

**CATÁLOGO
DEL
PATRIMONIO
ARTÍSTICO DE LA
DIPUTACIÓN DE
A CORUÑA**

**II. ARTES PLÁSTICAS
(1990-2010)**



CATÁLOGO DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO DE LA
DIPUTACIÓN DE A CORUÑA
II. ARTES PLÁSTICAS (1990-2010)

ANTONIO GARRIDO MORENO

dirección y coordinación

CATÁLOGO DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO DE LA DIPUTACIÓN DE
A CORUÑA
II. ARTES PLÁSTICAS (1990-2010)

CATALOGACIÓN

ANTONIO GARRIDO MORENO (AGM)
JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ (JMLV)
JUAN M. MONTEROSO MONTERO (JMM)

TEXTOS

ENRIQUE FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
ANTONIO GARRIDO MORENO
MARÍA DOLORES LIAÑO PEDREIRA
FELIPE SENÉN LÓPEZ GÓMEZ
JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ
JUAN M. MONTEROSO MONTERO
LUIS JAIME RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ-RETORTILLO
JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ



Hace veinte años presentamos el primer catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña, en el que se compilaban 477 obras de arte, pinturas y esculturas propiedad de esta institución, que conformaban un importante legado cultural, en constante crecimiento durante más de ciento cincuenta años.

Hoy editamos un nuevo catálogo que actualiza nuestro patrimonio artístico, al que hemos añadido 464 obras más, lo que supone duplicar la colección existente en 1990, y ofrece una idea del importante trabajo desarrollado en este tiempo por la Diputación de A Coruña en el ámbito de la promoción de las artes plásticas y el mecenazgo de nuestros artistas.

La adquisición en los últimos años de obras y colecciones de indudable interés cultural, la incorporación al patrimonio provincial de los trabajos de artistas becados por la Diputación y de las obras ganadoras de los numerosos certámenes artísticos que convoca o patrocina esta institución, como el premio internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, el de artes plásticas Isaac Díaz Pardo, o el Salón de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, han contribuido al crecimiento de este patrimonio.

Estas obras suponen además el reflejo de un tiempo, pues nos ofrecen una interesante perspectiva diacrónica de la evolución de las tendencias y estilos del arte en nuestra provincia a lo largo de estos veinte años, y conforman una gran colección que puede verse en su totalidad por primera vez en esta publicación.

Quiero expresar mi agradecimiento a los autores de este catálogo, a todas las personas que han contribuido a que llegue hoy hasta nuestras manos, y muy especialmente a los artistas, que son los verdaderos protagonistas de este libro, por su compromiso y dedicación para hacer de nuestra provincia un referente creativo y artístico.



Salvador Fernández Moreda
Presidente de la Diputación de A Coruña

FICHA TÉCNICA

Dirección y coordinación

ANTONIO GARRIDO MORENO

Catalogación

ANTONIO GARRIDO MORENO (AGM)
JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ (JMLV)
JUAN M. MONTERROSO MONTERO (JMM)

Textos

ENRIQUE FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS * JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS * ANTONIO GARRIDO MORENO
MARÍA DOLORES LIAÑO PEDREIRA * FELIPE SENÉN LÓPEZ GÓMEZ
JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ * JUAN M. MONTERROSO MONTERO
LUIS JAIME RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ * ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MARTÍNEZ-RETORTILLO
JOSÉ CARLOS VALLE PÉREZ

Documentalistas

SALETA GONZÁLEZ CARNERO * VIOLETA GONZÁLEZ FORTE

Índices

ANTONIO GARRIDO MORENO

Fotografía

LUIS LÓPEZ “GABÚ”

Diseño y maquetación

ANTONIO GARRIDO MORENO

Preimpresión e Impresión

IMPRESA PROVINCIAL
Archer M. Huntington, 24 - 15011 A CORUÑA

Edita

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE A CORUÑA, 2011
Alferez Provisional, 2 - 15006 A CORUÑA

Depósito Legal

C 1110-2011

ISBN

O.C.: 978-84-9812-148-3
Vol. I: 978-84-9812-149-0

El equipo de trabajo agradece la colaboración de las siguientes Instituciones, Centros y personas:

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
BIBLIOTECA XERAL DA UNIVERSIDADE SANTIAGO DE COMPOSTELA
BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Madrid.
BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL. A Coruña.
ESCUELA DE DANZA Y MÚSICA DE GALICIA. A Coruña.
PAZO DE MARINÁN. A Coruña.
SECCIÓN DE PATRIMONIO Y CONTRATACIÓN
SECCIÓN DE CULTURA
IMPRESA PROVINCIAL
MERCEDES FERNÁNDEZ-ALBALAT
MARÍA DOLORES LIAÑO PEDREIRA
FELIPE SENÉN LÓPEZ GÓMEZ
LUIS JAIME RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
JESÚS SUÁREZ
PEDRO VASCO CONDE
...y a todo el personal de la
Diputación Provincial de A Coruña que, pacientemente, ha colaborado
durante el trabajo de campo de este catálogo.

COMITÉ CIENTÍFICO

Salvador Andrés Ordax (Universidad de Valladolid), Gianluigi Ciotta (Università degli Studi di Genova), Alberto Darias Príncipe (Universidad de La Laguna), M^a de los Reyes Hernández Socorro (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos), Víctor Mínguez Cornelles (Universitat Jaume I de Castellón), Luis de Moura Sobral (Universidad de Montreal), Jesús M. Palomero Páramo (Universidad de Sevilla), Antonio Filipe Pimentel (Universidad de Coimbra), Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia), Giovanni Paolo Rava (Università degli Studi di Genova), Manuel Valdés Fernández (Universidad de León).

PROCESO DE EVALUACIÓN POR PARES

Todos los estudios incluidos en este libro, así como la publicación en su conjunto, fueron debidamente revisados y evaluados por pares. Para eso se emitió el correspondiente dictamen por parte de varios miembros del Comité Científico con objeto de garantizar su calidad y validez científica de sus contenidos. Los estudios de esta publicación fueron realizados dentro del marco del “Contrato de servicios de realización da catalogación, textos, fotografías, diseños, maquetación do patrimonio artístico da Diputación (Pintura e escultura) tomo II” establecido entre la Diputación Provincial de A Coruña y la Universidad de Santiago de Compostela, registrado en dicha universidad con el código 2009/CP131. Los trabajos de esta publicación fueron realizados por los integrantes del grupo de investigación GI-1907, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

SUMARIO

VOLUMEN I

La Colección de Arte de la Diputación Provincial de A Coruña, 1990-2011 Antonio Garrido Moreno	XIII
Pasado, presente y futuro de las colecciones de arte José Manuel García Iglesias	XXXV
El Catálogo del Patrimonio Cultural, parte de una secuencia siempre inacabada..... Felipe-Senén López Gómez	XLI
Las colecciones institucionales como fundamento de la musealización. Reflexiones a partir de un caso particular: el de la Diputación de A Coruña José Carlos Valle Pérez	LI
Certámenes, salones y encuentros. Construir una colección para el siglo XXI Juan M. Monterroso Montero	LVII
La promoción de las artes en la provincia: pensiones y pensionados de la Diputación de A Coruña.... M.ª Dolores Liaño Pedreira	LXVI
De las razones por las que se encargaba un cuadro. Géneros e intención en la pintura decimonónica de la Diputación de A Coruña Enrique Fernández Castiñeiras	LXXXV
Los fondos escultóricos procedentes del Hospital Real y de la Capilla de Mariñán José Manuel B. López Vázquez	CI
Las diputaciones provinciales y el patrimonio cultural, histórico o artístico. Especial referencia a la normativa de adquisición de obras artísticas (pintura, escultura y otros bienes muebles)..... Juis Jaime Rodríguez Fernández y Rosa María Rodríguez Martín-Retortillo	CXV
CATÁLOGO (Abelenda - Lavera).....	I

La Colección de Arte de la Diputación Provincial de A Coruña, 1990-2011.

Antonio Garrido Moreno

Universidad de Santiago de Compostela

Galicia ha experimentado en los últimos veinte años un importante avance en su desarrollo artístico, un hecho intrínsecamente unido a su constitución como Comunidad Autónoma desde 1981, circunstancia que puede contemplarse como un fenómeno socio-cultural similar al ocurrido en el resto de las comunidades españolas. Este cambio hacia una mayor promoción del arte contemporáneo del siglo XX tiene una acción paralela con las medidas tomadas por el Estado para la creación e impulso de nuevas infraestructuras culturales. La inauguración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en 1986, supone un estímulo, en el mapa de la España autonómica, para la dotación de centros de arte específicos de las propuestas más actuales. El Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia y el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canarias son los primeros contenedores culturales en abrir sus puertas, en 1988, siguiendo su ejemplo años después el Centro Galego de Arte Contemporánea, en Santiago de Compostela (1993), el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, en Badajoz (1995), el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1996), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, de Sevilla, el Museo Guggenheim de Bilbao, en 1997 o, recientemente, en 2005, la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León en la capital leonesa, entre otros. Toda esta actuación institucional orientada a modernizar a un país anclado en las propuestas artísticas de la época de la dictadura, se consolida en los años de la democracia para llegar a una situación que, como bien indica Ana Ávila,

En la actualidad, con raras excepciones, ya nadie se cuestiona la proliferación de museos de arte contemporáneo, sino de cómo la cultura contemporánea ya no tiene por qué entrar en disquisiciones que tengan que otorgarle carta de validez, que conviven, además, con el arte antiguo en igualdad de condiciones¹.

Paralelamente al diseño museológico planteado por el entramado cultural institucional surgen iniciativas privadas de importante proyección mediática como la feria internacional de arte contemporáneo ARCO, inaugurada en 1982 y que, desde entonces, se celebra anualmente en Madrid.

La paulatina creación de infraestructuras se une a una intensa promoción del arte y la cultura desde las instituciones periféricas y el Estado que, potenciados por los medios de comunicación, consiguen atraer a un público no especializado a través de una tendencia de “cultura para todos”. Entre las medidas adoptadas se encuentran la eliminación de las tasas de entrada a los museos españoles determinados días y horas de la semana o la intensa publicidad con la que se dota a determinadas exposiciones, antes destinadas a minorías, que ahora se transforman en “espectáculos” de masas y se convierten en eventos que sorprenden por un elevado número de visitantes. Una actitud que ha sido contemplada y considerada por analistas y sociólogos como sorprendentes fenómenos culturales. Nuevos comportamientos que se refrendan en las largas esperas, de miles de ciudadanos, para entrar en determinadas muestras como la exposición de Velázquez del año 1990 u otras similares celebradas en el Museo del Prado², o por las elevadas cifras de visitantes que experimentan las ferias especializadas de arte contemporáneo entre las que se pueden poner como ejemplo la anteriormente citada ARCO o Art Madrid, en los últimos años.

Este mismo fenómeno cultural se sigue también en las comunidades autónomas, sobre todo en el ciclo de exposiciones organizadas desde la Comunidad de Castilla y León bajo el epígrafe “Las Edades del Hombre”, desde 1988, que con sedes móviles en diferentes localidades de su territorio generaron un importante número de visitantes desde la propia comunidad y del resto de España. Será precisamente un modelo similar el que llegue a la comunidad gallega a través de los ambiciosos proyectos expositivos generados en sucesivos “Años Santos” que, tienen su inicio con la exposición “Galicia no Tempo”, en 1991. Una ambiciosa muestra, sin precedentes en Galicia, que hacía un amplio recorrido por la historia de la escultura gallega desde la prehistoria al siglo XX.

La selección de las obras se lleva a cabo intentando asumir las diferentes épocas de la historia y sus significativos estilos y artistas, buscando, en la elección de las piezas contenidos temáticos, unas veces modélicos y otras, atractivos por su excepcionalidad³.

Todo este caldo de cultivo mediático que tuvo su desarrollo en el segundo lustro de los años ochenta, produjo un inmediato reflejo en el mapa autonómico español con la intención de rescatar y difundir su pasado artístico, además de dar a conocer al gran público a los artistas del presente e impulsar a las nuevas generaciones de creadores cara al futuro.

Durante la década de los años ochenta la Xunta de Galicia organiza territorialmente una red de museos y salas de exposiciones dependiente de la Dirección Xeral de Cultura que se convierte en el motor fundamental para la gestación del nuevo sistema cultural y artístico gallego⁴. Una nueva situación motivada no sólo por la creación de infraestructuras propias, sino también por la política de ayudas y subvenciones que parten de la Comunidad Autónoma y de las diferentes instituciones públicas –Ayuntamientos y Diputaciones–, así como de otros agentes culturales de la iniciativa privada: fundaciones, entidades financieras, etc. La Xunta de Galicia a través de la Dirección Xeral de Cultura inaugura en la Casa da Parra, a finales de la década de los ochenta, una sala de exposiciones que supondrá un referente difusor de arte contemporáneo posibilitando un tipo de propuestas artísticas que hasta el momento sólo era posible visitar en las grandes capitales españolas. Paralelamente a la Casa da Parra, en 1989, se inaugura el Auditorio de Galicia dependiente del Consorcio de Santiago de Compostela que iniciará una programación expositiva coherente y de calidad hasta el presente⁵. Asimismo, tras la creación de La Casa de Galicia, en 1992, la sede institucional de la Xunta de Galicia en la capital de España, se habilita una sala de exposiciones que faculta que el arte gallego tenga su difusión en ámbitos artísticos más amplios. También, en este período, el cambio de dirección experimentado por algunos eventos existentes, como la Bienal de Pontevedra, permite acercar al público gallego opciones nacionales e internacionales de actualidad e interés. Simultáneamente comienza a producirse una política institucional de eventos específicamente destinados al arte contemporáneo, lo que estimula la aparición de un creciente interés coleccionista que incluía la adquisición de obras de artistas del momento.

De una manera sorprendente surgirá en Galicia una amplia oferta cultural gracias a la creación de nuevas e importantes infraestructuras institucionales públicas, ya sea directamente gestionadas a través de las propias instituciones o a través de fundaciones o consorcios, tales como Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), en 1993; el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela, en 1989; el Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), en 2002; el Centro Torrente Ballester de Ferrol, en 1993; Museo do Mar en Vigo, etc., y se modernizarán otras instalaciones museísticas existentes como el Museo de Bellas Artes de A Coruña, el Museo Provincial de Lugo y el Museo Provincial de Pontevedra, entre otros. A estas nuevas infraestructuras hay que unir aquellas otras existentes que albergaban colecciones de arte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que, a partir de estos años, comienzan a adquirir obras actuales con la intención de actualizar sus fondos, como es el caso del Museo Quiñones de León en Vigo.

En el ámbito universitario ha sido también destacable la labor de promoción y difusión cultural de las artes plásticas, facilitando la creación de espacios adecuados para eventos expositivos. Un buen reflejo de esta gestión son los espacios históricos adaptados para la exhibición de exposiciones, como el Palacio de Fonseca y la Iglesia de la Universidad, en Santiago de Compostela. Espacios expositivos que mantienen una interesante programación como resultado de la colaboración de la Universidad con diferentes instituciones públicas y empresas privadas.

A este interés de la gestión pública hacia el arte hay que añadir el efecto que produjo la Ley de Mecenazgo de 1994, modificada en 2002. Gracias al texto legal comenzarán a surgir en España, en general, y en Galicia, iniciativas culturales y artísticas desde el sector privado que supondrán un motor fundamental para la consolidación del nuevo modelo cultural y artístico gallego, ya que algunas entidades financieras que siempre apoyaron las artes plásticas como Caixa Galicia y Caixanova (recientemente fusionadas como Novacaixagalicia), dirigen su actividad hacia la creación de nuevos espacios expositivos y, paralelamente, hacia una programación itinerante de exposiciones entre las principales localidades gallegas que facilitará la difusión del arte por todo el territorio. En este sentido hay que destacar las salas del Centro Cultural García Barbón de Vigo y salas anexas, así como las diferentes sedes inauguradas en las principales localidades gallegas por Caixanova. Igualmente destacan los recién inaugurados edificios de Caixa Galicia en A Coruña y Santiago, además de la creación de toda la red de salas de exposiciones que posee la entidad financiera en el resto de Galicia.

A los ejemplos anteriores hay que sumar el esfuerzo desarrollado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza a través de su sede coruñesa abierta al público en 1995, a la que se unirá su nuevo centro cultural de Vigo, inaugurado recientemente. Acogiéndose a la Ley de Mecenazgo la compañía eléctrica Unión FENOSA inaugura en A Coruña en 1995 el Museo de Arte Contemporáneo (MACUF), que se nutre principalmente de las obras adquiridas en la Mostra que la empresa organiza con periodicidad bianual. Otras fundaciones promovidas por empresas privadas han surgido en los últimos años haciendo una importante labor coleccionista como la Fundación María José Jove, que aunque constituida legalmente en 2003, su colección se inicia a mediados de la década anterior, interesándose por el arte gallego y español de los siglos XIX y XX. También comenzarán a surgir una red de fundaciones biográficas que, en la medida que lo permiten sus estatutos, dinamizan el panorama expositivo autonómico. Entre ellas es necesario destacar la labor de la Fundación Eugenio Granell en Santiago de Compostela, creada en 1995, la Fundación Luis Seoane de A

Coruña, fundada en 1996 y la Fundación Laxeiro en Vigo, abierta desde 1999, por citar las que gozan de una mayor dotación de medios e infraestructuras. A estas iniciativas hay que sumar otras fundaciones biográficas procedentes de los más diversos sectores y colectivos privados como colegios profesionales, empresas, industrias, etc., que por su meteorización sería tarea difícil su enumeración pormenorizada sin correr el riesgo de caer en omisiones no deseadas.

Toda esta importante dotación de medios institucionales, empresariales y particulares es necesario unirlos al importante incremento del coleccionismo, ya que tanto organismos oficiales como empresas destinan partidas de sus presupuestos anuales a la adquisición de obras de arte con la intención de formar o ampliar sus colecciones y al mismo tiempo apoyar al sector de la cultura y las artes. En el ámbito público serán la Xunta de Galicia, los Ayuntamientos y Diputaciones los dinamizadores principales del coleccionismo público, bien a través de museos propios –Museo de Bellas Artes de A Coruña, CGAC, MARCO, Museo Provincial de Lugo, etc.– o bien para ornamentar los edificios administrativos. En este sentido es necesario destacar, como consecuencia de esta actividad, la publicación de los catálogos de colecciones institucionales públicas o de fundaciones privadas editados, en algún caso como mero inventario y otros con una clara estructura de catálogo razonado. Entre los catálogos institucionales es obligado citar los de la Xunta de Galicia, Parlamento de Galicia, Diputación de A Coruña o los de los ayuntamientos de Santiago de Compostela y A Coruña, entre otros; publicaciones que suponen una buena fuente documental para la historia de la promoción cultural de las propias instituciones, en particular, y de Galicia, en general. A este coleccionismo hay que sumar el generado por particulares que, aunque más modesto, no deja de ser interesante, como demuestra la colección particular de Manuel Santiago Blanco y Carolina González Abad⁶, donada al Museo de Bellas Artes de A Coruña en 2004, o la abundante presencia de obras de colecciones particulares como se pudo comprobar en la exposición “Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas”⁷, celebrada en la Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostela, en 2001.

Si desde el ámbito institucional público y privado la promoción artística ha supuesto un antes y un después en estos veinte últimos años, algo similar ha sucedido en el campo del galerismo gallego. En la década de los ochenta se produce una evidente renovación e incremento de este sector que tiende, cada vez más, hacia una profesionalización y una mayor vinculación con el arte contemporáneo actual. A finales de la década, hacia 1988, se asientan las bases de la Asociación Profesional de Galerías de Arte de Galicia (APGAG)⁸, y en 1997 se constata la presencia de diecisiete galerías asociadas localizadas en las principales poblaciones gallegas⁹. Una de las limitaciones que trata de solventar el galerismo gallego es la situación periférica de su territorio que limita las posibilidades de expansión del arte producido en su ámbito. Para tratar de paliar el problema se gestó en 1995 desde la APGAG la creación de una feria denominada Foro Atlántico de Arte Contemporáneo de periodicidad anual a la que se invitaban a aquellas galerías que geográficamente se inscribían en el ámbito del litoral atlántico: Canarias, Andalucía, Portugal, Asturias, Cantabria y País Vasco. La iniciativa se mantuvo durante cuatro años celebrándose sucesivas ediciones en Santiago de Compostela (1995), Oporto (1996), A Coruña (1997) y Pontevedra (1998). En la actualidad el galerismo gallego mantiene un número similar de locales abiertos en las principales ciudades, dando un importante impulso al arte contemporáneo y manteniendo unos criterios profesionales, tanto expositivos como de selección que sin duda han contribuido no sólo a la promoción de las nuevas tendencias, sino a fomentar un coleccionismo de calidad gracias a su difusión y asesoramiento.

De igual manera en el sector de la crítica de arte se ha producido un cambio reseñable ya que de los planteamientos escasamente especializados existentes con anterioridad a los años ochenta, se ha experimentado de una manera paulatina una creciente profesionalización. En los últimos años se ha configurado un perfil del crítico de arte con un nivel de formación e información similar al del resto de los países europeos. Esto es debido a la creación de nuevas titulaciones universitarias en Galicia: Historia del Arte, cuyo plan de estudios específico comienza en 1992 y Bellas Artes en 1990. La profesionalización universitaria tiene como consecuencia que un alto porcentaje de los críticos que ejercen actualmente en los medios de comunicación gallegos son titulados de Bellas Artes o Historia del Arte y, en muchos casos, imparten docencia en diferentes universidades. Este colectivo se integra y crea la Asociación Profesional de Críticos de Arte de Galicia que supone un paso para regular la deontología de esta actividad. Esta mayor profesionalización y especialización puede constatarse en los textos de catálogos de exposiciones, en el incremento de publicaciones de ensayo e investigación artística que periódicamente aparecen en diferentes editoriales y en la gestión de comisariados de exposiciones, que en algunos casos son exportadas más allá de los límites autonómicos de Galicia, al resto del territorio español o al extranjero.

No menos interesante, desde el punto de vista de la promoción y difusión de artistas, son las convocatorias de certámenes, becas y premios de artes plásticas. Desde 1985 el número de este tipo de eventos se multiplica gracias al interés de distintas instituciones y entidades privadas que comprenden la necesidad de estos proyectos para el fortalecimiento

del sistema artístico autonómico. Suponen un estímulo en la aparición de nuevos artistas que desean incorporarse a un mercado complejo como el del arte y, en ocasiones, con medios de promoción escasos. Iniciativas como el Premio de Pintura de Cambre (1983), el Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de la Diputación Provincial de A Coruña (1988), la bienal Mostra Unión-Fenosa de A Coruña (1989), el Premio de Pintura para Novos Valores José Malvar de Santiago de Compostela (1993), la Bienal de Lalín (1993) o el Premio-Beca Novos Valores de la Diputación de Pontevedra se unirán a partir del nuevo siglo el Premio de Novos Valores del Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela (2001), el Certamen Internacional de Artes Plásticas de la Diputación de Ourense (2002) o el Premio Nacional de Pintura Artejoven de la Fundación María José Jove de A Coruña (2006), entre otros. Proyectos todos ellos esperanzadores para mantener el pulso que los nuevos tiempos abren al mundo del arte y la cultura.

LA CATALOGACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA DIPUTACIÓN DE A CORUÑA.

Dentro del ambiente cultural que se estaba desarrollando en España durante la primera década de la democracia, algunas instituciones acometieron el proyecto de la catalogación de las obras artísticas que integraban su patrimonio. Una labor que de manera consustancial pertenecía al ámbito del museo como una de sus herramientas fundamentales para la preservación patrimonial de las colecciones, pero que sin embargo en las instituciones de carácter administrativo, bien fueran estatales, autonómicas o locales, no se contemplaba, salvo el correspondiente inventario de los bienes muebles que, en la mayoría de los casos, no discriminaba entre un bien utilitario y un bien patrimonial. Por otra parte, la aparición de publicaciones en las que bajo el epígrafe de “catálogo” o “catálogo razonado” llevaban implícita la catalogación de la obra de un artista o de los bienes de un museo, contribuyó de manera efectiva a la divulgación de una técnica museográfica que ayudaba a poner en valor, inventariar y preservar las colecciones¹⁰.

Como colofón de este tipo de publicaciones aparecidas en el segundo lustro de la década de los ochenta, en 1990 se publica el catálogo razonado de la obra de Van Gogh existente en el Rijksmuseum Vincent Van Gogh de Ámsterdam y el Rijksmuseum Kröler-Müller de Otterlo¹¹, con motivo de la realización de una importante exposición retrospectiva del pintor holandés, convirtiéndose en un referente para publicaciones similares en el futuro.

Este interés se incrementa tras la aprobación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, en la que especifica en el “Título preliminar. Disposiciones generales”, artículos 6 y 7 como organismos competentes para su ejecución a las Comunidades Autónomas y a los Ayuntamientos. Respecto a estos últimos, el artículo 7 de la ley especifica que,

Los Ayuntamientos cooperarán con los organismos competentes para la ejecución de esta Ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción. Notificarán a la Administración competente cualquier amenaza, daño o perturbación de su función social que tales bienes sufran, así como las dificultades y necesidades que tengan para el cuidado de estos bienes. Ejercerán asimismo las demás funciones que tengan expresamente atribuidas en virtud de esta ley¹².

Entre las primeras instituciones gallegas en realizar un inventario de sus obras hay que citar al Ayuntamiento de A Coruña, que en 1985 publica su “Catálogo de pintura: patrimonio del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña”, dirigido por la profesora de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, María Luisa Sobrino Manzanares, que supone un precedente en este tipo de publicaciones en Galicia.

En 1986 se aprueba el “Reglamento de bienes de las entidades locales”, que perfecciona y mejora los reglamentos existentes. En el capítulo III, sección 1, artículo 17, el reglamento especificaba que “Las Corporaciones Locales están obligadas a formar inventario de todos sus bienes y derechos, cualquiera que sea su naturaleza o forma de adquisición”¹³. También el reglamento especificaba en el artículo 22 los datos que han de figurar en el inventario: “El inventario de los bienes muebles de carácter histórico, artístico o de considerable valor económico, expresará: A. Descripción en forma que facilite su identificación. B. Indicación de la razón de su valor artístico, histórico o económico y C. Lugar en el que se encontrare situado y persona bajo cuya responsabilidad se custodiare”¹⁴.

En 1988 la Diputación de A Coruña, siendo presidente José Manuel Romay Beccaría, contrata a la profesora María Luisa Sobrino Manzanares para la realización del inventario de bienes artísticos de la Institución provincial, con la colaboración de María Dolores Liaño Pedreira, que en esos momentos era la Asesora Artística de la Diputación y había sido autora, años antes, de la publicación “Pintores gallegos en las colecciones de la Diputación Provincial”, resultado de la investigación realizada en su tesis de licenciatura en historia del arte¹⁵.

Posteriormente, siendo presidente Salvador Fernández Moreda, se publica en 1991 el resultado de los trabajos con el formato de catálogo razonado y bajo el título de “Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña.

I. Pintura y escultura”. Dicho catálogo recogía ampliados los datos del inventario realizado por María Luisa Sobrino Manzanares y María Dolores Liaño Pedreira, con la colaboración del equipo de historiadores del arte que participaron en el trabajo de campo y catalogación de las fichas¹⁶.

Dos décadas después la Diputación Provincial, debido al importante incremento de su patrimonio artístico, decide actualizar con una nueva publicación su colección y es de nuevo el presidente Salvador Fernández Moreda quien acomete este proyecto mediante concurso público. El grupo de investigación “Iacobus”¹⁷ de la Universidad de Santiago será el encargado de realizar el nuevo inventario artístico y el catálogo razonado de las obras adquiridas por la Institución provincial en el período 1990-2010, continuando la puesta al día de un patrimonio que ha tenido un notable incremento, casi el doble de lo existente hasta entonces, muy en consonancia con el espíritu de una época en la que a nivel cultural ha experimentado un impulso extraordinario.

El presente catálogo sigue, igual que el anterior, los esquemas científicos museológicos de “Catálogo Razonado”, que define claramente Luis Alonso Fernández de la siguiente manera:

El catálogo razonado o crítico no sólo clasifica científicamente las obras de un museo, sino que también las describe, discute, desentraña su historia, las valora e interpreta con la mayor objetividad. [...] Normalmente el catálogo razonado o crítico consta de tres partes: una primera introductoria (características generales); una segunda, de desarrollo profundo de todos los aspectos de las obras —el catálogo propiamente dicho—, y una tercera como apéndice documental¹⁸.

La estructura antes citada es la que aplicamos a esta publicación, que en la introducción, contiene nueve textos que contextualizan aspectos variados de la colección cuya autoría pertenece a un equipo pluridisciplinar integrado por profesores de universidad¹⁹, directores de museos, gestores culturales y responsables del patrimonio cultural de la Diputación.

La catalogación ha supuesto un esfuerzo de localización de las obras, identificación, atribuciones, realización de estudios específicos, etc., con el objetivo de servir como herramienta patrimonial de la propia institución, la difusión del patrimonio provincial y abrir una nueva vía para la investigación y el estudio.

LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE A CORUÑA ENTRE 1990-2010

Dentro del ámbito institucional de desarrollo y promoción de la cultura la Diputación siguió incorporando nuevas obras a su colección en las dos últimas décadas: 1990-2010. El número total de obras adquiridas, en estos años, asciende a 459, cantidad que supone el 48,57 por ciento sobre el total de 945 que constituyen la colección, una cifra significativa que pone de manifiesto el esfuerzo realizado en favor de la cultura en general y de las artes plásticas en particular, de forma paralela a actuaciones similares desarrolladas en todo el territorio español. El análisis de las obras artísticas incorporadas en cada año constata una línea uniforme en su política cultural, lo que demuestra que esta actuación patrimonial orientada a la promoción cultural y el mecenazgo ha sido prioritaria para la institución. Se observa también la alternancia bianual de crecimiento de las adquisiciones motivado por la periodicidad del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, que ha mantenido el buen pulso de esta política cultural. Analizando la evolución anual de entrada de obras (Anexos, tabla 4), se desprende que dentro de la continuidad existente en estos veinte años, hay períodos que significativamente superan la media aritmética de 87 adquisiciones/año, como ocurre durante los años de la presidencia de José Luis Torres Colomer donde se alcanza la mayor cifra de entrada, con 116 obras artísticas²⁰.

También en este último período cronológico se han modificado sustancialmente los gustos estéticos, en buena parte motivado por la intensa evolución de las corrientes artísticas y la aparición de nuevos soportes. Se puede constatar como las técnicas artísticas de la colección, anteriores a 1990, se enmarcaban en las tradicionales de pintura, escultura y grabado, mientras que en estos últimos veinte años se han incorporado otras como la fotografía, tejido, instalaciones, infografía y otras obras de difícil adscripción (Anexos, tabla 3). No obstante, hay también un cierto carácter continuista en Galicia ya que 421 obras se mantienen dentro de las disciplinas tradicionales de pintura, escultura y grabado y las restantes, treinta y ocho, se pueden adscribir en el apartado de nuevos lenguajes.

CERTÁMENES Y SIMILARES

El sistema más importante de incorporación de nuevas obras a la colección provincial en estos últimos años, ha sido a través de las diferentes convocatorias de certámenes relacionados con las artes. Más del cincuenta por ciento de las nuevas adquisiciones del período 1990-2010, se han producido con este sistema, tal y como queda reflejado en la

tabla 5 del anexo. La suma de las diez últimas convocatorias del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo han provisto a la institución coruñesa de 192 nuevas obras de pintura, escultura y fotografía²¹, 13 obras más proceden de los dos Simposios de Escultura en Mariñán y 14 de las dos últimas ediciones de “Encontros de Pintura y Poesía en Mariñán”, dentro de los eventos promovidos directamente por la Diputación de A Coruña. A esto hay que añadir las obras procedentes de otras convocatorias de certámenes o eventos afines organizados por organismos o promotores ajenos a la Institución Provincial subvencionados mediante la firma de convenios que llevaban implícitas contraprestaciones de donaciones de obras de arte. Esta fórmula ha sido la utilizada con la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario para la realización de las ocho ediciones del Salón de Otoño de Pintura, un certamen bianual que contemplaba la concesión de cuatro premios en las cuatro categorías de Gran Premio de Honor, Primero, Segundo y Tercer Premios. De estos galardones la Academia de Bellas Artes tenía el compromiso de ceder a la Diputación el Gran Premio de Honor y el Tercer Premio como contraprestación a la ayuda económica concedida. El Salón de Otoño ha permitido el ingreso en la Colección Provincial de dieciséis nuevas obras. Por último hay que citar los dieciséis grabados procedentes del convenio establecido con la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea (CIEC), de Betanzos, para las cinco ediciones del Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, cuya primera convocatoria tuvo lugar en 2006. El total de obras incorporadas a la Colección de la Diputación Provincial por el sistema de convocatorias de certámenes asciende a 251, lo que supone algo más del 54 por ciento del total de las 459 de obras de arte ingresadas en las dos últimas décadas.

CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS ISAAC DÍAZ PARDO

La creación del Certamen Isaac Díaz Pardo de la Diputación de A Coruña es el resultado de una iniciativa impulsada por el presidente José Manuel Romay Beccaría, en 1988, dentro del período de expansión cultural que se experimentaba en Galicia²². En este caso todas las circunstancias eran propicias ya que la receptividad del presidente hacia las artes tenía el antecedente familiar de su padre, Emilio Romay Montoto, quién también había sido presidente provincial en la década de los años cuarenta y gran impulsor de la colección que hoy día posee la institución durante los años de su mandato. En los años de la presidencia de José Manuel Romay Beccaría se crean iniciativas como la dotación de becas, premios de artes plásticas y una activa política de exposiciones itinerantes por la provincia de A Coruña que permitían acercar proyectos artísticos, dirigidos por profesionales, a aquellos municipios que lo solicitaran. Con estas acciones se retoma la tradicional política de apoyo directo a las artes que la Diputación había ejercido desde su creación. El epígrafe que adopta el certamen con el nombre del artista Isaac Díaz Pardo, suponía “un homenaje a un hombre polifacético dentro de la cultura gallega y que además tuvo la condición de becario, formado artísticamente bajo la protección provincial”²³.

El Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, de periodicidad bianual, se ha convertido durante más de dos décadas en el principal recurso dinamizador de las artes plásticas en la institución provincial, al que sucesivamente se han unido otros certámenes, organización de exposiciones itinerantes, además de nuevas convocatorias de becas y apoyo a otras iniciativas relacionadas con el ámbito de la creación artística. Las once convocatorias del certamen celebradas hasta la fecha no sólo han supuesto un importante incremento de obras para la colección provincial, sino que se han convertido en una activa dinamización para la difusión y promoción de artistas. En este sentido es necesario destacar que las bases del certamen no establecen límite de edad para los participantes, algo que en los años precedentes era una constante en los eventos españoles, orientados en su mayoría para artistas menores de treinta y cinco años. De esta manera se solventaba el inconveniente que supone una acotación temporal a la creatividad así como la restricción de entrada de obras de artistas de contrastada proyección.

La celebración del primer certamen sucede en un momento de ausencia de propuestas de este tipo en la comunidad gallega. Cuando se crea el Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, sólo existía en la provincia, de una manera estable y efectiva el Premio de Pintura del Concello de Cambre, instituido desde 1984. Todos los intentos por mantener eventos de este tipo en Galicia, en los años inmediatamente anteriores, no gozaron de continuidad o de una proyección de interés.

La iniciativa provincial ejerció una llamada de atención sobre este tipo de propuestas lo que motivaría que otros organismos o empresas organizaran premios similares relacionados con el arte. Tras el “efecto llamada”, un año después de la creación del Certamen Isaac Díaz Pardo, comenzarán a surgir en la comunidad autónoma nuevos proyectos culturales entre los que se pueden mencionar, por su proximidad temporal, la Mostra Unión FENOSA, de periodicidad

bianual, implantada desde 1989, la Bienal Internacional Pintor Laxeiro de Lalín, y otras propuestas de más reciente implantación.

Entre los motivos que explican la creación del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo en primer lugar hay que asociarlo con la efervescencia cultural de una España descentralizada que desea potenciar lo propio y “poner al día” a una sociedad con gustos conservadores.

Tras la llegada de la democracia el arte contemporáneo vino a ser entendido como un “repulsivo” social en diversos frentes, como una apuesta por un modelo cultural que fuera más allá de la atención que se le concedía a los llamados museos de Bellas Artes y al impulso dado a los etnológicos como elementos identificadores de las regiones.

Pero aún en estos últimos años parece que con la creación de museos de arte contemporáneo se sigue queriendo “recuperar el tiempo perdido”, cubrir un espacio cultural al que la historia le había dado la espalda. Los esfuerzos en este sentido han sido titánicos, aunque no se pueda contar con unos fondos artísticos que los avatares políticos y desidia nos han privado²⁴.

Otro factor es el impulso que toma el arte gallego durante la década de los ochenta, siguiendo una trayectoria paralela a la del resto del arte nacional. La aparición del Grupo Atlántica, prácticamente coincidente con el inicio del período autonómico, supone la irrupción en el panorama artístico gallego de un soplo de aire fresco y renovador que iguala a Galicia, con los principales focos artísticos españoles y con las corrientes plásticas internacionales. Este cambio, según indicaba el Presidente Fernández Moreda en el catálogo de la tercera edición del certamen provincial, dio lugar a la incorporación de nuevos artistas que, hasta ahora, habían estado relegados a los circuitos de salas de exposiciones y galerías, siendo excluidos por la institución en cuanto a promoción y ayudas.

La entrada en escena de toda una nueva constelación de creadores, pintores y escultores fundamentalmente, aunque también con una importante dinamización en el ámbito de la fotografía, del grabado, el diseño gráfico²⁵, la ilustración. [...] Pero comprendería, para una mejor valoración de la dinámica artística de esta década de los noventa en la que estamos, señalar también como esto fue acompañado de importantes –aunque tal vez insuficientes– mejoras en el campo de las publicaciones y de la crítica, de la dinámica expositiva, de la aportación de infraestructuras y de la difusión sociocultural, del gallerismo, del coleccionismo, tanto público como privado²⁶.

Con estas palabras se indicaba una nueva orientación de la política cultural adaptada a los nuevos tiempos, actitud a la que la institución provincial estaba dispuesta a incorporarse. En este texto de introducción el presidente Salvador Fernández Moreda afirmaba lo siguiente.

La Diputación Provincial²⁷ quiere a través de esta nueva convocatoria del III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, apoyar a los artistas en cuanto que agentes de nuestro desarrollo creativo, a la vez que se contempla la constitución de una importante colección de arte de nuestro momento²⁸.

Las once ediciones del Certamen Isaac Díaz Pardo de la Diputación de A Coruña se convierten en fiel testigo de lo ocurrido en el panorama artístico durante sus veintidós años de existencia. La relación de artistas premiados, que se acompaña en el apéndice de este estudio (Tabla 2), da buena cuenta de ello, pudiendo encontrarse entre ellos nombres significativos en la plástica gallega actual y que, en muchos casos, iniciaban su camino profesional en el momento en que fueron galardonados. Esto demuestra el interés promocional que el certamen ejercía en el ambiente artístico gallego, ámbito de actuación especificado en sus bases²⁹. El análisis de las bases del certamen, que se añaden en notas a pie de página³⁰, y el resultado obtenido en los once certámenes celebrados nos lleva a formular una serie de reflexiones.

El certamen permitía el acceso a todo tipo de disciplinas artísticas, aunque en el caso de la escultura se especificaba una limitación del volumen³¹, ya que la dimensión máxima en cualquiera de sus tres dimensiones no podía exceder la medida de un metro. Esta norma, que obedecía claramente a cuestiones utilitarias de manipulación y ubicación posterior de las piezas, dejaba prácticamente al margen las propuestas de las instalaciones, salvo en aquellos casos en que los artistas se adaptaran a dicha medida, aspecto que condicionaba este tipo trabajos en los que la complicidad de la obra con el espacio es fundamental. El escaso volumen permitido, limitaba esta tendencia que durante la década de los noventa del pasado siglo, tuvo un auge importante en el panorama plástico gallego. No obstante, a pesar de ello, no dejaron de presentarse pequeñas instalaciones que se adaptaban a las medidas permitidas y que poseían una excelente factura y calidad, como las de los artistas Suso Basterrechea, Caxigueiro, Carolina Miraz, Paco Pestana, Emilia Salgueiro y Carmen Sendón. De todas formas dichas instalaciones suponen un porcentaje mínimo sobre el total de las obras premiadas en el conjunto de las ediciones celebradas.

Uno de los rasgos que hay que destacar de la organización del certamen es el sistema de selección de las obras premiadas gracias a un mecanismo eficaz de jurados específicos para cada edición, lo que permitía actuaciones plurales que evitaban los posibles dirigismos de tendencias, grupos o la sistemática repetición de artistas en sucesivas ediciones. Desde las bases se establecía que el criterio de selección de las obras adquiridas dependía del resultado de la votación secreta de jurados integrados por profesionales de solvencia constatada en la vida cultural gallega. Los perfiles de las personas nombradas para los diferentes jurados, tal y como se puede comprobar en la tabla que se adjunta en el anexo de este trabajo (Tabla 1), pertenecen al ámbito de actividades relacionadas con el sector del arte y la cultura, siendo frecuentes los licenciados en historia del arte y bellas artes, críticos de arte, gestores culturales entre los que han figurado directores y técnicos de museos, artistas plásticos, profesores de universidad e instituto relacionados con las artes, comisarios de exposiciones, asesores culturales de ayuntamientos o de la propia diputación, etc.³².

Los jurados se renuevan en cada convocatoria permitiendo una variación y pluralidad de criterios selectivos dando como resultado un abanico de obras premiadas que, incorporadas al patrimonio artístico de la Diputación Provincial, constituyen un buen reflejo del espíritu artístico de la época.

En las bases del premio se especifica la existencia de una preselección a través de fotografías facilitadas por los participantes. Las normas puntualizaban que “los artistas interesados en participar en el certamen deberán presentar una foto de 20x25 cm., cada una de las obras, montadas sobre un soporte de hoja de álbum y acompañada de los datos personales y el currículum profesional del autor”³³. Tras la preselección realizada por el visionado de las fotografías, se solicitaba a los artistas el envío de las obras para ser sometidas a la selección definitiva, donde se decidirían las adquisiciones. El sistema de preselección aunque, desde un punto de vista funcional evitaba los problemas de almacenamiento, trasiego y envío de obras, limitaba el juicio del jurado ya que se prescindía de la percepción directa de las mismas, pudiéndose dar el caso de que la reproducción fotográfica distorsionara la sensación de escala, texturas, matices, etc., y dejara sin pasar a la última fase de selección algunas propuestas interesantes. No obstante hay que afirmar que la mayoría de los certámenes existentes en nuestro país siguen reglas similares para no dificultar en exceso la logística de los procesos.

La afluencia de artistas a las diferentes convocatorias del certamen se puede poner en relación con la calidad de la publicidad que pudiera hacerse en cada edición. Normalmente en la difusión de las convocatorias se procedía al seguimiento de un protocolo a través de tres mecanismos consistentes en la publicación de las bases en el Boletín de la Provincia, en segundo lugar, la edición de un folleto distribuido a otras instituciones u organizaciones públicas y privadas relacionadas con el mundo del arte y la cultura y, en tercer lugar, por la difusión publicitaria del evento mediante un contrato con medios de comunicación de prensa escrita y audiovisuales.

El certamen, además de la promoción realizada a los artistas seleccionados y premiados, pretendía también la rentabilidad cultural a través de la edición de los catálogos del evento, una eficaz fuente directa para el estudio futuro de las diferentes convocatorias, así como por el carácter educativo y divulgador de las exposiciones itinerantes de las obras premiadas y seleccionadas. Las exposiciones de las once ediciones se exhibían por aquellos ayuntamientos de la provincia que lo solicitaran, en un número que normalmente oscilaba entre seis y diez por certamen.

Los catálogos de las diferentes ediciones, aunque realizados con planteamientos específicos en cada convocatoria, dependiendo de las empresas de gestión o comisarios responsables de su edición, reproducen las obras ganadoras, los currículos de los artistas premiados y, en algún caso, incluyen breves reseñas o comentarios de las obras realizados por los propios artistas o por críticos de arte conocedores de su obra. En casi todos los catálogos se incorporan, a modo de presentación, textos realizados por especialistas en arte contemporáneo que teorizan sobre diferentes aspectos artísticos del certamen o de la convocatoria específica, y en algún caso, algunos de esos textos se confiaban a los miembros integrantes en los jurados de las distintas ediciones³⁴.

En este sentido el punto álgido, en cuanto al contenido de los catálogos, se produce en la convocatoria del IV Certamen³⁵, aspecto que se refleja en los textos de introducción, que pueden entenderse como una declaración de intenciones a favor del sentido difusor y didáctico de este tipo de propuestas y sobre la importancia que tienen los catálogos como fuente documental para el futuro.

El catálogo, enfrentándose al riesgo de todo soporte informativo, articula su función a través de la combinación de la imagen de la obra seleccionada y la explicación, elaborada por los propios autores, del porqué de su concepción: unos por medio de un discurso teórico; otros, a través de puras sensaciones; incluso alguno, con el artificio del silencio, proyectó en el lenguaje narrativo la esencia de su trabajo artístico.

Como colofón, a cada uno de los seleccionados se les pidió un autorretrato de ellos. Sospechamos que podría ser esta una buena manera de trazar el tejido necesario, en que repose el interés del público. De cara a las nuevas manifestaciones artísticas, el arte actual se encontraría en un estadio en que se hace necesario suministrar y canalizar datos que atrapen la curiosidad de los extraños. Al mismo tiempo, se pretendió ofrecer de una forma subjetiva, por parte de los propios creadores, una mayor cantidad de información respecto de ellos mismos³⁶.

En los textos incluidos en los catálogos de los certámenes cuarto a sexto se plantean, a modo de divulgación, las tendencias adoptadas por la museología del momento respecto al contenido de las publicaciones de las exposiciones, la responsabilidad de los jurados de los certámenes, el papel de la crítica de arte y la profesionalización de los artistas. Estas aportaciones tenían la intención de mejorar el nivel del certamen, aspecto que coincide con las ediciones más atractivas en cuanto a la calidad de los artistas premiados, algunos de ellos con una trayectoria perfectamente contrastada y otros que, con el paso de los años, se convertirían en nombres consolidados o abanderados de la generación de artistas emergentes del nuevo milenio³⁷.

No cabe la menor duda que este tipo de certámenes son necesarios para el desarrollo de las artes y es un recurso de primer orden para dar a conocer a artistas que se inician en el complejo ámbito del actual sistema artístico. Los artistas que comienzan tienen su mayor dificultad en la difusión de su obra de una manera eficaz. Las galerías de arte no suelen dar acceso a jóvenes creadores por el desconocimiento de su obra y otros espacios expositivos como salas de exposiciones institucionales o salas privadas, sin criterio selectivo, perjudican más que benefician el comienzo de una trayectoria. Por ello una de las mejores maneras de difundir y promocionar a los jóvenes artistas es el formato de los premios y certámenes, ya que aquellos premiados y seleccionados tienen una difusión que posibilita, el conocimiento de su obra por críticos, galeristas y comisarios que pueden, con su juicio, valorar los aspectos positivos de su obra e, incluso, ofrecerles la oportunidad de participar en algunos de sus proyectos. Esta labor de difusión y promoción de los nuevos artistas es uno de los valores más importantes de certámenes como el Isaac Díaz Pardo que promueve la Diputación Provincial de A Coruña.

Desde el punto de vista del patrimonio cultural de la Institución y de su colección de arte, el certamen se ha convertido en uno de los procedimientos más interesantes y eficaces de adquisición de obras artísticas. El mecanismo del proceso de convocatoria pública, presentación de obras y selección de las mismas por un jurado de expertos da, a priori, un marchamo de seriedad, profesionalidad y calidad de elección muy superiores a los de cualquier otro sistema selectivo. Esta calidad se demuestra sobradamente al cotejar los autores y obras elegidas por los diferentes jurados en los once certámenes celebrados. Aquellos jurados más profesionalizados, normalmente, han sido los artífices de las mejores selecciones. Afirmación que se puede constatar por la proyección que han adquirido algunos de los artistas premiados, dado que en su momento iniciaban sus carreras o estaban en pleno proceso de proyección y que, en la actualidad, ocupan lugares destacados dentro del panorama artístico.

A través de los diferentes certámenes y de la relación de artistas premiados se pueden establecer las diferentes generaciones que se han ido sucediendo en los últimos treinta años en Galicia³⁸.

SIMPOSIOS DE ESCULTURA

En 2006 el escultor Manuel Patinha propone a la Diputación Provincial un proyecto escultórico consistente en convocar a un grupo de artistas que realizaran obras de gran formato “in situ” en el Pazo de Mariñán para situarlas, una vez terminadas, en diferentes lugares de los 200.000 metros cuadrados que conforman su territorio. El proyecto consistía en la realización de un Simposio Internacional de Escultura con carácter anual, en el que estaba previsto invitar a cinco escultores españoles y lusos, en la primera edición, con la intención de ampliar el origen de los participantes en las siguientes ediciones.

Una vez seleccionados los escultores, se elegirían los lugares respectivos para instalar sus obras y harían el cálculo del material en el que serían esculpidas. La Diputación suministraría el material solicitado por los artistas para poder comenzar el trabajo de las esculturas. Una vez preparada la infraestructura material en los diferentes emplazamientos se convoca a los artistas invitados quienes residirán en el Pazo de Mariñán durante las dos semanas prefijadas para materializar los trabajos. El simposio invita a un fotógrafo que convivirá con los escultores para hacer un reportaje gráfico del proceso de ejecución de las piezas, con objeto de incluirlo en la edición del catálogo que publicaría la Diputación. A los escultores como contraprestación se les asignó, a cada uno, la cantidad de 6.000 euros por la realización de las obras³⁹. Las esculturas finalmente quedarían instaladas en los lugares prefijados por los artistas en el Pazo de Mariñán y pasarían a ser propiedad de la Diputación.

El proyecto fructifica y se le da forma mediante la creación de un evento de carácter periódico denominado “Simposio Internacional de Escultura”, que llegó a realizarse en dos convocatorias. La selección de los artistas participantes se decide a través de una comisión con el asesoramiento del escultor Manuel Patinha. Para la primera edición se invitaron a cinco escultores residentes en España y Portugal: Isaque Pinheiro y Paulo Neves de Portugal; Volker Schnüttgen, escultor alemán residente en Portugal; Manuel Patinha, nacido en el país vecino y residente en Galicia; y el escultor lucense Paco Pestana. Como estaba previsto, también se convocó al fotógrafo Luis López “Gabú”, con la intención de fijar con su cámara fotográfica todo el proceso de realización de las obras. Durante unos quince días de los meses de mayo y junio de 2006, tuvieron lugar los trabajos de realización de las cinco esculturas de la primera convocatoria. Durante ese tiempo los artistas estuvieron concentrados en el Pazo de Mariñán, donde comían y pernoctaban, estableciéndose entre ellos un ambiente de camaradería que al final de la experiencia, en muchos casos, concluyó en una buena amistad.

La segunda edición del Simposio Internacional de Escultura se celebra entre el 14 de mayo y el 1 de junio de 2007, nuevamente en el Pazo de Mariñán, esta vez con la participación de los artistas Xurxo Oro Claro de Ourense, Francisco Escudero y Moncho Amigo de A Coruña, Matthias Contzen, alemán residente en Portugal y Juan José Martínez López (Lomarti), de Lugo. La fotografía nuevamente corrió a cargo de Luis López “Gabú” como fotógrafo del proceso. El resultado de los dos simposios fueron diez esculturas de gran formato instaladas en los terrenos del Pazo de Mariñán, concebidas para un lugar específico, aspecto que supone el inicio de un parque escultórico contemporáneo dentro de un recinto patrimonial provincial. La iniciativa, a pesar del interés de los responsables de la Diputación, se suspende en el año 2008 a causa del recrudecimiento de la crisis económica que empieza a dejarse sentir en Europa, poco después de producirse el cambio de la corporación provincial por las elecciones municipales de 2007.

ENCUNTROS COA PINTURA E A POESÍA

Entre las nuevas obras de arte de la colección provincial de estos veinte últimos años hay que citar las pinturas colectivas procedentes de los “Encuentros coa Pintura e a Poesía” celebrados en el Pazo de Mariñán durante los años 2005 a 2007. Una iniciativa del Área de Cultura de la Diputación Provincial, coordinada por el acuarelista Manuel Gandullo en sus tres ediciones. Las obras que ingresaron en la Diputación fueron las realizadas en las convocatorias de 2006 y 2007, en las que se fijaron unas bases que consistían en la realización de las pinturas colectivas en soportes de formato único de 183x183 centímetros, y mantener una unidad temática que sería desarrollada por todos los participantes.

Entre los días 22 a 25 de abril de 2006 tuvo lugar el desarrollo del “II Encuentro coa Pintura e a Poesía”, una iniciativa que reunió a 42 artistas y poetas en el Pazo de Mariñán con la intención de tratar de “buscar nuevos espacios para el diálogo, el intercambio de experiencias, y la consecución de objetivos comunes”⁴⁰. Durante los cuatro días mencionados los participantes realizaron diversas actividades en las que se interactuaba desde un planteamiento pluridisciplinar, ya que además de la convocatoria de pintores y poetas se añadió al evento la participación de músicos y fotógrafos⁴¹. En esta ocasión, dentro de la programación de actividades, se dedicó una mañana para la realización de seis obras de gran formato pintadas cada una por cinco pintores y un poeta. El tema elegido se centró en la representación de personajes o hitos de la mitología clásica. Tras la finalización de las obras algunos de los participantes escribieron versos y firmaron en las pinturas para dejar constancia de la experiencia. Las seis obras colectivas⁴², siguiendo las normas del evento, pasaron a formar parte de la colección de la Diputación de A Coruña⁴³.

El año siguiente, durante los días 19 a 22 de abril de 2007 tuvo lugar la celebración del III Encuentro coa Pintura e a Poesía, en el que se reunieron nuevamente 46 artistas en el Pazo de Mariñán para realizar las jornadas de convivencia⁴⁴, siguiendo las pautas que se habían planteado en la edición anterior. En esta ocasión el número de cuadros colectivos se estableció en ocho y el tema elegido para su realización fue “La música”, que tras la finalización de esta iniciativa, se integraron en la colección provincial.

CERTÁMENES DE OTRAS INSTITUCIONES EN LOS QUE COLABORA LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

Durante estas dos últimas décadas la Diputación ha establecido convenios de colaboración con otras instituciones y entidades culturales privadas, con la intención de contribuir al desarrollo de eventos artísticos de carácter periódico. Entre ellas interesa destacar aquellas que han tenido como contraprestación la cesión de obras de arte a la Institución Provincial. El primero de los convenios firmados fue con el Centro de Grabado Contemporáneo (CGRAC), una iniciativa dirigida y auspiciada por el grabador madrileño Doroteo Arnáiz, que bajo ese nombre había creado un

taller de grabado con sala de exposiciones en el barrio coruñés de Monte Alto. En sus instalaciones muchos artistas de la ciudad habían experimentado con las diferentes técnicas de grabado y, en algunos casos, habían realizado exposiciones en su sala. De igual manera el Centro de Grabado Contemporáneo invitaba a exponer a artistas nacionales y extranjeros relacionados con el mundo de la obra gráfica original. El convenio establecido entre el CGRAC y la Diputación establecía la ayuda para la financiación de los catálogos de algunas de las exposiciones celebradas, la edición de carpetas de obra gráfica y la organización de eventos como el IV Symposium Internacional de Offset de Arte o las seis ediciones de la exposición Euroamericana de Grabado (1989-1996). Como contraprestación de los convenios firmados por las exposiciones de los grabadores Manuel Facal, Guy Dacos y José San Martín, el centro cedió cuatro grabados de cada uno de los artistas a la institución provincial. Es interesante destacar la ayuda que la Diputación ofrece al Centro de Grabado Contemporáneo para la realización del IV Symposium Internacional de Offset de Arte, consistente en la cesión de las instalaciones de la Imprenta Provincial para su desarrollo en A Coruña, como contraprestación a esta ayuda una de las carpetas editadas en el simposium pasaría a formar parte de la colección provincial. También se incorporó a la colección el ejemplar de la carpeta de diez grabados “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”, realizada en los talleres del CGRAC por diez artistas plásticos gallegos.

SALÓN DE OTOÑO DE PINTURA

Un mayor calado e implantación para el panorama artístico gallego tuvo el convenio que la Diputación Provincial estableció con la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario para la materialización de un certamen de carácter bianual que bajo el epígrafe de “Salón de Otoño de Pintura” inicia su andadura en 1996 y que, hasta el día de hoy, ha realizado siete ediciones. El Presidente de la Real Academia de Bellas Artes, Julio Fernández Argüelles, en la introducción del catálogo de la primera edición del evento, justificaba la creación del certamen.

El último y ambicioso proyecto de la Real Academia ha sido la creación de este “Primer Salón de Otoño” de pintura, cuyo objetivo primordial es dar a conocer la diversidad estética imperante en la actualidad. Por ello la divergencia de formas y estilos no debe ser un motivo de rechazo; por el contrario, creemos que debe ser como la respuesta adecuada a la diversidad estética actual para llegar a la conclusión de que ya pasaron los tiempos de un arte con imposiciones de estilo, tema o tendencia⁴⁵.

El Salón de Otoño se inicia con una dotación económica de 5.000.000 de pesetas (30.000 euros) para elegir en la primera edición tres premios, que en las siguientes ediciones se ampliaría a cuatro con la siguiente jerarquía: Gran Premio de Honor, Primer Premio, Segundo Premio y Tercer Premio. Las bases del certamen especificaban la propiedad de las obras premiadas estableciendo que el Gran Premio de Honor y el Tercer Premio pasarían a engrosar los fondos de la colección de la Diputación de A Coruña, en concepto de contraprestación de la ayuda económica concedida para la realización del evento, y los premios primero y segundo pasarían a formar parte de la Colección de la Academia de Bellas Artes. Si bien la convocatoria, inicialmente, se orientaba exclusivamente a la pintura, con el paso de las primeras ediciones del certamen y, siguiendo la tendencia generalizada de los certámenes de pintura, en el Quinto Salón de Otoño se otorga el tercer premio a una obra fotográfica de Diego Casado, dando con ello entrada a una nueva técnica. A través de las siete convocatorias celebradas del Salón de Otoño, la Diputación de A Coruña incorpora a su colección trece obras premiadas⁴⁶, además de las tres obras sin premio que fueron adquiridas por la institución provincial entre las pinturas seleccionadas de la primera edición del certamen.

PREMIO INTERNACIONAL DE ARTE GRÁFICO JESÚS NÚÑEZ

En 1997, bajo la iniciativa del pintor y grabador Jesús Núñez se crea en Betanzos la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea en la casa de la familia Núñez, un complejo proyectado por el arquitecto Rafael González Villar, en 1923, con la finalidad de “albergar dos tipos de actividades perfectamente diferenciadas; una zona sería un gran almacén destinado a la venta de diferentes ramos comerciales (textil, droguería, mercería, etc.), y la otra zona se destinaría a la corresponsalía del Banco de España en Betanzos”⁴⁷, además, el segundo y último piso se proyectó como vivienda de los hijos de Antonio Núñez, herederos de la propiedad. Tras una cuidadosa rehabilitación que dejaba intactas las dependencias del almacén y la banca, el artista Jesús Núñez creó un importante taller de grabado destinado al desarrollo, docencia e investigación de las técnicas gráficas de la litografía, serigrafía, xilografía, fotografía, técnicas digitales, etc. Además de este núcleo principal de actividades el CIEC integra una biblioteca especializada, una sala de exposiciones y un Museo de la Estampa Contemporánea iniciado con los propios fondos de la colección particular de Jesús Núñez y diversas donaciones como la de María Elvira Fernández, viuda

del pintor Luis Seoane, etc. Desde su inicio el CIEC tuvo ayudas puntuales del Ayuntamiento de Betanzos y de la Diputación de A Coruña, hasta que el Ayuntamiento brigantino y Caixa Galicia firman un convenio de colaboración para el desarrollo de actividades. La Diputación de A Coruña también aprobaría dos “Convenios para la financiación de obras y actividades”, en 2001, que sirvieron para la consolidación del proyecto de la fundación. Estos convenios establecidos con la Diputación se han mantenido y han servido para hacer factible la creación y desarrollo de las cinco ediciones celebradas hasta la fecha del Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, cuya primera convocatoria tuvo lugar en el año 2007. El certamen en sus bases especifica la existencia de un primer premio y dos accésits, el primero dotado con 6.500 euros y facultan al ganador a realizar una exposición en la Fundación CIEC. Los dos accésit dan la opción a disfrutar de una beca consistente en la matrícula de un módulo del Master de Obra Gráfica creado e impartido por el centro. Como contraprestación de la ayuda de la Diputación, la Fundación CIEC cede a la institución provincial un ejemplar de los tres grabados premiados en cada edición y podrá exponer en los ayuntamientos de la provincia, además de las obras citadas, aquellos trabajos no premiados y que el jurado hubiera destacado su calidad. A través de esta iniciativa la Colección de Arte de la Diputación Provincial ha ingresado las dieciséis obras premiadas en los cinco certámenes celebrados hasta 2010⁴⁸, además de otras obras donadas por el centro.

COMPRAS

El segundo criterio más frecuente de adquisición de obras para la Colección Provincial durante el período de 1990 a 2010 ha sido el sistema de compras. De esta manera la institución, con un claro sentido selectivo, contemplaba la forma de incorporar obras significativas de autores destacados de la plástica gallega que no estuvieran representados en la colección. Los sistemas de compra aplicados en estos veinte años fueron, en primer lugar, los de compra directa a los propios artistas, particulares o empresas privadas; en segundo lugar, la adquisición de colecciones particulares que, en su conjunto, tuvieran importancia por su contenido material o cultural y, en tercer lugar, otras opciones de índole diversa. Este sistema de adquisiciones de obras estuvo casi siempre sujeto al informe previo favorable de una comisión técnica nombrada por la Diputación y a la posterior aprobación del Presidente.

La compra directa a artistas se materializaba a propuesta de estos por causas muy diversas, entre las que se pueden citar las exposiciones retrospectivas realizadas en salas de exposiciones institucionales de la provincia, como ha sucedido en los casos de los pintores Alfonso Abelenda, Antonio Tenreiro o Jorge Peteiro, entre otros. En menor medida también se han adquirido obras a propuesta de algunos artistas que no figuran en la colección provincial, tales como Xaime Cabanas, Antonio García Patiño, etc. Por último se puede citar un pequeño grupo de compras que dependen de circunstancias diversas, como las tres obras no premiadas y adquiridas en la inauguración del I Salón de Otoño de Pintura y, en menor medida, las propuestas realizadas por una comisión técnica de la propia Diputación con la intención de incorporar obras singulares por su valor artístico o histórico. Entre estas últimas se pueden citar las obras de Jorge Castillo, Bucíños, María Villar Mateo de Arenaza, etc.

En el caso de las adquisiciones a coleccionistas particulares, ha primado el interés artístico de la obra. De hecho por este sistema han entrado a formar parte de la colección obras aisladas o grupos de obras que como conjunto han tenido un evidente interés. Entre las obras más destacadas adquiridas a coleccionistas particulares con este sistema pueden citarse tres cuadros de la etapa de formación de Isaac Díaz Pardo, que contribuyen significativamente al estudio de la obra de este importante artista gallego, “El discurso”, “Descendimiento” y “Mujer desnuda con marinero”, importantes cada una de ellas por su época, estilo y calidad.

Singular y de destacado interés fue la compra realizada a los herederos de D. Juan Naya Pérez del legado de la familia de Manuel Murguía y Rosalía de Castro. Juan Naya, cronista de A Coruña, bibliotecario de la Real Academia Galega, y estudioso de la familia Murguía-Castro, había sido amigo y asistido hasta su fallecimiento a Gala Murguía, hija de la poetisa. Como agradecimiento y ante la ausencia de herederos directos, la hija de Manuel Murguía lega en su testamento al cronista coruñés una serie de documentos, cuadros y enseres⁴⁹. El legado de Gala Murguía estaba formado por diez cuadros de su hermano Ovidio, un retrato y una caricatura de Rosalía de Castro realizados respectivamente por Modesto Brocos y Castelao, una colección de manuscritos de Manuel Murguía y Rosalía de Castro, y los muebles que pertenecieron a la familia. La Comisión Técnica de la Diputación Provincial adoptó la decisión de informar favorablemente la compra de estos bienes debido a su interés artístico e histórico, además de la singular historia que une la familia Murguía-Castro a diversos intelectuales gallegos y que queda recogida en el libro que la Diputación publicaría con motivo de la compra y en el que están reproducidas todas las obras, documentos y enseres⁵⁰.

Entre las adquisiciones procedentes de particulares hay que señalar las de la colección Pernas-Freire, un conjunto de doce obras de pequeño formato entre las que figuran dos cuadros de Alfonso Abelenda, tres de Xaime Quessada, dos de Laxeiro, y obras de los artistas Sotomayor, Villafinez, Román Navarro, Seijo Rubio y Manuel Torres. Entre todas ellas hay que hacer una mención especial al pequeño lienzo “Cabeza de novia” que sirvió como boceto para la realización de “Comida de boda de Bergantiños”, obra capital del pintor Fernando Álvarez de Sotomayor y ejemplo fundamental de la pintura regionalista gallega.

Dentro de este sistema de adquisición de obras artísticas por compra, hay que citar el caso singular de aquellas que entraron a formar parte del patrimonio provincial como resultado de la compra de Villa Florentina, la segunda residencia que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en las inmediaciones de Cecebre. Una compra que se realizó a petición de los responsables de Fundación Cultural del autor del “Bosque animado”, en el momento en que los herederos la pusieron en venta. La casa proyectada por el arquitecto coruñés Antonio Tenreiro y construida en la década de los años cuarenta del siglo pasado fue adquirida con los enseres del escritor, en 2001. La casa permanecía intacta con los muebles, la biblioteca personal del escritor y su colección particular de pintura, grabado y caricaturas. La Diputación, tras la compra, cede el uso de la vivienda a la Fundación Wenceslao Fernández Flórez con el objetivo de destinarla a ser la sede estable para desarrollar las tareas fundacionales además de crear una Casa-Museo que permaneciera abierta a investigadores y público en general. La colección de pintura de Wenceslao Fernández Flórez, que se sigue manteniendo en Villa Florentina, está integrada por catorce retratos y caricaturas del escritor realizados por diferentes autores entre los que se pueden citar a Federico Ribas, Máximo Ramos o Alejandro Sirio, además de tres grabados de Manuel Castro Gil y otras obras de menor importancia. La colección además del valor artístico es destacable por haber formado parte de la vida del escritor, además de que a través de sus caricaturas se puede constatar no sólo la variación de la fisonomía del personaje, sino también la evolución estilística de este tipo de dibujo durante la primera mitad del siglo, así como por los diferentes modos de ser planteado por cada uno de los autores.

OBRAS ARTÍSTICAS PROCEDENTES DE LA APLICACIÓN DE LAS MEDIDAS DE FOMENTO DE LA LEY DE PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

La aplicación del Título VIII, artículo 68 de la Ley de Patrimonio Histórico Español expresa que “En el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, se incluirá una partida equivalente al menos al 1 por 100 de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno”⁵¹. Aunque la legislación solo contempla el ámbito de las obras estatales, la Xunta de Galicia, algunos ayuntamientos y diputaciones consideraron también la aplicación de esta normativa con objeto de promocionar al sector de las artes plásticas en general y a los artistas en particular. A causa de esta decisión se ha producido la entrada de once nuevas obras en la Colección Provincial, entre las cuales hay que hacer mención del conjunto escultórico-pictórico realizado en la Plaza Torrente Ballester de A Coruña, en 1991, como resultado de la aplicación del uno por ciento del proyecto de Ordenación del entorno de los edificios del Colegio-Hogar Calvo Sotelo, Imprenta y Archivo Provincial, situados en la calle Archer Milton Huntington, adyacente a la citada plaza. La intervención consistió en tres obras temáticamente unidas por los mitos y leyendas gallegos: una escultura de la Diosa Briga situada en el centro de la plaza sostenida por un pedestal monolítico, realizada por el escultor Acisclo Manzano; un mural de azulejo titulado “Escenas mitológicas. Lo hiperbóreo y oextrimnio de Galicia”, obra de Xaime Quessada; y un reloj cabalístico cuya autoría conjunta pertenece a los dos artistas mencionados.

Hay que destacar también, entre este tipo de actuaciones, la escultura pública en acero cortén “Queimacasas”, de Moncho Amigo, situada en la Playa de Balarés, Ponteceso, como resultado de la aplicación de la normativa patrimonial de fomento a la creatividad artística del proyecto de acondicionamiento del entorno de la playa.

Con motivo de la remodelación del antiguo Palacio Provincial, situado en la calle Riego de Agua, como Biblioteca Provincial se destinó el uno por ciento del presupuesto para ornamentar sus dependencias con la adquisición de obras de los pintores Alfonso Abelenda, Xavier Muiños, Fina Mantiñán, Fidel Vidal y Santiago Caneda, y una escultura de Julio Sanjurjo.

OBRAS COMO CONTRAPRESTACIÓN DE BECAS DE AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS

La atención de la Diputación hacia la formación de artistas ha sido una de sus prioridades desde sus inicios en el siglo XIX. Como señala María Dolores Liaño Pedreira, “es temprana también la creación de las pensiones para realizar y

perfeccionar estudios artísticos, principalmente en Roma, desde 1883”⁵². En el catálogo razonado que publicó la Diputación en 1991 sobre su colección de pintura y escultura figura la relación de artistas becados con obras donadas como contraprestación de sus becas. Nuevamente se puede comprobar que también en este apartado, durante estos últimos veinte años, el incremento de la actividad formativa por parte de la Diputación ha sido muy dinámica, ya que han sido 35 obras las que se han donado por este concepto. Hay que tener en cuenta que el número de becarios es muy superior al número de obras donadas, ya que la cláusula que estipula la contraprestación de la donación de obras a la Diputación no se ha especificado en todas las convocatorias. Sobre el tema de las ayudas de la institución hacia la formación en forma de becas, María Dolores Liaño Pedreira incluye un estudio, en este catálogo razonado, donde clarifica muchos de estos aspectos y, en especial, el de los artistas becados a lo largo de la historia.

Es interesante comprobar como un buen número de becarios han conseguido, con el paso del tiempo, éxitos nacionales e internacionales, siendo considerados en la actualidad como jóvenes artistas emergentes y, en algún caso, ya consolidados. Tales son los casos de Antón Cabaleiro, David Ferrando Giraut, María Ruido, Carlos Maciá, Tatiana Medal, Enrique Saavedra Chicheri o Manuel Eirís, entre otros.

ENCARGOS A ARTISTAS

La mayor parte de las obras incorporadas a la colección provincial por el procedimiento de encargo directo pertenecen a la galería de retratos de presidentes siguiendo la costumbre decimonónica. En 1990 se retoma la tradición por iniciativa de D. Salvador Fernández Moreda, con la intención de poner al día la colección de retratos de presidentes que la Diputación había conservado desde su creación, ya que desde un punto de vista plástico e histórico constituían un conjunto de interés. En estos veinte últimos años los diferentes presidentes provinciales han mantenido la tradición de encargar los retratos de sus antecesores. En este sentido se persigue una doble labor, la de incorporar a la galería de retratos provincial los de algunos presidentes ya fallecidos y, por otro, la de incluir los presidentes de las últimas décadas. Los retratos de los presidentes desaparecidos se encargan a diferentes artistas de la provincia, a quienes se pone en contacto con la familia para obtener datos fotográficos, biográficos y de otras características con la finalidad de conseguir el mejor resultado final en la factura, parecido físico y psicológico. Esta labor, en muchos casos, es compleja debido a la dilatada distancia temporal y las escasas referencias de imágenes con las que contaron algunos pintores. Tales son los casos de los presidentes D. José López Bouza, realizado por Cándido Pérez Palma, y D. Juan José Barcia Goyanes, pintado por Alberto Carpo.

En cuanto a los retratos de los presidentes que ostentaron su cargo en estos últimos veinte años, fueron ellos los que designaron al pintor. Por este procedimiento se han incorporado en la galería de retratos los lienzos de los presidentes Salvador Fernández Moreda, Augusto César Lendoiro y José Luis Torres Colomer, realizados por los pintores Rogelio Puente, Alfonso Abelenda y Xoán Fernández Martínez, respectivamente.

Dentro del apartado de encargos directos a un artista se puede citar el de los moldes para hacer una réplica, en edición limitada y en cerámica de Sargadelos, de la escultura de piedra existente en el Pazo de Mariñán conocida como “Mayordomo de Mariñán”, encargado Antonio García Patiño dada su experiencia en este campo, pues había hecho un número de diseños similares para las fábricas de cerámicas de Sargadelos y O Castro, en los últimos cuarenta años.

ESCULTURA PÚBLICA

La Diputación en estos años también ha colaborado con los ayuntamientos de la provincia en la construcción de monumentos públicos, en concreto ha financiado dos esculturas en los municipios de Fisterra y Rianxo. Se trata del “Monumento al emigrante gallego” realizado por el escultor Agustín de la Herrán, en Fisterra, y el “Homenaje a Rafael Dieste”, del ceramista Francisco José Pérez Porto, situado en el paseo da Ribeira en Rianxo. En ambos casos mediante concurso público se otorgaron a los referidos artistas la realización de dichas obras.

DONACIONES

La Diputación Provincial también ha recibido donaciones de obras de artistas, particulares o instituciones, entre las que se puede citar la colección de grabados de gran formato que el pintor Roberto González Fernández cede para las salas de lectura del nuevo edificio de la Biblioteca Provincial de la calle Riego de Agua de A Coruña; la colección de bocetos que el pintor Gerardo Porto ofrece para decorar las dependencias del Palacio Provincial o la donación de una obra de la pintora ferrolana Carmen Chacón.

Con carácter particular destaca la donación de los herederos de un retrato de D. Manuel Ínsua López, que fue presidente de la Diputación, realizado por el pintor Antonio López Rodríguez, con el fin de pasar a formar parte de la galería de retratos de presidentes. También hay que señalar el busto esculpido en mármol negro del presidente Ángel Porto Anido donado por su familia.

En otros casos estas donaciones se producen como resultado de determinados acontecimientos institucionales, tal y como sucede con la acuarela del pintor uruguayo Carlos Fandiño que fue donada por el Patronato de la Cultura de Montevideo con motivo de la visita del Buque Escuela “Capitán Miranda” a la ciudad de A Coruña.

ARTE GALLEGO Y MECENAZGO EN LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

A través de la Colección de la Diputación Provincial se puede establecer una visión panorámica del arte gallego contemporáneo en estas dos últimas décadas en las que la situación artística, ya desde mediados de la década de los ochenta, es muy variada tanto por la confluencia de distintas generaciones como por la diversidad de tendencias. Durante este período cronológico se rescata del olvido para nuestra historia del arte a aquellos artistas exiliados que retornan de sus países de acogida siendo objeto de homenajes y exposiciones retrospectivas, tales son los casos de Laxeiro, Eugenio Granell, Luis Seoane (mediante la labor de difusión de su viuda), Mario Granell, etc. Junto a ellos coexiste una generación posterior que se ha desarrollado en nuestro país durante la dictadura y mantiene vigentes lenguajes plásticos puristas evolucionados. Entre ellos se pueden citar a José María de Labra, Manuel Mampaso, Manuel Suárez Molezún, Antonio Lago Rivera, Antonio Tenreiro, X. Barreiro, Luis Caruncho, Felipe Criado, Rafael Ubeda, Jorge Castillo, Xaime Quessada, Alberto Datas, Acisclo Manzano, Alfonso Abelenda, Elena Colmeiro y un largo etcétera que sería muy difícil citar sin dejar atrás injustificadas omisiones. Gran parte de estos nombres están representados en la colección provincial.

En los años ochenta eclosiona un colectivo de jóvenes artistas, Grupo Atlántica, que decididamente apuestan por introducir en Galicia las propuestas de la contemporaneidad internacional con un claro sello diferencial. No será un colectivo homogéneo en cuanto a su dirección plástica, pero sí unido en su deseo renovador de la plástica gallega. Los integrantes y artistas afines a este grupo van a coincidir con la imagen que la joven institución autonómica gallega necesita para transmitir el vigor social de los nuevos tiempos. La institución se implica en la difusión y promoción del proyecto artístico atlántico apoyando un importante número de exposiciones que lo pondrán en vigencia. Es significativo que la exposición que se inaugura en el pabellón gallego de la Expo 92 de Sevilla esté integrada mayoritariamente por un nutrido número de estos jóvenes artistas. Atlántica y su círculo de influencia aportó al panorama destacados creadores plásticos entre los que es necesario citar a Antón Patiño, Manuel Moldes, Menchu Lamas, Ánxel Huete, Antón Lamazares, José Freixanes, Javier Correa Corredoira, Silverio Rivas, Mon Vasco, Ignacio Basallo, Paco Pestana, Francisco Leiro, Manolo Paz, Manuel Quintana Martelo, así como un dilatado etcétera.

Junto a los artistas atlánticos se desarrolla paralelamente otra vertiente de creadores que consiguen implantarse en el panorama plástico gallego por otros canales de difusión y promoción. Son artistas que no constituyen un grupo homogéneo por sus planteamientos, sino individualidades que consiguen consolidar sus propuestas no sólo en Galicia sino también, en algunos casos, fuera del entorno autonómico. Estos son los casos de Xesús Vázquez, Din Matamoros, Xurxo Oro Claro, Manuel Facal, Moncho Amigo, Manuel Ruibal, Xavier Toubes, Jorge Barbi, Roberto González Fernández, Antón Pulido, Francisco Pazos, Xurxo Martiño, Soledad Penalta, Manuel Patinha, Xurxo Lobato, Manuel Vilariño, Vari Caramés, etc.

Con posterioridad surge una generación de artistas a finales de la misma década de los ochenta que introducen otras tendencias que entienden de diferente manera las opciones pictóricas y escultóricas e introducen otros lenguajes artísticos como instalaciones, fotografía, multimedia, etc. Entre ellos habría que citar a Berta Cáccamo, Darío Basso, Vicente Prego, Antonio Murado, Caxigueiro, María Xosé Díaz, Xesús Otero-Yglesias, Enrique Saavedra, Isaac Pérez Vicente, Emilia Salgueiro, María Ruido, Ángel Cerviño, Suso Basterrechea, Antón Sobral, etc., la mayoría de ellos presentes en la colección.

Todo este entramado cultural de infraestructuras públicas, privadas y nuevos profesionales también tiene su reflejo en el mundo universitario con la creación, en 1990, de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra dependiente de la Universidad de Vigo. El fruto de la implantación de una institución docente formadora de futuros artistas comenzará a hacerse patente con las primeras promociones de licenciados. El panorama plástico gallego se enriquece con la aparición de nuevos nombres que, paulatinamente, se integran participando en los diferentes certámenes de artes plásticas y en las salas de exposiciones. Esta realidad es “presentada en sociedad” en 1999 con la exposición “Nuevos caminantes” que

organizada por el programa del Xacobeo se celebra en el Pazo da Cultura de Pontevedra. En ella se seleccionan aquellos artistas más destacados de las jóvenes promociones de la Facultad de Bellas Artes, considerados por la crítica de arte como la avanzadilla de una nueva generación de creadores gallegos. La exposición introducía a los artistas Mónica Alonso, Alberto Barreiro, Vicente Blanco, Salvador Cidrás, Verónica Dopico, Almudena Fernández, Ana Fernández, Arturo Fuentes, Celeste Garrido, Tatiana Medal, Alvaro Negro, Andrés Pinal, Carlos Rial y Manuel Vázquez. De este grupo de nuevas promesas la colección provincial posee interesantes obras obtenidas a través de las diferentes ediciones del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo y de las donaciones efectuadas como becarios de la Diputación.

En estos últimos años se han incorporado al patrimonio provincial obras de nuevos artistas procedentes de los distintos ámbitos de la universidad –profesores y licenciados–, de los que algunos ya han conseguido varios premios en diferentes certámenes o realizado exposiciones en galerías de arte o en instituciones de contrastada solvencia. Tales son los casos de Nono Bandera, Suso Fandiño, Itziar Ezquieta, Tamara Feijoo, Jorge Perianes, Juan Carlos Meana o Manuel Eirís, entre otros.

Podemos decir que con las obras artísticas incorporadas a lo largo de estas dos décadas, la colección de la Diputación es un reflejo del arte de una época y de un momento determinado en la historia del arte gallego.

Con el presente catálogo razonado la Diputación Provincial de A Coruña completa el estudio de un patrimonio artístico conseguido a lo largo de más 150 años de mecenazgo pues, como indica María Dolores Liaño Pedreira, se trata de “una colección que se inicia en 1850, fecha constatada de la primera adquisición”⁵³.

A la hora de establecer una posible valoración de este patrimonio integrado por las casi mil obras que lo constituyen, son muchos los aspectos a tener en cuenta para hacer una reflexión ponderada. En primer lugar se trata del conjunto de obras artísticas de una institución pública sin ánimo de lucro, que difiere de los objetivos que pueda perseguir una colección privada en los que el mercado, el análisis meditado sobre la proyección de los artistas o la calidad específica de las obras son metas prioritarias para alcanzar una rentabilidad y un prestigio de su imagen empresarial. El fin que persigue una institución pública, como la Diputación, es una labor de mecenazgo cultural dirigida a la promoción y ayuda a las artes y a los artistas. Por lo tanto, las obras que constituyen la colección provincial coruñesa no son el resultado de una acción selectiva continuada, calculada y evaluada en parámetros de inversión a medio o largo plazo, sino que dichas obras artísticas deben entenderse como el testimonio, material y físico, de una promoción cultural derivada de las competencias legales que la institución tiene y ha desarrollado a través de la gestión específica de las distintas corporaciones elegidas a lo largo de su historia.

El hecho de que la Diputación de A Coruña no haya tenido museo propio –como ha ocurrido con otras diputaciones españolas– ha evitado⁵⁴, en cierta manera, la desviación de sus objetivos de mecenazgo hacia planteamientos museológicos que pudieran perseguir otros intereses basados en el valor de la propia obra y en la difusión y promoción del propio museo.

Por lo tanto el análisis de las obras de la colección provincial en primer lugar hay que plantearlo como el desarrollo continuado de una labor de mecenazgo cultural. Después, y como algo secundario, se podrá acometer el análisis de una colección que hay que considerar no selectiva y que se ha ido formando de manera circunstancial y, a veces, determinada por la normativa⁵⁵, o por el juicio de colectivos externos a la institución –comisiones específicas, becas y jurados– constituidos con los criterios establecidos por el propio engranaje administrativo institucional⁵⁶. En otros casos será la acción de otras instituciones públicas y privadas las que producirán el ingreso de obras en la colección de una manera diferida, a cambio de las ayudas que reciben de la Diputación por su promoción a las artes⁵⁷. Menos sistemáticos, desde el punto de vista del procedimiento, son las incorporaciones de obras artísticas por el sistema de compra directa, donación, etc. Estas adquisiciones son valoradas, a veces, por comisiones creadas por la institución y normalmente integradas por técnicos de la misma que cambian periódicamente en su puntual ejercicio⁵⁸.

La valoración artística de la colección es la suma de factores muy diversos entre los que se pueden enumerar los artistas que la integran, la calidad de las obras, las agrupaciones temáticas, estilísticas o formales que pueden establecerse dentro del conjunto, la representatividad de las obras en relación con el momento en que fueron realizadas, la aportación de cada obra como fuente para la historia de la provincia, de la institución o del arte, o la valoración de las mismas desde la óptica del presente. Un conjunto de factores que se reflejan en esta publicación del catálogo razonado de los últimos veinte años que edita la Diputación Provincial de A Coruña y que pone a disposición de la sociedad, para facilitar su conocimiento y también la reflexión, la investigación y los estudios comparados que puedan surgir, a partir del mismo, en el futuro.

A Coruña, marzo de 2011.

ANEXOS

TABLA 1.- JURADOS DEL CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS ISAAC DÍAZ PARDO

CERTAMEN	AÑO	MIEMBROS DEL JURADO	PROFESIONES
Primer certamen	1989	Belén Galán Isaac Díaz Pardo Eloisa Enríquez Morales Mariano García Patiño Julio Fernández Argüelles Ángel Sicart Giménez Ramón Otero Túñez	Museo Español de Arte Contemporáneo. Artista Escuela de Artes y Oficios “Maestro Mateo”, A Coruña. Escuela de Artes y Oficios “Pablo Picasso”, A Coruña. Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Segundo certamen	1991	Laureano Álvarez Martínez Doroteo Arnáiz Abejón Tomás Fernández Fuentes María Rosa Gómez González M. Socorro Ortega Romero	Crítico Arte de La Voz de Galicia. Artista. Licenciado en Bellas Artes. Comisario de exposiciones. Licenciado en Historia. Crítica de Arte. Profesora de la Universidad de Santiago de Compostela.
Tercer certamen	1993	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Félix de la Fuente Andrés M. Dolores Liaño Pedreira Rogelio López Cardalda M. Socorro Ortega Romero Rosario Sarmiento Escalona	Artista Director Museo de Bellas Artes de A Coruña. Licenciada en Historia del Arte. Archivera Bibliotecaria y Asesora artística de la Diputación de A Coruña. Jefe Servicio de Cultura de la Diputación de A Coruña. Profesora de la Universidad de Santiago de Compostela. Licenciada en Historia del Arte. Gestora cultural Caixa Galicia. Comisaria exposiciones.
Cuarto certamen	1996	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Alfonso Abelenda Antonio García Patiño Felipe Senén López Gómez María Ángeles Pena Truque Rosario Sarmiento Escalona José Manuel García Iglesias Rogelio López Cardalda M. Dolores Liaño Pedreira José Antonio García Arthús	Artista Pintor Pintor Licenciado en Historia del Arte. Gestor Cultural de la Diputación Directora del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Licenciada en Historia. Gestora cultural Caixa Galicia. Comisaria exposiciones. Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. Jefe Servicio de Cultura de la Diputación de A Coruña. Licenciada en Historia del Arte. Archivera Bibliotecaria y Asesora artística de la Diputación de A Coruña. Asesor de cultura del Presidente de la Diputación de A Coruña.
Quinto certamen	1998	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Felipe Criado Martín Alfonso Abelenda Escudero María Ángeles Pena Truque Gloria Moure Cao Rosario Sarmiento Escalona José Manuel López Vázquez M. Dolores Liaño Pedreira Felipe Senén López Gómez Rogelio López Cardalda	Artista Pintor Pintor Directora del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Directora del CGAC. Licenciada en Historia. Gestora cultural Caixa Galicia. Comisaria exposiciones. Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. Licenciada en Historia del Arte. Archivera Bibliotecaria y Asesora artística de la Diputación de A Coruña. Licenciado en Historia del Arte. Gestor Cultural de la Diputación. Jefe Servicio de Cultura de la Diputación de A Coruña.

CERTAMEN	AÑO	MIEMBROS DEL JURADO	PROFESIONES
Sexto certamen	1999	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Alfonso Abelenda Escudero Luis Caruncho Amat Felipe Criado Martín Miguel Fernández Cid M. Dolores Liaño Pedreira José Manuel López Vázquez M. Ángeles Penas Truque Rosario Sarmiento Escalona	Artista Pintor Pintor. Gestor Cultural. Comisario de exposiciones. Pintor. Director del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). Licenciada en Historia del Arte. Archivera Bibliotecaria de la Diputación de A Coruña. Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. Directora del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Licenciada en Historia. Gestora cultural de Caixa Galicia. Comisaria exposiciones.
Séptimo certamen	2001	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Luis Caruncho Amat Xosé Antón Galán Suárez Ánxel Huete Vales Felipe Senén López Gómez M. Ángeles Penas Truque Román Pereiro Alonso M. Cruz Pérez Rubido Adolfo Sobrino Nogueira	Artista Pintor. Gestor Cultural. Comisario de exposiciones. Artista Artista. Profesor de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Licenciado en Historia del Arte. Gestor Cultural de la Diputación. Directora del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Gestor Cultural. Comisario de exposiciones. Licenciada en Bellas Artes. Artista Galerista
Octavo certamen	2004	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Felipe Senén López Gómez M. Dolores Liaño Pedreira Carlos M. Rodríguez Silvar Ignacio Pardo Pedrosa Jaime Oíza Galán	Artista Licenciado en Historia del Arte. Gestor Cultural de la Diputación. Licenciada en Historia del Arte. Archivera Bibliotecaria de la Diputación de A Coruña. Licenciado en Bellas Artes. Ilustrador y diseñador del Grupo Sargadelos Catedrático de dibujo Instituto Elviña, A Coruña. Director de la sala municipal de exposiciones Kiosco Alfonso, A Coruña. Gestor Cultural del Ayuntamiento de A Coruña.
Noveno certamen	2005	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Ana Vasco del Castillo Alfonso Costa Beiro Juan Manuel Monterroso Montero Jaime Oíza Galán Xavier Seoane Rivas Modesto Trigo Trigo	Artista Técnico Museo de Bellas Artes de A Coruña. Comisaria de exposiciones. Artista Profesor de la Universidad de Santiago de Compostela. Director de la sala municipal de exposiciones Kiosco Alfonso, A Coruña. Gestor Cultural del Ayuntamiento de A Coruña. Gestor Cultural. Comisario de exposiciones. Escritor. Pintor
Décimo certamen	2007	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Antón Castro Fernández Alfonso Costa Beiro Ánxeles Pena García Cándido Pérez Palma Celestino Poza Rafael Úbeda Piñeiro Pedro Vasco Conde	Artista Profesor de la Universidad de Vigo. Comisario de exposiciones. Artista Crítica de arte y escritora. Pintor Diputado de Cultura de la Diputación de A Coruña. Pintor. Profesor de la Universidad de Vigo. Asesor de cultura del Presidente de la Diputación de A Coruña.
Undécimo certamen	2010	Isaac Díaz Pardo (honorífico) Xoan Novegil González-Anleo Manuel Mosquera Cobián Natalia Poncela López Alfonso Costa Jano Muñoz Ramón Conde	Artista Profesor de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Conservador del Museo de Bellas Artes de A Coruña. Crítica de Arte de la revista "ArtNotes". Pintor Pintor Escultor

TABLA 2.- ARTISTAS PREMIADOS EN LAS EDICIONES DEL CERTAMEN DE ARTES PLÁSTICAS ISAAC DÍAZ PARDO

CERTAMEN	AÑO	ARTISTAS PREMIADOS CON ADQUISICIÓN DE OBRA
Primer certamen	1989	Carlos Barcón, Juan Brión Ageitos, Francisco Javier Cabo Villaverde, Armando García Ferreiro, José Galán Suárez (Pepe Galán), Lois Manuel López Rico, Xaquín Marín, Miguel Ángel Martínez Maciá, Pedro Muiño, Soledad Penalta, Cándido Pérez Palma, Estela Pintos Moreu, Rosa Quicler, Bea Rey, Rafael Romero Masiá, Alejandro Sanmartín, María Jesús Urgoiti.
Segundo certamen	1991	Xurxo Alonso, Xurxo Martiño, Xaquín Marín, Francisco Pazos, Xurxo Gómez Chao, Juan Martínez de la Colina, Manolo Paz, Cruz Pérez Rubido, Vicente Prego, Xoan Manuel Viqueira, Julio García Rivas.
Tercer certamen	1993	Paco Pestana, Soledad Penalta, Enrique Saavedra López-Chicheri, Paz de la Calzada, Victor López-Rúa, Pedro Bueno, Manuel Patinha, Javier Quintela Villar, Alejandro Sanmartín, Francisco Pazos, Pedro Muiño, Montse Amigo, Emilia Salgueiro.
Cuarto certamen	1996	Caxigueiro, Paco Pestana, Antón Patiño, Urza, Tatiana Medal, María Ruido, Salvador Cidrás, Modesto Pérez, Xoán Pardiñas, Xurxo Martiño, Ángel Julio Zaldivar, Lola Solla, Carmen Sendón, M. del Carmen Senande, Javier Quintela Villar, Juan Ignacio Cidrás, Jorge Cabezas, María Álvarez, Xulio Maside, Diego Casado.
Quinto certamen	1998	Álvaro de la Vega, Roberto González Fernández, Pepe Galán, Moncho Amgo, Vicente Prego, Jorge Barbi, Tono Carbajo, Rosa Vázquez, Berta Caccamo, Álvaro Negro, Menchu Lamas.
Sexto certamen	1999	Anne Heyvaert, Chelín, Caxigueiro, Modesto Pérez, Guillermo Aymerich, Carballido, Ángel Cerviño, Almudena Fernández, Manuel Busto, Rosa Millares, Reboirás, Loureiro, Paz de la Calzada, Soledad Penalta, Xosé Cobas, Tatiana Medal, Manuel Vázquez, Itziar Ezquieta, Roberto González Fernández.
Séptimo certamen	2001	José Carlos Barros, Raquel Blanco Iglesias, Xurxo García Penalta, José Edmundo Paz, Xulio Maside, Loureiro, Diego Casado, Carlos Gonçalves Durao, Javier Rico Ascariz, Arnulfo Medina, Dolores Gálvez, Xosé Poldras, Rosa Veloso, Christian Villamide, Berta Ares, Federico Fernández Alonso, Carolina Miraz, Xurxo Ínsua, Santiago del Río Abelenda, Antón Mouzo, Suso Basterrechea, Diego Casado, Jordi Caparrós, Alejandro Carro, Isabel Rey Sastre, Emilia Salgueiro, Fermín Encinar.
Octavo certamen	2004	Ángel Cerviño, Manuel Santiago, A.J.P. Magri, María José Santiso, Caxigueiro, Mikel Bergara, Manuel Busto, Yolanda Ferrer, Germán González Pintos, Manuel Patinha, José Edmundo Paz da Cruz, Cruz Pérez Rubido, Alfonso Rego, Montse Rego, Manuel Eirís, Carlos Maciá, Dorda.
Noveno certamen	2005	Vari Caramés, María José Santiso, Pedro Bueno, Marta Armada, Fernanda Fernández Suárez, Pablo Gallo, Beatriz Ansede, José Juncosas Rivera, Cristina Durán, Manuel Patinha, Tania Sanjurjo, Luisa Valdés, Xurxo Lobato, Alfonso Rego, Ana Santiso Villar, Héctor Francesch, Cristóbal Fortúnez, Dorda.
Décimo certamen	2007	Esteban Romero, Antonia Castro, Ana Cambeiro, Enrique Saavedra López-Chicheri, Remiseiro, Juan Carlos Platis, Isabel Pintado Palacio, Jano Muñoz, María Mejjide, Dorda, Luis López "Gabú", Ana Karina Lema Astray, Xulio Lago, Fran Herbello, Alberto Gende Díaz, Héctor Francesch, Xabier Ríos, Francisco Escudero, Victor Casas, Maica Alonso, Manuel Patinha.
Undécimo certamen	2009	Nono Bandera, Óscar Cabana, Victor-Hugo Costas, Suso Fandiño, Itziar Ezquieta, Tamara Feijoo, Jorge Perianes, Juan Lesta, María Mejjide, Anne Heyvaert, Belén Montero, Helena Segura-Torrella, Juan Carlos Meana, Stephane Lutier.

**TABLA 3.- TÉCNICAS Y LENGUAJES UTILIZADOS EN LAS OBRAS ADQUIRIDAS POR LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL
(1990-2010)**

TÉCNICA	CANTIDAD	OBSERVACIONES
Pintura	267	En muchas ocasiones las obras incluidas en este apartado de pintura poseen fusiones de diferentes técnicas como <i>transfers</i> , aportaciones de grabado, inclusión del objeto en la pintura, etc.
Escultura	59	Igual que sucede con la pintura, se incluyen en este apartado opciones que se apartan del bulto redondo tradicional y que suponen una amplia apertura del campo aplicado a esta disciplina.
Grabado	95	La adquisición de carpetas de grabado, las donaciones como contraprestación a diferentes eventos promovidos por instituciones ajenas a la Diputación, contribuyen al alto número de nuevas obras realizadas con esta técnica.
Fotografía	24	Una disciplina ausente en la colección hasta estos últimos veinte años. Este fenómeno se puede poner en relación con la importancia que ha adquirido este lenguaje artístico en el panorama internacional en los últimos años.
Instalaciones	8	A pesar de las limitaciones de formato que consta en las bases del Certamen Isaac Díaz Pardo, la aparición de las instalaciones en la colección provincial en estos últimos veinte años es un hecho constatado. De hecho de las diez obras de escultura realizadas en las dos ediciones del Simposio Internacional de Escultura en Mariñán, la obra de Lomarti fue concebida como una instalación.
Infografía	2	Aunque el número de obras infográficas es aún insignificante, apunta a una de las tendencias emergentes que están desplazando a las técnicas tradicionales. Es significativo que la entrada de estas dos obras se ha producido en el XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, el último celebrado. Es presumible que en un futuro este sea uno de los campos que experimenten un mayor desarrollo.
Tejido	1	La importancia que el tejido ha experimentado como forma de expresión de determinados sectores relacionados con la mujer justifica la entrada de este tipo de propuestas. De hecho aquí se recoge solamente una obra realizada en su totalidad con esta técnicas, pero existen otras obras de este período en las que se mezcla el tejido con la pintura y, por lo tanto, están incluidos en ese apartado.
Varios	2	En este apartado se incluyen aquellas obras de difícil clasificación por el uso de materiales que, aunque con un planteamiento pictórico, no son usuales en esta técnica.

TABLA 4.- NÚMERO DE ENTRADA DE OBRAS POR AÑOS Y PRESIDENTES

AÑO	Nº DE OBRAS	Nº DE OBRAS POR MANDATOS PRESIDENCIALES
1990	13	13 obras
1991	19	Presidencia de Salvador Fernández Moreda 1991-1994 94 obras
1992	29	
1993	15	
1994	31	
1995	28	Presidencia de Augusto César Lendoiro 1995-1998 92 obras
1996	18	
1997	34	
1998	12	
1999	55	Presidencia de José Luis Torres Colomer 2000-2002 116 obras
2000	27	
2001	30	
2002	4	
2003	22	Presidencia de Salvador Fernández Moreda 2003-2006 73
2004	7	
2005	24	
2006	20	
2007	37	Presidencia de Salvador Fernández Moreda 2007-2010 71
2008	9	
2009	16	
2010	9	

TABLA 5.- ENTRADA DE OBRAS POR EL SISTEMA DE ADQUISICIÓN (1990-2010)

MODO DE ADQUISICIÓN	Nº DE OBRAS	OBSERVACIONES
Compra a particulares	56	Compra a personas físicas o empresas.
Compra a artistas	33	Compra directa a artistas.
Compras incluidas en inmuebles	17	Compras de obras de arte incluidas en inmuebles (compra de la segunda residencia de Wenceslao Fernández Flórez).
Concurso público	2	Aplicable a obras públicas.
Donación como contraprestación de Becas	34	Obras donadas por artistas para cumplir la última normativa de concesión de becas, que lleva implícita la donación de obras realizadas durante el período de la beca.
Contraprestación por convenio con promotores culturales ajenos a la Diputación	74	Contraprestación a la ayuda o convenios establecidos entre empresas privadas o fundaciones con la Diputación para la realización de eventos que contribuyan a la promoción del arte y la cultura. Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario (Salón de Otoño de Pintura), CGRAC (actuaciones diversas sobre la promoción del grabado contemporáneo), Fundación CIEC (Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez)
Donaciones de artistas	18	Donaciones aceptadas por la Diputación con casuísticas muy diversas.
Donaciones institucionales	3	En este apartado hay que citar los dos murales de José María Labra de la sede de Sindicatos en A Coruña, y una donación institucional uruguaya.
Donaciones de particulares	4	Casos muy específicos entre los que destacan la donación de pinturas o esculturas de presidentes de la Diputación por sus herederos o por ellos mismos.
Encargos a artistas	6	Se refiere al encargo de retratos provinciales.
Porcentaje del proyecto de ejecución obras provinciales	11	Algunas obras quedan instaladas en el urbanismo de las localidades en las que se hace la construcción, en otros casos las obras de arte se incorporan en los diferentes edificios provinciales.
Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo	174	Desde el II al XI Certamen.
Convocatorias artísticas promovidas por la Diputación	24	Las dos ediciones del Simposio Internacional de Escultura en Mariñán, y de II y III Encuentros coa Poesía e a Pintura en Mariñán.
Otros	3	

NOTAS

- 1.-ÁVILA, Ana, “Los viejos y los nuevos museos”, en *El sistema del arte en España*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 2010, p. 173.
- 2.-El comisario de la muestra, Alfonso Pérez Sánchez, llegó a informar a los medios que “se registraron más de 600.000 visitantes, que en ocasiones tuvieron que soportar hasta cinco horas de cola, y se vendieron 308.500 ejemplares del catálogo, con una relación de catálogo y visitante nunca alcanzada en exposición alguna, no solo en España”, tal y como se indica en la Enciclopedia Online de la Fundación Amigos del Museo del Prado. <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/velazquez/> (10-12-2010).
- 3.-Declaración de intenciones que manifestaba el comisario de la muestra y profesor de historia del arte de la Universidad de Santiago de Compostela, José Manuel García Iglesias. GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, “Galicia no tempo”, en *Galicia no Tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, p. 17.
- 4.-En la actualidad la Red de Museos dependiente de la Xunta de Galicia incluye los siguientes: Casa da Parra y Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Museo das Peregrinacións, en Santiago de Compostela; Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense; Museo de Belas Artes de A Coruña, Museo Etnográfico do Cebreiro, Museo Etnolóxico de Rivadabía, Museo Massó de Vigo y Museo Monográfico do Castro de Viladonga.
- 5.-Tal y como expresa la historiadora Ana Ávila, “En el marco de la cooperación transfronteriza en la que participan las Administraciones Públicas se constituyen consorcios para la gestión de un servicio público como es el museo. En éstos está permitida la participación de entidades privadas sin ánimo de lucro (financieras, empresariales, fundaciones privadas). ÁVILA, Ana, “Los viejos y los nuevos museos”, en *El sistema del arte en España*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 2010, p. 173.
- 6.-*A doazón de Manuel Santiago Blanco e Carolina González Abad* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2004.
- 7.-GARRIDO MORENO, Antonio, *Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2001.
- 8.-GARRIDO MORENO, Antonio, “Arte e galerías de arte en Galicia, estado da cuestión”, en *Galicia hoxe*, A Coruña, Consellería de Cultura e Comunicación Social, Xunta de Galicia, 1997, pp. 274-284.
- 9.-La APGAG participó en la elaboración del Libro Blanco de las galerías, estudio encargado por la Unión de Asociaciones de Galerías de España en colaboración con el Ministerio de Cultura. Para más detalles ver: VILLA, Rocío de la, *Guía del usuario de arte actual*, Madrid, Tecnos, 1998.
- 10.-En este sentido hay que destacar la influencia que ejercieron colecciones monográficas de arte como la colección de monografías “Clásicos del Arte”, Biblioteca Universal de las Artes Figurativas, dirigida por Paolo Legaldano y editada por la editorial italiana Rizzoli y traducida en España por la Editorial Noguer, S.A., de Barcelona, durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado.
- 11.-UITERT, Evert van; TILBORGH, Louis van; HEUGTEN, Sjraar van, *Vincent Van Gogh. Pinturas*, Ámsterdam, Arnoldo Mondadori Arte y De Luca Edizioni d’Arte, 1990. WOLK, Johannes van der; PICKVANCE, Ronald; PEY, E. B.F., *Vincent van Gogh. Dibujos*, Ámsterdam, Arnoldo Mondadori Arte y De Luca Edizioni d’Arte, 1990.
- 12.-Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español. Artículo 6.
- 13.-Reglamento de bienes de las entidades locales. Capítulo III Conservación y tutela de bienes, Sección 1, Artículo 17.
- 14.-Reglamento de bienes de las entidades locales. Capítulo III Conservación y tutela de bienes, Sección 1, Artículo 22.
- 15.-LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Pintores gallegos en las colecciones de la Diputación Provincial*, La Coruña, Diputación Provincial, 1976.
- 16.-Consuelo Fernández Rico-Arizmendi, María Dolores Liaño Pedreira, Juan de Nieves Lamas y Cecilia Pereira Marimón.
- 17.-El Catálogo es realizado por el Grupo de Investigación “Iacobus”, dirigido por Antonio Garrido Moreno, miembro del grupo. Este grupo de investigación está formado por 8 de profesores y un número variable de becarios (8 en la actualidad), pertenecientes al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. Lo integran los profesores Enrique Fernández Castiñeiras, José M. García Iglesias, Antonio Garrido Moreno, Ana E. Goy Diz, M. Carmen Folgar de la Calle, José M. López Vázquez, Juan M. Monterroso Montero, Ángel A. Sicart Jiménez.
- 18.-ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo, 1993, p.213.
- 19.-Los profesores de universidad pertenecen al grupo de investigación “Iacobus” del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.
- 20.-Analizando la entrada de obras artísticas por legislaturas, se observa un leve descenso desde los primeros años hasta la actualidad. El período legislativo más activo fue el comprendido entre los años 1999 a 2002 en donde se adquirieron un total de 116 obras, frente al de menor movimiento correspondiente al del cuatrienio 2007-2010 con un total de 71 adquisiciones.
- 21.-A estas 192 obras hay que añadir las 19 que se premiaron en el I Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de 1988, por lo que el total de obras adquiridas por este sistema asciende a 121.

- 22.-La iniciativa de la creación del certamen y la del nombre elegido para su difusión fue ratificada por otros presidentes que sucedieron a José Manuel Romay Beccaría. Tal es el caso del también presidente Augusto César Lendoiro, quien en la presentación del catálogo de la IV edición del premio expresaba: “La figura de Isaac Díaz Pardo, su obra, su significado, su ejemplo, es sustraída cada dos años por la Diputación de A Coruña para realizar con el buen gusto de su presencia la llamada que este organismo provincial hace puntualmente con el arte contemporáneo gallego desde 1989. Aquella distante y feliz ocurrencia, que era, por otra parte, una obligación y un hueco evidente por llenar, se constituyó con el paso del tiempo en una cita importante, una piedra de toque de la creatividad galaica de nuestros días”. (LENDOIRO, Augusto César, “A figura de Isaac Díaz Pardo...”, en IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1996).
- 23.-LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel; LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, “Plásticas para un certame”, en *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998.
- 24.-ÁVILA, Ana, “Los viejos y los nuevos museos”, en *El sistema del arte en España*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 2010, p. 196.
- 25.-El Certamen en sus tres primeras convocatorias incluía la selección de obras de diseño y diseño gráfico, actividad que dejó de contemplarse a partir de la cuarta edición, centrándose exclusivamente en las disciplinas de pintura, escultura, grabado y fotografía, fundamentalmente. Con el paso de los años en las bases del certamen no se han incluido otras nuevas expresiones artísticas como las audiovisuales: video, video-instalación, etc., aspecto que limita el espectro en el que se mueve el arte contemporáneo del nuevo milenio y hacia donde, cada vez más, se orienta la creatividad y el arte.
- 26.-FERNÁNDEZ MOREDA, Salvador, “Desde a pasada década”, en *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.
- 27.-En las palabras del Presidente de la Diputación se advierte su implicación en la protección del patrimonio artístico. De hecho acababa de publicarse su iniciativa de la catalogación de la colección provincial, a través del catálogo razonado dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares y María Dolores Liaño Pedreira. LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
- 28.-FERNÁNDEZ MOREDA, Salvador, “Desde a pasada década”, en *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.
- 29.-Al certamen, según las bases, pueden concurrir todos los artistas gallegos o residentes en Galicia que trabajen en el campo de las artes plásticas, con un máximo de dos obras por artista.
- 30.-En los certámenes cuarto a sexto se premiaron obras de artistas ya consolidados en el panorama plástico gallego tales como: Paco Pestana, Antón Patiño, Berta Álvarez Cáccamo, Roberto González Fernández, Pepe Galán, Tono Carbajo, Menchu Lamas o Jorge Barbi. Además fueron premiados jóvenes artistas que una década más tarde se convertirían en figuras emergentes o consolidadas del arte del nuevo milenio: Tatiana Medal, María Ruido, Salvador Cidrás, Álvaro Negro, Álvaro de la Vega, Caxigueiro, Aymerich, Ángel Cerviño, Itziar Ezquieta, Almudena Fernández o Manuel Vázquez, entre otros.

Se transcriben en esta nota las bases del la última convocatoria del certamen que prácticamente en su totalidad, no ha sufrido grandes cambios.

Convocatoria del XII Certamen de artes plásticas Isaac Díaz Pardo.

Tradicionalmente, a Diputación de A Coruña ven potenciando, de diversas maneras, la producción artística en nuestra provincia por lo que, incidiendo en esta línea de actuación cultural, y como homenaje a un nombre que sugiere la creatividad y la contemporaneidad de Galicia, se convoca el Certamen de artes plásticas “Isaac Díaz Pardo”, de acuerdo con las siguientes

BASES

Primera.- Podrán participar todos los artistas gallegos o residentes en Galicia, que trabajen en el campo de las artes plásticas.

Cada artista podrá concurrir al certamen con un máximo de dos obras.

Segunda.- El certamen tiene por objeto a exposición y la adquisición de obras por un importe total de 45.000 €.

Tercera.- La temática y la técnica de las obras serán libres; se establece el límite máximo de dos metros, en cualquiera de sus dimensiones, para pintura y obra gráfica, y de un metro para escultura.

Las solicitudes se presentarán en el impreso que se facilitará en el Registro General, en la Sección de Cultura y Deportes y en la página web de la Diputación: www.dicoruna.es.

Acercada al impreso se enviará la siguiente documentación:

* Una fotocopia del DNI del solicitante.

* Una foto de cada una de las obras presentadas.

El tamaño de las fotos será de 20 x 25, y vendrán montadas sobre soporte de hoja de álbum, que llevará en lugar bien visible los siguientes datos: nombre del autor, domicilio, precio de la obra (incluidos los impuestos), medidas y técnica empleada.

* El currículum del solicitante.

Cuarta.- El plazo de presentación de las solicitudes comenzará el día siguiente al de la publicación de esta convocatoria en el Boletín Oficial de la Provincia, y rematará el 15 de febrero de 2011.

Las solicitudes se presentarán en el Registro General de la Diputación, en la forma establecida en el art. 38.4 de la Ley 30/1992, del régimen jurídico de las administraciones públicas y del procedimiento administrativo común.

Quinta.- El jurado estará presidido por el presidente de la Diputación, y formarán parte de él: don Isaac Díaz Pardo o la persona en la que delegue, la diputada presidenta de la Comisión de Cultura, Educación y Patrimonio Histórico-Artístico, y seis personas de reconocido prestigio en el ámbito de las artes plásticas.

El jurado será nombrado por el presidente de la Diputación, y actuará como secretario el de la corporación o el funcionario en el que delegue.

La composición del jurado se hará pública, con anterioridad a su reunión, en el tablero y en la página web de la Diputación, con el fin de que se puedan interponer, si es el caso, los recursos legales pertinentes.

Sexta.- El jurado actuará en pleno, en sesión a ser posible única, siendo necesaria la asistencia de la mayoría simple de sus miembros. Para los efectos de la validez de su constitución se aplicará el dispuesto en el art. 26.1 de la Ley 30/1992 del régimen jurídico de las administraciones públicas y del procedimiento administrativo común.

Las deliberaciones serán secretas y de ellas se redactará el acta correspondiente.

El jurado no podrá declarar desierto el certamen y su propuesta será resuelta por el presidente de la Diputación, que es el órgano competente para resolverlo.

La decisión del jurado tendrá lugar en el mes de abril de 2011 y se informará de ella en el tablero y en la página web de la Diputación, y a través de los distintos medios de comunicación.

Séptima.- 7.1.- Preselección.-

El jurado realizará una primera selección después de ver las solicitudes y las fotografías presentadas.

Las obras que resulten preseleccionadas deberán ser enviadas al colegio Calvo Sotelo, calle Archer Milton Huntington 24, 15011 A Coruña, en horario de 10 a 14 horas.

Las obras deberán estar debidamente identificadas en su parte posterior, e incluirán en cualquiera caso los siguientes datos : título, nombre del autor, precio (incluidos los impuestos correspondientes), medidas y técnica empleada en ella.

Serán por cuenta de los participantes los gastos de envío y de retorno, y el seguro de los riesgos de transporte.

7.2.- Exposición.- El jurado realizará una segunda selección después del examen de las obras enviadas.

Las obras que resulten seleccionadas en esta fase serán incluidas en una exposición, que recorrerá los ayuntamientos de la provincia, a lo largo de un plazo de tiempo que no podrá superar los seis meses.

Los autores cuyas obras estén en la exposición recibirán cinco ejemplares del catálogo

Las obras que no sean seleccionadas deberán ser retiradas por sus autores en el plazo de un mes, que se contará desde la notificación de la decisión del jurado.

7.3.- Adquisición.- Entre las obras que figuren en la exposición, el jurado propondrá la adquisición de aquellas que considere mejores, habida cuenta el límite presupuestario señalado en la base segunda.

La adquisición de las obras será resuelta por el presidente de la Diputación, después de la propuesta de la Mesa de Contratación de este organismo.

Los autores deberán presentar las preceptivas facturas, en las que se harán constar los impuestos que les sean de aplicación, y las adquisiciones serán objeto de las correspondientes actas de recepción.

La adquisición de las obras supone la extinción del derecho de explotación por su autor, si bien permanecen inalterables los derechos morales que la legislación les confiere.

Las obras que no sean adquiridas deberán ser retiradas por los interesados en el plazo de un mes, que se contará desde la data de la clausura de la última exposición.

Octava.- La Diputación correrá con los gastos de los seguros de las obras durante el tiempo en el que permanezcan en su poder, y siempre que este no supere los plazos señalados para su retirada.

Aquellas obras que no sean retiradas en los plazos establecidos, se les devolverán a sus autores de por medio de transporte que, según el criterio de la Diputación, sea considerado mejor, corriendo los costos al cargo de aquellos.

Novena.- La participación en esta convocatoria, supone la total aceptación de estas bases, así como la autorización a la Diputación para incluir las obras seleccionadas en el catálogo de la exposición.

31.-La temática y técnica de las obras es libre, estableciéndose solo un límite máximo de dos metros en cualquiera de sus dimensiones para las pinturas y obras gráficas y de un metro para las esculturas.

32.-En la mayoría de los catálogos de las diferentes ediciones del certamen se incluyen los nombres de los miembros del jurado responsable de la selección de artistas premiados.

33.-Archivo Diputación Provincial A Coruña (A.D.P.A.C.). Cultura. Bases del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. 1989.

34.-Los autores de los textos de los catálogos siguiendo el orden de los once certámenes son: Xavier Seoane, en el Segundo y Tercer Certamen; Silvia Longueira y Manuel Oliveira, en el Cuarto Certamen; Bernardo Castelo Álvarez y los miembros del jurado Felipe

- Criado, Rosario Sarmiento, José Manuel López Vázquez y María Dolores Liaño Pedreira; en el Quinto Certamen se incluye una entrevista a Isaac Díaz Pardo realizada por Antón Baamonde con los textos de Marcos Ricardo Barnatán, María Dolores Liaño Pedreira y Ana Vasco; en el Séptimo Certamen se incluyen textos de Isaac Díaz Pardo, Xavier Seoane, Fernando Castro Flórez y Antón Patiño; en el Octavo Certamen se publican textos de Felipe Senén López y Ana Vasco; en el Noveno Certamen los de Alfonso Costa y Juan Monterroso Montero; en el Décimo Certamen nuevamente Alfonso Costa será el autor de los textos de introducción.
- 35.–El aumento de nivel del contenido de los catálogos se ha mantenido desde la publicación del IV Certamen, aunque en alguna convocatoria específica se haya notado una merma en la utilización del catálogo como espacio de reflexión para la exposición de nuevas ideas sobre el estado de la cuestión del arte contemporáneo, tal y como sucedió en el X Certamen.
- 36.–LONGUEIRA, Silvia, “Linguaxe e medios”, en *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.
- 37.–En los certámenes cuarto a sexto se premiaron obras de artistas ya consolidados en el panorama plástico gallego tales como: Paco Pestana, Antón Patiño, Berta Álvarez Cáccamo, Roberto González Fernández, Pepe Galán, Tono Carbajo, Menchu Lamas o Jorge Barbi. Además fueron premiados jóvenes artistas que una década más tarde se convertirían en figuras emergentes o consolidadas del arte del nuevo milenio: Tatiana Medal, María Ruido, Salvador Cidrás, Álvaro Negro, Álvaro de la Vega, Caxigueiro, Aymerich, Ángel Cerviño, Itziar Ezquieta, Almudena Fernández o Manuel Vázquez, entre otros.
- 38.–Por citar a algunos artistas premiados enmarcándolos en la década que se dieron a conocer se podría establecer la siguiente relación:
- Artistas de la década de los ochenta: Pepe Galán, Pedro Muiño, Moncho Amigo, Jorge Barbi, Vari Caramés, Roberto González Fernández, Menchu Lamas, Xurxo Lobato, Juan Martínez de la Colina, Antón Mouzo, Antón Patiño, Manolo Paz, Cruz Pérez Rubido, Paco Pestana, etc.
- Artistas de la década de los noventa: Guillermo Aymerich, Suso Basterrechea, Soledad Penalta, Nono Bandera, Jorge Cabezas, Berta Cáccamo, Paz de la Calzada, Tono Carbajo, Carballido, Alejandro Carro, Caxigueiro, Ángel Cerviño, Xurxo Gómez Chao, Carlos Maciá, Álvaro Negro, Manuel Patinha, Vicente Prego, Emilia Salgueiro, María José Santiso, Álvaro de la Vega, Christian Villamide, etc.
- Artistas de la década de 2000: Salvador Cidrás, Itziar Ezquieta, Almudena Fernández, Juan Carlos Martínez Meana, Tatiana Medal, Montse Rego, María Ruido, Manuel Vázquez, etc.
- 39.–(A.D.P.A.C.). Patrimonio y Contratación. Bases del Simposio Internacional de Escultura.
- 40.–“Experiencias durante 4 días. O pazo de Mariñán acolle o II Encontro coa Pintura e a Poesía, organizado pola Diputación”, en <http://www.dicoruna.es/dicoruna-noticia/servlet/Noticias?accion=2&ver=19&nid=7261> (23-12-2010)
- 41.–Los artistas participantes en “II Encontros coa Pintura e a Poesía” fueron: Beatriz Ansele Bonome, José Luis Araujo Conde, Julia Ares Iglesias, Ramón Astray Vázquez, Fernando Babio Sabio, Pablo Bouza Suárez, Pedro Bueno Salto, Yolanda Carbajales Ferreiro, Alberto Carpo, Víctor Casas Julián, Xosé Cobas Gómez, Alfonso Costa Beiro, Alberto Datas, Álvaro de la Iglesia Caruncho, Cristina Durán Arufe, Alfredo Erias Martínez, Miguel Anxo Fernán-Bello, Jaime Galdeano, Manuel Gandullo Nieves, Anne Heyvaert, José Ismer Ismer, Carlos Jimeno Mate, José Juncosa Rivera, Ana Karina Lema Astray, Xurxo Lobato, Luis López “Gabú”, Fernando López Rivera, Xulio López Valcarce, Yolanda Martínez Dorda, José Martínez Lozano, Luis Martínez Romero, Jano Muñoz, Manuel Patinha, Carlos Pereira Martínez, Enrique Poza Domínguez, Manuel Romero, Xavier Seoane Rivas, Francisco Javier Torrecilla, Modesto Trigo Trigo, Luisa Valdés, Xosé Vázquez Castro, y Eva Veiga.
- 42.–Las obras realizadas versaron sobre Sísifo, El fuego de Prometeo, La Medusa, El caballo de Troya, Perséfone y Sagitario.
- 43.–En la celebración de la primera edición, el año anterior, no se explicitó esta cláusula y no hubo cesión de obras para la colección provincial.
- 44.–En esta ocasión los participantes fueron: Alvaro de la Iglesia, Ángeles Jorreto, Beatriz Ansele Bonome, Ramón Astray Vázquez, Fernando Babio Sabio, Pablo Bouza Suárez, Pedro Bueno Salto, Miguel Anxo Fernán Vello, Alfredo Erias, Xosé Vázquez Castro, Carlos Gimeno, Luisa Valdés, Alberto Carpo, Manuel Patinha, Fernando López Rivera, Jaime Galdeano, Yolanda Martínez Dorda, Alfonso Costa, Modesto Trigo, Xosé Cobas, Pedro Bueno Salto, Carlos Pereira Martínez, Xulio L. Valcárcel, Eva Veiga, Manuel Gandullo, Víctor Casas, Manuel Romero, Ana Karina Lema Astral, Luis López “Gabú”, Pablo Bouza, Jano Muñoz, José María Ysmer, Francisco Escudero, Cándido Pérez Palma, Jorge Llorca, Rafael Romero, Gosía Trebac, Miguel Camarero, Laureano Vidal, Antón Sobral, Lola Beade, Isabel Pintado, Emilio Celeiro, Héctor Francech, Xosé María Álvarez Cáccamo y Yolanda Castaño.
- 45.–FERNÁNDEZ ARGÜELLES, Julio A., “Presentación”, en *Primer Salón de Otoño de Pintura. 1996*. (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña y Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, 1996.
- 46.–En el Segundo Salón de Otoño quedó desierto el Gran Premio de Honor, por lo que la Diputación de A Coruña en esa convocatoria sólo ingresó en su colección el Tercer Premio. Los autores de las obras premiadas que se donaron a la colección provincial fueron los siguientes: Primer Salón de Otoño (Manuel Rodríguez Moldes, gran premio de honor y José Manuel Ciria, tercer premio), Segundo Salón de Otoño (Xabier Ríos, tercer premio, el gran premio de honor fue considerado desierto); Tercer Salón de Otoño (Jesús Otero-Yglesias, gran premio de honor; Dario Basso, tercer premio); Cuarto Salón de Otoño (Amaya Bozal, gran premio de honor; Carlos Maciá, tercer premio); Quinto Salón de Otoño (José Antonio Pérez Esteban, gran premio de honor; Diego Casado, tercer premio); Sexto Salón de Otoño (Ana Karina Lema Astray, gran premio de honor; Pedro Bueno, tercer premio); Séptimo Salón de Otoño (Tatiana Medal, gran premio de honor; Klaus Ohnsmann, tercer premio).

- 47.–GARRIDO MORENO, Antonio, *El arquitecto Rafael González Villar*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998, p. 176.
- 48.–En el IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez se concedieron los tres premios establecidos en las bases y se decidió conceder, por su calidad, una Mención de Honor al grabado del artista mejicano José Antonio Domínguez López. Los autores premiados en los certámenes son los que se relacionan: I Premio (David Almeida, primer premio; Alexandra Barbosa y Wenceslao Robles Escudero, los dos accésit); II Premio (Aristide Stornelli, primer premio; Miriam Cantera y Marina Rothberg, los dos accésit); III Premio (Eva Satin, primer premio; Alicia Candiani y Alberto César Lavera, los dos accésit); IV Premio (Erik Kirksaether, primer premio; Celia de Melo Bragança y Norberto Bermejo Santos, los dos accésit; y José Antonio Domínguez López, la mención de honor otorgada de manera excepcional en este certamen); V Premio (Ana Soler, primer premio; Minia Martínez Seijas y Julio Almas, los dos accésit).
- 49.–El testamento de Gala Murguía establecía al respecto lo siguiente: “SÉPTIMA: Deja los papeles, libros y demás que fueron propiedad de su finado padre y que pertenecen a la otorgante, y están en esta casa en que habita, a la Real Academia Gallega, pero reservándose Don Juan Naya Pérez de esta vecindad, aquellos libros, papeles, pergaminos, etc., que le interesen.
OCTAVA: Deja los demás efectos de su casa, ropas, muebles, cuadros, valores y créditos pendientes, a Doña Enriqueta Pérez Ríos, viuda de Don José Naya Rama, de esta vecindad, por la amistad desinteresada que ésta profesó a la otorgante durante más de cincuenta años; si ésta premuriese a la testadora parará el legado de esta cláusula a su hijo Don Juan Naya Pérez. Se exceptúan de este legado los retratos fotográficos del padre y de la madre de la testadora que se los deja a la Real Academia Gallega”. Publicado en NAYA PÉREZ, Juan, *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998, pp. 175-176.
- 50.–NAYA PÉREZ, Juan, *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998
- 51.–Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- 52.–LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, “Historia de una colección”, en *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña, I. Pintura y escultura (vol. I)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.
- 53.–LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, “Historia de una colección”, en *Catálogo del Patrimonio de la Diputación de A Coruña. I. Pintura y escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, p. LIII.
- 54.–La Diputación había aprobado y ejecutado las obras de un Museo Provincial denominado “Centro das Artes”, proyectado por los arquitectos Victoria Acebo y Ángel Alonso, merecedor del Premio Nacional de Arquitectura Joven de la 9ª Bienal de Arquitectura Española. Antes de su inauguración, en 2004, fue cedido dicho edificio para la instalación del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- 55.–La normativa vigente de Becas de Ampliación de Estudios, determina que quedan a criterio de los propios artistas las obras donadas como contraprestación la ayuda recibida por la institución.
- 56.–La normativa de algunos premios o certámenes no determina la manera de seleccionar a los diferentes jurados, lo cual no garantiza el rigor selectivo. Este vacío normativo puede generar que la selección de las personas designadas como jurado puedan ser las más adecuadas, debido al desconocimiento de la comisión o personas designadas para tal cometido.
- 57.–Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario con las ediciones del Salón de Otoño, o la Fundación CIEC de Betanzos con el Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, entre otras.
- 58.– El sistema asegura la asepsia en las adquisiciones, pero no garantiza los criterios selectivos de las obras debido al mayor o menor conocimiento de arte de los integrantes de las distintas comisiones.

Pasado, presente y futuro de las colecciones de arte

José Manuel García Iglesias

Universidad de Santiago de Compostela

SOBRE EL COLECCIONISMO Y EL COLECCIONISTA

Para que una colección lo sea exige que, en algún momento, se haya visualizado o entendida como tal. No se trata de que exista un determinado fondo, más o menos homogéneo; para poder considerarla así es precisa, siempre, la figura del coleccionista y éste puede tener una entidad pública o privada y puede ser, también, de condición individual o colectiva.

Tanto es así que se puede decir que el principio de una colección se encuentra más en la existencia de un coleccionista que en la concreción de un determinado número de bienes que, por serlo, han de entenderse, en todo caso, como patrimonio, más o menos interesante, pero no necesariamente como una colección.

Se supone, por otra parte, que el coleccionista ha de reunir los bienes que guarda atendiendo a distintos criterios de organización de un conjunto que bien puede tener una cierta homogeneidad interna o ser susceptible de división en colecciones que argumenten un determinado fondo desde criterios lógicos.

Además los fondos pueden entrar a formar parte de una colección de muy distintas maneras. Se puede llegar a tener unos determinados bienes, susceptibles de ser coleccionables por herencia, donación, adquisición... Son muchos, y variados, los caminos para ello pero, siempre, suele haber un condicionante de tiempo a tener en cuenta, como también lo hay de modo de operar para que, finalmente, la colección exista.

Estamos, pues, ante un panorama abierto, en el que las colecciones se justifican desde el modo de operar y las circunstancias, propias de cada coleccionista, que puede ser bien el fundador de la propia colección, o quien la haya heredado, o sea responsable de la misma y pueda, sencillamente, guardarla y conservarla pero, también, cabe la posibilidad de que la acreciente y, en casos, de que la abandone y hasta la venda o ceda.

Así pues, las colecciones se hacen y se deshacen. Tienen una cierta vida propia, ajena casi siempre a lo que las constituye en su devenir y muy apegada a la coyuntura que supone el coleccionista como mentor, propietario y valedor de lo que, en cada caso, se guarda.

GALICIA Y EL COLECCIONISMO

Las diferentes sociedades pueden tener, por serlo, matices a tener en cuenta a la hora de coleccionar pero también es evidente que existen coleccionistas de intereses similares en muy diferentes latitudes y que su ocupación, y preocupación, le puede llevar a valorar algo alejado de su propio territorio. Por ejemplo, el coleccionista en el ámbito de la filatelia puede atesorar sellos de muy diferentes países, incluso puede ver con más interés aquellos que son de territorios lejanos y que tienen, por pertenecer a realidades culturales distintas, una curiosidad que pueda parecerle atractiva.

Pero cuando un determinado territorio tiene una personalidad evidente –es el caso de Galicia– suele existir un tipo de coleccionista con especial interés por la cultura propia. Se genera, así, una línea dominante de búsqueda. No es de extrañar, en este sentido, que, por la propia dinámica cultural y artística, abunden los coleccionistas que se orientan hacia las artes plásticas, fundamentalmente fijando su atención hacia los pintores, grabadores, escultores... gallegos actuales. Esto, qué duda cabe, sucede, igualmente, y en paralelo, en otros territorios. Y es que tendemos a identificarnos con la voz plástica de los artistas que nos resultan más próximos.

Pero, aún siendo así, estamos, cada vez más, en un mundo globalizado. Vivimos en una sociedad volcada y orientada por el peso de la comunicación. Por otra parte cada vez resulta más habitual la transacción de productos desde muy diferentes mercados y esta tendencia no es, en modo alguno, ajena al mundo del arte. Por eso, en los últimos tiempos, una sociedad como la gallega, con perfiles tan propios, tiende a abrirse a otras realidades culturales y, sin dejar lo particular, contrasta, en cierto modo, lo suyo con lo que se produce en otros lugares. Hay que decir que esta tendencia no es ajena al mundo del coleccionismo, sino todo lo contrario.

Por eso se puede decir que, en este momento, el coleccionista gallego suele mantener el compromiso con la cultura propia pero, cada vez más, tiende a incardinar, en sus fondos, obras de otros ámbitos culturales, de España, de Portugal, de otros lugares de Europa, de esa América con perfiles creativos tan diferentes, desde Canadá a la Argentina y Chile...

Así pues la identidad cultural de Galicia, en su ser cambiante, ha de reconocerse como una auténtica fuerza motriz del coleccionismo, tanto en su vertiente pública como privada. Existen, por supuestos, notables coleccionistas gallegos –tanto en nuestro territorio como en el exterior– que se han marcado la tarea de concretar fondos, ya de artistas propios consagrados, ya de nuevos valores, ya de todo el amplio espectro que significa nuestra contemporaneidad. No existen, en cambio, colecciones privadas, en lo plástico, que se fijen en otras páginas de nuestra historia –siglos XVI al XVIII–, aún cuando, si el coleccionismo se lleva a ámbitos tales como el de la bibliofilia y la documentación histórica, existen excepcionales casos que se han hecho con un patrimonio significativo al respecto.

También es verdad que, en lo que a la plástica se refiere, el coleccionista privado gallego, en los últimos años, se ha ocupado también de hacerse con fondos a relacionar con otros territorios, dentro de ese talante, más generalizador, al que antes nos referíamos.

Las colecciones a vincular con las entidades financieras gallegas, y con algunas grandes empresas o grupos empresariales, se mueven en una dinámica a incardinar como propia del coleccionista estrictamente privado. El criterio de concretar un fondo suficientemente significativo en relación con los objetivos previos determinados debe de primar siempre.

Es cierto, en cualquier caso, que la dinámica del mercado desempeña un papel crucial en la configuración de una colección, coordinada que completa su sentido si se valora al tiempo que los posibles fondos a invertir en el crecimiento del fondo existente. Existen, así, coleccionistas que prefieren operar con un fondo abierto en el que sean posibles continuos cambios en la búsqueda de una mejor selección, deshaciéndose, por lo tanto, de obras que aportan poco al interés general de la colección para hacer inversiones en posibles piezas que se entiende como más significativas.

Evidentemente, si se trata la colección desde criterios de flexibilidad y se cuenta con una capacidad de inversión suficiente las ofertas que siempre existen, en un mercado muy amplio en obra contemporánea, marcan, en cierto sentido, la ruta a seguir. No se trata tanto, pues, de definir un determinado catálogo cerrado, y a ampliar, como de diseñar un ideal de colección a perseguir.

El mercado del arte –aún cuando se trate de una producción tan concreta como la estrictamente gallega– resulta, en todo caso, sumamente amplio y de condición creciente. Para el coleccionista es fundamental y, en la medida de sus posibilidades, oportuno estar atento a las posibilidades que dicho mercado le aporta. No se trata pues de asumir una panorámica de condición estática sino, más bien, sucede lo contrario. Por una parte la producción en venta, tanto en su obra de un tiempo anterior como en la recientemente concebido, resulta desigual, llegando a convertirse en posible oferta de un modo un tanto asistemático. Por otra parte la fortaleza económica de un momento cualquiera define unos horizontes para la adquisición de obras diferente. En un tiempo como el actual (mayo de 2010), con una crisis económica de horizontes imprevisibles, son bastantes los coleccionistas privados –y, sobre todo, los propietarios de obras contadas– que han optado por vender, al menos, parte de sus fondos. Esta circunstancia está poniendo muchas más obras de lo habitual en el mercado pero la posible adquisición de las mismas no resulta tan fluida como en tiempos anteriores porque lo incierto del momento no aconseja acrecentar las colecciones de arte en valores difícilmente vendibles en mercados ajenos al propiamente gallego.

Y es que el arte que se produce en mercados periféricos, como es el propiamente gallego (no tanto desde otros lugares, como Madrid) tienen su natural ámbito de adquisición en su propio territorio. No se quiere decir, con ello, que no exista un potencial mercado para el arte gallego fuera de Galicia, lo que se pretende señalar es que, si en Galicia se prefiere el arte de los artistas gallegos –en detrimento del asturiano, cántabro, extremeño, riojano (hablamos de autores de valor fundamentalmente local)–, lo mismo sucede en otros territorios, también identificados con los valores plásticos propios, que, por otra parte, son los que el coleccionista conoce, por su cercanía, y admira.

Dicho de otra forma, el relacionar la concreción de un fondo artístico con la definición de un determinado valor económico, en lo patrimonial, es una cuestión compleja y llena de matices. Conviene considerar en este sentido:

1. El fondo de interés local, desde un punto de vista económico, se valora mucho en su propio territorio y prácticamente nada fuera (algo poco defendible en un mercado global).
- 2 Los precios resultan muy cambiantes habiendo una gran diferencia entre las posibles tasaciones –a realizar desde criterios fundamentalmente comparativos– y los posibles valores que pueden llegar a tener en las subastas (que, por otra parte, pueden verse ajenas de compradores)
3. El coleccionista se retrae en tiempos de crisis y tiende a invertir (a veces más de la cuenta) en tiempos de bonanza...

El resultado de toda esta experiencia no deja de ser perverso y, en bastantes ocasiones prima la anécdota sobre la línea de acción desde criterios que podríamos denominar profesionales. Y es que es la ocasión la que marca muchas veces el rumbo a seguir, más allá de lo que el coleccionista quisiera. Por eso, en un mercado en el que abunda la oferta parece mas oportuno ser cauto en la inversión que lo contrario porque, además, en un momento en el que resulta fácil comprar bien es sumamente complicado deshacerse de posible obra mediocre, precisamente por esa bonanza de un mercado en un marco económico crítico.

El hecho de que la Iglesia cuente con un valioso patrimonio cultural en Galicia nos lleva, también, a la conveniencia de aludir a la existencia de colecciones eclesiásticas que se vinculan, básicamente, con lo atesorado a lo largo de la historia y depositado por alguna razón en un fondo que bien puede tener la calificación de colección permanente y que tiene, usualmente, como especial hilo conductor el reunir aquellos bienes culturales que, con el paso del tiempo, se han ido guardando, fundamentalmente en razón de razones culturales y de la vida propia religiosa (monástica, conventual...), en un determinado lugar. Qué duda cabe, tales fondos son especialmente valiosos por aglutinar una parte muy significativa de nuestro patrimonio cultural.

LAS COLECCIONES PROPIAS DE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA. EL CASO GALLEGO.

Lo dicho anteriormente se refiere, fundamentalmente, al mercado de arte en el ámbito del coleccionismo privado. Si de lo que se trata es de colecciones públicas, y con independencia de que las pautas inversoras no cambian, la cuestión de la inversión en el acrecentamiento de fondos se mueve desde otros criterios. El primero, y determinante, es que, aquellos Centros públicos que tienen colecciones, susceptibles de crecimiento, tienen, con la crisis económica actual, recortados sus presupuestos y esto afecta de una manera inevitable a sus horizontes inversores en obra nueva. También ha de tenerse en cuenta que las colecciones públicas no tienen la flexibilidad de las privadas, a la hora de poder cambiar sus fondos vendiendo parte de los mismos, circunstancia que atenaza, todavía más, la capacidad de movimiento de quien orienta esa colección, potencialmente creciente.

Tanto la Administración Central como la Autonómica y la Local cuentan con colecciones propias que son depositarias de bienes de interés, merecedores de ser valorados como tales.

El peso que ha tenido la Administración Central en España se ha derivado, en buena medida, en las últimas décadas, a favor de las Comunidades Autónomas, generadoras, por una parte, de organismos propios, algunos de ellos vinculados a la actividad cultural, propiamente dicha y, otros, de interés general. Vista la cuestión desde la Comunidad Autónoma de Galicia, la propia Xunta de Galicia y determinadas instancias autonómicas –el Parlamento de Galicia, el Tribunal de Contas...– se han marcado, en paralelo, el objetivo, de una manera más o menos formalizada, de concretar, en cada caso, una colección propia basada, fundamentalmente en el Arte Gallego actual, a través de sus figuras más representativas.

Naturalmente el esfuerzo coleccionista tiene una ambición mayor cuando de lo que se trata es de instancias públicas vinculadas directamente al ámbito cultural. En este sentido merece una cita especial el CGAC que, a lo largo de su trayectoria, se ha ocupado de adquirir unos fondos que trascienden lo galaico, desde el ánimo de encuadrar, adecuadamente, el desarrollo de la actividad creativa propia en un contexto internacional. Es evidente que otras experiencias en marcha, como la Ciudad de la Cultura, han de multiplicar el esfuerzo coleccionista en parecido sentido, lo que, por otra parte, sitúa a Galicia, en el ámbito del coleccionismo, en una posición a calificar, al menos, de idónea.

Es evidente, pues, que el esfuerzo coleccionista de la Comunidad Autónoma es el sucesor natural del anteriormente desarrollado por el Estado, pero incidiendo más en el valor de lo propio, ya que la proyección cultural de la Administración del Estado no tuvo, en general, la sensibilidad periférica que caracteriza a las Autonomías que responden a tal condición.

Por eso, cuando se habla de las Colecciones que tienen su origen en Galicia desde un marco estatal –las propias de los Museos Provinciales, del Museo de las Peregrinaciones, en Santiago de Compostela...– resulta palpable que, por su ubicación, tienen unos fondos que resultan vinculados, como es natural al territorio propio pero que éstos cuentan, muchas veces, con el acompañamiento de otros bienes culturales, procedentes de otras áreas geográficas que los hacen, ciertamente, muy atractivos y valiosos desde un punto de vista formativo y didáctico.

Como puede verse, hay matices diferenciadores entre el modo de hacer de las Comunidades Autónomas y la Administración Central en materia de coleccionismo pero tales maneras derivan más de que su esfuerzo se realiza en

momentos diferentes y de que la España de las Autonomías supuso la puesta en marcha de un modelo cultural que se orientó más hacia lo particular que a lo común, posición que tiene sus ventajas pero, también, sus inconvenientes.

Y es que, en España, resultaba preciso concretar una imagen cultural –y, en paralelo, una puesta en valor de su patrimonio cultural– mas justa, en el sentido de que había unos valores a reconocer que iban más allá de lo que pudiese hacerse en Madrid, Barcelona u otras grandes ciudades. En definitiva, que la cultura hispana es tan rica, y tan variada, como lo son las tierras y pueblos de España. Se puede decir que la puesta en marcha de las Comunidades Autónomas tendió a corregir este déficit cultural pero generó, también, curiosamente, “fronteras” difícilmente digeribles, si de lo que hablamos es de una cultura española que, aún cuando se reparta en diecisiete marcos autonómicos, tiene valores comunes que deben, también, ser puestos en valor y, es más, resulta preciso encuadrar, como es pertinente, en el marco europeo al que responden e, incluso, en otros referentes más amplios, como puede ser el iberoamericano, sin olvidar que la cultura, hoy más que nunca, se ha de valorar en marcos globales.

Es más, en un caso como el gallego –por las peculiaridades de nuestra cultura y por la dinámica de su sociedad, con toda una historia de emigración a sus espaldas– no se puede entender su ser cultural sin contar con la realidad de otros marcos culturales que se llaman, por una parte, Buenos Aires, Méjico o París, pero, también, por otra, Madrid, Barcelona... Pues bien, en la medida de que la sensibilidad y perspectivas de quien se responsabiliza de una determinada colección pública gallega tenga claro ese marco cultural, su posicionamiento, a la hora de buscar nuevos fondos, será, lógicamente, distinta.

Por lo que se refiere a la Administración Local caber reconocer tanto la vocación coleccionista desarrollada por determinados Ayuntamientos como, también, por las Diputaciones. Cuando hablamos de colecciones vinculadas a Ayuntamientos debe de superarse la idea de que únicamente en el ámbito urbano existe el coleccionismo. El interés por lo etnográfico, por la fotografía local y por otros testimonios vinculados a una realidad rural, han sido, en algunos casos, objeto de puesta en marcha de humildes fondos que son, sin embargo, muy aleccionadores.

El papel de las Diputaciones en Galicia ha sido, y lo sigue siendo, ciertamente importante en el ámbito del coleccionismo. A lo largo de sus respectivas historias han sido promotoras y depositarias de cultura, cumpliendo unos objetivos, vinculados al marco del desarrollo provincial ciertamente elogiados. Las Diputaciones cumplen un papel aglutinador que tiende a superar los límites territoriales de cada uno de los Ayuntamientos que integran; a interrelacionar el espacio provincial en muy diferentes sentidos, también en el cultural y ello no es, en absoluto, ajeno al coleccionismo que nos ocupa. Hay que reconocer que, en la medida en que las Diputaciones cumplan un papel en la dinamización cultural, se podrá conseguir un más justo equilibrio social, en el ámbito provincial, igualando las oportunidades de sus ciudadanos.

Que el poder de una determinada Diputación ampare, por otra parte, bienes culturales propios de Ayuntamientos, con pocos medios para hacerlo, es una posible actividad a cubrir ciertamente necesaria, a favor de un patrimonio como el cultural que, por serlo, tiene la vocación de ser, socialmente, común.

UNA PROBLEMÁTICA GENERAL: EL COLECCIONISTA ANTE EL MERCADO DE ARTE

Tras varias décadas de proceso autonómico cabe reconocer que el déficit de interés por lo propio, en materia artística, se ha superado. Se puede asegurar que en esta Comunidad Autónoma, como en otras, el valor de lo autóctono ha adquirido un valor difícilmente explicable más allá de los lindes del territorio propio, lo que está llevando al mundo del mercado del arte a una parcelación por espacios geográficos difícilmente explicable en un mundo en que el mercado resulta ya prácticamente global. La cuestión no es menor, desde un punto de vista del coleccionismo.

Parece conveniente que los precios de las obras de arte sean defendibles en un mercado mas o menos global porque, con independencia de que el coleccionismo se asiente en la selección de obras, por su interés cultural y por el gusto de quien las acumula, parece conveniente que exista una cierta objetividad a la hora de reconocer su valor económico para no caer en un mundo de caprichos en el que sea imposible hacer una tasación suficiente justificada, tanto a la hora de comprar como a la de evaluar un determinado bien a la hora, por ejemplo, de concretar una póliza que la asegure.

La cuestión no es menor. Para que exista un coleccionismo basado en la adquisición de obras de arte, tanto actuales como de otros tiempos, resulta muy conveniente que el mercado del arte responda a fórmulas comprensibles y defendibles y se aparte del siempre caprichoso territorio de la oportunidad y de coyunturas poco justificables. Es cierto que al coleccionista no le suele preocupar en demasía el valor económico que pueda tener una colección (otra cosa

distinta suelen ser ya sus herederos); la ha hecho porque existe una cierta vocación al coleccionismo que, en casos, se desarrolla. El precio, o la oportunidad, estaba ahí y fue un escollo más a la hora de fraguar su colección.

Naturalmente el tema del valor económico de las obras que puedan formar parte de una colección cualquiera no es una cuestión que debamos de tratar únicamente en el ámbito de lo privado. Tiene, si cabe, más importancia en el público ya que, en este caso, los fondos económicos con los que se cubre el pago de una obra tienen, por su origen, que tener una justificación, en la inversión, si cabe, más transparente, y válida, que si se trata la cuestión desde el puro ámbito privado que puede ser, en este sentido, más caprichoso.

En un momento como el actual, en el que se manejan criterios, por ejemplo, para darle un determinado valor a la calidad de la investigación, a nivel internacional, ¿cómo se va a valorar el patrimonio cultural –aún cuando sea estrictamente actual– sin unas determinadas pautas que justifique una determinada compra?

En este sentido los precios que, a veces, se manejan en el mercado del Arte Contemporáneo resultan, al menos, preocupantes ¿no estaremos, en muchos casos ante una “burbuja”, que nos aleja de valores adecuados? Esa posibilidad, sobre todo en un momento como el actual, puede retraer a un coleccionismo que se oriente hacia adquisiciones de valor más creíble.

No se puede, o no se debe, deslindar coleccionismo y mercado. Es más es la transparencia del mercado el que facilita el coleccionismo y, en muchos casos, de la certidumbre, o la seguridad, en la inversión, derivaría el fomento de un coleccionismo a promover, en lo posible, hacia el Arte Contemporáneo, no solo en el ámbito de lo privado sino también de lo público, en el que el grado de exigencia de acierto en la inversión debe de ser mayor.

En el supuesto de que el coleccionismo se entienda como algo ajeno a un regulado y profesional mercado del Arte estaremos hablando hoy de otra cosa. Es cierto que las colecciones de antaño se han hecho sin un mercado de las características del nuestro pero también es verdad que el adquirir no tenía los componentes de peligrosidad en la inversión que hoy existen y que pueden llevar –con más falsificaciones (siempre las hubo) que nunca, con más caprichos, con más oferta de valor y orientación muy desigual...– al desánimo.

LA DIPUTACIÓN DE A CORUÑA Y EL COLECCIONISMO

La provincia de A Coruña cuenta con un conjunto de ciudades de características bien diferentes: la propia capital provincial, A Coruña –con notoria entidad como centro financiero, portuario y de servicios–, Santiago de Compostela –con más de mil años de historia como meta de la gran peregrinación jacobea, cinco veces centenaria en su Universidad y hoy sede de la Comunidad Autónoma de Galicia en sus diferentes instancias–; Ferrol –capital Departamental del Norte de España u otros centros urbanos con singular historia–; el caso de Betanzos; y una creciente red urbana –Narón, Carballo, Padrón y tantos otros–.

Además, en su territorio, comparte la geografía humana un medio rural y marinero progresivamente urbanizado. En ese contexto es en el que la Diputación, hoy, ha de incardinar su labor en pro de la cultura y desarrollar, desde ese marco, sus acciones, incluso aquellas que tienen que ver con su potencial en el ámbito del coleccionismo, tanto en lo referente al que desarrolla por sí mismo como el que pueda promover en relación con otras instancias –ayuntamientos que lo integran, universidades con actividad en su territorio, archidiócesis de Santiago y Diócesis de Mondoñedo-Ferrol, fundaciones con fondos de interés...–.

Y es que, en la línea de quehacer propia de una Diputación como la que nos ocupa, encaja, dentro de la filosofía para la que fue creada este tipo de entidad, el participar en proyectos que se desarrollen en su territorio para fortalecerlos en su posible puesta en marcha y desarrollo; por citar un ejemplo al respecto, cabe valorar el papel dinamizador que la Diputación tuvo, al lado de otras instancias, públicas y privadas, en la concreción de la Fundación Camilo José Cela (Iria, Padrón). Así, con el apoyo de la Diputación se completó el conjunto de espacios vinculados a la misma para, de este modo, poder albergar, en tal lugar, una serie de colecciones, vinculadas a la figura de Cela, de singular valor.

Es pues, en el ámbito del coleccionismo, al menos tan importante lo que puede hacer una Diputación promoviendo acciones ajenas como desarrollando otras propias que bien pueden estar relacionadas con la conservación de su propio patrimonio, con el mecenazgo planteado a través de diferentes certámenes, con la adquisición de obras ya en galerías ya a los propios artistas y hasta con donaciones. El papel que ha desempeñado esta Diputación en el campo de las becas ha dado como resultado, también, la llegada de obras a la misma.

De este modo, en la actividad cultural de la Diputación, son variadas sus opciones en el mundo del coleccionismo. Interesa, en este caso, incidir en lo realizado en los últimos tiempos, y que tiene una relación directa con una dinámica

que, en el desarrollo de diferentes convocatorias promovidas por la institución, genera, de uno u otro modo, adquisición de una obras de arte que configuran, por sí mismo, una visión de lo que está siendo la creatividad, fundamentalmente gallega –y, sobre todo, coruñesa–, de los últimos tiempos.

Así se ha ido generando –desde la sucesión de los años, de los presupuestos, de las convocatorias y de la obra recibida– un fondo que en buena medida ha sido seleccionado desde eminentes Jurados, de una forma más o menos directa.

Valores como la promoción de la juventud, la búsqueda de la calidad, el desarrollo de la actividad artística son las auténticas fuerzas motrices de un sistemático esfuerzo que deriva en la concreción de una colección –o unas colecciones–, a evaluar desde criterios de pasado, presente y futuro.

PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE UNA ACTIVIDAD COLECCIONISTA

Estamos en el primer semestre de 2010. Hasta este momento la Diputación ha configurado un importante fondo patrimonial susceptible de ser valorado desde criterios propios del coleccionismo. La Catalogación del patrimonio artístico de la Diputación cuenta con una edición de 1991, acometida por M. L. Sobrino Manzanares y por M. D. Liaño Pedreira, que marca un antes y un después en la evaluación de unos fondos, susceptibles de ser valorados como una colección.

Se puede afirmar que, a partir de ese momento de un pasado reciente, se genera el sentimiento de la constatación de que se está desarrollando un camino, a favor de las actividad artística, que debe de ser continuado y, en la medida de lo posible, fortalecido.

El presente de esta actividad coleccionista, propia de la Diputación, viene dada por el libro, que ahora se publica, y al que se incorporan estas reflexiones. Sus diferentes fichas, bien concebidas y debidamente cumplimentadas, testimonian lo aportado por unos últimos años que se nos antojan brillantes. Hay que reconocer, de este modo, lo mucho aportado en un periodo relativamente corto de tiempos.

Y en lo relativo al futuro, lo primero que cabe desear es que la Colección no pierda su horizonte; que se consolide y crezca debidamente; que se conserve de la forma mejor posible, guardándola adecuadamente y enseñándola como se merece. Es cierto que las últimas décadas están aportando un ingente número de obras artísticas que hace prácticamente imposible tenerlas todas ellas en lugares públicos. De este modo el almacenamiento de las colecciones, en depósitos con las debidas garantías, se constituye en una problemática, a afrontar con sentido de futuro.

En todo caso el que una colección, como la de la Diputación da Coruña, se conserve, se estudie, se valoren sus contenidos y se muestren, han de ser objetivos para el presente pero, también, el más adecuado modo de configurar el mejor porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

SOBRINO MANZANARES, M. L.; LIAÑO PEDREIRA, M. D., *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. I. Pintura y escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991, 2 vols.

VV.AA., *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

En el caso de las colecciones que nos ocupan merecen ser tenidos en cuenta los catálogos, editados por la propia Diputación da Coruña, relativos a los certámenes que llevan el nombre de Isaac Díaz Pardo como a los concernientes al Salón de Otoño.

El Catálogo del Patrimonio Cultural, parte de una secuencia siempre inacabada

Felipe-Senén López Gómez

Técnico de Gestión Cultural. Museólogo, Diputación de A Coruña

En el año 1991 la Diputación Provincial de A Coruña publicaba los dos tomos del “Catálogo del Patrimonio Artístico, Pintura y Escultura” de sus colecciones de Arte. Tarea entonces dirigida por la Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Compostela, Dr.^a María Luisa Sobrino Manzanares en colaboración con María Dolores Liaño Pedreira entonces asesora artística y archivera bibliotecaria de la Diputación Provincial y llevado a cabo por un grupo de licenciados en Historia del Arte. El resultado fueron 620 fichas correspondientes a otras tantas obras, procedentes de diferentes orígenes y repartidas por dependencias de la misma Diputación o cedidas temporalmente a instituciones o asociaciones. Meta ahora superada, veinte años después, cuando se incrementa este mismo patrimonio, maduran las nuevas tecnologías y la sensibilidad respecto a la Museología y a la gestión del Patrimonio Cultural.

Actividad que entendemos como una fórmula ejemplar y principal de asumir, por parte de la Administración Provincial, de que lo que se trata aquí es de un inventario de bienes de propiedad pública. Colección con calidades culturales que será administrada con profesionalidad, no solamente para transmitir íntegros, sino también para contribuir a la sensibilización, a la formación de una conciencia patrimonial, a abrir nuevos caminos, así como a avanzar en nuevas experimentaciones y producciones. De tal forma se da cumplimiento a la Legislación de Régimen Local (Ley 7/85) que en su artículo 36 determina las competencias de las diputaciones en el fomento y administración de los intereses peculiares de la provincia y a la asistencia a municipios. Así como a la Ley de Administración Local de Galicia 5/97, 22 de julio (DOGA-5 agosto-97) que en la Subsección 7^a, artículo 118, relativo al “fomento y administración de intereses de la provincia”, matiza que “es competencia de las diputaciones provinciales regir y administrar los intereses peculiares de la provincia, creando, conservando, mejorando los servicios que tienen por objeto el fomento de ellos... entre estos la conservación del patrimonio artístico....”

EL PATRIMONIO CULTURAL Y LOS “PODERES PÚBLICOS” INMEDIATOS, LOS LOCALES

El punto legal de partida es la Constitución Española (1978) que en su Artículo 46 responsabiliza a los Poderes Públicos de la salvaguarda del Patrimonio Cultural: “Los Poderes Públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de los Pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La Ley Penal sancionará los atentados contra este Patrimonio”. Articulados en este sentir se inscriben los preliminares de la Ley del Patrimonio Cultural de Galicia. Sin olvidar que el “poder público” más inmediato es el local, el municipal, por lo tanto atañe igualmente a las Diputaciones, como “Ayuntamiento general de los ayuntamientos” que son de una provincia. Organismos con una función coordinadora en aspectos que no pueden alcanzar, por sus limitaciones presupuestarias o de personal, los pequeños ayuntamientos, en Galicia muchos de ellos rurales y con un importante patrimonio arqueológico, etnográfico y también artístico, en ocasiones sin lo más elemental que es su identificación e inventario.

La gestión del patrimonio cultural, con cuanto supone de especialización, incumbe a profesionales, y cada día lo será más por los avances manifiestos en la gestión museológica: sistemas digitales de informatización, conservación, exposición, etc. Por otra parte la revalorización del patrimonio cultural con propósitos de atracción turística, son aspectos específicamente de incumbencia municipal, que se conjugarán con el conocimiento y la garantía de transmisión de estos bienes patrimoniales. El reto es la capacidad, las posibilidades, el interés de los responsables de gobierno para una gestión de participación y coordinación con la sociedad del contorno “provincial”: Museos, academias, universidad, asociaciones culturales, coleccionistas, propietarios de B.I.C o bienes inventariados por sus singularidades, etc. El objetivo prioritario es catalogar, primero saber lo que se tiene, para a continuación conservarlo y acercar ese patrimonio a la investigación, así como al goce y al interés del gran público, educar integralmente en la cultura. Ética y estética caminan juntas.

El patrimonio cultural ofrece valores meta culturales, es recurso de distinción, fuente de re-creación que el futuro irá rescatando y potenciando, otorgándole nuevos y todavía hoy insospechados valores. Para esto es necesario, previamente, la realización de un inventario sobre el que organizar y diseñar políticas ejemplares de puesta en valor y de educación a través de esta parte del patrimonio público. Las instituciones públicas deben desenvolver, con ejemplaridad,

cuanto dicen las Leyes que garanten la democracia y que las mismas administraciones imponen. Dándose también la paradoja de que no siempre se hace así.

La organización y la gestión del patrimonio cultural por parte de profesionales cualificados nos aproxima a cuanto implica hoy el museo. El museo es una fórmula de organización integral de continentes y contenidos, y de eso es de lo que trata la ciencia de la Museología, principios a los que intentamos acogernos aquí.

EJEMPLO DE “MODUS OPERANDI” PARA PROSEGUIR EN TAREAS DE RENOVACIÓN EN LA CATALOGACIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

En cuestiones de gestión del patrimonio cultural es tan importante o más el “modus operandi”, las fórmulas de trabajo, como el mismo resultado. Ya que todo resultado es producto de la suma de parcialidades, entendiéndolo como algo inacabado y “menos malo”, mejorable, acorde a la comprensión y a las necesidades de cada tiempo. La administración debe ser modélica y no caer en contradicciones que, luego y cuando ella exija, puedan reprocharse.

Una obra de arte está siempre generando historia, por eso mismo tiene esa calidad singular, diferenciadora. Traslados, accidentes, restauraciones, exposiciones, cesiones, nuevos estudios, revisiones, publicaciones... Historial propio que forma parte de su “vida” y que debe constar en la ficha de cada obra. Documento que expresa lo conocido de su misma identidad.

El Arte, legado y tendencias, nunca mueren, están ahí para retomarlos o resucitarlos, mueren los artistas. Constantemente creamos y re-creamos sobre referentes, sobre viejos puntos de partida, sobre los que se yerguen nuevos logros que contribuirán a otros avances y así sucesivamente, desarrollando la inacabada espiral de la Historia. Desde esta óptica asumimos que, quizás en el futuro, algunas de las obras inventariadas – hoy bajo la gestión de la Diputación, por su singular aporte en el pasado o en el presente – se hacen susceptibles de ser diferenciadas, incluso catalogadas como B.I.C. (Bien de Interés Cultural) dentro de la legislación de patrimonio. Pudiera ser el caso de la obra “Las Cuatro Estaciones” con el mismo nombre de “Las Cuatro Edades” (Roma 1888), de la autoría de Modesto Brocos, catalogada desde el pasado, basándose en los archivos de la propia Diputación como “Las Tres Edades”. Podrían igualmente hacerse merecedoras de esta distinción legal dentro de la colección, entre otros por su significación histórica, el “Retrato de Rosalía Castro” del mismo autor; o por sus aportes etnográficos el lienzo de la “Romería de Santa Susana” del malogrado Ovidio Murguía Castro, así como alguna otra obra, a la que, por los nuevos estudios y el devenir del tiempo, se le irán descubriendo nuevos aportes y determinados valores socioculturales en este o en el tiempo de su misma producción y que por el momento y desde estas perspectivas son insospechados. Sabemos que en este curioso proceso de selección histórica también habrá otras obras que, cotizadas en su tiempo, perderán vigencia y un valor que en otros momentos puede recobrar o aumentar. El arte es moneda global.

El nuevo trabajo de catalogación que tenemos entre manos está coordinado y realizado de un modo interdisciplinar por el profesor Antonio Garrido, con la colaboración de los responsables de Patrimonio de la Diputación y la participación de profesores y alumnos de Historia del Arte de la Universidad de Compostela. Tareas llevadas con rigor integral, contrastando, partiendo del catálogo ya existente y sumando los nuevos aportes, hasta ahora no incluidos. Se asume que el resultado será base esencial para muchos otros trabajos que nacen de los inventarios y siguen en la secuencia del desenvolvimiento que implica la gestión del patrimonio cultural.

PROCESO PARCIAL DE “MUSEALIZACIÓN” DE UNA COLECCIÓN CON INTERÉS CULTURAL

La palabra “musealizar” se viene empleando desde las mismas administraciones de una forma parcial, incluso diríamos raquítica y confusa, únicamente como fórmula de guionizar una exposición, de explicar lo que se exhibe. Cuando en realidad la Museología como actividad científica implica la gestión integral de continente y de contenidos.

Pese a que aquí se trata de una importante colección, hasta el presente asumida como tal, al menos en sus catálogos, hoy se hace susceptible de musealizar en muchos aspectos, especialmente en los referidos a su documentación y conservación, como función primera, y mismo a su exposición pública en lugares emblemáticos y visitados, acordes con la importancia de las mismas, pese a que no se trate específicamente, ni estén reconocidos legalmente como museos estos espacios y estas funciones. Así pues, inicialmente, todo queda subordinado al inventario y a la conservación de los bienes. Esta es la base de un Museo. No olvidemos que el objeto de un museo son “los conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquiera otra naturaleza cultural”. Particularidades que caracterizan a un museo según el “Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos”, 1987,

decreto 10 de abril. Aspecto igualmente señalado en el artículo 67 “De los Museos” de la Ley de Patrimonio Cultural de Galicia 1995, en proceso de actualización.

La Museología, ciencia que se abre y especializa con los años setenta del siglo pasado, mucho tiene experimentado desde entonces, y lo sigue haciendo con el auxilio de las nuevas tecnologías, especialmente de la informática que tanto ayuda a un tratamiento interactivo e integral. Nuevas facilidades para la documentación y por lo tanto para el acceso, el estudio, la información y la educación. La digitalización y la red internáutica abren a campos insospechados para las colecciones y para su tratamiento científico y didáctico. La dimensión del museo virtual se multiplica, a un tiempo que la Museología adquiere novísimas fronteras interactivas. Procesos de actualización, a los que por sus fines y su razón de ser, cada vez más mermada y en el debate, no deben ser ajenas las diputaciones, organismos que cuentan con servicios técnicos, capaces de cubrir aspectos que muchos ayuntamientos no pueden cumplir. Es el caso de cuanto requiere la gestión del patrimonio cultural, de significados bienes inmuebles, muebles e incluso inmateriales, unos y otros recursos de identidad y turismo frente a la deshumanización y uniformización global. De este modo los inventarios, esta parte de un patrimonio público, se ofrecen con nuevas dimensiones en lo relativo a su tratamiento documental, conservación, soporte, difusión, etc. Inventarios que cada vez cuentan con mayor multiplicidad de datos, que incorporan apartados audiovisuales, que es de lo que trata el patrimonio, de seducir, aportar a través de aquello que perciben los sentidos. Se trata de experimentar fórmulas científicas de implicación que motivará tanto a los especialistas, a los estudiosos, como seduciendo, provocando, en definitiva sensibilizando e implicando al gran público con un patrimonio que le pertenece y que tenemos el privilegio de dignificar, de administrar temporalmente.

Nuevo inventario, así pues actualización de fondo y forma: ofrece correcciones, incorporación de nuevos datos, imágenes... y que si parte del pasado, se ofrece ahora a la contemporaneidad, se abre al estudio y a las consiguientes modificaciones para algunos otros años. El avance de las nuevas tecnologías, el proceso de madurez de la musealización, la misma educación reclamarán nuevas revisiones. Entendemos este proceso como una inversión en cultura con la que la Diputación de A Coruña rompe viejos tópicos, al no entender la cultura como un apéndice ornamental, dentro del por aquí tan escuchado “no vende”, “no da votos”, de ese endomingamiento o fosilización, liturgización de principios éticos y estéticos para la socialización y la convivencia en “días”, “actos”, ceremonias, exposiciones... los tópicos que escuchamos, vemos y sentimos a nuestro alrededor, como prueba del estado de la cuestión sociocultural.

La Diputación se ajusta así a la Ley y a la sensatez, se integra en una ejemplar inversión de calidad, ya que debemos entender el patrimonio cultural como moneda global, con profundo valor histórico, cultural, que suma el consiguiente aporte como recurso turístico. Conocer para querer y defender.

LA ADMINISTRACIÓN DEL PATRIMONIO PÚBLICO PARA EL DISFRUTE Y EL CONOCIMIENTO PÚBLICO

Aunque resulte insistentemente reiterativo asumimos que tratamos aquí sobre la administración (desde la misma administración) de un patrimonio público, el que conviene conocer, conservar, estudiar, divulgar y transmitir, bienes pues a los que se hace necesario aplicar un tratamiento especializado para garantizar esa herencia. Fondos que provienen de la misma inversión pública: adquisición fruto de un debate contrastado entre el Gobierno provincial de determinados momentos y los técnicos, así como también de la generosidad de las donaciones, legados, de una política de fomento de las artes que también deja huella de la sensibilidad de cada época. Obras que en ocasiones son el resultado de concursos, premios, bolsas a creadores de formas, de convenios, o mismo de depósitos de otras instituciones estatales, como es el caso del Museo del Prado,

Obras que en su día fueron concebidas por sus creadores para documentar, para saltar a la vista, para emocionar o provocar...y que no debemos entender con un único fin, el de reducirlas a ambientar o decorar dependencias administrativas. Cuando sabemos que hay algo más detrás del motivo de su creación, así como de su incorporación al inventario: el sentir de la producción de una época, de una sociedad, esa es la singularidad que hace que se integren en las colecciones públicas.

Realizando nuevas revisiones entre los fondos de la misma Diputación –los que no reducimos únicamente al esquema tradicional de “escultura” o “pintura”– recuperamos nuevos valores artísticos, nos damos cuenta que existen obras merecedoras de incorporarse a inventarios más amplios. Nos referimos a fotografías antiguas o actuales, y de autor, a planos y bocetos de proyectos arquitectónicos, a carteles turísticos, festivos, etc. Trabajos de creadores que la perspectiva histórica va valorando, pese a que hasta ahora eran consideradas como obras “menores”, es el caso de decorados y otros complementos de ballet, y pensamos en el vestuario y otros complementos para la puesta en escena del “ Ballet Gallego Rey de Viana”, entre otros fondos almacenados y pendientes de futuras catalogaciones y

tratamiento adecuado, en favor de una cultura viva. Objetos entre los que también figura una variada colección de útiles y artefactos administrativos del último siglo (máquinas de escribir, calculadoras, ordenadores, fotocopiadoras de diferentes generaciones, etc.) así como maquinaria de la imprenta provincial, entre otras colecciones en formación y hoy de valor relativo, como metopas, regalos institucionales, entre ellos significativas obras de platería, porcelana, esmalte, etc. Piezas de un complejo puzzle que de conservarlas y tenerlas catalogadas, a la vista del estudioso, en un futuro inmediato también nos permitirán entrar en la comprensión de aspectos de la particular Historia de la misma Diputación. Se abre así un futuro y amplio abanico de gestión, expositivo, divulgativo, que también se puede ofrecer a otras instituciones o centros.

Para un tratamiento especializado en temas de patrimonio cultural está la ciencia de la Museología y sus profesionales, algo siempre en evolución, en función de la madurez, de la sensibilización, de los nuevos sistemas de documentación, de las nuevas técnicas expositivas, de conservación, así como de la misma adecuación de los centros con nuevos espacios, acordes a las nuevas necesidades. Visto así todavía queda mucho por andar en la administración gallega en estos campos de la gestión del patrimonio cultural: obras emblemáticas, representativas de un autor y de un tiempo permanecen ocultas en despachos, a veces almacenadas sin las debidas condiciones, cuando los mismos museos dependientes de la misma administración carecen de obra representativa en su exposición pública.

PROCEDENCIA DE LOS FONDOS: ADQUISICIÓN, BECARIOS, PREMIOS, LEGADOS....

No tenemos más que recorrer las dependencias de las diferentes administraciones públicas para adentrarnos y darnos cuenta del estado de la cuestión. La Museología es algo más que exponer, es la gestión integral de un patrimonio con profundo valor para la educación y el disfrute. El arte, la ciencia, como fuentes de placer y conocimiento. Asunto que se complementa con publicaciones generales, divulgativas, hasta con ensayos o monográficos sobre creadores singulares. En los últimos años la Diputación de A Coruña viene aumentando una colección de monografías con el ánimo de acercar a la vida y a la obra de creadores de formas como Carlos Maside, Luís Seoane, Rogelio Puente, Isaac Díaz Pardo, Lago Rivera, Lúgrís Vadillo, Alfonso Abelenda, Segura Torriola, T. Bhrens, Alfonso Costa, Quintana Martelo... Así mismo editora de catálogos relativos a los certámenes, de exposiciones, del “Salón de Outono”, encuentro este precisamente nacido en el año 1996 como bienal y resultado de un convenio de colaboración entre la Diputación y la Real Academia Gallega de Bellas Artes, entonces presidida por el pintor Julio Fernández Argüelles, institución que en aquel entonces cumplía el ciento cincuenta aniversario de existencia como “órgano asesor de las administraciones públicas” y lo hacía con una actividad que de un modo participativo, democrático y ejemplar, incentivando las artes, recuperando el argumento expositivo decimonónico, se abría a nuevos valores y consagraba a otros. Actividad que proporciona tanto a las colecciones de esta institución académica, como a las de la Diputación, obra significativa de nuevos y contrastados autores, las que complementan vacíos en las colecciones de ambas instituciones. A un tiempo que se normalizan con fluidez las relaciones entre los creadores, sus organismos y la propia administración.

Otros certámenes convocados por la Diputación, dentro de sus fines divulgadores y de sensibilización, implican el aporte de obra singular y variada que viene a enriquecer el inventario (pintura, grabado, escultura, fotografía, artesanía...), es el caso de los que siguen:

-Certamen “Isaac Díaz Pardo” (pintura, escultura...) creado en 1991

-Certamen de Artesanía “Antonio Fraguas”, creado en 1998

-Premio de Creación Fotográfica “Luís Ksado” creado en 1998

-Bienal do “Salón de Outono” de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, creado en 1996.

Sumando la colaboración y los consiguientes aportes, por convenio, con diferentes instituciones, asociaciones o centros, como es el caso con el Centro Internacional de Grabado “Jesús Núñez” con sus fructíferas iniciativas en los talleres y muestras internacionales. Colaboración con fundaciones como con el MUGA (Museo do Grabado e da Estampa Dixital) de Outeiro-Artes, Ribeira, así como con la Fundación Torre-Pujales de Corme, entre otros centros, fundaciones y museos.

Políticas que entendieron y atendieron a la inversión en obra singular, a los resultados de premios, de firma de convenios con becarios, asignados anualmente, sumando el estímulo a los legados, a fin de atraerlos para el patrimonio público, con las consiguientes exenciones fiscales. Constantes convenios con centros de producción artística, artesanal, entre muchas otras actividades con los consiguientes aportes que abundan en la coherencia de una gestión y en un inventario general de bienes siempre en perfeccionamiento.

Dentro de los fines de esta base de la administración local está la colaboración con los diferentes ayuntamientos y con las mismas universidades de Galicia, repercutiendo en la formación de personal especializado en las tareas de conservación, documentación y divulgación de su patrimonio cultural. Insistimos en que se trata de un patrimonio no exento de un valor también como atractivo recurso turístico e identitario. Se trata de obras de creadores de formas próximos, muchos de ellos becarios, formados o con actividad en el ámbito de estas administraciones.

Por el año 2000 el Grupo de Gobierno de la Diputación de entonces, entendió la necesidad de creación de un centro de nueva planta adecuado a los fines de divulgación de las artes, se trataba del “Centro das Artes”, edificado en los solares inmediatos al Colegio Calvo Sotelo, con fachada al nuevo paseo marítimo, proyecto que salió de la convocatoria de un concurso internacional, siendo ganado por los arquitectos madrileños Ángel Alonso y Victoria Acebo, con la obra “Prisma de Cristal”: arquitectura abierta a la ciudad, plató abierto, reversible, construido para los fines de un museo, que acogería tanto los fondos artísticos de la Diputación, como una amplia actividad complementaria en relación con el arte, para su tratamiento museológico de forma dinámica, abierto a la contemporaneidad y a la participación. Espacios a los que se sumaba el dedicado a la actividad formativa del Conservatorio de Danza, dependiente de la misma Diputación y situado entonces en el edificio decimonónico del Palacio Martelo de la coruñesa calle de la Franja, que había sido rehabilitado según el proyecto del arquitecto de la Diputación Fernando Cebrián, a final de la década de los años ochenta del siglo XX. Posteriormente, reanalizados los fines en relación con el programa museístico de la ciudad de A Coruña, el nuevo espacio creado por la Diputación, el “Prisma de Cristal” se entregó al Ayuntamiento de A Coruña, a fin de complementar su red de “Museos Científicos” y para “Museo Nacional de la Ciencia”.

LAS COLECCIONES MUEBLES, LOS CONTENIDOS Y SUS CONTINENTES

El catálogo que ahora tenemos entre manos se resume a la obra de pintura y escultura que forma parte de los bienes muebles de la Diputación. Colección repartida por diferentes inmuebles, incluso depositada en otros ayuntamientos, en museos u otras instituciones o asociaciones. Si bien existen algunos bienes de carácter arqueológico, artesano, científico, administrativo o industrial, también cargados de sígnico valor cultural, que no figuran en este catálogo, a la espera de otros más parciales. Muchos de estos bienes fueron adquiridos en su día para ambientar dependencias, especialmente del Pazo de Mariñán. A este respecto es de destacar la sensibilidad por las antigüedades tenida en la década de los años setenta del pasado siglo por el funcionario Augusto Bacariza que, con ansia decorativa, integró a Mariñán una variopinta muestra de bienes muebles de muy diversa procedencia, piezas que fueron compradas en anticuarios y que pasaron a ambientar el pazo entonces rehabilitado por el arquitecto coruñés, especializado en este tipo de intervenciones, Carlos Fernández Gago. Como ejemplo de aquella actividad está la paradoja de la incorporación de una puerta de madera labrada con tema floral procedente y representativa del Ampurdán y que, anacrónicamente, servirá de entrada al escenario del Salón de Actos del pazo.

Existen otros bienes muebles susceptibles de inventario, los que entran en el debate artesanía-arte y que provienen tanto de legados, como resultado de premios o convenios. Es el caso del Premio de Artesanía “Antonio Fraguas”, que tiene aportado obra singular en cerámica, madera, hierro, cuero, tapiz, orfebrería, encaje... que incluso entrarían en el debate ¿artesanía o arte? O las entregas realizadas en virtud de convenios firmados por los participantes al finalizar cada temporada de la “Mostra en Vivo” que anualmente tiene como punto de encuentro de artesanos el Castillo de Vimianzo, propiedad de la Diputación, donde los artesanos (cerámica, cuero, encaje, lino, maquetas, cestería, platería, azabachería, etc) por convenio y en razón de su actividad subvencionada por la Diputación, entregan a esta y a final de temporada, una pieza de su autoría, la que pasará a formar parte de sus colecciones. Obras que tendrán una finalidad como cesión a museos especializados en estas formas de producir, o mismo como reclamo publicitario en stands, escaparates, muestras de tipo turístico, etc.

Las tareas de documentación de bienes culturales están inicialmente encomendadas y realizadas por los Servicios de Contratación y Patrimonio de la Diputación, junto con los de Cultura del mismo Organismo. Todo lo que por lógica de ser conduce a un tratamiento especializado, museológico, lo que al mismo tiempo y para su funcionamiento requiere la dotación de un equipo elemental: conservador, restaurador, documentación, didáctica, etc... con el fin de conferir seguridad y mayor rentabilidad a estos bienes como atractivo elemento que es el patrimonio, no exclusivamente como complemento decorativo, como en ocasiones se entiende.

Los espacios administrativos de la Diputación de A Coruña se “ambientan” con obra de producción reciente, como una forma de dar promoción a nuevos creadores, dejando los grandes espacios, “halls” para obras sígnicas, de gran

formato y de difícil colocación en otros espacios. La “Galería de retratos de Presidentes” ocupa la parte superior del Hemiciclo o se amplía a pasillos inmediatos, siguiendo un orden cronológico que también incorpora otros retratos de personalidades, monarcas, etc. Obras de autores relevantes del momento, colocadas de forma que se facilite su contextualización y su comprensión histórica, al mismo tiempo que se adapten a las condiciones y limitaciones específicas del edificio, a su seguridad y mantenimiento.

En algún momento se determina que la obra de autores considerados “clásicos” o simplemente “históricos” pase a museos de la provincia o a espacios de la misma Diputación con un tratamiento museístico. Pautas que se pretenden aplicar al Pazo de Mariñán, espacio dependiente de este mismo organismo, ubicado en el ayuntamiento de Bergondo, edificio catalogado como B.I.C (Decreto 5 de octubre 1972/2.687, B.O.E-7 octubre) y para usos con una finalidad múltiple en relación con actos de carácter social, formativo, cultural complementada con el aporte artístico. Espacio histórico con unas características medioambientales que requieren un tratamiento continuo en lo que respeta al control de temperatura, humedad, luz, limpieza... por su incidencia sobre la conservación del patrimonio mueble.

Las colecciones de la Diputación Provincial de A Coruña están constituidas por fondos de épocas diversas, fundamentalmente de los siglos XIX, XX y XXI, excepto alguna pieza singular, por época, forma, tema, como la tabla flamenca del “Descendimiento”, procedente del antiguo Hospital Real de Compostela, hoy expuesta en el “hall” de entrada Mariñán. Como complementos de alguna de estas obras existen aspectos nada tratados y a veces descuidados pero de gran aporte, cada vez más valorado, como el que se refiere a la puesta en escena de la misma obra. Nos referimos a los enmarques, especialmente a los de las piezas más antiguas, auténticas obras de artesanía local, labradas en madera, policromas o sobredoradas, recogiendo la sensibilidad estética o el estilo de cada época. Enmarques que marcan tipologías para los diferentes temas: retrato, bodegón, paisaje... Alguno de estos delicadamente complementados por escayola, en ocasiones realizados por artesanos imagineros compostelanos o diseñados y trabajados por los mismos creadores, es el caso del que fue becario de esta Diputación, luego figura emblemática en la producción arte-industria, Isaac Díaz Pardo.

El referido continente del Pazo de Mariñán ofrece una amplia muestra de bienes muebles, artísticos, artesanales, populares y mismo complementos decorativos (cerámica, fanales, bronce, lámparas de factura muy diversa...) que se hacen merecedores de su incorporación a catálogos parciales, a fin de su estudio, control, y transmisión futura.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: DISTRIBUCIÓN DE LAS COLECCIONES

El Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña se reparte en la actualidad entre los siguientes espacios:

- Palacio Provincial
- Pazo de Mariñán
- Biblioteca Municipal
- Conservatorio de Danza
- Colegio Calvo Sotelo
- Museo de Belas Artes de A Coruña
- Museo Arqueolóxico de A Coruña
- Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela
- Museo Municipal de Santiago
- Vila Florentina, Casa-Museo de Wenceslao Fernández Flórez, Cecebre, Cambre
- Casa-Museo Valle-Inclán da proba
- Sanatorio Psiquiátrico de Conxo
- Algunos ayuntamientos de la Provincia, entre ellos el de A Coruña, Betanzos, Ordes, Pontedeume....
- Algunos colectivos, como a Asociación da Prensa da Coruña, Centro Galego de Zaragoza
- Almacenes (Sabón, Milagrosa)
- Otras dependencias

PALACIO PROVINCIAL

Proyecto arquitectónico del año 1945, edificado sobre el “Relleno” e inmediato al Puerto coruñés, en su día encargo del empresario Emilio Rey Romero, entonces presidente del diario “La Voz de Galicia”, obra trazada por el arquitecto Jacobo Rodríguez-Losada para cine (Teatro-Colón”) y para “Hotel Emperador”. Espacios rehabilitados de forma integral (excepto el Teatro Colón) en la mitad de los años ochenta, según proyecto del arquitecto Gustavo Díaz García. Con el traslado de las dependencias administrativas se hizo también de los bienes muebles de interés cultural del edificio del Teatro Rosalía de Castro. Edificio rehabilitado con seis pisos, sótano y semisótano, con espacios repartidos para su nuevo fin administrativo: desde los grandes espacios del hall de entrada que acogen obra de gran formato como (depósito del Museo del Prado), salas de juntas, Presidencia, Vicepresidencia, pasillos... espacios que son ambientados con obra acorde con la importancia de cada lugar. El Hemiciclo se reserva para galería de Presidentes. Mientras que en los diferentes despachos y corredores se muestra obra fundamentalmente actual, acorde con la decoración funcionalidad del edificio. Patrimonio susceptible de cambios constantes, especialmente la obra más singular que se pretende emplazar en espacios estables, abiertos y visibles por el público, a un tiempo que permitan su constante control visual .

PAZO DE MARIÑÁN (BERGONDO)

Inicialmente y dadas sus connotaciones históricas y culturales se entendió el Pazo de Mariñán como un continente que debiera complementarse con contenidos históricos, con la parte mas significativa de los bienes artísticos de la Diputación, a fin de centrar mayor atención sobre la conservación y exposición del referido continente y de su contenido.

A partir del año 1996 se acometen obras importantes relativas al mantenimiento y adecuación del Pazo de Mariñán, especialmente del área de nueva construcción, ocupada por el comedor y las habitaciones. Nuevamente será el arquitecto encargado de ejecutar el plan, Carlos Fernández Gago, fatalmente este será de sus últimos proyectos de su vida. Con esta obra y tras un meritorio esfuerzo se incorporan al comedor general los dos grandes murales (“Mar/Tierra” 1953) de la autoría del pintor coruñés José María de Labra (1925-1995). Pintura mural que ocupó los paramentos del viejo edificio de Sindicatos en la coruñesa Plaza de Vigo, con medidas de 2’50 x 4 mts. cada uno. Trabajo de recuperación de pintura mural que –a pesar de ser tardía y muy experimentada en otras partes este tipo de actuaciones– fueron precursoras y constituyeron un precedente en Galicia. Misión muy delicada, entendida como un ejemplo de “Intervención urgente no patrimonio” mural, seguida y bajo ese epígrafe documentada por la Diputación en una monografía (1997). Se asumía y se abría así un camino para futuras y pendientes intervenciones en el rico patrimonio de pintura mural de la ciudad y de Galicia. Pero también misiones frustradas en otras muchas ocasiones por la lentitud de la burocracia administrativa.

La parte nueva del pazo, esencialmente el vestíbulo de entrada y corredores de los diferentes pisos se ambienta con pintura y escultura de autores nacidos en los años de la Guerra Civil o inmediatos, como Lago Rivera, Mario Granell, Antonio Tenreiro, Labra, Mosquera, Díaz Pardo, Laxeiro, José Luis.... Y así prosigue el discurso expositivo hasta creadores del período Modernista, como Lloréns, Alfredo Souto, Abelenda, Seijo Rubio, María Corredoira, Garabal, los que dan paso a generaciones anteriores, del periodo Romántico, como Dionisio Fierros, entre los que destaca un “Retrato de Bécquer” y que pese a la evidencia del personaje fue catalogado hasta ahora como “Personaje romántico” . Tramos seguidos por representativos lienzos de Román Navarro o Modesto Brocos. Obras de gran formato que se sitúan en el pasillo que une el gran comedor con el vestíbulo de entrada y con la Capilla, en cuyo entorno se trata de ubicar obra de temática religiosa.

OBRA SINGULAR UBICADA EN LA TORRE DE MARIÑÁN: EL LEGADO MURGUÍA CASTRO

La torre se considera un espacio singular y simbólico dentro de la arquitectura histórica del Pazo de Mariñán. Área ocupada en la actualidad por despachos de Presidencia, secretaría espera, etc. Es esta la parte más antigua, sólida y alta de la construcción, emblema de la torre-pazo –que en sus inicios fue del linaje de los Gómez das Mariñas, hasta su donante don Gerardo Roberto Bermúdez de Castro y Suárez de Deza (1848-1936) que a un tiempo aúna diferentes y antológicos linajes de la hidalguía gallega– cuarto superior dedicado en la actualidad a la familia Murguía Castro, acogiendo mobiliario (tresillo) y obras que pertenecieron a la familia formada por don Manuel Murguía y por Rosalía de Castro, así como a sus hijos. Figuras impescindibles en el “Rexurdimento” cultural de Galicia. Bienes adquiridos

en el año 1997 por el Gobierno Provincial a los hijos de quien fue Cronista Oficial de la ciudad de A Coruña, bibliotecario de la Real Academia Gallega y heredero de esta familia, don Juan Naya Pérez. Se trata de obra original del malogrado Ovidio Murguía Castro, entre los que está el lienzo “El Amor Dormido”, así como “En las Orillas del Sar”, varios dibujos y bocetos del natural, sumando a estos aportes el lienzo que ya era propiedad de la Diputación “La Romería de Santa Susana”. Complementa estos espacios el gran lienzo “Caridad” de la autoría de Jenaro Carrero Fernández, amigo de la familia, pintor y compañero y amigo de Ovidio, ambos de corta vida e incluidos dentro de la denominada “Generación Doliente”. Este espacio pretende recrear los estrados románticos, zona para el te y la tertulia, con el tresillo que perteneció a la familia Murguía Castro, sobre el que está el retrato de Rosalía, obra del pintor Modesto Brocos, el único que se hizo en vida y en directo de la poeta. Espacios merecedores de ampliarse y dignificarse desde una óptica museística con otros aportes románticos, entre ellos algunos dispersos en las mismas dependencias de la Diputación.

En el primer piso de esta torre está el despacho de Presidencia, ambientado, entre otros con un pequeño cuadro de un Díaz Pardo todavía adolescente, así como una de las características pinturas de interior de la catedral de Villafinez y una insólita caricatura de la Condesa de Pardo Bazán, realizada por Castela, las que como otras nuevas adquisiciones se incorporan ahora al catálogo.

Igualmente en la Torre se muestra obra adquirida recientemente de pintores contemporáneos que no estaban representados en las colecciones, como Mampaso, Molezúm, Alfonso Abelenda, los que ambientan espacios de la secretaría y sala de espera, que asimismo ofrecen obra de Seoane, Felipe Criado... y sobre el aparador singulares piezas en barro vidriado de Buño-Malpica, esencialmente botijos circulares, considerados antológicos dentro de este tipo de producción artesanal de la provincia, obra de la autoría del ceramista Couto (1985).

El gran salón de actos de Mariñán se pretende ambientar con retratos de personalidades ilustres de la provincia, entre los que está el de Torrente Ballester, realizado por Felipe Criado, entre obra del pintor Manuel Moldes. Asimismo en esta parte baja del pazo se ubican dos salas dedicadas como lugar de estudio al polígrafo del siglo XX Carlos Martínez Barbeito, con el mueble de su biblioteca, siguiendo modelos de los del Consulado del Mar de época de la Ilustración, adquiridos en el año 1998 a su familia, junto con parte de su biblioteca de autores del siglo XX, entre ellos primeras ediciones dedicadas y dibujadas por poetas de la generación del 27, especialmente de su amigo Federico García Lorca, ejemplares en la actualidad entre los fondos de la Biblioteca Provincial.

Alrededor del año 2007 se celebra en las dependencias palaciegas de Mariñán varios encuentros con creadores de formas, fundamentalmente escultores, los que intervendrán en un diálogo de su obra con el entorno natural y el contexto histórico del Pazo: así encontramos en los campos obra de escultores contemporáneos como E. Saavedra Chicheri, Paco Pestana, Xurxo Oro, Patinha, Escudero, Moncho Amigo, Xoan Lomarti, Volker Schottgem, Paulo Neves, Isaque Pinheiro...

BIBLIOTECA PROVINCIAL

Los pasillos, así como los amplios espacios de la Biblioteca Provincial, situada en el edificio del Teatro Rosalía de Castro, están ambientados con obra de creadores de las últimas y penúltimas generaciones. Se trata de obras de gran formato, fotografías, grabados, etc. En los archivos de esta biblioteca están las colecciones de grabados.

CONSERVATORIO DE DANZA

En el edificio, pazo urbano Martelo, situado en la coruñesa calle de la Franja, destaca un gran mural, encargo realizado para estas mismas dependencias en el inicio de los años 90 al pintor ourensano Jaime Quessada. También se muestran obras de escultura y pintura contemporánea.

AYUNTAMIENTOS, INSTITUCIONES, ETC....

A través de los años varios ayuntamientos solicitaron en préstamo y con el fin de decorar sus dependencias, obras de los fondos de reserva: el Ayuntamiento de Santiago para su palacio de Raxoy, el Museo Municipal de Bonaval; también el ayuntamiento de Ordenes, con obra significativa de Díaz Pardo, o el de Betanzos, custodian obra significativa propiedad del ente provincial. Igualmente el Hospital de Conxo, después de ser transferido, acoge en depósito algunos retratos significativos. Igualmente la Asociación de la Prensa de A Coruña, la Fundación Wenceslao Fernández

Flórez, etc. Precisamente en estos espacios de “Villa Florentina” en el ayuntamiento de Cambre, residencia diseñada por el arquitecto Antonio Tenreiro Rodríguez para el escritor Wenceslao Fernández Flórez en pleno “Bosque Animado”, adquirida por la Diputación de A Coruña en el año 2000, se muestran muebles, biblioteca e incluso obras de arte, especialmente retratos, caricaturas del escritor y de su colección. Obras que también fueron adquiridas con este conjunto a fin de recuperar el espíritu y la significación del escritor coruñés. Continente y contenidos en la actualidad bajo la gestión de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Los criterios de cesión temporal de obra por parte de la Diputación presuponen la responsabilidad sobre los bienes cedidos y su custodia, lo que se hará desde una óptica profesionalizada o como menos guiada desde los servicios técnicos de la Diputación.

MUSEO DE BELAS ARTES DE A CORUÑA

A solicitud de la Dirección del Museo y de los informes técnicos por parte de la Diputación, este centro dependiente de la Xunta de Galicia, con el ánimo de complementar la secuencia de sus colecciones de arte gallega muestra algunas obras antológicas cedidas por la Diputación en diferentes momentos: grabados de Goya, obra de Ovidio Murguía, Seijo Rubio, Colmeiro, Maside...

ALMACENES: FONDOS EN RESERVA

En estos momentos la Diputación dispone de un importante y representativo fondo artístico en reserva, especialmente relativo a las tres últimas décadas. Resultado fundamentalmente de las convocatorias de certámenes, premios o incluso adquisiciones con las que se pretendía cubrir espacios creativos poco representados. Fondos a la espera de un lugar adecuado que garantice los principios museológicos elementales: acondicionamiento de dependencias de almacenaje (peines, compactos, etc.) con el consiguiente control profesional.

FUTURO: PATRIMONIO ESPECIAL QUE REQUIERE UN TRATAMIENTO ESPECIAL

Detrás de toda obra encontramos unas técnicas de factura, unos saberes aplicados por su productor, una Historia que nos remite a un tiempo, a una sociedad con sus inquietudes y a un autor. Conocida y divulgada la obra y su identidad – a través de diferentes formatos, impresos o digitales – se abre un futuro prometedor en relación con la educación, la sensibilidad. Queremos decir con el aprovechamiento de esa obra como atractivo recurso cultural. Es aquí donde entra en su gestión una política humanista, la que partiendo de un pasado de cimentación firme sigue a invertir en futuro, abriendo así posibilidades a los más jóvenes, a un tiempo que complementa las colecciones con obra de las últimas etapas de los grandes creadores. Todo a fin de darle a la colección vida propia, una secuencia temporal lógica, con muestra de obra antológica y no únicamente “souvenirs” de artista. Certámenes, premios, bolsas de estudios, legados, adquisiciones van nutriendo un patrimonio común inmerso en un proceso de musealización primario que rebasa el criterio inicial, únicamente decorativo o expositivo. Criterio general que todavía persiste respecto a una obra de arte como a un museo: “para ver”, cuando los sentidos son cinco y se interaccionan con saberes y la misma intuición para dar libertad a la sensibilidad.

Nos encontramos aquí ante un inventario científico, un nuevo principio para cuanto sigue a continuación. Actividad meticulosa guiada desde la Universidad de Santiago de Compostela, desde el Departamento de Historia del Arte, con un ansia de que todo proceso de investigación resultante es siempre inacabado, aporte necesario al porvenir. Primero saber de que tratamos, la documentación sobre la parte elemental, el bien, la identificación, el inventario que garante el seguimiento de la obra referenciada con unas siglas o código de barras y todos los datos sabidos sobre ella. Todo proceso museológico debe complementarse partiendo de lo elemental, la documentación, la conservación y la exposición digna. Esto es dignificar a los creadores a través de sus obras y con ello a las instituciones que conservan, facilitan el estudio y divulgan ese patrimonio.

Consideramos tan ejemplar el “modus operandi” de que la Diputación solicitase a profesores y a alumnos de Historia del Arte de su Universidad este inventario, como el mismo resultado. Por eso de que a andar se aprende andando, en este caso dando la oportunidad a alumnos, contribuyendo a la formación de futuros gestores del patrimonio cultural. La Historia del Arte se aprende metiéndose en ella, interaccionando, percibiendo, incluso desde los pequeños detalles que la configuran, todas sus perspectivas de pasado, presente y porvenir, y en eso andamos entre estas líneas. En este trayecto todos nos vamos haciendo partícipes de un patrimonio que se hizo para ser reconocido. Asumimos su administración temporal, para luego transmitir.

Las nuevas tecnologías, la informática nos acercan al estado de la cuestión de la colecciones de la Diputación de A Coruña. Este inventario es una puerta abierta que conviene traspasar. Tenemos comprobado que muchas exposiciones se traman sobre catálogos, en ocasiones desactualizados, contagiando, transmitiendo y ampliando los errores de esa misma desactualización.. Esto abre a nuevas posibilidades que inmediatamente percibiremos. Observaremos como en esas exposiciones referidas faltan obras representativas para complementar el hilo argumental, quizás por no estar en catálogos, así pues por ser desconocidas. Resultando exposiciones de la actualidad desactualizadas.

El conocimiento del patrimonio cultural también se globaliza, la cuestión es como se haga dentro de esta arrollada global y debe ser abriendo al mayor número de posibilidades para el conocimiento y el estudio, pudiendo articular, compatibilizar el presente con el futuro.

Siempre queda por andar en ese proceso de garantizar la conservación, la seducción y el acercamiento del gran público a la obra de arte, a ese patrimonio que le pertenece. Y para eso estamos hoy, asumiendo, entre tantas burocracias, las que no conducen más que mover, todavía más, la rueda de la burocracia, con el riesgo de traspapelar las mismas obras de significativos autores. Las colecciones de la Administración deben ser un ejemplo, deben cumplir una función pública que supere el primitivo aspecto ambiental o decorativo. Constituyen la imagen y el principio de un museo, en sentido contemporáneo y ese patrimonio debe ser tratado como tal.

Hasta el presente, la colocación, el traslado, el mantenimiento de estos bienes propiedad de la Diputación de A Coruña, se hace con los consiguientes cuidados por parte del personal de mantenimiento de la Diputación. Complementada con la participación y por contrata mediante concurso público de empresas especializadas y acreditadas en restauración, exposición, traslados, etc., las que atienden a las particularidades de cada obra en su espacio. El Servicio de Contratación y Patrimonio, con el asesoramiento del museólogo, en ocasiones con el informe contrastado de los servicios de Arquitectura, coordinará este proceso, el que finalmente incide en la obra y en su repercusión sociocultural, en su transmisión íntegra.

DE LA GALAXIA GUTENBERG A LAS POSIBILIDADES DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS Y DE LA RED EN EL INVENTARIO. DE CARA AL MUSEO VIRTUAL

Tan significativa colección se hace merecedora de un tratamiento específico actual, profesionalizado, acudiendo a las nuevas tecnologías, a la digitalización, que tanto permite abrir a nuevas dimensiones en la difusión del patrimonio público, como a la resolución de imágenes en alta definición, hasta adentrarse en aspectos hasta ahora insospechados de las mismas obras de arte. El Museo Virtual es una posibilidad al alcance de todos.

Patrimonio cultural que merece un tratamiento lógico, especializado, con su médico de cabecera, así es una sección dedicada específicamente al patrimonio cultural, a aplicar tanto técnicas de documentación y difusión, como a la conservación y exposición adecuadas, a proseguir en ese trabajo continuo que este catálogo abre y que no debe morir en las páginas impresas, como último suspiro de la Galaxia Gutenberg, para abrirse a los nuevos retos tecnológicos con cuanto conlleven y superar el cosmos Bill Gates. Hoy los nuevos sistemas informáticos nos facilitan interactuar, contrastar pareceres, ampliar, corregir, particularizar y conocer al segundo la actualidad en cualquier parte del mundo. Pero se hace necesario previamente facilitar la documentación, la información que permita este acercamiento, cada vez más intenso, a la comunidad científica y al gran público.

Lo que está de ser será. La madurez, la sensibilidad de los administradores y de los administrados, la profesionalidad está en el porvenir y abundará en el conocimiento del pasado y del presente, hechos que serán inventariados para el porvenir.

Tratamos aquí sobre fondos susceptibles de futuras exposiciones, muestras antológicas, tanto sobre la misma Historia del Organismo Provincial, así como sobre determinadas particularidades relativas a las comarcas que componen la provincia de A Coruña, a través de los retratos, complementadas con fotografías, generaciones de becarios, etc... como sobre la misma evolución del paisaje, con una antológica colección de paisajes, bodegones, etnografía, cartelismo....

Aquí queda una encrucijada de caminos abiertos, punto de encuentro entre el pasado y el presente, que se nos ofrece innovando, ampliado y que conviene seguir andando para seguir aportando. El arte nunca muere, morimos sus creadores y sus estudiosos. Conocer para querer y defender.

Setiembre 2010

Las colecciones institucionales como fundamento de la musealización. Reflexiones a partir de un caso particular: el de la Diputación de A Coruña

José Carlos Valle Pérez

Director del Museo de Pontevedra

Puede afirmarse con rotundidad, de entrada, que el coleccionismo, entendido en su más amplia acepción (gusto o afán por poseer algo cuyas particularidades, sean las que fueren, no sólo, pues, las que se relacionan con un concepto tan cambiante históricamente como el de la belleza, lo singularizan), es, en esencia, consustancial al ser humano. Resulta evidente también, analizado el fenómeno con rigor, que no son equiparables todas las situaciones a las que cabe referirse con el término que estamos comentando. Su alcance variará, lógica y legítimamente, en función de las coordenadas espacio-temporales que manejeamos¹.

No es mi intención en esta colaboración –tampoco mi cometido– reflexionar de manera general sobre la evolución del coleccionismo. Me ocuparé, tan sólo, de un apartado muy concreto, el del coleccionismo institucional, analizado no en abstracto, sino en función de una circunstancia también muy precisa, su posible musealización, teniendo uno y otra como telón de fondo el conjunto de obras reunidas durante algo más de siglo y medio por la Diputación de A Coruña².

Coleccionismo institucional y Museo, tal como los entendemos y valoramos hoy, son producto, como tantos otros conceptos, premisas e instituciones incorporados ya con toda normalidad a nuestro día a día, de las ideas generadas por la Ilustración, perfiladas después a lo largo del tiempo, sin duda, pero muy en particular, en lo que a sus fundamentos se refiere, durante el siglo XIX. Un hecho capital se sitúa en el arranque de todo el proceso: la democratización del arte. De ella derivarán tanto su disfrute público, colectivo, no sólo individual y privado (he aquí, en última instancia, la clave que explica la aparición de los museos, pues colecciones las había –y muy destacadas– anteriormente), como la importancia de la crítica y la aparición del público, en general, como un referente que opina, al que hay que tener en cuenta, y que acabará propiciando cambios trascendentales en ámbitos tan fundamentales como la comercialización y el disfrute de las obras de arte. Fenómenos como el mercado, la creación en abstracto, fruto del ingenio del artista, al margen de encargos específicos, o el surgimiento de las exposiciones temporales como medio de promoción y disfrute tienen su origen en el tiempo que estamos considerando³.

No permaneció ajena a estas ideas, pese a lo particular de su evolución política en el contexto europeo, España, donde, por iniciativa de Fernando VII y a partir, como en otros lugares, de las colecciones reales, abre sus puertas, en noviembre de 1819, el Museo del Prado, instalado en un edificio concebido inicialmente para otros fines⁴. Su nacimiento se produce en un momento en el que comienzan a ser visibles paulatinamente cambios sustanciales tanto en el ámbito de la formación de los artistas como en lo que a promoción e impulso de sus creaciones se refiere. Cobrarán protagonismo a este respecto, frente a la Monarquía, la Iglesia y la Nobleza, dominadores del panorama en tiempos anteriores, el Estado en sus diversos escalones y también la Burguesía, progresivamente enriquecida y, en esa misma medida, encumbrada también en la esfera social, generando este ascenso pautas de actuación, modas, que marcarán tendencia.

En lo que toca a los artistas, cada vez será más decisoria en su formación, frente al Gremio y al Taller, la enseñanza reglada, sea a través de Academias de Bellas Artes, Escuelas de Artes y Oficios o Sociedades de signo diverso, impulsadas en sus cometidos, todas, por los distintos organismos públicos, bien de manera directa, bien de modo indirecto, mediante la concesión de becas o ayudas a artistas para mejorar y/o ampliar su formación⁵.

Aunque con retraso sustancial con respecto a otros territorios hispanos, pues las novedades aquí sólo irán apareciendo, lentamente en un principio, a lo largo de la segunda mitad de la centuria que estamos considerando, Galicia también se incorporará a las pautas que impulsan y canalizan el desarrollo de las manifestaciones artísticas⁶. Es entonces cuando, en puridad, cabe señalar en nuestra tierra los inicios del Coleccionismo institucional, denominación que utilizo por comodidad y como fruto de una reflexión o, mejor, como resultado de una valoración retrospectiva, es decir, a posteriori, pues es evidente que en el arranque de lo que hoy es inequívocamente una Colección, por el momento sin más precisiones, no había ni la voluntad ni la idea de conformarla.

Conocemos mal por falta de estudios, seguramente poco atractivos por las dificultades que su examen conlleva, aunque tal hecho en modo alguno puede servir de excusa, la historia del Coleccionismo institucional en Galicia⁷. Por lo que sabemos, al margen de los ritmos de ingreso y del número y entidad de las obras, en nada se diferencia, en

cuanto a fundamentos o, mejor aún, en lo que respecta a vías o fórmulas de incorporación de sus componentes, de las que podemos documentar en otras latitudes⁸: encargos, la mayor parte de las veces, sobre todo en tiempos auro-
rales, retratos “oficiales” (Reyes y sus consortes, dirigentes políticos, próceres) y asuntos históricos; adquisiciones, con frecuencia, por no decir prácticamente siempre, basadas en los gustos personales de los responsables políticos de turno; entregas, consignadas en la documentación muchas veces como donaciones, si bien el término, dado el origen del hecho, no es correcto, ofrecidas por artistas como compensación o contrapartida por la concesión de una beca o ayuda, no necesariamente regulada por una normativa específica⁹, para mejorar y/o ampliar su formación; donaciones en sentido estricto, sin subterfugios de ninguna clase, y finalmente, una fórmula cada vez más frecuente a medida que avanzamos en el tiempo, compras, realizadas con o sin intervención de expertos, actuando con frecuencia estos últimos al amparo de la convocatoria de certámenes específicos¹⁰.

Las vías de ingreso de obras de arte hasta aquí mencionadas, por más que documenten un mecenazgo institucional incontestable, ¿permiten hablar también de coleccionismo institucional con fundamento? No es fácil responder a la pregunta. Todo dependerá, en realidad, de lo que entendamos por coleccionismo. Si lo consideramos como una simple acumulación de obras, sin otro objetivo que su posesión indiscriminada, la respuesta es claramente afirmativa, pero si juzgamos que, junto al acopio, la recepción debe estar fundamentada, es decir, contar con unas directrices o un hilo conductor que le dé unidad y coherencia, sea del tipo que sea (territorial, temática, cronológica, etc.), la contestación no puede ser ya tan precisa, dependiendo también, en última instancia, del devenir histórico, pues es evidente asimismo que el paso del tiempo puede ir decantando opciones, propiciando el tránsito, con el consiguiente cambio de objetivos, desde la dispersión hasta la concentración. El análisis de la evolución de las pautas de comportamiento en el ámbito que nos ocupa, esto es, desde el punto de vista de la creación de sus respectivas colecciones artísticas, de las Diputaciones de A Coruña y Pontevedra, cuyos desarrollos, coincidentes en algunos aspectos, muy dispares, sin embargo, en otros, conocemos a la perfección en sus trazos esenciales y definitorios¹¹, resulta del mayor interés para nuestros objetivos.

Las dos instituciones, como cualquier otra de su progenie, iniciaron la incorporación de obras de arte a su patrimonio de manera absolutamente aleatoria¹². Poco a poco, a medida que su existencia como tales se consolidaba y, por ello, sus cometidos también se estabilizaban, fue decantándose asimismo su relación con las manifestaciones artísticas desde una base claramente territorial, más en concreto provincial, referente lógico por ser éste el ámbito que fundamenta su actividad administrativa y por tanto el que debe nuclear o priorizar sus acciones e intervenciones¹³. En ellas, en los tiempos aurorales y en buena medida también durante lo esencial de su ulterior y paulatino desarrollo y por lo que al terreno que nos incumbe se refiere, sus intervenciones no tendrán en el punto de mira tanto la creación de un conjunto orgánico, estructurado, susceptible de ser expuesto con coherencia, como algo más que una suma simple de unidades, por excelsas que puedan ser muchas, cuanto al fomento de todo lo que pudiese redundar en beneficio de la provincia y de sus gentes. El Acta de la sesión, celebrada el 13 de febrero de 1926, en la que la Corporación Provincial de Pontevedra, presidida en ese momento por Daniel de la Sota, ratifica la propuesta del Tribunal nombrado para otorgar unas becas que permitirían a sus receptores formarse fuera de la provincia, las primeras concedidas a partir de la aprobación de un reglamento específico que trataba de evitar la arbitrariedad¹⁴, documenta a la perfección esas pretensiones:

De la notable exposición que sirvió de prólogo al Estatuto, son estas palabras llenas de optimismo que la Corporación Provincial ha recogido como orientadoras de su gestión:

Desde la beneficencia a la sanidad, sin omitir la Cultura ni olvidar los deberes sociales, las Diputaciones podrán fomentar todo cuanto signifique interés moral o material de las provincias”. Para que tal enunciado, de genérica ambigüedad, compendiase las finalidades concretas del legislador, los artículos 107 y 131 del Estatuto consignaron la necesidad de que se fomentase la enseñanza artística, destinando una cantidad anual para proteger económicamente diversas clases de estudios. Quiso la Diputación, respetando y cumpliendo aquella doctrina, amparar y ordenar en sentido artístico esa iniciación perfectamente acusada en algunos jóvenes nacidos en la provincia que, llevados de su inspiración creadora, ponían en el barro, la madera, el hierro o el pentagrama, anhelos de belleza y esperanzados esfuerzos de progreso artístico. Y no se podía olvidar que, muchas veces, restando energías al genio, la carencia de medios ponía en estos moradores de la belleza y la armonía, las sombrías notas de un pesimismo anulador que era menester destruir. Porque, a la provincia, importaba tanto como a ellos la realización de sus aspiraciones, pues, que su gloria, si algún día llegaran a merecerla, habría de cubrir por igual su frente, como la generosa ayuda de quienes les hubiesen estimulado. Era preciso recoger a la juventud que se revelaba con afanes de formación y ayudarla, llegando si necesario fuese hasta la exaltación, para que sus cualidades artísticas no se malograsen, seleccionando

con mano inteligente, para su bien y para honra de la provincia, a los que descollasen acreditando condiciones más aprovechables¹⁵.

Cuestión muy distinta de la precedentemente comentada, no obstante, es el uso que se pueda dar ulteriormente a la colección, entendida ahora ya como un todo, como un conjunto sin matizaciones de ningún tipo. Tres son, en esencia, las vías que al respecto, esto es, sobre su uso y disfrute, cabe considerar: permanencia de la colección como tal sin más, almacenada o distribuida, de manera dispersa, por lugares diversos (despachos, oficinas, salas, de representación o no, etc.); la cesión de una parte, más o menos considerable, a un centro de carácter museístico, sea creado y, por tanto, vinculado a la misma institución cedente, sea con vida propia, autónoma, ajena al propietario de las obras, poseyendo los centros receptores, en ambos casos, fondos de otra naturaleza, no sólo artística, y tanto éstos como los otros de procedencia más diversa, y, por último, valorar las potencialidades del conjunto y convertirlo en generador de una entidad con personalidad definida, permanezca instalada o no, el perfil final no es aquí significativo, en el ámbito físico de la fuente inicial de referencia.

Ejemplos que expliciten todas las opciones señaladas pueden ser documentados a la perfección en el ámbito gallego, marco que, por proximidad y también, si se me permite el uso de la expresión, por rentabilidad social, priorizaré en mis reflexiones¹⁶.

La primera fórmula vendría ejemplificada por colecciones, sobresalientes como tales, sin duda alguna, pero su calidad no es lo que aquí interesa, como las que poseen la Xunta de Galicia¹⁷, el Parlamento de Galicia¹⁸, el Consello de Contas de Galicia¹⁹ o Caixagalicia²⁰. Ninguna de las cuatro dispone de un espacio específico, único, que permita su contemplación y disfrute, siendo el o los catálogos que dan cuenta de su existencia, globales o selectivos, el único medio que, en circunstancias normales, permite calibrar su importancia y significación.

La segunda vía, como ya dije, ofrece dos alternativas. Documentan la primera, por ejemplo, la Diputación de Pontevedra, creadora, el 30 de diciembre de 1927, del Museo de Pontevedra, receptor a partir de la fecha de su apertura al público, el 10 de agosto de 1929²¹, de buena parte de los fondos artísticos de entidad vinculados a la actividad como promotora o mecenas, en particular mediante la concesión de becas destinadas a mejorar la formación de artistas, de la Corporación Provincial²², o la Diputación de Lugo, fundadora también, aunque algo más tarde, en 1932 exactamente, de su propio Museo, el Provincial de Lugo, inaugurado el 10 de enero de 1934²³.

La segunda alternativa puede tener como modelo la relación de la Diputación de A Coruña con el Museo Provincial de Bellas Artes, no creado por ella, aunque sí sea receptor, en concepto de depósito, de numerosas obras de su propiedad²⁴.

La tercera opción invocada estaría representada por propuestas como la de Caixanova, que crea, inicialmente en el seno de su Centro Social de Vigo, inaugurado en el año 2003²⁵, después en otros, como el de Santiago, abierto en 2010, un área específica, denominada justamente Espacio Colección Caixanova, destinada a servir de marco permanente para la exhibición de sus obras, distribuidas selectivamente según criterios cronológico-estilísticos²⁶, o Unión-Fenosa, que pone en marcha en 1995 un Museo de Arte Contemporáneo, el MACUF, a partir fundamentalmente de los fondos artísticos incorporados a su patrimonio como consecuencia de la organización, iniciada en 1989, de una exitosa Bienal bautizada con el nombre de Mostra Unión-Fenosa²⁷.

Camino similar al de Caixanova o, mejor aún, al de Unión-Fenosa, dada la pretensión de ubicar toda la colección en un edificio autónomo, concebido específica, aunque no exclusivamente, para ese fin, pues una parte de las instalaciones las ocuparía la Escuela de Danza, iba a seguir la Diputación de A Coruña. La creación de un Centro de las Artes, tal era el nombre previsto, finalmente desechada²⁸, habría sido la culminación lógica y plausible de una larga y fecunda trayectoria en relación con la promoción de las Artes, en general, y del coleccionismo, en particular, un capítulo, este segundo, con matices del mayor interés y significación en su última etapa.

No se distingue la Corporación Provincial coruñesa, en lo que al arranque y conformación de su colección se refiere, de las pautas, ya comentadas más arriba, que podemos encontrar en cualquier otra institución española análoga²⁹. Un punto de inflexión esencial a ese respecto, en su caso, se produce en los años finales de la década de los ochenta de la pasada centuria³⁰. Comienza entonces a reforzar su colección con la compra de obras de artistas gallegos significativos ausentes o mal representados en ella y, sobre todo, crea en 1988 el Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, un proyecto bienal, todavía vigente, que tiene como uno de sus cometidos específicos no sólo la selección de obras para una exposición, sino también y sobre todo la adquisición de una parte de las elegidas, tareas, una y otra, encomendadas a un jurado integrado por expertos, lo que refuerza el valor de sus propuestas. Gracias a ello y como consecuencia de la sucesión de certámenes y del diverso perfil profesional de los encargados de la selección, la Diputación coruñesa ha ido enriqueciendo cuantitativa y cualitativamente su patrimonio artístico³¹, conformando una colección interesada, al margen de que el hecho en sí, sin otra pretensión complementaria, fuese ya merecedor de aplauso,

por algo más que el mero acopio de obras más o menos significativas. Acrecentada con criterio y desde el rigor, y por más que una colección, cualquier colección, no sea un libro y, por tanto, presente lagunas, su destino lógico debe ser, desde la selección, la exposición como un todo, no correspondiéndome a mí aquí, como es obvio, diseñar cuál habría de ser la fórmula apropiada para ello: un espacio propio, autónomo, con personalidad jurídica; la cesión a un Museo ya existente, conservando su personalidad como un todo o fundiéndose con sus colecciones, etc. Encontrarla, en todo caso, le daría un valor añadido, pues la convertiría en un instrumento clave para el goce y sobre todo la instrucción colectiva, premisas, no lo olvidemos, que fundamentan el origen mismo de las Corporaciones provinciales en el siglo XIX.

Comencé este artículo hablando de Coleccionismo, de Museos, de las Diputaciones y su paulatina vinculación con las manifestaciones artísticas, valorando los apartados tanto aislada como interrelacionadamente, incidiendo, a partir sobre todo de ejemplos gallegos, elección que no parece necesitar justificación, en las vías, valiosas todas desde su diversidad, que progresivamente van entrelazando Colección pública, institucional, y Museo. No me atrevo a decir que el tránsito entre una y otra, independientemente de cual fuere al final la fórmula utilizada, sea obligado. Se convalidará, sin embargo, que es en él donde la primera premisa, la posesión de las obras, agota todas sus potencialidades. Hablar, pues, de Coleccionismo institucional como fundamento de una ulterior musealización no es inexacto. Al hilo de lo argumentado es casi inexorable. Que la creación de un Museo autónomo o su incorporación a otro ya existente se presente también con frecuencia como el destino o la meta deseada de una colección privada, las más de las veces reunida con mucha pasión y paciencia, lo ratifica plena y convincentemente³².

Pontevedra, abril-mayo de 2010

NOTAS

- 1.-Sobre el coleccionismo y su evolución a lo largo del tiempo sigue siendo de consulta imprescindible la obra pionera de J.V. SCHLOSSER, *Die Kunst-und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, 2ª ed., Braunschweig, 1978 (1ª ed. 1908). Es también muy útil el estudio de A. LUGLI, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, 2ª ed., Milán, 1990 (1ª ed. 1983). Para el caso español véase, en particular, M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, Eds. Catédra, 1985.
- 2.-Acerca de su colección confróntense, en especial, Mª L. SOBRINO MANZANARES y Mª D. LIAÑO PEDREIRA, *Catálogo del patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña. I. Pintura y Escultura*, 2 vols., A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, y *Accions estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña*, Catálogo de exposición, 2 vols., Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, 2006.
- 3.-Para un análisis global de las cuestiones que se comentan en el texto me remito, en última instancia, a E. GUILLÉN, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Eds. Cátedra, 2007.
- 4.-Véanse al respecto, junto a un estudio clásico como el de F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *El Prado*, Barcelona, Círculo de Lectores, S.A., 1972, págs. 43-49, el más reciente de F. CALVO SERRALLER, “Historia del Museo del Prado”, en F. CALVO SERRALLER y M. ZUGAZA MIRANDA, directores, *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo I, *Temática*, Madrid, 2006, págs. 37-61, en concreto págs. 37-41.
- 5.-Para una valoración general de lo que la centuria supone en España consúltese, en particular, C. REYERO y M. FREIXA, *Pintura y Escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Eds. Cátedra, 1991.
- 6.-El siglo XIX gallego, en su vertiente artística, ha sido analizado con especial brillantez por J.M. López Vázquez. Ante la imposibilidad de reseñar pormenorizadamente todos los trabajos en los que se ocupa de esta centuria, me remito aquí en concreto a la visión de conjunto que ofrece en el Tomo XV, *Arte Contemporáneo*, de la Historia del Arte Gallego publicada por Hércules de Ediciones, S.A., A Coruña, 1993, en particular las págs. 6-12, 29-133 y 137-199.
- 7.-Cuentan con valiosas publicaciones monográficas de referencia, sin entrar ahora a valorar su alcance, las Diputaciones de A Coruña y Pontevedra, el Ayuntamiento de Santiago, la Xunta de Galicia, el Parlamento de Galicia y el Consello de Contas de Galicia. Vid. más abajo.
- 8.-Confróntense, por ejemplo, los casos de Valencia (C. GRACIA, *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim – Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987) o Zaragoza (M. GARCÍA GUATAS, “La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, (1981), págs. 121-136).

- 9.–La Diputación de Pontevedra, cuya labor de apoyo a la formación de los artistas es modélica desde el siglo XIX, no contará para la concesión de ayudas con un reglamento normativo de referencia, nacido de la necesidad de evitar la discrecionalidad, hasta el año 1925. Véanse al respecto, entre otros, X.A. CASTRO FERNÁNDEZ, *Renovación e vangarda en Galicia (1925-1933)*. *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1986, y B. DE SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, “Las pensiones de Arte de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1864-1933”, en X.C. VALLE PÉREZ, coord., *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933*, Catálogo de exposición, Vigo, Diputación de Pontevedra/Museo de Pontevedra, 2003, págs. 11-115, en particular págs. 61-91. El Certamen de *Novos Valores*, hoy muy bien asentado en el panorama artístico-cultural de Galicia, creado en 1982 por la Diputación de Pontevedra con la intención de revitalizar su histórica política de concesión de ayudas para incentivar y/o mejorar la formación de jóvenes creadores con talento, dispuso desde su arranque de unas bases específicas que regulaban su funcionamiento.
- 10.–El Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, promovido desde 1988 por la Diputación de A Coruña, al cual habré de referirme más abajo, ejemplifica la cuestión que invoco en el texto.
- 11.–Sobre la Diputación coruñesa véanse las dos publicaciones reseñadas en la nota 2. En cuanto a la de Pontevedra, deben consultarse en particular los tres catálogos, correspondientes a otras tantas exposiciones, celebradas en los años 2003, 2005 y 2007, genéricamente titulados *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra*. Coordinados por mí, se ocuparon sucesivamente de los períodos 1864-1933, 1940-1969 y 1969-1982.
- 12.–Para el caso coruñés confróntense los textos de M^a L. SOBRINO MANZANARES y M. D. LIAÑO PEDREIRA incluidos en el *Catálogo*, por ellas dirigido, citado en la nota 2. Por lo que al de Pontevedra se refiere, me remito a los artículos de B. DE SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, “Las pensiones de Arte de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1864-1933”, cit., págs.19-36, y M^a A. TILVE JAR, “ Los Pensionados de la Diputación de Pontevedra en el siglo XIX””, en X.C. VALLE PÉREZ, coord., *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933*,cit., págs.117-164. Exigencias institucionales coyunturales, no programáticas, están reiteradamente en el origen, en uno y otro caso, de la incorporación de obras a sus respectivos patrimonios.
- 13.–Habrá que esperar a fechas avanzadas del siglo XX para superar la visión puramente localista en beneficio de otra más amplia, de ámbito gallego. En el cambio, sin duda, se encuentra un hecho de tanta relevancia como la paulatina consolidación de Galicia como Comunidad Autónoma. Recordemos, a este respecto, que las primeras elecciones al Parlamento Gallego se celebraron en el mes de octubre de 1981. Para una valoración del contexto político en la evolución del hecho artístico gallego resulta de especial interés el artículo “Vinte anos de arte actual en Galicia. Un balance”, de A. GARRIDO MORENO, incluido en las págs. 25-31 del Catálogo, ya citado, *Accions estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña*.
- 14.–Sobre la trascendencia de estas bases, repetidamente invocadas, véanse, en particular, X.A. CASTRO FERNÁNDEZ, *Renovación e vangarda en Galicia (1925-1933)*. *Os Pensionados ...*,cit. ; IDEM, *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada-A Coruña, Eds. do Castro, 1992, págs. 119-180; B. DE SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, “Las pensiones de Arte de la Diputación Provincial de Pontevedra, 1864-1933 “, cit., págs.61-91, y A. GARRIDO MORENO, “Modernidad y tradición en los artistas pensionados de la Diputación de Pontevedra.1925-1933 “, en X.C. VALLE PÉREZ, coord., *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra, 1864-1933*, cit., págs. 193-220.
- 15.–Véase el Acta completa de la sesión, por ejemplo, en X.A. CASTRO FERNÁNDEZ, *Renovación e vangarda en Galicia (1925-1933)*. *Os Pensionados ...*, cit., Documentos, doc. 5, págs. 246-248.
- 16.–Por lo que antecede, se verá que es también el ámbito que fundamenta lo esencial de los argumentos de mi discurso. Debo señalar, para lo que sigue, que tomo como referencia colecciones públicas en sentido estricto (Xunta, Parlamento de Galicia, Consello de Contas, Diputaciones), colecciones a medio camino entre lo público y lo privado por hallarse entre ambos polos las entidades a las que pertenecen (es el caso de las Cajas de Ahorro) y colecciones claramente privadas.
- 17.–M. RUEDA y P. CORREDOIRA, directoras, *Colección de Arte da Xunta de Galicia. 1986-1993*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1995. Como es obvio, la Xunta ha continuado incrementando sus colecciones. No cuenta a día de hoy, sin embargo, con un catálogo actualizado.
- 18.–*Arte no Parlamento*, Pontevedra, 2003, da cuenta de la colección hasta el momento de la publicación.
- 19.–*Colección Consello de Contas de Galicia.1991-2006*, Madrid, 2006. Concurren en ella las mismas circunstancias que en los casos anteriores.
- 20.–No dispone de una publicación monográfica que documente toda la colección, accesible, en todo caso, a través de su web: www.fundacioncaixagalicia.org. De su importancia, por lo demás, son testimonio fehaciente los numerosos catálogos de exposiciones temporales organizadas sólo con sus propios fondos. A destacar en ellos, también, su amplitud de miras: su ámbito de referencia no se circunscribe únicamente a Galicia. Lo foráneo tiene un peso específico muy importante, en número y calidad, en la conformación del conjunto.
- 21.–Sobre su fundación y primeros pasos véase, en particular, X.C. VALLE PÉREZ, “ O Museo de Pontevedra: pasado, presente e futuro”, en X.C. VALLE PÉREZ, coord., *75 obras para 75 Anos. Exposición conmemorativa da fundación do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2003, págs. 11-16, en especial págs. 11-13.
- 22.–Dan cuenta de la labor de la Diputación pontevedresa, junto a los tres catálogos, ya mencionados, del proyecto genéricamente denominado *Os Pensionados da Deputación de Pontevedra* (véase nota 11 en concreto), los folletos y catálogos, éstos editados a partir de 1998, que recogen las obras seleccionadas en el Certamen de *Novos Valores*.

- 23.–Confróntese al respecto, en última instancia, F. ARRIBAS ARIAS, *Museo Provincial de Lugo*, Lámina I del *Cartafol do Museo. Guía Gráfica do Museo Provincial de Lugo*, publicado en 2009 con ocasión de la conmemoración del 75 aniversario de su apertura.
- 24.–M^a L. SOBRINO MANZANARES, “Mecenazgo, política artística y coyuntura histórica: el patrimonio de la Diputación de La Coruña”, en M^a L. SOBRINO MANZANARES y M^a D. LIAÑO PEDREIRA, *Catálogo del Patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña ...*, cit., vol. I, págs. I-XXXI, en particular pág. XIV.
- 25.–*La Obra Social de Caixanova*, 2 vols., Vigo, 2008, en especial vol. I, págs. 77-114.
- 26.–En la propuesta inaugural del Centro vigués, la Colección, exhibida con un criterio muy selectivo, dada su envergadura, se estructuró en siete grandes apartados. La Colección, por lo demás, es hoy accesible a través de una web específica: www.coleccioncaixanova.com. Ya antes, sin embargo, cuatro gruesos y cuidados volúmenes daban cuenta de las particularidades de la parte de esa Colección perteneciente a Caixavigo, una de las tres, la más importante también en la esfera que ahora analizamos, que se unieron para conformar Caixanova en el año 2000. Sobre ese núcleo inicial de “filiación viguesa” véase *Colección Caixavigo. Pintura-Escultura-Dibujo*, vol. 1, Vigo, 1993; vol. 2, Vigo, 1993; vol. 3, Vigo, 1995, y vol. 4, Vigo, 1998. Frente a Caixanova, la Colección de Caixagalicia, ponderada ya más arriba, no tiene un ámbito específico para su exhibición como tal, aunque sí dispone de un edificio de nueva planta construido para posibilitar su adecuado almacenamiento y conservación. La Colección de Arte que posee la Fundación María José Jove, aunque por su proge nie no es objeto de análisis en este artículo, cuenta, en cambio, con un espacio propio, estable, en la sede coruñesa de la entidad. No es el caso, sin embargo, al menos por el momento, de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, que sí tiene colección y que, por la misma razón que la anterior, tampoco se comenta en este texto.
- 27.–Su edición número 11 será inaugurada en el mes de julio del presente año 2010. Fruto del cambio producido en la propiedad de la empresa, su nombre actual, adaptado a esa circunstancia, es *Mostra Internacional Gas Natural Unión Fenosa*.
- 28.–En el edificio, obra de los arquitectos Ángel Alonso y Victoria Acebo, galardonado con el Primer Premio de Arquitectura Joven en la IX Bienal Nacional de Arquitectura, recibirá acomodo el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología. Su inauguración está prevista para los primeros meses del año 2011.
- 29.–Véase M^a L. SOBRINO MANZANARES y M^a D. LIAÑO PEDREIRA, *Catálogo del Patrimonio artístico de la Diputación de A Coruña...*, cit.
- 30.–Recuérdese lo que se dijo en la nota 13 sobre la importancia de estos años en la consolidación del sentimiento artístico gallego como fruto de un compromiso de alcance más general a medida que se iba asentando en la colectividad la percepción de Galicia como Comunidad Autónoma diferenciada.
- 31.–Una primera valoración de lo que supone este incremento se encuentra en el Catálogo de la exposición, ya citada, *Accions estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial Da Coruña*, realizada en Santiago de Compostela en 2006. Véanse también los catálogos monográficos de los sucesivos certámenes, once, celebrados hasta la fecha. Aunque no cuente todavía con publicaciones de referencia de tanta entidad como las que poseen las Diputaciones de Pontevedra y A Coruña, me parece imprescindible citar aquí que desde hace algunos años la Diputación de Ourense promueve también un Certamen de Artes Plásticas (la novena edición se celebra en el presente año 2010) a través del cual, incorporando a su colección las obras premiadas, enriquece paulatinamente su patrimonio artístico.
- 32.–Ejemplifica el proceso – y cito el caso tanto por lo que tiene de paradigmático como por su inmediatez temporal – la próxima inauguración (principios del mes de junio) del Centro que acogerá en Cáceres la espléndida colección de arte contemporáneo reunida por Helga de Alvear.

Certámenes, salones y encuentros. Construir una colección para el siglo XXI

Juan M. Monterroso Montero

Universidad de Santiago de Compostela

I. DESDE UN POSICIONAMIENTO TEÓRICO.

Si hubiera que buscar un punto de inflexión en los procesos históricos y tradicionales para la definición de una colección, ésta sería la década de 1980. En términos de historia local podríamos pensar que esto obedece a las transformaciones que en el panorama artístico supuso el fenómeno “Atlántica”¹ que supuso, para la opinión pública, la carta de presentación de las últimas tendencias artísticas que, por aquellos años, estaban naciendo en Galicia. Ahora bien, esta carta de presentación era, en el fondo, la punta de una tendencia más compleja y diversa que se había desarrollado desde los años finales de la dictadura y, en especial, en el período preautonómico y en los primeros pasos de la autonomía gallega.

Sin embargo, en términos generales debemos recordar que este cambio tiene un reflejo macroeconómico pues coincide con el momento en que en los Estados Unidos de R. Reagan y en la Inglaterra de M. Thatcher el mundo de la empresa privada y el mundo de los negocios irrumpe en el mundo de la cultura con toda la energía que suponía la movilización de todos sus recursos².

Es evidente que este proceso iniciado en 1980 no es más que otra expresión de la histórica relación que existe entre poder y cultura, más concretamente entre capital y arte. Se puede entender como la expresión más compleja de un proceso de mercantilización que caracterizó la historia del arte, al menos desde el inicio de la Edad Moderna, si bien la apropiación de la creatividad se puede remontar hasta la antigüedad. Sin embargo, bajo esta apariencia real se esconde una realidad más compleja pues una –por supuesto no la única– de las razones por las que el dinero se acerca al arte es para conseguir más dinero. Sin que parezca una afirmación propia de un economista descreído del mundo cultural y artístico, es evidente que muchas profesiones vinculadas con el negocio del arte alientan, junto a su “amor por estas manifestaciones culturales”, una necesidad de hacer rentable y justificable dicho negocio³. Es evidente que en estos casos se produce una tensión entre los conceptos de rentabilidad y pasión por la cultura⁴.

La explicación no resulta difícil puesto que el consumo cultural debe interpretarse desde una perspectiva sociológica y económica como un signo a través del que los poderosos –aquellos que pueden apropiarse y poseer una obra de arte– se distinguen e identifican. Los sociólogos institucionalistas llegarán a afirmar que prácticamente toda convención del arte no tiene otra voluntad más que la de la distinción⁵.

A este planteamiento se le debe, sin embargo, contraponer –al menos como un mero recuerdo– que el consumo cultural en los países que han desarrollado un sistema social y político igualitario y democrático, está reconocido como uno de los derechos fundamentales, con toda la trascendencia que ello entraña⁶ pues supone que el sector público adquiere una responsabilidad a la hora de garantizar este derecho de todos los individuos que componen el estado y, además, implica que éstos tienen capacidad para determinar las decisiones sobre la producción y la provisión cultural por parte del estado. Una labor que, sea dicho como anticipo, las Diputaciones Provinciales recogen en sus estatutos fundacionales a partir de los valores adscritos al arte y la cultura por la Ilustración⁷.

Con estas ideas generales se pretende dejar claro que el proceso de creación de una colección de largo recorrido como la que existe hoy en día en la Diputación Provincial de A Coruña responden en su esencia primera a las directrices estatutarias de las que emerge la institución pero también se transforman de acuerdo con factores de cambio que oscilan desde la macroeconomía, a la enorme expansión del sector educativo o los movimientos culturales emergentes en cada momento histórico. De hecho, las iniciativas adoptadas en la década de 1990 por la Diputación –la creación del Certamen Isaac Díaz Pardo, los Salones de Otoño y, con posterioridad, los Encuentros de Mariñán– no son otra cosa que el reflejo de un proceso iniciado en 1975, consolidado en la década de 1980, en el cual el arte y la cultura se comenzaron a considerar en términos de mercados y el Estado pasó de un patronazgo institucional a una esponsorización por el carácter comercial de las diversas manifestaciones artísticas y culturales. Es ahí donde la Diputación buscó un punto intermedio entre su origen y las nuevas necesidades impuestas por la sociedad y sus “competidores” más directos⁸, pues no debemos olvidar que el nuevo escenario en el que se mueven las instituciones públicas vinculadas con el acrecentamiento y impulso de la cultura es semejante al de las marcas, donde el carácter de líder viene asociado en muchas ocasiones a las labores de patrocinio y a los valores añadidos por ellas⁹.

II. DESDE UN POSICIONAMIENTO JURÍDICO.

En la sesión plenaria del día 25 de marzo de 1988 la Excm. Diputación Provincial de A Coruña acordó, a través de una moción de la presidencia –ocupada en esa fecha por D. José Manuel Romay Beccaría– convocar dos premios “tanto para ... estimular las correspondientes vocaciones y dedicaciones individuales, cuanto para exaltar nombres ilustres de personalidades nacidas en esta Provincia que deben ser ejemplo y acicate constante de los jóvenes que inician su andadura...”¹⁰ en los campos de las Artes Plásticas y las Letras. Dichos premios llevarían los nombres de dos ilustres personajes de la cultura gallega del momento: Gonzalo Torrente Ballester e Isaac Díaz Pardo. Es el resultado de estos últimos premios, los celebrados ya en nueve ediciones, los que centran el contenido de la exposición “Acciones Estratégicas” y los que motivarán toda una serie de reflexiones de carácter teórico y especulativo¹¹.

La primera de estas cuestiones deriva del conocimiento del marco jurídico en el que se desenvuelve la creación de estos premios tanto desde el punto de vista de la Diputación Provincial como desde la situación jurídica general. Eso es lo que nos recuerda el texto inicial de la moción del 25 de marzo ya citada; en su inicio se indica que: “Una de las competencias tradicionales de la Diputación Provincial, en los diferentes textos legales que la han regido en los últimos cien años, es la de cooperar a la promoción del hombre, y al desarrollo de las Artes y las Letras”¹².

Este es el mismo espíritu que queda recogido en los textos fundacionales de las Diputaciones, desde la constitución de 1812 hasta las últimas leyes autonómicas que regulan la transferencia de competencias entre la comunidad autónoma y sus respectivas diputaciones provinciales.

De este modo, si en la constitución de Cádiz, se recogía la necesidad de que “en cada provincia (haya) Diputación, llamada provincial, para promover su prosperidad” (Art. 325), en la de 1869, con un criterio también progresista, se indicaba que “...la gestión de los intereses peculiares de los pueblos y de las provincias corresponde, respectivamente, a los ayuntamientos y a las Diputaciones provinciales, con arreglo a las leyes” (Art. 37)¹³ y, pasado mucho tiempo, en la Ley 5/1997 de 22 de Julio sobre La Administración Local de Galicia, se indica:

Compételles ás deputacións provinciais rexer e administra-los intereses peculiares da provincia, creando, conservando e mellorando os servizos que teñan por obxecto o fomento deles, e, en especial os seguintes: (...)

b) Conservación de monumentos histórico-artísticos.

d) Organización de concursos e exposicións e de calquera outra actividade que teña por finalidade o fomento en materia de cultural, ecuación e deporte¹⁴.

En esta misma Ley se recuerda que:

1.- A Comunidade Autónoma de Galicia poderá transferir ou delegar competencias nas deputacións provinciais e encomendarlles a estas a xestión ordinaria dos seus propios servizos.

2.- O réxime das competencias que a Comunidades Autónoma poida transferir ou delegar nas deputacións provinciais mediante lei do Parlamento de Galicia ou decreto do Consello da Xunta de Galicia...¹⁵

El interés que revisten estos datos no es sólo histórico o jurídico –en el sentido de enumerar de un modo más o menos exhaustivo la historia de las competencias de las Diputaciones Provinciales en España–, sino que además sirve para contextualizar de un modo más amplio la actualidad y el valor de este tipo de actuaciones llevadas a cabo por estas instituciones a lo largo de toda su historia¹⁷. Para ello basta señalar la estrecha relación que existe entre lo indicado en la legislación autonómica mencionada y lo expuesto en el artículo 128 del Tratado de Maastricht del Consejo Europeo¹⁸, donde se aborda un tema tan delicado como el de construir una conciencia ciudadana europea de pertenencia a un espacio plural, a una unidad cultural formada por la suma de multitud de procesos –sometidos a altibajos y retrocesos– que tiene en común sus raíces romanas y cristianas¹⁸. Lo más destacable de este artículo 128 es, sin lugar a dudas, su atención y revalorización del patrimonio histórico y de la creación artística y literaria actual:

“1. La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común.

2. La acción de la Comunidad favorecerá la cooperación entre los Estados miembros y, si fuere necesario, apoyará y completará la acción de éstos en los siguientes ámbitos:

- Mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos;

- La conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea;

- Los intercambios culturales no comerciales;

- La creación artística y literaria, incluido el sector audiovisual”¹⁹.

Esta coincidencia en los objetivos pone de relieve la oportunidad a la hora de crear un certamen que, en última instancia, debe trascender el hecho inmediato de la adquisición de obra, como se ha apuntado en alguna ocasión, para aspirar, quizás con unos objetivos demasiado ambiciosos, a incentivar la formación artística de los más jóvenes, estimular su creatividad, consolidar los fondos de la colección de la institución y, en última instancia, impulsar la modernización del arte gallego²⁰. En este sentido se deben entender las palabras de Seoane cuando señala que:

“Un dos retos do momento presente segue a ser, pois, a vertebración do feito creativo no ámbito das artes plásticas e visuais –e da cultura en xeral– coa sociedade da que emana e coa que en última instancia debería sintonizar. Compre facer un esforzo aínda muito maior, e evidentemente muito máis sostido, para conseguir que Galiza sinta como propias as formas culturais que dela emanan. Iso é fundamental para exista un público, para que haxa un mercado, para que os artistas dlesen de emigrar, para que o discurso teórico e práctico das artes se articule no lugar en que nace. Necesita-se aínda maior dotación infraestructural. E facer un grande esforzo educativo, e no nsó no ensino. E en todo isto as institucións –e non só as públicas, senón tamén as privadas– teñen unha grande responsabilidade, como dinamizadores e impulsores dun proceso que elas mellor que ningún neste momento están en condicións de realizar... A arte moderna ten que ir penetrando na sensibilidade do público maioritario...”²¹.

Es esta una reflexión general y oportuna que nos pone frente a las siguientes cuestiones que se deben tratar a la hora de analizar la trascendencia de actuaciones institucionales como la que aquí se analiza: el mercado y el público, la educación y, por qué no, la crítica. No en vano, la definición del patrimonio cultural de un país, región o ciudad está constituido por todos aquellos elementos y manifestaciones tangibles e intangibles producidas por las sociedades, resultado de un proceso histórico, que identifican o diferencian a ese país o región. De hecho, no sólo se trata de monumentos y manifestaciones del pasado, sino de patrimonio vivo; en definitiva, de un proceso histórico dinámico producto de la interacción de la sociedad con su entorno²².

Entendido de ese modo el patrimonio cultural –como un bien vivo y presente y, a un tiempo, como un bien colectivo y social–, su gestión pública debe ir orientada a un único fin, difundir la cultura, potenciar el conocimiento y la creatividad o desarrollar una actitud positiva hacia ésta. En este enfoque no se puede hacer un balance de pérdidas y ganancias, no se persigue un fin lucrativo sino unos beneficios sociales netos expresados a través de la satisfacción de los residentes en los puntos donde se sitúa esa oferta cultural²³. Por otra parte, esta gestión pública supone un compromiso efectivo en la defensa de una imagen cultural a través de la que poder establecer una definición y diferenciación identitaria²⁴. Mucho más importante si se tiene en cuenta que el resultado de estos certámenes viaja en forma de exposición a lo largo de la geografía de la provincia, intentando superar la imagen sacralizada que, dentro de una sociedad que se quiere moderna, han adquirido los museos, ya sean de históricos como de arte contemporáneo²⁵.

II. DESDE UN POSICIONAMIENTO ECONÓMICO.

Uno de los rasgos más característicos del “Certamen Isaac Díaz Pardo”, quizás uno de los más controvertidos, es que no se trata de un concurso tradicional en el cual los artistas seleccionados por el jurado reciben una clasificación de acuerdo con el valor escalonado de los premios a conceder, como si se tratara de una competición entre ellos por alcanzar el triunfo y, por ende, el primer puesto dentro de un escalafón imaginario. Lejos de ese espíritu de enfrentamiento agónico, se trata de un marco general a través del cual se le toma el pulso al arte gallego de ese bienio, en el cual la selección de obra está orientada a su adquisición y, por lo tanto, a engrosar los fondos de la amplia colección de la Diputación Provincial.

Desde este punto de vista se podría interpretar esta acción como una forma encubierta de mercantilismo en la cual la obra de arte se convierte en un mero bien económico y la institución en una empresa más interesada en los balances positivos de sus resultados anuales. Nada más alejado de la realidad, puesto que si bien es cierto que el arte se puede tratar como un objeto que se compra y se vende, sometiéndolo a las mismas leyes de oferta, demanda y servicios de todo tipo de productos, también es cierto que el valor de una obra depende de la consideración que ésta tenga para el público al que se le ofrece²⁶. Estas consideraciones son de cuatro tipos: el juicio estético que sobre la obra se puede elaborar; la valoración económica determinada por el mercado; la consideración del artista y el valor de novedad concentrado en la obra en particular.

No estamos, por lo tanto, ante objetos que se puedan entender, desde una posición pública, como un mero intercambio económico. De hecho, en el arte se encuentra una característica que los economistas llaman bien de mérito, aquello que sabemos que es bueno y que, sin embargo, no hacemos:

Algo sobre lo que las personas aseguran creer que deberían tener más, algo que consideran bueno para ellos y, lo que es más, algo que pueden permitirse, pero, por numerosas razones (costumbre, dilación, falta de voluntad, aunque no por su coste) rehúsan comprar, tener o hacer, hasta el punto que ellos mismos reconocen que deberían²⁷.

Aceptada esta consideración general, la obligación de cualquier institución pública es llevar a cabo una inversión en el gusto y en la apreciación del arte, algo que determina directamente al público que, por su parte, debe asumir que esa inversión es parte de un proceso que incluye su aprendizaje u educación²⁸.

En esta afirmación, que más adelante explicaremos de acuerdo con la Ley 30/1994, supone que la ayuda de las instituciones públicas a las artes, depende de una consideración general basada en la idea de que éstas son un bien público de carácter preferente, que genera externalidades positivas, que está determinado por la oferta y que debería estar al alcance de todo el mundo. Razones todas ellas por las que es necesario asumir su subvención²⁹.

De hecho, si su condición de bien público es difícil de negar puesto que se asume que su presencia y beneficio es muy extenso, del mismo modo en que su precio es también difícil de determinar, su carácter de preferente queda demostrado desde el momento en que se considera un bien de mérito que la mayoría de la gente considera que debería tener en mayor medida³⁰. Para que esto último se produzca es necesario que la demanda de arte aumente y esto no se producirá mientras la oferta no llegue a ese público que debe previamente conocer su valor. Por último, el patrimonio cultural de un modo extenso, y el arte actual de una forma particular, generan externalidades positivas desde el momento en que además del beneficio directo en el grupo se produce un beneficio también indirecto³¹.

Con todo lo expuesto se pone de manifiesto, quizás de un modo implícito pero efectivo, que el arte debería ponerse al alcance de todo el mundo o de un mayor número de personas del que ahora tiene acceso a él. Es decir, que todavía son muy pocas las personas que sienten interés por el arte y que éste aumentará a medida que tanto su capacidad de comprensión como su precio esté al alcance de una mayoría que sea consciente de ello. Dicho en otras palabras: el arte vale más de lo que la gente está dispuesta a pagar, la cuestión radica en descubrir por qué no se crea esta disposición.

En este contexto se debe mencionar la Ley 30/1994 de 24 de noviembre, relativa a “Fundaciones e incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general”. En la exposición de motivos, en el título I, se nos indica que su objetivo es el estímulo de la iniciativa privada en la realización de actividades de interés general, de bien común³². Más adelante, en el Capítulo II dedicado al Régimen tributario de otras actuaciones de colaboración, en su artículo 70 se indica que tendrán la consideración de partida deducible las cantidades empleadas por las empresas en:

a) La realización de actividades u organización de acontecimientos públicos, de tipo asistencial, educativo, cultural, científico, de investigación, deportivo, de promoción del voluntariado social o cualesquiera otro de interés general de naturaleza análoga, en las condiciones que se determinen reglamentariamente.

b) La realización de actividades de fomento y desarrollo del cine, teatro, música y danza, la edición de libros, vídeos y fonogramas, en las condiciones que se determinen reglamentariamente³³.

Todo lo expuesto tiene por objeto justificar la necesidad de que las instituciones públicas, y como se ha visto ahora también las privadas, apoyen de un modo u otro al arte. No con la intención de crear una clientela artística adocada y escasamente activa, acomodada en la financiación pública, sino en la convicción de que la tarea de difundir el aprecio por los valores artísticos y de formación resulta básica. De hecho, la mejor garantía para la futura conservación y apreciación de este patrimonio que ahora se forma radica precisamente en los resultados de esta labor que estimula a la sociedad a participar en el disfrute del arte actual y, al mismo tiempo, contribuye a elevar el nivel de comprensión y entendimiento del mismo.

Por otra parte, tampoco se debe ocultar una realidad evidente. El Certamen supone la adquisición de una serie de obras que, inmediatamente, pasan a formar parte de la colección de la Diputación Provincial y, por extensión, de su patrimonio. Esta circunstancia supone que, junto a las consideraciones de bien general e inversión en el gusto y educación de público ya enunciadas, convive un afán de coleccionismo puro y especializado.

Se trataría de un coleccionismo puro y especializado en contraposición con el aquel que se caracteriza por su vocación especulativa o exhibicionista. Mientras que el primero se basa en planteamientos desinteresados, orientados a satisfacer una curiosidad e interés histórico, en este caso centrado en el ámbito de la provincia de A Coruña –de ahí su carácter especializado–. En el caso del segundo descubriríamos un afán de notoriedad e incluso la utilización del arte como una forma de inversión económica, labor especulativa que no tiene ni debe tener connotaciones peyorativas³⁴. Se trata de un papel semejante al que vienen desempeñando los museos que en los últimos decenios han pasado de ser contenedores que acumulaban obras producto de donaciones, legados y depósitos a transformarse en “fábricas de

cultura”³⁵. En este caso los criterios de adquisición son dos: el conocimiento de la marcha global del mercado artístico, íntimamente vinculada a los ciclos económicos; y la selección de los artistas al inicio de su ciclo de vida artística, cuando se trata de valores emergentes. Ambos principios son aplicados por el Certamen en la medida en que en ellos se conjuga la presencia de jóvenes talentos, a los que la adquisición de la obra incentiva en su labor artística, y otros consagrados cuya cotización y valoración viene determinada, como ya se ha indicado por el mercado³⁶.

III. DESDE UN POSICIONAMIENTO CRÍTICO.

En uno de los textos introductorios al IV Certamen Isaac Díaz Pardo, Oliveira se planteaba entre otras cuestiones el papel del jurado en el proceso de decisión y elección. A este respecto afirmaba que:

“O xurado non só ten que facerse este tipo de preguntas e respondelas coa acción de elixir e decidr, senón que tamén ten que cargar coa responsabilidade para as loanzas e para as críticas que implica a elección. E posiblemente, neste caso, o labor máis importante e decisivo, porque o traballo de comisariado e do eventual escritor sobre a selección feita suténtase e faise sobre as súas decisións e sobre o material que previamente el escolleu. Elección que se converte en poder e que, canto máis sistemática e rigorosa se faga, canto máis fundamentada nuns criterios, canto máis responda a unha idea programática e unitaria, mellares e máis representativas serán as seguintes tarefas”³⁷.

En este punto la única opción que se puede aceptar por válida es aquella en la que se intente explicar cual es el papel del crítico de arte en la sociedad actual. Para ello, el camino más lógico es el de distanciarse de algunas posturas post-modernas que renunciaban a cualquier tipo de explicación a través de afirmaciones más o menos afortunadas como la de Frank Stella, quien invitaba a prescindir de toda comprensión a través de la frase “lo que se ve es lo que se ve”.

Es preferible asumir que la primera pretensión de validez del arte contemporáneo viene determinada por el significado, que no tiene porque ser algo simple o que exija una gran erudición histórica y mitológica.

Esta postura centrada en la comprensión como factor fundamental de la interpretación del arte es la defendida por Arthur Danto que llega a afirmar que: “Comprender una obra de arte es captar la metáfora que pienso que siempre hay en ella”³⁸.

Con ello ponía sobre la mesa dos cuestiones fundamentales: en primer lugar el carácter significativo y de lenguaje que posee cualquier manifestación artística puesto que, en tanto que metáfora y, por extensión, símbolo, la obra de arte requiere un significado³⁹; en segundo lugar, la importancia que adquiere ahora la interpretación como parte constitutiva de la obra⁴⁰.

Desde este punto de vista, la interpretación se convierte en un instrumento de aproximación a la obra que el autor pone al alcance del lector con el objeto de que éste descubra en las palabras del crítico el modo de entender lo que tiene ante sus ojos y, de ese modo, convertirse a su vez en crítico. En el fondo, el crítico a través de su labor de comentario, de selección y elección, tal como lo señalaba Oliveira, estaría realizando una labor educativa que concluye en el momento en que todos podemos ser críticos. Danto lo explica en los siguientes términos:

Parte de mi tarea, tal como yo la veía, consistía en proporcionar a los lectores un fragmento de pensamiento que pudieran llevar a las galerías con ellos, para ser modificado o rechazado si no lograba encajar con su experiencia. De este modo los lectores no serían meros observadores pasivos, son que se incorporarían de hecho en una conversación crítica. Se convertirían ellos mismos en críticos, como así ocurrió, mediante su participación en un discurso. Las obras de arte, y especialmente las obras contemporáneas en un mundo del arte que se ha desarrollado crecientemente en un sentido pluralista, no hablan en general por sí mismas. El arte contemporáneo trata con mucha frecuencia del concepto mismo del arte, de manera que su significado tiene que entenderse por referencia a los discursos del mundo del arte que están todavía gestándose cuando la obra se expone. Los artistas siempre tienen una audiencia ideal en mente, un mundo del arte precisamente mediante la participación en el discurso que lo define; y esto, en efecto, significa aprender cómo pensar críticamente acerca de la obra⁴¹.

En resumen, si la labor del crítico es un hilo de Ariadna a través del cual el espectador puede guiarse en el “laberinto” del arte contemporáneo, la plasmación de un certamen y su itineraria supone el desarrollo de un amplia labor discursiva:

Más bien esquemáticamente se puede decir que, a un primer nivel, una exposición es una práctica discursiva que incluye la selección, la organización y valoración de textos artísticos con relación a un género particular, expuesta en ciertos tipos de instituciones, dentro de estructuras legales específicas y recogida por medio de materiales técnicos en diferentes soportes. En un determinado ámbito, una exposición es un sistema de significado –un discurso– que, tomado como una unidad compleja o como campo enunciativo, se puede decir que constituye un grupo de enunciados; las obras individuales se comportan como fragmentos de discursos por imágenes o articulaciones que son ancladas al título de la exposición, a los subtítulos y a los comentarios⁴².

IV. DESDE LA PERSPECTIVA DEL EVENTO.

Hasta este momento se ha hecho referencia exclusivamente al Certamen Isaac Díaz Pardo, cuya tradición y el número de ediciones justifica una mayor atención. Sin embargo, la colección de la Diputación Provincial de A Coruña no sólo justifica su existencia y configuración por las aportaciones derivadas de donaciones, becas y certámenes, otras dos opciones se han planteado de forma simultánea al certamen con concepciones bien diferenciadas.

Por una parte los Salones de Otoño que se vienen celebrando con una periodicidad bianual desde 1996, entroncan con la tradición de los salones franceses de otoño impulsados por jóvenes pintores como Matisse, Rouault, Bonnard o Marquet con la intención de dar cabida a todas las manifestaciones artísticas y, a la vez, diferenciarse de los Salones Nacionales y del Salón de Artistas Franceses⁴³.

Como el certamen Isaac Díaz Pardo se trata de un concurso de arte en el que un jurado hace una selección de aquellas obras más relevantes entre las presentadas. La fecha, elegida en origen con la excusa de que los artistas pudieran presentar aquellas obras que habían realizado en verano al aire libre, queda ahora justificada como una referencia histórica.

En el caso del Salón de A Coruña, basta con mirar las bases de cualquiera de sus convocatorias para comprobar que posee una extraordinaria singularidad, definida por la vocación integradora que preside el espíritu de la Diputación. La coincidencia dentro de la A Coruña de la sede de la Diputación Provincial y de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario permite que ambas aúnen esfuerzos en beneficio del arte, como se indica en el preámbulo de la convocatoria pública:

La Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, bajo el patrocinio de la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, y con el fin de fomentar las bellas artes, estimular la creatividad de futuros artistas y siguiendo el espíritu con el cual fue creada esta Academia, convoca el VII SALON DE PINTURA 2008, según las siguientes bases⁴⁴

Desde 1996, año en que se presenta el primer Salón, han sido premiadas un total de veintitrés obras⁴⁵, que además de fortalecer los lazos entre Diputación y Academia⁴⁶, ha permitido que la obra de artistas jóvenes sea expuesta y conocida por el público, de modo que se cumple la función de difusión y promoción con la que nace la institución⁴⁷.

Por su parte los Encuentros de Mariñán que ya cuentan con una existencia de siete años se presentan como un espacio de diálogo, de intercambio de experiencias entre artistas de todas las disciplinas, esas fueron las palabras cuando Celestino Poza presentó el II Encuentro en abril de 2006.

NOTAS

1.–Atlántica . Exposición Xaneiro Febreiro. 1983. Pazo de Xelmírez. Publicación Pontevedra : Diputación, 1983.

Véase además: GONZÁLEZ ALEGRE, A.: “Atlántica”, en *Galicia 1900-1990*, Santiago deCompostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 345-352; PRAT, M.: “Atlántica 80: Últimas tendencias das artes plásticas en Galicia”, en *Interesarte*, 10 (2001), pp. 8-10.

2.–La década de los años 80 en Inglaterra, bajo el gobierno conservador de M. Thatcher, supuso un cambio radical en el papel desempeñado por el estado en el patrocinio de las artes visuales. Hasta esa fecha éste había jugado un papel activo que, después de diez años, quedaba relegado a un segundo plano en beneficio de un nuevo escenario donde el mundo del arte contemporáneo se había convertido en un espacio en el que las diferentes firmas habían conseguido una carta de presentación envidiable: el discreto prestigio de la cultura.

En palabras de Wu: “Hay que interpretar la transformación de los museos de arte en la década de 1980 de proveedores de una cultura de élite particular a palacios de feria para un número creciente de consumidores de arte de clase media dentro de la perspectiva dual de las políticas gubernamentales y las iniciativas empresariales”. WU, Ch.-T., *Privatizar la cultura*, Madrid, Akal, 2007. p. 150.

Cfr.: LÓPEZ CUENCA, A., “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los años 80”, en *Revista de Occidente*. 273 (2004) pp. 21-36; RUIZ, J.I., *Arco. Arte y mercado en la España democrática*, Madrid. IFEMA-Región de Murcia. 2004; VOZ-MEDIANO, E., “¿El arte como inversión”, en *Arte Contemporáneo. El espectáculo del mercado*, Madrid, Revista de Occidente. 309. 2007. pp. 67-70.

3.–El poeta británico Oliver Goldsmith escribía en 1762 que “en la actualidad, los pocos poetas de Inglaterra que ya no dependen de los grandes para su subsistencia; ahora no tienen más patronos que el público, y éste, considerado colectivamente, es un amo bueno y

- generoso... Todo hombre culto de la comunidad, al comprar lo que escribe un hombre de letras, contribuye a recompensarlo”. Bell, Howard J., Jr. “The Deserted Village and Goldsmith’s Social Doctrines.” *PMLA*, 49 (1944) pp. 747-772.
- 4.–ROUSELL KÖSTER, P., *Políticas y sectores culturales en la comunidad de Valencia*, Valencia. Universidad de Valencia. 1999. 46-50.
 - 5.–WACQUANT, L.J.D.: “Bordieu in America. Notes on the Transatlantic Importation of Social Theory”, en Calhoun, C, LiPuma, E., Postone, M. (eds.), *Bordieu. Critical perspectives*, Blackwell Publishers, Cambridge, 1993.
 - 6.–En 1948, en la Declaración universal de los derechos del hombre se recogía que “todos los individuos tienen derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad”. Años más tarde, en 1970, René Maheu, Director General de la Unesco, lo explicará y ampliará. GIRARD, A., Gentil, G.: *Cultural development: experience and policies*. París. UNESCO. 1983. pp. 182-183.
 - 7.–ROUSELL KÖSTER, P., *Políticas y sectores...*, op. cit., pp. 71-72.
 - 8.–MARWICK, A., “The arts, books, media and entertainments in Britain since 1945”, en OBELKEVICH, J., CATTERALL, P. (eds): *Understanding Post-War British Society*, Routledge, Londres-Nueva York, 1994, pp. 179-192.
 - 9.–Aunque sólo sea de un modo tangencial se debe recordar que el patrocinio ofrece ventajas exclusivas en la construcción de marcas. Si la publicidad es intrusiva, persuasiva y tendenciosa, el patrocinio es parte de la vida de las personas, por lo que alcanza allí donde la publicidad no puede llegar, a los procesos de identificación y de asociación con la marca (institución) de sus potenciales clientes (ciudadanos). AAKER, D.A., JOACHIMSTHALER, E., *Liderazgo de marca*, Madrid, Ediciones Deusto, 2005. pp. 217-219.
 - 10.–Archivo Diputación Provincial de A Coruña (A.D.P.C.). Actas de la sesión plenaria del 25 de marzo. 1988. s.p. (Documentación recogida por Matilde Picos Villar).
 - 11.–VV.AA.: *Accions Estratégicas. Arte actual na Deputación Provincial de A Coruña. I*, Santiago de Compostela, USC, 2006.
 - 12.–Idem.
 - 13.–Entre 1812 y 1869, los avatares políticos de España harán que las Diputaciones vean como sus competencias aumentan, disminuyen o se mantienen, de acuerdo con la tendencia más o menos progresista imperante. Eso es lo que ocurre en 1820, durante el Trienio Liberal; en 1833, cuando Javier de Burgos establece la división provincial por Real Decreto; 1834 y 1837, con la elaboración de una constitución progresista; etc.
Lo mismo ocurrirá a lo largo del siglo XX, momento en el que se deben destacar las fechas de 1907, data del Proyecto de Maura por el que se aprueban las Mancomunidades de Diputaciones; 1925, cuando en la Ley de 20 de Marzo –Estatuto de Calvo Sotelo– entre otras cosas se indica que la “...circunscripción por y para sí misma. En este aspecto han de definirla y caracterizarla sus fines esenciales. Y estos fines deberán ser todos aquellos de índole local que, rebasando las posibilidades de acción municipal, escapan a la jurisdicción de cada ayuntamiento (...) Serán, en definitiva, fines y servicios de enlace intermunicipal, para el complemento y perfección de los propios organizados por cada corporación comunal”; o 1978, momento en que la Constitución Española le reconoce a la Provincia, como entidad local, la autonomía para la gestión de sus propios intereses (C.E. 1978, art. 141). Por último, los preceptos constitucionales sobre la Provincia son desarrollados por la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local de 2 de abril de 1985. Cfr. BARAJA CARCELLER, E.; CIFUENTES CALZADO, A., *La Provincia; pasado, presente y futuro*, Diputación de Cádiz, 1985, pp. 90-150.
 - 14.–Ley 5/1997 de 22 de julio. Art. 118.
 - 15.–Idem. Art. 119. En el Diario Oficial de Galicia de 5 de julio de 1989 se publicó la Ley de delimitación y coordinación de las competencias de las Diputaciones Provinciales de Galicia.
 - 16.–Baste recordar que las Diputaciones Provinciales, entre ellas la de A Coruña y la de Pontevedra, contaron con becas que financiaban amplias estancias de artistas gallegos en París o Roma. Véase Homenaje a Pintores Compostelanos. A Coruña. 1981.
 - 17.–La razón de establecer la comparación con lo indicado en el Tratado de Maastricht es que, hasta ese momento, la cultura no aparecía en los Tratados fundacionales de la Comunidad Europea como una tarea directamente comunitaria. Esta omisión era explicable por los planteamientos económicos que alientan el nacimiento de la Comunidad. Cfr. MARTÍN REBOLLO, L., *El Comercio del Arte y la Unión Europea*, Madrid, 1994. pp. 151-152.
 - 18.–Se debe recordar que en Maastricht se asume que “as manifestaciones culturales son signos de identidad de los pueblos que en ocasiones adquieren valor universal y dejan de ser, en un sentido amplio, patrimonio del país donde nacieron sus autores. Por esa razón, de acuerdo con Anne Derout, como no hay una lengua ni un patrimonio común europeo, la importancia del patrimonio cultural y los bienes históricos como símbolos de aquél se acrecienta porque son imágenes, emblemas, signos de identificación comunitaria y elementos de diferenciación también frente a otras culturas. “La herencia cultural de cada uno de los pueblos de Europa es el símbolo de la unión, el elemento diferenciador que la define”. Se podría hablar de unidad establecida a través de la pluralidad. Derout, A.: *La protection des biens culturels en Droit Communautaire*. Centre de Recherches Européennes. Université de Rennes. I. 1993. pp. 237-240.
 - 19.–Art. 128. Tratado del Consejo Europeo de Maastricht. 1992.
 - 20.–Todas estas son ideas que, bien en un sentido positivo bien como argumento negativo, han sido utilizadas en diferentes épocas del certamen según figura en la correspondencia particular conservada en el A.D.P.C.
 - 21.–SEOANE, X., “Aponamientos ao momento artístico en Galiza”, en *II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, 1991. s.p.
 - 22.–Esta es la definición de patrimonio, ya sea histórico ya se trate de cultural, que queda recogida en la legislación española Ley 16/85 y en la autonómica Ley 8/1995.

- 23.-Cfr. CAMARERO IZQUIERDO, C.; GARRIDO SAMANIEGO, M^a.J., *Marketing del patrimonio cultural*, Madrid, 2004, p. 54.
- 24.-La imagen o marca del patrimonio cultural es una representación mental de los atributos y beneficios percibidos del producto o servicio. Es la suma de creencias, ideas, impresiones que un grupo de individuos tiene sobre una entidad u otro colectivo. En este sentido, todas las acciones orientadas a fortalecer una imagen activa, moderna y dinámica del arte gallego en general y, en particular, de la provincia de A Coruña, suponen una asignación óptima de los recursos promocionales.
- 25.-“Los museos se convierten en los nuevos templos de una sociedad efectivamente secularizada; esto es: cumplen la trascendental misión de preservar valores considerados fundamentales en el seno de una sociedad regida ya definitivamente por los cambios, ... En este mismo sentido, la obra de arte y, por tanto, los museos, donde ésta se conserva y difunde, perpetúan el sentido socialmente fundamental de lo sagrado, pues es el único elemento o, comparativamente, el más poderoso, para la cohesión social, pero que ahora se ejerce, además sin la insoportable fuerza coactiva que antes poseía; una fuerza coactiva insoportable no sólo porque se basaba arbitrariamente en principios sobrehumanos y transhistóricos, sino, consecuentemente, ajenos al control crítico del hombre. De esta guisa, cuando se habla de los museos como templos de la sociedad secularizada, se enfatiza el sentido carismático que se da a los productos históricos del hombre como triunfo emancipador del conocimiento y lo que éste tiene de liberador”. CALVO SERRALLER, Fr., “Museo público y mecenazgo”, en *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: Reflexiones sobre el caso español*. I, Madrid, 1995, pp. 28-29.
- 26.-Se debe señalar que la evolución en la cuantía del gasto originado por el Certamen ha ido ascendiendo desde 1988 hasta 2005, de cuatro millones de peseta hasta cuarenta y cinco mil euros (nueve millones de pesetas). Asimismo se debe tener presente que son los candidatos los que establecen la cuantía de su obra, siendo el jurado el que evalúa la oportunidad de dicha estimación en función de las consideraciones pertinentes.
- 27.-GRAMPP, W.D., *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*, Madrid, 1991, p. 59.
Grampp contrapone a los bienes de mérito, los bienes de demérito, aquellos que aceptamos que son perjudiciales y que continuamos consumiendo.
- 28.-Idem. p. 60.
- 29.-“Ninguno de los argumentos estándar a favor de financiar las artes es realmente aplicable a las mismas. El único argumento válido para que el gobierno ayude a las artes es que constituyen un medio para educar el gusto del público y que el público se beneficiará de poseer un gusto más refinado”. Idem. p. 237.
- 30.-Entre los argumentos dados por los economistas para considerar el arte como bien público destaca su asociación con el patrimonio cultural del país, con sus señas de identidad y por ello motivo de orgullo nacional. Idem. pp. 225-228.
- 31.-“Los beneficios de un bien público puro no pueden separarse de sus beneficios privados porque son los mismos... Los beneficios del tipo de bien considerados en este segundo argumento pueden dividirse en aquellos que recibe su propietario y los que recibe el público general...”. Idem. pp. 219, 230-231.
- 32.-“En las sociedades democráticas desarrolladas constituye una realidad la participación, junto con el sector público, de personas, entidades e instituciones privadas en la protección, el desarrollo y el estímulo de actividades de interés genera en las diversas manifestaciones que éstas pueden revestir, desde lo puramente benéfico y asistencial hasta lo cultural y artístico”. Ley 30/1994, Título VI.
- 33.-Ley 30/194. Cap. II, art. 70.
- 34.-Boime señaló que “las actitudes del coleccionismo en las valoraciones demuestran una dirección opuesta a la de los negocios: cuando los riesgos eran máximos, en los años de gran competencia, los coleccionistas recorrieron caminos seguros siguiendo la moda; en el período de las concentraciones y de la consolidación crece simultáneamente el interés por las obras maestras y por el arte de vanguardia; en el último período hay una tendencia a la especialización, o por épocas particulares del pasado o por el arte de vanguardia”. Boime, A.: *Artista e imprenditori. Boringhieri*. 1990. p. 37.
- 35.-Nos referimos a los grandes museos que están convencidos de la necesidad de completar o actualizar su propia colección a partir de los caminos abiertos en ella, bien comprando trabajos de artistas muy jóvenes, bien a través de la venta de sus propias obras –habitualmente las de valor medio o bajo– con el objeto de adquirir otras nuevas.
- 36.-Cfr. VETTESE, A., *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Madrid. 2002. pp. 271 y ss.
- 37.-OLVEIRA, M., “Programa e posicionamento”, en *IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, 1996, p. 7.
- 38.-DANTO, A.C., *The Transfiguration of The Commonplace*, Nueva York, 1981, p. 172.
- 39.-“El ser de la obra de arte es su significado. El arte es un modo de pensamiento y la experiencia del arte consiste en pensamiento que engrana con pensamiento. Supongo que es posible tratar una obra de arte como una mera cosa que acontece para gratificar la vista... Pero incluso el arte que más arrastra óptimamente es un vehículo de significado que tiene que ser desempaquetado, y esa es la tarea de la crítica, que hace algo más que expresar simplemente el placer experimentado. Las grandes obras de arte son aquellas que expresan los más profundos pensamientos y tratarlas como meros objetos estéticos es ignorar aquello que hace que el arte sea tan central para las necesidades del espíritu humano”. DANTO, A.C., *The Madonna of the Future*, Nueva York, 2000, p. X
- 40.-“Mi teoría de la interpretación es en cambio constitutiva, porque un objeto es una obra de arte solamente en relación a una interpretación”. DANTO, A.C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, p. 44.
“Las interpretaciones son lo que constituyen las obras, no hay obras sin ellas y las obras están mal constituidas cuando la interpretación es equivocada. Y conocer la interpretación del artista es en realidad identificar lo que ha hecho. La interpretación no es algo que

esté fuera de la obra: obra e interpretación crecen junta en la conciencia estética. En la medida que la interpretación es inseparable de la obra también es inseparable del artista si es la obra del artista”. Idem. p. 45.

41.–DANTO, A.C.: *The Madonna of the...*, op.cit., p. IX.

42.–VETTESE, A., *Invertir en arte. Producción...*, op. cit., p. 195-196.

43.–ALTSHULER, Br., *Salon to biennial: exhibitions that made art history*, London-N.Y., Phaidon, 2008, pp. 20-64.

44.–Bases del VII Salón de Pintura, 2008. (<http://www.academiagallegabellasartes.org/noticias.asp?idNoticia=54&tipo=2>). (2010-11-09 / 20:00)

45.–Premiados en los Salones:

<http://www.academiagallegabellasartes.org/noticias.asp?idNoticia=54&tipo=2>

http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/IIISALONcuadrospremiados_ESP.pdf

http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/IVSALONcuadrospremiados_ESP.pdf

http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/VISALONcuadrospremiados_ESP.pdf

http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/VIISALONcuadrospremiados_ESP.pdf

http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/VIISALONcuadrospremiados_ESP.pdf. (2010-11-09 / 20:00).

46.–“A través da convocatoria deste certame de pintura, aberto a calquer estilo e técnica, a Deputación da Coruña fortalece o seu vínculo de cooperación coa Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario. A convocatoria do certame permite tamén que a institución amplíe os seus fondos artísticos, toda vez que dúas das obras galardoadas pasan a engrosar o noso patrimonio artístico”. “La Diputación de A Coruña colabora en el VII Salón de Otoño de Pintura”. Xornal de Galicia. (3 de julio de 2008).

47.–El presidente de la Diputación, Salvador Fernández Moreda, en el momento de la firma del convenio para el VII Salón declaró: “además de promover a creación, impulsando a participación dos pintores, o Salón de Outono de Pintura consta tamén dunha exposición coa que se pretende dar a coñecer as tendencias artísticas do momento”. “La Diputación de A Coruña colabora...”, op. cit.

La promoción de las artes en la provincia: pensiones y pensionados de la Diputación de A Coruña.

M^a Dolores Liaño Pedreira

Archivera-Bibliotecaria. Diputación de A Coruña.

La Diputación Provincial de A Coruña ha reunido a lo largo de sus casi 200 años de historia un extenso patrimonio artístico que alberga en los diferentes edificios que posee. Esta colección¹ refleja la dedicación de una Institución a la promoción de artistas, jóvenes sobre todo, a través de becas y adquisiciones, respondiendo así a uno de los fines de las Diputaciones desde su creación a mediados del XIX, el fomento de la cultura y el arte. Esta política cultural provincial ha sido el sistema que ha permitido, además, ir conformando un rico patrimonio artístico.

La Diputación comienza su labor cultural en el campo del arte en el siglo XIX, en un momento en que está penetrando en España el Romanticismo, movimiento artístico que se impone con fuerza no sólo en la literatura y en el arte sino también en general en todos los aspectos de la vida del país. Es una época en la que ha habido profundas transformaciones sociales que han llevado a la burguesía a un auge tal que la convierte en la nueva mecenas del arte, en sustitución de la iglesia y de la nobleza, y propiciará en Galicia un Resurgimiento cultural que provocará en el campo artístico la ruptura con los convencionalismos clasicistas.

La Revolución liberal de 1848 va a tener como una de sus consecuencias la creación de nuevas Academias de Bellas Artes con la finalidad de fomentar y enaltecer el Arte en todas sus varias manifestaciones, surgiendo la de A Coruña en 1850. Pocos meses después de su fundación aparecen dependiendo de ella los estudios de Bellas Artes, en concreto los de carácter elemental, que constituyeron la iniciación de la Escuela de Artes e Industrias, después llamadas Artes y Oficios Artísticos y hoy Escuela de Artes, cuyas enseñanzas regulaba la Academia. Esto permitirá la formación de los artistas que va a promocionar la Institución provincial y en cuya selección intervendrá la Academia.

Para fomentar la cultura la mayoría de las Diputaciones van a conceder ayudas económicas para estudios artísticos a jóvenes nacidos en la provincia. La concesión de pensiones les permitirá viajar al exterior, Roma o París, siguiendo la tendencia iniciada por la Academia en el siglo XVIII, lo que contribuirá al triunfo de la pintura de historia y de los temas mitológicos y, por consecuencia al abandono del romanticismo en favor de un incipiente naturalismo. Pero sobre todo se implanta ahora a fines del XIX un tipo de pintura costumbrista caracterizada por la introducción de temas populares y que da como resultado un arte burgués de clara concepción académica que pervivirá bastantes décadas.

La política cultural seguida por la Diputación Provincial de A Coruña en cuanto a becas es restrictiva, debido a la falta de recursos que vivió este siglo XIX. En estos primeros años las pensiones son escasas y se concedían esporádicamente en consonancia con los exiguos presupuestos disponibles. Las primeras que se conceden lo serán para realizar estudios en las Escuelas de Bellas Artes y para ampliar posteriormente esta formación en el extranjero, fundamentalmente Roma o París. Este fomento cultural traerá como consecuencia la formación de un rico patrimonio artístico provincial en el que las obras donadas por los becarios en agradecimiento a la pensión concedida o los encargos oficiales, en los que nos volveremos a encontrar con artistas becarios de la Diputación, tienen un papel fundamental.

La primera pensión artística concedida en la Diputación coruñesa no responde a ninguna convocatoria prefijada ni a ningún reglamento establecido de antemano, la obtiene una mujer y además dedicada al “difícil oficio de la escultura”, Dolores Rodeiro Boado, natural de Santiago donde nace en 1853, hija del escultor Francisco Rodeiro Permuy, la cual en 1869² y con 16 años solicita la primera beca para seguir en Madrid sus estudios de modelado y escultura, ampliación de estudios que ella justifica con “las esculturas que está exponiendo actualmente en la ciudad de La Coruña, en el Salón de Sesiones de la Diputación, y con una imagen de S. Francisco realizada por encargo para la catedral de Astorga” según consta en su petición. Por no acreditar la autoría de las obras que presenta ni la falta de recursos para vivir en Madrid, la pensión no se le concede hasta años más tarde, en 1881³.

Dolores Rodeiro obtendrá por un período de tres años una ayuda anual de 1.500 pesetas que posteriormente se le amplía en dos años más, hasta 1886. La única contraprestación que se le impone es la de donar dos esculturas, de las cuales no se conserva información alguna. Tampoco se conoce demasiado su trayectoria como escultora, solo que, aunque estilísticamente influenciada por su padre⁴ en sus comienzos, la muerte de éste en 1873 y los años de formación en Madrid la llevan a seguir su propio camino artístico dominado por un eclecticismo característico de este fin de siglo.

Podemos fijar por tanto el año de 1881 como la fecha de inicio de las pensiones artísticas de la Diputación que siguen el modelo de las establecidas por el Estado y controladas por la Academia y en las que eran características básicas una duración por un período de varios años y la obligación de donar algunas obras a la Institución que las otorga.

La propia Diputación es consciente de la necesidad de regular la concesión de ayudas para artistas nacidos en la provincia con el fin de evitar toda arbitrariedad. Siguiendo en esta línea de fomento de la cultura crea un año después, en 1882, y también siguiendo el modelo del Estado, la pensión de “Pintura de Historia en Roma”⁵. Las bases, una copia de las pensiones estatales⁶, establecen que los artistas han de pasar una oposición que constará de tres ejercicios: “el primero una figura de lo antiguo, el segundo un modelo vivo de colorido y el tercero un cuadro del asunto de la historia que salga en suerte”. Estos trabajos serían calificados por la Real Academia de San Fernando. También se establece por primera vez un límite de edad para participar, condición que aún hoy sigue vigente, entre 20 y 30 años, aunque en la primera convocatoria que se realiza, excepcionalmente, se exime de esta condición a los artistas.

La pensión en Roma va a tener una duración de cuatro años y el pensionado tenía que remitir dos figuras de tamaño natural y un cuadro de historia⁷.

El 6 de julio de 1882 se publica en el Boletín Oficial de la Provincia la primera convocatoria a la Pensión de Historia en Roma de la Diputación Provincial. Los exámenes duran varios meses hasta primeros de 1883, obteniéndola el pintor Modesto Brocos con la obra de historia “Escena bíblica”, hoy en la colección provincial.

Modesto Brocos (1852-1936), natural de Santiago recibe una amplia formación artística desde su juventud. Se forma en Buenos Aires, Río de Janeiro y París y en 1879, ingresa en la Academia de San Fernando donde tiene como maestro a Federico de Madrazo que influirá en él en los temas del retrato. Con estos datos se hace evidente que el opositor ganador era un pintor que empezaba a destacar.

Con la beca de la Diputación coruñesa marcha a Roma en 1883 para ampliar su formación. De regreso a Santiago obtiene la cátedra de Pintura y dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, a la que acaba renunciando y trasladándose definitivamente a Río de Janeiro donde será nombrado Profesor de Dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes para dedicarse a la enseñanza hasta su muerte.

La concesión de dicha pensión le obliga a pintar una serie de cuadros para la Institución Provincial tal como se recoge en la convocatoria. El primer año tiene que hacer una copia de un cuadro antiguo de renombrado autor, y elige a Rafael y su cuadro de “La Justicia”. El segundo año tiene que pintar una sola figura de tamaño natural y realiza su “Desnudo de hombre” y por último un cuadro de historia siendo el de “Las tres edades” el tema elegido.

Brocos es un claro cultivador del realismo, muchas veces cercano al costumbrismo en obras de reconstrucción histórica, religiosa y alegórica. Todos estos temas son además los que se imponen para concurrir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y Brocos no es una excepción. Así concurre a las de 1884 con “La Justicia” y “Las Estaciones”, en 1887 con “La defensa de Lugo”, 1890 con “Albores” y 1897 con “La Mandioca” con la que obtiene una mención. Encontraremos en la obra de Brocos diferentes influjos artísticos que ha ido adquiriendo a lo largo de sus viajes y que podemos ver en las obras que de él posee la Diputación en su colección artística.

De sus obras de juventud, su “Autorretrato” está claramente influenciado por la pintura de Madrazo en el tratamiento del fondo, la composición y el formato. En estos primeros años sus cuadros denotan un cierto academicismo, una cierta rigidez explicable por ser obras de estudio como “Escena bíblica” (1883), con la que gana la pensión a Roma y en la que ya se aprecia ese colorido intenso que le caracteriza.

De su estancia en Roma recoge un fuerte influjo italianizante que refleja en “Desnudo de hombre” (1884), obra que, aún siendo un estudio, denota un profundo conocimiento de la anatomía y, sobre todo, en “Las tres edades” (1888)⁸. En ambas obras encontramos una soltura en la ejecución y un realismo que se unen a esa asimilación de los modelos italianos. “Las tres edades”, donde son cuatro figuras y no tres las protagonistas del cuadro, alude de una u otra forma a una alegoría clásica que se rastrea ya desde la antigüedad y en la que el artista, al lado de un tratamiento muy plástico de las figuras, claramente italiano y de una composición y una concepción de la luz barrocos, introduce un gran naturalismo, mostrándonos de nuevo ese eclecticismo que le caracteriza.

El éxito de esta convocatoria de la Pensión de Historia lleva al diputado Maximiliano Linares Rivas a solicitar la creación de un Museo Provincial de Pintura, como complemento de la Escuela de Bellas Artes coruñesa sostenida por la Institución Provincial y con el fin de que las obras sirvieran de modelo a los artistas, equiparándose así el fomento artístico provincial al estatal⁹. Dicha propuesta no se resolverá favorablemente hasta años más tarde¹⁰.

En los años siguientes se conceden nuevos auxilios económicos para estudios de arte en Escuelas locales o nacionales, principalmente Madrid y en abril de 1888 se le concede a otra mujer, Pilar Pardiñas, una pensión para “perfeccionarse en el dibujo en Madrid”¹¹, durante tres años. Este tipo de ayudas carecen de un reglamento específico, como si lo tiene la pensión en Roma, pero suponemos que las condiciones eran parecidas pues hay datos de que la pintora envía periódicamente a la Institución certificaciones de sus notas y premios, además de la donación de un cuadro. La situación económica de las Corporaciones no era buena y la cultura es la que sufre las consecuencias. Las ayudas son muy escasas y en noviembre del citado año de 1888, se deniega por cuestiones económicas la pensión solicitada por Arturo Fernández Cersa y al mismo tiempo se le agradece la donación de su cuadro sobre María Pita. Los artistas recurrían a este sistema de donaciones para conseguir una pensión o una ayuda económica institucional en tiempos tan difíciles. No hay noticias sobre nuevas convocatorias de la pensión de Roma hasta 1890 en donde se menciona una prórroga a la artista Asunción Rodríguez Lantes “de la pensión que disfrutó durante tres años”¹².

Esta última década del siglo XIX estéticamente está influenciada por el naturalismo francés que en Galicia penetra a través de la obra literaria de doña Emilia Pardo Bazán, quien además será mecenas de algunos artistas de esta generación¹³. Este naturalismo dará lugar a dos tendencias muy diferenciadas pero que muchos artistas llegarán a identificar, una la del mundo del trabajo que surge primero en Francia y que se plasmará en la pintura de crítica social, y otra interesada por el paisaje y las costumbres populares dando lugar al afianzamiento de la pintura costumbrista que tendrá su máximo auge en Galicia en el primer tercio del siglo XX. Son los años de desarrollo de la llamada Generación Doliente¹⁴, nombre acuñado por el pintor Bello Piñeiro y aplicado a los pintores Ovidio Murguía, Joaquín Vaamonde, Ramón Parada Justel y Jenaro Carrero Fernández, cuya prematura muerte frustró las esperanzas de lo que se podía considerar la primera generación de artistas gallegos introductores de los nuevos aires de modernidad europeos. Aunque parten de una concepción realista incorporarán una técnica suelta y más luminosa aplicada al paisaje y a la naturaleza en donde encontramos un estudio del natural muy en la línea del belga Carlos Haes.

De la Generación Doliente la Diputación coruñesa en sesión de 7 de noviembre de 1895 concede una pensión al pintor Jenaro Carrero (1874-1902) con el fin de que perfeccione sus estudios en Madrid, en la Academia de Bellas Artes, estancia que además le posibilita entrar en el madrileño estudio de Sorolla. Carrero había nacido en Noia pero pronto se traslada a vivir a Santiago y realiza estudios en la Sociedad Económica de Amigos del País donde será alumno del pintor José Fenollera, recibiendo una formación académica dentro del gusto del realismo del momento.

La pensión se le concede durante dos años y por un importe anual de 2.000 pesetas. Cumpliendo las condiciones establecidas por la misma, en 1898 dona¹⁵ dos obras al óleo a la Institución provincial. Uno de ellos es el espléndido cuadro de temática social, “Caridad cristiana”, con el que había alcanzado una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de 1897, obra muy en la línea del maestro valenciano y del realismo social que cultivaba, muy de moda en la pintura española del momento y alejado de los temas de sus primeros años.

Con esta temática social conseguirá sus primeros grandes éxitos en Madrid participando, como todo pintor de su tiempo, en las Exposiciones Nacionales. En las tres a las que se presenta consigue dos Menciones Honoríficas (en las de 1895 y 1897) y una Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1899, con el cuadro titulado “Víctima del trabajo” que es además adquirido por el Estado.

Jenaro Carrero cultivó también el tema del retrato realizando los de doña “Emilia Pardo Bazán”, “Linares Rivas” o “Montero Ríos”. Eugenio Montero Ríos fue su gran protector ayudándole a conseguir un nombramiento como restaurador del Museo del Prado en el que permaneció algunos años, trabajo que le sirve además para completar su formación a través de la pintura de Velázquez y Goya.

Destaca también entre sus retratos el realizado a “Alfonso XIII”, que se conserva en la colección provincial, y en el que nos encontramos con una representación de gran realismo y elegancia. Utiliza tonos oscuros tanto en la figura como en el fondo, pero con una gran luminosidad conseguida por medio del color sabiamente empleado.

Su obra adquiere en sus últimos trabajos una mayor preocupación lumínica que le lleva a aclarar su paleta. Abundarán a partir de ahora las obras de pequeño formato y los bocetos en los que vemos una técnica suelta pero que no puede considerarse ni en trazo, ni en color como impresionista. Son cuadros cuya temática es intrascendente, escenas cotidianas en las que hay ahora un nuevo modo de representación que le aproxima al arte europeo, evolución que truncó su prematura muerte a los 28 años.

Un nuevo auxilio económico es concedido a un joven alumno de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, Manuel García Castro López. Durante cuatro años se le mantiene una pensión de 1.000 pesetas anuales para perfeccionar sus estudios artísticos.

No hay noticias sobre la concesión de más ayudas artísticas, ni convocatorias de Pensión en Roma en estos últimos años del siglo XIX debido a la penuria económica que atraviesan las provincias, a pesar de que sigue habiendo peticiones esporádicas que no son atendidas.

EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Toda esta labor cultural de la Diputación adquiere más vigor y coherencia al adentrarnos en el siglo XX. La Institución ha ido adquiriendo en el siglo anterior un interesante patrimonio artístico formado por las principales figuras del panorama local y los pensionados tienen, en estos momentos, un importante papel en la colección. En este primer tercio de siglo la ayuda artística seguirá concediéndose de una forma aleatoria, rigiéndose sólo por la disponibilidad presupuestaria, ya sea en forma de auxilios económicos para las Escuelas de Artes locales y nacionales o mediante la pensión de pintura de historia en Roma, la cual aunque si consta de un reglamento, carece de una convocatoria fija. Habrá que esperar a finales del primer tercio de siglo, 1929, para encontrar el primer reglamento de pensionados aprobado por la Diputación Provincial.

Surge una generación de artistas que abren el siglo XX y en la que volveremos a encontrarnos con las características del pasado, con el historicismo, naturalismo y costumbrismo, sin muchas concesiones a los movimientos modernos, pero los viajes a Europa que les permiten las diferentes ayudas económicas obtenidas de la Institución traerán a su pintura leves influjos de los nuevos cambios estéticos. Hay ahora un sentimiento de amor a la tierra que lleva a los artistas de estas primeras décadas del siglo a un descubrimiento del paisaje, que interpretan de una forma lírica y subjetiva, debido a que tratan de captar el alma del paisaje gallego y a través de él el alma de Galicia. Pero la concepción de este paisaje busca siempre la exaltación de lo tierno y lo luminoso, dando la visión de una Galicia plácida y melancólica. Es una generación de pintores y escultores en los que se puede decir que se prolonga la generación del 98 con la que coinciden en los mismos ideales del sentimiento de amor a la tierra (paisaje), y una búsqueda del nacionalismo, que no surgirá hasta 1916, en un principio de carácter regionalista, centrado en lo popular, que propiciará el desarrollo en estos años de una pintura también regionalista, continuadora del costumbrismo del siglo anterior, en la que se ensalzarán los temas de costumbres populares pero alejados de todo sentimiento pesimista o de cualquier crítica social.

Estos dos géneros, paisaje y regionalismo, serán ampliamente cultivados por unos artistas representativos de Galicia que cubren el tránsito al siglo XX, y cuyo influjo va a ser trascendental en la pintura gallega del primer tercio de siglo. Son las figuras de Francisco Llorens (1874-1948), y Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960)¹⁶, y en menor medida Carlos Sobrino, Seijo Rubio y Tito Vázquez, este último, maestro de la mayoría de los pintores compostelanos de este siglo.

Como consecuencia de ello aparecen en esta primera mitad del siglo dos concepciones plásticas muy diferentes. Por un lado un grupo de artistas que cultivan el regionalismo, teñido en muchos de ellos de simbolismo y prerrafaelismo. Y por otro lado van a haber una apertura a Europa que introduce una corriente renovadora en el arte y que se desarrollará principalmente en los años 30.

LA PINTURA REGIONALISTA

En el primer tercio de siglo será el realismo regionalista la temática más cultivada, a lo que contribuyeron las Exposiciones Regionales de arte gallego¹⁷, en las que participaron la mayoría de nuestros artistas. Y cuando en alguno de ellos aparecen acentos simbolistas o un primer estilo cercano a este movimiento, este simbolismo responde a una manera de representación que incorpora dosis de realismo y de regionalismo, tal como se decantó en nuestro país.

Esta pintura regionalista está representada en Galicia por las figuras de González del Blanco o Indalecio Díaz Baliño, y unida a un fuerte simbolismo¹⁸, en autores como Asorey, Xesús Corredoyra, Juan Luis o Dolores Díaz Baliño, está última junto a Máximo Ramos destacan en el campo de la ilustración en obras de carácter decorativo ligadas al cartel modernista. Y nos encontraremos en este amplio panorama artístico con que muchos de estos pintores son pensionados por la Institución Provincial.

La penuria económica del artista sigue siendo enorme y muchos recurren a la donación de obras para conseguir una pequeña pensión o al menos una remuneración por su trabajo. Este es el caso del pintor Eduardo Castelo Rivero, alumno de la Escuela de Artes e Industrias de Santiago que regala a la Diputación en 1905 un retrato del Rey a cambio de una pequeña recompensa “que le sirva de estímulo en sus estudios artísticos”.

Otros artistas, los menos, consiguen una pensión para continuar o perfeccionar sus estudios con estos primeros años del siglo XX, como González del Blanco en 1908, Indalecio Díaz Baliño en 1915 y González Concheiro y Juan Luis en 1916 y 1926 respectivamente.

Roberto González del Blanco (1887-1959), aunque nacido en León se traslada a vivir a Santiago muy pequeño, ciudad en la que comienza a pintar bajo la dirección de Mariano Tito Vázquez. La beca de 1.000 pesetas que la Diputación Provincial le concede en sus primeros años, concretamente el 23 de noviembre de 1908, le permite continuar sus estudios de dibujo y pintura.

Artísticamente encontramos unas primeras obras de temática alegórica, influjo de sus viajes por Oriente, enormemente decorativas que nos acercan al modernismo y a partir de 1925 su pintura se enmarca en un realismo regionalista que cultivará hasta sus últimos años y que resalta por una gran luminosidad. Son obras en las que representa a tipos galaicos de gran naturalismo a través de escenas populares amables y pintorescas en las que se hace hincapie en el detalle narrativo, en la descripción, dándonos una visión parcial y optimista de Galicia.

Una trayectoria paralela es la de Juan Luis López García (1894-1984), “Juan Luis”, como solía firmar sus obras. Este artista natural de Santiago donde comienza a pintar en la Escuela de Artes de la mano de Tito Vázquez, viaja a Madrid y a Roma becado por el Ayuntamiento de su ciudad natal y en 1926 es becado por la Diputación de A Coruña obteniendo una bolsa de viaje a París.

En su pintura hay dos etapas claramente diferenciadas, la primera en sus comienzos más poética, en la que combina idealismo y realidad, influenciado por los prerafaelistas ingleses y los simbolistas, dando lugar a unas imágenes lánguidas y melancólicas, de gran sensibilidad. Y una segunda etapa en la que triunfará un gusto por el color y por los temas de las gentes de su tierra, en una pintura claramente regionalista y con una técnica en la que se nota el conocimiento que ha tenido de la pintura postimpresionista que ha visto en París. Es su etapa puntillista, y con esta técnica realiza la serie de ocho paneles para el Pabellón de Galicia de la Exposición Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929.

Esta obra, un encargo de las cuatro Diputaciones gallegas y conservada hoy en la de A Coruña, está dedicada a la historia de Compostela y en ella narra de una forma literaria diferentes escenas referidas a hechos destacados en la historia de la ciudad, y en los que se revela como un pintor amante e intérprete de la Compostela antigua. Todas ellas demuestran un claro sentido de la composición, como se puede apreciar en “Traslado del cuerpo del Apóstol”, con una composición equilibrada en la que las figuras, de amplias formas dadas por unos volúmenes redondeados, dinámicas y con un firme dibujo, se integran en un paisaje perfectamente estructurado.

De nuevo consigue una bolsa de viaje de la Diputación en 1930, lo que le permitirá visitar durante 3 meses Italia, Suiza y Francia. Posteriormente desarrollará un estilo en el que, siguiendo con la misma temática regionalista de escenas cotidianas, utilizará un colorido más rico, vivo y vibrante que desarrolla en composiciones en las que predomina una visión panteísta de la naturaleza, como se ve en obras como “Rapazas no Sar” o “Collendo mazans”, ambas en la colección provincial y en las que nos remite de nuevo a la pintura francesa postimpresionista.

Otros artistas que siguen esta línea costumbrista, claramente influenciados algunos de ellos por la figura de Sotomayor, son González Concheiro, Camino Calvo o Jesús Iglesias.

Jesús González Concheiro (1901-1955) natural de A Coruña fue discípulo de Sotomayor quien atraído por las posibilidades artísticas que veía en este muchacho aprendiz en una fábrica de la ciudad, consigue que marche a Madrid en donde trabajará en su estudio. Además, junto a Seijo Rubio, intercede ante la Diputación coruñesa, en 1916¹⁹, para que ésta le conceda una pensión que le permita mantenerse mientras realiza estudios de pintura en Madrid. Pensión que se le concede el 16 de diciembre de 1916 y por un importe de 500 pesetas, y posteriormente otra en 1930. Este artista, que acabó sus días con una enfermedad mental, sobrevivirá en la capital de España gracias a subvenciones populares que le consiguen a través del periódico La Voz de Galicia.

Ricardo Camino Calvo (1898-1990) natural de A Coruña, ciudad en la que comienza a estudiar en la Escuela de Artes, y, posteriormente, en Madrid, en donde amplía sus estudios de pintura becado por el Ayuntamiento de su ciudad natal y en 1930 consigue otra pensión de la Diputación de A Coruña. En la capital madrileña estudia con el conocido pintor José María López Mezquita y consigue un trabajo como restaurador del Museo del Prado que le permite ganarse la vida al mismo tiempo que estudiar las obras de los grandes artistas del pasado. Participa en diversas Exposiciones nacionales y extranjeras como las de Arte Gallego de 1923 y 1926 y la Exposición Regional de El Ferrol de 1934 en la que obtiene una segunda medalla. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas coruñesa.

Cultiva fundamentalmente el paisaje y las escenas de género con una pintura de tipo costumbrista. En la colección provincial se conserva un pequeño dibujo, un apunte de paisaje urbano.

Jesús Iglesias Pérez estudia en la Escuela de Artes e Industrias coruñesa y en 1930 obtiene la ansiada ayuda económica para asistir a las clases de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando en Madrid, participando, en 1934 con otros artistas, como miembro fundador en la Asociación de Artistas de A Coruña. Sus obras de temática costumbrista como “Primera Comunión”, donada a la Diputación coruñesa en agradecimiento a la beca concedida, nos muestran una pintura de interiores cotidianos urbanos.

Cierran esta tendencia regionalista los hermanos Díaz Baliño, Dolores e Indalecio, integrantes de una familia de artistas.

Indalecio Díaz Baliño (1896-1952), nacido en El Ferrol estudia en Coruña en la Escuela de Artes e Industrias donde tiene como maestros a Isidoro Brocos y Fernando Cortés, demostrando unas cualidades excepcionales para el arte. Por ello, en diciembre de 1915, dicha Escuela solicita para él una pensión de la Diputación con el fin de ampliar sus estudios de escultura en la Escuela de San Fernando de Madrid, la cual se le concede por un importe de 500 pesetas. Participó en la Exposiciones Regionales de Arte Gallego y en las Internacionales de 1929 de Barcelona y Sevilla con obras que están próximas al regionalismo, como se aprecia en “Devotiña”, en la colección de la Diputación, en la que se acerca a Asorey en la representación de tipos raciales pero tratados con cierta ingenuidad.

Su hermana Dolores Díaz Baliño (1905-1963), inicia sus estudios artísticos en A Coruña de la mano de su hermano Camilo, excelente ilustrador que ejercía como delineante en la Institución Provincial. En 1929 la Diputación le concede una beca para ampliar sus estudios en Madrid. Fue miembro fundador de la Asociación de Artistas coruñesa en 1934, dedicándosele una exposición individual y al poco tiempo es nombrada profesora de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios y del Instituto Femenino, por donde pasaron muchos artistas coruñeses, lo mismo que por su estudio en donde daba clases particulares. Participó en las Exposiciones Regionales de arte gallego, siendo nombrada en 1938, junto con Carmen Corredoyra, una de las primeras mujeres miembro de número de la Academia de Bellas Artes de A Coruña.

Tenía un gran dominio del dibujo como lo demuestran una serie de obras que parecen proceder del mundo de la ilustración, y en ellas se nota el fuerte influjo de las enseñanzas de su hermano Camilo, buen muralista e ilustrador así como influencias del simbolismo europeo. Realiza dentro de estos postulados estéticos pequeños cuadros con escenas de gran decorativismo y llenas de un colorido rico, brillante y alegre, como vemos en “Las hadas del caracol”, del Museo de Bellas Artes, obra llena de fantasía y elaborada con un dibujo minucioso, de líneas ondulantes y decorativas.

En otras obras se acerca a una pintura regionalista con acentos simbolistas pero dentro del realismo, representando escenas de su Galicia natal como en “Tríptico gallego”, en la colección provincial, una representación alegórica de Galicia.

Su estilo se caracteriza en general por un gran decorativismo que la aproxima al modernismo aplicado a una temática de orientación simbolista, utilizando para ello un dibujo de trazo muy firme y seguro y de gran detallismo.

EL PAISAJE

Paralelamente a esta temática regionalista se está desarrollando la obra de los “paisajistas gallegos” de esta primera mitad de siglo, representados por las figuras de Imeldo Corral, Bello Piñeiro, Carmelo González y Manuel Abelenda.

De entre ellos es Manuel Abelenda (1889-1957) nacido en Perillo-Coruña, quien después de realizar sus estudios en la Escuela de Artes e Industrias obtiene una serie de becas de la Diputación y el Ayuntamiento de A Coruña. La primera beca de la Institución provincial, por importe de 500 pesetas, se le concede el 23 de noviembre de 1908 y un año después la del Ayuntamiento, ambas para estudiar en Madrid, en la Escuela de San Fernando, en donde tiene por maestros a Moreno Carbonero y Cecilio Plá. Posteriormente con el nuevo reglamento provincial de 1929 obtendrá una Bolsa de Viaje a Roma, ciudad que le influye notablemente realizando una serie de cuadros de paisajes romanos de gran luminosidad como “El Puerto de Ostia”, donado en agradecimiento a la Diputación²⁰.

Es la suya una pintura llena de quietud y serenidad, con paisajes que parecen inmóviles, sin espacio ni tiempo, y dotados de un dibujo, de una línea definidora de contornos.

Abelenda será un pintor que permanecerá fiel a su estilo, alejado de movimientos de vanguardia, toda su vida. Sus paisajes dan una visión de la naturaleza fundamentalmente poética, de estilo romántico, con una técnica a medio camino entre el naturalismo y el luminismo, como se puede apreciar en “La ría del Burgo” (en la colección provincial), una de las mejores versiones por él realizadas del paisaje de su Galicia natal.

LAS PRIMERAS VANGUARDIAS, LOS PRIMEROS REGLAMENTOS

A fines de los años 20 penetra una corriente de renovación en España. La situación política de estos años (Dictadura, República) propiciará un ambiente cultural que traerá consigo la aparición de una vanguardia de artistas de signo realista, pero un realismo alejado de toda anécdota, fenómeno que se produjo no solamente en el campo de las artes plásticas sino también en el literario (generación del 27).

El panorama artístico gallego²¹ conoce también un auge y vitalidad extraordinarios que viene precedido por el éxito de las Exposiciones Regionales y trae consigo el desarrollo de un mercado artístico que tendrá un acicate en la creación, en 1934, de la Asociación de Artistas de A Coruña. Será ahora cuando se desarrolle la obra de una generación nacida hacia 1900 que alcanza su etapa formativa en estos años anteriores a la guerra civil, caracterizada estéticamente por un realismo de tintes nacionalistas, alejado del realismo costumbrista que hemos visto hasta ahora, y que se incorporará posteriormente a los grandes modelos de la pintura europea.

En Galicia²² estos artistas se unen con el fin de lograr una Galicia abierta a Europa y tanto la figura de Castelao como la Revista “Nos”, fundada en 1920 por los hombres de su generación, servirán de aglutinantes.

Adoptan una pintura universal pero de raíz gallega que aparece en los artistas que pertenecen a la generación de los Renovadores, de “Os Novos”, grupo de intelectuales que se mueven en torno a Dieste, Manuel Antonio, Otero Espasandín o Felipe Fernández Armesto. A esta generación pertenecen los artistas Colmeiro, Souto, Maside, Manuel Torres, Eiroa, Fernandez Mazas y algo más jóvenes Seoane y Laxeiro

La oportunidad que reciben algunos de ellos a través de las pensiones de las Diputaciones provinciales en estos primeros años de desarrollo y formación artística, les permitirá ampliar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid o en el extranjero, fundamentalmente Francia y Alemania, contactando directamente con el arte de vanguardia europeo e inaugurando en Galicia un camino hacia la modernidad en el arte. Sin embargo, muchos de ellos tuvieron que exiliarse principalmente en la América Hispánica, en donde asentaron una estética vanguardista en su obra, regresando más tarde a su lugar de origen.

Son unos años de florecimiento artístico en los que también la política cultural de la Diputación Provincial coruñesa empieza a despuntar. Se institucionalizan las pensiones y hay ya una partida específica para adquirir obras artísticas. Así en 1929, y siendo presidente Romay Montoto, se crea el primer reglamento que regulará la concesión de pensiones y bolsas de viaje.

En los primeros meses de 1929 la Corporación resuelve varias peticiones de subvenciones artísticas, previo informe de la Academia de Bellas Artes como estaba estipulado. Obtienen pensión Elisardo Pena García para ampliar sus estudios en la Academia de San Fernando en Madrid, el escultor Compostela (Francisco Vázquez Díaz) también en Madrid y por el que interceden Sotomayor, Antonio Palacios y el diputado Manuel Linares, y la pintora Dolores Díaz Baliño, sin embargo se le deniega al pintor Juan Luis.

Es a finales de ese año en el que aparece el primer reglamento de pensionados que sentará las bases para el futuro, gracias a la Academia de Bellas Artes que venía colaborando desde siempre estrechamente con la Institución. La Academia en varias ocasiones había manifestado a la Diputación la necesidad de regular la concesión de ayudas artísticas –de música y arte–, redactándose finalmente, en este año de 1929, unas normas que establecían dos clases de pensionados:

1. Artistas en formación (aprendizaje, estudio y perfeccionamiento), con una duración máxima de cinco años y con la obligación de donar la obra hecha para el examen y una obra realizada durante el año de la beca. Y se limita la edad en 20 años.
2. Bolsas de viaje para artistas ya formados, con una duración máxima de dos años, con la única contraprestación de hacer una exposición o redactar una memoria de lo realizado. El límite de edad es de 40 años.

La convocatoria será anual y el sistema de selección el concurso-oposición, por lo que el candidato ha de pasar determinadas pruebas de aptitud juzgadas por un tribunal formado por los Académicos, ayudas que serán incompatibles con cualquier otro tipo de beca.

Sin embargo la Diputación no regula ni el número de pensiones ni la cuantía de las mismas, lo que se le venía reclamando reiteradamente desde la Academia. Esto se fijará en virtud del presupuesto vigente en cada anualidad, aunque si se establece ahora una partida presupuestaria específica para becas.

Este Reglamento es aprobado por la Corporación Provincial presidida por Emilio Romay Montoto en sesión de 13 de noviembre de 1929²³ y comenzará a regir para el curso 1929-1930. El primer jurado²⁴ de la primera convocatoria estaría formado, entre otros, por Rafael González Villar, José Baldomir, Pedro R. Mariño, José Seijo Rubio, Manuel Tormo, Alejandro Barreiro y Alfredo Souto Cuero y tras los correspondientes ejercicios fijados por los Académicos y el preceptivo informe se conceden una serie de pensiones²⁵.

Una pensión de aprendizaje en la localidad en la sección de Dibujo a Carmen Vázquez Sirera.

Dos auxilios económicos de 1.250 pesetas cada uno en la sección de Escultura, uno a Eiroa Barral, para ampliar sus estudios en Santiago y Madrid, y otro a Benito Rivas para trabajar con Asorey en Santiago.

Una pensión para ampliación de estudios en las secciones de Dibujo y Pintura al coruñés Jesús Iglesias Pérez, para asistir a las clases de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid.

Posteriormente se amplía una ayuda más de 2.500 pesetas a José González Concheiro que había quedado fuera por motivos de presupuesto.

En cuanto a las Bolsas de Viaje se conceden tres, una al escultor Compostela para conocer los parques zoológicos de Francia y Alemania, la segunda al pintor Juan Luis y la tercera, en la especialidad de Paisaje, a Manuel Abelenda, para visitar museos y galerías de Italia, Suiza y Francia.

En la siguiente convocatoria de 1930-31 son pensionados de nuevo Eiroa Barral, con 1.000 pesetas, Ricardo Camino Calvo y Luis Taboada Crespo, con 1.250 pesetas cada uno y con 1.500 pesetas Juan Balás Loureiro, de Ferrol y Crisanto Garrote para estudios de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y Jesús Fernández Martínez (Jesito). La Bolsa de Viaje de 2.500 pesetas la obtiene Carlos Maside para ampliar sus estudios visitando Museos y Academias.

Los problemas económicos ralentizan en esta década de los treinta la concesión de ayudas que en los años 1933 a 1936 se conceden al pintor Crisanto Garrote para continuar sus estudios en Madrid, aunque también encontramos ayudas puntuales a los artistas que han sido becarios mediante la compra de obra o el pago de los gastos para concurrir a las exposiciones nacionales, tal es el caso de Camino Calvo.

Entre los artistas becarios hay nombres tan significativos como el pintor Maside o los escultores Xosé Eiroa y Compostela y como dato curioso la pensión concedida para seguir sus estudios de violín en Madrid, también en el año 1930, al pintor Eugenio Granell (1912-2001)²⁶, coruñés de nacimiento, representante del surrealismo centroamericano.

Carlos Maside (1897-1958), que colaborará como dibujante para Vida Gallega (Vigo), Faro de Vigo, Cristal, Yunque, El Sol o Nueva España, con las becas de la Diputación de Pontevedra primero y, la de A Coruña después, viaja a París donde se pone en contacto con las vanguardias europeas. Participará en varias exposiciones Internacionales, como la de Barcelona de 1929, en donde presenta la obra "Tenda", hoy propiedad de la Diputación coruñesa, a quien se la dona en agradecimiento a la beca concedida. Participa en 1931 en la Exposición de Artistas Españoles Contemporáneos, en Pensilvania (EE.UU.). En 1950 es nombrado director artístico de la Editorial Galaxia hasta su muerte.

Su vanguardismo se manifiesta a través de una temática representativa de Galicia, pero alejada de todo regionalismo anterior, intenta expresar la realidad de su pueblo, por ello busca valores permanentes como la monumentalidad y la intemporalidad. Se aleja del academicismo y se siente atraído por el cubismo y el expresionismo, aportando un espíritu nuevo, un aire de modernidad indudable. Su estilo se mueve entre la tradición gallega y la obra decididamente vanguardista.

Esta misma concepción renovadora la tenemos en el escultor Xosé Eiroa Barral (1892-1935), natural de Santiago, amigo y compañero de Maside, que traslada a la escultura los afanes innovadores de esta época. Hijo del marmolista Vicente Eiroa Varela con el que se inicia en su taller, realiza también estudios en la Escuela de Artes de su ciudad natal. Es en el taller de su padre en donde entra en contacto con el grupo de Maside, Seoane y Dieste dedicándose a la escultura muy tardíamente.

Su obra, en la que utiliza principalmente la piedra, está fundamentada en una preocupación por el volumen, aproximándose al noucentismo catalán, pero lejos de toda significación neorromántica o costumbrista, busca la expresi-

vidad a través de unas esculturas en las que el tema por excelencia es el de la figura humana, la mujer, representada mediante la simplificación de formas.

El escultor Compostela (1898-1988), seudónimo de Francisco Vázquez Díaz, fue discípulo de Asorey junto con Bonome, tres de los artistas más sobresalientes de la escultura de este período que se apartan del academicismo decimonónico en favor de un naturalismo que recupera el volumen y la materia.

Compostela fue iniciado por su padre en el trabajo de la madera, y este material será el utilizado por él en una obra que tiene como tema principal el del mundo animal, pero animales no cotidianos en la fauna gallega y dotados muchas veces de un sentido humorístico y burlesco pues la ironía constituye el fundamento estructural de su obra. Exiliado en Puerto Rico tras la guerra civil, allí continuaría trabajando hasta su muerte.

Su obra se caracteriza por un realismo teñido de un matiz expresionista acompañado siempre de una valoración de la madera como material noble. Ejemplo de ello es “Maternidad” de 1929 donada a la Diputación coruñesa por la beca concedida, escultura en madera centrada en la figura de una mona y su cría talladas con una gran maestría, en la que la incisión de la gubia es suave presentándola además pintada, lo que acentúa la expresividad que pretende conseguir en ese grupo familiar animalístico.

HACIA UNA NUEVA ETAPA. 1940-1970

Los artistas que desarrollan su actividad entre los años 1940-1970 podemos situarlos entre los afanes innovadores de los maestros del 30 y la aparición de las nuevas generaciones. El exilio que supuso para muchos de ellos la guerra civil provocó unos años de pobreza cultural en nuestro país.

En estos años la Diputación siguió ejerciendo el mecenazgo artístico otorgando pensiones y ofreciendo a pintores y escultores la posibilidad de seguir conectando con el exterior. Muchos de ellos llegarán a ser figuras importantes dentro de la plástica gallega representando un variado abanico de tendencias diferentes.

En 1947 se crea el Museo de Bellas Artes de A Coruña, proyecto del XIX que al fin se consolida y a cuyo sostenimiento contribuirá la Diputación Provincial²⁷. Además con el fin de colaborar en la formación de una colección artística, fundamentalmente gallega, la Institución depositará en el Museo las donaciones de los artistas becarios o realizará numerosas compras de obras a los artistas.

Son numerosas las obras que se adquieren ya sea a través de exposiciones (en aquellos momentos en dos salas de la ciudad se celebraban exposiciones de arte, la Asociación de Artistas y la Librería Lino Pérez) o a través de las donaciones que los becarios de artes plásticas tenían que dar a cambio de su beca.

Se aumenta por tanto, considerablemente, el patrimonio artístico, al mismo tiempo que nuevas disponibilidades económicas aumentan los presupuestos y el número de becas de arte para estudiar en la propia ciudad, en Madrid o en el extranjero.

El panorama artístico empieza a cambiar a comienzos de los años cincuenta. A Madrid siguen acudiendo la mayor parte de los jóvenes pintores gallegos, muchos de ellos pronto se incorporarán a los movimientos estéticos más avanzados como Lago Rivera, Mampaso o Labra. La creación de la Revista Atlántica en A Coruña servirá de motor artístico y literario aglutinando a una serie de pintores como Lugrís, González Pascual, Tenreiro, etc.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil se restablecen las pensiones y en septiembre de 1939 se realiza una nueva convocatoria para el curso de 1940 de acuerdo al reglamento establecido en el año 1929. El Jurado²⁸ nombrado por la Academia estará formado, entre otros, por los Académicos, Manuel Tormo, Alfredo Souto Cuero y María Corredoyra en Pintura, y Leoncio Bescansa, Angel del Castillo, Juan José González y M^a Dolores Díaz Baliño para los aspirantes de escultura y grabado. Salen a concurso dos becas de artes plásticas para estudios en la Escuela de San Fernando en Madrid, y las obtienen el pintor Isaac Díaz Pardo y el escultor Antonio López Rodríguez. Durante los dos cursos siguientes estos dos artistas ven prorrogadas sus ayudas aunque Díaz Pardo en 1942 tiene que renunciar por habersele concedida la beca “Conde de Cartagena” por la Escuela de San Fernando. Se cubre su plaza por concurso y recae en Francisco Luis López Carballo. Pocos años después, en 1945, una de las Bolsas de viaje que contempla el primer reglamento de 1929 va a recibir el nombre de “Fernando Álvarez de Sotomayor, para artistas modestos y con reconocido mérito”²⁹ y será Isaac Díaz Pardo el primer artista que la consiga en el curso 1945-46 para ampliar estudios en Londres. La Diputación a lo largo de estos años va ampliando las disponibilidades económicas que permiten el acceso a la condición de becarios de artes plásticas a un número cada vez mayor de jóvenes.

Esta tendencia continúa en la década de los cincuenta, marcada por el comienzo de cierta apertura en el campo de las artes. La ausencia de una Escuela de Bellas Artes en Galicia obliga a los artistas a ampliar sus estudios en Madrid, en la Escuela de San Fernando, gracias a las ayudas económicas de la Institución, entre ellas la beca Sotomayor, lo que unido a las bolsas de viaje que les permiten ampliar estudios en Europa hará que nuestros artistas se integren en corrientes estéticas foráneas. A partir de 1956 y en años sucesivos la Diputación en sus convocatorias anuales establecerá nuevos reglamentos con modificaciones continuas, cambios que no serán sustanciales pero que irán consolidando dos novedades esenciales como son la exigencia a los artistas de estudios de carácter oficial en detrimento de los estudios bajo la tutela de un artista reconocido, y la eliminación de cualquier tipo de contraprestación lo que tendrá su reflejo en la colección provincial en la que entrarán a partir de ahora pocas obras, perdiéndose una coherencia artística que sí se mantiene en los pensionados de estos años.

Unas mejores condiciones económicas y sociales llevarán a una mejora de los presupuestos que permitirán un número considerable de becas no sólo para las artes plásticas sino también para todo tipo de estudios, creándose además diversos premios con los que la Institución contribuirá a la promoción del arte. La colaboración con una dotación económica en las Exposiciones Nacionales contribuirá también a paliar levemente una precaria situación económica del artista. Se elabora un nuevo Reglamento en la convocatoria del curso 1956-57³⁰ que trae consigo cambios importantes. Las ayudas serán solo para estudios de carácter oficial y se elimina la obligación de entregar una obra como contraprestación. Sin embargo continúa la selección mediante el sistema de concurso-oposición. Los artistas tienen que pasar una prueba juzgada por la propia Diputación a través de la Comisión de Educación, Deportes y Turismo apoyada por profesores especializados según las características de cada beca. En el nuevo texto que comprende varios tipos de becas se establecen para las de artes plásticas determinadas condiciones.

1. Becas de carácter ordinario para el aprendizaje del Dibujo, Pintura, Escultura y grabado que serán renovables.
2. Bolsas de viaje para perfeccionar estudios y que no serán renovables.
3. Se sigue manteniendo una beca de pintura con el nombre de Fernando Alvarez de Sotomayor.
4. Premios para trabajos artísticos.

En los siguientes años las convocatorias sufren pequeños y continuos cambios. En 1957³¹ se suprime la fase de oposición dejando sólo la de concurso y así continuará en convocatorias sucesivas y en la de 1958³² se constituye un jurado de becas formado exclusivamente por personal de la propia Diputación, en concreto la Comisión de Educación, Deportes y Turismo, que seguiremos encontrando hasta finales de los ochenta. En este nuevo Reglamento de 1958 se disponen:

1. Becas para estudios de carácter oficial exclusivamente y que pueden ser prorrogables.
2. Pensiones de estudio, para cursos no superiores a cuatro meses.
3. Bolsas de viaje en el extranjero
4. Ayudas
5. Continúa una beca Álvarez de Sotomayor específica de Pintura que se concederá a partir de ahora exclusivamente para estudios de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

En 1960³³ el Pleno de la Corporación aprueba un nuevo reglamento, idéntico al de 1958. Se mantienen las mismas ayudas y también la beca de pintura Sotomayor. Este reglamento se mantendrá con pequeñas variantes, más de veinticinco años, hasta 1988.

BECARIOS 1940-1988

Las convocatorias anuales se sucederán puntualmente de tal forma que la mayoría de los artistas de la provincia van a recibir una beca en algún momento de su trayectoria artística, ya sea para sus estudios en las Escuelas de Artes y Oficios locales, para continuar sus estudios en la Escuela de San Fernando en Madrid, o para ampliar éstos en el extranjero mediante las bolsas de viaje, más escasas, pero que les permitirán el contacto con los nuevos movimientos artísticos que venían del exterior. Se produce un notable incremento del número de becas y de la duración de las mismas. Como resultado el número de becarios aumenta considerablemente respecto a etapas anteriores, tal y como se puede observar en la lista de becarios existentes.

PINTURA

M^a Jesús Agra Pardiñas: 1977-78 a 1980-81, becas Sotomayor para estudiar en la Escuela de San Fernando, Madrid.
Raimundo Anido Anega: 1974-75 y 1975-76 becas Sotomayor para estudiar en la Escuela de San Fernando, Madrid.

Andrés Barbazán Ferreira: 1955-56 y 1956-57, estudios en la Escuela de Artes de Santiago, 1957-58 en la Escuela de San Fernando, Madrid.

Carlos Bóveda Bentrón: 1959-60 pensión de estudio para viajar a los principales museos de España.

María Luisa Candal: 1987-88 beca Sotomayor en San Fernando, Madrid.

Antonio Castro Ferreiro: 1960-61 a 1962-63 pensión de estudio para cursos de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, Santiago.

María Cremaes Iglesias: 1958-59 bolsa de viaje para estudios de pintura en París.

Francisco Creo Ramallo: 1950.

Alejandra Criado Boado: 1982-83 beca de pintura Sotomayor.

Felipe Criado Martín: 1955-56 a 1958-59 estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Isaac Díaz Pardo: 1940 y 1941 Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando en Madrid, 1946 bolsa de viaje Sotomayor a Londres.

Alberto Datas Panero: 1956-57 hasta 1960-61 beca para estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En 1961-62 y 1962-63 beca Sotomayor en la Escuela de San Fernando, Madrid.

Amalia Escauriaza Morales: 1951-52, 1952-53, 1953-54

María Socorro Fábregas Casal: 1969-70 préstamos al Honor para estudios en San Fernando, Madrid.

Manuel Fernández Franco: 1948-49

Eduardo Fernández Rivas: beca en 1967-68 y 1968-69.

Mariano García Patiño: 1956-57 bolsade viaje a Italia.

Consuelo Gil de la Peña: 1971-72 a 1973-74 becas Sotomayor en San Fernando, Madrid.

Leny Jorge (Elena Jorge Gómez): 1948-49 a 1953-54 becas en la Escuela de Artes de A Coruña, 1960-61 pensión de estudio para un curso de dibujo y pintura en la Academie de la Grande Chaumiere, en París.

Manuel Lage Cagiao: 1950

Antonio Lago Rivera: 1944-46 beca de estudios en Madrid.

Lourdes Lameiro Quintas: 1948-49 estudios de dibujo y pintura, en 1949-50 estudios en San Fernando, Madrid.

Francisco Luis López Carballo: 1943-47 becas en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y San Fernando, Madrid.

Francisco López Lameiro: 1954-55 y 1955-56 beca para estudios de pintura.

Abelardo Miguel López Leira: en 1950-51 y 1951-52 beca para estudios en la Escuela de Artes, A Coruña. De 1952-53 a 1954-55 becas en la Escuela de San Fernando, Madrid.

M^a del Carmen Rosina Llamas Fole: 1953-54 hasta 1959-60 becas en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña. Entre 1960-61 y 1962-63 becas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Y en 1963-64 beca de pintura Sotomayor en San Fernando, Madrid.

Fina Mantiñán: 1967 a 1971 becas en la Escuela de Bellas Artes de París.

José Luis Parga Piñeiro: 1962-63 pensión para estudiar Dibujo en Artes y Oficios de A Coruña.

Gerardo Porto Montoto: 1949-50 bolsa de viaje Sotomayor por Europa.

Isolina Presa Gago: 1969-70 beca en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Julio Pujales Rivas: 1958-59 beca en San Fernando, Madrid. En 1964-65 y 1965-66 becas Sotomayor en la Escuela de San Fernando, Madrid.

Rafael Rodríguez Baixeras: en 1968-69 y 1969-70 beca de estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

José Luis Rodríguez Sánchez: 1943-44 hasta 1947-48 becas en la Escuela de Artes de A Coruña, 1948-49 hasta 1955-56 becas en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, y en 1956-57 obtiene una bolsa de viaje a Italia.

Ana María San Román Martín: 1971-72 beca para la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

Antonia Sánchez Gaudier: 1956-57 beca en la Escuela e Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.

Luis E. Sánchez –Tembleque Navarrete: 1956-57 beca de estudios en Artes y Oficios de A Coruña. Desde 1957-58 hasta 1963-64 beca para estudios en la Escuela Superior de San Fernando, Madrid.

M^a Luisa Sarriá Pardo: de 1954-55 a 1959-60 becas Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Teófila Sasiaín Martínez: 1944-45 a 1948-49 becas en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Ricardo Segura Torrella: 1953-54 y 1954-55, becas para estudios de pintura.

Isabel Taboada Corral: en 1969-70 y 1974-75 préstamos al Honor y en 1976-77 beca Sotomayor, ambas para estudios de pintura en la Escuela de San Fernando, Madrid.

Francisco Javier Vilariño Pintos: 1968-69 a 1970-71 becas Sotomayor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

ESCULTURA

José Aldrey Lázaro: 1954-55, bolsa de viaje.

Manuel Bonome Abeledo: 1954-55 beca para estudios de escultura, 1955-56 bolsa de viaje.

Arturo Brea Pasín: cursos 1954-55 y 1955-56, becas para estudios de escultura.

José Cagiao Dopico: 1952-53 y 1953-54 en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago.

Manuel Carracedo Varela: 1952-53 a 1953-54 Escuela de Artes y Oficios de Santiago.

J.M. Castro López: 1980-81 a 1984-85, en la Escuela de Canteiros, Poio, Pontevedra.

José Escudero Couceiro: 1948-49 estudios en Artes y Oficios de A Coruña. Desde 1949-50 a 1954-55 estudios en San Fernando, Madrid.

Antonio López Rodríguez: 1940-41 hasta 1945-46 Escuela Superior de Pintura y Escultura de San Fernando, Madrid, en 1956-57 bolsa de viaje a Italia.

Juan M. Miranda López: 1956-57 a 1964-65 beca para estudios de escultura en Artes y Oficios de Santiago.

Manuel Paradela Segade: 1955-56 beca de estudios de escultura.

Ramón Veiga Vilarnova: 1945

Entre 1940 y 1988 muchos de los más conocidos artistas gallegos, entre los que las mujeres constituyen un grupo significativo, obtuvieron algún tipo de pensión de la Diputación de A Coruña. La mayoría han tenido una intensa y larga trayectoria en el mundo de las artes plásticas, abarcando la mayoría de las tendencias artísticas del momento, como Antonio Lago Rivera (1916-1990) caracterizado por una pintura intimista en sus comienzos. Su beca le permite realizar estudios de Bellas Artes en San Fernando de Madrid. En los años 50 cultivará la abstracción siendo uno de los primeros abstractos españoles y volviendo en sus últimos años a una figuración expresionista de crítica social. Antonio Lago es una de las figuras más representativas e innovadoras de Galicia y aún hoy su pintura no ha sido suficientemente valorada.

Isaac Díaz Pardo (1920), becado por la Diputación primero en la Escuela de San Fernando de Madrid y posteriormente para perfeccionar sus estudios en el extranjero, en Londres, comienza sin embargo con una pintura de reminiscencias clásicas, recuerdo del Picasso mitológico y sensual en una obra de dibujo poderoso, escultórico. Posteriormente su pintura evolucionará hacia un realismo de marcado carácter social y enraizado con Galicia, sirviendo de nexo entre la generación anterior de Os Novos y las siguientes.

Otros artistas son seguidores de las tendencias surgidas en la primera mitad de siglo, como Leny Jorge (1933-) que consigue una pensión para viajar a París a estudiar en La Academie de la Grand Chaumier, y en la que la influencia del impresionismo persiste en sus paisajes. O en Teófila Sasiaín Martínez, becada por la Diputación para continuar sus estudios de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, en donde es alumna de Julio Moisés y en cuya obra predomina la representación de figuras femeninas en una pintura de marcado carácter costumbrista.

Esta tendencia en escultura es seguida por Antonio López Rodríguez (1914-) y José Escudero Couceiro (1923-1975), con una obra cercana al expresionismo, y algo más jóvenes Manuel Bonome y José Aldrey que seguirán en la línea abierta por Asorey.

Otros pintores como J.L. Rodríguez Sánchez (1928-1988) o Luis Sánchez Tembleque (1934-), dan a sus obras un matiz postcubista, heredero de las enseñanzas de Vázquez Díaz en la Escuela de San Fernando.

Estos mismos inicios poscubistas los veremos también en las primeras obras de artistas como Felipe Criado o Alberto Datas, también becados por la Institución Provincial para realizar sus estudios de Bellas Artes en San Fernando, Madrid. Quienes evolucionarán más tarde hacia fórmulas más vanguardistas dentro siempre de su adscripción, en estos años, a una figuración. Poscubismo de fuertes volúmenes que también encontramos en una artista formada en París, en la Escuela de Bellas Artes, Fina Mantiñán.

Felipe Criado (1928) para quien el dibujo es la base del cuadro, partiendo de unas primeras obras en las que los volúmenes se esquematizan, evolucionará en los años setenta hacia una Nueva Figuración que gana en elementos expresivos. Sus figuras siluetadas y sobrias de color ante fondos geométricos irán derivando posteriormente hacia formas más dibujadas y coloristas, llenas de vitalismo y dinamismo, que recuerdan las pinturas al fresco del mundo clásico.

Por su parte Alberto Datas (1935-2007), de ese primer esquematismo poscubista de sus primeras obras dará paso a un realismo objetual cercano al expresionismo. Para desembocar en su última etapa en un informalismo gestual al que añade sugerencias figurativas.

Los años sesenta supondrán un desarrollo económico que trae consigo una liberalización de la cultura. Años en los que surgen nuevas generaciones de artistas. Entre los becarios de la Diputación de estas nuevas generaciones se encuentran dos mujeres artistas que siguen caminos muy distintos, el informalismo y la pintura feminista americana. Son María Cremaes Iglesias y Carmen Rosina Llamas Fole.

María Cremaes, en 1958 recibe de la Diputación una bolsa de viaje para ampliar sus estudios de Pintura en París. Su obra pictórica es plenamente vanguardista, se adhiere al informalismo de Tapies cuya pintura había causado una gran polémica en Galicia. Participa en la exposición de mujeres pintoras que se realiza en 1960 en Coruña en la que su obra llama la atención por su modernidad, al mismo tiempo que recibe muestras de rechazo por parte de determinados sectores de la crítica. En este mismo año la vamos a encontrar formando parte, junto a Raimundo Patiño, de A Gadaña, primer grupo gallego de pintura informalista cuya existencia fue corta, realizando sólo dos exposiciones, la primera en Lugo en 1961 y la segunda en Santiago en el siguiente año³⁴.

Maruxa Llamas (Carmen Rosina Llamas Fole, 1941-1977), comienza a pintar a los 11 años recibiendo clases de dibujo de Lolita Díaz Baliño y al mismo tiempo asiste a clases de pintura en Artes y Oficios becada por la Diputación coruñesa, becas que sigue recibiendo cuando marcha a estudiar Bellas Artes en la Escuela de San Fernando de Madrid. Desde sus primeros años demuestra unas condiciones excepcionales para el dibujo recibiendo varios premios infantiles en Coruña y en Madrid. Ejercerá como profesora de dibujo en un Instituto de Enseñanza Media.

Sus primeras exposiciones de pintura las realiza a finales de los años sesenta y en la celebrada en 1972 en A Coruña sorprende técnicamente por una obra de claro influjo del Pop-art, pero más cercana al pop inglés y a Bacon. Una pintura de colores fuertes, planos, muy contrastados y que temáticamente, pero sobre todo ideológicamente, es una obra muy paralela a las propuestas feministas americanas de esos mismos años, con una gran carga sexual en sus planteamientos que traslada a unos cuadros en los que representa mayoritariamente figuras femeninas.

A fines de los setenta reciben ayudas tres jóvenes artistas que desarrollarán su trayectoria en las décadas siguientes, las tres a través de la beca de pintura Sotomayor que contaba con la dotación más importante de las concedidas por la Diputación en esos años³⁵. Son Isabel Taboada, M^a Jesús Agra Pardiñas y, a finales de los ochenta, Marisa Candal (1963) que se inicia en la pintura bajo la dirección de Fina Mantiñán y se gradúa en Bellas Artes Especialidad de Pintura, en el West Surrey College of Art and Design, Gran Bretaña. Candal es además quien obtiene la última beca de pintura Sotomayor en el curso 1987-88, con la que se cierra un sistema de promoción artístico que se ha ido moldeando a lo largo de un siglo y que tendrá su continuación, manteniendo muchas de sus características, en las nuevas becas de perfeccionamiento artístico con las que la promoción cultural de la Diputación abre el siglo XXI.

A PARTIR DE 1980. DISTINTAS ACTITUDES CREATIVAS

A lo largo del siglo XX el arte experimenta un desarrollo sin precedentes. Nuevas maneras de crear originan nuevos movimientos plásticos que culminan a fines de siglo con un panorama artístico sumamente complejo.

A partir de 1980 en España se desarrolla una política cultural de apoyo a la creación que tiene un amplio eco en el sector de las artes plásticas. Se va a potenciar la apertura de grandes y pequeños espacios artísticos para la difusión del arte. Es un momento de gran efervescencia cultural y de apertura internacional de nuestros artistas. La proliferación de exposiciones y su amplia difusión en los medios de comunicación responde ahora a una demanda social.

En Galicia se inicia esta recuperación con iniciativas como la que supuso Atlántica, grupo de artistas que se integran plenamente en las corrientes artísticas internacionales. A partir de esos años y hasta hoy en día la renovación de las artes plásticas gallegas es una realidad.

Un nuevo modelo de artista irrumpe en esta sociedad que abre el siglo XXI. El artista gallego de las últimas generaciones domina varias disciplinas y trata de crear un arte de carácter internacional abandonando la tradición. Aparecen infinidad de tendencias artísticas con maneras de ver y hacer arte completamente diferente que responden a la complejidad que caracteriza hoy el medio artístico contemporáneo, teniendo en común la mayoría de ellas un carácter multidisciplinar, en continuo proceso de renovación.

La institución pública pero también la privada, a través sobre todo de las fundaciones, adquiere un amplio protagonismo en el sector del arte. Además de la adquisición directa de obras, se convierte en habitual la convocatoria de premios de artes plásticas que se reservan luego la propiedad de las obras premiadas y la recuperación de las ayudas a través de becas a la creación. En esta línea, la Diputación Provincial continúa una labor centenaria de ayudas a la creación a través de las becas de perfeccionamiento artístico y en 1988 crea con carácter bianual un Certamen de Artes Plásticas con el nombre de Isaac Díaz Pardo³⁶.

Durante la década de los 80 los planteamientos artísticos de la Diputación Provincial suponen una continuidad respecto a la década anterior. Las convocatorias de becas siguen el Reglamento general de becas y ayudas de 1958 y modificaciones posteriores, pocas son las pensiones de artes plásticas en esta década, solo se mantiene la beca creada en 1946 con el nombre de “Fernando Álvarez de Sotomayor”, surgida primero como bolsa de viaje, y después para estudios de pintura realizados exclusivamente en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, beca que se mantendrá hasta 1988, último año de esta beca y del reglamento que la rige. A partir de 1989 se iniciará un nuevo sistema de ayudas que se mantendrá hasta hoy en día.

La década de los 90 trae nuevos y más actuales sistemas de apoyo a la creación artística que se instauran en la Institución Provincial. Desaparecen los anteriores reglamentos de ayudas a las artes y se inicia una nueva forma de promoción artística del arte en sus diferentes manifestaciones a través de los certámenes y de un nuevo sistema de becas que aparece por primera vez en 1989 con el nombre de Becas de Perfeccionamiento de Artes Plásticas, de periodicidad anual, sin límite de edad ni contraprestación alguna por parte del artista y con un jurado formado por personalidades del mundo del arte. Solo la condición de ser natural o residente en la provincia se mantiene inalterable desde las primeras pensiones del siglo XIX hasta hoy. El número de becas que se conceden en este primer concurso³⁷ es de dos, con una dotación cada una de 1.500.000 de pesetas (9.000 euros).

En las siguientes convocatorias anuales³⁸ se recuperan dos condiciones que ya nos habíamos encontrado en diferentes etapas de la historia de estas becas, la contraprestación de donar una obra³⁹ para la colección artística de la Diputación y limitar la edad para participar en 30 años⁴⁰. Estas ayudas se destinan exclusivamente a la formación de jóvenes artistas. Otras características que las definen no son nuevas, como el número de las que se convocan que no está prefijado de antemano sino que sigue dependiendo del presupuesto consignado en cada momento y su distribución que queda a criterio del jurado hasta las dos últimas convocatorias, pues a partir de 2009 se fija en las bases el número de becas.

En la convocatoria de 1997⁴¹ se amplían las becas al campo de la Imagen, en donde la fotografía, el cine, la televisión, el cómic, el estilismo, etc., tienen también cabida, respondiendo a ese carácter multidisciplinar que caracteriza el arte último de la sociedad actual. A partir de ahora a las becas de artes plásticas se unirán las de Imagen, con jurados también diferenciados.

Han sido hasta hoy en día dos décadas de promoción de artistas a través de estas becas.

Curso 1989-90

Becarios: Xurxo Gómez Chao y Armando García Ferreiro

Jurado: M^a Rosa Gómez, M^a Luisa Sobrino Manzanares, Félix de la Fuente Andrés

Curso 1990-91

Becarios: Soledad Penalta y Juan Martínez de la Colina

Jurado: M^a Luisa Sobrino Manzanares, M^a del Socorro Ortega Romero, Félix de la Fuente Andrés

Curso 1991-92

Becarios: María Ruido

Jurado: M^a del Socorro Ortega Romero, Félix de la Fuente Andrés

Curso 1992-93

Becarios: Enrique Saavedra Chicheri y José Antonio Castro Muñiz

Jurado: M^a del Socorro Ortega Romero, Félix de la Fuente Andrés

Curso 1993-94

Becarios: María Álvarez, Zarza (Pilar López Pérez)

Jurado: M^a Rosa Gómez, M^a del Socorro Ortega Romero

Curso 1994-95

Becarios: Javier Quintela Villar, Rosa Vázquez

Jurado: M^a Rosa Gómez, Xavier Seoane Rivas

Curso 1995-96

Becarios: María Ruido, Zarza (Pilar López Pérez), Pablo Menéndez López

Jurado: M^a Rosa Gómez, Felipe Senén López Gómez, Xavier Seoane Rivas, Antonio García Patiño

Curso 1996-97

Becarios: Tatiana Medal, Ana Karina Lema Astray, Paz de la Calzada

Jurado: Alfonso Abelenda, José Manuel García Iglesias, Antonio García Patiño, M^a Rosa Gómez, Felipe Senén López Gómez, Xavier Seoane Rivas

Curso 1997-98

Becarios Artes Plásticas: Sofía Jack Sanz-Cruzado, Carlos Guerra Teiga, Román Barrallo Suárez, Sergio Pita Freire

Becarios Imagen: Eutropio Rodríguez Varela, Pedro Castro González

Jurado Artes Plásticas: Antonio García Patiño, M^a Rosa Gómez, Xavier Seoane Rivas

Jurado Imagen: José Manuel García Iglesias, Xurxo Lobato

Curso 1998-99

Becarios Artes Plásticas: Tatiana Medal, Marco A. Valiño Olveira

Becarios Imagen: Carlos Alonso Iglesias, Pablo Iglesias Rendo, Lina Hannah Dalda Muller

Jurado Artes Plásticas: Antonio García Patiño, M^a Rosa Gómez, José Manuel García Iglesias, Xavier Seoane Rivas

Jurado Imagen: Xosé Abad Vidal, Xurxo Lobato

Curso 1999-00

Becarios Artes Plásticas: Coca Rivas (Juana Teresa Rivas Fernández), Elena Pardo Antequera, Vicente Blanco Mosquera

Becarios Imagen: Ana Alonso Junquera

Jurado Artes Plásticas: Antonio García Patiño, M^a Rosa Gómez, Xavier Seoane Rivas, Manuel Ferreiro Badía

Jurado Imagen: Xosé Abad Vidal, José Manuel García Iglesias, Xurxo Lobato, Xulio Villarino

Curso 2000-01

Becarios Artes Plásticas: Xurxo García Penalta, Martín Pena Vázquez, Tania Sanjurjo

Becarios Imagen: Carlos Alberto Alonso Iglesias, Marco Iglesias Pérez

Jurado Artes Plásticas: Xosé Manuel García Iglesias, José Ramón López Calvo

Jurado Imagen: Xoán Piñón, Xulio Villarino

Curso 2001-02

Becarios Artes Plásticas: Tania Sanjurjo Fernández, Silvia Argüello Santos, Silvia Iglesias Cainzos

Becarios Imagen: Carlos Alberto Alonso Iglesias, Santos Díaz Antón, M^a del Carmen Gago Portas, Oswaldo García Crespo, Patricia Iglesias Pereira

Jurado Artes Plásticas: Xosé Manuel García Iglesias, José Ramón López Calvo

Jurado Imagen: Vari Caramés, Xulio Villarino

Curso 2002-03

Becarios Artes Plásticas: Xurxo García Penalta, Patricia Iglesias Pereira, Cristina Paniagua Periscal

Becarios Imagen: M^a Isabel Calabria Lema

Jurado Artes Plásticas: José Manuel García Iglesias, José Ramón López Calvo

Jurado Imagen: José Barba Escribá, Michael Canada

Curso 2003-04

Becarios Artes Plásticas: David Ferrando Giraut,

Becarios Imagen: Antón Manuel Cabaleiro Fontenla, Sara Sapetti González

Jurado Artes Plásticas: José Manuel García Iglesias, José Ramón López Calvo

Jurado Imagen: Ángel Cordero Gómez, Michael Canada

Curso 2004-05

Becarios Artes Plásticas: Elga M^a Fernández Lamas, David Ferrando Giraut, Alberto Vázquez Rico

Becarios Imagen: Carmen Valiño Pardo, Sendra Ros Escánez, Manuel Burque Hodgson

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán

Jurado Imagen: Juan Alberto Bellón López, Manuel Gómez Santos

Curso 2005-06

Becarios Artes Plásticas: Alberto Vázquez Rico, Eva Mendoza Chandas, Carlos Maciá

Becarios Imagen: Pablo Losada Gómez, Antón Manuel Cabaleiro Fontenla, Elena Rivas Pazos

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán

Jurado Imagen: Juan Alberto Bellón López, Manuel Gómez Santos

Curso 2006-07

Becarios Artes Plásticas: Alejandro Viñuela Agra, Ana Santiso Villar

Becarios Imagen: Estefani Bouza Arnosó, Paula Ulloa Martínez, José M^a del Álamo Herrera

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán

Jurado Imagen: Juan Alberto Bellón López, Manuel Gómez Santos

Curso 2007-08

Becarios Artes Plásticas: Manuel Eirís (Manuel Antonio Suárez Eirís), Ana Santiso Villar

Becarios Imagen: Margherita Morello, Catalina Candocia Recarey, Fátima Carmena Mayorga, Nuria Castro Prieto

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán

Jurado Imagen: Juan Alberto Bellón López, Miguel Castelo Agra

Curso 2008-09

Becarios Artes Plásticas: Manuel Eirís, Vanesa Castro López, Andrea Pazos López

Becarios Imagen: Nuria Castro Prieto, Julia Boedo Sáiz

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán, Angeles Penas Truque

Jurado Imagen: Juan Alberto Bellón López, Miguel Castelo Agra

Curso 2009-10

Becarios Artes Plásticas: M^a Pilar Marcó Padín, María Villas Seoane, Adriana Filgueiras

Becarios Imagen: Sabela Iglesias Reviejo, Nuria García Montiel, Olalla López Yáñez

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza Galán, Angeles Penas Truque

Jurado Imagen: Julio Germade, Miguel Castelo Agra, Ariadna Camiño

Curso 2010-11

Becarios Artes Plásticas: M^a Pilar Marcó Padín, María Maquieira Vales-Villamar

Becarios Imagen: Mariana Petitti Rivas, Fátima Sara Carmena Mayorga, Nuria García Montiel

Jurado Artes Plásticas: Xosé Cobas Gómez, Jaime Oiza, Angeles Penas Truque

Jurado Imagen: Julio Germade, Miguel Castelo Agra, Ariadna Camiño

Son un total de 91 artistas pensionados en las especialidades de Artes Plásticas (54) e Imagen (37) que justifican plenamente la labor de promoción cultural realizada por la Diputación Provincial en estos últimos veinte años. Desde el punto de vista artístico, mientras el arte anterior a los setenta se centra en una mayor exploración de los límites del lenguaje artístico, en el arte de las décadas de los ochenta y noventa del siglo pasado los materiales artísticos se amplían o se transforman. No solo aparecen nuevos materiales sino que se incorporan otros que tradicionalmente estaban relegados a un segundo plano⁴². Podemos decir que la pintura o la escultura experimentan no sólo un cambio sino que sufren una expansión en sus límites disolviendo todas las clasificaciones establecidas en los dos primeros tercios del siglo XX⁴³. No resulta fácil hablar sobre el arte del siglo XXI, debido al pequeño espacio temporal, pero la característica dominante en los artistas de estos últimos veinte años es el interés por los medios tecnológicos e Internet. Se puede ver de una forma clara, a través de estas becas de perfeccionamiento artístico, la evolución de una tendencia en el arte a abandonar los materiales tradicionales y a experimentar con nuevos materiales y objetos. Así se cambia la pantalla de la televisión por la pantalla del ordenador y el arte digital. En vez de trabajar con la madera, los pigmentos, etc, muchos artistas prefieren trabajar con el ordenador, incluso con los propios datos que dan la información, los bytes.

También estos últimos diez años han sido uno de los períodos más dinámicos respecto a la presencia de la mujer en el arte, llegando incluso en las últimas convocatorias a obtener estas becas sólo mujeres. Las posibilidades de la Imagen como medio para desarrollar el lenguaje artístico están presentes en muchos de los proyectos de los últimos años, siendo además las mujeres las más interesadas en ello, así el video o los lenguajes cinematográficos son habitualmente utilizados por ellas.

Otros lenguajes como el cómic, el diseño o el estilismo centran también el interés de los artistas. El arte actual o emergente, se caracteriza básicamente por el gran eclecticismo de temas, técnicas, tendencias y estética. Llama la atención la continuidad del ready made y la instalación, el minimalismo, el protagonismo de la fotografía, etc. Prácticamente casi todo vale, pero una de los aspectos con frecuencia más presente es la búsqueda de la interacción entre la obra de arte y el público. Cada vez en mayor medida la obra de arte tiende a buscar una reacción en el espectador, en ocasiones haciéndole participar de la misma.

Todo ello nos indica la efectividad de un sistema de fomento artístico provincial ejercido por la Diputación coruñesa a través de sus pensiones y becas en sus casi doscientos años de historia y que ha sabido evolucionar a lo largo del tiempo como lo demuestra el interesante y numeroso patrimonio artístico en el que están representados la mayoría de los nombres más sobresalientes de nuestra historia del arte además de artistas emergentes muy prometedores. Y a través de todo este rico patrimonio artístico provincial podemos tener una visión aproximada de la historia de nuestra plástica gallega.

NOTAS

- 1.-GARRIDO MORENO, A., *Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas*, Santiago, Fundación Eugenio Granell, 2001.
- 2.-Archivo Diputación Provincial A Coruña (A.D.C.), Actas1869. Sesión de 4 de febrero.
- 3.-A.D.C. Actas 1881. Sesión de 9 de abril.
- 4.-LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., *Arte Contemporáneo. vol. XV. Galicia Arte*, La Coruña, Hércules, 1993, p. 185.
- 5.-A.D.C. Actas 1882. Sesión plenaria de 22 de abril.
- 6.-GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M., *Pintores españoles en Roma*, Tusquets, 1987, pp.16-18
- 7.-CASADO ALCALDE, E., *Pintores de la Academia de Roma*, Lunwerg, 1990, pp.11-12
- 8.-CASADO ALCALDE, E., *Op. cit.*, p. 12.
- 9.-LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., *Arte Contemporáneo. Galicia Arte*. Tomo XV, A Coruña, Hércules, 1993, p. 177.
- 10.-Hasta el siglo XX, en 1947, no se se hará realidad el proyecto de Museo de Bellas Artes de A Coruña.

- 11.–A.D.C. Actas 1888. Sesión de 25 de abril.
- 12.–A.D.C. Actas 1890. Sesión de 14 de agosto.
- 13.–Doña Emilia Pardo Bazán ejerce su mecenazgo con el pintor Joaquín Vaamonde y también ayuda a Jenaro Carrero.
- 14.–En 1871 nacen Parada Justel, Ovidio Murguía y Joaquín Vaamonde y en 1874 lo hace Jenaro Carrero. En 1900 mueren Ovidio Murguía y Joaquín Vaamonde y en 1902 Parada Justel y Jenaro Carrero.
- 15.–A.D.C. Actas 1898. Sesión de 13 de abril.
- 16.–Generación Triunfante los denominó Filgueira Valverde en oposición a la Generación Doliente con la que coinciden generacionalmente, pero al contrario que ellos su vida artística fue larga y llena de éxitos y su influencia, tanto técnica en el caso de Lloréns, como temática en el de Sotomayor, se mantuvo a lo largo del siglo XX en muchas generaciones de pintores. La influencia de estas dos figuras en su época fue tan profunda que una recomendación de cualquiera de ellos era garantía suficiente para que un artista pudiera recibir una ayuda económica por parte de una Institución.
- 17.–Las principales Exposiciones de Arte Regional Gallego fueron las de 1909 en Santiago, 1912 en Madrid, 1917 y 1923 en La Coruña y 1929 en Buenos Aires.
- 18.–El simbolismo español tiene una fuerte influencia de la pintura del Greco, influencia que para Mireia Freixa se consolida en la “Tercera Festa Modernista de Sitges”, celebrada en 1894 de la mano de Rusiñol y Zuloaga, quienes presentaron dos pinturas de El Greco que habían adquirido en París. Por su parte en muchos artistas gallegos como Xesús Corredoyra o Juan Luis se nota también este influjo del pintor manierista. C. REYERO y M. FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995.
- 19.–Alejandro Barreiro en su obra “Del arte gallego” publicada en 1917 afirma que la primera pensión que le concede la Diputación nunca se hizo efectiva por motivos de presupuesto. En el archivo provincial no consta información sobre ello.
- 20.–La bolsa de viaje obligaba a la entrega de una memoria de lo visitado, pero no exigía la donación de una obra.
- 21.–GARRIDO MORENO, A., “Modernidad y tradición en los artistas pensionados de la Diputación de Pontevedra 1925-1933”, en *Os pensionados da Deputación de Pontevedra 1864-1933*, Pontevedra, Deputación Provincial, 2003.
- 22.–FERNANDEZ DEL RIEGO, F., *Galicia y nuestro tiempo*, Buenos Aires, Citania, 1959.
- 23.–La convocatoria sale en el Boletín Oficial de la Provincia (B.O.P.), de 20 de noviembre de 1929.
- 24.–PADÍN, A. Real Academia Gallega de Bellas Artes: 1850-2000, *Abrente. Anexo nº1*, A Coruña, 2009, pp. 80-81.
- 25.–A.D.C. Actas, 1930. Sesión de 29 de enero.
- 26.–A.D.C. Actas, 1930. Sobre el tema de Eugenio Granell, la música y su dedicación a la pintura, véase GARRIDO MORENO, A., “Eugenio F. Granell”, en *Artistas Gallegos. Pintores (Postguerra I. Figuraciones)*, tomo VI, Vigo, Nova Galicia, 2000.
- 27.–Aunque el Museo de Bellas Artes es de titularidad estatal la Diputación colaborará en su mantenimiento y aportará obras, mediante el depósito para su colección.
- 28.–A.D.C. Actas 1939. Sesión de 4 de noviembre.
- 29.–A.D.C. Actas 1945. Sesión de 15 de septiembre
- 30.–A.D.C. Actas 1955. El nuevo reglamento es aprobado en sesión de 21 de noviembre.
- 31.–A.D.C. Actas 1957. Sesión de 28 de agosto. Convocatoria publicada en el B.O.P. número 198 de 3 de septiembre de 1957.
- 32.–A.D.C. Actas 1958. Reglamento aprobado en sesión de 27 de agosto de 1958. La convocatoria se publica en el B.O.P. de 4 de septiembre y en el de 5 de noviembre de 1958.
- 33.–A.D.C. Actas 1960. Reglamento aprobado en sesión de 26 de septiembre.
- 34.–MENDEZ FERRIN, X.L., “A Gadaña no mundo”, *A trabe de ouro* (Santiago), 15, 1993, pp. 410-20
- 35.–En los años cincuenta la beca Sotomayor tenía una dotación de 6.000 pesetas. En los años sesenta empieza con 10.000 y acaba con 15.000 pesetas. En los años setenta empieza con 25.000 pesetas y termina con 60.000 pesetas. Finalmente en la década de los ochenta, comienza con 100.000 pesetas y la última beca concedida en el curso 1987-1988 a María Luisa Candal es de 250.000 pesetas.
- 36.–A.D.C. Actas 1988. En sesión de 25 de marzo se crea este certamen.
- 37.–La convocatoria se publica en el B.O.P. número 115 de 20 de mayo de 1989.
- 38.–Las bases de todas las convocatorias estipulan como características comunes que sólo pueden participar los residentes en la provincia de A Coruña que pretendan realizar estudios de perfeccionamiento artístico fuera de la Comunidad Autónoma y que no hayan cumplido 30 años. El haber disfrutado de una beca con anterioridad no impide volver a presentarse y los becarios del apartado de artes plásticas deberán entregar a la Diputación una obra realizada durante el período de desarrollo de sus estudios.
- 39.–A partir de la convocatoria de 1991 se exige en las bases de las becas de artes plásticas la obligación del becario de ceder una obra realizada durante el período en que desarrollen sus estudios.
- 40.–En la convocatoria de 1996 aparece ya la limitación de edad a 30 años para ser becario. B.O.P. número 45 de 24 de febrero de 1996.
- 41.–B.O.P. número 25 de 31 de enero de 1997. A los becarios de Imagen se les pide como contraprestación un reportaje sobre un tema, referido a la provincia. Sin embargo algunos suelen entregar una obra en formato digital.
- 42.–GARRIDO MORENO, A., *Escultura gallega contemporánea. La cerámica como punto de partida*, Lugo, Deputación Provincial, Centro de Artesanía e Deseño de Galicia, 2000.
- 43.–GARRIDO MORENO, A., “Consideracións sobre a escultura cerámica ibérica actual”, en *Escultura cerámica ibérica contemporánea*, Santiago, Xunta de Galicia, 2007, p. 22.

De las razones por las que se encargaba un cuadro. Géneros e intención en la pintura decimonónica de la Diputación de A Coruña

Enrique Fernández Castiñeiras

Universidad de Santiago de Compostela

La importancia de los fondos artísticos del siglo XIX de la Diputación Provincial de A Coruña no se encuentra tanto en el valor del conjunto de las obras, algunas de ellas muy significativas, como en el nombre de los autores que de ella forman parte. Esto viene motivado porque la Institución desde el mismo momento en el que se plantea iniciar su colección, lo que tiene lugar ya iniciada década de 1880¹, no lo hace pensando en intereses lucrativos, sino que un buen número de ellas tienen su origen en su labor de mecenazgo, no en vano la entidad fue protectora e impulsora de artistas ya fuese a través de la concesión de becas, de ahí que sean obras de juventud y por consiguiente escasamente representativas del hacer de sus autores, o adquiriéndoselas; a ello han de sumársele las compras fortuitas² así como los lugares de procedencia –Sanatorio Psiquiátrico de Conxo, antiguo Hospital Real de Santiago, Pazo de Mariñan y fondos en depósito del Museo del Prado–. Todas estas circunstancias nos serán de gran ayuda para comprender los desequilibrios que presenta.

Por ello no pueden ser considerados estos fondos pictóricos representativos de lo que se hizo en Galicia a lo largo del XIX, claro que, como ya decíamos, tampoco fue esa su pretensión, aunque eso sí, es una colección que, además de facilitarnos los nombres de aquellos pintores que terminaron por convertirse en artistas destacados del panorama pictórico gallego, nos va a permitir seguir el recorrido de los movimientos artísticos que caracterizaron al citado siglo, es decir desde el Neoclasicismo hasta el Naturalismo.

Galicia, aunque aislada geográficamente, no va a vivir de espaldas a lo que acontecía en el resto de España, así, al igual que sucedió en otras regiones y siguiendo las directrices publicadas por Campomanes en 1774 en su “Discurso sobre el fomento de la industria popular”, verá surgir dos sociedades económicas de amigos del país, una en Lugo³ y la otra en Santiago⁴. Las sociedades económicas serán, a decir del hispanista Richard Herr, uno de los conductos de los que se valdrá la Ilustración en España para la difusión de las nuevas ideas –los otros serán la prensa y las universidades–. Por tanto no van a contar con ellas ninguna de las otras cinco capitales del Antiguo Reino de Galicia (Ourense, Mondoñedo, Tui, Betanzos y A Coruña) a pesar de que Rodríguez Campomanes recomendaba, dada la amplitud del territorio gallego, que “con el tiempo serían necesarias otras Sociedades Económicas en cada una de las capitales de las siete provincias en que está dividido aquel Reyno”⁵.

A pesar de que fueron dos las económicas creadas, será sin embargo la compostelana⁶ la única que mostrará una especial preocupación por la enseñanza de las Bellas Artes, y lo hará desde el mismo momento de su creación bajo la presidencia del arzobispo compostelano Fray Rafael Vélez, y de ahí la creación de la escuela de dibujo⁷, cuya pervivencia será intermitente hasta 1834⁸, momento en el que alcanzará una continuidad que mantendrá hasta su extinción ya a finales de la primera mitad del siglo XX⁹. En ella se iniciarán todos aquellos que estaban dotados de ciertas actitudes gracias a las enseñanzas recibidas por profesores gallegos formados en Madrid o venidos de fuera, para luego lograr su perfeccionamiento en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Habrà que esperar a la segunda mitad del XIX para que hagan acto de aparición en el panorama artístico gallego las Diputaciones Provinciales, la de Pontevedra concederá en 1864¹⁰ su primera ayuda económica a un artista y la de A Coruña en 1883¹¹; a su presencia ha de sumársele la de la Academia de Nuestra Señora del Rosario¹² y la de las Escuelas de Artes y Oficios¹³.

También es conveniente resaltar que en las últimas décadas del siglo XVIII y gran parte del XIX Galicia se verá sumida en una gran penuria; primero fueron las crisis cíclicas; luego la Guerra de la Independencia; la exclaustación, que acabaría con los mecenas más importantes con los que hasta aquellos momentos habían contado los artistas¹⁴; y, por último, las sucesivas crisis económicas que la van a asolar y que harán, lógicamente, que los encargos disminuyan y que los pintores se vean obligados a sobrevivir aceptando encargos nada propios de su oficio o compaginando su actividad con la docente. Es por ello que la pintura predominará sobre la escultura y la arquitectura, lo que habla a las claras de la situación económica por la que atravesaba Galicia en aquellas fechas¹⁵. Todo esto traerá como consecuencia que el arte gallego de este período se vea sumido en una profunda crisis, con la particularidad, además, de que lo poco que se hace no va a ofrecer una gran relevancia.

La historia de la pintura gallega del siglo XIX es sumamente heterogénea, pues, como ya ha señalado López Vázquez¹⁶, en ella se mezcla el arte realizado por artistas gallegos de nacimiento, pero con un desarrollo vital alejado de nuestra tierra –tal es el caso de Gregorio Ferro, Jenaro Pérez Villamil, Ramón Gil Rey, Serafín Avendaño, Modesto Brocos, e, incluso, Fernando Álvarez de Sotomayor y Francisco Llorens–, con el de aquellos nacidos en Galicia, pero con una formación foránea –como Juan José Cancela del Río, Juan Sanmartín de la Serna, Isidoro Brocos o Román Navarro–, y también con el de los artistas nacidos fuera de Galicia y con una formación totalmente ajena a nuestra tierra, pero que, en un determinado momento, generalmente propiciado por la consecución de una plaza de profesor en escuela de dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, en un instituto o en una escuela de artes y oficios, este será el caso, entre otros, de Dionisio Fierros, José María Fenollera o Mariano Tito Vázquez.

EL RETRATO

La temática dominante en la colección será la del retrato, que comenzará a adquirir importancia en el panorama artístico gallego a partir del segundo tercio del siglo XIX. Este será el momento en el que las instituciones empiezan a preocuparse por la creación de sus galerías de retrato, y también es ahora cuando aparece una nueva clase social demandante también en este tipo de encargos, la burguesía, que anhelaba alcanzar aquello que hasta entonces había sido patrimonio de la aristocracia y que será la causante de que se genere una “vulgarización” del género. La posesión de un retrato, la posibilidad de perpetuar la propia imagen, iba a implicar una posición social y económica elevada¹⁷. Será precisamente esa burguesía la responsable de que en 1855 deje Madrid para venirse a Santiago el pintor asturiano Dionisio Fierros¹⁸, pero también la que le permita vivir de su producción pictórica a artistas como Román Navarro, José María Fenollera o Tito Vázquez, artistas que terminan siendo profesores de las Escuelas de Dibujo, de las de Artes y Oficios o de la Provincial de Bellas Artes.

Dentro de este género podemos hablar de distintas tipologías, siendo la de los “retratos oficiales”, también llamados “políticos o retratos de aparato”, una de las que nos ofrezca un mayor número de ejemplos. Son retratos de ostentación, una modalidad que surge en nuestro país a finales del siglo XV, en la Corona de Aragón y de la mano de Juan de Flandes, y que está constituida por los retratos reales, los institucionales e, incluso, los históricos, y en los que el que el pintor no pretende ir más allá de la apariencia externa. Uno de los rasgos que los caracteriza es el frecuente uso de los juegos de dependencia y subordinación, algo que no ha de sorprendernos si tenemos en cuenta la estricta jerarquización en la que se basaba el sistema cortesano. Entre ellos, algunos de gran valor artístico¹⁹, cabe mencionar el “retrato de Alfonso XIII” que en 1903 pinta Pardo Reguera y, sobre todo, los dos realizados por Dionisio Fierros, el de “Alfonso XII” y el de “María Mercedes”²⁰, en ellos el pintor, siguiendo los postulados dictados por los Madrazos y los gustos que vienen marcados por la Corte, los representa en una admirable síntesis de naturalismo e idealización y en el ejercicio de su dignidad mediante el empleo de símbolos visuales, de ahí que estén acompañados de aquellos atributos que nos hablan de su propia condición real. También cabe mencionar los realizados ya en 1914 por Román Navarro: el de Alfonso XIII y, sobre todo, el de la reina Victoria Eugenia, en la que el pintor hace toda una exhibición del dominio de la luz sobre el vestido al lograr arrancarle toda una infinidad de tonos.

Dentro del “retrato oficial” real también podemos encontrarnos con una variedad más íntima, aquella en la que la parafernalia decorativa no tiene ya cabida por lo que resultan mucho más íntimos y, por consiguiente, los sentimos mucho más próximos, es como si se dirigieran personalmente a nosotros, de ahí que el efigiado, al estar desposeído de ese carácter representativo del que hemos venido hablando, se nos presente más humano. Y esto es lo que sucede en el “retrato de Alfonso XII” realizado por Jenaro Carrero a inicios del siglo XX, o los de los “Reyes Católicos” pintados en 1783 por Manuel Arias Varela²¹, o en aquellos tres realizados por Gregorio Ferro para el mismo Hospital Real en 1775 en los que se efigia a “Carlos III”, “Carlos IV”, todavía Príncipe de Asturias, y a “María Luisa de Parma”, réplica exacta de aquellos realizados por Antonio Rafael Mengs en 1761, año en el que es nombrado pintor de Cámara, propiedad del Museo del Prado e inventariados con los números 2.188 y 2.200²².

En este mismo grupo debemos encuadrar, como ya indicaba Juan M. Monterroso²³, los llamados “retratos institucionales”, aquellos en los que más que lo individual va a primar lo institucional, la representación de un rol político, histórico e, incluso, social. Es por ello que el pintor rara vez va a aspirar a ir más allá de la apariencia externa, por lo que no vamos a encontrar lo más representativo de su identidad, aquellos gestos peculiares, aquellas expresiones características, en una palabra, aquello que los define; aunque eso sí, serán unos retratos caracterizados por una gran objetividad, por una gran precisión, elementos tan característicos de la pintura de retrato español y la circunstancia social del retratado.

Los personajes aparecerán de pie o sentados, de cuerpo entero o de busto, de frente o de tres cuartos, con un pesado cortinaje²⁴ tras ellos –una presencia que bien pudiera estar justificada para equilibrar la composición y conseguir crear un espacio cerrado al tiempo que lujoso, además de hacer una clara alusión a conceptos de autoridad y poder²⁵–, o ante unos fondos totalmente neutros, y con frecuencia ante una mesa de trabajo, siguiendo así aquel modelo que aparece en España de la mano de Antonio Moro con su retrato de María Tudor. No debe olvidarse que la mesa no solo es algo que indica autoridad –se le considera uno de los atributos de la justicia–, sino que también, y por supuesto, es lugar de trabajo. Por ello, cuando el personaje es representado de pie junto a ella la pretensión del pintor es la de mostrárnoslo como una figura de la que emana autoridad y respeto; por el contrario, si el personaje aparece sentado ante o a uno de los lados lo que se busca es resaltar su actividad intelectual, por lo que el ir acompañado de libros sea algo obligado en estos casos. De ahí que la mesa aparezca en los retratos reales, en los de juristas, en los de la nobleza de alto porte, etc.; pero también es cierto que la hallaremos en los retratos de escritores, en cuyo caso los personajes suelen llevar en una de sus manos un papel o documento para así ratificar todavía más que estamos ante un hombre de letras.

A esta variedad pertenecen un buen número de retratos, como el de “Alonso III de Fonseca”, perteneciente al legado del Hospital Real de Santiago, pintado hacia 1816 por el pintor compostelano Plácido Antonio Fernández Arosa; los de los cinco ilustres políticos gallegos realizados por Francisco Llorens entre 1908 y 1910²⁶; el del “cardenal Martín de Herrera”, de Tito Vázquez datado en 1905; o las espléndidas obras debidas a los pinceles de Roman Navarro²⁷, de entre las que me atrevo a destacar el “retrato del Cardenal Payá” datado en 1885, y en la que sigue la tipología ya conocida y tomada del Barroco, aquella que nos muestra al Cardenal Patriarca de las Indias occidentales y Canciller Mayor de Castilla sentado y enmarcado por un cortinaje que nos trae reminiscencias de la pintura barroca del siglo XVII, así la entonación a base de ocre y tierras nos habla de los tapices pintados por Frank Hals, mientras que la soltura con la que están ejecutados los encajes del roquete nos remiten al mencionado maestro y a Van Dyck. También de origen holandés, aunque en esta ocasión de estirpe rembrandtiana, es la definición del rostro y de las manos a través de un foco de luz dirigido que construye plásticamente la orografía de cada una de esas partes, dejando en una semipenumbra luminosa el lado izquierdo de la cara del prelado. Sin embargo el encuadre, que pierde su rigidez al situar el sillón ligeramente terciado, así como la gama cromática a base de bermellones y granas, combinados con notas de oro, azul y blanco, bien pueden tener como referente el retrato velazqueño del Papa Inocencio X²⁸.

En segundo lugar cabe mencionar el “retrato privado o burgués”, también llamado “retrato civil”, que lógicamente va a carecer del carácter institucional y en el que la condición y rango social del modelo va a ser una preocupación del artista. Los primeros retratos de esta tipología cabe datarlos en las primeras décadas del siglo XVI, pero no será hasta el último tercio de siglo, como señala Javier Portús²⁹, cuando este tipo de obras se hagan más frecuentes y la costumbre de retratarse se extienda entre la mediana y pequeña nobleza, así como entre las clases “burguesas”. Este es el caso del de los hermanos “Timoteo y María Sánchez Freire”, dos grandes benefactores del sanatorio psiquiátrico de Conxo, pintados por José María Fenollera en torno a 1910 y en los que hace uso de una luz difusa que le permite dejar la escena en la penumbra y utilizar cierta libertad de pincelada aunque conseguida con excesiva moderación matérica³⁰, al tiempo que en el de él cabe resaltar el dominio de una paleta de tonos negros tan valorados en la época y el carácter intimista del de ella, con esa minuciosa descripción de los objetos de la estancia en la que se encuentra.

Como tercera opción hemos de referirnos a lo que Honour llama “retrato de amistad”³¹; una modalidad cuya razón de ser va a residir, como nos dice el mencionado historiador, en que los modelos tenían, en la mayoría de las ocasiones, una estrecha relación con el artista, lo cual proporcionaba una íntima y familiar franqueza, reñida con la elegancia, afectación y gestos retóricos que llenaban los lienzos de la época, de ahí que el pintor al sentirse liberado de muchos de aquellos convencionalismos que regían este género pictórico, lo represente en su ambiente cotidiano, rodeado de aquellos objetos que, a modo de atributos, podían servir para identificarlo a nivel social y profesional. Esta tipología, que se había puesto de moda en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, será de la que se valga el pintor compostelano Plácido Fernández Arosa cuando hacia 1816 retrata a “Manuel Chantre y Torre”³², o cuando Modesto Brocos pinta, con una pincelada libre y una paleta sobria en la que dominan los ocre, el “retrato de la madre del pintor”, u Ovidio Murguía a su hermana “Gala con su hijo en brazos”³³.

En cuarto y último lugar tenemos el autorretrato que, si bien es cierto que ha sido utilizado desde el Renacimiento, será en el XIX cuando su presencia desbordará cualquier posible comparación con épocas anteriores; sin embargo la Diputación coruñesa tan sólo tendrá uno, el de Modesto Brocos, un pequeño lienzo adquirido en 1974 e inventariado con el número 447, en el que se refleja la influencia de las corrientes dominantes en la pintura italiana de aquellos años. El artista opta por un encuadre cercano e inmediato, y aun siendo obra de su primera etapa –ca. 1885– deja

testimonio de una gran soltura en la ejecución y un pleno conocimiento del uso de la luz, que distribuye con maestría por el rostro y el pecho de la figura³⁴.

Esta tipología, que es una variedad del “retrato de artista a artista” aunque con entidad propia, nos habla de una nueva relación entre el sujeto y el objeto de la representación, pues en este caso ni puede darse un desapego emocional ni el artista tendrá que plegarse a las exigencias del retratado, ni tendrá que convencerle de la conveniencia de una indumentaria determinada. Ahora pinta la imagen tal como él se ve o también pudiera ser de cómo el quiere ser visto.

A través del autorretrato el artista se enfrenta a su imagen, se enfrenta a una mirada que es la suya y dentro de la cual se abre un mundo no conocido ni por el mismo porque, como expresara Novalis:

“No conocemos las profundidades de nuestro espíritu, el camino del misterio se dirige hacia adentro. En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir. El mundo exterior es un mundo de sombras, proyecta sus sombras en el imperio de la luz”³⁵.

Julián Gallego nos habla de tres categorías en el autorretrato³⁶. La primera es aquella en la que el pintor se introduce en una escena; la segunda es la que nos muestra al artista pintando o con los símbolos o útiles de su oficio, y la tercera es la que sólo tiene por objeto transmitir su apariencia, sus facciones e indumentaria³⁷, y a esta variedad será precisamente a la que pertenece el “autorretrato de Modesto Brocos”³⁸. Está en posición de tres cuartos, dejando en penumbra una de las partes del rostro, lo que sirve para acentuar la expresión. Nada hay de vulgar en ese rostro en el que destacan los ojos que atraen como un imán las miradas de quienes se sitúan ante el cuadro³⁹ en el que se nos muestra a un joven dotado de un gesto algo displicente que es acentuado por sus labios carnosos.

LA PINTURA DE PAISAJE⁴⁰

Esta temática alcanzará su pleno desarrollo con el Romanticismo, momento en el que logra abandonar aquel papel secundario de telón de fondo que hasta entonces había desempeñado ya que solo había sido utilizado para asentar las escenas religiosas, mitológicas, históricas, etc.; será entonces cuando empiece a ser valorado por sí mismo sin necesidad de tener que ir acompañado de la presencia de figuras, ya fuesen humanas o de animales. Ciertamente es que con este movimiento artístico muchos de esos paisajes iban a ser poseedores de una verdadera significación que podía llegar incluso a hablarnos de sentimientos, de emociones personales; de ahí que llegasen a estar dotados de un fuerte componente subjetivo, ya que en él se veía unas cualidades idóneas para expresarlas. El paisaje se convierte así en un medio de comunicación emocional, en aquello que el pintor paisajista romántico inglés John Constable expresaba diciendo: “Pintura es para mí sinónimo de sentimiento”⁴¹.

Pero también es cierto que en ocasiones se limitará a transmitirnos simples necesidades biológicas; los colores del invierno, por ejemplo, nos llevan a pensar en la muerte, pero no como el fin del fin sino como un final antes de renacer como así nos muestra Ovidio Murguía en el “Paisaje de invierno en el Sarela” fechable hacia 1894⁴², o Abelenda en el “Puerto de Ostia”⁴³, con la presencia del ciprés y de unas ruinas clásicas.

El paisaje aparece así como un símbolo unido a una Naturaleza que se descubre entonces como algo emocional, véase sino “Breñas” de Murguía⁴⁴, donde el pintor, en una visión a ras de suelo, recoge, siguiendo fielmente las pautas del realismo de Carlos de Haes⁴⁵ al que con frecuencia pintaba, la vegetación rala de un espacio natural de los alrededores de Madrid, y en el que, valiéndose de sobrias entonaciones de ocre, tierras y apagados amarillos, logra transmitirnos la tristeza y melancolía de su estado de ánimo⁴⁶; y lo mismo va a suceder en “Sierra de Guadarrama”⁴⁷, un magnífico óleo que el citado pintor ejecuta un año antes de su muerte, 1898, y en el que, a través de una pincelada fluida, logra transmitirnos y reflejar en esas montañas, cuyas dimensiones y espectacularidad se queda a medio camino entre lo romántico y lo escenográfico⁴⁸. Pero Murguía se va a sentir atraído por este paisaje sólo por cuestiones puramente académicas, ya que siguiendo los consejos de su padre se acerca a este enclave por ser un lugar recomendado para realizar estudios del natural.

Claro está que en la pintura de paisaje no se halla criptografiado ningún mensaje concreto que el espectador deba interpretar a través de un análisis pormenorizado de cada uno de los elementos que componen el cuadro, todo lo contrario de lo que sucede con la pintura de historia en la que el artista articula elementos simbólicos y alegóricos para configurar un programa narrativo que el espectador debe descifrar a través de una lectura iconográfica⁴⁹.

De ahí que nada importante va a suceder en un buen número de paisajes; en ellos el pintor va a limitarse a mostrarnos el cielo contrastando con la presencia de unos árboles oscuros, unos paisajes que van a caracterizarse por la ausencia de la figura humana, y cuando esta aparece, como sucede en el ya mencionado “Paisaje de invierno en el Sarela”,

lo hace con unas dimensiones minúsculas, algo que viene impuesto por la propia estética del Romanticismo ya que este movimiento artístico quiere mostrarnos la inmensidad de la Naturaleza frente a la pequeñez del hombre. Es por ello que el verdadero protagonista va a ser el árbol⁵⁰, que va a adquirir su primacía, su razón de ser, con el ingreso de Carlos de Haes en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; así en su discurso de ingreso en la real institución va a poner de relieve la necesidad de conocerlos botánica y científicamente, lo que nos está revelando, entonces, que el pintor se encuentra inmerso en las preocupaciones científicas derivadas del pensamiento positivista⁵¹. Sin embargo, y como también sucedería en obras del mismo Haes, el árbol quedará sometido en ocasiones a un criterio pintoresco, este será lo que veamos en el “Arroyo del Batán en El Escorial”⁵², donde el pintor madrileño Antonio Graner y Viñuelas (1860-1905) va a personalizar el árbol de la derecha recortándolo contra el claro del fondo, mientras que los de la izquierda deja que se fusionen entre ellos y con el bosqueje del segundo plano dando la impresión de un cuerpo único. Una importancia que, como señala M^a Carmen Pena, ya fue puesta de relieve por la literatura española de finales de siglo, en especial aquella marcada por la estética institucionalista y por su espíritu naturalista⁵³.

Hacia 1900 Alfredo Souto, quizás motivado por su estancia en Roma como pensionado, pinta algo bien distinto, “Escena na eira”, y no porque le conceda a las figuras, que llegan incluso a ser punto de referencia para la composición, una mayores dimensiones, proporciones que van a estar acordes con las del óleo (21 x 41 cm), sino por la gran expresividad en las luces y el empleo de una paleta cálida de tonos aplicados a través de una pincelada suelta que nos trae tanto evocaciones de Serafín Avendaño como de Camille Corot, intentando captar “ese” instante preciso, que ya no será igual al siguiente, a la manera impresionista⁵⁴. La escena nos traslada a un paisaje realista rural, a la Galicia intemporal, a la de siempre, lo que lleva a incluir también la obra en el género costumbrista.

El pintor nos muestra lo que se ve desde un encuadre que recorta un paraje de apariencia natural, sin que se tenga la certeza de si se ha pintado o no directamente del natural, y es que es el resultado de un modo de visión y no del hecho físico de estar realizado “in situ”, recordemos los óleos de Claude Monet que pintaba al aire libre, o los últimos cuadros de Cézanne, los digamos más “abstractos”, que fueron también realizados teniendo el objeto ante sus ojos.

PINTURA DE HISTORIA

Este género encuentra en el siglo XIX, y en nuestro país, su época dorada, diríamos incluso que su verdadero sentido y su máxima proyección; será entonces cuando adquiriera esas características tan singulares y sus señas de identidad, convirtiéndose en el género por excelencia de los ambientes artísticos oficiales a los que, de una u otra forma, se verá irremisiblemente vinculado hasta su práctica desaparición con el cambio de siglo.

Surge al amparo de los concursos de las exposiciones nacionales que se inician en 1856 y que alcanzarán una gran difusión gracias al apoyo que le presta tanto la administración central como las diputaciones y ayuntamientos, y a las que los pintores tenían que acudir si querían que sus méritos fuesen reconocidos a nivel nacional⁵⁵, lo que dará lugar a unos lienzos de grandes dimensiones en los que se plasman episodios gloriosos de la historia española⁵⁶.

Sin embargo los orígenes del género en España, aunque podemos remontarlos a los encargos realizados por Felipe II para el Monasterio del Escorial, hay que relacionarlos con el sistema de enseñanza de la pintura que se impartía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual que harán las otras academias provinciales, ya que los estudiantes estaban obligados a pasar por unos concursos en los que el jurado imponía cada año un asunto sacado de los libros de una manera que parecía ser aleatoria. El cuadro de historia aparece entonces como un ejercicio académico y como tal se seguirá realizando durante años.

Este carácter de ejercicio académico justifica en buena medida las peculiaridades que nos van a mostrar este género pictórico y de las que en contados casos se van a ver libres, unas pruebas que realmente fueron una lacra para la creatividad de los jóvenes artistas que, además de tener que someterse a unos argumentos impuestos y descritos con minuciosidad en las bases de las convocatorias, debían interpretarlas de acuerdo con las formulas compositivas y estilísticas vigentes en las enseñanzas académicas si pretendían conseguir el esperado beneplácito de los profesores que componían los jurados⁵⁷.

Un recorrido por los libros de actas nos hablan del carácter ejemplar, didáctico y moralizante de los temas que se proponían, tanto de aquellos que procedían de la Antigüedad clásica como los de la Historia de España más reciente⁵⁸, cierto es que no es algo que caracterice a esta temática pictórica, pero también lo es el hecho de que va a ser preferente para un buen número de ellas; así en 1866 José García escribía que “el fin de este ramo del arte es enseñar, hacer amable la virtud, enaltecer lo bueno, moralizar y perfeccionar los pueblos”⁵⁹.

De ahí la importancia que tenía elegir bien el tema ya que como nos indicaba el profesor de la Academies de Bellas Artes de San Fernando Francisco de Mendoza en “El Manual del pintor de historia”:

Debe meditar mucho sobre la elección del asunto, para que tenga interés, y el público ilustrado lo comprenda en el acto, y sea una página de la historia, que recuerde un hecho notable bajo cualquier concepto que sea: porque por bien ejecutado que esté, si el asunto no tiene interés, rebaja infinito el mérito de la obra...

Es menester así que se ha escogido el asunto, leerlo muchas veces hasta dominarlo bien y saberlo de memoria, no concentrándose sólo el párrafo que lo describe, sino leyendo toda la parte anterior y posterior por lo menos desde que el personaje o personajes que constituyen el asunto elegido empezaron a figurar en la historia de que se trata⁶⁰ y seguía diciendo:

Debe el autor inspirarse en la época y estudiar bien el lugar de la escena; y si en el campo, hasta el clima y la topografía del sitio en que se verificó el hecho, teniendo muy presentes las costumbres de las personas, y buscando con asiduidad los trajes propios de la época, y en caso de que no se puedan hallar momentos o libros que lo digan, debe procurarse conocer las naciones de quienes recibieron sus costumbres⁶¹.

Y es que este interés arqueológico y documentalista lo imponía la misión pedagógica que el cuadro tenía que desempeñar, claro está que esto no será siempre así, pues, llevados por los principios del Romanticismo, los acontecimientos no necesariamente se representarán tal como ocurrieron, y los pintores con frecuencia se van a tomar grandes libertades a la hora de retratar la escena deseada.

También el abandono de aquella rigidez que había impuesta la Academia hará que junto a la temática, llamémosle “noble”, aquella que provenía de la historia ya fuese de la clásica como de la coetánea del artista, se desarrolle otra que beberá en la mitología, en la Biblia y en las vidas de los santos, o en los textos literarios⁶², que ofrecerá una gran variedad de temas, y en los que el pintor disfrutará de una mayor libertad expositiva y, aunque se cuida la verisimilitud, la imaginación llega a desempeñar un papel protagonista.

De ello dan testimonio los cuadros que hay en la colección de la Diputación, aunque dos de ellos son depósito del Museo del Prado: el del Ángel Lizcano Monedero, depositado por Real Orden de 18 de noviembre de 1897 en la Escuela de Bellas Artes para pasar posteriormente a la Diputación⁶³, y el del asturiano Ignacio Suárez Llanos, que llega en 1925 a la Real Academia Gallega para pasar en 1977 a formar parte de los fondos de la Institución⁶⁴.

El pintor compostelano Modesto Brocos será el autor del óleo y del boceto de la escena bíblica en la que se representa el episodio de “Rebeca dando de beber a Eliecer”, obra que será fruto de un tema obligado de un ejercicio de oposición para concursar a la pensión en Roma que en 1883 había convocado la Diputación coruñesa y que también realizaría Román Navarro para optar a la mencionada beca, un cuadro similar, de igual tema y dimensiones hoy propiedad del Ayuntamiento de A Coruña⁶⁵. Una pintura primeriza y en la que el pintor no muestra todavía aquellas habilidades que luego lo caracterizan, al tiempo que se hace patente la impronta que el academicismo francés ejerce sobre él como consecuencia de su estancia en París –sería discípulo de Henri Lehmann, pintor formado con Ingres– entre 1877 y 1879, momento en el que regresa a España e ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde tendrá como maestro a Federico Madrazo.

El de Lizcano Monedero, “Cervantes y sus personajes”, es un cuadro de temática histórico-literaria que le permitirá a su autor conseguir la medalla de segunda clase en la exposición nacional de 1887. La obra, a pesar de sus notables dimensiones (232 x 395 cm), está concebida como si fuera un cuadro de gabinete, en el que el preciosismo de su factura y lo anecdótico de la descripción desplazan a la concepción grandiosa y monumental de los cuadros dotados de gran tamaño. También hemos de resaltar esa inmediatez realista y palpitante con la que está concebido, subrayada por el plasmación instantánea del movimiento y la captación atmosférica de la luz, algo que será característica de la pintura del último cuarto del siglo.

Suárez Llanos en la “Última visita de Felipe II al Escorial” (ca.1881) sigue los principios estéticos que hacen acto de presencia en el género histórico a raíz de la celebración de la Exposición Nacional de 1871, y que tiene a Francisco Pradilla como el máximo representante de este nuevo realismo decorativo. Una nueva visión de raíz fundamentalmente francesa en la que los espacios abiertos adquieren un destacado protagonismo y las figuras se resuelven con precisión en su modelado e insistiendo en la reproducción preciosista de las calidades de los objetos e indumentarias con una finalidad esencialmente decorativa, y unas actitudes de marcado carácter teatral, en el que los accesorios y los trajes evidencian su naturaleza de objetos de guardarropía vestidos por modelos contemporáneos.

El lienzo guarda relación con “La silla de Felipe II”, cuadro con el que su autor, el madrileño Luís Álvarez Catalá, obtiene las medallas de primera clase en la Exposición Universal de París de 1889 y Exposición Nacional de 1890.

Esto nos lleva a pensar que, o bien Suárez Llanos conoció algún boceto preparatorio de la obra, teoría por la que nos inclinamos, o bien ambos pintores bebieron de la misma fuente de inspiración.

Poco va a tener que ver con los anteriores el cuadro el de “María Pita” (1887), obra de juventud del coruñés Arturo Fernández Cersa, que responde plenamente a la búsqueda de exaltación de nuestros héroes cuando representa a la heroína que en 1589 defiende su ciudad natal y derrota al ejército inglés comandado por Francis Drake.

Un tema que no sólo busca la exaltación del carácter nacional sino la defensa de las libertades, y la libertad es uno de los valores supremos del hombre del siglo XIX, al tiempo que es una clara alusión al nacionalismo. Y para expresarlo el pintor coloca como protagonista a una mujer guerrera, y esta valoración específica de lo femenino es una característica de este siglo por lo que no debe confundirse en ningún caso con anacrónicas reivindicaciones feministas ya que la pintura de historia al representar a mujeres lo que pretende es destacar sus valores. Y para hacerlo el artista recurrirá a la aplicación de viejos clichés, como es el encuadre, configurado por una figura triunfante de pie hollando al vencido derribado en el suelo; la utilización de un esquema compositivo a base de dos diagonales que se cruzan en aspa; el derramar la luz desde la izquierda, creando profundidad al contraponer la figura del vencido en contraluz, en primer plano, a la de la heroína, en el segundo; la utilización del humo para crear un efecto atmosférico y por consiguiente de profundidad ilimitada, que si bien nos vincula con modelos tomados de los cuadros de historia del romanticismo francés su origen está en la pintura barroca; etc.⁶⁶.

DEL COSTUMBRISMO A LA PINTURA SOCIAL

En un período de tan profundas transformaciones como fue el siglo XIX, los géneros pictóricos que definieron el panorama artístico español a lo largo de la pasada centuria tuvieron que adaptarse a la mentalidad y a las exigencias de la nueva sociedad surgida a la luz de las ideas de la Ilustración que, nacidas en Francia, se extendieron por toda Europa como un reguero de pólvora, y que lógicamente afectarían a los esquemas jerárquicos tradicionales mantenidos hasta entonces en el mundo de las artes. Así veremos como, debido a la pérdida del protagonismo de la Iglesia, va a languidecer lentamente un género como la pintura religiosa, tras haber gozado durante muchos siglos de una indiscutible supremacía, para ceder el paso a otros hasta entonces considerados secundarios como el retrato, el paisaje, el cuadro de historia o el costumbrismo pintoresco, que van a vivir su período de mayor esplendor al ser los temas preferidos por la burguesía para decorar los salones de sus mansiones. Y es que, salvo los cuadros de historia, estas obras no son concebidas para ser colgadas ni en las paredes de una iglesia o palacio ni en los muros de ningún organismo oficial, sino en los de las casas burguesas. Este uso “privado” del cuadro explica no sólo su formato sino la visión que de la realidad presenta tal tipo de producción. De hecho el cuadro costumbrista constituye en gran parte la primera oferta “libre” que la nueva situación social del pintor ofrece a los distintos sectores de la burguesía, y el gran género pictórico gallego tras el retrato.

Este uso que va a hacer de la obra la nueva clientela explica y nos ayuda a comprender no solo la variación de las dimensiones del cuadro, que pasan a ser reducidas –tan solo los de contenido histórico serán de gran formato ya que el Estado seguirá siendo su único cliente– sino también la temática, que pasara a lo que algunos historiadores del arte llaman “ciudadana”. En un primer momento se va a sentir una especial predilección por aquellos personajes, ya fuesen urbanos o campesinos, que eran considerados peculiares, de ahí que fuesen representados o bien aisladamente o bien integrados en escenas vinculadas con el mundo rural; posteriormente serán escenas ciudadanas los que vengán a sustituirlos. Pero tanto en uno como en el otro caso serán idealizadas ya que son eliminados todos los aspectos críticos de la realidad. Se enmascara, se elimina el mundo del trabajo, la realidad de todos los días, para elegir, precisamente por lo que tiene de marginalidad, de especificidad frente a la situación diaria. De igual modo desaparece toda la tensión dramática, presentándose una situación idealizada de espontaneidad, de felicidad.

El costumbrismo fue la expresión de una época española que abarca la segunda mitad del siglo XIX llegando a desplazar en las preferencias de la sociedad a la temática histórica, aunque su esplendor lo alcanzará en las décadas de 1850 y 1860⁶⁷, precisamente el momento en el que este género es introducido en Galicia por el pintor asturiano Dionisio Fierros, quien en 1860 había obtenido una de las cinco primeras medallas de la Exposición Nacional de ese año con su “Romería en las cercanías de Santiago”, y que persigue, como señala López Vázquez, hacer un arte que rebose “verdad y vida”⁶⁸ frente al arte propugnado entonces por la Academia. Sus obras analizan las costumbres gallegas y asturianas huyendo de la atemporalidad del romanticismo con unos recursos plásticos próximos ya al realismo.

El género no logrará su plenitud hasta los cuarenta años que van de 1880 a 1920; mientras que la pintura de tema social empieza, como señala Carlos Reyero, a desarrollarse en nuestro país a partir del triunfo en la Exposición Inter-

nacional de París del cuadro “Una sala de Hospital durante la visita del médico” (1889), y alcanza su plenitud a partir del triunfo de Sorolla en la Exposición Nacional madrileña con “¡Y aún dicen que el pescado es caro!” (1895).

Por costumbrismo entendemos la exaltación de las características particulares de una nación, región o comarca expuestas a través de tipos y escenas tomadas como significativas⁶⁹. Pero tampoco puede olvidarse que entre los factores que definen la visión costumbrista está el gusto interesado que por “lo autóctono y genuino” del pueblo siente la sociedad decimonónica. En este sentido, el libro esencial es “Los españoles pintados por sí mismos”, publicado en 1843, en el que se describe la diversidad de tipos pintorescos que conforman la sociedad española del momento. La obra tendrá repercusión en Galicia no sólo representando tipos genéricos como aldeanos y aldeanas de las diversas comarcas gallegas, y que podemos seguir en las láminas de la Ilustración Gallega y Asturiana⁷⁰, sino también personajes concretos, como podemos ver en las pinturas de Antonio María Jaspe Moscoso, “El pobre”⁷¹, y, sobre todo, en “O Señor Cristobo” de Román Navarro García⁷², una obra que denuncia el influjo de los cuadros de Fernando Álvarez de Sotomayor, lo que se aprecia claramente en el encuadre, con una figura de medio cuerpo recortada sobre un fondo que actúa a modo de telón procurando profundidad; en la aplicación del color; en la utilización de una jarra de cerámica de Talavera buscando un mayor dinamismo cromático; etc. Aunque realizada hacia 1923 la obra de Navarro es aún decimonónica. Su plasmación del tipo no procura una caracterización racial sino social, y su factura nos remite al estilo barroco trayéndonos evocaciones de Ribera y de Velázquez. En él vemos la identificación total de un individuo con el pueblo, con sus costumbres, con sus tradiciones, con su “historia”.

Pero el costumbrismo también a buscar la valorización del pueblo como sujeto colectivo y creador de una nacionalidad y de una historia particular, lo que explica también la frecuente atención que el pintor va a poner a la hora de plasmar el traje popular; usarlo suponía continuar una “tradicción” y, por que no, toda una declaración de “individualismo”. Y esto es lo que se nos trasmite en “La feria de Santa Susana” (1892), obra que pertenece a la primera etapa del hacer de Ovidio Murguía, la compostelana, de ahí que sea todavía inmadura y que la paleta cromática sea aún brillante, de gama amplia, si bien los ocre y los tierras tienen una presencia innegable. Estilísticamente se aproxima al impresionismo y temáticamente se mueve en el ámbito del regionalismo pintoresco derivado de Dionisio Fierros que, alentado por la literatura se desarrolla desde mediados del siglo XIX. Aquí nos muestra la representación de tipos y costumbres populares desde una óptica amable y dulzona, sin prescindir de la anécdota y del folclorismo. Un sistema compositivo desarrollado en un paisaje urbano mezclado con reminiscencias rurales definiendo a la perfección lo que era Compostela en aquellos años, y que en realidad no es otra cosa que un telón de fondo utilizado para colocar a unos personajes que, aunque pretenden ser reales, resultan un tanto caricaturescos, al tiempo que al colocarlo en un segundo plano le permite dotar a la escena de cierta profundidad.

Aunque la claridad de la paleta pretende dar sensación de “plein air” la obra fue realizada a partir de unos bocetos que son reinterpretados en el estudio, como lo testimonian alguno de los dibujos preparatorios que hoy todavía se conservan y en los que aparece la torre del reloj de la catedral compostelana de la que, en cambio, prescindirá en el óleo. Como señala López Vázquez, es una visión un poco lamida, primitiva y folklórica con un excesivo gusto por los detalles. La figuración costumbrista, que nos habla del influjo de Avendaño en la composición y en la perspectiva, presenta ciertos resabios escenográficos, centra la escena reclamando la atención del espectador mientras que el paisaje es el pretexto para su desarrollo.

Una variedad temática dentro del género es la obra que en 1888 pinta Modesto Brocos durante su estancia en Roma, ya que ofrece un tratamiento costumbrista de la alegoría siguiendo un procedimiento muy común en el siglo XIX, para dotar a lo que en realidad es una escena de género con el status jerárquico principal de un cuadro de Historia. Nos referimos a la que sin lugar a dudas es la obra de mayor empeño del pintor en los fondos de la colección de la Diputación: Las tres edades, que realmente debiera llamarse “Las cuatro estaciones”⁷³. Desde el punto de vista costumbrista su interpretación es de lo más sencillo: un anciano se congratula cuando una mujer joven le muestra a un niño de muy corta edad mientras otra de mayor edad le sirve un baso de vino. Una excusa para representar a un grupo de campesinos italianos vestidos con sus trajes regionales; una obra que refleja la vida y que, por consiguiente, permita hacer un arte vivo.

Tema, composición, luz, color y factura funcionan como un todo. Así, son las propias figuras las que conforman la composición y crean espacio. La inspiración compositiva es claramente barroca al decantarse por una disposición de “V” con un motivo principal que sirve de núcleo: el encuentro entre el abuelo y el nieto, y otras dos figuras, secundarias, que sometidas al tema principal abren el espacio en distintas direcciones: la madre que sostiene al niño y la figura de la campesina del último término la que, en una clara personificación del otoño, escancia el vino. La disposición de las figuras, cuyos cuerpos poseen ejes en diversas orientaciones, y la luz hacen el resto para conseguir la profundidad.

Por cierto que la luz, que tiene una vez más sus orígenes en el tenebrismo barroco, se adecua a los nuevos tiempos y manifiesta la preocupación por la captación del efecto de los cuerpos bajo un sol de mediodía, cuyos rayos inciden directamente sobre ellos. La búsqueda de los Macchiooli que encontramos también en algunas de las obras de Mariano Fortuna también se hace presente. La valentía en la ejecución con grumos y la pincelada suelta y grande, completan los requisitos de la época, puesto que el color aun sigue dominada por cierta bastardía del tono⁷⁴.

Con la finalización del siglo, como decíamos, la temática toma un componente social de influencia francesa que busca conmover al espectador, y así, en 1890, se produce el reconocimiento de la nueva temática cuando se le concede a Jiménez Aranda una primera medalla en la Exposición Nacional al presentar la obra titulada “Una desgracia”, y se ratifica en la de 1895 cuando las obras que obtienen las primeras medallas no van a ser pinturas de temática histórica como hasta la fecha venía sucediendo sino que lo serán de temática social: “¡Aún dicen que el pescado está caro” de Joaquín Sorolla y “¡A la guerra!” de Alberto Pla Rubio. De este modo la pintura de denuncia social va a desplazar definitivamente de los salones a la pintura de historia.

El término social, aunque no olvida a aquellos tipos populares que habían sido los protagonistas de los cuadros, va ahora a centrar su visión y representación en los temas cotidianos desarrollados preferentemente en la ciudad, transcribiendo la realidad sin introducir apenas modificaciones, abordando objetivamente aquellos aspectos relacionados con la vida y las costumbres del momento.

Desde esta constante veremos como autores consagrados que hasta entonces no habían tocado el tema más que desde un punto de vista costumbrista lo abordaron, y otros lo hacen para conseguir los méritos necesarios que le permitan ser reconocidos a nivel nacional, así Tomás Moragas y Torras se presenta con “Misericordia y caridad” en 1895 a la Exposición Nacional con la que el pintor obtiene una mención, y Rafael de la Torre y Estefanía lo hará con “Lucha por la vida” que le otorgará la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año. Jenaro Carrero, el más joven de los cuatro pintores de la llamada “generación doliente”, será uno de los pocos pintores que nos permitirán hacernos una idea de cómo veían los artistas gallegos este fenómeno al que se aproxima cuando se presenta a la Exposición Nacional de 1897 con la pretensión de labrarse un nombre en los ambientes artísticos y presenta, bajo la influencia de Sorolla, un lienzo de notables dimensiones (270x132 cm) y composición escenográfica que titula “Caridad cristiana”⁷⁵, obra que representa a una hermana de la Caridad ayudando a una anciana a bajar una escalera que alude al Hospital Real de Santiago⁷⁶, y con la que de nuevo será distinguido con una medalla honorífica, aunque será con “Víctima del trabajo”, con la que logra la medalla de segunda en la Exposición de 1899, con la que realmente se inicie en Galicia esta temática, ya que será tomada como referencia para muchos artistas gallegos, sobre todo de los pintores de la “generación doliente”, aunque en la pintura gallega esta denuncia de la injusticia social va a centrarse más en el título que en la plasmación del tema.

El pintor nacido en la villa de Noia regalará el cuadro a la Diputación y esta, en agradecimiento, le concederá una beca que le permitirá al poder continuar sus estudios en Madrid con cierto desahogo económico. Resaltaremos como curiosidad el hecho de que otro de los premiados con mención honorífica será un jovencísimo Pablo Picasso, que también presentaba una obra dentro de esta nueva temática: “Ciencia y Caridad”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Queda reflejado entonces, como al inicio de este trabajo se indicaba, que los movimientos artísticos que caracterizaron el discurrir del siglo XIX, están, con mayor o menor fortuna, representados en los fondos pictóricos de la Diputación coruñesa, y por unos nombres que terminarían por tejer la historia de la pintura gallega. La colección se inicia con el Neoclasicismo, con las obras que actualmente se encuentran en el Museo do Pobo Galego de Santiago y que forman parte del depósito de su Museo Municipal; unas obras que proceden del antiguo Hospital Real compostelano y que son propiedad de la Diputación coruñesa desde 1880, año en el que el Centro pasa a esta Institución la obra de artistas como Manuel Arias Varela, “retratos de los Reyes Católicos”; Gregorio Ferro Requeijo, retratos de “Carlos III”, “Carlos IV” y “María Luisa de Parma”; y Plácido Antonio Fernández Arosa, retrato de “Fernando VII”.

Separada esta etapa llega el Romanticismo, movimiento que recupera las peculiaridades de la época medieval y rescata las raíces de los pueblos, así en gran parte de Europa este es el momento en el que se establecen las bases que caracterizan a cada nacionalidad. Un estilo que en la colección queda reflejado a través de los retratos del pintor asturiano Dionisio Fierros quien, partiendo de las enseñanzas del neoclásico José Madrazo (en la Academia de Bellas Artes de San Fernando había tenido también como maestro al gallego Gregorio Ferro), irá evolucionando hacia una pintura más romántica, tras su contacto con Federico Madrazo, como se evidencia en el “Retrato de un caballero”

realizado en 1857 y en el que se recoge el prototipo de cómo debería ser un caballero de aquella época⁷⁷. Claro en los últimos años de su vida su pintura se volverá mas severa y realista y ya de acuerdo con los gustos del Realismo, véanse sino los retratos de los reyes “Alfonso XII” –firmado y datado en 1875– y “Mercedes” –1878–⁷⁸. Pero será con los pintores de la siguiente generación, con los nacidos en torno a 1850, con la que podríamos llamar la “Generación do Rexurdimento”, con los que el movimiento adquiera su plena identidad y con los que el cuadro de historia se sume a la temática del retrato y a la del paisaje. Tres pintores gallegos dejarán muestras de su buen hacer en los fondos pictóricos de la Diputación: Modesto Brocos, Gumersindo Pardo Reguera y Román Navarro⁷⁹. Un realismo con mensaje, una realidad social llena de verismo que también vemos en “El aniversario” obra con la que el pintor manchego Ángel María Isidro Andrade Blázquez gana la medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1890.

La transición entre los siglos XIX la realizan los hombres de la generación de 1870, sobre ellos recaerá la responsabilidad del nacimiento de la “pintura gallega”. Una generación que va a estar representada por dos grupos, uno es el constituido por Ovidio Murguía y Jenaro Carrero, miembros con Ramón Parada Justel y Joaquín Vaamonde de una generación tan original como sugestiva, la “Generación doliente”⁸⁰, así llamada por ser unos artistas que tendrán una vida fugaz, pues fallecen cuando rondaban los treinta años, y con unas obras, en las que como Murguía empiezan siguiendo la tradición de Carlos de Haes, y por ello sus paisajes aparecen impregnados de sombras oscuras, de luces tamizadas por los grises y los azules, como vemos en “Breñas”, aunque a partir de 1897 su paleta toma una claridad sorprendente: “Sierra de Guadarrama”, para terminar bajo la influencia de Sorolla como le sucede a Jenaro Carrero.

La otra es la “Generación triunfante”, aquella que como figuras más representativas tiene a Alvarez de Sotomayor, triunfador en Madrid hasta muy avanzado el siglo XX con unos temas regionales y populares en los que falseaba la imagen de Galicia, y a Francisco Llorens, quien en sus primeros paisajes pone de evidencia el rico colorismo y la luminosidad de Joaquín Sorolla, de quien fue discípulo, lo que se traduce en unos paisajes de horizontes claros y mares de intenso azul, pero años más tarde abandonará esta influencia y su pintura se galleguiza surgiendo unos paisajes en los que plasma “el alma llena de brétemas y saudades de la campiña gallega”. Pero esta actitud vendría motivada no tanto por una postura de denuncia o reivindicación, fruto de sus contactos con la intelectualidad gallega y española del momento, sino en respuesta a las corrientes estéticas de signo regionalista que imperaban en la práctica totalidad de la geografía española⁸¹. Lamentablemente las obras que posee la Institución para nada nos van hablar de las peculiaridades que van a definir al artista, sin embargo si deben destacarse los retratos que tiene, todavía anclados en una tipología claramente decimonónica, en los que cabe mencionar el de “Rafael Gasset y Chinchilla”, en el que la manera de captar la atmósfera nos muestra su deuda con Velázquez; el del “Marqués de Figueroa”, en el que en este caso el influjo es ya coetáneo, Sorolla, o el que, a pesar de la fecha en la que fue realizado, 1909, nos atrevemos a juzgar como uno de los más destacados el de “Manuel García Prieto”. El hecho de que cultivara esta temática era algo muy usual pues, como decía Gaya Nuño, “al acabar el siglo XIX cualquier pintor, para poder subsistir con alguna dignidad, no podía contar con más ingresos que los de la docencia pública o privada, las adquisiciones por el Estado, que se lograbán con las medallas de las Exposiciones Nacionales, y con algún retrato”⁸².

NOTAS

- 1.–SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa, “Mecenazgo, política artística y coyuntura histórica: El Patrimonio de la Diputación de la Coruña”, en SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña I: Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, p. III.
- 2.–Las primeras adquisiciones de las que tenemos noticia datan de mediados del XIX. Así en 1850 consta que la Diputación encarga dos retratos de Isabel II; entre 1860-69 será uno; dos en la década 1870-79, los retratos Alfonso XII y Mercedes que pinta Dionisio Fierros; y tres en la siguiente: dos de Román Navarro y uno de Fernández Cersa. A ellos han de sumársele los cinco cuadros que dona a la institución Román Navarro. LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, “Historia de una colección”, en *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., pp. LXXIII y 737.
- 3.–Aunque los preparativos para su fundación son prácticamente simultáneos, la primera que se creará en Galicia será la de Lugo, fundada por el obispo Francisco Armañá, que será su primer presidente (1783-1785). ABEL VILELA, Adolfo de: “La Real Sociedad Económica de Lugo”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. XXVI, s/f, pp. 101-102.

- 4.-FERNÁNDEZ CASANOVA, Carmen, *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX*, Sada - A Coruña, Edición do Castro, 1981. FRAGUAS FRAGUAS, Antonio, *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Santiago, Sociedad Económica de Amigos del País*, 1986. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y FOLGAR DE LA CALLE, M. Carmen (coord.), *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, 1784-2006*, Fundación Caixa Galicia, 2006.
- 5.-BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, “As primeiras sociedades económicas de amigos do país”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, 1784-2006*, Fundación Caixa Galicia, 2006, p. 27.
- 6.-La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago nace gracias al empeño de cinco compostelanos: los canónigos Antonio Páramo Somoza, Pedro Antonio Sánchez Vaamonde y Benigno Gil Lemus, el catedrático de la Universidad Marcelino Pereira y el empresario Antonio Gil Lemus; quienes, el 13 de diciembre de 1783, solicitan al rey Carlos III su creación. Días después, el 24 del mismo mes, el Consejo de Castilla comunica al Ayuntamiento de la ciudad que debe facilitar “en sus Casas Consistoriales una pieza suficiente... donde puedan tener las Juntas... con el loable y digno objeto del establecimiento de dicha Sociedad Económica para el fomento de la Agricultura, Yndustria, Artes, y Oficios”. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago, A. M., 1783, fol. 5r.
De esta manera la ciudad compostelana seguía la invitación formulada por Campomanes y se sumaba a la idea surgida tras la fundación de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, creada por un grupo de nobles encabezados por el conde de Peñafiorida entre 1763 y 1764 y aprobada el 12 de agosto de 1765.
- 7.-Véase: LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “A escola de debuxo. Os artistas da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago”, en *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, 1784-2006*, Fundación Caixa Galicia, 2006, pp. 115-127.
FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y FOLGAR DE LA CALLE, M. Carmen, “El efecto de las luces. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela”, en *Congreso Internacional Ilustración Ilustraciones. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Astigarraga-Gipuzkoa*, 2009, pp. 289-308.
- 8.-La escuela de dibujo surgirá prácticamente al mismo tiempo que la Sociedad, pero dejará de existir en 1789. Habrá que esperar a 1804 para que vuelva a funcionar, estando activa hasta 1809, año en el que volverá a cerrarse como consecuencia de la ocupación de la ciudad por las tropas napoleónicas. Antes de que se produzca su reapertura definitiva, en 1834, habrá dos nuevos intentos, el primero en 1814, vinculado con la llegada de Fernando VII que propiciará el resurgir de las escuelas de dibujo, en cumplimiento de lo acordado por las Cortes Extraordinarias del año anterior; pero en Santiago “en vano la Sociedad Económica trató en aquel año de reanudar sus tareas y proteger de nuevo a lo que ya no tenía protección alguna”, y el segundo en 1821, auspiciado de nuevo por las Cortes Extraordinarias, momento en el que se logrará la deseada reorganización de la Institución en las dependencias del monasterio benedictino de San Martín Pinario.
Esta reapertura coincide con el estímulo oficial, que se manifiesta en los reales decretos y en la Instrucción que Francisco Javier de Burgos dirige a los subdelegados de fomento, así en la primera Junta general ordinaria, celebrada el 9 de enero de 1834, se acordó la constitución de una comisión “encargada de plantear” las cátedras de dibujo, geometría, mecánica y química, aplicadas a las artes según disponía la R.O. del 1 de diciembre de 1833.
FERNÁNDEZ CASANOVA, Carmen, “La actividad docente en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX”, en BALBOA LÓPEZ, X. y PERNAS, H. (coords), *Entre nós. Estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ao profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago, 2001, p. 573.
- 9.-La escuela de dibujo será el germen de la actual Escuela de Artes y Oficios, inaugurada el 19 de febrero de 1888 y cuya creación fue empeño de Joaquín María Díaz de Rábago, que sería su primer director (1887-1898) y que también lo era de la Económica (1886-1890). Desde ambos cargos intentó potenciar las enseñanzas profesionales con la finalidad, decía, de que “ambas Sociedades pudiesen servir al gobierno de base para una Escuela Central Gallega de Artes y Oficios” y, como el mismo afirmaba, éstas “quedarán trabadas por un vínculo personal pero cada cual con existencia propia, la una con todos los prestigios de su larga historia, y la otra con el poder y recursos de la protección del Gobierno, vigorosas entrambas y dispuestas a cumplir la nobilísima misión de difundir la instrucción artística e industrial entre todas las clases, pero primordialmente entre las que viven del rudo trabajo de sus manos”. DÍAZ DE RÁBAGO, J., *Obras completas*, Santiago, Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, 1899-1901 t. VI, p. 220 y ss.
- 10.-VALLE PÉREZ, José Carlos: “Del Neoclasicismo al Naturalismo en el Arte Gallego: colección del Museo de Pontevedra”, en *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na Arte Galega. Colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 2009, p. 15.
- 11.-Aunque las diputaciones aparecen en 1822 la coruñesa no convocará la primera beca de pensionado en Roma hasta 1883, beca que conseguirá Modesto Brocos tras la ejecución de un tema bíblico impuesto: “Rebeca dando de beber a Eliécer”, pero lamentablemente no tendrá continuidad, y serán convocadas de manera esporádica: en 1894 será Román Navarro quien la consiga, en 1908 Roberto G. del Blanco y Abelenda ya en 1914.
En 1898 la Diputación crea unas becas para la ampliación de estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en Madrid, siendo Jenaro Carrero el primero que disfrutará de una de ellas; unas ayudas que también serán esporádicas (Abelenda en 1907, Indalecio y Dolores Díaz Baliño en 1914 y 1929 respectivamente, Iglesias Pérez en 1931, etc.).
- 12.-La Academia de Nuestra Señora del Rosario, además de fundarse en una fecha tardía, 1850, presenta la particularidad de que solo impartía lo estudios iniciales de Arte.
- 13.-La Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, antes Escuela de Artes e Industria, tiene su origen en la Escuela de Bellas Artes que se había creado en 1850 en la Casa del Consulado. Hasta 1988 estará ubicada en el edificio Eusebio da Guarda y a partir de ese año se trasladará a un edificio propio de nueva planta en la calle Os Pelamios nº 2.
La escuela de dibujo, creada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, será el germen de la actual Escuela de Artes y Oficios compostelana, inaugurada el 18 de septiembre de 1888, y que compartirá espacios con la económica en el Colegio de San Clemente hasta 1945, momento en el que el edificio se destina a Instituto Femenino de Enseñanzas Medias.

- 14.–No podemos olvidar que la burguesía en Galicia no tendrá significación en el desarrollo del arte hasta ya iniciada la segunda mitad del XIX.
- 15.–Véase FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1994, p. 30-34.
- 16.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Las artes plásticas gallegas del Neoclasicismo al Naturalismo noventaiochista: avatares sociales y artísticos y otros problemas”, en *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na Arte Galega, Colección do Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 2009, p. 25.
- 17.–FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: “El retrato. Un género en la vida universitaria”, en *Sigillum. Memoria e identidade da Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2007, p. 33.
- 18.–Dionisio Fierros da por finalizada en 1855 su etapa formativa, y será entonces cuando abandone Madrid para instalarse en Santiago en donde establecerá su residencia en dos ocasiones: 1855-58 y 1872-74. Su presencia en esta ciudad viene motivada, para unos historiadores por el apoyo que le brinda una acomodada familia compostelana, y para otros sería por consejo del pintor gallego Jenaro Pérez Villaamil, que le había animado a desplazarse a este rincón peninsular buscando esa temática que en aquellos momentos se consideraba indispensable para conseguir un buen cuadro. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique: Fierros Alvarez, Dionisio”, en *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon*, Manchen-Leipzig, 2003, vol. 39, p. 405; LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Dionisio Fierros”, en *Artistas galegos. Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, p. 364-418. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Dionisio Fierros”, en *Dionisio Fierros 1827-1894: íntimo y mundano*, Vigo, Caixavigo, 2000, p. 21.
- 19.–El Museo do Pobo Galego guarda un retrato de Carlos IV, réplica exacta del de la Academia de la Historia, que pertenecía a los fondos del antiguo Hospital Real de Santiago y propiedad de la Diputación de A Coruña, que se tiene por obra de Francisco de Goya y que se data en torno a 1790.
- 20.–El retrato de Alfonso XII está datado y firmado en el ángulo inferior izquierdo: “D. Fierros / 1875”, mientras que en el de la reina Mercedes lleva también en el mismo lugar la siguiente inscripción: “D. Fierros / 1878”.
- 21.–Estos lienzos que se tienen por obra de Manuel Arias Varela –a decir de López López la firma del pintor figuraba en “...la relación de gastos presentada el 8 de octubre de 1783” – son copia de otros anteriores que se le vienen atribuyendo al enigmático Antonio del Rincón, artista que, seguramente, jamás ha existido como ya puso de manifiesto Sánchez Cantón en 1934 al irse destruyendo paulatinamente las atribuciones que se le habían hecho, y que, al parecer, fue una creación de Palomino, muy probablemente debido a una confusión. Es obra datable en las primeras décadas del siglo XVI, aunque el marco fue realizado en 1780, FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, “Retratos de los monarcas Fernando e Isabel la Católica”, en José Manuel García Iglesias (dir): *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el camino de peregrinación*, Xunta de Galicia, 2004, pp. 608-611
El acuerdo de su realización se toma: “Dentro de la sala R(ea)l, deste Gran Hosp(ita)l R(ea)l de Santiago aveinte y ocho dias deel mes de septiembre de mil setecientos setenta y ocho ...” se toma el acuerdo de que “... traten con Maestros Pintores p(ar)a la reedificación deestas Pinturas, de los quadros delos señores Rey(e)s fundadores D(o)n Fern(an)do y D(o)ña Isabel de gloriosa memoria”. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, *Un siglo de pintura gallega...*, pp. 609-610; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, “Retrato de los monarcas Fernando e Isabel la Católica” en *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el camino de peregrinación*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 608-611.
- 22.–Los lienzos no están firmados aunque si sabemos que estaban realizados el día 6 de mayo 1775. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, *Un siglo de pintura gallega...*, pp. 142, 156-157 y 612-618; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, “Retrato de Carlos III” en *El Hospital Real de Santiago de Compostela ...*, op. cit., pp. 605-607.
- 23.–MONTERROSO MONTERO, Juan M., “El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género”, en *Galicia “Siglo XIX”. Hacia la modernidad*, Fundación Caixa Galicia, 1999, p. 31.
- 24.–Por lo general el cortinaje es un elemento peculiar de los retratos reales, aunque también lo podemos encontrar en algunos de alta nobleza. Sin embargo, y frente a lo que es norma, veremos también como este elemento es utilizado con la única pretensión de crear espacio. Pérez Sánchez, Alfonso: “El retrato clásico español”, en *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid, 1994, p. 222.
- 25.–FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique y MONTERROSO MONTERO, Juan M., “La pintura”, en *Santiago. San Martín Piñario*, Xunta de Galicia, 1999, p. 365.
- 26.–Son los retratos de Rafael Gasset y Chinchilla, Manuel García Prieto, el Marqués de Figueroa, Aureliano Linares Rivas y José Canalejas que se ajustan a los postulados de la tipología. Los personajes son representados sin afectación, sobrios en el gesto, y cuatro de ellos vestidos de uniforme sobre los que lucen condecoraciones y bandas honoríficas que sirven para situar notas de color sobre los tonos oscuros que predominan en las obras. “Son lienzos severos y algo solemnes en los que la personalidad de sus modelos semeja mediatizada por la importancia del cargo que ocupan; con elegancia y nobleza, uno tras otro aparecen tratados a modo de procesión de altas magistraturas muy del gusto de la época, surgiendo del ambiente decimonónico finisecular, viril y expresivo, pero algo lejano para el espectador que se acerca casi con temor reverente”. Sobrino SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña I: Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, p 288.
- 27.–En el “retrato de aparato” y conforme avanza el siglo XIX se tiende a buscar la simplificación, lo que va a llevar a la supresión de gran parte del mobiliario así como de los cortinajes, para quedar únicamente el personaje, cuya silueta se recorta contra un fondo neutro; aunque eso sí, el modelo va a adoptar una pose como si fuera consciente de estar posando para la posteridad: esto es lo que veremos, aunque ya en el siglo XX, en algunos de los retratos de Francisco Llorens: Rafael Gasset y Chinchilla (1908), Marqués de Figueroa (1908), y José Canalejas (1910); y Román Navarro: Eugenio Montero Ríos (ca. 1914).

28.–El cuadro del cardenal Payá y Rico (1811-1891) es pintado un año antes de que dejara la sede compostelana –está firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: “R. Navarro / 1885”–, a la que había accedido en 1875, para tomar posesión de la de Toledo, en la que estará hasta el mismo momento de su muerte, el 24 de diciembre. Su nombramiento como cardenal de la Iglesia será el 12 de marzo de 1877, lo que lo situará en los primeros puestos de la jerarquía española.

Esta espléndida obra, tanto por el carácter como por el vigor del pincel, es un ejemplo típico de retrato oficial, aunque al adoptar el personaje una pose espontánea pierde parte de la rigidez que debe caracterizar a esta temática pictórica: el brazo izquierdo descansa sobre la mesa que actúa de despacho y en la que reposa su birrete, un documento y el crucifijo, mientras que el derecho lo hace sobre la pierna del mismo lado, al tiempo que el rostro está dotado de una expresión poco grave y en la que el análisis psicológico aparece matizado por la reserva propia de las buenas maneras, y sin embargo no por ello el retrato pierde ni un ápice de elegancia y dignidad, y es que el pintor hace gala de una fórmula sabia y a la vez elegante, sincera sin brutalidad y agradable sin caer en lo insulso.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, “El retrato del Cardenal Payá”, en *Historia e Arte na “Casa do Pozo”*, Fundación Caixa Galicia, 2002, pp. 32-33. MONTEROSO MONTERO, Juan M., “El retrato gallego durante el siglo XIX...”, op. cit., p. 44-45. SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., pp. 372-373.

29.–PORTUS PÉREZ, Javier, “Varia fortuna del retrato en España”, en *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, 2004, p. 47.

30.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Análise da obra de José M. Fenollera Ibáñez”, en *José Fenollera (1851-1918)*, Xunta de Galicia, 1996, p. 39

31.–HONOUR, H.: *El Neoclasicismo*, Madrid, 1982, pp. 125-126.

A la hora de hablar de este tipo de retrato debemos atender a dos cuestiones diferentes: por un lado a aquellas en las que se cumple la convención iconográfica del retrato de amistad, aunque dicho convencionalismo termina por anular la atmósfera de ingenua familiaridad que las caracteriza; y, en segundo lugar, aquellas otras en las que es el ambiente, más que el tipo iconográfico, el que indica la presencia de esa visión franca, cercana e, incluso, cómplice, es decir, cuando los lazos afectivos entre el pintor y su modelo se han estrechado a través de la amistad o de un vínculo familiar.

32.–Las precarias condiciones en las que el lienzo se encuentra impiden hacer una justa valoración y asumir el juicio que sobre él emite José Couelo Bouzas: “... es de mucha vida y expresión, correcto dibujo y colores ajustados y bien combinados (La pintura gallega. La Coruña, Imp. Moret, 1950, p. 50). Sin embargo si es perceptible la sutileza con el que la cabeza es situada en el espacio que le rodea y el maravilloso estudio que el pintor hace de ese rostro pleno de realismo y donde todos y cada uno de sus rasgos fisonómicos son tenidos en cuenta para tratar de captar el alma del personaje. Fernández Castiñeiras, Enrique: Un siglo de pintura gallega ..., op. cit. p. 685.

33.–Este óleo, que también fue denominado con el título de Amor dormido, fue realizado en noviembre de 1894 –una crónica fechada el día 4 del mencionado mes nos dice que “Actualmente pinta una joven de tamaño natural, se ha quedado dormida: sonríe y sueña, en sus brazos un alado amorcillo”–, y pintada con una pincelada suelta y jugosa y con una paleta cálida y brillante que contrasta con las entonaciones oscuras del fondo. TILVE JAR, M^a Ángeles: “Ovidio Murguía de Castro. El paisaje de la generación doliente” en VALLE PÉREZ, José C.: *Ovidio Murguía*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, p. 32-33

34.–MONTEROSO MONTERO, Juan M., “El retrato gallego durante el siglo XIX ...”, op. cit., p. 52. SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., p. 56.

35.–NOVALIS y otros, *Fragmentos para una teoría romántica del Arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 49. Citamos por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, p. 93.

36.–GALLEGO, Julián, *Los autorretratos de Goya. Zaragoza*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1978, pp. 13-17.

37.–GULLÉN, Esperanza: *Retratos del genio ...* op. cit., p. 89.

38.–Wifredo Rincón, en un intento por establecer una tipología que concrete la diversidad y compleja estructura del autorretrato, habla de una doble orientación: la presencia en solitario del artista, o lo que podemos denominar el “Autorretrato convencional”, y la aparición del artífice formando parte de una composición, es decir, el “Autorretrato en grupo”. RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “El autorretrato: ensayo de una teoría”, en *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, 1991, p. 29.

Atendiendo a esta tipología el autorretrato de Modesto Brocos pertenece a la primera de las variedades, y en concreto a esa variante que el mencionado investigador denomina “Retrato del pintor posando”, ya que el autorretrato puede llegar a confundirse con un simple retrato ejecutado por un artista, pues no hay ningún elemento, firma o inscripción, que nos haga sospechar que estamos ante un autorretrato.

39.–Aunque podemos suponer que Modesto Brocos está mirando al espectador la realidad no es esa sino que se trata de un recurso del artista que se está mirando en un espejo que tiene situado frente a él.

40.–Los términos que predominan en España hasta finales del siglo son los de “pintura de países” y “pintura paisista”, la de “paisajista” no será utilizada hasta el siglo XX. Calvo Serraller, Francisco: *Los géneros de la pintura*. Madrid, 2005, p. 256.

41.–MADERUELO, Javier: “Paisaje: un término artístico”, en *Paisaje y arte*, Madrid, Abada Editores, 2007, p. 26.

42.–Ovidio Murgía en Paisaje de invierno en el Sarela, una obra de empeño como nos lo indican sus dimensiones (93 x72cm), nos da una visión melancólica de la naturaleza que nos envuelve todavía en los gustos propios del Romanticismo aunque con un esquema com-

positivo que nos recuerda fórmulas de la escuela de Barbizon: el río discurriendo de forma lenta y sinuosa enmarcado por árboles, en este caso troncos desnudos. Un óleo en el que prima el dibujo pero en el que cabe valorar la gradación que el pintor hace del verde y con el que logra crear la sensación de profundidad al colocar los colores más oscuros del primer plano en el término inferior y los más claros en el superior. Por consiguiente Murguía no hace otra cosa que seguir el gusto artístico que imperaba en Europa ya desde inicios del siglo XIX: “Una escena apacible, con agua en primer término reflejando un cielo luminoso y realzado por unos árboles oscuros, era algo que todos estaban de acuerdo en encontrar hermoso, lo mismo que en épocas anteriores habían estado de acuerdo acerca de un atleta desnudo o una santa con los brazos cruzados sobre el pecho” CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1971, p. 109.

- 43.–Este óleo de formato prácticamente cuadrado (150 x 130 cm), que aparece firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: “M. Abelenda. Roma. 1914” y en el opuesto la siguiente inscripción “A la Excma. Diputación Provincial de La Coruña, su pensionado”, en la que lo apacible de la visión y el sentido armónico con la que el pintor combina azules, grises y amarillos la convierten en una interesante obra cuya composición y sentimiento formal la relacionan con Corot. SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., pp. 2-3.
- 44.–Es un óleo de pequeño formato (41 x 86 cm) que aparece firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: “O. Murguía/1897”.
- 45.–Carlos de Haes será quien introduzca en España el ejercicio de la pintura al aire libre al acceder a la cátedra de la Escuela de Bellas Artes, pero un análisis de su obra pondrá de relieve que su Realismo está cargado de reticencias: así la utilización de los asfaltenos o la excesiva recomposición de los estudios del natural nos revelan lo lejos que sus obras están de los postulados de dicho movimiento; a ello hemos de sumarle la utilización de recursos estéticos románticos que con frecuencia aparecen en sus composiciones pictóricas, desde el agigantamiento de la naturaleza derivado del sentimiento de finitud del hombre frente a la infinitud de la misma propio de la estética de lo sublime, hasta la abusiva presencia de temas anecdóticos de claro sabor costumbrista.
- 46.–Ovidio Murguía de Castro (Dodro, A Coruña, 1871 - A Coruña, 1900) es pintor que junto a Ramón Parada Justel (Esgos, Ourense 1871 – Ourense, 1902), Joaquín Vaamonde (A Coruña, 1872-1900) y Jenaro Carrero (Noia, A Coruña 1874 - Santiago de Compostela, 1902), formaron lo que se ha llamado la “generación doliente”, cuatro artistas que verán truncada su existencia y sus prometedoras carreras por culpa de la tuberculosis.
- 47.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “Creando patrimonio, conservando a Historia. O patrimonio artístico da Deputación da Coruña”, en *Accións estratégicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña*, Universidade de Santiago y Deputación Provincial da Coruña, 2006, vol. I, p. 18) nos indica que por el formato y por la visión alta desde el que es contemplado son muy parecidos a los utilizados por Juan Espina y Capó en su obra Paisaje perteneciente a la colección del Círculo de Bellas Artes de Madrid., aunque la obra de Murguía resulta mucho más moderna.
- Martín Rico será uno de los primeros pintores en representar la Sierra del Guadarrama. Tras él serán muchos los artistas que harán incursiones en el tema, pero figura más representativa de esa pintura de paisaje “regeneracionista” fue el también discípulo de Haes Aureliano Beruete.
- 48.–SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., pp. 367-368. El lienzo lleva en el ángulo inferior izquierdo una inscripción en la que figura la fecha y el nombre de su autor: “O. Murguía / 1898”.
- 49.–MADERUELO, Javier, “Paisaje: un término artístico” ..., op. cit., p. 25.
- 50.–Los árboles jugaban para el paisaje realista el mismo papel que la figura humana en los cuadros de composición. En este sentido debemos tener en cuenta que el carácter positivista, que alimentaba el realismo, llevó a los pintores a observar los árboles con el mismo rigor científico que un botánico, mientras que el simbolismo que se imponía en las últimas décadas del siglo permitía también ver a los árboles como un medio de ascensión hacia el cielo o como una imagen de muerte y resurrección a través de las ramas que se desnudan o cubren de hojas. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “El paisaje en Ovidio Murguía”, en VALLE PÉREZ, José C., *Ovidio Murguía ...*, op. cit., p. 83.
- 51.–PENA LÓPEZ, M^a. del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus Ediciones, 1982, p. 101.
- 52.–Con el Arroyo del Batán en El Escorial, óleo de grandes dimensiones: 300 x 200, Antonio Graner y Viñuelas logra una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1887.
- 53.–Los más conscientes de la importancia que el árbol iba a tener en la pintura de la segunda mitad del XIX y primeros años del XX serían los escritores noventayochistas tal como los constataba Azorín al aludir al discurso que Carlos de Haes pronuncia en su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: “Peñas y árboles eran, siempre los mismos. Carecían de individualidad. Se le han dado los paisajistas modernos [...] los árboles son las verdaderas figuras del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito, donde despliega mejor su verdadero carácter”. PENA LÓPEZ, M^a. del Carmen, *Pintura de paisaje ...*, op. cit., p. 102.
- 54.–Enmarcar cronológicamente el Impresionismo fue y sigue siendo una ardua tarea, y si esto ocurre cuando hablamos de los representantes genuinos, ¡que podremos decir cuando se trata seguidores tan tardíos como fueron nuestros pintores! Aunque Carlos de Haes había ido relegando los tonos castaños de su paleta y aclarando su pintura, muy probablemente por el descubrimiento de la obra de Velázquez, la pintura española no inicio sus primeros pasos hacia el Impresionismo hasta las últimas décadas del siglo XIX; claro está que no hablamos de innovaciones técnicas como el análisis físico de la luz, eso tardará todavía años en ser comprendido.
- 55.–Las Exposiciones de 1878, 1881, 1884, 1887 y 1890, van a premiar con primeras medallas en pintura temas de historia.

- 56.–Este género pictórico, como nos dice Lafuente Ferrari, “es un género administrativo, producto de unas circunstancias históricas y estatales, que no tuvo más clientela posible que el propio Estado, dadas las enormes dimensiones normalmente requeridas por estos lienzos”. Lafuente Ferrari, Enrique: *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 478.
- 57.–A los concursantes se les proponían unos temas de historia muy rebuscados, llenos de artificialidad e incluso de falsedad, que impedía cualquier atisbo de originalidad que el pintor pudiera tener. Claro está que el objetivo de dichas pruebas era conocer si el pintor sabía dibujar, sobre todo el cuerpo humano en sus formas y movimientos, si conocían el repertorio de gestos y las actitudes, y dominaban la anatomía y los escorzos, si sabían componer con sensatez y emplear las figuras secundarias y colocarlas en un paisaje cultural o en el interior de la arquitectura. Fernández Castiñeiras, Enrique y López Vázquez, José Manuel: *Gregorio Ferro. Pintor de Boqueixón. Concello de Boqueixón*, 2002, p. 33.
- 58.–En aquella época se jugaba con el concepto de que la pintura de historia implicaba la evocación plástica de algo leído: “así pues el proceso de familiarización con el asunto y sus posibilidades pictóricas resulta un problema teórico crucial del que se alejaban las escenas vistas”. Reyero, Carlos: *La pintura de historia en España: esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 61.
- 59.–FERNÁNDEZ LÓPEZ, J.: *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1985, p. 15. Cit. por REYERO, Carlos: *La pintura de historia en España*, op. cit., p. 35
- 60.–MENDOZA, F. de, *Manual del pintor de historia*, Madrid, 1870, p 31-32. Cit. por Reyero, Carlos: *La pintura de historia en España ...*, op. cit., p. 37.
- 61.–MENDOZA, Francisco de, *Manual del pintor ...* p. 32. Cit. por REYERO, Carlos: *La pintura de historia ...*, p. 41.
- 62.–Puede decirse que en España de este período no hay ninguna obra realmente significativa de temática mitológica ni religiosa, en cambio no sucederá lo mismo con las escenas relacionadas con la literatura: “Entierro de Lope de Vega”, “La lectura de Zorrilla”, etc.
- 63.–SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., p. 723.
- 64.–SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., p. 729.
- 65.–SOBRINO MANZANARES, M^a. Luisa y LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña ...*, op. cit., p. 49.
- 66.–Estas peculiaridades ya fueron analizadas por LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel: “El arte gallego incidirá más en el tema costumbrista que en el de historia”, en *Galicia “Siglo XIX”. Hacia la modernidad*, Fundación Caixa Galicia, 1999, p.112
- 67.–Es de sobra sabido que en el arte español son dos las grandes escuelas que forman la pintura de costumbres española del ochocientos: la madrileña y la andaluza. La primera de ellas, recabando la herencia de Goya principalmente, tuvo en Leonardo Alenza y en Eugenio Lucas sus más genuinos representantes, mientras que el grupo andaluz, concretizado en Sevilla, vuelve la mirada hacia Murillo y su inspiración va a concentrarse especialmente en tipos y escenas callejeras.
- La madrileña va a caracterizarse por su fuerza expresiva, por lo sarcástico y crítico y por un apasionamiento por el color. Por el contrario la corriente andaluza destacará por una tendencia al dibujo, a lo perfilado, a lo sentimental y por el uso de un colorido claro y sin contrastes.
- 68.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “Las artes plásticas gallegas del Neoclasicismo al Naturalismo noventaiochista ...”, ob. cit., p. 28.
- 69.–Viñuelas lo ha definido como “un género, semejante al retrato o al paisaje, donde el hombre es tratado como si fuera una parte de ese paisaje, puesto que no se trata de representar la realidad física del ser humano, ni tan siquiera la de un grupo, sino la de todas las circunstancias vitales-colectivas dentro de un paisaje peculiar, que sirve de marco”. Cit. por MONTERROSO MONTERO, J. M., “Costumbrismo y siglo de oro en torno a la pintura gallega del 98”, en *Galicia y América: música, cultura e sociedade arredor do 98*, Santiago, Tórculo Artes Gráficas, 1999, p.58.
- 70.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “El arte gallego incidirá más en el tema costumbrista que en el de la historia” en *Galicia “Siglo XIX”. Hacia la modernidad*. Fundación Caixa Galicia, 1999, p. 106.
- 71.–La representación de tipos terminó tiñéndose con el Realismo con un claro contenido social. Surgen entonces un interés por centrarse en la representación de los marginados pero viéndolos como hombres llenos de humanidad. y buenahomía que se opone a la opulencia y falta de escrúpulos del burgués.
- Estilísticamente estamos ante un naturalismo ecléctico de raíz tenebrista, la valoración de la luz, el gusto por el empaste y la sobriedad de la paleta basada en las tierras y en los negros, nos acerca al influjo de Ribera; no así la aplicación de la pincelada, que nos lleva a aquella que se pone de moda en el arte español de la época por Rosales.
- 72.–Alejandro Barral en el Catálogo de la exposición que a Román Navarro le dedica la Diputación de A Coruña en 1976 dirá de él, de modo exagerado que : “de cuantos artistas pintaban por entonces en la región, que no eran pocos, ninguno aventajaba en técnica, en espontaneidad, en hondo sentimiento del natural, al brillante colorista coruñés, quien en su tierra nativa, encontraba inagotables elementos de belleza y arte, y en el cuartel, como en los campos de maniobras, motivos bélicos para sus lienzos a lo Gros, a lo Messonnier ...”. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, “Plástica romántica”, en *Arte galega. Estado da cuestión*, Publicacións do Consello da Cultura Galega, 1990, p. 372.

- 73.–Es curioso que al cuadro se le llame Las Tres Edades cuando las figuras que parecen representadas son cuatro, lo correcto sería entonces denominarlo como Las Cuatro Edades ya que, además, cada una de ellas hace alusión a una etapa distinta de la vida, y también sorprende el hecho de que frente a que la vejez se le representa tradicionalmente por medio de una mujer aquí Brocos se lo hace valiéndose de una figura masculina. López Vázquez nos dice que estos cambios bien pudieran ser debidos a que originalmente el tema alegórico representado fuese el de las cuatro estaciones, que se emparejan con las cuatro edades: Primavera-infancia; juventud-verano; otoño-madurez; invierno-vejez. De hecho Brocos había remitido a la Exposición Nacional de 1894 un cuadro con el título de las Cuatro estaciones que, por las descripciones publicadas en la prensa de entonces, coincide con esta obra. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “El arte gallego incidirá más en el tema costumbrista que en el de la historia” en *Galicia “Siglo XIX”. Hacia la modernidad*, Fundación Caixa Galicia, 1999, p. 110.
- 74.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Las artes plásticas gallegas del Neoclasicismo al Naturalismo ...”, op. cit., p. 16.
- 75.–El boceto de Caridad cristiana (1897; 20,5 x 15,5 cm), realizado en acuarela, es obra que hoy puede verse en el Museo Provincial de Pontevedra.
- 76.–Es en esta época cuando tiene lugar la restauración eclesiástica que llegaría de la mano del clero regular, tanto masculino como femenino, que va a dedicar su vida a la asistencia social y a la enseñanza. Hijas de la Caridad, Siervas de Jesús, Hermanas de los Ancianos Desamparados, Hermanas Hospitalarias del Sagrado Corazón, etc., que se pondrán al frente de instituciones de caridad: hospitales, hospicios, casas cuna, roperos, cepillos de pobres, etc., que trataban de paliar las situaciones de pobreza y desamparo en el que una buena parte de la sociedad se encontraba.
- 77.–La gran originalidad del retrato de un caballero romántico, que ingresa en la colección de la Diputación en 1873 por donación de Dionisio Gamillo Fierros, viene dada por la rotundidad de las sombras en las que se basa el modelado y que se potencian como nunca hizo Madrazo, un tipo de sombras que son, como señala López Vázquez, el tipo de sombras que se impondrán en el retrato español decimonónico a partir de la segunda mitad de siglo bajo el influjo de las poéticas del realismo. Al mismo aliento y al creciente influjo de Velázquez en la pintura española debe atribuirse la simplificación pictórica de la percepción óptica. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.: “Creando patrimonio, conservando a Historia. O patrimonio artístico da Deputación da Coruña”, op. cit., p. 14.
- 78.–LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Pintores gallegos ...*, op. cit., pp. 13-14.
- 79.–De los tres pintores dos serán fundamentales en la historia de pintura gallega: Modesto Brocos, artista nacido en Santiago en 1852, del que la Diputación coruñesa posee cinco obras: Escena bíblica con la que en 1883 concurre a la convocatoria institucional y que se tiene por una de sus mejores obras; Las tres edades, una pintura que está influenciada tanto por el naturalismo italianizante como por el academicismo francés de la segunda mitad del XIX; una representación alegórica de La justicia, que es una copia de un cuadro del mismo nombre de Rafael; y dos retratos –el de Rosalía de Castro y el de La madre del pintor– en los que ya podemos hablar de la presencia del Naturalismo. Y Román Navarro (A Coruña 1854 - A Coruña 1928) quien dedica su vida a la práctica del retrato, inmortalizando desde reyes a campesinos: O señor Cristobo.
- 80.–A esta “Generación doliente” la Diputación de A Coruña le dedicará, en agosto de 1977, una magnífica exposición de la que como único vestigio tenemos un pequeño y humilde catálogo.
- Los cuatros pintores que constituyen esta generación fueron educados en una formación académica tradicional, pero serán capaces de buscar nuevos lenguajes pictóricos con los que plasmarán sus retratos, sus paisajes, sus pinturas de tema social, etc.
- 81.–VASCO del CASTILLO, Ana, “El paisaje”, en *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, Xunta de Galicia, 1999, p. 219.
- 82.–LIAÑO PEDREIRA, M^a. Dolores, *Pintores gallegos ...*, op. cit., p. 28.

Los fondos escultóricos procedentes del Hospital Real y de la Capilla de Mariñán

José Manuel B. López Vázquez
Universidad de Santiago de Compostela

Entre los fondos de la Diputación coruñesa se encuentran una serie de piezas escultóricas procedentes del Hospital Real de Santiago de Compostela y de la Capilla del Pazo de Mariñán que constituyen un conjunto representativo de la escultura compostelana de los siglos XVI al XIX.

EL LEGADO DEL HOSPITAL REAL

Podríamos empezar su estudio por las obras procedentes del Hospital Real, las cuales pasaron a pertenecer a la institución provincial en virtud de la una Real Orden del año de 1876 que convertía a dicha institución, puesta en marcha por los Reyes Católicos en 1499, en el Hospital Provincial de A Coruña y, por consiguiente, dependiente de la Diputación que debería mantenerlo, al tiempo que se hacía cargo de todo su patrimonio. Las imágenes permanecieron en el edificio hasta que este fue convertido en Parador Nacional el año 1953, trasladándose a lo largo del año siguiente al Hospital de San Lázaro, entonces también propiedad de la Diputación coruñesa, en donde estuvieron hasta que todas ellas se trasladaron –excepto el san Miguel y la Inmaculada Concepción que se depositaron en el Museo de las Peregrinaciones– a Santo Domingo de Bonaval aprovechando la creación en dicho convento del Museo Municipal de Santiago, el cual fue inaugurado el 29 de diciembre de 1963 y donde se encuentran en la actualidad, aunque la mayoría conservadas en los almacenes, una vez que dicho edificio pasó albergar el Museo do Pobo Galego¹.

La pieza más antigua conservada es una imagen de San Sebastián (73x31x22 cm.), una obra muy adecuada para una institución hospitalaria, en tanto en cuanto dicho santo era el abogado contra la peste con mayor devoción en Galicia hasta que fue desbancado de este lugar de privilegio por san Roque de Montpellier. Concretamente en Santiago de Compostela, la virulenta epidemia de 1516 hizo que el 11 de marzo de 1517 una procesión rogatoria circundara las murallas compostelanas por la parte de afuera y se iluminaran los muros con velas de cera², para en el mes de agosto del mismo año, el Cabildo y los Regidores de la ciudad acordaran que “porque Dios nuestro Señor tuviesen por bien de quitar e levantar la pestilencia que esta ciudad y arzobispado anda hay más de ocho meses, de hacer una ermita junto de esta ciudad a honra e advocación del Señor san Roque”³, ermita que es el origen de la actual capilla compostelana de su patronazgo⁴. No es extraño, entonces, que, antes de estos acontecimientos, el propio Hospital Real hubiera dedicado una de sus tres enfermerías a San Sebastián⁵, con la cual debemos relacionar esta escultura, pues su estilo permite datarla en los primeros años del siglo XVI, vinculándola con uno de los maestros que esculpe las imágenes de los pilares de la capilla.

Documentalmente sabemos que quince de las dieciséis imágenes de dichos pilares las cobra Nicolás de Chaterenne y una, el Santiago Peregrino, lo hace Pedro Francés. Sin embargo, cuando analizamos estilísticamente las esculturas percibimos que también en el grupo cobrado por Nicolás de Chaterenne pueden apreciarse, por lo menos, dos manos completamente distintas; de las cuales una ofrece un desbaste mucho más poliédrico y volumétrico, un estilo más naturalista y más preocupado por la captación de los afectos e, indudablemente, una mayor maestría como, por ejemplo, podemos apreciar en las imágenes de San Pedro o de San Francisco. Una mano esta que, curiosamente, se acerca más al estilo del Santiago Peregrino, cobrado por Pedro Francés. Ello me lleva a plantearme la hipótesis de que, independientemente de quien extendiera el recibo para su cobro, en el conjunto de la capilla intervinieron, por lo menos, estos dos maestros, lo cual, en esencia, también concuerda con Rosende Valdés quien señala que el Santiago Peregrino “no resulta ‘tan diversa estilísticamente’ de las restantes como el citado autor [Azcárate] ha querido ver y luego se ha venido miméticamente repitiendo”⁶.

Pues bien, el San Sebastián, ahora perteneciente a la colección de la Diputación coruñesa, posee –teniendo en cuenta las diferencias que pueden proceder de un distinto material, madera que no piedra– una concepción escultórica próxima a la que apreciamos, por ejemplo, en la imagen de san Pedro, en la que se valora el contraposto mediante el expediente de hacer flexionar la pierna izquierda al levantar el pie, mientras que la derecha queda rígida, y provocar un ligero giro en el torso que se acompaña con el desplazamiento de la cabeza hacia izquierda, lo que hace que la figura posea, desde una perspectiva frontal, una perfecta integración en el espacio medio y que sólo pierda corporeidad y se aplane cuando la apreciamos desde cada uno de sus perfiles. Sin duda es esta integración en el espacio, conjuntamente con su naturalismo y expresión de los afectos, lo que llevó a que hasta la fecha, la imagen fuese catalogada como una obra barroca y datada en el siglo XVIII.

Pero, precisamente este contrapuesto, conjuntamente con su naturalismo estilizado, su intensidad anímica e incluso el tratamiento lumínico de los cabellos, la convierten en una pieza muy significativa de los sentimientos que despuntaban en el arte europeo, realizado fuera de Italia, a principios del siglo XVI. Sentimientos en los que debemos encuadrar también el gusto por recrearse en las anatomías, aunque aquí todavía aparezca resuelto a través de un inusitado interés por resaltar las articulaciones y una evidente falta de confrontación directa con el natural lo que la dota de un cierto arcaísmo, al cual contribuye también el desproporcionado tamaño de los pies.

Esta concentración en la anatomía, por otra parte, venía favorecida por la iconografía más frecuente del santo, en la que, precisamente, se escoge para su plasmación no el episodio de su martirio –en el que fue apaleado por orden de Diocleciano⁷–, sino uno fallido anterior, en el que fue asañado y dejado por muerto. Precisamente, la peste y su carácter indiscriminado afectando a unos miembros de la población y dejando intactos a otros, se vinculaba con las saetas lanzadas por un dios irritado, las cuales podían herir o, incluso, matar a unos y dejar sanos a otros⁸.

Otra escultura de la colección, que podemos datar hacia las mismas fechas que el San Sebastián, es un Crucificado (11 x 106 x 24 cm.), el cual, a veces, aparece erróneamente catalogado como el realizado por Antonio Sanjurjo para el altar de los enfermos en la Capilla del Hospital Real, en 1826, el cual, por cierto, todavía se conserva en la Sacristía baja del hoy Hotel de los Reyes Católicos⁹.

Por fotografías antiguas sabemos que Cristo ahora en la Colección de la Diputación presidía el retablo del zaguán y que estaba allí cuando todavía se conservaba el del retablo mayor¹⁰; como la propia obra del Hospital Real es fuente de sí misma, y por las características que presenta la podríamos datar a principios del siglo XVI teniendo en cuenta: primero, su tipología de Cristo de brazos muy abiertos y torso y piernas siguiendo el madero vertical de la cruz; su paño de pureza amplio ajustado a la anatomía con múltiples pliegues, pero todos ellos de parco contraste lumínico, que se diferencian claramente por forma y concepción de los que posee su cabo volante, el cual es sin duda un añadido; su anatomía, muy ancha de caderas y estrecha de cintura, estrechez que encontramos también en el pecho, con un costillaje resaltado contrapuesto al vientre descarnado y potenciando naturalísticamente el efecto de músculos verticales recubiertos de piel, y sobre todo unos pies desproporcionadamente grandes, para permitir montar uno sobre otro, sin romper con la vertical compositiva impuesta por el madero, lo que nos está remitiendo a fórmulas anatómicas del gótico centroeuropeo. Aunque, sin duda, lo más característico para su datación y su afiliación es la propia planimetría de la escultura, fácilmente apreciable cuando la observamos desde los laterales, que nos habla de una pieza concebida aún más como relieve que como bulto redondo.

Ya hemos dicho, que al paño de pureza se le añadió el cabo volante, pues bien, también creo que la cabeza más que retallada, fue sustituida por una nueva en el segundo cuarto del siglo XVIII e incluso diría que lo fue en la década de los treinta o todo lo más a principios de la de los cuarenta. Estas creencias están basadas en que todavía podamos apreciar un corte en el arranque del cuello; en el naturalismo de fórmula –es decir sin contrastar con la realidad– que posee; en la disposición del cabello derivada del taller de Miguel de Romay, animado en el lado izquierdo con dos mechones ondulados peinados hacia atrás combinando caligrafía con plasticidad, mientras que en el lado derecho un ensortijado mechón resbala hasta alcanzar la clavícula –el cual también se aprecia que no está tallado en la misma pieza que aquella, sino que es un postizo–; en el que la barba no arranque de la patilla sino de la quijada, y que deje gran parte del queso al descubierto –efecto que actualmente se pierde por el desgraciado repinte– mientras que se remata en una perilla bifurcada en sendos rizos simétricos de cuidada caligrafía; en que el bigote no cubra el pliegue buconasal y en que, aunque ha perdido plasticidad, todavía no esté fundido con la barba, sino que aparezca como un elemento independiente de aquella.

Por otra parte, esta adición dieciochesca es lo que justifica la contradicción iconográfica que actualmente presenta la obra, puesto que mientras que la lanzada en el costado de derecho se corresponde con un Cristo muerto, que debía ser la iconografía original, los ojos claramente abiertos, remiten a un Cristo vivo; sin duda, un Cristo de la Clemencia, que por otra parte, era una iconografía muy apropiada para un centro hospitalario, en la que la salud del cuerpo estaba en simbiosis con la salud del alma.

Cronológicamente la siguiente escultura perteneciente al legado procedente del Hospital Real es una imagen de San Gregorio Magno (122 x 59 x 33 cm.) en muy mal estado de conservación, atribuida por Vila Jato a Gregorio Español y datada en la primera década del siglo XVII¹¹.

Siguiendo con la secuencia cronológica debemos analizar a continuación una imagen de Apóstol Santiago (99 x 52 x 43 cm.), que posee un gran interés desde un punto de vista iconográfico, porque aquí no aparece representado por medio de una de sus tres iconografías más usuales: Patrón, Peregrino y Caballero, sino como Apóstol, vistiendo manto y túnica

sin esclavina y portando como atributo el genérico de los apóstoles que es el libro, habiendo perdido el suyo particular, es decir, el bordón. Una iconografía que en el arte compostelano, hasta donde conozco, sólo aparece en uno de los tableros del coro manierista de la catedral compostelana, contratado por Dávila y Español y realizado en los primeros años del siglo XVII.

Desafortunadamente la pieza del Hospital Real sufrió un repinte a finales del siglo XIX, que la desvirtúa por completo. Si conseguimos ver más allá de la nefasta policromía actual, podremos apreciar la riqueza, profundidad y movimiento de los paños, que incuestionablemente remiten en la escultura barroca gallega al estilo de Mateo de Prado. Debiendo señalar, si cabe, que en este caso el dinamismo de los paños es todavía mayor, lo que debemos poner en relación con el tipo iconográfico de apóstol Santiago Extático que empieza a desarrollarse a principios del siglo XVII, como consecuencia del debate que surge tras el Concilio de Trento, entre los que como el Cardenal Baronio negaban la predicación de Santiago en España, y los autores españoles que la defendían, los cuales enfatizaban el hecho de que había sido el propio Espíritu Santo el que había enviado al Apóstol a predicar a nuestro país¹². Pues bien, para evidenciar el éxtasis se recurre a la representación de un “viento espiritual” que agita violentamente los paños¹³.

Por lo demás, la pieza remite a las señas de identidad de la escultura exenta de de Mateo de Prado a partir del inicio de la segunda mitad del siglo, en el que el maestro estaba acuciado por los encargos y el bajo precio que la escultura poseía entonces, lo que no le permitía dedicar a la obra las horas de trabajo necesarias para su perfecto acabado: canon corto, con un énfasis en el efecto de bulto redondo, resultando, además, una escultura mucho más voluminosa en la parte inferior que en la superior, es decir, en la zona de la falda que en la del torso. Los pliegues son duros, con quebraduras metálicas, pero unos y otras mayores en número y menores en tamaño que las que caracterizan la manera de su maestro Gregorio Fernández, consecuencia de la evolución del lenguaje barroco hacia unos postulados cada vez más pictóricos. Los ropajes, a su vez, además de presentar una enorme complicación en sus formas, no contribuyen a la composición de la figura y ocultan por completo las formas anatómicas subyacentes. El rostro, totalmente estereotipado, posee una estructura paralelepípeda, mucho más largo que ancho, y en su desbaste se destacan ligeramente los pómulos, resaltados con sendos triángulos que conforma la parte inferior de la mejilla. La frente, amplia se desbasta subrayando el entrecejo mediante una forma trapezoidal que corta los planos ligeramente convexos que conforman las cejas y las sienes, mientras que la nariz es recta y los ojos almendrados y muy excavados en el lagrimal. El modelado es mínimo, subrayando sólo el pliegue que partiendo de las aletas de la nariz separa la mejilla de la zona orbital de la boca. Los cabellos reciben un tratamiento lumínico, dispuestos en mechones ondulados que cintan verticalmente la cabeza. La barba, que también recibe un tratamiento lumínico, es corta y bifurcada, siendo lo más destacado el amplio y voluminoso bigote dibujando sendas “eses” afrontadas y que deja al descubierto el pliegue buconasal.

El análisis estilístico que acabo de realizar me permite afirmar que esta pieza es el apóstol Santiago que Mateo de Prado realiza conjuntamente con una imagen de san Juan Evangelista “y la historia de la Asunción de Nuestra Señora” para el altar Mayor de la Capilla¹⁴ del Hospital Real; una obra que había contratado el año anterior Bernardo Cabrera y costeado el licenciado Alonso Losada y Cadórniga, capellán mayor de ella, la cual habría de ocupar “en alto y ancho todo el hueco del altar mayor, de manera que los remates han de frisar la clave de la capilla”¹⁵ y que estaba recién acabada de asentarse el 9 de abril de 1660, cuando se contrata su policromía¹⁶. Hago énfasis en estas noticias porque hasta la fecha, toda la historiografía sobre el Hospital Real insiste en que el primitivo retablo contratado en 1524 pervivió hasta que en 1798 fue demolido y posteriormente sustituido por el realizado por Melchor de Prado Mariño el año 1828. Consecuentemente el retablo derruido en 1798 es el realizado por Bernardo Cabrera entre 1657 y 1660.

La imagen de Santa Lucía (62 x 43,5 x 24 cm.) sería la siguiente en la secuencia cronológica. Por la inscripción en la peana: “Hesta imagen mando hacer D. Ana [...] de Araujo” conocemos el nombre de la donante y las preocupaciones o los problemas de salud que la aquejaban a ella o a un familiar que no eran otros que los de la visión, pues esta era el principal patronazgo de la santa de Sicarusa.

Tradicionalmente la escultura se ha atribuido a Miguel de Romay, aunque posteriormente se haya desechado dicha atribución y retrasado su datación a la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, en lo referente a la cronología el encuadre en tiempos de Miguel de Romay no está totalmente desencaminado, porque es una pieza que podemos datar en los años finales del siglo XVII o, todo lo más, en la primera década del XVIII. Lo que me lleva a dicha datación es, en primer lugar, el tipo de peinado a base de dos grandes bucles que flanquean ambos lados de la cabeza y se recogen en la parte posterior merced a una flor. Motivo este de la flor que también encontramos en la parte superior de la cabeza, justo detrás de la frente. Este es un tipo de peinado que encontramos ya en realizaciones de Mateo de Prado, pero con un resultado mucho más naturalista, estando menos individualizados los dos bucles, y, destacándose menos

en volumen. Luego, los bucles perviven, pero ya sin las flores de adorno y con un tratamiento más diferenciado en volumen y más caligráfico en el tratamiento en las obras de Miguel de Romay de la primera década del siglo XVIII.

Por otra parte, el rostro posee la misma tendencia al estereotipo que poseen los rostros finales de Mateo de Prado, pero ha perdido todo rescoldo de naturalismo y su estructura no es trapezoidal, sino oval, con lo que nuevamente se aproxima a soluciones más cercanas a Miguel de Romay, pero, sobre todo, a Jerónimo de Castro, de ahí que sus mejillas y quijadas sean más carnosas y anchas. El repertorio sigue siendo el mismo que encontramos en Prado y Romay: la nariz recta, boca pequeña rehundida en las comisuras y sobresaliente en el pliegue buconasal y el mentón prominente, pero su acabado final es sustancialmente distinto, al carecer de maestría y, repito, de haber desechado por completo el natural. Ello lleva parejo una disminución de la calidad de modelado y la simplificación de los detalles: por ejemplo la nariz pierde el remate en bola y el delicado trabajo en las aletas, resultando excesivamente grande y esquemática. Lo mismo podríamos decir de los otros elementos, con lo cual el referente más cercano sería, no tanto Prado o Romay, sino nuevamente Jerónimo de Castro.

En cuanto al ropaje, se aprecia ya claramente la estructura en cinco pliegues de la falda. Aunque, como señala Otero Túñez, este tipo de estructura la introduce en la escultura compostelana Mateo de Prado¹⁷, su plasmación tan clara como aparece en este caso, es ya posterior difundiéndose a partir de Jerónimo de Castro. Lo principal de esta estructura es que denota una concepción escultórica distinta en tanto en cuanto se empieza a subrayar la anatomía subyacente, frente al remolino caótico de paños que solían presentar las obras del discípulo de Gregorio Fernández, como pudimos apreciar en el Apóstol Santiago que acabamos de analizar. Por lo demás el tipo de pliegues, abundantes, profundos, quebrados también derivan de Mateo de Prado, pero tienen ya una corporeidad distinta y, desde luego, son de mayor plasticidad. Precisamente este tipo de estructura de ropaje, corporeidad de paños y tratamiento de pliegues concuerda más con el estilo de Jerónimo de Castro e. incluso resulta un poco más evolucionado que el de este, acercándose al del primer Romay, por lo que creo que la cronología propuesta de los años finales del siglo XVII es la más adecuada, aunque no descarto la posibilidad de su realización en la primera década del XVIII, teniendo en cuenta la impericia de su autor que pudiera encubrir también un cierto arcaísmo.

El relieve de la Virgen con el Niño (66 x 43 x 20 cm.) atribuido en el catálogo de la “Exposición de Arte Gallego” celebrada en Santiago en 1926 a Francisco de Moas, es una obra característica de la sensibilidad dieciochesca que recupera el gusto por la expresión de los sentimientos y de los afectos desarrollados por el primer barroco, pero dotándolos de una sensibilidad mucho más afable e incluso melosa. El verdadero tema del relieve es el del Niño Jesús consolando a su Madre, de ahí que los motivos de los racimos de uvas y de los haces de espigas que encontramos en el marco, no sean un mero motivo ornamental, sino que aludan al sacrificio del altar que no es sino una actualización del sacrificio de la cruz en el que se culmina la Redención del género humano y durante el cual, como señala san Bernardo y recoge toda la mística medieval franciscana que desemboca en la Devotio Moderna, María tuvo unos “sentimientos de compasión superaron las sensaciones del dolor corporal”¹⁸; precisamente este inmenso dolor, que María iluminada por el Espíritu Santo –de ahí los rayos representados en el rompimiento de Gloria– presente en los días de Belén, es del que la consuela el Niño Jesús. Al hilo de todo lo dicho no es extraño que el tema tuviera una gran difusión ya en el siglo XV, en pleno apogeo de la Devotio Moderna y en un momento en que se jugaba también intensamente con la expresión de los afectos con la finalidad de conmovir al fiel.

En cuanto a la atribución a Francisco de Moas sólo puedo decir que este era fundamentalmente un entallador, por lo que no tengo elementos suficientes de comparación para poder ratificarla. Lo que no cabe duda es que, considerándolo maestro de un taller, no es una atribución disparatada, pues se corresponde plenamente con su época e incluso no está lejos ni en repertorio ni en estilo de las pocas piezas figuradas incrustadas en los retablos realizados por él.

Para la datación de la obra en la primera mitad de la década de los cuarenta del siglo XVIII señalaría, en cuanto al repertorio, fundamentalmente tres elementos que me parecen definitivos para su concreción: las nubes algodonosas que todavía están de lleno en la tradición de Miguel de Romay y que no serán sustituidas hasta la década de los cincuenta; el tipo de peinado que presenta el Niño y los querubines: corto y ajustado a la cabeza conformando sobre el centro de la frente un triángulo que da lugar a dos grandes entradas en la cabeza, que lo encontramos desde la década de los treinta del siglo XVIII, también en realizaciones del taller de Miguel de Romay; y el tipo de ropaje, muy sintético con tendencia a multiplicar los pliegues, incluso a su aristamiento, pero sin quebraduras ni abolladuras lo que nos sitúa ya en la década de los cuarenta.

En cuanto al estilo remite a ese momento de los años finales de la década de los treinta, principios de la década de los cuarenta en que se empiezan a buscar soluciones naturalistas distintas a las difundidas en la escultura compostelana

por Miguel de Romay, pero todavía sin contrastar vivamente con la realidad. En este sentido, vuelve a jugarse con el repertorio, así las representaciones infantiles, como es el caso del propio Niño o de los querubines, se presentan mofletudas, pero con los carrillos mucho menos hinchados que los realizados por Romay y su taller; la nariz sigue siendo respingona, ancha y se remata en una forma bulbosa, mientras que el mentón se anima con un pícaro hoyuelo, características que por ejemplo encontramos en una de la tarjas-querubín de los retablos laterales de la Tercera Orden compostelana que Francisco das Moas contrata en 1737¹⁹.

También en los años centrales de la década de los cuarenta podemos datar el Santiago Peregrino de vestir (177x70x44 cm) para el que el platero Claudio Pecoul Montenegro realizó en 1764 el bordón y el libro²⁰, noticia que, sin duda, fue decisiva para que la obra se datara hacia 1760 y, consecuentemente, se adscribiera al círculo de Francisco de Lens, supongo que por el ‘aire’ o el ‘no sé qué’ que tiene reminiscente de José Gambino y que, sin embargo si se datara en unas fechas tan tardías, no podría ser de este maestro, pues para entonces este poseía un estilo definido distinto y de una calidad en el oficio muy superior a la que presenta esta obra.

Mi datación de hacia 1745 se basa, en primer lugar, en un elemento de repertorio y luego en una cuestión de estilo. El elemento de repertorio es una vez más el bigote que aquí todavía no aparece fundido con la barba, aunque ya no está solapado con ella. Es una solución pareja, aunque difiera en grosor de pelo, a la que encontramos en el San Juan Bautista del Retablo del Rosario de San Martín Pinario, una obra realizada por Andrés Ignacio Mariño, una vez finalizado el Retablo de San Benito de la misma iglesia, contratado en Julio de 1742²¹.

En cuanto al estilo estamos ante el mismo planteamiento de potenciamiento del naturalismo, evitando los estereotipos vigentes, e incrementando la representación de los afectos. Precisamente, como ha demostrado López Calderón, estos dos sentimientos constituyen la esencia del estilo de José Gambino, el cual como ha demostrado la misma autora posee una formación eminentemente compostelana y relacionada con el taller de Miguel de Romay, hasta el punto de que en su estilo se produce una hibridación de los estilos de la “primera mano” de San Martín y de Andrés Ignacio Mariño.

Si comparamos esta escultura, con la Virgen con el Niño, analizada anteriormente, apreciamos que mientras ambas parten de un planteamiento estilístico similar: incrementar el naturalismo y los afectos, la diferencia de calidad es muy distinta. Una, la Virgen, es obra de un artesano al que evidentemente le falta oficio y concepción de escultor. La otra, el Santiago, es la obra de un escultor joven, en pleno proceso de aprendizaje, que lucha por hacerse con un estilo.

Repito que en este estilo juega un papel esencial el naturalismo y, consecuentemente, la representación de los afectos. Necesidad de naturalismo que además se acrecienta por el género al que pertenece la escultura: imagen de vestir, que demanda un mayor acercamiento a la realidad y un mayor acabado o finito que las tallas íntegras de madera policromada. Ello lo podemos apreciar fácilmente en el cuidado del tratamiento de los cabellos en cabeza, bigote y barba –en el cual, además, se está buscando variantes en el diseño respecto a las fórmulas utilizadas anteriormente– y en lo pulido de las carnaciones.

Por otra parte, el autor de la obra es un verdadero escultor, que se la plantea desde una concepción volumétrica plena, remitiendo a una potencia expresiva de la forma y a una capacidad de modelado que en el taller de Miguel de Romay sólo tiene la primera mano de San Martín Pinario. Sin embargo, al tiempo él es capaz de jugar con el dibujo valorando belleza de la línea, bien de los contornos, bien de los detalles, como podemos apreciar, por ejemplo, en la delimitación de los labios, de la nariz o de los párpados de los ojos. Esto, más la expresión de los afectos a través del expediente de abrir ligeramente los labios, mostrando los dientes y la colocación ligeramente extrábrica de los ojos de cristal, nos lleva a José Gambino.

Pero un Gambino muy joven, al inicio de su carrera, que todavía no tiene el oficio suficiente para resolver plenamente todos los retos que se plantea. La tesis doctoral de López Calderón nos permite, además, un exhaustivo conocimiento de la evolución estilística de este autor y, por consiguiente, podemos ratificar nuestra atribución teniendo en cuenta, además, características estructurales y de repertorio. Así el tipo de rostro posee ya la característica asimetría de las obras de este escultor y, como ocurre en sus primeras obras, tenemos muy destacados los pómulos, que se fusionan plásticamente con las mejillas, las cuales están claramente delimitadas por el pliegue que partiendo de las aletas de la nariz las delimita de la zona orbital de la boca. Ello se acompaña de una frente ancha, de tratamiento esférico que posee ya la característica depresión en las sienas.

En cuanto a motivos de repertorio tenemos ya la nariz singularizada, rematada en bola, cuidando el dibujo de las aletas y la forma acorazonada de su frente inferior; la boca sensual y muy recortada; el pliegue buconasal muy bien delimitado; y el bajo arranque de la barba, dejando al descubierto gran parte del mentón. Todo ello nos lleva a so-

luciones parejas a las que encontramos en el San Juan Bautista de la parroquia compostelana de Santa Susana, una obra tradicionalmente atribuida a Gambino y que López Calderón data al inicio de su actividad en la década de los cuarenta²².

Por otra parte, la disposición del cabello empieza a peinarse en mechones ondulados hacia atrás que en este caso son más cortos de lo que posteriormente hará Gambino habitualmente. Sorprendentes son la disposición de sendos tirabuzones sobre las sienes, un motivo que el escultor no volverá a utilizar hasta donde conozco, excepto precisamente en la pequeña imagen del Santiago Peregrino del Convento del Carmen de Arriba, una obra también inicial, atribuida a Gambino por Otero Túniz²³, y con la que esta imagen guarda un indudable parecido, sobre todo, teniendo en cuenta las diferencias de tamaño y género.

Finalmente, el tipo de barba arcaizante a base de mechones individualizados sumamente rizados y terminados en un caracolillo tiene un carácter icónico²⁴, y Gambino la volverá a repetir en las imágenes de Santiago Peregrino de la parroquia sarriana de Santiago de Estraxiz (ca. 1751) y del Colegio Compostelano de Huérfanas (1756-1758).

Una obra que indudablemente debemos ligar a la escuela de Gambino es la imagen de San Fernando (90x50x38 cm). La presencia de esta imagen en el Hospital se justifica precisamente por el patrocinio Real de dicha institución, pues su culto en Santiago se asocia, desde su canonización en 1671, a la propaganda monárquica, de ahí que el santo aparezca representado en el Baldaquino de la Catedral e, incluso, con anterioridad, corriente el año 1667, ya el cabildo había acordado la realización de una imagen suya, la cual cobrará dos años más tarde el escultor Juan de Seoane²⁵. Precisamente esta pieza es la que fija su iconografía en Compostela, de ahí que en la obra del Hospital real, el santo no sólo porte sus atributos tradicionales (la espada, símbolo de su práctica de la justicia y de sus conquistas; la esfera terrestre coronada por la cruz que declaran que su poder y su gobierno están al servicio de la cristiandad; y la corona –hoy perdida– y el manto púrpura forrado de armiño que aluden a su estatus real), sino que, además, se representa portando golillas en cuello y puñetas. Eso sí, conforme a los nuevos tiempos, se sustituyó la vieja armadura férrea que porta la imagen barroca del diecisiete por una coraza con recortes de cuero derivada del mundo clásico e, incluso, se abrochó el manto sobre uno de los hombros como si se tratara de una clámide. Detalles iconográficos que nos remiten a una fecha muy tardía a partir de la década de los setenta del siglo XVIII. Otros detalles como el tratamiento pictórico de barba y cabellos, así como de las carnaciones sitúan la realización de la obra en la década final del siglo.

Hemos dicho que esta imagen pertenece a la escuela de Gambino. En principio, pudiéramos pensar que se trata de una obra realizada en el taller de José Ferreiro. De hecho la postura del cuerpo repite la del San Serapio tallado por este escultor para el convento compostelano de las madres mercedarias²⁶, mientras que el tipo de armadura, faldellín e incluso el modo de anudar el manto a modo de clámide, remiten a la imagen de San Julián que preside el retablo mayor del monasterio lucense de Samos, una obra que Ferreiro talla entre 1781 y 1785²⁷. También el grosor de la nariz y la degradación artesanal por falta de tiempo son frecuentes en el taller de Ferreiro a partir de finales de los ochenta. Sin embargo, creo que la tosquedad de las manos desmiente tal procedencia, así como el tipo de desbaste del rostro que elimina el plano lateral que corre del ojo a la quijada y, consecuente también, la característica fascia parótida, resaltada por el modelado, que es una seña de identidad del estilo de Ferreiro, la cual, aunque simplificada, la sigue manteniendo en los años finales del siglo XVIII.

Descartado, en principio, Ferreiro, quedarían, pues, entre los maestros formados con Gambino, Antonio Pernas y Luis de Puente. Escultores de los cuales tenemos muy poca obra documentada en la actualidad. De los dos me inclino por el segundo, teniendo en cuenta su factura más pictórica, que le lleva incluso a la simplificación no sólo de los cabellos, sino de las carnaciones, resaltando mucho el corte del pliegue que delimita las mejillas de la zona orbital de la boca; su capacidad mayor para representar los afectos y, sobre todo, por un detalle de repertorio: la conformación de la perilla con cuatro mechones en vez de dos y además de ellos los centrales no se rizan simétricamente hacia adentro, como sí suele hacer con los dos únicos que representa Antonio Pernas –o el propio Ferreiro–, que en este punto siguen la solución más frecuente de Gambino. Para esta comparación pudiera servirnos las esculturas del retablo mayor de San Cristovo de Dombodán (Arzúa): Santiago Peregrino, San Pedro, San Francisco y Santo Domingo, que él talla el año 1799.

En 1826 se le encarga a Melchor de Prado Mariño el proyecto de un nuevo altar mayor, que, tras ser aprobado al año siguiente por la Academia de San Fernando²⁸, llevará a cabo en 1828 José Estévez como entallador, mientras que su escultura y pintura correrán a cargo de Antonio Sanjurjo y Cayetano Jordán respectivamente²⁹. Fernández Sánchez y Freire Barreiro lo describían del siguiente modo:

En el centro del crucero álzase aislado el moderno altar con un tabernáculo en forma de templete, sostenido por ocho columnas pareadas de orden corintio, dentro del cual se venera la imagen de la Purísima Concepción, y las reliquias de san Heliodoro, con que enriqueció este templo el Sumo Pontífice Pío VIII, a ruegos del Administrador de esta Casa Don Manuel Chantre y Torre [...] Adornan también este altar las imágenes de los cuatro Evangelistas con sus emblemas característicos, colocados en los ángulos del zócalo sobre que el tabernáculo se asienta. Sirve de pabellón el altar del Santo Cristo, colocado a la altura de las Salas para que los enfermos puedan oír el Santo Sacrificio de la Misa³⁰.

Por Couselo Bouzas sabemos además Sanjurjo cobró por:

Un Santo Cristo para el altar de los enfermos, en 800 reales; una imagen de la Concepción, en 600; ocho serafines para el trono en que debía rematar la urna que se había de colocar en el templete del altar mayor, 240 reales. Hizo los ocho borlones con que se remata los cordones del pabellón del altar mayor, en 100 reales [...]. En 6.600 reales ha ejecutado los cuatro evangelistas, los ocho capiteles, los ocho niños que sostienen los cuadros de los relieves de los cuatro sacrificios juntos con estos, y los niños en que se remata el templete con la bola que representa el mundo en sus manos, una pequeña cruz junto con el buen pastor³¹.

El programa iconográfico tenía por consiguiente un hilo basado en la Redención, culminada en el Sacrificio de la Cruz que se actualiza perennemente en el Sacrificio del altar y que está prefigurado, como atestiguaba la teología escolástica, en todos los sacrificios del antiguo testamento, aquí compendiados en los cuatro cobres de Cayetano Jordán representando sendos episodios del sacrificio de Isaac –Abraham levantando el alfanje para dar muerte a su hijo y la aparición del ángel deteniendo esta acción– y otros dos de Melquisedec –Melquisedec en el templo y ofreciendo a Abraham pan y vino–³². Redención que se basa la Fe de Cristo, recogida en el testimonio de los cuatro evangelistas que constituyen la base de la Iglesia, siguiendo las enseñanzas del Buen Pastor, es decir, Jesús que coronaba el templete, mientras que María Inmaculada supone, precisamente por su carácter de Virgen y sin mancha, la colaboradora esencial para que el verbo divino pudiera encarnarse y por ello, la principal mediadora, para el género humano, a la que el fiel ha de encomendarse para conseguir su salvación particular. Finalmente la urna de san Heliodoro, más allá del culto a las reliquias y concretamente a los santos catacumbales que se desarrolla en Galicia desde los años finales del siglo XVIII, suponía la alusión a la iglesia triunfante, cuyos miembros intervienen también como intercesores de los fieles en pos de su salvación no sólo del alma, sino también del cuerpo.

De las esculturas talladas por Sanjurjo sólo pertenecen a la colección de la Diputación los cuatro evangelistas: Mateo (93 x 44 x 29 cm.), Marcos (93 x 33 x 28 cm.), Lucas (93 x 40 x 28 cm.) y Juan (93 x 40 x 29 cm.) y la Inmaculada Concepción (112 x 67 x 67 cm.) sobre un trono nubes en el que todavía se pueden ver siete querubines³³. Esta es una pieza que en mi opinión hasta ahora se ha catalogado mal retrasando su realización al siglo XX. Sin embargo, tanto por su iconografía, con la ‘puntas’ de la luna hacia arriba, como por el hecho de que todavía no tenga como referente obvio a las Inmaculadas de Murillo, remite a una cronología en el arte compostelano anterior al inicio de la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, la obra, como ocurre con las imágenes de los evangelistas apuesta por introducir una variante en los tipos iconográficos plasmados por Gambino y Ferreiro que habían predominado en el arte gallego desde el último tercio del siglo XVIII. Finalmente, las correspondencias de estilo y tratamiento de paños con las imágenes de los evangelistas terminan por confirmar que esta es la pieza tallada por Sanjurjo para el retablo mayor del Hospital Real.

En torno a las mismas fechas debemos datar la imagen de San Juan Bautista (78 x 43 x 28). Como las imágenes anteriores responde al intento de innovar en los viejos tipos iconográficos, aunque conservando, claramente, su filiación compostelana. En concreto, la imagen responde al tipo del Precursor señalando al cordero que tiene su punto de partida a mediados del siglo XVII en Mateo de Prado, como por ejemplo el que talla para Santa Cruz de Mondoí, y será retomado por Andrés Ignacio Mariño en el retablo de la Virgen del Rosario de San Martín Pinarío a principios de la década de los cuarenta del siglo siguiente; ya hacia 1758, lo encontramos en el retablo mayor de Santa María del Camino y, después, por José Ferreiro que utiliza este tipo –frente al del Bautista dialogando con el cordero que había sido el utilizado siempre por su maestro José Gambino– en la iglesia parroquial de San Mamede de Carnota, corriente el año 1775. Desde, luego, estas dos últimas obras son los precedentes más cercanos de la imagen que estamos analizando.

Sin embargo, en esta se ha suprimido el tocón sobre el que se situaba el cordero y consecuentemente san Juan, como ya no tiene nada que señalar, se limita a extender la mano derecha en un gesto retórico. Esta supresión del principal atributo y, en definitiva, que no sea necesario recalcar el principal papel de Juan como el identificador de Jesús para que él mismo sea identificado, nos lleva a una cronología muy avanzada. Lo mismo podríamos decir del tratamiento anatómico que muestra ya un estudio académico del natural, aunque indiscutiblemente seguimos en un artista que

posee un conocimiento de la escultura compostelana, por ello, en principio y teniendo en cuenta la maestría que presenta la pieza, no sería descartable la atribución a Antonio Sanjurjo, pues es el único escultor entonces en Santiago para poder realizar una pieza con esta calidad, aunque para confirmarla precisaríamos tener documentadas un mayor número de esculturas de este autor.

LAS ESCULTURAS DE LA CAPILLA DE MARIÑÁN

Por el testamento de sabemos que las esculturas y el retablo que las alberga estaban realizadas en 1796³⁴. En cuanto a su autor, hace ya más de diez años que se las atribuí a José Ferreiro y su taller³⁵, desdiciendo así la antigua atribución al taller de José Gambino³⁶, atribución esta que, por otra parte, estaba justificada en el momento en que había sido hecha, teniendo en cuenta el desconocimiento que entonces existía del estilo final de Ferreiro, puesto que ni por los tipos iconográficos, ni por los ropajes se correspondía con lo que se entendía como característico de este escultor y como tampoco encajaba plenamente con el de su maestro, Gambino, era lógico que se le atribuyese a su taller y no concretamente a él.

Los rostros de las imágenes de San Roque y de San Juan Nepomuceno responden plenamente al diseño estereotipado utilizado por Ferreiro en obras que tenemos documentadas en los años 80, como el del patrón del monasterio benedictino de san Julián de Samos (1781-1785) o el Jesús del Retablo de Santa Gertrudis la Magna en san Martiño Pinario (1784)³⁷, que no son sino una estilización de los plasmados ya en el San José o el San Juan Bautista de San Mamede de Carnota (1775): La frente amplia y despejada. El arco ciliar en curvatura continua se engarza mediante una forma trapezoidal con la nariz, la cual es recta y no excesivamente gruesa, aunque tampoco estrecha. La zona orbicular del ojo, amplia, presenta una distancia bastante acusada entre el fin de la porción palpebral y el inicio de la ceja y, en el lado contrario, tiene poco excavada la unión del lagrimal con la nariz. La colocación de las pupilas acusa un ligero estrabismo. Los pómulos sobresaliendo ligeramente, son destacados por una tenue depresión sobre las sienes y tiene modelada la fascia parotídea, de un modo muy característico, con un ligero valle entre dos pequeños abultamientos. A ello podríamos añadir que está siempre resaltado el pliegue que partiendo de la nariz separa a las mejillas de la zona orbicular de la boca. Como también lo está el buconasal, el cual, además, se acostumbra a dibujar cuidadosamente. La boca es pequeña, de labios recortados, y en gran número de ocasiones, como es el caso, ligeramente entreabiertos dejando ver los dientes. Los cabellos se tallan en grandes mechones, más o menos caligráficos, que ocultan las orejas. Estas, cuando está a medio cubrir, tienden a no separar el lóbulo y se talla de una manera sencilla con un simple toque de gubia cóncava para figurar la doblez exterior. La barba, naciendo de la parte inferior de mejilla, apenas cubre algo más que la quijada y nunca alcanza a las patillas, las cuales se representan cortas, formadas por un mechón de cabello. En la barba, la disposición del bello, juega con trazados más o menos serpentinos que se repiten según distintos patrones que se alternan en una parte y otra del rostro, de manera que nunca son iguales en ambas, y que además poseen una característica bifurcación rizada y simétrica sobre el mentón.

Quizá más interesante que estos detalles de superficie, que comparte en gran medida con su maestro José Gambino, para distinguir la forma de hacer de Ferreiro debemos recurrir a ver el modo de desbastar el rostro y de conformar su estructura³⁸. Ferreiro la suele configurar prismática. A principio de los años sesenta desbasta, siguiendo a Gambino, con un gran plano continuo que conforma el lateral del rostro desde la frente a la quijada. Pero, a diferencia de su maestro, el introduce un segundo plano desde la sien a la parótida. Por el contrario, el no talla como Gambino un plano triangular debajo del pómulo, lo que hace que, vistas de frente, sus primeras figuras posean un aspecto plano, con el rostro ancho, de pómulos potentes y muy angulosos. En torno a 1765 Ferreiro empieza a introducir cambios: sigue manteniendo en muchas ocasiones el plano de la sien a la parótida, pero, ahora, el plano que va desde la frente a la quijada, lo hace arrancar desde el final de la ceja e introduce un nuevo plano que va desde el extremo externo del ojo hasta el inicio del mentón, conformando el pómulo y dividiendo en dos la mejilla. El suave modelado de las mejillas hace el resto para que las figuras pierdan el carácter plano y anguloso que poseían en un principio. Precisamente, la mayor o menor cantidad de carne es lo que conforma un rostro extático, como el de San Julián; ascético como el de san Juan Nepomuceno, doliente y melancólico como el de san Roque o lleno de serenidad y afecto, como el de Jesús de Pinario antes citado.

En cuanto al rostro, la imagen de San Antonio remite a los rostros barbilampiños de Ferreiro, mostrándose cercano al San Juan Evangelista del retablo de Santa Gertrudis la Magna de San Martín Pinario (1784) o al del de la imagen de San Bernardo del mismo monasterio (1786), pero un poco más sintetizado en el desbaste y simplificado en el modelado, lo que en principio puede hacernos pensar en un operario del taller. Sin embargo, si la escultura fuera

realizada, como suponemos, en la segunda mitad de la década de los ochenta, no es totalmente descartable la mano del maestro, cuanto más el repinte actual la desvaloriza bastante. Desde luego, los elementos de repertorio son los mismos: nariz recta, más ancha que en las obras de la etapa magistral de los setenta e inicios de los ochenta, sin tener la ligera depresión en el entrecejo, lo que le da a la imagen un perfil mucho más clásico y, sobretudo, rematada en un ensanchamiento acusado en la zona de las fosas nasales. A lo que hay que añadir un mentón de botón con un destacado hoyuelo.

Esta tendencia a la síntesis es la que también encontramos en el ropaje. Tanto el San Juan Nepomuceno como el San Antonio suponen una vuelta a la estructura que encontramos en las obras de Gambino desde mediados de la década de los 50, como el san Antonio de Padua de Santa María de Vaamonde (Vedra) (1754) es decir, subrayar las dos piernas subyacentes acusando incluso sus rodillas y al tiempo abrir campaniformemente la falda dotando a la escultura de una amplia base que refuerce su estabilidad, y manteniendo todavía una estructura en cinco zonas, que precisamente él de utilizar desde mediados de la citada década y que sin embargo ahora Ferreiro recupera. Ello se acompaña en la escultura de Ferreiro de un sentido mucho más plástico de la forma, que la dota de gran originalidad, y que precisamente era lo que caracterizaba al estilo de Ferreiro, trabajando todavía en el taller de su suegro y maestro³⁹. Aunque, también hemos de reconocer que ahora, incluso, este sentido plástico de la forma se ha acentuado, al tiempo que se han simplificado los pliegues que dejan de imitar obviamente formas derivadas de la labra del mármol, que precisamente era una característica de las etapas anteriores de Ferreiro. Soluciones parejas, aunque sin tanta fuerza o incluso, mucho más sintéticas, las volveremos a encontrar en obras de la década de los noventa como el San Antonio de Padua de Santa María de Cullergondo o la extraordinaria Santa Rita de San Xurxo de A Coruña y también en obras de la primera década del siglo XIX como el San Pedro del priorato de Soandres (1802).

Teniendo en cuenta entonces los rostros y los paños propongo, datar estas obras en la segunda mitad de la década de los ochenta y desde luego, señalarlas como obras de empeño del escultor. Es decir, obras en las que él gastó horas de trabajo y procuró alcanzar una cierta originalidad. Creo que este punto, el de las horas de trabajo y consecuentemente el precio que iba a cobrar por ellas, son significativos para la calidad del resultado. Estas piezas se muestran entonces parejas, en este sentido, a las citadas de Santa Rita de San Xurxo, la Inmaculada del Consulado del Mar (ahora también en San Xurxo), el San Pedro de Soandres y también el San Benito de este mismo priorato (1802), superando a las imágenes de San Francisco y Santo Domingo de los franciscanos de Ferrol (1790) y ya no digamos a las mucho más perfunctorias de San Xurxo de Camariñas (ca. 1790)⁴⁰ y de San Ourente de Entís (1796-1801) –a las que podríamos añadir las imágenes de San Pedro, San Andrés y San Pablo de la Capilla compostelana de San Pedro (1804)⁴¹– que son las que hasta ahora se utilizaban para definir el estilo de Ferreiro, en la etapa final de su carrera, a partir del inicio de la década de los 90.

Por último, paso a analizar sus tipos iconográficos. Preside el retablo la imagen de San Roque de Montpellier, santo, como ya hemos dicho anteriormente, taumatúrgico y abogado contra la peste, lo que lleva a plantear que su patronazgo estuviera relacionado con una epidemia de dicha enfermedad en el pasado, pues como señala Sánchez García, ya desde tiempos de Constanza das Mariñas, la casa-torre contaba con una ermita dedicada a San Roque⁴².

Ferreiro sigue procurando la plasmación de los afectos que caracterizaba la obra de su maestro José Gambino y como este hiciera en las imágenes de San Roque de Santa Columba de Cordeiro o la de vestir de la Capilla Compostelana de su patronazgo, el santo aparece representado con expresión resignada y dolorosa para mostrar, siguiendo las consideraciones del Padre Rivadeneira en su *Flos Sanctorum*, lo “muy atormentado y afligido” que él estuvo como consecuencia de su enfermedad y la “admirable paciencia” con que “pasó este trabajo”⁴³. Recordemos que la paciencia entendida como el resignarse a la voluntad de Dios y saber llevar el dolor constituyen dos medios de los que el fiel puede valerse para conseguir su salvación⁴⁴.

Pero lo más novedoso de la imagen de Mariñán es su tipo iconográfico que se difiere de los que hasta el momento conocemos de José Gambino. Este había buscado la originalidad cambiando el tipo de túnica abotonada y la disposición de la capa flanqueando ambos lados del cuerpo que estaba en plena vigencia, por lo menos, a partir del inicio del segundo tercio del siglo XVIII y que podemos ver en el San Roque de Santa Baia de Boiro realizado por Domingo de Romay en 1740. Como es frecuente en el escultor del Faramello, su propuesta consistió en tomar un tipo anterior e invertirlo especularmente. Así tomó el tipo que también fue utilizado en el taller de Miguel de Romay, como lo demuestra la imagen de la compostelana capilla de San Pedro de Fora, consistente en que el santo viste túnica y capa. El manto se abre flanqueando el lado derecho del santo, separado por su brazo que se eleva para asir el bordón con la mano a la altura de su cabeza, mientras que se voltea arremolinadamente en torno a su brazo izquierdo, cuya mano levanta la túnica para dejar ver e indicar la buba pestífera. Gambino –en la Capilla del Pazo de Oca (1750)⁴⁵, Santa María de Vaamonde (Vedra, 1754), Santa Columba de Cordeiro (Valga, 1763), Santa María de Cesar (Santiago, 1775)– como si

se tratara de una imagen reflejada en un espejo, dispone ahora el bordón en la mano izquierda, con lo que el manto se abre flanqueando este lado y, por el contrario, se voltea y arremolina sobre el brazo derecho. Eso sí, Gambino sigue manteniendo la buba pestífera en la pierna izquierda adelantada, siendo, ahora, la mano derecha la encargada de levantar la túnica e indicar la yaga. Como consecuencia, el giro serpentino de la imagen se refuerza por la disposición cruzada del brazo derecho, adquiriendo una composición más perfecta, desde la concepción de la imagen como bulto redondo pensada para ser desde todos los puntos de vista del espacio, y, la dota, además de una mayor gracia. Siendo estos dos elementos: la concepción de la imagen para ser percibida desde cualquier lugar y la búsqueda de la gracia, característicos de la producción del escultor. El propio Ferreiro u oficiales de su taller o formados con él utilizarían este tipo en San Xoán de Buxán (Roís), San Xurxo de A Coruña, San Ourente de Entís⁴⁶ (Outes, 1799) y Santa María de Gonzar (Arzúa, 1791), mientras que, posiblemente, Luis de Puente lo emplearía en el San Roque de San Cristovo de Dombodán (Arzúa, ca.1799).

Sabemos además que Gambino había creado otro tipo iconográfico para la Capilla de Ánimas de Santiago que desgraciadamente no llegó a nosotros, pero sí su copia, realizada por expreso encargo del cura párroco de san Mamede de Carnota para su iglesia parroquial y llevada a cabo por su discípulo y yerno Antonio Pernas (1800). La disposición del cuerpo, brazos y túnica es la misma que en el tipo anterior. Lo que cambia es el manto, que ahora cae cintando y cubriendo completamente el flanco derecho y se voltea sobre el brazo izquierdo dejando apreciar ahora obviamente el cabo volante. En realidad se trata de una variante, invirtiendo especularmente la imagen, de la disposición del manto en las imágenes del Santiago Apóstol Peregrino derivadas de la de Pedro Campo para la Puerta Santa de la catedral Compostelana. Antonio Pernas repetiría el tipo en Santiago de Vilaño (1816-7)⁴⁷ y su hijo Juan Pernas Gambino en la Colegiata de Iria Flavia (ca. 1814) y en San Cristobo de Xanza (Valga).

En Mariñán, Ferreiro mantiene la disposición del cuerpo y de la túnica de las figuras de Gambino, aunque restándole giro a la ‘serpentinata’, y combina la disposición del manto de los dos tipos de su maestro, de modo que lo envuelve en torno del brazo derecho y lo voltea, dejando apreciable el cabo volante, en el izquierdo. El tipo tiene una gran difusión, quizá propiciada por su utilización en la hornacina de la fachada de la capilla compostelana de San Roque, que sabemos que se reconstruyó en 1781. Lo encontramos por ejemplo en San Julián de Cabaleiros (Tordoia), Santiago de Arzúa, Santa María de Viduido (Ames). También responde a él la imagen de san Roque de la Capilla General de Ánimas, tradicionalmente atribuida a Manuel de Prado (1803-1814) y ¿Cómo no? su difusión en el segundo tercio del siglo XIX lo encontramos en obras de Francisco Rodeiro como el de la Parroquia de San Fiz de Quión (Touro).

Compañero de San Roque en múltiples retablos gallegos, San Antonio de Padua posee también un amplio poder taumatúrgico, que en el santo lisboeta va acompañado del salutífero del rescate de ánimas del purgatorio. El tipo de la imagen de Mariñán responde al más tradicional del santo, que en la escultura compostelana es retomado por el taller de Miguel de Romay⁴⁸ a inicios del segundo cuarto del siglo XVIII, como lo demuestra el san Antonio de Santa María de Bendaña (Touro, 1728)⁴⁹ y que ahora sabemos, gracias a López Calderón, que también José Gambino lo utilizó reiteradamente, bien imitándolo, en la imagen de Santa María de Vaamonde (Vedra, 1754)⁵⁰ o bien reflejándolo especularmente en lo que respecta a la disposición del Niño Jesús y de la azucena, en las de San Antonio del Convento del Carmen de Padrón, de la Iglesia de la Compañía de Santiago⁵¹ y de la de san Pedro de Présaras (Vilasantar, 1761)⁵². Por mi parte, ya he señalado⁵³ que Ferreiro lo utilizó, además de en Mariñán, en Santa María de Cesar (Santiago, 1764), San André de Roade (Melide) y San Pedro de Soandres (Laracha), a las que podría añadir ahora el San Antonio de San Cristovo de Martixe (Silleda), una obra que se puede datar ya en la década de los 90. Además, sirva como ejemplo de la pervivencia del tipo en esta década en los escultores compostelanos relacionables con el taller de Ferreiro, la imagen de Santa María de Gonzar (Arzúa), cobrada, al igual que el San Roque citado anteriormente, por Juan Domínguez de Estivada en 1792⁵⁴.

Creo que la interpretación de Sánchez García⁵⁵ de la tercera imagen como una representación de san Juan Nepomuceno es acertada. Mostraría una vez más la relación devocional de la aristocracia gallega con los jesuitas que podemos ver, por ejemplo, en la capilla del Pazo de Oca, ya que el santo checo, era patrono secundario de la Compañía de Jesús, la cual difundió su culto como defensor del sigilo de la confesión y, sobre todo, como abogado contra la calumnia, la difamación y la envidia vicios por los que la propia Compañía se sentía perseguida desde su fundación.

Los jesuitas compostelanos le habían dedicado un retablo hacia 1750, presidida por una imagen atribuida por Otero Túñez a Andrés Ignacio Mariño⁵⁶, que es la más antigua representación que conozco en el arte compostelano. De ocho años después es la talla de Santa María del Camino, atribuida desde Ceán a Benito Silveira y que, nuevamente, considero que habría que poner en relación con Andrés Ignacio Mariño. Ya en los años setenta, lo volvemos a encontrar en un pequeño relieve de la predela del retablo de la Capilla de Alba de la Catedral Compostelana, una obra, sin duda, pertene-

ciente al taller Gambino Ferreiro, costeada por su patrón el canónigo Felipe Jacobo Vega y Calo. Si en este último caso, la devoción a san Juan Nepomuceno podría estar plenamente justificada desde el punto de vista del secreto de confesión, en Mariñán su representación, ya que no era el santo del nombre de ninguno de los patronos, podría estar relacionada bien con la profesión militar del marqués –San Juan Nepomuceno era desde 1758 patrón del Real y Glorioso cuerpo de Infantería de la Marina de España–, como abogado contra las inundaciones –teniendo en cuenta la situación del pazo, o, y esta me parece la más acertada, como abogado para la concepción, pues él mismo había sido concebido de padres estériles y de avanzada edad, merced a la intercesión de la Virgen María⁵⁷. De ahí su presencia en retablos con presencia mariana, tanto en el de la parroquia de Santa María del Camino, como en el de la Iglesia de la Compañía, presidido este en la hornacina del ático por una Virgen de Guadalupe, del mismo modo que en la capilla del Pazo de Mariñán lo encontramos presidido por una Inmaculada Concepción. Teniendo en cuenta que los marqueses no tenían descendencia, tal lectura no me parece disparatada, aunque no debemos olvidar su patronazgo contra la envidia y la calumnia.

Como es habitual el santo se le representa joven y barbado aparece vestido como canónigo con túnica talar y alba, portando además una capa de armiño encima como vicario general de la archidiócesis de Praga⁵⁸. En todas las representaciones anteriores aparecía portando, un crucifijo –desgraciadamente hoy perdido–, símbolo de la firmeza de su fe⁵⁹, que es uno de sus atributos más usuales. Ferreiro, posiblemente cambió este atributo por el libro que tiene el mismo significado y, además, para reforzarlo lo dotó con la palma que alude a su martirio⁶⁰, creando así un nuevo tipo iconográfico.

En cuanto a la Inmaculada, hay que ponerla en relación con uno de los tipos utilizados por José Gambino a partir del inicio de la segunda mitad del siglo, inmediatamente después de haber realizado la imagen de la capilla del Pazo de Oca⁶¹. Este tipo, que alcanza su plenitud en la Inmaculada del coro de San Martín Pinario, difiere por completo de todos los anteriormente plasmados por la escultura compostelana. Tal cambio viene propiciado porque los franciscanos compostelanos trajeron de Italia en 1750 una imagen de la Inmaculada Concepción “realizada por un imaginero ignoto, relacionable probablemente con Felipe de la Valle, el gran escultor romano del siglo XVIII”⁶² que respondía a “una sensibilidad similar a la de Murillo”⁶³ “y que, precisamente, constituye la base sobre la que Gambino introduce pequeñas modificaciones: María eleva más la cabeza, no gira tanto el cuerpo, ni ladea tanto los brazos hacia la izquierda, suprime las cabezas de los dos querubines que asoman tras el cabo volante y simplifica sustancialmente el plegado de este, aunque, bien es cierto, menos en el relieve de San Martín que en las imágenes exentas que lo preceden”⁶⁴.

De hecho, por la forma de disposición del manto podríamos establecer dos subtipos. Uno estaría compuesto por las Inmaculadas de Santa Caterina de Montefaro (Cervás, ca. 1752), Santo Tomé de Ames (Ames, ca. 1760) y Santa Columba de Cordeiro (Valga, 1763); y otro por las de San Pedro de Sarandón (Vedra, ca. 1750) y San Pedro de Présaras (Vilasantar, ca. 1761). Este último subtipo, –que es el que, a priori, presentan las piezas más alejadas del hacer del maestro, aunque indiscutiblemente hayan sido realizadas por un oficial de su taller– es al que, en concreto, responde la Inmaculada de Mariñán.

Por otra parte, esta constituye –hasta donde conocemos por el momento un unicum– en la producción de Ferreiro, pues en todas las demás: las de los conventos franciscanos de Ferrol y de Betanzos y la del Consulado coruñés, remiten directamente a la Inmaculada de los franciscanos de Santiago, tanto en la recuperación de las cabezas de los dos querubines, como en la complicación del plegado del manto. Aunque este tipo de Inmaculada, también había sido utilizado por operarios del taller de Gambino, trabajando independientemente⁶⁵, Ferreiro no la utiliza, por lo que conocemos, hasta el inicio de la década de los noventa. Ello es otro dato para suponer que la Inmaculada de Mariñán sea anterior y, de hecho, también estilísticamente nos remite como las restantes piezas a la segunda mitad de la década de los ochenta.

NOTAS

1.–SOBRINO MANZANARES, María Luisa; LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña I. Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, p. 629.

2.–LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, VIII, Santiago 1885, p. 28.

3.–Ibidem.

- 4.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, “Del manierismo al barroco: imaginería e iconografía en la capilla compostelana de San Roque”, *Archivo Hispalense* (1999), pp. 177-200.
- 5.-ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago, Consocio de Santiago-Electa, 1999, p. 25.
- 6.-Ibidem, p. 39.
- 7.-VORAGINE, Santiago de, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1996, p. 115.
- 8.-RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, ediciones EL Serval, 1998, T. II, vol. 5. p. 196.
- 9.-Además, de este escultor todavía poseemos otro Cristo, el que realizó para el antiguo Seminario de San Clemente (José Couselo Bouzas, Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX, Santiago, Imp. del Seminario, 1932, pp. 610-611), que actualmente está en la *statio* de San Martiño Pinarío.
- 10.-FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María; FREIRE BARREIRO, Francisco, *Santiago, Jerusalén, Roma Diario de una Peregrinación a estos y otros santos Lugares. T.I De Santiago a Jafa*, Santiago, Imp. Boletín Eclesiástico, 1881, p. 137.
- 11.-SOBRINO MANZANARES, María Luisa y LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, *Op. cit.*, p. 649.
- 12.-LÓPEZ CALDERÓN, Marica, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Santiago, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 2009, p. 117.
- 13.-Ibidem, p. 511.
- 14.-PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de Artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, Imp. Lib y Enc del Seminario C. Central, 1930, p. 454.
- 15.-Ibidem, p. 75.
- 16.-ROSENDE VALDÉS, Andrés A., *op. cit.*, p. 296.
- 17.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, “Mateo de Prado en el monasterio de Conxo”, *Laboratoiro de Arte* (1992), p. 200.
- 18.-“El martirio de la Virgen que, si recordáis, dije que era la duodécima estrella de su diadema, queda atestiguado por la profecía de Simeón y por la misma historia de la Pasión del Señor. Éste –dice el santo anciano refiriéndose al Niño Jesús– está puesto como una bandera discutida; y a ti –añade dirigiéndose a María– una espada te traspasará el alma.
En verdad, Madre santa, una espada traspasó tu alma. Era imposible que esta espada penetrara en la carne de tu Hijo sin atravesar tu alma. En efecto, cuando aquel Jesús –que es de todos, y tuyo de un modo especialísimo– expiro, el hierro cruel abrió su costado, sin perdonarle aún después de muerto. A él ya no podía hacerle mal alguno, ni llegó a tocar su alma, pero sí atravesó la tuya. Su alma ya no estaba allí, la tuya, en cambio, no podía ser arrancada de aquel lugar. Sí, la punzada de dolor atravesó tu alma, y con toda razón te llamamos más que mártir, ya que tus sentimientos de compasión superaron las sensaciones del dolor corporal” (San Bernardo, “Sobre las palabras del Apocalipsis: Apareció en el cielo una magnífica señal: una mujer envuelta en el sol, con I la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas ” en *Obras Completas*, IV, Sermones Litúrgicos, Madrid, Biblioteca de autores Cristianos, 2005, pp. 414-415).
- 19.-COUSELO BOUZAS, José, *Op. cit.*, p. 458.
- 20.-Ibidem, p. 493.
- 21.-FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen Folgar y LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “Los Retablos”, en *Santiago. San Martín Pinarío*, Xunta de Galicia 1999, p. 262. Toda la escultura de estos retablo fue atribuida por Ceán Bermúdez a Benito Silveira, sin embargo, los autores del artículo citado al inicio de esta nota, la atribuyen a cuatro manos distintas, de las cuales el escultor de la imagen de San Juan Bautista sería la segunda; la cual posteriormente sería identificada por Marica López Calderón como Andrés Ignacio Mariño (Marica López Calderón, *Op. cit.*, p. 350-360)
- 22.-Ibidem, p. 535.
- 23.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, “El Carmen de Arriba (Carmelo de Santiago). Arquitectura y escultura” *IV Semana Mariana en Compostela*. Santiago de Compostela, 1999, p. 145.
- 24.-A ello se añade la labra del cabello de la barba en tirabuzones, fórmula que el escultor vuelve a emplear pocos años más tarde, si bien de manero menos enfático, en el Santiago Peregrino de las Huérfans (1756-1758). En realidad se trata de un arcaísmo que, si bien desaparece de la imaginería santiaguesa apartir del retablo mayor de Conxo (ca. 1705/09 - 1714), consiguió pervivir en la iconografía concreta de Santiago, posiblemente bajo la presión de la imagen del apóstol ejecutada por el maestro Mateo para el parteluz del Pórtico de la Gloría” (Marica López Calderón, *Op. cit.*, p. 504).
- 25.-José Manuel García Iglesias, *El Barroco II*, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993, pp. 252-253.
- 26.-Ramón Otero Túnñez, *El escultor Ferreiro*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1957, p. 20.
- 27.-José Manuel B. López Vázquez, “Os retablos neoclásicos do mosteiro de Samos” en M^a del Carmen Folgar de la Calle y Ana Goy Diz (ed.) *San Xulián de Samos. Histotira e arte nun mosteiro*, Santiago, Xunta de Galicia, 2008, p. 223.
- 28.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, “Melchor de Prado y la Academia de San Fernando”, *Cuadernos de Estudios Gallegos* (1969), p. 139.
- 29.-COUSELO BOUZAS, José, *Op. cit.*, pp. 610-611 y 403.

- 30.–FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Santiago, Jerusalén, Roma Diario de una Peregrinación a estos y otros santos Lugares. T.I De Santiago a Jafa*, Santiago, Imp. Boletín Eclesiástico, 1881, p. 141.
- 31.–COUSELO BOUZAS, José, Op. cit, pp. 610-611.
- 32.–SOBRINO MANZANARES, María Luisa; LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, Op. cit., p. 651-653.
- 33.–Recordemos que el Cristo Crucificado permaneció en la Sacristía del Parador Nacional, actualmente Hotel de los Reyes Católicos.
- 34.–SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *Mariñán, Pazo de los Sentidos*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.
- 35.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “La expresión artística de la devoción” en *Galicia Renace*, Galicia Terra Única, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 270-289. Atribución en la que coincidió Jesús Ángel Sánchez García (Op. cit., p. 150)
- 36.–SOBRINO MANZANARES, María Luisa; LIAÑO PEDREIRA, María Dolores, Op. cit.
- 37.–BARREIRO FERNÁNDEZ, “Abadalgio del monasterio benedictino de San Martín binario en Santiago de Compostela (1607-1801)” *Studia Monástica*, 1965, pp. 147-188.
- 38.–Agradezco a Marica López Calderón las horas de debate que llevaron a que pudiéramos fijar las diferencias de estructura entre los rostros del modo de hacer de Gambino y los Ferreiro, cuando ambos compartían taller.
- 39.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “A propósito de una imagen del monasterio de Celanova: tipología de san José y estilo en el taller de Gambino-Ferreiro”, en Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (ed.) *Arte Beneditina nos camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2007, pp. 507-533.
- 40.–BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, “El escultor Ferreiro en Camariñas”, *Compostellanum*, 1972, p. 287.
- 41.–Estas imágenes, que Otero Túñez suponía procedentes del Monasterio de Sobrado (Ramón Otero Túñez, “El estilo y algunas esculturas de Ferreiro” *Archivo Español de Arte* (1953) p. 57) y que Mariño encuadraba bien al situarlas en la producción de los años finales del escultor (Xan X. Mariño, *O escultor Ferreiro*, Noia, 1991, pp. 114-116) fueron pagadas por los Monjes de San Martín el año 1804, con destino a San Tirso de Buiturón (Muxía) (Ana Belén Freire Naval. *Aportación Documental al estudio de la actividad artística del monasterio de San Martín Pinario y sus prioratos 1501-1854*, Tesis de Licenciatura inédita, Santiago 1998, p. 241), sin embargo, la reforma de la Capilla de San Pedro, dependiente del monasterio compostelano, llevada a cabo a partir de 1803, debió llevar a los monjes a cambiar el destino de dichas imágenes.
- 42.–SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, Op. cit., p. 138.
- 43.–RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Santorum*, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista médica, 1863, VII, p. 390. Cit. Marica López Calderón, Op. cit., p. 660 y 721.
- 44.–Ibidem, p. 660.
- 45.–LÓPEZ CALDERÓN, Marica, Op. cit, p. 335 y 660.
- 46.–MARINO, Xoán, *Patrimonio histórico-artístico de Outes. Escultura Religiosa*. A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003, p. 146-147.
- 47.–“Al escultor Dn Antonio Pernas por las imágenes de Sn Roque, San Antonio Abad y Sta Cristina setecientos y veinte reales de vellón.
Al mismo por el apóstol Santiago a caballo con sus moros cien ducados 1100 reales
Al mismo escultor por las imágenes de la Visitación de Nuestra Señora, Sn Joaquín y Sta Ana, Apóstol Peregrino y Carmen de Vestir ochocientos reales” (A.H.D.S., Fabrica de Santiago de Vilaño 1727-1828, F. 137).
- 48.–LÓPEZ CALDERÓN, Marica, Op. cit., p. 404.
- 49.–VILLAYERDE SOLAR, Dolores, *Patrimonio Artístico de Galicia, Arciprestazgo de Ribadulla*, T.III, A Coruña, Edinosa, 2000, p. 16.
- 50.–Ibidem, p. 428 y ss.
- 51.–Ídem, p. 422 y ss.
- 52.–FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen, *El Palacio de Fondevila: el mecenazgo de Valentín Sánchez de Boado y la arquitectura civil compostelana de su tiempo*, Madrid, Caja Madrid, 1966.
- 53.–LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B., “A propósito del retablo mayor de la Magdalena de Montemaior (1773): Algunas esculturas inéditas de José Ferreiro”, *Compostellanum*, 2009, pp. 498 y ss.
- 54.–“En virtud del mandato de la última visita que se halla al folio 187 y para subvenir prontamente a tan grandísima necesidad que esta única iglesia parroquial experimentaba del retablo mayor, en últimos de octubre de noventa y uno puso a cargo de D. Juan Domínguez de Estivada, Maestro de Arquitectura, vecino de Santiago, el que en noviembre del presente año, colocó con sus imágenes del Padre Eterno, y su unigénito hijo la paloma símbolo del Espíritu Santo, los dos ángeles oradores, la santísima Virgen con el título de la Asunción, como patrona de dicha Iglesia, San Ramón Nonato, Santa Bárbara, San Antonio de Padua y San Roque y para su uso supliqué al Exmo. Sr. Arzobispo la licencia para bendecirlo, la que me concedió por el decreto conveniente, Lestrove y Diciembre de mil setecientos noventa y dos... con cuya facultad bendecí a todas las enunciadas imágenes y enseguida celebré en el misa de entrada y para que siempre conste lo fimo Dn Joseph Jacinto del Río” (A.H.D.S., Libro de cuentas de Santa María de Gonzar Año 1724-1795, f. 192 rº).

- 55.-SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, Op. cit., p. 150.
- 56.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, *El 'legado' artístico de la Compañía de Jesús a la Universidad de Santiago*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1986, p. 61.
- 57.-*El Compendio de la vida y muerte y milagros de S. Juan Nepomuceno escrito en lengua italiana por el P. Cesar Calino de la Compañía de Jesús y traducido a la castellana por el P. Xavier Mariano Clavigero de la misma compañía* se inicia señalando: “Nació Juan de Padres de buena sangre y moderada fortuna: ellos le reconocieron como un don concedido de la Santísima Virgen, a quien estériles y ya avanzados en edad acudieron a pedirle un Hijo” (Mexico, Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de S. Ildefonso, 1762, p. 1).
- 58.-CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, Itsmo, 2003, pp. 262-263
- 59.-Ibidem, p. 262. En la imagen de la Compañía porta además una corona con cinco estrellas que aluden a la luz de cinco estrellas que aparecieron sobre su cadáver que emergió en el río Moldava a los pocos días de ser asesinado y arrojado a él desde un puente.
- 60.-Es posible que Sánchez García tenga razón cuando sostiene que la palma que porta el santo es un postizo que sustituye a un crucifijo primigenio (Jesús Ángel Sánchez García, Op. cit., 150), sin embargo, como la palma es un atributo que sí le corresponde, como mártir que fue, y el crucifijo puede ser sustituido por el libro de los Evangelios, creo que la palma pertenecía a la iconografía original. En este sentido, además, debemos tener en cuenta la pose del santo, desentendiéndose totalmente del objeto que porta con la mano derecha, lo que no sería de recibo si este fuera un crucifijo, pues en tal caso debería mirar directamente hacia él, como vemos en la representación de la Capilla de Alba, o hacia el cielo, como en las imágenes de la Compañía y de Santa María del Camino. Por el contrario, la figura de Mariñán, mira hacia el otro lado y hacia abajo, precisamente sobre el libro y en dirección al altar en el que se actualiza el sacrificio de la cruz, de modo que la referencia al crucifijo estaría entonces elíptica.
- 61.-LÓPEZ CALDERÓN, Marica, op. cit., pp. 673 y ss.
- 62.-OTERO TÚÑEZ, Ramón, “La Inmaculada Concepción en la escultura santiaguesa”, *Compostellanum*, 1956, p. 744.
- 63.-Ibidem.
- 64.-LÓPEZ CALDERÓN, Marica, “A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino” en Enrique Fernández Castiñeiras y Juan Manuel Monterroso Montero (eds) *Piedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus Monsticorum IV*, A Coruña. Fundación Barrie de la Maza, 2010, p. 147.
- 65.-Como ya señaló López Calderón “la imagen de la Inmaculada Concepción de San Francisco fue seguida mucho más fielmente por la Inmaculada del santuario de la Ascensión de Laxe (Vilasantar, La Coruña) realizada en 1771. Este santuario dependía del monasterio de Sobrado dos Monxes, lo cual justifica las fórmulas derivadas de Gambino que se aprecian en el conjunto escultórico del retablo mayor, conformado, además de por la citada Inmaculada, por un relieve de la Ascensión y las imágenes exentas de los apóstoles Pedro, Pablo, Santiago, Juan, Felipe y Tomás.
- Asimismo, otra imagen de la Inmaculada Concepción derivada directamente de la de San Francisco es la que preside el retablo mayor de la iglesia del antiguo convento franciscano de Sancti Spiritus de Melide, la cual ha sido atribuida a José Gambino (BROZ REI, Xosé M.: “O Mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: tres etapas de construcción”, *Boletín de Estudios melidenses*, 6 (1991), p. 61; ÁLVARO LÓPEZ, Milagros, *Gambino, 1919-1975*. Vigo, Galaxia, 1997, p. 54). Nosotros, sin embargo, no compartimos dicha atribución” (Marica López Calderón, Op. cit., p. 681”).

Las diputaciones provinciales y el patrimonio cultural, histórico o artístico. especial referencia a la normativa de adquisición de obras artísticas (pintura, escultura y otros bienes muebles).

Luis Jaime Rodríguez Fernández

Licenciado en Derecho. Jefe del servicio de Patrimonio y Contratación. Diputación Provincial de A Coruña.

Rosa María Rodríguez Martín-Retortillo

Licenciada en Derecho, Universidad de A Coruña

I. LAS DIPUTACIONES PROVINCIALES Y EL PATRIMONIO CULTURAL

El próximo año (2012) se celebrará el segundo centenario de la creación de las Diputaciones, al recoger el art. 325 de la Constitución de 1812 –promulgada en Cádiz el 19 de marzo– que “en cada provincia habrá una Diputación llamada provincial, para promover su prosperidad ...”, bello objetivo, como la obligación de todos los españoles “de ser justos y benéficos” (art. 6º). O la declaración formulada en su artículo 13 : “El objeto del Gobierno es la felicidad de la nación, puesto que el fin de toda sociedad política no es otro que el bienestar de los individuos que la componen ...”

En estos casi doscientos años las Diputaciones provinciales han sufrido numerosas vicisitudes, cambios normativos y transformaciones en sus competencias. En primer lugar, han atravesado períodos de abolición, adoptados por Gobiernos absolutistas (como en las etapas 1814-1820 y 1823-1833, durante el reinado de Fernando VII). Sin embargo, han sido Gobiernos revolucionarios, liberales o progresistas los que han propiciado su mantenimiento. Así, tras la pronunciamiento de Riego durante el trienio liberal (1820-1823), donde se restaura la Constitución de Cádiz y se aprueba la instrucción de 3 de febrero de 1823 para el Gobierno económico-político de las provincias. De igual modo, tras la revolución de 1868 se potencia la institución en la Constitución de 1869 y se desarrolla en la Ley provincial de 1870, que en su Exposición de Motivos establece: “el espíritu provincial ha sido y es demasiado enérgico en España para no ver en él una fuerza que conviene a todo trance hacer entrar en la economía general de la nación.

Esto no se consigue destruyendo la importancia de las Diputaciones provinciales, sino levantándola hasta la altura de los intereses que representan de la grande idea que simboliza”.

En otras ocasiones, en los debates constitucionales, desde posturas siempre respetables se llegó a plantear la desaparición de la provincia. En esta línea, en el proceso de elaboración de la Constitución de la IIª República, de 1931, se debatieron las enmiendas para la supresión de la provincia, que fueron rechazadas gracias al voto, entre otros, de Izquierda Republicana y del Partido Socialista Obrero Español. Entre los diputados que se opusieron a la desaparición de la provincia citamos algunos de ellos : Alcalá Zamora, Indalecio Prieto, Salvador de Madariaga, Jiménez de Asúa, Azcárate, Sacristán, Ginér de los Ríos, Zugazagoitia, Negrín, Sánchez Albornoz, Carrillo, Marañón, Pérez de Ayala, Azorín, etc, según señala el Prof. Sebastián Martín-Retortillo, añadiendo que con ello se constitucionalizó con todo vigor el fenómeno provincial y el órgano gestor de sus fines político-administrativos.

De igual modo, en el debate de la Constitución de 1978 se consagró la garantía institucional de la provincia (arts. 2, 137 y 141).

En cuanto a los fines y competencias de las Diputaciones, éstas han sufrido profundas transformaciones, pues nacieron con un marcado acento centralizador, controladas por los Subdelegados de Fomento o Gobernadores Civiles, hasta ir tomando un cariz netamente de entidad local, desprendiéndose también de su posición jerárquica o tuteladora respecto de los Ayuntamientos, para ser en nuestros días una entidad local orientada a la asistencia económica, técnica y jurídica a los Ayuntamientos, con respeto a su autonomía, tal y como regula la Ley 7/1985, de Bases de Régimen Local y siempre dentro de la necesaria coordinación con las Comunidades Autónomas.

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta, es la profunda democratización de la institución, que se ha ido desprendiendo de las prácticas caciquíles del siglo XIX y parte del siglo XX para actuar como una entidad sometida a los principios constitucionales propios de nuestro Estado Social y Democrático de Derecho y, entre otros, a los dispuesto en el art. 103 de la Constitución de 1978 (“la Administración sirve con objetividad los intereses generales y actúa de acuerdo con los principios de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación sometimiento pleno a la ley y al Derecho”). Quizás debería estudiarse la posibilidad de elección directa de los Diputados. .

Desde el punto de vista competencial, la evolución de la institución es clara. Entre sus primeras competencias figuran materias tales como agricultura, comercio, industria, estadística, quintas y milicias, repartimientos, arbitrios e impuestos, montes, repoblación forestal, y caminos y carreteras (con la creación y mantenimiento de una importante red de caminos vecinales y después de carreteras provinciales), así como competencias sobre establecimientos benéficos y asistencia hospitalaria (pues ya leyes sectoriales como las Leyes de Beneficencia de 1822 y 1849, atribuían competencias a las Diputaciones para la creación y sostenimiento de estos establecimientos), donde las Diputaciones han realizado un importante papel en este área de asistencia social cuando todavía no existía un sistema de Seguridad Social o de servicios sociales.

Posteriormente se le atribuyeron competencias en materia de abastecimiento de aguas, energía eléctrica, transportes, turismo, deporte, etc.

En la actualidad, como se ha indicado, las competencias de las Diputaciones, además de la gestión de los intereses peculiares de la provincia, va orientada a cumplir las funciones de apoyo y asistencia a los municipios que le atribuye la Ley 7/1985, de Bases de Régimen Local y las específicas que le atribuye la normativa sectorial.

A continuación vamos a exponer, resumidamente y de manera sistemática, las competencias atribuidas a las Diputaciones en materia cultural y en especial de patrimonio histórico o artístico en estos doscientos años (el contenido de la mayoría de los preceptos que se citan se recogen en el anexo).

1. NORMATIVA LOCAL

A) Fomento de las artes

- Decreto CCLXIX de 23 de junio de 1813, apartado XIV.
- Decreto XLV de 3 de febrero de 1823, art. 133.
- Real Decreto de 21 de septiembre de 1835, art. 27.

B) Fomento de la enseñanza artística

- Decreto Ley de 20 de marzo de 1925, art. 131 (Estatuto provincial).
- Decreto de 24 de junio de 1955, art. 243, K (Texto Refundido y Articulado de la Ley de Régimen Local, que atribuye competencias a las Diputaciones para la creación y sostenimiento de escuelas de artes y oficios, bellas artes y profesiones especiales, bibliotecas y academias de enseñanza especializada).

C) Gastos Museos y Bibliotecas

- Ley de 8 de enero de 1845, art. 61.6.

D) Desarrollo intelectual y moral de la provincia

- Decreto de 21 de octubre de 1868, art. 81.

E) Compraventa de propiedades

- Ley de 25 de septiembre de 1863, art. 2.

F) Difusión de la cultura

- Decreto Ley de 20 de marzo de 1925, art. 107.1 (Estatuto provincial).
- Decreto de 24 de junio de 1955, art. 243, K (Texto Refundido y Articulado de la Ley de Régimen Local).

G) Concursos y exposiciones

- Ley provincial de 20 de agosto de 1870, art. 46.
- Real Decreto de 2 de octubre de 1877, art. 44.

- Ley provincial de 29 de agosto de 1822, art. 74.1.
- Decreto Ley de 20 de marzo de 1925 (Estatuto provincial), art. 107, g.
- Ley de Bases de Régimen Local de 17 de julio de 1945, base XLI.
- Decreto de 24 de junio de 1955 (Texto Refundido y Articulado de la Ley de Régimen Local), art. 243, N.
- Ley 5/1997, de 22 de julio, de Administración Local de Galicia, art. 118.

H) Conservación de monumentos

- Decreto Ley de 20 de marzo de 1925, arts. 108.6 y 109 (Estatuto provincial).
- Ley de Bases de Régimen Local de 17 de julio de 1945, base XLI, M.
- Decreto de 24 de junio de 1955 (Texto Refundido y Articulado de la Ley de Régimen Local), art. 243, M.
- Ley 5/1997, de 22 de julio, de Administración Local de Galicia, art. 118.

I) Inventario de bienes

- Decreto Ley de 20 de marzo de 1925, art. 115.8 (Estatuto provincial).
- Reglamento de bienes de 27 de mayo de 1956, arts. 16 y ss.
- Texto Refundido de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local (aprobado por Real Decreto Legislativo 781/1986), arts. 74-87.
- Reglamento de bienes de 1986 (aprobado por Decreto 1372/1986, de 13 de junio), arts. 17 y ss. En especial, dentro de los epígrafes del inventario, el número 3 lleva como rúbrica “Muebles de carácter histórico, artístico o de considerable valor”.

J) Gestión de intereses peculiares de la provincia

- Constitución de 1 de junio de 1869, art. 37.
- Constitución de 27 de junio de 1876, art. 84.
- Decreto de 2 de octubre de 1877, art. 44.
- Ley provincial de 29 de agosto de 1882.
- Real Decreto Ley de 20 de marzo de 1925, art. 107 (Estatuto provincial).
- Ley de Bases de Régimen Local de 17 de julio de 1945.
- Decreto de 24 de junio de 1955 (aprueba el Texto Articulado de la Ley de Bases de Régimen Local), art. 242.
- Ley 7/1985, de Bases de Régimen Local, art. 36.1.d.

2. NORMATIVA SECTORIAL

A) Reglamentos de las Comisiones de Monumentos

- Antecedentes:

Comisiones Especiales de Ciencias y Artes o Comisiones Recolectoras (1836). Tenían como cometido seleccionar las piezas recogidas de cara a formar los museos provinciales

Comisiones Científicas y Artísticas, Real Orden 1837

Comisiones de monumentos :Las Diputaciones participan y financian las mismas.

- Real Orden de 13 de junio de 1844, que instituye las Comisiones de Monumentos.
- Real Orden de 24 de julio de 1844, que aprueba las normas de funcionamiento.
- Real Decreto de 24 de noviembre de 1865, que aprueba su Reglamento.
- Real Decreto de 11 de agosto de 1918, que aprueba su nuevo Reglamento.

B) Museos arqueológicos provinciales

- Real Decreto de 20 de marzo de 1867 (Gaceta de 21 de marzo de 1867).

Art. 4: “Los Museos provinciales existentes y los que se crearen conservarán los objetos arqueológicos pertenecientes a la provincia respectiva, y se instalarán en el mismo edificio donde se halle la Biblioteca pública o el Archivo histórico, si fuere posible, y en todo caso en local adecuado y conveniente”.

Art. 5: “Las Comisiones de monumentos artísticos e históricos entregarán a los museos provinciales los objetos arqueológicos que actualmente posean y los que en adelante reunieren”.

C) Museos de Bellas Artes

- Real Decreto de 24 de julio de 1913 (modificado por Decreto de 30 de julio de 1940).

- Real Orden, Circular, de 1 de marzo de 1919: por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes se interesa de este departamento se recuerde a las Diputaciones provinciales el deber en que se hallan de incluir en sus presupuestos de gastos el correspondiente a los museos de Bellas Artes (Gaceta de 02/03/1919).

Cita el art. 8 del RD de 24 julio 1913; y el párrafo primero del art. 5 y el 18 del Reglamento para la aplicación del RD de 24 julio 1913, de 18 de octubre de 1913.

- Art. 5 del Reglamento para la aplicación del Real Decreto de 24 julio 1913: “El presupuesto de ingreso de los Museos provinciales lo formarán:

1º. Las cantidades consignadas en los presupuestos de gastos de la Diputación y Ayuntamiento de la capital y destinados expresamente para este servicio” (Gaceta de Madrid de 24 de octubre de 1913).

D) Academias

- Real Decreto de 31 de octubre de 1849 (Gaceta de 6 de noviembre de 1849).

Art. 2, párrafo segundo: “Los jefes políticos excitarán a las Diputaciones, sociedades económicas y Ayuntamientos para la creación de escuelas de dibujo en las poblaciones donde a su juicio puedan ser convenientes o útiles”.

La Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, con sede en A Coruña, es una de las trece creadas en España por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, entonces con la denominación de Academia Provincial de Bellas Artes. Ostenta el título de Real desde el 12 de julio de 1916; el 14 de abril de 1947 fue oficialmente autorizada para ponerse - del Rosario, patrona de la ciudad de A Coruña, y por orden ministerial de 31 de enero de 1984 (B.O.E. de 24 de marzo de 1984) se autoriza el cambio de denominación por el de Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario. Su actual reglamento que fue aprobado por la Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de la Xunta de Galicia (Decreto 141/2004, de 25 de junio, publicado en el D.O.G. del 7 de julio de 2004), sustituye al aprobado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Orden Ministerial de 2 de octubre de 1990, publicada en el B.O.E. del 6 de octubre de 1990), y al anterior de Orden Ministerial de 17 de diciembre de 1942, le faculta, como institución oficial consultiva de la Administración, para actuar en todo lo relativo a la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras de los bienes culturales, según lo previsto en el artículo 32 de la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español, así como promover y realizar estudios de investigación y promocionar el desarrollo de las manifestaciones artísticas dentro de Galicia.

E) Normativa de patrimonio artístico

- Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911.

- Reglamento de la Ley de Excavaciones Arqueológicas de 9 de marzo de 1912.

Art. 27: “Las autoridades provinciales y locales del orden gubernativo habrán de prestar siempre el apoyo de su autoridad cuando a ello se les requiera”.

Art. 45: “Las autoridades locales de todo orden, la Guardia Civil, y todos los demás Agentes de la Autoridad procurarán el cumplimiento de la Ley y de este Reglamento, en los casos de derribos, hallazgos fortuitos, y de conservación de las excavaciones, dando cuenta a la Superioridad de los hechos que ocurran, o imponiendo su consejo y su autoridad en los particulares, para lograr la debida conservación de las cosas, sin menoscabo de los derechos que se reconocen a los descubridores y propietarios”.

- Ley de 4 de marzo de 1915, sobre conservación de monumentos arquitectónicos artísticos:

Art. 4. “Los Municipios, las Diputaciones Provinciales, las Corporaciones, las Asociaciones reconocidas por la Ley y los particulares que se comprometan a la conservación, restauración o reconstrucción de los monumentos a que esta Ley se refiere, podrán disfrutar de una subvención de hasta el 25 por 100 del presupuesto aprobado para la obra, previos los informes favorables dados por las Academias de Bellas Artes y de la Historia y por la Junta de construcciones civiles del Ministerio”.

Art. 8. “El Estado podrá ceder a las Provincias, Municipios, Corporaciones y Asociaciones que lo soliciten, por dicho orden de preferencia, el usufructo de los monumentos nacionales a cuya conservación no pueda atender debidamente, por un tiempo proporcional a los gastos que hayan de realizarse en la restauración o reparación, para los cuales podrán disfrutar de la subvención máxima que autoriza el art. 4.

Igual cesión podrá hacer a falta de aquellos organismos a los particulares que lo soliciten, pero para este caso deberá celebrarse un concurso en que se prescribirán las bases y que versará sobre el número de años del usufructo, la importancia de las obras de reparación, y las garantías de cumplimiento de la obligación.

En todos los casos a que se refiere los dos apartados anteriores, y antes de hacerse la concesión, deberán ser oídas las Academias y Juntas a que hacen referencia los artículos anteriores y deberán sujetarse a la inspección constante del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes”.

- Real Decreto de 8 de agosto de 1926 (Gaceta de 15 de agosto de 1926) .Relativo al tesoro artístico arqueológico nacional.

Atribuye competencias a las Diputaciones:

Art. 6, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 25.

- Ley de 10 de diciembre de 1931 sobre Enajenación de bienes artísticos, arqueológicos e históricos de más de 100 años de antigüedad

Art. 13.

Recapitulación: Como se ha expuesto, las competencias de las Diputaciones en materia de patrimonio cultural, artístico o histórico, han sido en muchas ocasiones muy genéricas y en otras limitadas a determinadas materias, pero las Diputaciones contribuyeron desde sus inicios a la adquisición, conservación y defensa del patrimonio, mediante actuaciones específicas, tales como creación de bibliotecas, archivos, museos, ayudas a Academias y centros de enseñanza, colaboración y financiación de las Comisiones de monumentos, rehabilitación de inmuebles, concursos y exposiciones artísticas, medidas de fomento y apoyo a las artes y a los artistas en una importante labor de mecenazgo, que ha propiciado disponer de un patrimonio artístico de considerable valor cultural y económico. Especialmente significativa es su labor en el siglo XIX, cuando el patrimonio artístico español se vio afectado, primero con la guerra de la independencia que trajo consigo expolios o destrucciones en los bienes, producidos por las tropas napoleónicas; después por la situación de abandono de muchos bienes artísticos, ocasionados con motivo del proceso desamortizador, y por último por la venta de bienes artísticos y su exportación fuera de España.

II. LA ADQUISICIÓN DE OBRAS DE ARTE POR PARTE DE LAS ADMINISTRACIONES. REFERENCIA A LAS DIPUTACIONES. NORMATIVA:

Las Administraciones Públicas desempeñan una importante labor a través de la adquisición de obras de arte, fomentando las artes plásticas y el enriquecimiento del patrimonio como legado para las futuras generaciones. En la normativa de patrimonio se regulan los diferentes modos de adquirir, que se exponen resumidamente.

El art. 15 de la Ley 33/2003, de 3 de noviembre, del Patrimonio de las Administraciones Públicas establece que “las Administraciones Públicas podrán adquirir bienes y derechos por cualquiera de los modos previstos en el ordenamiento jurídico y, en particular, por los siguientes:

- a) por atribución de la Ley
- b) a título oneroso, con ejercicio o no de la potestad de expropiación
- c) por herencia, legado o donación
- d) por prescripción
- e) por ocupación.

Por su parte, el art. 10 del Reglamento de Bienes de las Entidades Locales –aprobado por Decreto 1372/1986, de 13 de junio, anterior, por lo tanto, a dicha Ley– contiene una redacción muy similar a la Ley 33/2003: “Las Corporaciones Locales pueden adquirir bienes y derechos:

- a) por atribución de la Ley.
- b) a título oneroso con ejercicio o no de la facultad de expropiación.
- c) por herencia, legado o donación.
- d) por prescripción.
- e) por ocupación.
- f) por cualquier otro modo legítimo conforme al ordenamiento jurídico”.

De manera menos sistemática, el Código Civil señala: “La propiedad se adquiere por la ocupación. La propiedad y demás derechos reales sobre los bienes se adquieren y transmiten por la ley, por donación, por sucesión testada e intestada, y por consecuencia de ciertos contratos mediante la tradición. Puede también adquirirse por medio de la prescripción” (art. 609).

I.-Adquisición por atribución de la ley

Como indica Garrido Falla, la ley es desde luego el origen último de todas las otras formas de nacimiento de derechos reales; por eso aquí sólo nos interesa en cuanto específicamente pueda constituir un modo independiente de adquisición. Esto sólo ocurre cuando el derecho real surge *ope legis*, es decir, por el solo hecho de que se produzca el supuesto previsto en la norma.

A) Adquisición a través del ejercicio de los derechos de tanteo y retracto

Como indica la doctrina, el tanteo y retracto se refieren a un derecho de adquisición preferente pero que se dan en diferentes momentos: el tanteo otorga a su titular la facultad de adquirir el derecho de propiedad sobre una cosa ajena –pagando el precio correspondiente– cuando el vendedor pretende enajenarla a título oneroso a un tercero, y el retracto una vez que la enajenación ya se ha consumado, previo pago de la misma contraprestación que abonó el adquirente.

El art. 38 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español dispone:

“1. Quien tratase de enajenar un bien declarado de interés cultural o incluido en el Inventario General al que se refiere el artículo 26 deberá notificarlo a los Organismos mencionados en el artículo 6.º y declarar el precio y condiciones en que se proponga realizar la enajenación. Los subastadores deberán notificar igualmente y con suficiente antelación las subastas públicas en que se pretenda enajenar cualquier bien integrante del Patrimonio Histórico Español.

2. Dentro de los dos meses siguientes a la notificación referida en el apartado anterior, la Administración del Estado podrá hacer uso del derecho de tanteo para sí, para una entidad benéfica o para cualquier entidad de derecho público, obligándose al pago del precio convenido, o, en su caso, el de remate en un período no superior a dos ejercicios económicos, salvo acuerdo con el interesado en otra forma de pago.

3. Cuando el propósito de enajenación no se hubiera notificado correctamente la Administración del Estado podrá ejercer, en los mismos términos previstos para el derecho de tanteo, el de retracto en el plazo de seis meses a partir de la fecha en que tenga conocimiento fehaciente de la enajenación.

4. Lo dispuesto en los apartados anteriores no excluye que los derechos de tanteo y retracto sobre los mismos bienes puedan ser ejercidos en idénticos términos por los demás Organismos competentes para la ejecución de esta Ley. No obstante, el ejercicio de tales derechos por parte de la Administración del Estado tendrá carácter preferente siempre que se trate de adquirir bienes muebles para un Museo, Archivo o Biblioteca de titularidad estatal.

5. Los Registradores de la Propiedad y Mercantiles no inscribirán documento alguno por el que se transmita la propiedad o cualquier otro derecho real sobre los bienes a que hace referencia este artículo sin que se acredite haber cumplido cuantos requisitos en él se recogen”.

El Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español complementa esta regulación:

Artículo 40.

“1. Quien tratase de enajenar un bien que haya sido declarado de Interés Cultural, o que tenga incoado expediente para su declaración, o esté incluido en el Inventario General, deberá notificarlo al órgano de la Comunidad Autónoma correspondiente encargado de la protección del Patrimonio Histórico Español y al Ministerio de Cultura, declarando el precio y las condiciones en que se proponga realizar la enajenación. En la notificación se consignar el Código de identificación del bien o, en su caso, el número de anotación preventiva.

1 bis. En los supuestos de inmuebles situados en conjuntos históricos afectados por expedientes de declaración de interés cultural, la obligación de notificación se circunscribe a los que reúnan las condiciones señaladas en el artículo 61.2 de este Real Decreto.

2. Los subastadores, con un plazo de antelación no superior a seis semanas ni inferior a cuatro, deberán notificar a los citados organismos las subastas públicas en las que se pretenda enajenar cualquier bien integrante del Patrimonio Histórico Español, mediante la remisión de los datos que figurarán en los correspondientes catálogos.

3. La determinación de la Comunidad Autónoma que, a los efectos de este capítulo, ha de ser notificada, se realizará de acuerdo con los siguientes criterios:

a. Cuando se trate de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General, ser la correspondiente al lugar de ubicación del bien que conste en el Registro General o en el Inventario General a que se refieren los artículos 21 y 24, respectivamente.

b. En el caso de bienes que tengan incoado expediente para su declaración de Interés Cultural o su inclusión en el Inventario General ser la que ha incoado dicho expediente.

c. Respecto a los demás bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español será la de ubicación del bien en el momento en que se efectúe la subasta.

4. La Comunidad Autónoma competente podrá ejercer los derechos de tanteo y retracto sobre los bienes referidos en los términos previstos en el artículo 38.4 de la Ley 16/1985”.

Artículo 41.

“1. Dentro de los dos meses siguientes a la notificación prevista en el artículo anterior, la Administración del Estado, a través del Ministerio de Cultura, podrá hacer uso del derecho de tanteo para sí, para una entidad benéfica o para cualquier entidad de derecho público, previo informe de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, obligándose al pago del precio convenido o, en su caso, el de remate, en un período no superior a dos ejercicios económicos, salvo acuerdo con el interesado en otra forma de pago. En el indicado plazo de dos meses se comunicará al vendedor el ejercicio de este derecho.

2. En el caso de subastas públicas no será preceptivo el dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación, y la Administración del Estado podrá ejercer el derecho de tanteo mediante la comparecencia de un representante del Ministerio de Cultura en la subasta, el cual, en el momento en que se determine el precio de remate del bien subastado, manifestará el propósito de hacer uso de tal derecho, quedando en suspenso la adjudicación del bien. En un plazo de siete días hábiles, a partir de la celebración de la subasta, se comunicará al subastador del ejercicio del derecho de tanteo.

3. En todo caso, la Orden por la que se acuerda ejercitar el derecho de tanteo se publicará en el Boletín Oficial del Estado, sin perjuicio de su eficacia desde la comunicación.

4. Lo dispuesto en el apartado 1 se aplicará en los términos del artículo 38.4 de la Ley 16/1985”.

Artículo 42.

“Cuando el propósito de la enajenación no se hubiere notificado correctamente, la Administración del Estado, a través del Ministerio de Cultura, podrá ejercitar en los mismos términos previstos para el derecho de tanteo, el de retracto en el plazo de seis meses, a partir de la fecha en que tuviera conocimiento fehaciente de la enajenación. Todo ello en los términos de lo previsto en el artículo 38.4 de la Ley 16/1985.

La Orden por la que se acuerde ejercitar el derecho de retracto se notificará al vendedor y al comprador en el plazo que antecede y se publicará, además en el Boletín Oficial del Estado”.

Artículo 43.

“A partir de la publicación de las referidas Órdenes, el bien sobre el que se ha ejercitado el derecho de tanteo o de retracto quedar bajo la custodia del Ministerio de Cultura en el lugar que designe, pudiendo también acordar que quede bajo la custodia de sus propietarios en concepto de depósito con las garantías que al efecto determine”.

Artículo 44.

“La enajenación de los bienes muebles que forman parte del Patrimonio Histórico Español efectuada en contravención de lo dispuesto en el artículo 28 y en la Disposición transitoria quinta de la Ley 16/1985, es nula, correspondiendo al Ministerio Fiscal ejercitar, en defensa de la legalidad y del Interés público y social, las acciones de nulidad en los procesos civiles”.

Por su parte, la Ley 8/1995, de 30 de octubre, del patrimonio cultural de Galicia, establece en su art. 27 que: “1. Toda pretensión de enajenación o venta de un bien declarado o catalogado habrá de ser notificada a la Consejería de Cultura, con indicación del precio y las condiciones en que se proponga realizar aquella, sin perjuicio de lo establecido en el artículo 38 de la Ley 16/1985, del patrimonio histórico español.

Los subastadores habrán de notificar igualmente con un plazo de antelación de dos meses las subastas públicas en las que pretenda enajenarse cualquier bien declarado, catalogado o cualquier otro que, formando parte del patrimonio cultural de Galicia, reglamentariamente se exija.

2. En el plazo de dos meses, el órgano competente de la Junta de Galicia podrá ejercer el derecho de tanteo para sí o para otras instituciones sin ánimo de lucro, obligándose al pago del precio convenido o del de remate de la subasta.

3. Si la pretensión de enajenación o venta y sus condiciones no fuesen notificadas correctamente, podrá ejercerse, en los términos del apartado anterior, el derecho de retracto, en el plazo de seis meses a partir de la fecha en que se tenga conocimiento fehaciente de la venta”.

Los preceptos citados no atribuyen los derechos de tanteo y retracto de bienes a las Diputaciones.

B) Oferta de venta irrevocable:

Art. 33 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español:

“Salvo lo previsto en el artículo 32, siempre que se formule solicitud de exportación, la declaración de valor hecha por el solicitante será considerada oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado que, de no autorizar dicha exportación, dispondrá de un plazo de seis meses para aceptar la oferta y de un año a partir de ella para efectuar el pago que proceda. La negativa a la solicitud de exportación no supone la aceptación de la oferta, que siempre habrá de ser expresa”.

C) Adquisición mediante adjudicación de bienes en procedimiento administrativo de apremio

A este respecto, el art. 172.2 de la 58/2003, de 17 de diciembre, General Tributaria dispone que: “El procedimiento de apremio podrá concluir con la adjudicación de bienes a la Hacienda Pública cuando se trate de bienes inmuebles o de bienes muebles cuya adjudicación pueda interesar a la Hacienda Pública y no se hubieran adjudicado en el procedimiento de enajenación”.

Art. 109 del Real Decreto 939/2005, de 29 de julio por el que se aprueba el Reglamento General de Recaudación:

“1. Cuando en el procedimiento de enajenación regulado en la anterior subsección no se hubieran adjudicado alguno o algunos de los bienes embargados, el órgano de recaudación competente podrá proponer de forma motivada al órgano competente su adjudicación a la Hacienda pública en pago de las deudas no cubiertas.

Cuando los bienes embargados o sobre los que se hubiese constituido garantía fuesen integrantes del patrimonio histórico español, podrá prescindirse de los procedimientos de enajenación previstos en la subsección V anterior y se actuará conforme a lo dispuesto en este artículo.

3. Si se trata de bienes muebles cuya adjudicación se presuma que puede interesar a la Hacienda pública, el órgano competente podrá acordar dicha adjudicación, una vez tenida en cuenta la previsible utilidad que pudiera reportar a aquella y consultado, en su caso, el órgano o entidad de derecho público que pudiera utilizar dichos bienes”.

D) Pertenencia al Estado de los bienes muebles exportados sin autorización

Art. 29.1 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español:

“Pertenece al Estado los bienes muebles integrantes Patrimonio Histórico Español que sean exportados sin la autorización requerida por el artículo 5 de esta Ley. Dichos bienes son inalienables e imprescriptibles”.

III.-ADQUISICIÓN A TÍTULO ONEROSO

A) Adquisición de bienes muebles mediante contrato de suministro

El art. 11 del Reglamento de Bienes establece que “la adquisición de bienes a título oneroso exigirá el cumplimiento de los requisitos contemplados en la normativa reguladora de la contratación de las corporaciones locales”. Por lo tanto la adquisición de obras de arte debe ajustarse a esta normativa (Ley 30/2007).

En ocasiones la oferta de venta surge del propio artista, de un coleccionista o particular, o bien de una galería de arte, o por iniciativa de la Administración. En todo caso la adquisición requiere la previa valoración, así como el estudio de autenticidad de la obra. En este sentido existen órganos especializados en la Administración general del Estado (Juntas de Calificación, Valoración y exportación de bienes del patrimonio histórico español) y órganos equivalentes de las Comunidades Autónomas. En la Diputación de A Coruña existe una Comisión Técnica Asesora para esta finalidad.

El contrato tiene la naturaleza de contrato de suministro (artículo 9 Ley 30/ 2007), tal y como ha señalado la Junta Consultiva de Contratación Administrativa.

De acuerdo con lo previsto en la Ley de Contratos del Sector Público, Ley 30/2007 de 30 de Octubre, el procedimiento ordinario de adjudicación de los contratos de suministro es el procedimiento abierto o el restringido (art. 122). No obstante, la Junta Consultiva en su informe núm. 45/2009, de 1 de febrero de 2010, ha señalado que “la adquisición de una obra artística debe considerarse como un contrato de suministro sujeto a la legislación de contratos públicos, si bien por su carácter puede ser objeto de adquisición por procedimiento negociado sin publicidad al amparo de lo dispuesto en el art. 154, d) en relación con el 161.1 de la Ley de Contratos del Sector Público”.

Como una modalidad de adquisición y como medida también de fomento, las Diputaciones convocan, bajo el sistema de publicidad, y concurrencia pública, premios de artes plásticas, en los que el ganador o ganadores reciben un premio en metálico, y a veces también un diploma, y a cambio entregan a la Administración la obra premiada. Este es un medio muy adecuado de fomento de la creación artística y de adquisición de obras.

También el Estado puede comprar bienes culturales en subastas públicas en el extranjero. En este caso, la ley no reconoce ningún derecho de adquisición preferente, y el representante del Estado tiene que participar en la puja para poder adquirir el bien, siempre con unos límites fijados a priori que no puede rebasar.

Respecto a las subastas dentro del territorio no existe regulación específica sobre esta materia, que a nivel privado se regula en la normativa de ordenación del comercio minorista (Ley 7/1996 de 15 de enero. Art. 56-61) y normativa autonómica.

B) Adquisición mediante expropiación

Art. 36 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español:

“1. Los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser conservados, mantenidos y custodiados por sus propietarios o, en su caso, por los titulares de derechos reales o por los poseedores de tales bienes.

2. La utilización de los bienes declarados de interés cultural, así como de los bienes muebles incluidos en el inventario general, quedará subordinada a que no se pongan en peligro los valores que aconsejan su conservación. Cualquier cambio de uso deberá ser autorizado por los organismos competentes para la ejecución de esta Ley.

3. Cuando los propietarios o los titulares de derechos reales sobre bienes declarados de interés cultural o bienes incluidos en el inventario general no ejecuten las actuaciones exigidas en el cumplimiento de la obligación prevista en el apartado 1 de este artículo, la Administración competente, previo requerimiento a los interesados, podrá ordenar su ejecución subsidiaria.

Asimismo, podrá conceder una ayuda con carácter de anticipo reintegrable que, en caso de bienes inmuebles, será inscrita en el Registro de la Propiedad. La Administración competente también podrá realizar de modo directo las obras necesarias, si así lo requiere la más eficaz conservación de los bienes.

Excepcionalmente la Administración competente podrá ordenar el depósito de los bienes muebles en centros de carácter público en tanto no desaparezcan las causas que originaron dicha necesidad.

4. El incumplimiento de las obligaciones establecidas en el presente artículo será causa de interés social para la expropiación forzosa de los bienes declarados de interés cultural por la Administración competente”.

IV. ADQUISICIONES A TÍTULO GRATUITO

El artículo 12 del Rgto. de Bienes señala. 1. La adquisición de bienes a título gratuito no estará sujeta a restricción alguna. 2. No obstante, si la adquisición llevase aneja alguna condición o modalidad onerosa, solo podrá aceptarse los bienes previo expediente en el que se acredite que el valor del gravamen impuesto no excede del valor de lo que se adquiere

A.–Herencia

El artículo 12.3 del Rgto de Bienes establece que “las herencias se entenderán siempre aceptadas a beneficio de inventario”. (El Código Civil dispone en su artículo 1023 que el beneficio de inventario produce los siguientes efectos: 1º.- El heredero no queda obligado a pagar las deudas y demás cargas de la herencia, sino hasta donde alcancen los bienes de la misma. 2º . Conserva contra el caudal hereditario todos los derechos y acciones que tuviera contra el difunto. 3º. No se confunden para ningún efecto, en daño del heredero, sus bienes particulares con los que pertenezcan a la herencia).

El Código Civil señala que en ausencia de herederos ab intestato se declarará heredero al Estado (artículos 913 y 956) aunque algunas legislaciones forales sustituyen al estado por la Comunidad Autónoma cuando el causante tuviera la vecindad civil en esa Comunidad Autónoma .

B.–Legado

El artículo 858 del código civil dispone que “ El Testador podrá gravar con mandas y legados, no solo a sus herederos sino también a sus legatarios. Estos no estarán obligados a responder del gravamen sino hasta donde alcance el valor del legado”

C.–Donación

Deben tenerse en cuenta los artículos 618 y siguientes del Código Civil.

V. PRESCRIPCIÓN .

El artículo 14 del Reglamento de Bienes establece: “Las Entidades Locales prescribirán a su favor con arreglo a las leyes comunes, sin perjuicio de lo establecido en disposiciones especiales”.

a) prescripción ordinaria de los bienes muebles: El dominio de los bienes muebles se prescribe por la posesión no interrumpida de tres años con buena fe (artículo 1955 del Código Civil) .

b) prescripción extraordinaria: “También se prescribe el dominio de las cosas muebles por la posesión no interrumpida de 6 años, sin necesidad de ninguna otra condición” (párrafo segundo artículo 1955).

No obstante el Artículo 28 del Patrimonio Histórico Español dispone:

1. Los bienes muebles declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario general que estén en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, no podrán transmitirse por título oneroso o gratuito ni cederse a particulares ni a entidades mercantiles. Dichos bienes solo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de derecho público o a otras instituciones eclesiásticas.

2. Los bienes muebles que forman parte del Patrimonio Histórico Español no podrán ser enajenados por las Administraciones públicas, salvo las transmisiones que entre sí mismas éstas efectúen y lo dispuesto en los artículos 29 y 34 de esta Ley.

3. Los bienes a que se refiere este artículo serán imprescriptibles. En ningún caso se aplicará a estos bienes lo dispuesto en el artículo 1.955 del Código Civil.

VI. OCUPACION

Se regula en los artículos 610 y siguientes del Código Civil.

VII . LA DACION EN PAGO DE TRIBUTOS

Artículo 73 Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español:

El pago de las deudas tributarias podrá efectuarse mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario General, en los términos y condiciones previstos reglamentariamente.

VIII. LA PERMUTA

Art. 34 ley 16/1986: “El Gobierno podrá concertar con otros Estados la permuta de bienes muebles de titularidad estatal pertenecientes al Patrimonio Histórico Español por otros de al menos igual valor y significado histórico. La aprobación precisará de informe favorable de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y de la Junta de Calificación, valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español”.

IX . OTRAS FORMAS DE ADQUISICION

Es tradicional en las Diputaciones la selección, mediante concurrencia pública de artistas a los que se otorga una beca o bolsa para que puedan realizar estancias de perfeccionamiento, bien en cualquier lugar de España o del extranjero. A cambio el artista, una vez finalizada la beca tiene que entregar una obra artística. Ya en el siglo XIX encontramos Reglamentos de Pensionados, que era la denominación que se les daba.

ANEXO

APÉNDICE NORMATIVO (EVOLUCIÓN HISTÓRICA, NORMATIVA DIPUTACIONES Y PATRIMONIO CULTURAL, HISTÓRICO O ARTÍSTICO)

- CONSTITUCIÓN DE 1812 (ART 324-337)

El art. 325 de la Constitución de 1812 –promulgada en Cádiz el 19 de marzo– dispone que “en cada provincia habrá una Diputación llamada provincial, para promover su prosperidad ...”,

- DECRETO CLXIV DE 23 DE MAYO DE 1812

Este Decreto establece las Diputaciones provinciales en la Península y en Ultramar.

- DECRETO CCLXIX DE 23 DE JUNIO DE 1813

Por medio de esta norma se aprueba la instrucción para el gobierno económico-político de las provincias. En su apartado XIV establece que “para fomentar las artes ... la Diputación provincial presentará al gobiernos los planes y proyectos que le parezcan más oportunos”.

- DECRETO DE 4 MAYO DE 1814.

Por este Decreto de Fernando VII se produce la abolición de la constitución de Cádiz

- REAL DECRETO DE S.M. DE 15 DE JUNIO DE 1814

Por esta norma Fernando VII acuerda suprimir las Diputaciones.

TRIENIO LIBERAL (1820-1823)

- DECRETO DE 7 DE MARZO DE 1820

Por el que se restaura la Constitución de Cádiz.

- DECRETO LIX DE 27 DE ENERO DE 1822

Sobre división provisional del territorio español.

- CÓDIGO PENAL DE 1822.

Arts. 236 y 239.

- DECRETO XLV DE 3 DE FEBRERO DE 1823.

Es la instrucción para el gobierno económico-político de las provincias, que en su art. 133 señala que “las Diputaciones se ocuparán con el mayor esmero en fomentar por todos los medios posibles la agricultura, la industria, las artes y el comercio. Los planes y proyectos que formen sobre estos objetos se remitirán al Gobierno”.

DÉCADA OMINOSA (1 DE OCTUBRE DE 1823-1833)

- MANIFIESTO DE S.M. DE 1 DE OCTUBRE DE 1823.

Declara “nulos y de ningún valor todos los actos del gobierno llamado constitucional, desde el 7 de marzo de 1820 hasta el 1 de octubre de 1823”.

- REAL DECRETO DE 8 DE AGOSTO DE 1926 (Gaceta de 15 de agosto de 1926)

Relativo al tesoro artístico arqueológico nacional.

- REAL DECRETO DE 1827

Prohíbe la exportación de obras de arte.

- REAL DECRETO DE 23 DE OCTUBRE DE 1833

Manda establecer Subdelegados de Fomento.

- REAL DECRETO DE 30 DE NOVIEMBRE DE 1833 (Javier De Burgos)

Manda hacer la división territorial provincial.

- REAL DECRETO DE 30 NOVIEMBRE 1833

Dispone los Subdelegados y demás empleados de Fomento que ha de haber en las provincias e Instrucción que acompaña y deberán aquéllos observar.

- ESTATUTO REAL DE 10 DE ABRIL DE 1834

No hace alusión a las Diputaciones.

- REAL DECRETO DE 21 DE ABRIL DE 1834

Subdivide las provincias en partidos judiciales.

- REAL DECRETO DE 21 DE SEPTIEMBRE DE 1835

Sobre el modo de constituir y formar las Diputaciones. Su art. 27 establece que “las Diputaciones provinciales ... tendrán una intervención necesaria en las instrucción de expedientes e informarán dando su dictamen respecto a los negocios que siguen: 14º. En los tocantes al fomento de agricultura y artes en la provincia”.

- LEY DE 15 DE OCTUBRE DE 1836

Relativa al gobierno político de las provincias. Esta Ley restablece la Ley de 3 de febrero de 1823, relativa al gobierno económico-político de las provincias.

- REAL DECRETO DE 8 DE DICIEMBRE DE 1836

Restablece el Decreto de 11 de agosto de 1813 sobre gobierno de las Diputaciones provinciales.

- CONSTITUCIÓN DE 18 DE JUNIO DE 1837.

Art. 69: “En cada provincia habrá una Diputación provincial compuesta del número de individuos que determine la Ley, nombrados por los mismos electores que los diputados a Cortes”.

Art. 71: “La Ley determinará la organización y funciones de las Diputaciones provinciales y de los Ayuntamientos”.

- DECRETO 13 DE SEPTIEMBRE DE 1837

Sobre organización de las Diputaciones provinciales, que en su art. 7 dispone que “todas las leyes y decretos relativos a las Diputaciones provinciales que se hallan vigentes en el día continuarán vigentes en cuanto no se opongan a este Decreto”.

- LEY DE 25 DE OCTUBRE DE 1839

Confirma los fueros de las provincias vascongadas y Navarra.

- DECRETO DE LA REGENCIA DE 14 DE JULIO DE 1842

Fija las atribuciones de las Diputaciones provinciales en las provincias vascongadas.

- REAL ORDEN DE 13 JUNIO DE 1844

Instituye las comisiones de monumentos histórico-artísticos

- REAL ORDEN DE 24 DE JULIO DE 1844

Aprueba las normas de funcionamiento de las Comisiones de monumentos.

- LEY DE 8 DE ENERO DE 1845

Sobre organización y atribuciones de las Diputaciones. Su art. 61.6 establece que “los gastos que se incluyan en el presupuesto provincial se dividirán en obligatorios y voluntarios. Son obligatorios: 6º. Los que ocasionen los museos y bibliotecas provinciales”.

- CONSTITUCIÓN DE 23 DE MAYO DE 1845

Art. 72: “En cada provincia habrá una Diputación provincial, elegida en la forma que determine la Ley, y compuesta del número de individuos que ésta señale”.

Art. 74: “La ley determinará la organización y atribuciones de las Diputaciones y los Ayuntamientos y la intervención que hayan de tener en ambas corporaciones los Delegados del Gobierno”.

- CÓDIGO PENAL DE 1848 (modificado por decreto de 30 de junio de 1850).

Art. 132.

- REAL ORDEN DE 1 DE SEPTIEMBRE DE 1850

Requisitos para hacer alteraciones en los edificios de mérito artístico

- REAL ORDEN DE 10 DE OCTUBRE DE 1850

- CONCORDATO DE 16 DE MARZO DE 1951

- CONCORDATO DE 27 DE AGOSTO DE 1953

- REAL DECRETO DE 7 DE AGOSTO DE 1854

Manda que los Ayuntamientos y Diputaciones provinciales se rijan por la Ley 3 de febrero de 1823.

- REAL ORDEN DE 7 DE AGOSTO DE 1854

- REAL DECRETO DE 16 DE OCTUBRE DE 1856

Restablece en toda su fuerza y vigor la Ley de 8 de enero de 1845 sobre organización y atribuciones de Ayuntamientos y Diputaciones.

- LEY DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA DE 1857 (LEY MOYANO)

- LEY 4 DE ABRIL DE 1862

Sobre presupuestos y contabilidad provincial.

- LEY DE 25 DE SEPTIEMBRE 1863

Sobre gobierno y administración de las provincias. De acuerdo con el art. 56 “las Diputaciones provinciales acordarán: 2º. La compra, venta y propiedades de la misma” así como “cualquiera cantidad que estimen conveniente asignar para objeto de interés comercial” (8º).

- REAL DECRETO DE 25 DE SEPTIEMBRE 1863

Aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 25 de septiembre de 1863.

- REAL DECRETO DE 24 DE NOVIEMBRE DE 1865

Aprueba el Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos.

- REAL ORDEN DE 10 DE ABRIL DE 1866

Prohíbe la transmisión por el clero de los objetos artísticos y arqueológicos pertenecientes a la Iglesia sin previo conocimiento de las Reales Academias.

- REAL DECRETO DE 21 DE OCTUBRE DE 1866

Reforma las Leyes sobre organización y atribuciones de los Ayuntamientos y para el gobierno y administración de las provincias. Mantiene la redacción de los apartados 2º y 8º del art. 56.

- REAL ORDEN DE 20 DE MARZO DE 1867

Crea los Museos Arqueológicos provinciales

- DECRETO DE 21 DE OCTUBRE DE 1868

Declara obligatorias y en vigor las leyes municipal y orgánica provincial.

Art. 14: “Son inmediatamente ejecutivos, sin ulterior recurso, los que versen: 4º. sobre la administración de todos los bienes de la provincia”.

Art. 81: “Corresponde al Gobernador de la provincia: 4º. proponer al Gobierno, de acuerdo con la Diputación, todo lo que pueda contribuir al adelantamiento y desarrollo intelectual y moral de la provincia”.

- CONSTITUCIÓN DE 1 DE JUNIO DE 1869

Art. 37: “La gestión de los intereses peculiares de los pueblos y de las provincias corresponde respectivamente a los Ayuntamientos y Diputaciones provinciales con arreglo a las leyes”.

Art. 99: “La organización y atribuciones de las Diputaciones provinciales y Ayuntamientos se regirán por sus respectivas leyes.

Estas se ajustarán a los principios siguientes:

1º. Gobierno y dirección de los intereses peculiares de la provincia o del pueblo por las respectivas Corporaciones.

2º. Publicidad por las sesiones de unas y otras dentro de los límites señalados por la ley.

3º. Publicación de los presupuestos, cuentas y acuerdos importantes de las mismas.

4º. Intervención del Rey, y en su caso de las Cortes, para impedir que las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos se extralimiten de sus atribuciones en perjuicio de los intereses generales y permanentes; y

5º. Determinación de sus facultades en materia de impuestos a fin de que los provinciales y municipales no se hallen nunca en oposición con el sistema tributario del Estado”.

- CÓDIGO PENAL DE 1870

- LEY PROVINCIAL DE 20 DE AGOSTO DE 1870

Art. 46: “Es de la exclusiva competencia de las Diputaciones provinciales, la gestión, el gobierno y dirección de los intereses peculiares de las provincias, en cuanto, según esta ley o la ley municipal no correspondan a los Ayuntamientos, y en particular a lo que se refiere a los objetos siguientes: 1º. Establecimiento y conservación de servicios que tengan por objeto la comodidad de los habitantes de las provincias, y el fomento de sus intereses materiales y morales, tales como caminos, canales de navegación y de riego, y toda clase de obras públicas de interés provincial, establecimientos de Beneficencia ó de Instrucción, concursos, exposiciones y otras instituciones de fomento y demás objetos análogos”.

1873. PRIMERA REPÚBLICA

- DECRETO DE 16 DE DICIEMBRE DE 1873

Responsabiliza a Ayuntamientos y Diputaciones para evitar la destrucción de edificios públicos de mérito artístico o valor histórico.

- CONSTITUCIÓN DE 27 DE JUNIO DE 1876

Art. 82: “En cada provincia habrá una Diputación provincial, elegida en la forma que determine la ley, y compuesta del número de individuos que ésta señala”.

Art. 84: “La organización y atribuciones de las Diputaciones provinciales y Ayuntamientos se regirán por sus respectivas leyes.

Estas se ajustarán a los principios siguientes:

1º. Gobierno y dirección de los intereses peculiares de la provincia o del pueblo por las respectivas Corporaciones.

2º. Publicación de los presupuestos, cuentas y acuerdos de las mismas.

3º. Intervención del Rey, y en su caso de las Cortes, para impedir que las Diputaciones provinciales y los Ayuntamientos se extralimiten de sus atribuciones en perjuicio de los intereses generales y permanentes; y

4º. Determinación de sus facultades en materia de impuestos, a fin de que los provinciales y municipales no se hallen nunca en oposición con el sistema tributario del Estado”.

- LEY DE 16 DE DICIEMBRE DE 1876

Reforma las leyes municipal y provincial de 20 de agosto de 1870.

- LEY DE 2 DE OCTUBRE DE 1877

Autoriza al Ministerio de la gobernación para publicar las leyes orgánicas municipal y provincial, incorporando las reformas de la Ley de 16 de diciembre de 1876.

- REAL DECRETO DE 2 DE OCTUBRE DE 1877

Dispone que se inserten en la Gaceta de Madrid las leyes orgánicas municipal y provincial.

Art. 44: “Es de la competencia de las Diputaciones provinciales con arreglo al artículo 84 de la Constitución, el gobierno y dirección de los intereses peculiares de las provincias, en cuanto según esta ley o la ley municipal no correspondan a los Ayuntamientos, y en particular a lo que se refiere a los objetos siguientes: 1º. Establecimiento y conservación de servicios que tengan por objeto la comodidad de los habitantes de las provincias, y el fomento de sus intereses materiales y morales, tales como caminos, canales de navegación y de riego, y toda clase de obras públicas de interés provincial, establecimientos de Beneficencia ó de Instrucción, concursos, exposiciones y otras instituciones de fomento y demás objetos análogos, con sujeción a las leyes especiales y reglamentos de los diversos ramos de la Administración pública”.

- LEY 10 DE ENERO DE 1879, SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL, LITERARIA Y ARTÍSTICA.

- LEY PROVINCIAL DE 29 DE AGOSTO DE 1882

Art. 74.1: “Corresponde exclusivamente a las Diputaciones provinciales la administración de los intereses peculiares de las provincias respectivas, con arreglo y sujeción a las leyes, reglamentos y disposiciones generales, dictados para su ejecución, y en particular a lo que se refiere a los objetos siguientes: 1º. Creación y conservación de servicios que tengan por fin la comodidad de los habitantes de la provincia, y el fomento de sus intereses morales y materiales, tales como establecimientos de Beneficencia ó de Instrucción, caminos, canales de navegación y de riego, y de toda clase de obras públicas de interés provincial, así como concursos, exposiciones y otras instituciones de fomento”.

- LEY DE ANTIGÜEDADES DE 1883

Aplicable tanto a bienes del Estado como a Corporaciones y Diputaciones.

- REAL DECRETO DE 24 DE JULIO DE 1889.

Dispone la publicación del Código Civil.

- REAL DECRETO DE 18 DE ABRIL DE 1900

Crea el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

- REAL DECRETO DE 1 DE JUNIO DE 1900

Catálogo monumental y artístico de la nación.

- REAL DECRETO DE 18 DE OCTUBRE DE 1901

Aprueba el Reglamento para el régimen y servicio de las Bibliotecas públicas del estado.

- REAL DECRETO DE 22 DE NOVIEMBRE DE 1901

Aprueba el Reglamento para el régimen y gobierno de los archivos del Estado.

- REAL DECRETO DE 29 DE NOVIEMBRE DE 1901

Aprueba el Reglamento para el régimen de los Museos arqueológicos del Estado.

- REAL DECRETO DE 8 DE JULIO DE 1910

Crea la Inspección General de Monumentos.

- LEY DE EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DE 7 DE JULIO DE 1911

-REGLAMENTO DE EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS 9 DE MARZO DE 1912

- REAL DECRETO DE 18 DE DICIEMBRE DE 1913

Autoriza las mancomunidades de Diputaciones.

- LEY DE 4 DE MARZO DE 1915

Conservación de los monumentos arquitectónicos artísticos.

- REAL DECRETO DE 11 DE AGOSTO DE 1918

Artículo 1. “De conformidad con los Estatutos y Reglamentos de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, y en representación de las mismas, habrá en cada provincia una Comisión de Monumentos encargada de velar por cuantos existan en ella de interés para el arte ó para la Historia patria. Estas Comisiones estarán compuestas por todos los individuos correspondientes de dichas dos Reales Academias que residan en la provincia respectiva”.

Art. 2. “Serán además individuos natos de esta Comisión:

I. El Presidente de la Diputación Provincial...”.

Art. 10. “Son atribuciones de las Comisiones provinciales de Monumentos:

I. El reconocimiento y asidua vigilancia de los Monumentos históricos y artísticos de todo género en su provincia.

II. La intervención en las excavaciones arqueológicas que se efectúen en la provincia, promovidas por particulares, ateniéndose a lo preceptuado en la ley de Excavaciones, y su Reglamento de 7 de Junio de 1911, ó lo vigente.

III. La creación y organización de nuevos Museos Arqueológicos y de Bellas Artes, y el fomento de los existentes, aun no incorporados al Estado.

IV. Proponer al Estado, por conducto de las Academias respectivas, la adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, relieves, medallas, códices, manuscritos de todas clases y cualesquiera otros objetos, que por su mérito ó importancia artística ó histórica merezcan figurar en los Museos, Bibliotecas ó Archivos.

V. La custodia y decorosa conservación de los sepulcros y enterramientos de nuestros Reyes, Príncipes y hombres ilustres, y la traslación de los que por haber sido enagenados los edificios donde existían ó por su mal estado lo exigieren.

VI. Asesorar y recurrir á los Gobernadores, Alcaldes y demás Autoridades en cuanto se relacione con los fines propios de las mismas Comisiones provinciales de Monumentos y de la representación que ostentan”.

Art. 17, párrafo primero. “Las Diputaciones provinciales seguirán incluyendo en su presupuesto las partidas necesarias para atender a los gastos ordinarios de las Comisiones de Monumentos, satisfacer las dietas que exigieren precisas expediciones, y las sumas que se conceptuaren anualmente indispensables para llevar a cabo las reparaciones y restauraciones que hayan de hacerse en los edificios monumentales que fueren de la pertenencia de la provincia”.

Sustituye al Real Decreto de 24 de noviembre de 1865.

- REAL DECRETO DE 16 FEBRERO DE 1922
Sobre exportación de objetos artísticos.

- REAL ORDEN DE 12 DE MAYO DE 1922
Prohíbe la exportación de objetos anteriores a la mitad del siglo XIX que formen parte del tesoro artístico.

- REAL DECRETO DE 9 DE ENERO DE 1923 SOBRE ENAJENACIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS, HISTÓRICAS Y ARQUEOLÓGICAS EN POSESIÓN DE ENTIDADES RELIGIOSAS

- REAL DECRETO DE 12 DE ENERO DE 1924
Ordena la disolución de las Diputaciones.

- ESTATUTO MUNICIPAL DE 8 DE MARZO DE 1924

- REAL DECRETO-LEY DE 20 MARZO DE 1925
Aprueba el Estatuto provincial.

Artículo 107. Corresponde a las Diputaciones regir, administrar y fomentar los intereses peculiares de la provincia, siendo de su competencia, por consiguiente, la creación, conservación y mejora de los servicios e institutos que tengan por objeto el estímulo o satisfacción de sus intereses morales y materiales, y, en especial, los siguientes:

G) Concursos y Exposiciones para fomentar los intereses morales y materiales de la provincia y, en particular, sus industrias propias.

I) Establecimiento de Escuelas de Agricultura, Granjas y Campos de experimentación, cátedras ambulantes para difundir la enseñanza agrícola, Escuelas Industriales, de Artes y Oficios, de Bellas Artes, de Sordomudos, de Ciegos, Normales y Profesionales, Bibliotecas y cualesquiera otros establecimientos e institutos que persigan la difusión, la especialización o el crecimiento de la cultura pública.

K) Conservación de monumentos artísticos e históricos.

Artículo 108. Son además, funciones propias de las Diputaciones provinciales:

6. "Adquisición, enajenación, mejora, conservación, custodia y aprovechamiento de los bienes inmuebles, derechos reales, títulos de la Deuda, valores y objetos de reconocido mérito artístico o, histórico pertenecientes a la provincia o a establecimientos o fundaciones que de ella dependan, y transacciones o novaciones sobre créditos o derechos de la provincia, en la forma legal estatuida para actos de esta índole".

Artículo 109. La competencia provincial en materia de enseñanza, conservación de monumentos, obras públicas, comunicaciones y beneficencia, no obstará a la de los institutos y servicios análogos dependientes de la Administración central que tengan dotación en los Presupuestos generales del Estado. Los que establezcan y sostengan las Diputaciones serán regidos libremente por las Corporaciones y Autoridades provinciales, salvo el respeto debido a los derechos privados y a las condiciones que en favor de intereses generales de la Nación determinen de manera expresa las leyes.

Art. 115: Corresponde a la Diputación en pleno adoptar los siguientes acuerdos:

4º. Adquisición, enajenación o gravámen de bienes de la provincia, salvo cuando la adquisición, enajenación o gravámen no importe, en total más del cinco por cien del presupuesto anual ordinario de ingresos de la Corporación y cuando la adquisición sea a título lucrativo y pura, aunque rebase dicho límite.

8º. Aprobación del inventario de los bienes que constituyan el patrimonio provincial.

Art. 131: Las Diputaciones provinciales estarán obligadas a fomentar la enseñanza técnica e industrial, artística o agrícola, según las necesidades de cada provincia, y al efecto deberán, cuando menos, destinar una cantidad anual para subvención de los establecimientos que persigan el expresado fin o para becas de estudiantes pobres.

- REAL DECRETO-LEY DE 9 DE AGOSTO DE 1926
Sobre protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística.

- CÓDIGO PENAL DE 1928
Art. 273.

- REAL DECRETO DE 2 DE JULIO DE 1930
Sobre enajenación de obras artísticas.

14 DE ABRIL DE 1931 (PROCLAMACIÓN SEGUNDA REPÚBLICA):

- DECRETO DE 22 DE MAYO DE 1931
Regula la enajenación de inmuebles y objetos artísticos, arqueológicos o históricos.

- DECRETO DE 27 DE MAYO DE 1931
Dicta reglas relativas a evitar la pérdida o deterioro de obras artísticas.

- DECRETO DE 3 DE JULIO DE 1931

Prohibió temporalmente la exportación de todo objeto artístico, arqueológico e histórico, permitiendo la enajenación de los mismos entre particulares y dentro de España.

- CONSTITUCIÓN DE LA SEGUNDA REPÚBLICA DE 9 DE DICIEMBRE DE 1931

Art. 8: El Estado español, dentro de los límites irreductibles de su territorio actual, estará integrado por municipios, mancomunados en provincias, y por las regiones que se constituyan en régimen de autonomía.

Art. 10: Las provincias se constituirán por los municipios mancomunados conforme a una ley que determinará su régimen, sus funciones y la manera de elegir el órgano gestor de sus fines político-administrativos.

Art. 45: “Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su bellaza natural o por su reconocido valor artístico o histórico”.

Art. 48: “El servicio de la cultura es atribución esencial de Estado...”.

- DECRETO DE 13 DE JULIO DE 1931

Relativo a la formación del fichero de arte antiguo.

- LEY DE 10 DE DICIEMBRE DE 1931 SOBRE ENAJENACIÓN DE BIENES ARTÍSTICOS, ARQUEOLÓGICOS E HISTÓRICOS DE MÁS DE 100 AÑOS DE ANTIGÜEDAD

- DECRETO DE 19 DE MAYO DE 1932

Sobre la estructura y competencias del cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos.

- CÓDIGO PENAL DE 1932

Art. 235.

- LEY DE 13 DE MAYO DE 1933 SOBRE DEFENSA, CONSERVACIÓN Y ACRECENTAMIENTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO NACIONAL

- LEY MUNICIPAL DE 31 DE OCTUBRE DE 1935

- DECRETO DE 16 DE ABRIL DE 1936

Aprueba el Reglamento de la Ley de 13 de mayo de 1933, sobre defensa, conservación y acrecentamiento del patrimonio histórico-artístico nacional.

- ESTATUTO DE AUTONOMÍA DE GALICIA DE 1936

Art. 14: Corresponde a la región gallega:

f) el turismo, la conservación de monumentos y la defensa del patrimonio artístico y cultural de Galicia, el cual no podrá ser enajenado ni llevado fuera de la región.

Art. 15: Corresponde además a la región los servicios de archivos, bibliotecas y museos radicados en su territorio.

PERIODO 1939-1975:

- CÓDIGO PENAL DE 1944

Art. 208.

- LEY DE BASES DE RÉGIMEN LOCAL DE 17 DE JULIO DE 1945

Base XLI: Es de la competencia provincial el fomento y administración de los intereses peculiares de la provincia, con subordinación a las leyes generales.

K) Difusión de la cultura con la creación y sostenimiento de Escuelas Industriales, de artes y oficios, de bellas artes y de profesiones especiales, así como de bibliotecas y academias de enseñanza especializada.

M) Conservación de monumentos y lugares artísticos e históricos y desarrollo del turismo en la provincia.

N) Concursos y exposiciones...

- DECRETO DE 22 DE ABRIL DE 1949 SOBRE PROTECCIÓN DE LOS CASTILLOS

- TEXTO ARTICULADO DE 16 DE DICIEMBRE DE 1950

- LEY DE 3 DE DICIEMBRE DE 1953

Modifica la Ley de Bases de 1945.

- LEY DE EXPROPIACIÓN FORZOSA DE 16 DE DICIEMBRE DE 1954

Entre sus procedimientos especiales incluye la expropiación de bienes de valor artístico, histórico y arqueológico.

- TEXTO ARTICULADO Y REFUNDIDO DE LAS LEYES DE BASES DE RÉGIMEN LOCAL DE 17 DE JULIO DE 1945 Y DE 3 DE DICIEMBRE DE 1953, APROBADO POR DECRETO DE 24 DE JUNIO DE 1955

Art 101: La actividad municipal se dirigirá principalmente a la consecución de los siguientes fines:

J) fomento del turismo; protección y defensa del paisaje; Museos, Monumentos artísticos e históricos...

Art. 242 : Es de la competencia provincial el fomento y administración de los intereses peculiares de la provincia, con subordinación a las leyes generales.

Art. 243: De manera especial se comprenden en dicha competencia los servicios siguientes:

K) Difusión de la cultura con la creación y sostenimiento de Escuelas Industriales, de artes y oficios, de bellas artes y de profesiones especiales, bibliotecas y academias de enseñanza especializada.

M) Conservación de monumentos y lugares artísticos e históricos y desarrollo del turismo en la provincia.

N) Concursos y exposiciones...

- DECRETO DE 27 DE MAYO DE 1955

Aprueba el Reglamento de bienes de las entidades locales.

- DECRETO DE 22 DE JULIO DE 1958

Crea la categoría de monumentos provinciales y locales.

- DECRETO DE 2 DE JUNIO DE 1960

Sobre objetos que integran el Tesoro Histórico Artístico Nacional.

- DECRETO 2415/1961 de 16 de noviembre

Crea el Instituto Central de Restauración y Conservación de obras y objetos de arte, arqueológico y etnológico.

- LEY DE 24 DE DICIEMBRE DE 1962

Sobre salvamentos y hallazgos.

- LEY 85/1962, DE 24 DE DICIEMBRE, SOBRE REFORMA DE LAS HACIENDAS MUNICIPALES

- DECRETO 571/1963, sobre protección de escudos, emblemas, piezas heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares de interés histórico-artístico

- DECRETO 1022/1964, DE 15 DE ABRIL

Aprueba el Texto Articulado de la Ley de Bases de Patrimonio del Estado.

- DECRETO 3588/1964, DE 5 DE NOVIEMBRE

Aprueba el Reglamento de la Ley de Patrimonio del Estado.

- LEY 26/1972, DE 21 DE JUNIO, SOBRE DEFENSA DEL TESORO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO DE LA NACIÓN

- DECRETO 449/1973, de 22 de febrero, por el que se colocan bajo la protección del Estado los hórreos o cabazos existentes en Asturias y Galicia

- LEY 7/1973, DE 17 DE MARZO

Crea el Cuerpo facultativo de Conservadores de Museos.

- LEY 41/1975, De 19 De NOVIEMBRE DE BASES DEL ESTATUTO DE RÉGIMEN LOCAL DE 1975

Base 18:

- CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1978

Preámbulo: "Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida".

Art. 44.1: Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.

Art. 137: "El Estado se organiza territorialmente en municipios, en provincias y en las Comunidades Autónomas que se constituyan. Todas estas entidades gozan de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses".

Art. 141: 1. La provincia es una entidad local con personalidad jurídica propia, determinada por la agrupación de municipios y división territorial para el cumplimiento de las actividades del Estado. Cualquier alteración de los límites provinciales habrá de ser aprobada por las Cortes Generales mediante ley orgánica.

2. El gobierno y la administración autónoma de las provincias estarán encomendados a Diputaciones u otras Corporaciones de carácter representativo.

3. Se podrán crear agrupaciones de municipios diferentes de la provincia.
4. En los archipiélagos, las islas tendrán además su administración propia en forma de Cabildos o Consejos”.

Art. 148.1 : Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en las siguientes materias:

14. La artesanía.
15. Museos, Bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma
16. Patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma.
17. El fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de

la lengua de la Comunidad Autónoma.

Art. 149.1.El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias:28.- Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas.

Art. 149.2: Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas.

- ACUERDOS ENTRE LA SANTA SEDE Y EL ESTADO ESPAÑOL SOBRE ASUNTOS JURÍDICOS, SOBRE ENSEÑANZA Y ASUNTOS CULTURALES, Y SOBRE ASUNTOS ECONÓMICOS, RATIFICADOS EL 4 DE DICIEMBRE DE 1979.

- ESTATUTO DE AUTONOMÍA DE GALICIA, APROBADO POR LEY ORGÁNICA 1/1981 DE 6 DE ABRIL

Art. 4; 5; 7; 27, apdos. 17, 18 y 19; art. 32; y disposición final tercera.

- LEY 23/1982, DE 16 DE JUNIO, DEL PATRIMONIO NACIONAL

- LEY 7/1985, DE 2 DE ABRIL DE BASES DE RÉGIMEN LOCAL

Art. 31: 1. La Provincia es una Entidad local determinada por la agrupación de Municipios, con personalidad jurídica propia y plena capacidad para el cumplimiento de sus fines.

2. Son fines propios y específicos de la Provincia garantizar los principios de solidaridad y equilibrio intermunicipales, en el marco de la política económica y social, y, en particular:

- a) Asegurar la prestación integral y adecuada en la totalidad del territorio provincial de los servicios de competencia municipal.
- b) Participar en la coordinación de la Administración local con la de la Comunidad Autónoma y la del Estado.

3. El gobierno y la administración autónoma de la Provincia corresponden a la Diputación u otras Corporaciones de carácter representativo.

Art. 36: 1. Son competencias propias de la Diputación las que les atribuyan, en este concepto, las Leyes del Estado y de las Comunidades Autónomas en los diferentes sectores de la acción pública y, en todo caso:

- a) La coordinación de los servicios municipales entre sí para la garantía de la prestación integral y adecuada a que se refiere el apartado a) del número 2 del artículo 31.
- b) La asistencia y la cooperación jurídica, económica y técnica a los Municipios, especialmente los de menor capacidad económica y de gestión.
- c) La prestación de servicios públicos de carácter supramunicipal y, en su caso, supracomarcal.
- d) En general, el fomento y la administración de los intereses peculiares de la Provincia.

2. A los efectos de lo dispuesto en las letras a) y b) del número anterior, la Diputación:

a) Aprueba anualmente un plan provincial de cooperación a las obras y servicios de competencia municipal, en cuya elaboración deben participar los Municipios de la Provincia. El Plan, que deberá contener una Memoria justificativa de sus objetivos y de los criterios de distribución de los fondos, podrá financiarse con medios propios de la Diputación, las aportaciones municipales y las subvenciones que acuerden la Comunidad Autónoma y el Estado con cargo a sus respectivos presupuestos. Sin perjuicio de las competencias reconocidas en los Estatutos de Autonomía y de las anteriormente asumidas y ratificadas por éstos, la Comunidad Autónoma asegura en su territorio la coordinación de los diversos planes provinciales de acuerdo con lo previsto en el artículo 59 de esta Ley.

El Estado y la Comunidad Autónoma, en su caso, pueden sujetar sus subvenciones a determinados criterios y condiciones en su utilización o empleo.

b) Asegura el acceso de la población de la Provincia al conjunto de los servicios mínimos de competencia municipal y la mayor eficacia y economicidad en la prestación de éstos mediante cualesquiera fórmulas de asistencia y cooperación con los Municipios.

- LEY 16/1985, DE 25 DE JUNIO, DE PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

Esta Ley no hace referencia expresa a las Diputaciones, aunque indirectamente cuando se refiere a los poderes públicos.

Art. 7: Los Ayuntamientos cooperarán con los Organismos competentes para la ejecución de esta Ley en la conservación y custodia del Patrimonio Histórico Español comprendido en su término municipal, adoptando las medidas oportunas para evitar su deterioro, pérdida o destrucción. Notificarán a la Administración competente cualquier amenaza, daño o perturbación de su función social que tales bienes sufran, así como las dificultades y necesidades que tengan para el cuidado de estos bienes. Ejercerán asimismo las demás funciones que tengan expresamente atribuidas en virtud de esta Ley.

- REAL DECRETO 111/1986, DE 10 DE ENERO
De desarrollo parcial de la Ley 16/1985.
- REAL DECRETO LEGISLATIVO 781/1986, DE 18 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local
- REAL DECRETO 1372/1986, DE 13 DE JUNIO
Aprueba el Reglamento de Bienes de las Entidades Locales.
- DECRETO 314/1986, de 16 de octubre, por el que se regula el sistema público de museos de la Comunidad Autónoma de Galicia
- LEY 39/1989, de 22 de diciembre, Reguladora de las Haciendas Locales
- LEY 12/1991, de 14 de noviembre, sobre porcentaje para trabajos de dotación artística en proyectos de obras de la Xunta de Galicia
- DECRETO 112/1992, de 30 de abril, por el que se crea la Comisión Superior de Valoración de Bienes Culturales de Interés para Galicia
- ACUERDOS DE COOPERACIÓN ENTRE EL ESTADO Y CONFESIONES RELIGIOSAS MINORITARIAS DE 10 DE NOVIEMBRE DE 1992.
- CÓDIGO PENAL DE 1995.
Título XVI, especialmente los arts. 321 a 324 (relativos al patrimonio histórico).
- LEY 8/1995, DE 30 DE OCTUBRE, DEL PATRIMONIO CULTURAL DE GALICIA
No alude a las Diputaciones expresamente, aunque hay artículos que hablan de las Corporaciones Locales (Exposición de Motivos, art. 4) o Administraciones Públicas.
- REAL DECRETO LEGISLATIVO 1/1996, DE 12 DE ABRIL (modificado por Ley 23/2006, de 7 de julio)
Aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.
- LEY 3/1996, de 10 de mayo, de protección de los Caminos de Santiago
- DECRETO 199/1997, de 10 de julio, por el que se regula la actividad arqueológica en la Comunidad Autónoma de Galicia
- LEY 5/1997, DE 22 DE JULIO, DE ADMINISTRACIÓN LOCAL DE GALICIA
Art. 118: Compete a las Diputaciones provinciales regir y administrar los intereses peculiares de la provincia, creando, conservando y mejorando los servicios cuyo objeto sea el fomento de los mismos, y, en especial, los siguientes:
 - a) Construcción y conservación de carreteras y caminos provinciales.
 - b) Conservación de monumentos histórico-artísticos.
 - c) Establecimiento y conservación de bibliotecas.
 - d) Organización de concursos y exposiciones y de cualquier otra actividad cuya finalidad sea el fomento en materia de cultura, educación y deporte.
 - e) Realización de obras en todo el territorio provincial.
- LEY 51/2002, DE 27 DE DICIEMBRE, DE REFORMA DE LA LEY 39/1988
- LEY 33/2003, DE 3 DE NOVIEMBRE, DEL PATRIMONIO DE LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS
- LEY 57/2003, DE 16 DE DICIEMBRE, DE MEDIDAS PARA LA MODERNIZACIÓN DEL GOBIERNO LOCAL
- REAL DECRETO LEGISLATIVO 2/2004 DE 5 DE MARZO
Aprueba el Texto Refundido de la Ley reguladora de las Haciendas Locales.
- DECRETO 39/2007, de 8 de marzo, por el que se regula la composición y funcionamiento de las Comisiones Territoriales de Patrimonio Histórico Galego
- LEY 30/2007, de 30 de octubre, de Contratos del Sector Público
- DECRETO 232/2008, de 2 de octubre, sobre el Inventario General del Patrimonio Cultural de Galicia
- REAL DECRETO 1305/2009, DE 31 DE JULIO
Crea la red de museos de España.
- REAL DECRETO 1373/2009, DE 28 DE AGOSTO
Aprueba el Reglamento de la Ley 33/2003, de 3 de noviembre, de Patrimonio de las Administraciones Públicas.

Catálogo



ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Dársena

Mixta sobre tabla, 78x100 cm., 1992.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho: "ABELENDIA 92".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0847



La vista de la dársena y de la Avenida de la Marina de A Coruña son unos de los rincones más evocados por Alfonso Abelenda a lo largo de toda su obra. Ya sus primeros lienzos de mediados de los años cincuenta hacen referencia a este panorama que será insistentemente plasmado en más de medio siglo de actividad pictórica.

La peculiaridad del cuadro es la técnica del pastel, poco frecuente en la trayectoria del pintor, a la que aplica un tratamiento singular y de notable ejercicio analítico. La evanescente composición divide al cuadro en dos partes claramente diferenciadas, el paisaje urbano de las galerías de la Marina en la zona superior aporta la geometría y los matices de claroscuro necesarios para hacer identificable el paisaje representado. Esta zona rigurosa se contrapone al rectángulo inferior del cuadro en la que se plasma de una forma menos definida y caótica los efectos de la acumulación de embarcaciones y los agentes atmosféricos de un día de niebla y lluvia coruñés. La aplicación nerviosa y sabiamente distribuida del lápiz de pastel sobre las diferentes zonas de la superficie del soporte potencia las características ambientales que el artista trata de representar. La entonación general en azules contribuye a enfatizar un ambiente de plúmbea llovizna que matiza las formas confundiéndolas y fusionándolas.

El planteamiento de este pastel es muy diferente al de sus óleos de años posteriores en los que la definición de los perfiles de la arquitectura, barcos y mar se acentúan con la intención de hacer resaltar los colores que, sabiamente, el pintor intercala con una clara intención expresiva con la que pretende activar la superficie del pigmento con estallidos de luz y de brillante color. (AGM)

PROCEDENCIA: Porcentaje proyecto de ejecución de obras provinciales

REPRODUCCIONES: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 166.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Homenaje a Urbano Lugrís

Mixta sobre tela, 100x81 cm., 1995.

Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDIA 95".

Palacio Provincial

Número de inventario: 1107



Pertenece a un grupo de obras sobre el mismo tema con las que el pintor realiza variantes que se complementan y aportan diferentes matices a la serie. El conjunto de estos lienzos evoca una iconografía que remite, en ocasiones, a la estética de Pablo Picasso y a un planteamiento temático con cierto carácter costumbrista.

El "Homenaje a Urbano Lugrís", perteneciente a la colección de la Diputación Provincial, representa a dos personajes dialogando situados delante de una ventana en la que se recorta un paisaje urbano y sentados frente a una mesa en compañía de un perro. Un tema que pudiera aludir al ambiente de la bohemia del segundo tercio de siglo, en los locales que se reunía la intelectualidad española, distribuidos en los diferentes cafés madrileños. Una temática que tiene un precedente pictórico en la magistral obra de Gutiérrez Solana "El café de Pombo". El propio Alfonso Abelenda había participado de esos ambientes durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, principalmente en el Café Gijón. Un lienzo que guarda una estrecha relación, tanto en la temática como en la iconografía, con otros dos lienzos pertenecientes a la colección de pintura de la Diputación de A Coruña: "Los alquimistas" y "Homenaje a Álvaro Cunqueiro".

"Homenaje a Urbano Lugrís" es la versión más sintética de los tres cuadros antes citados. Desde un punto de vista compositivo una gruesa línea vertical amarilla divide la parte superior del lienzo separando los ámbitos espaciales de las dos figuras representadas. Ambas figuras debido a la nítida división espacial aportada remiten a una estructura de vidriera, aspecto que es potenciado por la yuxtaposición de las diferentes partes del cuerpo planteada con una cierta dosis cubista. La zona inferior del lienzo rompe la estructura bipartita antes analizada para crear un primer plano en el que se sitúan aquellos elementos accesorios de la escena: mesa, copa y perro.

El conjunto de la imagen puede integrarse en una estética que otros artistas gallegos –Laxeiro o Rafael Úbeda–, han incidido en el último cuarto de siglo. Las constantes de una pintura plana, sintética, intensamente decorativa, expresionista y ambientada en las premisas de las primeras vanguardias históricas europeas son las claves que hacen que la obra realizada por Alfonso Abelenda en los últimos veinte años sea plenamente identificable. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

INSCRIPCIONES AL DORSO: "L. Coruña Abelenda 95".

REPRODUCCIONES: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 166.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

ABELENDAS [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Homenaje a Álvaro Cunqueiro

Mixta sobre tela, 100x81 cm., 1995.

Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDAS 95".

Palacio Provincial

Número de inventario: 1108



“Homenaje a Álvaro Cunqueiro” no deja de ser una nueva versión del tema representado en “Homenaje a Urbano Lugo”, aunque planteado de una manera más pictórica y con una mayor descripción de los elementos accesorios que acompañan a las dos figuras principales. Lo que más destaca en la factura del lienzo es la clara delimitación de los contornos de los planos que configuran cada uno de los elementos existentes. Una fragmentación que aporta al cuadro un cierto valor constructivo ya que pudiera entenderse como un rompecabezas en el que encajan todas las piezas. Frente a ello el intenso expresionismo con que se plantea a cada uno de los personajes y al perro, a modo de grotescas caricaturas con las que plasma una desgarrada y dramática figuración, en la que aparecen gestos monstruosos, con los que apunta hacia un mundo distorsionado, no ajeno a la sátira. La aplicación del color es meditada creando zonas de tensión en donde la materia y la superposición de las capas es abundante –personaje de la izquierda–, que contrastan con la monocromía gris de otros planos que acentúan la composición global de la obra.

Existe un culto a “lo feo”, muy en la línea de importantes pintores españoles como Antonio Saura, Francisco Mateos, Luis García Ochoa o Alfonso Fraile, con la clara intención de impactar en el espectador para hacerle comprender como tras la neutra apariencia de un hecho cotidiano, pueden esconderse las múltiples lecturas que encierra la personalidad humana. Lo más significativo es que tras esta apariencia distorsionada de la realidad subyace un sustrato clásico, una composición equilibrada y un cierto interés esteticista por plantear un conjunto que se ajusta a unos cánones compositivos meditados. La supresión de la perspectiva, el abatimiento de las tres dimensiones a un único plano vertical y el interés por fragmentar la imagen, no ocultan la maestría de un pintor que conoce y pone en práctica toda una tradición secular de pintura. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Abelenda 95” (dos veces).

Reproducciones: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 185.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Los alquimistas

Mixta sobre tela, 100x81 cm., 1996.
Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDIA 95-96".
Palacio Provincial
Número de inventario: 1109



“Los alquimistas” puede considerarse como un estado intermedio entre los tres lienzos de la serie que posee la Colección de la Diputación Provincial. Es la obra de cromatismo más reducido en la que se usa, principalmente, una gama de grises que se extiende desde el negro al blanco y que contrasta con rojos y verdes. El artista aplica a las manos de los personajes una cierta gradación tonal de colores arbitrarios quedando el resto del lienzo planteado casi en su totalidad con tonalidades prácticamente planas. La fragmentación en planos es muy acusada lo que contribuye a evidenciar una poderosa democratización de la imagen resultante. Este planteamiento hace destacar detalles no perceptibles en las otras dos variantes “Homenaje a Urbano Lugo” y “Homenaje a Álvaro Cunqueiro”, tales como la corbata del personaje de la izquierda. De igual manera la indefinición espacial es mayor al no poderse concretar que el paisaje posterior es la vista desde una ventana de la estancia.

Una forma de construir que tiene sus precedentes en la pintura geométrica de Cezanne, el *cloissonné* de Gauguin y, especialmente, en las diferentes variantes cubistas. Lo interesante de este conjunto de lienzos es su característica complementaria, aspecto que nos lleva a pensar en que Alfonso Abelenda ha realizado un proceso analítico de las formas y su representación en diferentes octavas de una misma escala, recurso que le permite aportar distintas versiones de un mismo tema que en su conjunto se complementan y completan. Un interesante ejercicio plástico en el que el tema se convierte en un pretexto para investigar con las posibilidades de la pintura dentro de sus características cromáticas, lumínicas y expresivas. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

REPRODUCCIONES: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 124.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Meninas

Óleo sobre tela, 35,5x27 cm., 1985.

Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDIA 85".

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1222



Una de las temáticas más definidas de la obra de Alfonso Abelenda es la que se refiere al corpus relacionado con personajes de la historia del arte. Desde la década de los años ochenta del pasado siglo el pintor reinterpreta frecuentemente determinadas obras capitales de la historia de la pintura. Entre todas ellas hay que destacar la insistencia con la que el pintor coruñés aborda el estudio, desde un punto de vista plástico, de los personajes que aparecen en el cuadro de "Las Meninas" de Diego Velázquez. De la misma forma que en sus series de paisajes de la dársena coruñesa o de figuras de escritores en el café, el tema de Las Meninas se convierte en un pretexto para ensayar con las posibilidades que tiene la pintura desde un punto analítico, técnico y formal.

El planteamiento de esta tipología de la reinterpretación de la historia de la pintura dentro del conjunto de la obra de Abelenda tiene una honda tradición en la plástica española de la segunda mitad del siglo XX, desde que Picasso hiciera la serie homónima "Las Meninas", en 1957, muchos artistas, entre los que se podrían citar a Dalí, Antonio Saura, Equipo Crónica y, especialmente, Manolo Valdés, se sintieron atraídos por aportar su visión sobre el genial cuadro del barroco español.

Las interpretaciones libres que Alfonso Abelenda hace del cuadro "Las Meninas" abarcan planteamientos que se contemplan desde un variado abanico de opciones, tanto la analítica, formal, conceptual o, incluso, desde la incorporación de elementos no existentes en el modelo original y que contribuyen a dar una nueva orientación creativa. La amplia producción que conforma esta serie interpretativa de Alfonso Abelenda aborda soluciones que inciden en la mancha, en el análisis de la luz y color, o en otros aspectos estilísticos o compositivos que subordinan el resultado final de las formas.

En el caso del cuadro de la Colección de la Diputación, "Meninas", el pintor coruñés plasma la interpretación de un fragmento del lienzo de Velázquez en el que selecciona la imagen de una infanta en primer plano y la figura de José Nieto, aposentador de la corte, en la puerta del fondo de la estancia. Los fuertes contrastes lumínicos que se establecen entre la representación matérica, diluida y colorista de la infanta, la oscuridad del espacio y el foco de luz de la puerta abierta son los componentes que Alfonso Abelenda elige para hacer un estudio lumínico, cromático y espacial de carácter muy pictoricista. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

INSCRIPCIONES: Al dorso "Abelenda III-85".

ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Figura

Técnica mixta sobre tabla (cerámica, óleo y arena), 35,5x27 cm., 1970 ca.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDIA".
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1228



Obra de Alfonso Abelenda de pequeño formato realizada a modo de experimentación o divertimento. Es interesante la aplicación de diversos soportes en capas que, con sus diferentes roturas e imperfecciones, van dando cuenta del proceso que el artista ha aplicado para su realización. Su preocupación en las diferentes cocciones del material para conseguir diferentes texturas y craquelados imprevistos, tras las aplicaciones de diferentes técnicas dan texturas a la rica superficie –arena, cerámica, etc. Posteriormente el artista ejecuta pinceladas de pintura de colores expresivos enmarcados en una gama cálida que se extiende desde los rojos, tierras para acabar con trazos gestuales en negro. También es interesante el método para conseguir la activación de la superficie con la luz a través de la inclusión de signos esgrafiados con objetos punzantes que el pintor selecciona en aquellas zonas que tienen un mayor espesor de pintura. La aplicación de una última cocción en un horno cerámico aporta la fijación final de la superficie para, a continuación, intervenir este trabajo cerámico con toques directos de pintura.

El resultado es una obra que establece un paralelismo con algunos informalismos de los años cincuenta y sesenta, haciendo un guiño con artistas espacialistas como Burri o con los informalistas españoles Millares o Tapes. "Figura" es un ejemplo de un Alfonso Abelenda que investiga sobre la abstracción buscando recursos expresivos que puedan ser eficaces para conformar un resultado táctil y variado que sea susceptible de seducir al espectador. La pintura aunque no está datada y se desconoce la fecha de producción, se puede enmarcar dentro del cambio estético que el pintor experimenta tras su viaje a Marruecos entre 1957 y 1959, momento en que su interés se centra en una obra expresionista muy rica en texturas, colores intensos y armonías abstractas, que hacen de este período una etapa muy creativa en el conjunto de su producción. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

ABELENDIA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

La dársena

Óleo sobre lienzo, 60x73 cm., 1998.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "ABELENDIA".

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1110



“La dársena” pertenece a uno de los modelos de paisaje preferido por Alfonso Abelenda en el que incide en frecuentes versiones a lo largo de toda su trayectoria. La división horizontal de los tres elementos de la composición –cielo, arquitectura ciudadana y barcos–, le permiten hacer variaciones sobre un mismo tema, aspecto frecuente en la producción del artista.

En esta composición se hace una acotación del entorno justo en la confluencia de la Avenida de Montoto y el Paseo del Parrote de la ciudad coruñesa, un enclave en el que se encuentran los edificios modernistas de la Casa Rey y la Casa Molina de los arquitectos Julio Galán y Rafael González Villar, respectivamente. El corte de la calle que accede a la Plaza de María Pita posibilita una ruptura del entramado urbano que activa la composición del paisaje y hace más permeable la fusión de los edificios con las embarcaciones atracadas en la Dársena coruñesa.

El paisaje, en este caso, se aborda con una cierta intención constructivista al activar la silueta de determinados elementos del paisaje con una gruesa línea de color que remarca la geometría de los mismos. Se percibe un intenso componente analítico muy en la línea de los dibujos que se plantean en la asignatura de análisis de formas de la carrera de arquitectura, disciplina que el pintor había comenzado a estudiar en Madrid hacia 1950. El carácter rápido de los trazos confiere un cierto tono abocetado al conjunto que le aporta frescura e instantaneidad, muy en la línea de aquellas pinturas rápidas tomadas al aire libre por muchos artistas a partir del Impresionismo y que hicieron evolucionar durante el período de las vanguardias europeas hacia los caminos de las técnicas automáticas. En su conjunto Abelenda consigue una composición de alegre cromatismo de un rincón entrañable de la ciudad herculina, altamente decorativo. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Abelenda La Coruña-98 La Dársena”.

ABELENDA [Alfonso Pedro Abelenda Escudero] (1931)

Retrato de D. Augusto César Lendoiro

Óleo sobre lienzo, 100x81 cm., 2006.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "ABELENDA 6".
Palacio Provincial
Número de inventario: 1449



Retrato institucional de D. Augusto César Lendoiro, presidente de la Diputación Provincial de A Coruña desde 1995 a 1999. Alfonso Abelenda no se ha dedicado en su producción pictórica al género del retrato, aunque ha realizado distintas versiones de su propio autorretrato. Sin embargo, salvo algún ejemplo realizado a personas de su entorno más próximo, rara vez ha realizado retratos institucionales. El cuadro de D. Augusto César Lendoiro surge del encargo de la Diputación de A Coruña para ser incluido dentro de su colección de retratos de presidentes que se exhiben en el Salón de Sesiones del Palacio Provincial.

Abelenda lo plantea distanciándose de la representación institucional oficial que normalmente los artistas tradicionalmente realizan para la Diputación, en la que se suele representar al personaje situado sobre un fondo neutro. En este caso se elige un paisaje de la villa de Corubián, lugar de nacimiento del retratado, sobre el que incluye la imagen presidencial en formato de tres cuartos. El paisaje se adapta al esquema utilizado por el pintor en la serie de la Dársena de A Coruña, estructurado en tres bandas horizontales formadas por el cielo, la arquitectura urbana y el mar repleto de barcos pesqueros anclados. También se distancia del resto de los retratos oficiales de la institución en la factura de la pintura ya que más que detenerse en los detalles del rostro para fijar los rasgos de una manera fidedigna, opta por una representación con una fuerte intención dibujística muy próxima a la caricatura. Tanto el paisaje como el retratado están resueltos con una pincelada nerviosa, similar a la utilizada en los bocetos o dibujos orientados para la ilustración editoria. El traje, de tonos oscuros, contrasta con un conjunto luminoso de pinceladas de color puro que se extiende en los elementos accesorios del paisaje o en el propio rostro del retratado. En su conjunto el cuadro, debido a la técnica utilizada, transfiere vitalidad y optimismo, rasgos que caracterizan psicológicamente al presidente Lendoiro, gestor no sólo en el mundo de la política sino también en una dilatada trayectoria profesional dedicada al mundo del deporte. (AGM)

PROCEDENCIA: Encargo al autor.

INSCRIPCIONES: Al dorso "Abelenda 6 A Coruña".

REPRODUCCIONES: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 210.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

BIOGRAFÍA

Alfonso Pedro Abelenda Escudero (Abelenda), A Coruña, 1931. Recibe sus primeras lecciones de pintura en el seno familiar de la mano de su madre y abuelo. Comienza los estudios de arquitectura en Madrid, en 1950, que abandona por su interés por la pintura. En 1955 realiza su primera exposición en la librería-galería Lino Pérez de A Coruña. Regresa a Madrid y participa del ambiente artístico y literario del Café Gijón donde comienza a ser conocido por sus excelentes dotes de dibujante. Desde 1955 colabora en diversas revistas humorísticas españolas entre las que destacan "Don José" y "La Codorniz". Participa en las ferias internacionales de Nueva York y Bruselas. Obtiene la primera medalla en el Salón Nacional de Humoristas, en 1968. A lo largo de su vida ha realizado exposiciones en diversos países de Europa y América, y su obra figura en prestigiosos museos y colecciones institucionales gallegas y españolas.

En sus primeras obras de mediados de los cincuenta se advierte una proximidad a un paisaje de connotaciones constructivistas muy en la línea de pintores internacionales como la portuguesa Vieira da Silva. Su estancia en Marruecos entre 1957 y 1959 lo adentra en una pintura próxima al informalismo rica en gama cromática y en materia pictórica. Desde principios de la década de los sesenta deriva hacia la Nueva Figuración, tendencia que alterna con su obra de carácter informalista. Durante la década de los setenta realiza una obra de corte ingenuo de intenso color y personajes deformados y esperpénticos que, en ocasiones, guarda cierto paralelismo con la corriente del Pop Art español.

En los años ochenta Alfonso Abelenda abre dos temáticas que tendrán un fructífero futuro, la interpretación de temas clásicos de la pintura española, especialmente sus estudios sobre el cuadro "Las meninas" de Velázquez y el paisaje urbano de su ciudad natal, A Coruña. En ellos el color se hace más libre y la factura más suelta, además de un interesante pictoricismo.

Durante las dos últimas décadas la inspiración en Picasso y las tendencias pictóricas pos-modernas imprimen en la obra de Alfonso Abelenda un marcado componente cubista que se fusiona con un expresionismo delirante, quizás influenciado por su propio trabajo lineal de la caricatura. Son obras alegres, desenfadadas que muestran escenas cotidianas y paisajes llenos de intenso color y violentos contrastes. La figuración se hace más plana y sólida, y sus personajes suelen enfatizarse con una gruesa línea negra que enmarca los intensos campos de color. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Abelenda, Catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1999.

Abelenda (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 1995.

ABELENDA, Alfonso, *El abelendario*, Madrid, Biblioteca Universal Planeta, 1972.

Alfonso Abelenda Escudero: pinturas 1945 a 1983: exposición Premios Cidade de A Coruña (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1983.

Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

FUENTE ANDRÉS, F. de la, "Entrevista Alfonso Abelenda", en *El arte de vivir* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Medio século de arte galega (1930-1980)*, (catálogo), Lisboa, Xunta de Galicia, 1991.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, "25 Pintores de Galicia nados entre 1919 e 1943", en *Vanguardias e silencios*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1985.

GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.

LAIGLESIA, Alvaro de, *Humor gráfico español del siglo XX*, Madrid, La Codorniz, 1968.

MALLO, Albino, "Alfonso Abelenda", en *Artistas Gallegos: pintores (realismos-expresionismos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.

MARTÍNEZ CERESO, Antonio, *Diccionario de pintores españoles. Segunda mitad del siglo XX (edición fascicular)*, Madrid, Revista Época, 1993.

Medio século de arte galega (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991.

MON RODRÍGUEZ, Fernando, "Abelenda", en *Gran Enciclopedia Galega, Tomo I*, Santiago de Compostela, Silverio Cañada, 1974, p. 55.

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

PENAS, Ángeles (coor.), *Alfonso Abelenda*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008.

PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del boom (1970-1980)*, A Coruña, Edicións O Castro, 1981.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
Trazos e camiños (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.
TUBAU, Iván, *De Tono a Perich*, Madrid, Don José, 1960.
TUDELA, Mariano, *Café Gijón: cien años de historia*, Madrid, Kaydela, 1988.
Vanguardias e silencios (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1985.
VV.AA., *Abelenda* (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1999.
VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.
VV.AA., *Plástica gallega*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1981.

MANUEL ABELEND A [Manuel Abelenda Zapata] (1889-1957)

Brétema

Óleo sobre lienzo, 80x100 cm. 1930 ca.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Abelenda".
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1283



“Brétema” es un paisaje típico del regionalismo. Este movimiento intentaba plasmar el alma del paisaje yendo mucho más de su mera representación naturalista, para captar la emoción que él generaba. Por otra parte, influidos por la teoría del ambiente de Taine, los regionalistas creían que el paisaje moldeaba el alma de los hombres que lo habitaban, por eso el conocimiento del paisaje era un medio de conocimiento del carácter de los hombres. El paisaje gallego terminó, así, convertido por los regionalistas en el agro celta, en tanto en cuanto ellos tenían los mismos caracteres psicológicos que los celtas. Eran líricos, sentimentales y melancólicos, lo cual se consiguió en pintura intensificando los efectos de niebla y las luces tamizadas como es el caso de este paisaje de M. Abelenda. Además, frente al carácter rudo del paisaje castellano, en el gallego se subrayó el carácter femenino –al fin y al cabo Galicia, como toda sociedad celta, era un matriarcado–. Ello hizo que en vez de elegir paisaje de montaña, la mayoría de los regionalistas eligieran el paisaje de ría, pues desde finales del siglo XIX, y en particular desde el artículo “Paisaje” publicado por Giner de los Ríos en 1886, este era la expresión máxima de la feminidad del paisaje. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

INSCRIPCIONES: Al dorso “M. Abelenda”.

BIOGRAFÍA

Nace en A Coruña en 1889 y mientras trabaja como aprendiz de fotograbado en una imprenta de su ciudad natal se inicia en la pintura, primero como autodidacta y, después, asistiendo a la Escuela de Artes Industriales, donde recibe varios premios. En 1909 se traslada a Madrid, gracias a sendas becas concedidas por el ayuntamiento y la Diputación Coruñesa, donde cursa estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Academia de San Fernando) y en el Círculo de Bellas Artes.

En 1914 se traslada a Roma como Becario de la Escuela de Bellas Artes da Coruña, sufragado por la Diputación, en la Academia de España en Roma, siendo admitido, también en dicho año, como socio de la *Associazione Artistica Internazionale*.

En 1920 profesa como ayudante interino para la asignatura de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes Industriales de A Coruña y diez años más tarde vuelve a ser becado por la Diputación Coruñesa, viajando durante tres meses, España, Italia, Suiza y Francia. A su regreso entregaría una memoria

firmada por todos los cónsules de España en las ciudades visitadas en la que además describe e ilustra lo que más le llamó la atención de cuanto vio, la cual fue calificada por el Presidente de la Diputación como una obra de arte en sí misma.

En 1936 se trasladó a Madrid para opositar a una cátedra de dibujo de Sevilla de modo que le sorprende la guerra civil, sin poder regresar a Coruña y sobreviviendo como profesor particular de dibujo.

Participó en las exposiciones regionales celebradas en Galicia desde la celebrada en Madrid en 1912 a la patrocinada por el Heraldo en 1928, pasando por las realizadas en A Coruña, Santiago y Vigo. También participó en las Exposiciones Nacionales, en las que obtendría una Tercera Medalla en 1943 por “Mañana de Octubre desde mi estudio”, y en los Salones de Otoño. También ejerció la crítica de arte en numerosas revistas y periódicos destacando en número sus colaboraciones en “Galicia” de A Coruña.

Miembro numerario de la Real Academia del Rosario desde 1941, correspondiente de la Real Academia Gallega, representante en Galicia de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid, falleció en 1957. Año en que se celebró una exposición póstuma en el Palacio Municipal de A Coruña. La Diputación Provincial organizaría en 1989 la exposición de su Centenario. (JMLV)

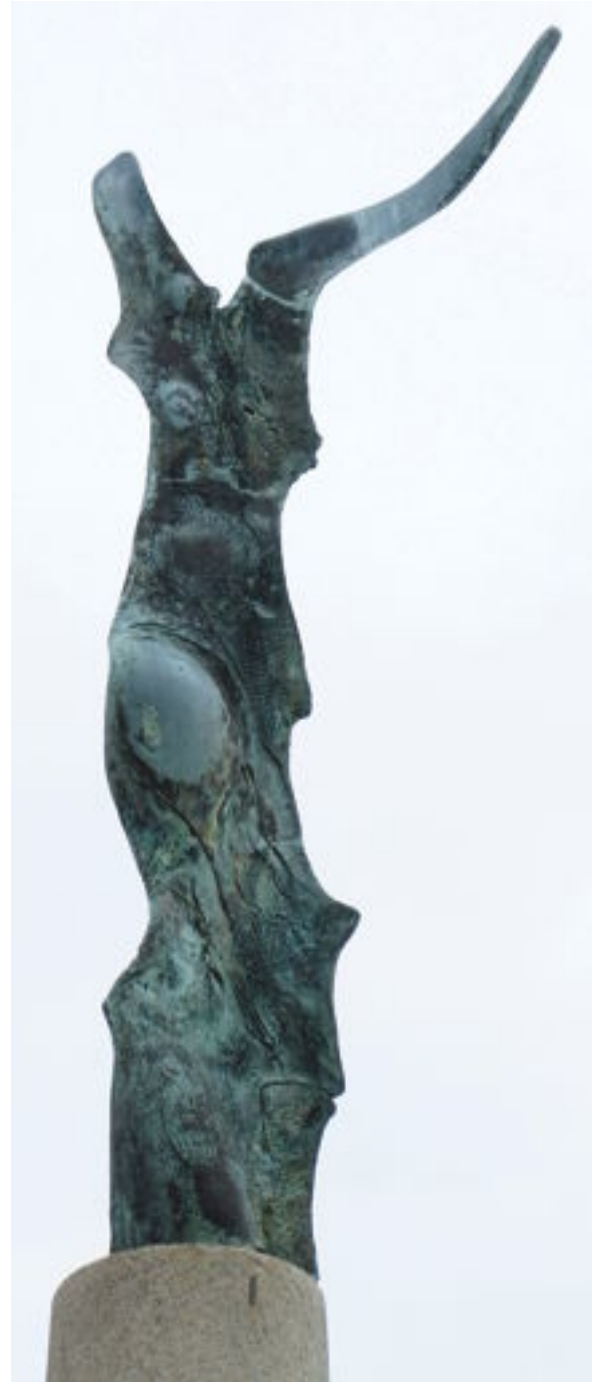
BIBLIOGRAFÍA

- ABEL VILELA, Adolfo de, “Manuel Abelenda”, en *Artistas galegos: pintores. Regionalismo I*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.
- CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria, *Catálogo de pintura*, Lugo, Museo Provincial de Lugo, 1969.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Arte. En Galicia*, Madrid, Fundación March, 1976.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* (apéndice 1), Madrid, Espasa Calpe, 1930.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, “La pintura gallega desde el Barroco hasta la Posguerra”, en *Galicia Eterna*, vol. 5, Barcelona, Nauta, 1981.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970.
- GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.
- Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 1 y 25*, Gijón, Silverio Cañada, 1974.
- ILARRI JUNQUERA, María Luisa; PABLOS HOLGADO, Francisco, *Catálogo da Colección da arte galega do Museo “Quiñones de León”*, Vigo, Concello de Vigo, 1995.
- LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “El arte contemporáneo”, en *Enciclopedia temática de Galicia, Tomo Arte*, Barcelona, Nauta, 1988.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “Do 98 á II República. A época do Rexionalismo”, en *Galicia Arte. Arte contemporáneo*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Manuel Abelenda*, Catálogo Exposición Centenario, A Coruña, 1989.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *La pintura actual en Galicia*, Vigo, 1967.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, “Reflexiones en torno a una pintura coruñesa”, en *Catálogo homenaje a pintores coruñeses*, A Coruña, Diputación Provincial, 1983.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
- NAYA PÉREZ, Juan, “Manuel Abelenda Zapata”, en *Catálogo homenaje a pintores coruñeses*, A Coruña, Diputación Provincial, 1983.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- PANTORBA, Bernardino de (seud.), *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García Rama J., 1980.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
- VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.
- VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.
- VV.AA., *100 años de pintura en España y Portugal, 1830-1930*. Tomo I, Madrid, Anticuaria, 1989.

ACISCLO [Acisclo Manzano Freire] (1940)

Diosa Briga

Bronce sobre pedestal de hormigón, base de 500 cm., 1992.
Plaza Torrente Ballester
Número de inventario: 0753



Obra perteneciente al conjunto escultórico y pictórico situado en la Plaza Torrente Ballester de A Coruña que fue remodelada por la Diputación de A Coruña con motivo de la ordenación del entorno del Hogar Calvo Sotelo y dependencias anexas. Dichas obras artísticas se financiaron con el preceptivo 1% del valor del proyecto urbanístico.

La escultura del escultor orensano Acisclo Manzano se sitúa presidiendo el centro de la plaza erigiéndose como un hito posicional de la misma, en su entorno se emplaza un disco de bronce diseñado por el pintor Xaime Quessada Porto y una serie de placas con inscripciones ancladas en el suelo, haciendo alusión a las leyendas celtas.

La diosa Briga según la leyenda celta representa la fertilidad que renace todos los equinoccios de primavera dando vida a la tierra y los hombres.

El conjunto escultórico de la diosa Briga está formado por un basamento circular del que nace un alto pedestal troncocónico de hormigón chapado de granito que genera una espiral ascendente. En su cima se emplaza una escultura en bronce que representa a la diosa que, como es frecuente en el estilo del escultor, evoca las formas aéreas de la cultura clásica griega. Briga es concebida como una victoria alada vestida con vaporosas telas, tallada con orgánicos volúmenes y activadas las superficies con rallados que provocan luces y sombras. El planteamiento escultórico remite a la tipología de columna de la victoria que suele ser frecuente en algunas ciudades europeas, siendo de las más conocidas la emplazada en el Tiergarten de Berlín. (AGM)

PROCEDENCIA: Porcentaje sobre proyecto de ejecución de obras provinciales.

ACISCLO [Acisclo Manzano Freire] (1940)

Reloj cabalístico

Hierro fundido y hormigón, 121x300x300 cm., 1992.
Plaza Torrente Ballester
Número de inventario: 0754



Pertenece al conjunto escultórico situado en la Plaza Torrente Ballester de A Coruña que fue remodelada por la Diputación de A Coruña con motivo de la ordenación del entorno del Hogar Calvo Sotelo y dependencias anexas. Dichas obras artísticas se financiaron con el preceptivo 1% del valor del proyecto urbanístico. La obra realizada en colaboración con Xaime Quessada consiste en un disco de bronce situado en un pedestal de hormigón revestido de granito en forma de cilindro truncado. La posición inclinada del círculo de bronce se orienta hacia el sol para que la pieza vertical que se instala en el centro produzca la sombra necesaria, actuando como reloj de sol, con el fin de hacer una alegórica medición del tiempo. Dicho disco contiene relieves que aluden a la simbología de los petroglifos prehistóricos gallegos y otros signos producto de la creación de ambos artistas. La organización de dicho disco simula una rueda dividida en sectores evocando un ancestral reloj de sol. Los motivos incluidos en el círculo se graban en el material creando profundos surcos y también, determinados motivos se crean con la técnica del altorrelieve para conseguir los efectos de luces, brillos y sombras en una superficie que adquiere distintos matices al cambiar la incidencia de la luz.

En las proximidades del disco se incorporan, en el pavimento de la plaza, una serie de placas de bronce de distintas formas (geométricas, astrales, zoomórficas, etc.), en las que se incluyen distintas inscripciones latinas y los nombres de los artistas, el arquitecto provincial autor de la plaza –Fernando Cebrián– y el presidente de la Diputación Provincial, Salvador Fernández Moreda, bajo cuya legislatura tuvo lugar la remodelación de la plaza y la implantación del complejo escultórico y pictórico. (AGM)

PROCEDENCIA: Porcentaje sobre proyecto de ejecución de obras provinciales.

ACISCLO [Acisclo Manzano Freire] (1940)

Descanso no Parrote

Fundición de metal gris y aluminio, 129x215x30 cm., 1992.

Firmado y nombre de la fundición en el lateral derecho de la peana en una placa metálica "Escultor: Acisclo. Fundición: Rey".

Jardines del Pazo de Mariñán

Número de inventario: 0864



“Descanso no Parrote” toma su título del emplazamiento que dicha escultura tuvo en el Paseo del Parrote de A Coruña, durante la exposición “Galicia terra única” celebrada entre mayo y octubre de 1997 en diferentes ciudades gallegas. “Descanso no Parrote” fue expuesta con el título de “O sol” en la citada exposición y su título fue cambiado posteriormente por su autor figurando así en el expediente de adquisición.

La obra está integrada por una base de acero cortén prismática sobre la que se ancla la escultura-relieve acabada en aluminio fundido. Escultura representativa de la producción de Acisclo Manzano cuyo proceso de elaboración se inicia con el modelado previo en barro y posterior cocción en hornos cerámicos. Una vez obtenida la pieza en cerámica se procede a su vaciado en metal con el método de la cera perdida.

“Descanso no Parrote” está concebido a modo de relieve de forma trapezoidal sobre el que se modelan las formas sintetizadas de un personaje femenino sentado y en reposo. Los ritmos de las incisiones curvas generan la evocación de un cuerpo orgánico que se completa con una cabeza contorsionada que eleva su rostro siguiendo la dirección del tronco. La silueta de la espalda, pelo y cabeza se recortan en el metal creando una ilusión espacial, mientras que en el extremo opuesto unas formas geométricas dejan una interpretación imprecisa de los contornos y en donde figura y espacio configuran un conjunto inseparable. La idealización formal y la expresión corporal de la escultura pudieran tener su inspiración en las estelas de las culturas clásicas o en los frisos y frontones de los templos griegos, como es habitual en el sustrato iconográfico de su autor.

La precisión y composición de los volúmenes del relieve así como la incisión de las líneas están pensadas para que al ser activadas con la luz, según incida en la obra con distintas orientaciones, cambien la expresividad de la figura. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Acisclo Manzano Freire (Ourense, 1940). Acisclo es uno de los referentes de la escultura gallega contemporánea, su incorporación al panorama plástico de los sesenta supone una ruptura con la línea tradicionalmente mantenida en los años anteriores basada en una estética rural y regionalista. Su concepción escultórica derivada de la estética de las vanguardias lo llevan, inicialmente, a realizar unos expresionistas trabajos en madera que ya sor-

prenden por su originalidad y modernidad. No obstante será el trabajo con el barro, la cerámica y sus transcripciones en fundición lo que caracteriza la carrera del escultor. El sustrato del que bebe Acisclo Manzano se encuentra en la cultura helenística, en la búsqueda de la belleza y en el equilibrio encontrado entre la abstracción y la figuración. Estos elementos son, en síntesis, las constantes que ha sabido mantener a lo largo del tiempo y que su insistente investigación va incrementando al margen de tendencias, modas e independientemente del material con el que trabaje. Su trayectoria artística ha estado vinculada con el grupo de artistas de Ourense del grupo O Volter, especialmente con Xaime Quessada y José Luis de Dios. En 1962 recibe el Premio Nacional de Escultura y un año más tarde el Premio Extraordinario de la Exposición Nacional de Arte Juvenil y, nuevamente, en 1968 el Premio Nacional de Escultura. En la década de los setenta se implica activamente con Xaime Quessada en un compromiso por la democracia, realizando diferentes actividades contra la dictadura. En estos años realiza terracotas y bronce dentro de una concepción volumétrica exenta y compacta. Será a finales de los sesenta cuando comenzará a alternar su residencia entre su Ourense natal e Ibiza. La luz del Mediterráneo y la cultura isleña cambian su concepto escultórico decantándose por un tipo de materiales en los que predomina el blanco y los tonos ocres anaranjados. Surgen sus primeros relieves y sus esculturas de bulto redondo con una clara inspiración clásica. A partir de los años ochenta la obra de Acisclo Manzano adquiere una madurez y un sello personal que la hacen inconfundible.

Su proyección expositiva en España y Europa es muy extensa destacando su participación en 1974 y 1977 en la Feria de Arte de Basilea, la exposición retrospectiva realizada en la Estación Marítima de A Coruña junto a Xaime Quessada “Búsquedas y encuentros”, en 1990, a la que seguirán la exposición del Parlamento de Galicia dos años más tarde y “Memoria e liberdade”, en el Museo Diocesano de Barcelona Pia Almoina, en 2000. Su obra está representada en los principales museos e instituciones gallegos y españoles. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- 7 *Artistas gallegos*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.
Acisclo Manzano: as portas de luz (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra, Xunta de Galicia, 2004.
Acisclo Quessada = Quessada Acisclo (catálogo), La Coruña: Ayuntamiento, 1990.
Acisclo - Quessada: búsquedas y encuentros (catálogo), Santiago de Compostela, Universidad, 1998.
El arte de vivir (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1993.
CAMPOY, Manuel, *Diccionario crítico de Arte Español Contemporáneo*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
CASTRO, Antón, *Arte Galega*, Santiago de Compostela, 1989.
Cerámica contemporánea (catálogo), Zamora, Casa de Cultura, 1981.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Arte Gallego*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 1, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “El arte contemporáneo”, en *Enciclopedia temática de Galicia, Tomo Arte*, Barcelona, Nauta, 1988.
MARÍN-MEDINA, José, *La escultura gallega contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Guadarrama, 1978.
PABLOS, Francisco, *Artistas Gallegos contemporáneos. Acisclo, Silverio Rivas*, La Coruña, Atlántico, 1981.
PABLOS, Francisco, “Acisclo Manzano Freire”, en *Colección Caixavigo vol. 3*, Vigo, Caixavigo, 1995.
PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.
PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del “boom” (1970-1980)*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1981.
RUSSO, V. A., *Ehoes of the avangarde*, Boston, The Patriot Ledger, 2001.
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “De Asorey ós noventa”, en *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.
TROS DE ILARDUYA, Sofía, *O Volter*, Barcelona, Ronsel, 1998.
VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.
VV.AA., *Artistas gallegos contemporáneos: Acisclo. Silverio Rivas*, A Coruña, Atlántico, 1981.
VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 8, Madrid, Forum Artis, 1994.
VV.AA., *Galicia no Tempo, Conferencias e outros estudos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991.

ALBUQUERQUE MENDES [José Bernardo Albuquerque Mendes] (1953)

Sin título

Estampación en Off Set sobre papel, 69x48,5 cm., 1994.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Albuquerque Mendes 94". Tirada en ángulo inferior izquierdo: "57/75".

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 0790 1h



La obra de Albuquerque Mendes está realizada bajo los planteamientos estéticos de los elementos contrarios y con una clara reducción de medios. La inclusión de formas geométricas puras como el círculo negro o el rectángulo blanco situado en el extremo superior vulneran el campo de dibujo de línea que crea el fondo de la composición. A su vez dicho fondo generado por un dibujo automático que, en su conjunto, se convierte en uniforme, se contrapone al icono naturalista de la flor. Una obra de compleja significación y de un atractivo diseño visual.

Desde el punto de vista técnico la participación del artista es sencilla ya que utiliza dos planchas para estamparlas en colores ocre y negro, teniendo en cuenta la reserva que hace en la primera impresión para obtener la masa blanca del propio papel sin estampar y hacerla coincidir con el rectángulo que contiene la flor. Simples presupuestos que le permiten realizar una obra muy vinculada a la concepción simbólica y, en cierta forma, espiritual que posee la producción del afamado artista portugués. (AGM)

PROCEDENCIA: Convenio con promotor cultural privado. Contraprestación organización de eventos artísticos.

Nota: Carpeta de 10 estampaciones en Off Set con justificación de tirada y firmada por los autores.

REPRODUCCIONES: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

BIOGRAFÍA

Albuquerque Mendes nace en Troncoso, Portugal, en 1953, es considerado como uno de los artistas portugueses más conocidos de la generación de pintores surgida a mediados de la década de los setenta y principios de los ochenta.

Su recorrido plástico se inicia en Coimbra, ciudad donde estudia en la Escuela de Artes Visuales y en la que frecuenta el Círculo de Artes Plásticas, entre los años 1970 y 1975. Realiza su primera exposición en la galería del CAPC, influenciado por el expresionismo, la *bad painting* y por la herencia dadaísta.

No obstante, junto a la pintura, será en el campo de las *performances* donde se da a conocer. En ellas son visibles sus relaciones con los rituales de las procesiones y de las manifestaciones religiosas y profanas de la cultura popular portuguesa.

Formó parte del Grupo Puzzle durante la segunda mitad de los años setenta, que intentaba intervenir en el espacio urbano a través de acciones colectivas, lúdicas y libres de compromisos políticos. Funda con Gerardo Burmester, en Oporto, la Associação de Arte Espaço Lusitano que permaneció activa desde 1982 hasta 1985, convirtiéndose en uno de los lugares que más dinamizaron el arte joven portugués en esa época. El artista evoluciona poco a poco hacia un estilo figurativo en el que el collage ocupa un importante papel, lo que le conduce a desarrollar su obra conforme a dos ejes principales: por un lado, obras de marcada teatralidad barroca que mucho tienen que ver con la religiosidad de su Portugal natal y, por otro, la acumulación de referencias (en especial la de Francis Picabia) que le sirven para construir obras muy peculiares.

Durante la década de los noventa el artista asume una creciente preocupación por los temas relacionados con la simbología religiosa. Sus pinturas son autorretratos, retratos de las niñas y los soldados, los grupos de monjas, flores, paisajes y escenas de sexo explícito. Con esta nueva estética tendrá un importante reconocimiento en Brasil, país donde expone con frecuencia. En la actualidad es frecuente su colaboración artística con el artista brasileño Nelson Leirner (Sao Paulo, 1932), en el campo de las intervenciones de espacios y *performances*.

El artista ha obtenido un prestigio internacional con sus actuaciones, y ha participado en algunos de los festivales más importantes de su tipo, como en el Centro Georges Pompidou de París, en Lyon Simposio, y en países centroeuropeos como Alemania, Países Bajos, junto a artistas como Joseph Beuys, Wolf Vostell o la francesa Orlan. En noviembre de 2001, la Fundación de Serralves de Oporto celebró la primera exposición retrospectiva del artista bajo el epígrafe “Confesso”. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

IV Simposium Internacional de Offset de Arte, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

MIRANDA, José Bragança de, *Albuquerque Mendes ou o ardor da arte*, Lisboa, Caminho, 2006.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *Tradição, vanguarda e modernidade do século XX português*, Santiago de Compostela, Consorcio da cidade de Santiago de Compostela, 1993.

ALEXANDRO [Alejandro González Cruz] (1945)

Retrato de unha adolescente

Técnica mixta sobre lienzo, 167x130 cm., 1992.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Alexandro 92".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0734



“Retrato de una adolescente”, lienzo realizado en técnica mixta, por Alexandro se puede considera como un buen ejemplo de una de las tendencias más características de los procesos creativos desarrollados insistentemente a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX si bien ha sido un lugar común de la plástica contemporánea, el apropiacionismo.

Alexandro parte de un lenguaje contemporáneo en el que el óleo y los acrílicos le permiten alcanzar una gran variedad de texturas de fondo, a base de tonos blancos y azules que actúan a modo de imprimación. Esa textura, que se convertirá en parte sustancial de la figura, le permite definir con trazo nervioso y enérgico el perfil de una muchacha que sostiene en sus manos un pequeño animal. También es la textura la que potencia el contraste lumínico de las sombras del contorno al introducir el valor táctil de una superficie irregular.

Ese trazo de contorno sirve para que el motivo de la obra se defina de un modo sumario, sin mayor interés por el natural que el valor expresivo de cada uno de los rasgos señalados. Se introduce, de este modo, Alexandro en una técnica de carácter expresionista que le permite una pequeña concesión cromática en el momento de introducir ciertas notaciones carmín en los labios –una boca resuelta en un pequeño trazo triangular–, hombros y escote.

Sin embargo, esta obra adquiere todo su sentido cuando observamos que el retrato de la adolescente no guarda ninguna relación con nuestro tiempo; al contrario, tal como habían hecho otros grandes maestros de la pintura como Picasso, Saura, Tapiés, etc., el tema elegido por Alexandro guarda relación con la historia del arte y con el modo de reinterpretar la creación artística bajo esa apariencia contemporánea. Basta con observar que el animal que lleva en sus manos la muchacha presenta un cuerpo alargado, flexible, con un cuello elástico que se vuelve hacia ella; también se puede constatar que la indumentaria se basa en un vestido donde el cuello redondo determina su figura; no obstante, lo más significativo es la omisión del remate de la cabeza, el pelo, con ese trazo todavía más acerado y nervioso, se distribuye de forma irregular a los dos lados de la cabeza, mientras que una diadema se define como un trazo negro continuo en torno a la frente.

En esta ocasión, aunque el pintor quiera ocultar bajo un título ambiguo el origen último de la obra, éste se nos pone en evidencia debido a la gran similitud de la obra con la Dama del Armiño de Rafael. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Alexandro, Alejandro González Cruz, nacido en Ourense en 1945, comienza su carrera artística en 1970. Desde joven se dedica a la pintura y participa de clases en las Escuelas de Bellas Artes de Madrid y Berlín. Cuatro años antes, viaja a París becado por la Fundación Csatellblanch y en 1971 en una exposición de becados de dicha fundación. A partir de ese momento llevará a cabo una importante actividad expositiva que llega hasta nuestros días. A lo largo de la misma ha mantenido su vinculación con la figuración, la comunión de ésta con el lenguaje contemporáneo y la reinterpretación de formas. En el año en que realiza esta obra, 1992, había expuesto en el Museo Municipal de Ourense, en la Galería Montserrat de Nueva York, con la que volvería a colaborar en 1993 en una colectiva sobre pintores europeos.

Cuenta con obra en colecciones de la Diputación de Cádiz. Museo municipal de Ourense. Fundación Castellblanch, Barcelona. Patrimonio artístico, Palacio da Deputación da Coruña. Parlamento galego, Santiago de Compostela. Caja Madrid. Universidade de Santiago de Compostela. Fundación Celta de Vigo. Museo do viño, Ribadavia. Colección Visierts, Madrid. Museo Ramón María Aller, Lalín. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Alexandro pinturas 1990-1999 (catálogo), Ourense, Consellería de Cultura - Correo Gallego, 2001.

Comarea (catálogo), Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 2007.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 1, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

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

ALI ALI (1974)

Sin título

Aguafuerte y aguatinta (una tinta), 75,5x55,6 cm. (papel), 34,2x32,4 cm. (mancha), tirada 80+10 PA., 2004.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "ali ali". Tirada ángulo inferior izquierdo: "11/80".

Biblioteca Diputación Provincial

Número de inventario: 1539



Como contraprestación del Convenio para la financiación de actividades que la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos firma con la Diputación de A Coruña, se dona este grabado del artista serio Ali Ali realizado al aguafuerte y aguatinta en un solo color estampado en papel Guarro Super Alfa, con una tirada de 80 ejemplares más 10 pruebas de artista, en los talleres del CIEC en marzo de 2004.

La estampa se entiende como una alegoría de las tradiciones sirias que se estructura en una composición fragmentada en la que se representan, con un dibujo naturalista, una vista de un complejo arquitectónico de mezquitas, una pareja de corceles en un acompasado galope, dos cápridos, y tres mujeres con el atuendo tradicional. La aplicación del aguatinta es utilizada para aportar el contraste abstracto a una composición en la que un detallista y descriptivo dibujo tiene una importante presencia. (AGM)

PROCEDENCIA: Convenio con promotor cultural privado. Contraprestación organización de eventos artísticos. Fundación Centro Internacional Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

ALI ALI (1974)

Sin título

Serigrafía (4 tintas), 78x55 cm. (papel), 56,5x40 cm. (mancha), tirada 25+1 PA., 2004.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "ali ali". Tirada ángulo inferior izquierdo: "4/25". Datación en el centro: "2004".
Biblioteca Diputación Provincial
Número de inventario: 1607



Serigrafía que el grabador sirio Ali Ali se plantea en primer lugar como un ejercicio técnico en el que el ajuste de las cuatro tintas utilizadas –rojo, amarillo, azul y negro–, le aportan una cierta dosis de habilidad. Más interesante es el efecto de trama o punteado conseguido en una técnica que se caracteriza por la utilización del color plano continuo y en la que se evitan los degradados y medios tonos que en esta estampa se consigue. Desde un punto de vista formal es interesante la composición creada a través de signos muy sintetizados y decorativos entre los que, presidiendo la imagen, la presencia de un pez se fusiona con diferentes elementos geométricos que forman un alegre *patchwork* de intensos colores. En conjunto el autor alterna zonas con colores planos y otras de medios tonos, aspecto que aporta al espectador la duda de saber si se encuentra ante una serigrafía, ya que su aspecto general puede llevarle a determinar que se trata una estampación resuelta con técnicas litográficas.

Estilísticamente la imagen nos remite al recuerdo de la nueva figuración que comenzó a desarrollarse a finales de los años cincuenta, lo que aporta al conjunto un cierto sabor retro. Los sencillos motivos icónicos representados nos remiten al mundo oriental en donde la ordenación geométrica es la base de su diseño. (AGM)

PROCEDENCIA: Convenio con promotor cultural privado. Contraprestación organización de eventos artísticos. Fundación Centro Internacional Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

BIOGRAFÍA

Ali Ali. Al Hassake, Siria, 1974. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de grabado por la Universidad de Damasco, en 1998. Estudiante del I Master sobre Obra Gráfica realizado por la Fundación CIEC durante el bienio 2003-2004.

Inicia su carrera expositiva realizando muestras en su país natal en los años 1998 y 1999. A partir de 2000 viaja a diversos países y realiza exposiciones en *Arab Diggers Biennale* con la Galería Baladona, en Jordania; en *The Small Picture Triennial*, Chamaliers, Francia; *International Print Triennial*, Kanagawa, Japón, etc. En el año 2002 participa con el Instituto Cervantes de Damasco en la X Edición del Salón Internacional Estampa de Madrid.

Ha obtenido los premios primero y segundo en *Syrian Youth Exhibition* en las convocatorias de 2002 y 2001, respectivamente. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

JULIO ALMAS [Julio Humberto Campos Almas] (1972)

D'après Romeu - préparation d'une scène tragique - acte I

Aguatinta sobre papel Kerkall Artrag, 108x70 cm. (mancha) 108x76 cm. (papel), 2010.
Firmado, titulado y tirada en el lateral inferior derecho.
Edificio Provincial "La Milagrosa"
Número de inventario: 1630



“D'après Romeu - préparation d'une scène tragique - acte I”, aguatinta del artista portugués Julio Almas, fue seleccionado con un acésit en el V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2010.

Tomando como referencia el mundo del teatro, Julio Almas elabora un grabado al aguatinta con toques de aguafuerte y punta seca, especialmente en el rostro y cabellos del personaje. Se trata de un grabado de concepción clásica resuelto con dos planchas yuxtapuestas que se desajustan en el momento de la estampación creando una cierta discontinuidad en el papel. Los efectos florales y las reservas hechas en el vestido del personaje femenino pudieran aludir al drama de Ofelia de la obra teatral de William Shakespeare, Romeo y Julieta.

El tema es un pretexto del autor para mostrar los conocimientos técnicos que posee de las técnicas de grabado, con los que consigue una seductora imagen llena de texturas y matices que se enfatizan con una única estampación con tinta de color negro. (AGM)

PROCEDENCIA: V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez.

EXPOSICIONES: V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña, 2011.

REPRODUCCIONES: V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

BIOGRAFÍA

Almas, Julio Humberto Campos. Lisboa, 1972. Licenciado en pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Se especializa en tecnología del grabado. Realiza un curso de holografía en el taller de grabado de la Facultad de Bellas Artes de Lisboa con María Pilar García, en 2008, y otro curso de fotopolímeros con Juan Carlos Guadix y Henrique Lopes.

Ha realizado numerosas exposiciones de pintura y grabado, destacándose en las de este último apartado las realizadas en la Fundación CIEC, Betanzos, en 2008; en las bienales internacionales de Grabado del Douro y de Évora, en 2004 y 2007, respectivamente; y en la exposición Oriente/Occidente Miscisgenações, Lisboa, 2010.

Ha obtenido importantes premios entre los que destacan el tercer premio en el Concurso Internacional de Grabado Carmen Arozena, Madrid, 2009; y el primer premio en el Concurso de Grabado Internacional Máximo Ramos, Ferrol, A Coruña, 2008. Su obra figura en museos y colecciones particulares portuguesas y españolas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

V Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

DAVID DE ALMEIDA [David Fernandes de Almeida] (1945)

Sin título

Carborundum sobre papel, 62x85 cm., 2006.
Firmado, datado y tirada en la zona inferior: "P.A. V/V", "David Almeida/06".
Palacio Provincial
Número de inventario: 1498



Este trabajo de David de Almeida, realizado en carborundum de acuerdo con la técnica impulsada por Henry Goetz, supone un paso más dentro del proceso de investigación que lleva a cabo el artista dentro de las técnicas del grabado y, en particular, de la percepción del espectador.

Como técnica, el carborundum, es una de las más populares dentro de los procesos aditivos utilizables en la estampación. Dado su carácter complementario dentro de los procesos de grabación –es uno de los primeros intentos de elaboración de grabado no tóxico– su difusión desde la década de los años 60 del siglo XX fue muy rápida dentro de las escuelas y talleres de grabado. En realidad no se trata de una técnica que pueda sustituir a otras ya existentes, más se trata de un elemento que convive con ellas. Su procedimiento consiste, partiendo del principio de la adición, en mezclar barniz sintético con carburo de silicio –carborundum–. Su gran virtud consiste en que al crear una superficie abrasiva, similar a la arena o el papel de lija, ésta absorbe la tinta con mayor o menor grado permitiendo la creación de efectos pictóricos y lineales diversos, que se pueden complementar con punta seca, crayón, barniz blando, manera negra, etc.

Partiendo de este conocimiento técnico de tipo académico, Almeida pretende desarrollar una obra que se incluye dentro de la serie rotaciones. Para su realización el artista ha elegido un papel de textura muy gruesa, Arches algodón, de 400 gr., sobre el cual la absorción de tinta imprimada sobre la superficie de abrasivo es muy abundante y homogénea. Con ello consigue ese efecto de profundidad que posee la superficie imprimada en negro, que se convierte en el color dominante.

No obstante, como indica Almeida, el objetivo de su obra es realizar una reflexión sobre el proceso de percepción en la retina del espectador. La homogeneidad de la superficie negra, ópticamente inactiva, se complementa con la ruptura de la misma en su tercio derecho, creando el efecto de que ese muro de sombra se hubiese comenzado a abrir lentamente. La disposición de la brecha que se abre vertical y horizontalmente crea un primer efecto óptico al introducir una notación espacial dentro de la obra. La luz blanca que penetra a través de esa apertura introduce profundidad y, por supuesto, anima el papel.

Con todo, éste no es el único juego al que nos somete Almeida, una visión más detallada nos permite descubrir que el fondo no es neutro, no se trata de una superficie blanca sin más, por el contrario responde a un esquema compositivo a base de rectángulos o líneas horizontales que, a modo de hiladas de sillares, se presentan tímidamente ante el ojo del espectador. La creación del espacio ya no es sólo una ilusión óptica producida por la luz, se convierte en algo tangible y real, con una entidad física. (JMM)

PROCEDENCIA: Convenio con promotor cultural privado. Contraprestación organización de eventos artísticos. Fundación Centro Internacional Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña. Primer Premio del I Premio de Arte Gráfico Jesús Núñez.

EXPOSICIONES: *I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez*. Fundación Centro Internacional Estampa Contemporánea, Betanzos, 2007.
 Exposição individual na Fundação CIEC, Betanzos (A Coruña), Octubre, 2007.
 Exposición individual en Kunstverein Ahlen - Ahlen – Alemania, integrada en Munsterland Festival 2007.
 Exposición individual “Provocação” Centro Cultural D. Luís I, Cascais, 2007.
 REPRODUCCIONES: *I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007, pp. 34-35 y 98-101.
 David de Almeida, exposición individual en la Fundación CIEC (Catálogo), Betanzos (A Coruña), Fundación CIEC, 2007, p. 343.
 Catálogo Exposición individual “Provocação”, Centro Cultural D. Luís I, Cascais, 2007.
David de Almeida. Tempos e lugares (catálogo exposición), Lisboa, Edição ACD, 2008, p. 241.
 BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007.
 PAREDES, Tomás, “I Premio Internacional de Arte Gráfica Jesús Núñez”, en *I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007, pp. 11-20.
 GALILEA, Pedro, “O nacemento dun certame”, en *I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007, pp. 11-20.

BIOGRAFÍA

David Fernandes de Almeida (David de Almeida), San Pedro do Sul, Portugal, 1945. Grabador autodidacta que se inicia realizando cursos de Grabador Litográfico en la Escola de Artes Antonio Arroio y Curso de Grabado en Metal en la Cooperativa de Grabadores Portugueses. Su formación será continua para adaptarse a las nuevas tecnologías que han ido apareciendo en los últimos años del siglo XX. La Fundación Calouste Gulbenkian le concede una beca para trabajar en “Atelier 17” de París. También se interesa por ampliar sus conocimientos en la manufactura del papel, realizando estancias en el Valle del Lagat, en Ambert, Francia. Dentro de esta dirección cabe destacar sus estudios realizados en Goldsmith College de Londres, becado por la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. Aunque comienza su periplo expositivo en la década de los setenta del siglo XX, sus principales exposiciones individuales y colectivas tienen lugar a partir de la década siguiente que será cuando alcance una dimensión internacional. Prueba de ello se pueden resaltar las exposiciones realizadas en la Fundación Gulbenkian de Lisboa (1986), su retrospectiva realizada en 1996 “25 anos de gravura” en el Palacio Gaveias de Lisboa, en el Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 2002. Ha participado en múltiples certámenes internacionales de grabado en los que ha obtenido importantes premios entre los que se pueden citar: Medalla de Oro de la Asociación de Grabadores Españoles, Madrid 1977; Prémio Nacional de Gravura 1980, Lisboa, Portugal; Premio Nacional de Grabado del Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, 1999; Mención honorífica en el VIII Prémio Nacional de Grabado, Calcografía Nacional / Philip Morris Madrid, 2000, o el Premio Internacional de Grabado Jesús Núñez, Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña, 2006.

En el grabado de David de Almeida se percibe su admiración por sus raíces más profundas, las materias y los materiales. El artista fabrica sus propios papeles de estampación, aspecto que aporta a su saber creativo basado en las modelaciones que imprime en el secado sirven para conseguir evocaciones de remotas expresiones grabadas en la roca, concavidades, incisiones, marcas misteriosas, signos que nos llevan a percibir la génesis del espíritu en la representación y comprensión del mundo. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

I Premio internacional de arte gráfico Jesús Núñez (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007.
III Exposicao Nacional de Gravura, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
David de Almeida. Obras Novas (catálogo), Portugal, Centro Cultural Sao Lourenço, 1989.
David de Almeida, trabalhos recentes (catálogo), Madrid, Centro Cultural Sao Lourenço; Estiarte, 1993.
 DUARTE, Luiz Fagundes, *David de Almeida, Fecit* (catálogo), Oporto, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
 FERNANDES, Maria Joao, *David de Almeida* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.
 ROCHA SOUSA, “Poética da reciclagem artística”, en *David de Almeida. Colagens* (catálogo), Lisboa, Galeria Ara, 2002.

MAICA ALONSO [María del Carmen Alonso Encinas] (1951).

Desde la Barandilla de los recuerdos

Acuarela sobre papel, 95,5x118,5 cm., 2006.
Firmado ángulo inferior derecho: "Maica Alonso".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1597



Obra presentada inicialmente por la artista en el II Certamen de Pintura Arte Nova Galega, patrocinado por El Corte Inglés y ARGA (Asociación de Artistas Plásticos Galegos) con la que obtiene un accésit. Tras este galardón el mismo cuadro es presentado a la décima convocatoria del Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de la Diputación de A Coruña, en donde es seleccionado y adquirido.

La propia artista señala que "esta obra está hecha queriendo representar un gran puzzle formado por cuatro piezas en las que he intentado plasmar sueños y recuerdos, en cada rincón y por cada esquina se puede dejar volar la imaginación y que el espectador vea, sueñe e imagine algo que le pueda llevar a evocar sus propios recuerdos, de aquí el título que le puse a la obra, y no sé en qué medida lo pude conseguir". Para ello utiliza un lenguaje *naïf* basado en el naturalismo y en la multifacialidad de la imagen, en donde se concatenan sin solución de continuidad retazos de realidad.

Para Maica Alonso pintar es transformar los sueños, las emociones, los recuerdos, la esencia de los pensamientos, llegar con el color y las formas a la sorpresa y la magia, entrecruzar sensualidad y realidades, poesías y prosas, sarcasmos, ironías y reflexiones, transmitir con el papel o el lienzo todo aquello que el pintor sabe que existe, unas veces en lo real y otras, las más, en la imaginación, en las otras realidades de cada uno, de cada ser, de cada cosa, todo aquello que es capaz de verse con los ojos cerrados y todo lo que habita en el mundo de la fantasía. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso "Maica Alonso".

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

REPRODUCCIONES: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, p. 15.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

BIOGRAFÍA

María del Carmen Alonso Encinas, Córdoba, 1951. Licenciada en Matemáticas. Profesora de enseñanza secundaria en Bueu, Pontevedra. A partir de 2000 participa en cursos de pintura y grabado, interesándose especialmente por la acuarela, con la ayuda de su profesor Fernando Artal. Desde 2004 participa en exposiciones colectivas e individuales en diferentes localidades gallegas. En este mismo año forma junto a otras dos pintoras el Grupo Trébole, con las que realiza la mayoría de sus exposiciones colectivas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- I Certamen de Pintura Arte Xoven Galega* (catálogo), El Corte Inglés y ARGGA, A Coruña, 2007.
- II Certamen de Pintura Arte Xoven Galega* (catálogo), El Corte Inglés y ARGGA, A Coruña, 2008.
- VIII Bienal Internacional de Lalín "Pintor Laxeiro"* (Catálogo), Lalín, Pontevedra, Ayuntamiento de Lalín, 2007.

ALONSO JUNQUERA, ANA

St Mark's Place (serie de 8 fotos color)

Kodak Ultra F (papel). Película Kodak Ektapress en ocasiones forzada a 1600, 27,9x35,6 cm. (cada una), 2000.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1574



La serie de 8 fotografías de la serie “St. Mark’s Place” pertenece a la donación que durante su período de becario de la Diputación de A Coruña realizó en 2000 en Nueva York, en International Center of Photography. Una selección de fotografías de dicha serie formó parte de la exposición que Ana Alonso Junquera realizó en junio de 2000 en West Chelsea Arts Building de la metrópoli americana. Las ocho fotografías que integran la donación reflejan visiones nocturnas del lugar. Una variopinta selección de situaciones diversas en las que se recogen aspectos de los personajes, ambientes y maneras de vivir de un lugar representado con instantáneas de colores saturados, densidad de grano y encuadres rápidos. En ellas Ana Junquera trata de transmitir la soledad que se percibe en la noche de la gran ciudad a través de personajes marginales, comerciantes que noche a noche realizan su trabajo y puertas de viviendas tras las que se esconden vidas anónimas.

Ana Junquera describe su experiencia, en el catálogo de su exposición, expresando que la ciudad “resultó ser tan oscura como una puerta cerrada. El lugar más duro de entre todos los que había vivido. Sus sentimientos estaban solos y, extrañada, dudaba de todo aquel que le había descrito Nueva York como una maravillosa ciudad. Llegó, la conoció y la odió desde el primer momento. La odió por no entenderla. Por no comprender como el silencio podía ser tan grande donde había tantas voces.

Del horror al desamparo que le causó Nueva York buscó una cura en el bullicio de St. Mark’s Place. Utilizó esta calle como un espejismo para no recordarse a sí misma lo que todos en esta ciudad querían olvidar: que estaban solos. Pero su subconsciente la traicionó y no la dejó olvidarse de lo que ya sabía y le recordó que este sentimiento no la abandonaría mientras estuviera allí.

Durante ese tiempo se aferró en la búsqueda de un motivo a fotografiar, disfrutó de la soledad de esa extraña gente y de esos momentos únicos cargados de silencio. Y la respuesta la conoció de noche, como para recordar a todos que los sentimientos se sufren más a oscuras y ella le dio luz y color para no perderse”.

Las tomas fueron realizadas con material analógico, utilizando película Kodak Ultra F (11x14) forzando, a veces, su sensibilidad a 1600 ASA para congelar el movimiento en las condiciones precarias de iluminación existentes y tratar de mantener la sensación ambiental nocturna. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos 1999/2000.

INSCRIPCIONES: En el dorso de cada foto figura su título y otras indicaciones técnicas.

BIOGRAFÍA

Ana Alonso Junquera, A Coruña. Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid. Máster de Medios de Comunicación de La Voz de Galicia y la Universidad de A Coruña, en 1997-1998. Becada en el apartado de Imagen por la Diputación de A Coruña en 1999-2000. Obtuvo un tercer premio en el Concurso Nacional de Fotografía Taurina “Ciudad de La Coruña”.

RAFAEL ALONSO [Rafael Alonso Fernández] (1924-1995)

Marina

Acuarela sobre papel, 58x74 cm.
Firmado ángulo inferior derecho: "R. Alonso". 1970 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0732



Acuarela adquirida por la Diputación en la exposición "El arte con los drogadictos" realizada en A Coruña por la Unión Española de Asociaciones de Asistencia al Toxicómano, en 1991. "Marina", de Rafael Alonso, representa una panorámica costera de una ría gallega en la que en un primer término se incluye un pequeño puerto pesquero tras el que se recorta la suave ondulación de la vegetación verde de unas lomas que descienden hasta el mar.

La composición se organiza a través de la estructura de unas líneas trazadas con palillero que configuran los elementos esenciales del paisaje. Dichas líneas, de ágil trazo, son tratadas a posteriori por diferentes aguadas de amplia gama cromática que van configurando el ambiente y dando carácter a la topografía gallega. Interesantes reservas en blanco aportan los principales accidentes lumínicos, especialmente en el cielo del fondo así como las edificaciones de los planos intermedios y los brillos del agua del primer plano en donde se incorporan, convenientemente, pequeñas embarcaciones que potencian la perspectiva y dan la escala al conjunto.

Una obra que resume perfectamente su última etapa como acuarelista claramente inspirada en la pintura francesa, especialmente del artista fauvista Raoul Dufy. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a la Unión Española de Asociaciones de Asistencia al Toxicómano.

EXPOSICIONES: Exposición Unión Española de Asociaciones de Asistencia al Toxicómano, A Coruña, 1991.

BIOGRAFÍA

Rafael Alonso Fernández (Rafael Alonso), Pontevedra, 1924-1995. Inicia los estudios de arquitectura en Madrid, en 1946, ciudad en la que tendrá la ocasión de conocer a los pintores coruñeses José María de Labra, Manuel Vázquez Molezún y Antonio Tenreiro. Abandona los estudios de arquitectura para dedicarse a la pintura, realizando su primera exposición un año más tarde. En 1952 recibe una bolsa de estudios de la Diputación de Pontevedra que le sirve para viajar a París, donde expone en la Galería Barrero. Del ambiente artístico parisino Rafael Alonso se deja seducir con la obra de Cezanne y Raoul Dufy, éste último indudable referente para el desarrollo posterior de su obra en acuarela. En esta técnica el artista realiza una interesante producción en la que destaca su particular visión para plasmar el paisaje y el bodegón. Inicialmente la acuarela es concebida por el pintor desde un punto de vista tradicional para derivar, posteriormente, hacia composiciones sintéticas y esquemáticas en las que las manchas de color refuerzan las líneas de un caligráfico dibujo. Su técnica se fundamenta en un ágil trazo que dialoga con las manchas multicolores de la acuarela, lo que le permite lograr compo-

siciones amables, de estructura clásica y de un excelente acento decorativo que remite a la esencia de las vanguardias europeas, especialmente la estética *fauve* y en particular al artista Raoul Dufy.

Rafael Alonso es galardonado con las medallas de oro de la Bienal de Pontevedra en los años de 1970 y 1980. Sus exposiciones más destacadas fueron sus retrospectivas de Caixavigo, en el Centro Cultural García Barbon de Vigo, de 1987; Teatro Principal de Pontevedra, de 1991 y la de la Casa de Galicia, en Madrid, en 1993. Su obra figura en las principales colecciones públicas de arte de Galicia y es considerado como uno de los más interesantes acuarelistas gallegos del siglo XX. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- VI Bienal Internacional de Arte* (catálogo), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1984.
BONET CORREA, Antonio, "Sobre Rafael Alonso", en *Rafael Alonso* (catálogo exposición antológica), Madrid, Casa de Galicia, 1993.
Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 1, Gijón, Silverio Cañada, 1974.
PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
PABLOS, Francisco, "Rafael Alonso", en *Pintores gallegos. Realismos*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2001, pp. 54-91.
PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del boom (1970-1980)*, A Coruña, Edicións O Castro, 1981.

XURXO ALONSO [Xurxo Alonso García] (1956).

Cidade número 8

Acrílico y barniz sobre madera, 122x122 cm., 1991 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0718



“Ciudad número 8” se inscribe en una vuelta a la figuración de clara veta expresionista con el trasmundo de las experiencias de la abstracción geométrica y el arte gestual. La modernidad de un formato cuadrado se combina con el carácter de serie y un tema también moderno: la ciudad y con una factura caracterizada por la economía cromática y una técnica que procura el efecto de hallazgo, basado en la potenciación de lo casual con las tintas corridas. (JMLV)

PROCEDENCIA: II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

REPRODUCCIONES: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991, sin paginar.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

BIOGRAFÍA

Alonso García, Xurxo (Xurxo Alonso). Buenos Aires, 1956. Licenciado en Biología Marina por la Universidad de Santiago de Compostela, inicia su formación en la Escuela de Artes y Oficios Maestro Mateo de la misma ciudad. Fue pensionado de la Diputación de Pontevedra en la IX Bienal de Arte y tuvo una beca de residente en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada. Participó además en talleres con Josep Guinovart y Bruce McLean en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y con Bonifacio Alonso en Arteku, San Sebastián. Realizó su primera exposición individual en la Sala del Liceo Marítimo de Vilagarcía el año 1983 y recibió numerosos premios en certámenes artísticos de diversos lugares de España. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

ALONSO, Xurxo, *Alonso*, Madrid, Casa de Galicia, 1996.

ALONSO, Xurxo, *Onde viven os saqueadores de naufraxios. Xurxo Alonso*, A Coruña, Espiral Maior, 2002.

Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.

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

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, El lenguaje silencioso de los objetos, en *Rafael Alonso*, Vigo, Galería Alameda, 1995.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 47.

Xurxo Alonso. Ingredientes (catálogo), Pontevedra, Caja de Madrid, 1994.

MARÍA ÁLVAREZ [María Álvarez Fernández] (1961)

A veces cuando estoy lejos

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 37,5x28,5 cm. (papel), 14x15 cm. (mancha), 1992.
Firmado en el ángulo inferior derecho "MARÍA ÁLVAREZ 92". Tirada en el ángulo inferior izquierdo "PA".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0750



La punta seca y el aguafuerte han servido para que María Álvarez Fernández plasme una de sus grandes preocupaciones, tema recurrente dentro de la serie a la que pertenece esta obra y, en términos generales, de toda su producción: la soledad del individuo y la pérdida de identidad dentro del colectivo.

Para conseguir un resultado más sugerente y emocional, María Álvarez se vale de una técnica en la que los tiempos impuestos por el aguafuerte se compaginan a la perfección con la rapidez de ejecución de la punta seca, del mismo modo que los procesos químicos conviven con los procesos emocionales. Es esta ambivalencia la que le permite obtener una obra llena de matices, de difícil aprensión en una sólo mirada y de extraordinaria riqueza de gestos, expresiones y figuras.

El tema también es común dentro de su producción pues se trata de un sinnúmero de cabezas que se apiñan en aparente desorden en torno a un centro imaginario. Todas ellas son diferentes en forma, expresión, detalle o textura; sin embargo tienen algo en común, no existe conexión entre ellas, el contacto físico no supone un contacto emocional, no implica una comunicación de algún tipo. De hecho, estas cabezas parece que rivalizan por ocupar un espacio dentro del todo del papel, pero esa rivalidad tampoco supone una tensión emocional que se refleje en sus rostros.

Este aislamiento entre los personajes que pueblan su obra, una incomunicación en la que parece que prima lo individual sobre lo común, lo singular sobre lo colectivo, se convierte en masa puesto que, cuando atendemos al título de la obra *A veces cuando estoy lejos*, se introduce en la imagen un valor que es propio de la artista. Al pasar de un observador anónimo, de un espectador desapercibido que contempla la obra, a una declaración de intenciones de la artista que nos invita a que nos pongamos en su posición de observadora privilegiada, descubrimos que la individualidad y la singularidad se convierten en masa y aislamiento puesto que la incomunicación ya no sólo se produce entre los personajes que pueblan nuestro campo visual, también se produce entre éstos personajes que, a la luz de lo expuesto, adquieren fisonomías de máscaras y la autora. Todos ellos la miran fijamente, desde la distancia, pero ninguno transmite una emoción amiga, un esfuerzo por acercarse a la observadora; por el contrario, esa mirada directa, desnuda que se vislumbra en algunas de las cabezas se convierte en una barrera infranqueable, en un elemento que actúa como advertencia más que como faro o señal de aproximación. María Álvarez consigue a través de estos recursos que la tensión emocional que desearíamos encontrar se convierta en tensión dramática, la cual se traduce en un sentimiento trágico de la existencia: la soledad y el aislamiento.

Tal como ya se ha indicado, tanto las técnicas utilizadas, el recurrir a la mancha como elemento expresivo –es junto la disposición apiñada de la composición la que dota a ésta de un intenso sentido onírico–, como lo reducido de la gama cromática y la energía del trazo realizado a punta seca son soluciones técnicas que se ponen al servicio de una gran capacidad expresiva. (JMM)

MARÍA ÁLVAREZ [María Álvarez Fernández] (1961)

No se puede resolver el dilema de las gemelas

Técnica mixta (electrografía, acrílico y *spray*) sobre una puerta de armario de madera, 52x172 cm., 1978.

Firmado en la parte inferior “no se puede resolver el dilema de las gemelas. María Álvarez”.

Palacio Provincial

Número de inventario: 0822



María Álvarez Fernández vuelve a abordar en esta obra “No se puede resolver el problema de las gemelas”, algunos de los temas que la caracterizan: la soledad, el individuo frente al colectivo y, como consecuencia de ello, los problemas inherentes a aquella, la duda, el dilema, la ambigüedad, ect. Si bien la autora traslada dichos problemas a sus obras como expresión de situaciones concreta de su experiencia vital –en algún momento dirá que “la mujer de la rosa soy yo y el chico del centro mi sufrido compañero de piso por aquel entonces”–, también permite una extrapolación hacia los valores de una sociedad que prima el interés individual sobre el colectivo, donde el aislamiento de las personas ha contribuido a hacer irresolubles cuestiones que tienen más que ver con nuestra capacidad de socialización que con la posibilidad de descubrir a un rival en aquellas personas con las que convivimos. Por todos estos motivos esta obra tiene un gran interés tanto desde un punto de vista técnico como desde una perspectiva compositiva y conceptual. Si nos atenemos a la perspectiva técnica descubrimos como María Álvarez decide ejecutar su obra sobre una puerta de madera, en un ejercicio de reutilización que, lejos de permitirnos justificar una conciencia de conservación del medio ambiente y de pertenecer a una cultura del reciclaje como la concebimos hoy en día, se debe entender como un ejercicio teórico que desde Picasso y Gaudí, por poner ejemplos históricos, ha tenido una gran aceptación en la plástica contemporánea. No obstante no podemos olvidar que los objetos –como contenedores de memoria– son elementos de los que el autor se apropia para poseerlos y, de ese modo, poseer también lo que para ellos significan. Es probable que esta puerta sea sólo un soporte, un objeto encontrado al azar, pero no deja de ser sugerente que sea una puerta, un objeto que permite el acceso entre un lado y el otro el que sirva de soporte a una obra en la que se plantea –al menos desde el título– la incapacidad de resolver un dilema. Si además añadimos el componente de que se trata de una puerta de armario, por lo tanto, de un lugar cerrado e íntimo, la potencia simbólica del soporte aumenta considerablemente. Por otra parte, el hecho de que la autora se sirva de una técnica mixta en la que la electrografía es el factor dominante, es sumamente sugerente. La electrografía, copigrafía, fotocopia del arte, copy-art, supone asumir las implicaciones teóricas con las que se desarrolló en la década de los años 80 del siglo XX, cuando Christian Rigal acuña el término para la revista francesa *B à T*; también supone aceptar la crítica de los sectores más reaccionarios de la crítica artística: la desjerarquización conceptual del arte. A esa posición María Álvarez contrapone su capacidad de superar la frialdad del automatismo mecánico de la reproductividad de la imagen a través de la proyección emocional sobre dichas imágenes de su propia personalidad, de modo que cada una de ellas se convierte en un nuevo contenedor de memoria y contenido. Del mismo modo que un electrografista puro quiere extraer de la conjunción del hombre y la máquina un discurso diferente que atienda fundamentalmente a las texturas y una nueva semántica visual. Hombre y máquina, como afirma António Aragão, no se manifiestan autónomamente, sino que son “dos sujetos (que) funcionan en

una palpitante simbiosis como si hubieran sido reducidos a uno sólo”. La máquina se pone, evidentemente, al servicio del operador, y éste se mueve en respuesta a las posibilidades de aquélla, incluso forzándolas y tensándolas. María Álvarez asume la electrografía como un modo de expresión, como un recurso técnico, que pone al servicio de una composición que se debe vincular con el apropiacionismo histórico. La composición en tríptico, que ella define como un guiño a una composición de carácter religioso, es en realidad una nueva fórmula para devolverle a la electrografía su capacidad singular, la posibilidad de que la personalidad de la artista se plasme y domine la obra. El hecho de que aparezca esta estructuración en tríptico, donde la imagen lateral es un duplicado, de ahí la idea de las gemelas, que se contraponen a la “grotesca” imagen central, un verdadero ejercicio de travestismo y juego dadá-surrealista, potencian el aparente sentido narrativo de la obra. No podemos obviar que, a pesar de la negación de la autora sobre el hecho de que no hay un sentido narrativo estricto en su trabajo, en el momento en que adoptamos una disposición tripartita en una composición, en la cual una de las figuras adquiere un papel central al hacer converger la atención de las laterales sobre ella, se inicia el proceso de interpretación del relato. La imágenes se relacionan entre sí y buscan su explicación en las demás, del mismo modo que el espectador lo buscará en el conjunto. Por este motivo, el sentido narrativo aumenta al tentarnos la autora con un título sugerente y enigmático: ¿cuál es el problema a resolver?, ¿qué relación une a la figura central con las dos gemelas? ¿qué significa la rosa o la cerradura? ¿qué piensa el personaje central de los laterales? ¿están comunicados o aislados? ¿se reconocen o adquieren entre sí una actitud autista?. Todas ellas son cuestiones que quedan a la interpretación del espectador que debe enfrentarse a la obra con sus propios valores y sentimientos. (JMM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, itinerante por la provincia de A Coruña, 1996.

REPRODUCCIONES: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, pp. 16-19.

BIOGRAFÍA

María Álvarez Fernández nace en 1961 en A Coruña. Entre 1985 y 1990 se forma en la Universidad Complutense de Madrid, en la facultad de Bellas Artes. Desde Madrid se traslada a San Francisco, donde permanece entre 1991 y 1993, para realizar los cursos de doctorado en la Universidad de Vigo entre 1993 y 1994.

Ha disfrutado de numerosas becas, tanto del Ministerio de Educación como de la Universidad Menendez y Pelayo; así como también ha obtenido un gran número de premios entre los que cabe destacar el Primer premio de Grabado Arte Xove de 1998 o el correspondiente al Certamen Isaac Díaz Padro, o los premios fotográficos del concello de Lourenzá de 2003-2004.

Desde 1990 ha realizado numerosas exposiciones individuales en A Coruña, Madrid, San Francisco, Vigo, Santiago, Muros o Ourense.

Su trayectoria artística se ha mantenido dentro de la figuración expresionista. También ha realizado numerosas exposiciones colectivas en lugares como Barcelona, Vizcaya, Camelle, etc. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993, p. 403.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo I, Gijón, Silverio Cañada, 1974, p. 395

MONCHO AMIGO [Ramón Manuel Amigo González], 1958

Diferencia de potencial

Granito y acero, 47x46x47 cm., 1997 ca.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0861



La escultura de Moncho Amigo surge como un juego científico. La mente despierta e inventiva del artista recurre a la asociación de ideas y al sentido lúdico e irónico de contemplar a la sociedad y su entorno como un laboratorio en el que se pueden transformar e interpretar sus estructuras científicas, legales o políticas en “máquinas” inútiles e ingeniosas con un fuerte contenido de humor. Su escultura es fruto del ensamblaje de varios materiales de desecho que adquieren una nueva función estética y aportan una visión irónica del mundo científico. Sus esculturas poseen además de las cualidades espaciales y volumétricas un cierto sentido humanizado, en cierta manera derivado de las posibilidades conceptuales que Marcel Duchamp y otros dadaístas aportan a una obra de arte escasamente manipulada, los *ready made*, a través de la descontextualización y las supuestas características inducidas a través de los títulos. La asociación de las formas y el título permiten al espectador disfrutar de los recursos que el artista ha utilizado a la hora de crear unas obras que poseen componentes escultóricos, espaciales y conceptuales.

La escultura adquirida en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, participa de un claro e irónico sentido científico y de la definición del concepto mecánico dado al título de la misma “Diferencia de potencial”: “Acción mecánica que reduce un cuerpo a un volumen menor, acercando unas a otras las partículas que lo componen. Estado que es el resultado de esta acción”. Dos piedras de granito separadas por unos muelles de acero y a su vez atadas con tiras de alambre grueso provocan unas tensiones que las conexiones que el artista incluye en su artificio tratan de recuperar o medir. Junto al sentido irónico y humorístico que plantea Moncho Amigo al espectador, también se aportan características fundamentales y posibilidades novedosas de la escultura: el sentido de permanente tensión, el diálogo que se establece entre el vacío y masa, la geometría cúbica simple que esconde complejidad, línea, grafismo, color, contraste de materiales, etc. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, pp. 22-23, 78.

MONCHO AMIGO [Ramón Manuel Amigo González], 1958

Queimacapas

Acero, 1000x1000x300 cm., 2000 ca.
Paseo marítimo de la playa de Balarés
Número de inventario: 1342



Obra encargada por la Diputación Provincial al escultor con el 1% del Proyecto de Acondicionamiento del Entorno de la Playa de Balarés, en Ponteceso (A Coruña). Moncho Amigo con la colaboración de los arquitectos de la obra Quintáns, Raya y Crespo, instalaron el conjunto escultórico que representa una forma crustáceo que adopta el nombre local de *queimacasas*, y que remite formalmente a los hilos de una lámpara de incandescencia, en su evocación al pasado del muelle de Balarés, lugar de carga del wolframio, que se extraía en diversas minas de la comarca. El mineral, escaso en la corteza terrestre, se utilizaba para la fabricación de bombillas incandescentes, electrodos no consumibles de soldaduras y en resistencias eléctricas.

La asociación de ideas del crustáceo como referente icónico de la zona, su asociación con los hilos de las bombillas domésticas y con las minas del material con las que se fabrica, sirve para realizar una escultura en acero cortén de gran formato que preside el paseo marítimo de la playa de Ponteceso. Nuevamente el ingenio y la imaginación del artista es la fuente de inspiración para crear formas sencillas que crean asociaciones de ideas con el entorno a través de la forma y el título. Desde un punto de vista espacial la elección del lugar para instalar la escultura de carácter público, enlaza el urbanismo con la naturaleza y permite al paseante, debido a su gran formato, recorrerla y adentrarse en su interior. Aunque la idea pudiera tener concordancias con la escultura “Mamá”, la araña de Louise Bourgeois, las formas y la síntesis de “Queimacasas” aportan un contenido conceptual completamente diferente al de la obra de la artista franco-americana. (AGM)

PROCEDENCIA: Porcentaje destinado a obras artísticas del proyecto de ejecución de obras provinciales.

MONCHO AMIGO [Ramón Manuel Amigo González], 1958

Sin título

Hierro y acero inoxidable, 312x200x200 cm., 2007.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1503



Obra perteneciente al II Simposio Internacional de Escultura, organizado por la Diputación de A Coruña, e instalada en el espacio exterior del Pazo de Mariñán. Moncho Amigo realiza en hierro dulce y acero inoxidable una escultura definida por tres perfiles doble T de acero a los que incorpora otros tantos triángulos de acero inoxidable colocados en planta en los hipotéticos vértices de un triángulo equilátero. Una obra visual, muy interactiva, que sorprende al espectador por su configuración que inicialmente sugiere un laberinto en el que se crean contraposiciones cromáticas y ópticas –el color óxido del perfil de hierro y el espejo del acero inoxidable pulido–. Cada uno de los tres elementos pueden contemplarse como el mecanismo de relojes de sol que proyecta su sombra sobre una superficie de medida, aunque en este caso, al estar situados en diferentes direcciones pierde su posible utilidad. Sin embargo el efecto que la imagen reflejada del jardín de Mariñán en cada uno de los triángulos de acero inoxidable genera visiones cambiantes por la acción del movimiento del paseante. En la obra hay una clara vocación por conseguir la acción mutable del entorno y la variación perceptiva en el espectador. Si a ello unimos el recurso minimalista de la repetición de tres formas exactamente iguales, nos remite a la riqueza de planteamientos pos-minimalistas usadas por artistas como Richard Serra, Carl Andre y Robert Morris o de algunas de las propuestas povera de Pistoletto o Giuseppe Penone en su relación con la mutabilidad de la naturaleza y su interacción con el espectador. Para Moncho Amigo, el entorno condiciona positivamente su labor creativa. La geometría de las formas contrasta con el ambiente natural que rodea la escultura, de igual manera que las propiedades cromáticas y lumínicas de los dos materiales utilizados en su construcción crean sensaciones contrapuestas como la oxidación y la inalterabilidad, el color modificable por la oxidación a través de los agentes atmosféricos frente al carácter de espejo que aporta el acero inoxidable y las características paisajísticas que genera. (AGM)

PROCEDENCIA: II Simposio Internacional de Escultura. Pazo de Mariñán, A Coruña, 2007.

BIOGRAFÍA

Ramón Manuel Amigo González (Moncho Amigo), A Coruña, 1958. Entre 1982 y 1992, procedente del ámbito del diseño industrial se interesa por la escultura. No obstante a lo largo de toda su trayectoria ha desempeñado su trabajo sin integrarse en colectivos de artistas y al margen de la competencia que imprime el mercado artístico. En esta década realiza sus primeras exposiciones e instala esculturas públicas, lo que le permite investigar y desarrollar un interesante trabajo en el espacio urbano y paisajístico. Su primera exposición tiene lugar en la Sala Municipal de Exposiciones de Durán Loriga de A Coruña, en 1987, a la que seguirán “Deseño-Desing”, Xunta de Galicia en el mismo año. Participa en la exposición “Imaxes do desexo”, selección de jóvenes artistas gallegos para la EXPO 92 de Sevilla.

Su obra participa de la inspiración dadaísta en la utilización de complejos “Ready-Mades” que simulan máquinas imposibles, insufladas de una carga irónica y conceptual resuelta con ingenio y plasticidad. Es como un inventor que materializa sus ideas con posibilidades formales y constructivas, evocando contenidos visuales y espaciales que crean asociaciones y paradojas en el espectador, estimulando su complicidad. Su labor se acerca a la ingeniería, aunque no proyecta, deja que el azar lo sorprenda a sí mismo, evidenciando una sencillez conceptual que lo desnuda hasta la total dependencia del resultado.

En el período comprendido entre 1992 y 2010, desarrolla proyectos como “La Quimera del Viento”, que le permite instalar una escultura en Punta Herminia, A Coruña, que establece un diálogo con los elementos naturales del mar y el viento. También realiza “La Caracola” en la costa coruñesa, una instalación de acero y hormigón de seis metros de altura y otras tantas toneladas de peso. En el Cabo San Lucas, en la Baja California (Méjico), realiza un obelisco de 40 metros de altura, siguiendo el litoral del océano Pacífico colocando 15 esculturas dedicadas al viento. Durante esta década realiza una exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de A Coruña, en 2000 y participa en el Encuentro Internacional de 23 escultores en Isla Mujeres, Méjico. Entre sus intervenciones públicas destaca “Queimacasas”, en la playa de Balarés, A Coruña. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

FERNÁN VELLO, M.A., “Moncho Amigo”, en *Artistas Gallegos Escultores (Expresionismos-Abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia, 2003, pp. 382-413.

Reflexións I, Extramundi: Moncho Amigo (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra, 1989.

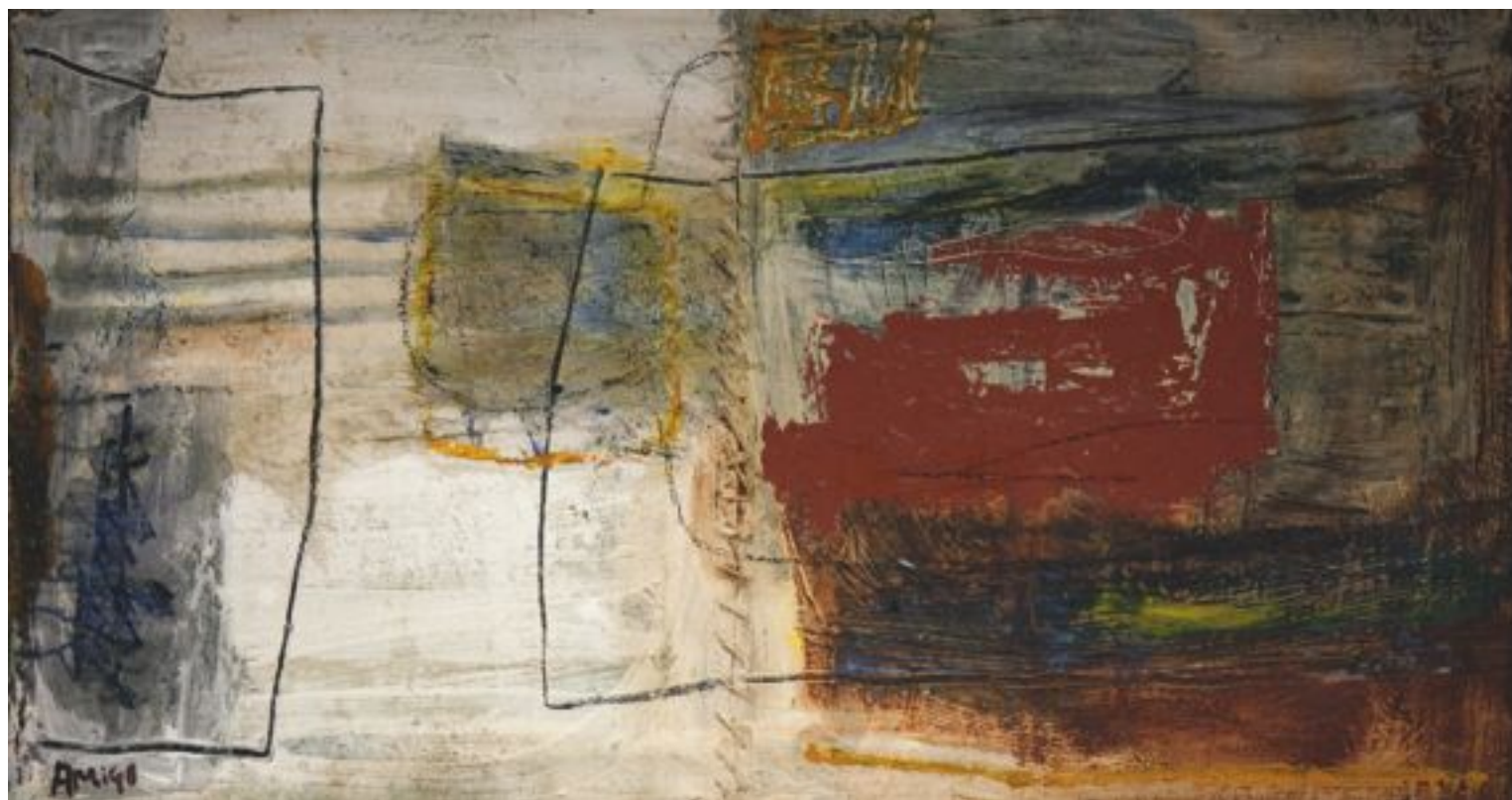
VV.AA., *El jardín de Hércules. 14 esculturas bajo la luz del faro*, A Coruña, Obrascón, 1995.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

MONTSE AMIGO [Montserrat Amigo Pombo] (1968)

Urbanidade II

Técnica mixta sobre tela, 46,5x85 cm., 1992.
Firmado ángulo inferior izquierdo "Amigo".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0765



“Urbanidade II” forma parte de la producción más temprana de Montse Amigo. En esta obra aborda a través de la técnica mixta su particular aproximación al acto creativo, reinterpretando el proceso pictórico en clave personal.

Montse Amigo forma parte de una generación de artistas que ha ido buscando su camino expresivo desde época muy temprana, en los años 90. Pertenece a la misma generación que artistas como Andrés Pinal, Sandra Nogueira, Carlos Nieto, Ruth Massó, o Carmen Nogueira. Con estos colaboró en 2004 en el proyecto Procesalia.

En su obra, lejos del tópico, se debe buscar ese relato femenino, no nos deberíamos atrever a atribuirle discursos feministas que reducirían el valor de su obra, que dota a su pintura de una nueva expresividad. El color, el gesto, el carácter matérico de la pintura son valores fundamentales en su trabajo.

En este sentido Urbanidade II se nos plantea como un diálogo de volúmenes definidos a través de un trazo personal, sin aspiraciones a la perfección o a la regularidad, por lo tanto cargado de vitalidad y fuerza a través de los cuales se transparenta colores y formas. Las manchas azules que pueblan el margen izquierdo del cuadro se disuelven como bruma ante la llegada del sol, y la presencia en el lado contrario de una masa cromática donde el carmín, el azul y el blanco adquieren un tono dominante.

Sin embargo, todos estos volúmenes son una metáfora de la masa frente a la singularidad de volumen central de la obra, el que ocupa visualmente la atención del espectador pues, en realidad, sobre esa aparente anarquía compositiva se introduce un acento de regularidad y norma. El lienzo aparece dividido en dos partes equidistantes donde la masa cromática se contrapone a la limpieza de la tela en blanco, ligeramente ocupada por manchas de color. (JMM)

PROCEDENCIA: III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Amigo 92”.

EXPOSICIONES: III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1993.

REPRODUCCIONES: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1993, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, pp. 16-19.

BIOGRAFÍA

Montserrat Amigo Pombo, nacida en Santiago de Compostela en 1968, ha desarrollado su trayectoria a medio camino entre su actividad educadora en el EPS de Cacheiras y la actividad pictórica en diversas asociaciones de artistas como la AAAGP. Entre sus exposiciones debe destacarse su participación en: Diez artistas gallegas, As Pontes, 1994; Jóvenes Artistas Gallegos, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 1994; Artistas composteláns, Santiago de Compostela, 2000; Art Natura, Fene, 2008, etc.

Su trayectoria se ha mantenido firmemente vinculada con los procesos de abstracción conceptual, ligados en muchos casos a una concepción femenina del proceso creativo. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

III Certame Isaac Díaz Pardo de Artes Plásticas, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993, p. 18.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes plásticas en Galicia”, en *Quintana* 2007; 6:105-123.

BEATRIZ ANSEDE [Beatriz Ansede Bonome] (1950)

Reflexos amarelos

Acrílico sobre lienzo, 130x97 cm., 2005 ca.
Firmado en ángulo inferior derecho "B. Ansede".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1427



“Reflexos amarelos” pertenece a la selección de obras adquiridas por la Diputación de A Coruña en el IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, en 2005. Se trata de una obra que aunque pudiera parecer a simple vista perteneciente al campo de la abstracción lírica, su autora ahonda en la naturaleza y la luz como referentes básicos para la construcción de su proyecto plástico. La luz tamizada a través de cristales esmerilados, de gotas de agua de lluvia, de la niebla o cualquier otro efecto que es capaz de diluir la realidad visible en algo difuso, se convierte en el recurso capaz para descomponer las formas, diluir sus contornos y dejar simplemente un referente de su presencia corporal. De ahí que en “Reflexos amarelos”, nos encontremos con un clarificador horizonte que sostiene formas verticales imprecisas que reflejan su presencia en un lago de sugerencias. La luz y el color son los componentes encargados de realizar el resto de una visión ensoñada y cálida que remite a un denso atardecer. O como manifiesta Román Pereiro en el catálogo de la muestra “Cada cuadro nace de la luz, pero no de una luz cualquiera. De esa luz propia que define cada artista”. (AGM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso, en el ángulo inferior izquierdo “Reflexos amarelos / B. Ansede”.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2005, p. 27.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PEREIRO ALONSO, Román, “Beatriz Ansede Bonome”, en *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2005, pp. 25-28.

BIOGRAFÍA

Beatriz Ansede Bonome, Irixoa (A Coruña), 1950. De formación autodidacta, comienza su camino expositivo en solitario en el año 1986. La pasión que siente por la pintura la empuja a investigar sobre los distintos soportes y técnicas pictóricas, pasando por distintas etapas evolutivas. En la actualidad su empeño se centra en la interpretación de atmósferas y la luz.

En su carrera profesional ha colaborado con diferentes entidades y participado en numerosos proyectos. En 1995 participa en la ilustración de los libros de poesía “Nuevas Luces” y “A La Luz del Miño”, en este mismo año interviene en los encuentros luso-galaicos en los antiguos pazos de Viana do Castelo, Portugal. Un año más tarde es llamada a colaborar en la elaboración de un mural en la playa de A Calzoa, Coruxo (Vigo) junto a un grupo de

artistas. En 2000, participa en el curso de pintura y animación cultural, organizado por la UNESCO y en el resto de la década, colabora con su obra y su interés por diferentes causas y entidades, como Aldeas Infantiles en Vigo, Artistas Solidarios con el pueblo Masai en Santiago, el Comité Antisida de Ourense o Ancianos del Mundo en Lugo.

Durante la pasada década ha colaborado de forma activa en eventos como el XII Simposio Nacional de Acuarela celebrado en Santiago en 2004 y un año más tarde en la Exposición O Mar celebrada en Sanxenxo en 2005 con motivo de la vuelta al mundo de vela Volvo Ocean Race. Es socia fundadora de la Asociación de Artistas Galegos, ARGA. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

PEREIRO ALONSO, Román, “Beatriz Ansede Bonome”, en *IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 25-28.

BERTA ARES [Berta Ares Rodríguez] (1955)

Sin título

Acrílico sobre tela, 130x130 cm., 2001 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1297



Berta Ares todavía sigue concibiendo cada obra como un modo de encerrar su universo personal. En él juega un papel fundamental la memoria, la cual fija los límites del tiempo, y borra todo dato anecdótico o superfluo, lo que la lleva a construir la identidad como un acto de conocimiento; de ahí que su estética se base en suprimir lo anecdótico o, si se prefiere, limpiar el exceso de realidad. Tras estas búsquedas está todo el discurso de las tendencias racionalistas del siglo XX que culminaban en "lo menos es más minimalista" y también las distintas variantes constructivistas y espacialistas que tienen su origen último en los contrastes cromáticos y en la distribución espacial del cubismo sintético. Todo ello contaminado o alienado con un neorromanticismo que procura la expresión personal del yo y la concepción del arte como un hecho que va más allá de la mera experiencia o experimento para establecer un modo de conocimiento. (JMLV)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma al dorso en el ángulo superior izquierdo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, pp. 32-26.

BIOGRAFÍA

Berta Ares nació en Sobradelo de Valdeorras (Ourense), 1955, pero actualmente reside en Vilagarcía de Arousa, donde desarrolla su actividad artística. Posee una formación fundamentalmente autodidacta, aunque haya realizado cursos de grabado y estampación calcográfica, xilografía, procesos aditivos y serigráficos y procesos fotosensibles de impresión directa en sucesivas ediciones del Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos (A Coruña). Además participó en el taller de Crítica de la Fundación Luis Seoane (A Coruña) el año 2000 y en los talleres Pablo Ruiz Picasso de Unión Fenosa (A Coruña) dirigidos por Mitsuo Miura (2000) y Modest Cuixart (2002). (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.
- Berta Ares* (catálogo), Madrid, Casa Galicia Xunta de Galicia, 2002.
- Nadir, Camiño de Compostela* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.
- Tercer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Deputación de A Coruña - Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, 2000.
- VII Bienal de Lalín "Pintor Laxeiro"*, Pontevedra, Concello de Lalín, Pontevedra.
- VII Mostra Unión-Fenosa*, A Coruña, Unión-Fenosa, 2001.
- XVIII Certame de Pintura Concello de Cambre*, A Coruña, Diputación de A Coruña - Concello de Cambre, 2001.
- XXI Certame de Pintura Concello de Cambre*, A Coruña, Diputación de A Coruña - Concello de Cambre, 2004.

JULIA ARES [Julia Ares Iglesias] (1955)

Reloj barbazón

Esmalte a fuego sobre metal cincelado y cristal, 150x62x62 cm., 1989.
Firmado y datado "Julia Ares - Alfonso Costa 1989".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0778



Obra que es fruto de la colaboración entre Alfonso Costa como diseñador y Julia Ares como su realizadora en esmalte que dio lugar a una exposición itinerante propiciada por la Diputación de A Coruña el año 1989. En ella el mundo creativo de Costa, dado al mito y al onirismo, está trabajando sobre reminiscencias de Dalí, que relevan el mundo formativo del artista y, sirven de pretexto, para que Julia Ares pueda mostrar sus dotes técnicas trabajando el esmalte en volumen. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación de los autores.

JULIA ARES [Julia Ares Iglesias] (1955)

María Pita

Esmalte a fuego sobre cobre, pintado y protóxido, 40,5x45 cm., 1989.
Firmado ángulo inferior izquierdo "Julia Ares" "Alfonso Costa".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0784



"María Pita" remite a la heroína coruñesa, pero no es sino un pretexto para que la colaboración de Julia Ares con Alfonso Costa dejen aflorar su expresionismo lírico, en el que está manifestando su personalización de la obra de Francis Bacon, y dotando a la nueva figuración gallega de una impronta propia, en la que destacan como elementos característicos los fondos que actúan como espejos de azogue perdido sobre los que las figuras flotan e incluso parecen danzar, gracias al efecto rítmico del dibujo y a la riqueza de las texturas del color, que encontramos por doquier, en las que se procuran efectos desleídos intensificados con fuertes contrastes tonales que en muchos casos parecen esquemórficos de la vidriera y, en otros, como ocurre en esta obra, nos remiten al mundo de los tapices. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación de los autores.

BIOGRAFÍA

Julia Ares Iglesias, nació en A Coruña en 1955 y se formó en la Escuela de Artes y Oficios Pablo Picasso de su ciudad natal, aunque ella se considera una autodidacta en todo lo referente a la investigación de la técnica del esmaltado a fuego, en la que puede utilizar el volumen con un sentido escultórico. Impartió en enero de 2007 el taller de iniciación al esmalte "Jugando con fuego" en el MACUF y es una artista que está presente en la vida coruñesa merced a los 1200 esmaltes, que narran la historia de la ciudad, integrados en las farolas del paseo marítimo de A Coruña. Recibió entre otros los siguientes premios, "Premio Especial de Compra III Bienal Internacional del Arte del Esmalte, Salou, Tarragona" (1989); "Premio Chairman Award Royal Museum of Ueno, Tokio, Japón" (1989); "Premio Award for Artistic Work, Royal Museum of Ueno, Tokio, Japón (1993) y Premio Chairman Award, Royal Museum of Ueno, Tokio, Japón (1995). Ha promovido exposiciones relacionadas con las disciplinas de esmalte y vidrio. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Aqua. Julia Ares (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2002.
Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.
Esmaltes Internacionales 2 (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987.
Esmaltes Internacionales 3 (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1988.
Esmaltes Internacionales 4. Escuela Soviética - Escuela de Barcelona (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1990.
GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.

ARGÜELLES, [Julio Fernández Argüelles] (1923-2002)

Condesa de Chinchón (interpretación)

Técnica mixta sobre lienzo, 203x85 cm., 2000 ca.
Firmado en el ángulo inferior "Argüelles".
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1344



Interpretación del retrato de Goya de la Condesa de Chinchón. En la cual se ha perdido la magia del ambiente que Goya conseguía sacando partido a las tenebrosidades y luminosidades de la sombra de Velázquez y también la extraordinaria riqueza de los grises, efectos con los que el pintor conseguía representar la inseguridad que dominaba a la modelo. En la versión de Argüelles lo importante pasa a ser el movimiento y color del vestido de la protagonista como un puro juego de artificio en un afán por conseguir una fruición pictórica por sí misma. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

BIOGRAFÍA

Fernández Argüelles, Julio Antonio (Julio Argüelles), Astorga, 1923 - A Coruña, 2002. Hijo de gallego y asturiana, su infancia transcurrió en León, ciudad en la que se inició en la pintura alentado por el pintor Demetrio Monteserín y en la que realizó su primera exposición individual en 1949. Luego cursa en Madrid estudios de Náutica y accede por libre a la Academia de San Fernando. En 1944 se traslada a Barcelona donde contacta con el informalismo a través de Cuixart y Tapiés. Posteriormente se establece definitivamente en A Coruña, debido a la obtención de una plaza por oposición de profesor en la Escuela Superior de Marina Civil, en 1968 es nombrado director de la misma. Es elegido miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes del Rosario en 1976 y desde 1988 hasta su muerte en 2002, presidente de la misma. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.
Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 4, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
PABLOS HOLGADO, Francisco, "Julio Argüelles", en *Artistas Gallegos. Pintores (Realismos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2001.

PABLOS HOLGADO, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.
PABLOS HOLGADO, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985.
Veinte retratos imaginados, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1999.
VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.
VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.

MARTA ARMADA [Marta Armada Rodríguez] (1967)

Sin título

Técnica mixta sobre lienzo, 146,5x116 cm., 2003.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1424



La imagen combina un lenguaje naturalista que está de vuelta de las experiencias abstractas con un texto que procede del arte conceptual. Quizá lo que resulta más contradictorio sea que los nuevos lenguajes se utilicen eclécticamente para transmitir viejos mensajes –como podría ser el miedo a cambiar de vida, que, según la autora, manifiesta el cuadro: ¿debemos dedicarnos sólo a mirar y, atemorizados, no intervenir?–. Esto, el utilizar nuevos lenguajes para viejos mensajes en sí no sería detestable, pues la historia del arte está llena de buenos ejemplos; lo que sí lo sería, es la vacuidad del mensaje –que no parece el caso– o que este no estuviera suficientemente expresado a través del propio cuadro. (JMLV)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo inferior izquierdo "Marta Armada 2003 Vigo".

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, p. 31.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 29-32.

BIOGRAFÍA

Marta Armada Rodríguez nació en Vigo en 1967. Se tituló en Madrid en la Escuela Madriña de Cerámica de la Moncloa. Tras terminar los estudios regresa a Vigo y completa su formación realizando cursos en Sargadelos, A Bisbal, La Granja, realizó talleres con los pintores Luis Gordillo y Din Matamoros. Durante los años 90 concurrió y fue seleccionada en numerosos certámenes gallegos. La combinación de la cerámica con otros materiales como la plata y el esmalte ha sido su dedicación en los últimos años. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 29-32.

ARNÁIZ [Doroteo Arnáiz Abejón] (1936)

Sin título

Grabado Offset, 69x48,5 cm. (mancha), 69x48,5 cm. (papel), 1994.
Firmado ángulo inferior derecho "Arnáiz", tirada ángulo inferior izquierdo "57/75".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0790 1a



El IV Simposium Internacional de Offset de Arte, realizado con la colaboración de la Diputación Provincial de A Coruña, con la cesión de su imprenta, y el Ayuntamiento de A Coruña tuvo lugar entre el 27 de junio y el 6 de julio de 1994, bajo la dirección del grabador Doroteo Arnáiz, responsable en esos años de la galería de arte Centro de Grabado Contemporáneo de la ciudad herculina. Este evento que estuvo precedido de las ediciones celebradas en Bélgica, Portugal y Canadá, contó con la presencia de los artistas Pedro Calapez, Dacos, Albert Dupont, Juan Genovés, Josep Guinovart, Roberto Matta, Albuquerque Mendes, Juliette Rousseff, Baruj Salinas, Guy Vandeloise, Masafumi Yamamoto y Doroteo Arnáiz. El propósito del simposium tenía como objetivo que cada uno de los artistas invitados, la mayoría de ellos procedentes del mundo de la pintura y la obra gráfica, desarrollase su trabajo personal experimentando las posibilidades de esta técnica utilizando la maquinaria y técnica del proceso fotomecánico. De esta manera se aprovechaban los sistemas de un proceso industrial de reproducción habitualmente utilizado para la edición de libros, revistas y periódicos en color, para la realización de arte seriado siguiendo las normas establecidas para la obra gráfica original. La finalidad del simposium contemplaba la investigación y el progreso en la técnica del off-set de arte, para realizar trabajos originales, incluyendo la posibilidad de aplicar las experiencias y novedades tecnológicas del sector industrial.

Todas las obras son originales por haber sido trabajadas por los artistas directamente sobre la plancha o por insolación de sus dibujos confeccionados en diversos materiales transparentes. La impresión de las estampas originales, se realizó en máquinas de imprenta Heidelberg sobre papel Freelifte Vergara-Fedrigoni de 215 gramos en los talleres de la Imprenta Provincial y su tirada limitada se estableció estrictamente en 75 ejemplares numerados y firmados, más 10 pruebas de artista.

Doroteo Arnáiz en el IV Simposium Internacional de Off-Set de arte plantea uno de los motivos iconográficos utilizados frecuentemente por él en esos años, tanto en su pintura como en obra gráfica, el icono del percebe como animal representativo de las costas gallegas. En este caso para la realización de su trabajo utiliza cuatro planchas a las que aplica cuatro colores: ocre, azul, blanco y negro. El resultado es una composición de base gestual en la que utiliza una pincelada muy suelta en las dos primeras estampaciones. Sobre ellas realizará una pantalla rectangular blanca muy diluida con objeto de crear transparencias en la zona central del grabado en donde insertará un dibujo a línea de color negro en el que se reproduce el icono del crustáceo enmarcado por una línea rectangular del mismo color. Informalismo y figuración se contraponen para obtener como resultado una imagen que participa de muchas de las características utilizadas en el mundo de la ilustración editorial. Una impronta que participa activamente de lo popular y que rastrea su gusto por la estética pop que desarrolló durante la década de los sesenta y setenta. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por la colaboración de la Diputación de A Coruña con el IV Simposium de Offset de Arte.

REPRODUCCIONES: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo (CGRAC), 1994.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 67.

ARNÁIZ [Doroteo Arnáiz Abejón] (1936)

Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade

Aguafuerte y aguatinta, 58x38 cm. (papel), 1989.
Firmado ángulo inferior derecho “Arnáiz”, tirada ángulo inferior izquierdo “1/100”.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1555



El grabador Doroteo Arnáiz funda en A Coruña, a finales de los años ochenta, el taller de grabado y galería de arte “Centro de Grabado Contemporáneo”, con la intención de comercializar, difundir y promover la obra gráfica de artistas contemporáneos. La carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade” fue una iniciativa que une a diez artistas plásticos residentes en la provincia de A Coruña en la que, utilizando la técnica del grabado, materializan estampas relacionadas con la capital herculina. Los grabadores integrantes del proyecto fueron Doroteo Arnáiz, Chelín, Manuel Facal, Pepe Galán, Xurxo Gómez Chao, Juan Martínez de la Colina, Antón Mouzo, Pedro Muiño, Cruz Pérez Rubido y Quintana Martelo.

El grabado al aguafuerte y aguatinta que abre la carpeta pertenece al grabador Doroteo Arnáiz, director y propietario del “Centro de Grabado Contemporáneo” de A Coruña, que elige una imagen icono de la ciudad a través de la silueta de su geografía. Realizada con planteamientos esquemáticos haciendo un guiño a la estética Pop española, que en los años setenta imponían Equipo Crónica, Gordillo y otros artistas.

Desde un punto de vista formal Arnáiz elige un código de signos utilizados en la cartografía tradicional, aplicando para la representación terrestre una amplia cuadrícula y para el mar unas orgánicas líneas que aluden a las curvas de nivel utilizadas en los planos topográficos. La utilización de la técnica del aguafuerte para la representación lineal y el aguatinta para crear la masa más oscura del mar, estampado en papel con una sola tinta azul crea una imagen directa, contundente y reconocible. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por la colaboración de la Diputación de A Coruña con la edición de la carpeta de grabados “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”.

REPRODUCCIONES: *Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo (CGRAC), 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade*, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo (CGRAC), 1989.

BIOGRAFÍA

Doroteo Arnáiz Abejón (Doroteo Arnáiz), Madrid, 1936. Realiza estudios en la Escuela de Arte Gráficas de Madrid, y en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. Ha ostentado el cargo de Director de la Calcografía Nacional de Madrid de 1980 a 1985. Profesor de grabado desde 1995 hasta 2001 en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Ha sido becado por el gobierno francés y por la Fundación Juan March y premiado en diversos eventos internacionales tales como en las bienales de París, Brest y Lieja, en la trienal de Grenchen y ha sido medalla de oro en el XVII Salón de Grabado de Madrid. En el campo de la escultura obtuvo el premio de Escultura-Múltiple de la Galería “Serie” de Madrid. Ha ilustrado diversos libros entre los que se pueden citar “Rimas” de Gustavo Adolfo Bécquer y “Cien sonetos de amor” de Pablo Neruda.

Ha realizado más de treinta exposiciones personales desde 1957. Las principales retrospectivas de su obra han tenido lugar en los museos de arte moderno de Bilbao, Contemporáneo de Madrid, de Arquitectura de Lieja, Palacio de Sástago, Zaragoza, así como en la Biblioteca Nacional de Madrid, Kiosco Alfonso de A Coruña, Biblioteca Pública del Estado en Zamora, Biblioteca Nacional de Lisboa, Universidad de Santander y la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Lisboa.

Paralelamente a su actividad como artista ha desarrollado una interesante labor como promotor de diversas iniciativas culturales

Doroteo Arnáiz se vio influenciado por la corriente pop durante su estancia en Francia a partir de la década de los sesenta, en su obra destacan sus homenajes a los grandes maestros del pasado, entre los que destacan los dedicados a El Greco o Rembrandt en la serie "Permutables".

En su producción como grabador y pintor se percibe una fusión de la estética del expresionismo abstracto con marcado estilo pop y el uso de figuras geométricas muy bien definidas por un enérgico dibujo a línea. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

ARNÁIZ, Doroteo, *Doroteo Arnáiz, obra grabada 1960-1995*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

IV Simposium Internacional de Offset de Arte, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

MORENO GALVÁN, José María, *Doroteo Arnáiz* (catálogo), Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1994.

Os papeis da coruña: homenaxe a cidade, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1989.

SÁNCHEZ CAMARGO, Arnáiz (catálogo), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1965.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, pp. 66-73.

VV.AA., *Arnáiz. Pintura. Grabado. Dibujo* (catálogo) A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987.

VV.AA., *Doroteo Arnáiz. Técnicas de grabado* (catálogo), Madrid, Ministerio de Cultura - Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1997.

VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Summa Artis (vol. XXXII) Espasa Calpe, 1988, pp. 778-779 y 782.

GUILLERMO AYMERICH [Guillermo Aymerich Goyanes], 1964

Rojo skyline: las campanas de San Juan

Acrílico sobre tela y fotografía, 130x195 cm. (acrílico), 10x15 cm. (fotografía), 1998.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1186



“Rojo Skyline: las campanas de San Juan” es la obra seleccionada y adquirida en el VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña del pintor y artista multimedia Guillermo Aymerich, perteneciente a la serie “Umbral y tolerancia: skyline” integrada por siete obras realizadas en blanco y negro, aunque cada una de ellas con un leve virado cromático relacionado con cada uno de los colores del arco iris. El sentido de la serie según el artista se entiende como “crepusculares enfrentamientos en el poniente gallego entre la supuesta objetividad de la fotografía en color (rebajada por una poco explícita vista de canto) y la aparente subjetividad de la pintura en blanco y negro (exaltada por un explícito y contundente perfil)”.

“Rojo Skyline: las campanas de San Juan” es el resultado de la unión de dos imágenes en soportes diferentes: acrílico sobre tela y fotografía. A través de las dos imágenes el artista trata de establecer un nexo de unión con un lugar, en este caso la ciudad de Santiago de Compostela, un momento del día y un estado de ánimo. En esta obra a Guillermo Aymerich le interesa captar el instante cambiante que se produce cuando el sol acaba de ocultarse y aún quedan restos de la luz del día en el ambiente. Un momento mágico y efímero al mismo tiempo, el paso de la luz a la sombra. Para el artista también la obra supone una reflexión sobre la tolerancia, esa cualidad que supone conciliar pensamientos diferentes y, a veces, opuestos. En palabras del artista, “la mano izquierda –habilidad– que supone intentar encontrar el norte en el poniente”.

Este planteamiento de reflexiones sobre un momento y un lugar Guillermo Aymerich lo ha desarrollado teóricamente en su libro “Método para pensar el lugar”. Esta teoría consta de dos partes que aplica a su trabajo y que define con las siguientes palabras.

“1) Desarrollo, pensamiento y lectura del concepto “lugar” antes, durante y después de realizar un “viaje” hasta allí. Aquí, además de la relación entre pintura y fotografía, hablo de diferentes ámbitos culturales y de pensamiento, filosofía, historia, literatura, arquitectura, cine, música...”

2) Configuración de un método derivado del apartado anterior en donde se explican los pasos a seguir, aplicables a cada lugar para conseguir resultados formales distintos pero idénticos en cuanto a proceso y estructura. Acabo aplicando el método a una serie de obras que realicé”. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior izquierdo del acrílico “GUILLERMO AYMERICH GOYANES. Umbral y tolerancias: rojo skyline. Las campanas de San Juan, 1998. 227x120 cm. Acrílico blanco y negro sobre rojo irisado/tela más una foto. Aymerich”.

Al dorso en el ángulo superior derecho del acrílico: “A. (boceto de la obra)”.

Dorso de la foto: "G. AYMERICH. Rojo skyline. Las campanas de San Juan 1998. Foto 10x15".

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1999, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1999, pp. 20-24.

BIOGRAFÍA

Guillermo Aymerich Goyanes (Guillermo Aymerich), Santiago de Compostela, 1964. Pintor, fotógrafo, artista multimedia. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Posgrado de pintura en la Universidad de Nueva York. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Hasta los nueve años vive en varios países: Puerto Rico, República Dominicana y Granada, después se asienta en Lalín, Galicia. Comienza su trayectoria como artista plástico en 1984, en estos primeros años hasta 1990 se presenta a numerosas convocatorias de premios para darse a conocer, aunque será en la exposición itinerante "Novísimos", comisariada por Bernardo Castelo en 1987, donde su trayectoria toma un importante impulso. En 1989 realiza su primera exposición individual en la Galería Oliva Mara de Madrid. Desde 2005 su trayectoria se dirige al mercado internacional realizando exposiciones individuales en Cracovia, Livorno o Beijing, entre otras.

La obra plástica de Guillermo Aymerich está condicionada por su propia movilidad personal. Cada viaje, cambio de país, descubrimiento de una nueva cultura, etc, inciden en su obra de forma variada preocupándose por los agentes atmosféricos, el paisaje, la diversidad de las ciudades del mundo, etc. Su obra puede considerarse como el resultado de sus experiencias personales por distintas y lejanas geografías. Muchas de sus obras se convierten en secuencias narrativas que tratan de detener el tiempo, de intensificar los momentos vividos o de plasmar un acontecimiento. En realidad Guillermo Aymerich puede considerarse como un artista del territorio y conserva una interesante documentación de sus trabajos de campo que, con el paso del tiempo, puede convertirse en la base para desarrollar proyectos.

La obra de Guillermo Aymerich forma parte de importantes colecciones españolas e internacionales entre las que se pueden citar el Postmuseum de Estocolmo; JU Dom Kulture, Jajce, Bosnia y Herzegovina; Universidad Nacional de Artes de Méjico; Diputaciones de Pontevedra, Valencia, Alicante y A Coruña; IFEMA, Valencia; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, etc. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, C., De Galicia. *Nuevos creadores gallegos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988.

BONET CORREA, Antonio, "Cuatro artistas gallegos hoy", en *Un centro muy alejado* (catálogo), Madrid, 1994.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GONZÁLEZ ALEGRE, Alberto, "As últimas encrucilladas", en *Trazos e camiños* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

ROZAS, Mercedes, "Instantánea artística do Deza" en *Catálogo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "Sin título", en *Semellanzas e contrastes* (catálogo), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

BALTAZAR [Baltazar Ortega] (1919-2010)

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Tinta china sobre papel, 34,5x22,5 cm., 1938.
Firmado y datado en la zona central inferior "Baltazar. Lisboa 9-6-38".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1125



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Para Baltazar la caricatura es algo fácil, es una cosa que hace con una cierta inconsciencia, su trazo sintético toma cuerpo creando la línea fisionómica de los contornos del espíritu, de la vida de sus personajes. El caricaturista afirmaba que "si existe algo de grotesco, maldad o ridículo, no está en mi trazo sino en los personajes que dibujo, en el día a día [...] las caricaturas más agresivas que he hecho son determinadas por las circunstancias creadas por los propios políticos".

La caricatura que Baltazar Ortega hace a Wenceslao Fernández Flórez con motivo de una conferencia realizada en Lisboa en junio de 1938 posee algunos de los rasgos que definen al personaje en ese momento: seriedad en el rostro, recrea el momento de una disertación, impecable en su atuendo, la brillantez intelectual se define a través de su cráneo florecido y su vinculación a al bando nacional queda patentizado por el gesto que realiza con su brazo derecho. Una caricatura con un trazo ágil en el que la línea orgánica y la geométrica establecen un equilibrio, al igual que el contraste entre la línea y la masa de una composición incisiva desde el punto de vista del análisis psicológico y sintética desde el punto de vista de las formas (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

Baltazar Ortega, Lisboa, 1919 - Beja, Portugal, 2010. Caricaturista y dibujante. Autodidacta. Leitao de Barros director del periódico lisboeta "Noticias Ilustrado" descubre a Baltazar Ortega, chico de recados del Café Chiado, en 1931, por sus aptitudes y lo contrata en su diario. Posteriormente cambia al periódico "Século Ilustrado" donde aprende la profesión de maquetador y diseñador. Con posterioridad descubre su capacidad de análisis para el dibujo de caricatura, a partir de entonces trabaja en diferentes diarios lisboetas entre los que se pueden citar "Vida Mundial", "O Primeiro de Janeiro", "A Bola", etc. Después de la Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974, fue maquetista y caricaturista de "O Diário" de Lisboa. Sus últimos años vivió en el Alentejo, especialmente en Beja, donde colaboró con diversos diarios regionales como "Diário do Alentejo" y "Alentejo Popular".

En 1992 el Salón Nacional de la Caricatura “Humorgrafe da Câmara Municipal de Oeiras” le otorga el Premio Especial Humor 1992. En 2005 MouraBD le concede el Troféu Balanito Especial.

Sus dibujos, que fueron depurándose y sofisticando con los años, poseían la difícil cualidad del dibujo descriptivo, fuerte y severo, y el objetivo de contar una historia. Para Baltazar la caricatura ha sido, desde siempre, una importante arma política, de lucha para conseguir una mayor igualdad entre todos. Sus caricaturas son una síntesis de crítica y de humor, tanto en relación a los personajes de la cultura y sociedad, como a las figuras públicas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1987.

NONO BANDERA [Antonio María Bandera Vera] (1958)

Don't

Óleo sobre lienzo, 75x132 cm., 2009 ca.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Antonio" "Nono".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1610



“Don't” obra premiada en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo se identifica perfectamente con la estética de su autor, el pintor Nono Bandera. El proceso creativo del artista tiene su punto de partida en el objeto encontrado, una obra preexistente que manipula cambiando su significado, cuadros de autores anónimos, o prácticamente anónimos, artística y socialmente rechazados, que le sirven de soporte formal y de punto de partida conceptual para un atrevido e interesante juego de camuflajes, de descontextualización, de ecología del reciclaje artístico, de la que no ha estado exenta, de un modo más o menos explícito o intencionado, la historia del arte en el pasado. En palabras de Enrique Castaño se trata de “una manera, ciertamente original, de formular una crítica del gusto del gran público, de la desinformación y desconocimiento estéticos de nuestra época”.

En el caso de “Don't” Nono Bandera manipula una pintura que representa un paisaje de ínfimo nivel artístico, al añadir a las aves que aparecen en primer término unas maletas e incluyendo la leyenda DON'T pintada con tipografía helvética en un espacio neutro superior en la zona central de la composición. El sentido neutro y *kisch* del lienzo preexistente adquiere ahora nuevas connotaciones en forma de alegato publicitario, próximo al jeroglífico, alusivo a la negación de los procesos migratorios, hábito frecuente en la sociedad gallega contemplado de un modo general, o a la huida del ser humano de sociedades o geografías que le son hostiles para su supervivencia. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2011, pp. 16-18.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2011, pp. 16-19.

BIOGRAFÍA

Antonio María Bandera Vera (Nono Bandera) Málaga, 1958. Licenciado en Bellas Artes, profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. La praxis de Nono Bandera reflexiona sobre los límites de la naturaleza artística de la pintura alterando conscientemente el contenido semántico de los cuadros y dibujos mediante repintes, un proceso de transformación que contiene incisivos ejercicios polisémicos. Sus pinturas y dibujos poseen una clara tendencia al uso del disparate, el equívoco, la tergiversación, la sorpresa, la ironía y el humor. Para ello, se vale de imágenes previas y arriesgadas puestas

en escena que proponen al espectador un insólito y elaborado juego de adivinanzas marcado por la descontextualización de los objetos representados. Para ello, compra los materiales de desecho –pinturas hechas en serie– que utiliza como soporte, o encarga a otros pintores aficionados cuadros que posteriormente interviene. La reinterpretación de imágenes previas encontradas en las pinturas o dibujos adquiridos en tiendas de antigüedades o almonedas se convierte de esta forma en eje fundamental de su trabajo. Un proceso apropiacionista que revisita a Marcel Duchamp cuando alteraba una reproducción de baja calidad de "La Gioconda" de Leonardo da Vinci colocándole bigotes y que el artista busca y selecciona en un repertorio *kisch* de imágenes encontradas de temática variada –histórica, artística, paisajística, etc. – a la que añade nuevas imágenes o textos que modifiquen su significado original. Conscientemente cataloga sus trabajos a la manera de aquellas tiendas de pintura de infima calidad e, irónicamente, podemos ver reflejada en su página web la ordenación de sus trabajos por los epígrafes usados en esos comercios: paisaje, marina, figura, bodegón..., nombres que aluden a un pasado diametralmente distinto y distante de los términos con que se acuñan en pleno siglo XXI las creaciones artísticas.

Ha realizado numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas en ciudades como Londres, Chicago, Yokohama, Nueva York, Los Ángeles, Berlín, Madrid, La Coruña y Lanzarote, entre otras. Ha participado en varias ediciones de ferias internacionales de arte contemporáneo entre las que se pueden citar ARCO, Art Basel Miami Beach, Art Chicago, FIAC, Art Forum Berlín, CIGE, VOLTAshow o Artissima, y tiene obra en importantes colecciones entre ellas la del Museo Nacional Centro de Arte Reina de Madrid, Zabludowicz Art Trust Collection de Londres, Diputación Provincial de Málaga o Ayuntamiento de Palma de Mallorca. (AGM)

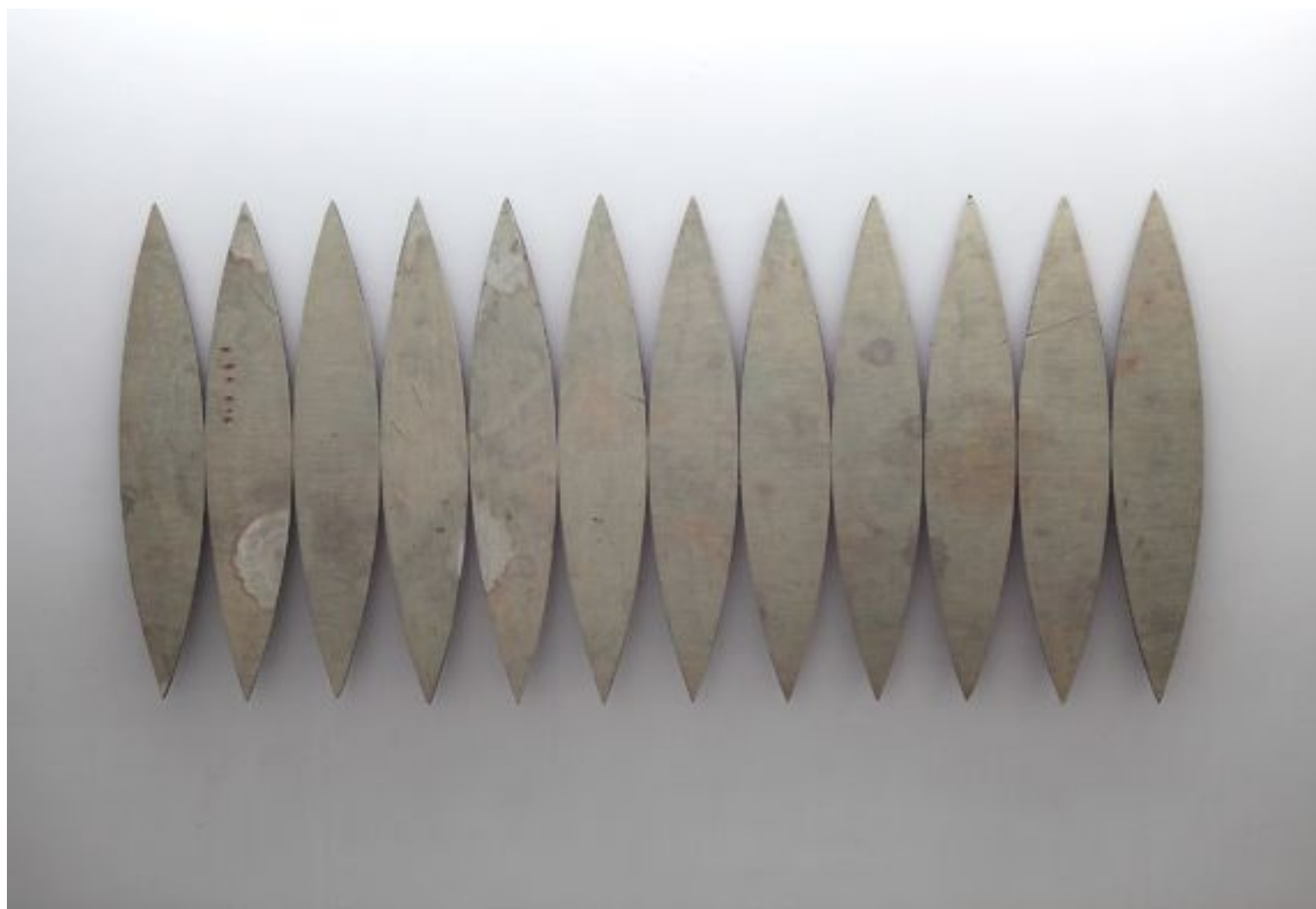
BIBLIOGRAFÍA

- BANDERA, Nono, *Un Rembrandt como tabla de planchar*, Vigo, Ed. del autor, 1995.
BANDERA, Nono, *Cronos y Cromos*, Vigo, Ed. del autor, 1996.
La Historia se confiesa. Nono Bandera (catálogo), Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005.
Pintura mutante (catálogo), Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2006.
La rebelión de los géneros (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de Ferrol, 2009.
Up is Down as Down is Up (catálogo), Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2001.
XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

JORGE BARBI [Jorge Barbi Alonso] (1950)

Vuelta al mundo de una hormiga

Madera contrachapada, hule y aluminio, 63x138 cm.,
Palacio Provincial
Número de inventario: 0860



“La vuelta al mundo de una hormiga”, obra seleccionada y premiada en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo organizado por la Diputación de A Coruña, en 1997, entra dentro de una línea de trabajo que centra el interés del artista en una reflexión sobre el objeto artístico en la que el componente paradójico y autobiográfico suponen los vehículos expresivos más destacados. Jorge Barbi respecto a esta obra señala lo siguiente: “El hule verde desplegado en forma de representación de mapamundi clásico, perteneció a una mesa supletoria donde comíamos de niños en las celebraciones familiares (años 60), y continuó usándose en la siguiente generación”. La evocación de los recuerdos infantiles familiares y la seducción que el mapa mundi ejerce en los niños, establece un hiato personal con el camino recorrido hasta el presente en donde las geografías recorridas y los sucesos personales experimentados se exponen en un desplegable que alude a la pequeña historia del individuo, frente a los grandes hechos de la humanidad. La expresividad del título ahonda en esta idea que se refleja con ciertas dosis de nostalgia e ironía.

Esta obra intimista, como otras de las realizadas por Jorge Barbi en estos años, afianza la afirmación del crítico José Jiménez cuando expresa: “Como en todo auténtico creador, lo que transmiten sus propuestas es un compromiso radical y auténtico con la vida, con el ser humano y la naturaleza, en una época de perfiles agresivamente cambiantes”. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, p. 25.

Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, p. 117.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1998, pp. 24-25.

GONZÁLEZ FORTE, Violeta, “Unha idea”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 99-109.

BIOGRAFÍA

Jorge Barbi Alonso (A Guarda, Pontevedra, 1950). Artista conceptual especialmente vinculado a las intervenciones en espacios específicos, es uno de los creadores más personales del panorama artístico español de los últimos veinticinco años. Sus propuestas surgen de una visión intimista del mundo en la que la naturaleza, sus vivencias autobiográficas, el azar y la acción de caminar observando los cambios que se producen en la geografía de su entorno geográfico vivencial son las características más sobresalientes. En su obra la transformación natural se convierte en un hecho fundamental y los vestigios encontrados, productos del azar, pueden convertirse en hechos maravillosos y sorprendentes, planteamientos tangentes a tendencias conceptuales como el Land Art, en la vertiente más intimista de autores como Richard Long o el arte Povera entendido a la manera de Giuseppe Penone. Sus continuos paseos por el territorio de Galicia y su permanente observación de sucesos que pueden ser imperceptibles a un espectador normal, se convierten en el trabajo de campo de un artista que fotografía acciones que se desarrollan en el espacio natural. Su archivo de “sucesos naturales” configuran el sustrato de su obra.

Desde 1985 comienza su andadura con obras tan evocadoras como “Senda”, realizada en la Serra da Grova, en donde señala con tiras de papel la senda de los caballos salvajes que viven en la zona. Desde entonces sus intervenciones se adaptan al espacio geográfico o a los espacios interiores creando obras que sorprenden por su originalidad, paradojas, sentido irónico y por la poesía que llevan implícitos en su contenido conceptual, entre las cuales se pueden citar “Casa de Juegos”, realizada en el Doble Espacio del CGAC, en 1997, o “A cidade interpretada”, intervención realizada en el casco histórico de Santiago de Compostela, en 2006.

Ha participado, en los últimos veinticinco años, en muestras colectivas en importantes museos y salas de exposiciones de España y Europa. Se ha prodiado poco en exposiciones individuales destacando las 3 muestras en la Galería Gamarra Garrigues de Madrid, en Galería Juana de Aizpuru de Sevilla, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, y, últimamente, su antológica en el MARCO de Vigo realizada en 2009. Su obra está presente en importantes colecciones públicas y privadas españolas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

BARBI, Jorge, *Expolio* (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra, Consellería de Cultura e Deportes, Xunta de Galicia, 1989.

BARBI, Jorge, *Arc Voltaic 20*, Barcelona, Destino, 1993.

BARBI, Jorge, *El final aquí* (catálogo), Santiago de Compostela, CGAC - Xunta de Galicia, 2008.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar C, 1992.

CASTRO, X.A., “Sin título”, en *Pintores e escultores galegos na Expo '92* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GONZÁLEZ FORTE, Violeta, “Unha idea”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 99-109.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “De Asorey ós noventa”, en *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.

VV.AA., *Jorge Barbi. 41°52'59" N/8°51'12" W* (catálogo), Vigo, MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010.

ALEXANDRA BARBOSA

Estruturação

Xilografía sobre papel, 112x76 cm., 2006.

Firmado en el ángulo inferior derecho "Alexandra Barbosa 06". Tirada en el ángulo inferior izquierdo "2/2".

Palacio Provincial

Número de inventario: 1499



Esta xilografía de Alexandra Barbosa, realizada con seis matrices y titulada "Estruturação", supone un ejercicio técnico y teórico en el cual la autora, intencionadamente ha buscado un lenguaje "inexpresivo", fundamentalmente arquitectónico, a través del cual dotar a su trabajo de una gran profundidad de significado y contenido.

Formalmente este grabado se caracteriza por su dominio técnico y por una gran calidad en su ejecución. La limpieza del trazo, los matices de tintas y medias tintas y la presencia de una ligera bicromía, lo convierten en una verdadera lección de cómo estampar en madera sin que el uso de múltiples matrices interfiera en la perfección del resultado final.

Como ya se ha indicado la obra está sujeta a un lenguaje arquitectónico, por tanto de carácter técnico, que de primera intención tiene como única función la de revelar la realidad de los objetos representados. De ahí que la obra se convierta en una verdadera arquitectura que, simultáneamente, nos revela el interior y exterior de la estructura y los mecanismos internos de funcionamiento, como si se tratara de un gráfico de circuitos o tendido eléctrico.

En consecuencia en esta obra están ausentes las curvas, reduciéndose la estructura a líneas rectas, ángulos y formas geométricas regulares. En apariencia Alexandra Barbosa pretende mostrarnos lo que se esconde detrás de un volumen, de una edificación, de una casa. Ésta se convierte, en sus propias palabras, en una metáfora del "yo" frente al "otro", la sociedad que vendría definida por la ciudad.

Como imagen la casa se convierte en un símbolo recurrente en la poesía y la plástica contemporánea, es el espacio íntimo, aquel en donde el artista se refugia y que, a retazos, nos presenta en sus obras. Es una máquina donde vivir, en la que habita la emoción y la persona. No es casualidad, si se acepta este punto de vista, que los elementos más atrayentes de la obras de Barbosa sean unos peldaños que nos conducen a un espacio geométrico más luminoso y, por tanto abierto, y la brecha también de luz que se abre al fondo de la casa. Es una invitación a penetrar en espacios privados e íntimos, más allá de los muros que delimitan esta estructura.

Sin embargo, manteniendo la imagen de las matrices superpuestas que preside la ejecución técnica de este grabado, es posible entender que cada una de las capas que componen la imagen final es un estrato que se puede levantar para desvelar la verdadera personalidad de la artista, su estado de ánimo, sus inquietudes. Con ello se explicaría como las estructuras más sólidas y rígidas son –lo mismo que los diseños gráficos– los que se nos presentan en un primer plano, mientras que esta densidad se diluye en medias tintas a medida que penetramos en el interior de la estructura, del alma de la artista. (JMM)

PROCEDENCIA: I Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (ganadora de un accésit).
EXPOSICIONES: Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, Fundación CIEC, Betanzos, 2007.
REPRODUCCIONES: *Fundación CIEC, tomo VI, 2005-2006*, A Coruña, Fundación CIEC - Diputación de A Coruña, 2007.
I Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2007.
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Fundación CIEC, tomo VI, 2005-2006*, A Coruña, Fundación CIEC - Diputación de A Coruña, 2007.
I Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2007.

BIOGRAFÍA

Alejandra Barbosa natural y residente en Portugal ha desarrollado desde 2006 una intensa actividad artística, acompañada de una labor semejante de formación. De ello es indicativo su condición de becaria en el Taller de Xilografía en Gran Formato, Bienal Internacional de Arte Contemporánea - ALBIAC, Almería/España; en el III Master de la Obra Gráfica - Módulo de Xilografía en Fundación CIEC - Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña; realizó alguna estancia artística en Münsterlandfestival pArt3 en los talleres Kloster Bentlage, Rheine, Alemania y la UNAM de México; y Guanlan International Print Biennial, Guanlan/China. También ha continuado con su formación en el Máster en Producción Artística del Postgrado en Arte: Producción e Investigación, en la Universidad Politécnica de Valencia, España, donde está realizando su tesis doctoral desde 2007. Ha participado en diversas exposiciones individuales en Vila do Conde, Porto, Lisboa, A Coruña.

Su obra está presente en colecciones como las de Guanlan International Print Biennial, Guanlan, China; Tsinghua University, Beijing, China; Academia di Belle Arti dell'Aquila, Italia; Münsterlandfestival pArt3, Kloster Bentlage, Alemania; Centro Portugués de Serigrafía, Lisboa; Facultad de Bellas Artes, Universidad P. de Valencia; Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña; Asociación Cultural "Valentín Ruiz Aznar", Granada; Ayuntamiento de A Coruña; Escuela Superior de Arte y Design, Caldas da Rainha.

Sus trabajos han evolucionado desde los principios constructivistas manejados en esta obra hacia concepciones también constructivas que asumen como centro de atención la arquitectura, el espacio y, en términos generales, la ciudad. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Fundación CIEC, tomo VI, 2005-2006, A Coruña, Fundación CIEC - Diputación de A Coruña, 2007.
I Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2007.

XOSÉ CARLOS BARROS [José Carlos Barros García] (1962).

Sin título

Madera policromada, 150x145,5 cm., 2000.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1296



Adquirida en el VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, la obra objetual de José Carlos Barros “Sin título”, hace referencia a los pequeños ejemplos de la herencia tradicional gallega que empiezan a entrar en un creciente estado de desaparición física e intelectual.

Las referencias a las construcciones tradicionales del litoral gallego y a las embarcaciones que atracan en ellas suponen para el artista formas persistentes de un pasado que le permite nutrirse de la realidad y singularidad cultural de Galicia. El artista construye una puerta o ventana de doble batiente, frecuentemente utilizada antaño en las viviendas y locales públicos de los pueblos costeros, alterando su apariencia visual mediante una policromía que se aparta de la utilizada en el pasado, e incluyendo elementos que crean una mayor complejidad conceptual y, en cierta forma, reducen la referencia mimética y el tono naturalista de la obra. La leyenda “Sombra viva. Calor de antes”, refuerza semánticamente el discurso de la obra y los círculos incluidos en la zona superior distorsionan la alusión al pasado y refuerzan la colonización de los nuevos acentos del presente. (AGM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Xosé Carlos 1992-2000 técnica mixta S/T 150x144,5”.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, pp. 37-40.

BIOGRAFÍA

Xosé Carlos Barros, Vigo, 1962. Se interesa por el arte desde una edad temprana y en 1981 realiza su primera exposición en la Sala del Ministerio de Cultura de Pontevedra. En la década de los noventa participa en Santiago de Compostela en los Talleres del CGAC con los artistas Dan Graham y Vito Acconci. En 1997 es becado en la Mostra Unión Fenosa de A Coruña para realizar estudios en el extranjero.

La utilización de objetos encontrados que, en su mayoría, interviene con pintura, trascienden de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad para establecer un interesante juego conceptual entre los géneros pintura-escultura, haciendo un guiño a Duchamp y a la tradición popular de Galicia.

Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas en distintas localidades gallegas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 37-40.

VV.AA., *Construir a paz, cultura para a paz* (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1996.

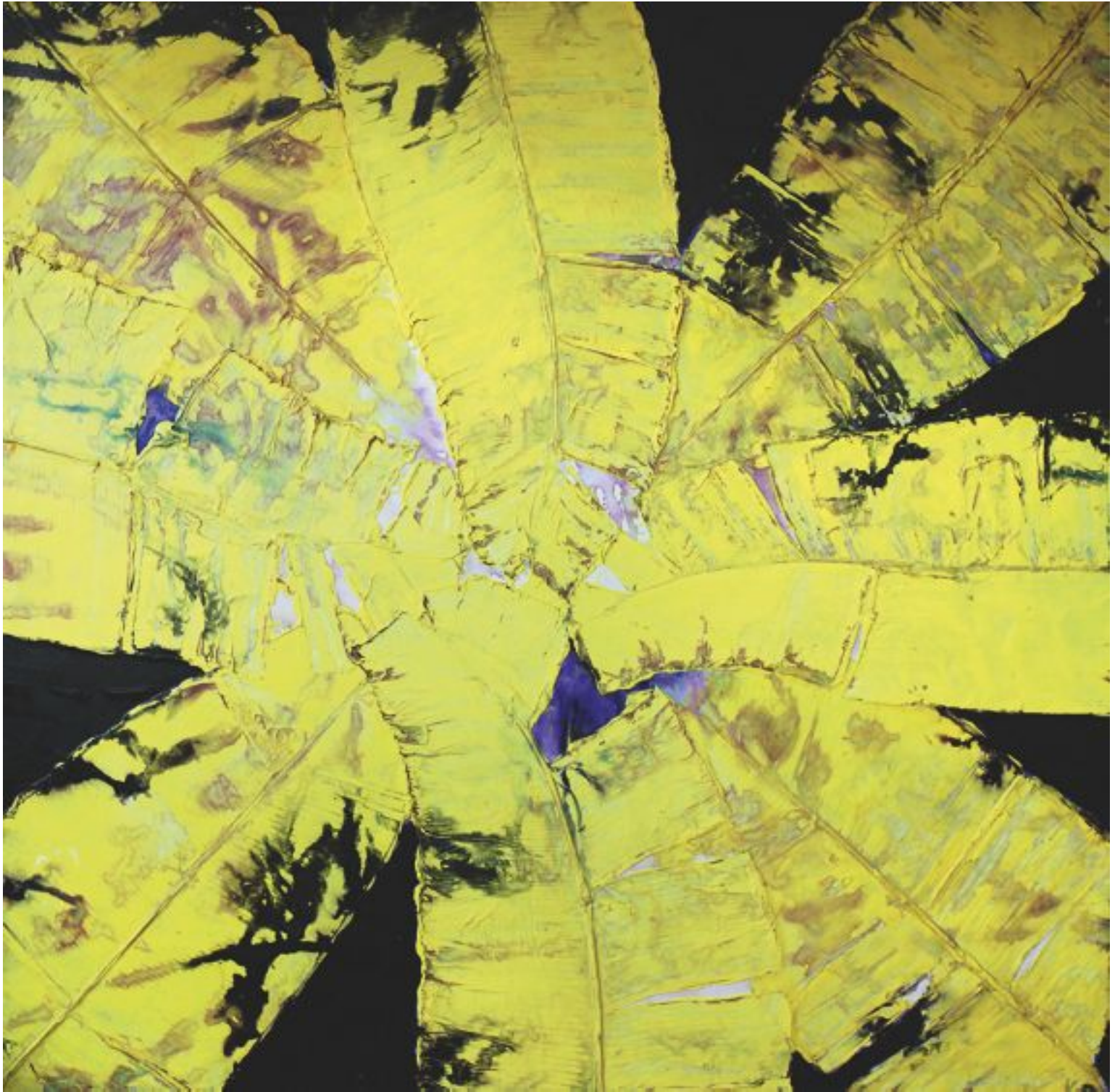
VV.AA., *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia* (catálogo) Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000, pp.54-55; 379.

DARÍO BASSO [Darío Álvarez Basso] (1966)

Irradiación (Irradiación concéntrica)

Acrílico sobre lienzo, 200x200 cm., 1999.
Archivo Provincial de la Diputación
Número de inventario: 1282



“Irradiación concéntrica”, obra premiada con el tercer premio en el Tercer Salón de Otoño, en 2000 organizado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes y patrocinado por la Diputación Provincial de A Coruña, pertenece a la época en que su autor se traslada a su país natal, Venezuela, y se siente atraído por la exuberancia de la vegetación tropical. La abundancia de la flora le remite a los minuciosos trabajos de catalogación de los botánicos Humboldt, Celestino Mutis, del enciclopedista Bry, de los textos del “Canto General” de Pablo Neruda y del trabajo del pintor venezolano Armando Reverón. Darío Basso se sumerge en la aventura de realizar un catálogo integrado por 2.600 llamativas imágenes de hojas de la selva tropical húmeda, trabajo que será el punto de partida de una serie de obras con connotaciones abstractas inspiradas en el biosistema y en la exuberante naturaleza del país latinoamericano.

El artista hace referencia a esta etapa de su pintura expresando que “Mi pintura se concibe desde un estado de naturaleza hasta un estado final de sociedad y civilización. De la barbarie a la civilización, de la naturaleza a la cultura. Civilización / origen cultura / naturaleza. Con estos códigos doy sentido a lo que acontece a mi alrededor; experimento y reproduzco en mi pintura las manifestaciones de vida. Surgen tantos lenguajes como hechos se desarrollan en mi entorno, tantas formas como culturas, tantas técnicas como experiencias. Me nutro de todos los factores y procuro no condicionar mis recursos dejando que influyan y fluyan todas las situaciones. Disfruto viendo como de este modo se amplían mis posibilidades expresivas.

Me gusta mantenerme al margen de la repetición. Siento un deseo impreciso de trasladar a mi pintura al estado natural del que procedo por medio de la variopinta sociedad que exploro al desplazarme. Y rehacer ese viaje iniciático una y otra vez, para ver como la naturaleza vuelve a fecundar, cómo consigue mantenerme perplejo, tan cerca de la cultura como lo está del propio arte”.

“Irradiación concéntrica” alude a la vista cenital de un ramo de carnosas hojas tropicales que se expanden en todas las direcciones del lienzo y que recortándose sobre un fondo de color negro, potencian sus cualidades cromáticas y lumínicas brillantes, utilizando el recurso de la sobreexposición tonal. El resultado final supone la expresividad y la explosión vital de una pintura expansiva, libre y de evidente frescura. (AGM)

PROCEDENCIA: III Salón de Otoño de Pintura, tercer premio.

Exposiciones: III Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes, 2000.

REPRODUCCIONES: *III Salón de Otoño de Pintura* (catálogo), A Coruña, Deputación de A Coruña - Real Academia Gallega de Bellas Artes, 2000, pp. 37.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Salón de Otoño de Pintura* (catálogo), A Coruña, Deputación de A Coruña - Real Academia Gallega de Bellas Artes, 2000, pp. 35-37.

BIOGRAFÍA

Darío Álvarez Basso (Darío Basso), Caracas, 1966. Desde su infancia recibe de su familia las influencias de la literatura y la pintura. En 1984, en Madrid, realiza estudios de Bellas Artes y participa en los Talleres de Arte Actual impartidos por Darío Villalba, Eduardo Arroyo y Frederic Amat, artistas fundamentales en su formación plástica. A partir de éste año inicia su trabajo profesional en la pintura adoptando una estética próxima al expresionismo abstracto, aunque manteniendo la sobriedad cromática heredada de la tradición pictórica española, para centrarse en una temática relacionada con el hombre y su universo más íntimo. Durante los años 1987 y 1988 reside en París, y en un viaje que realiza a Marruecos introduce en su obra la temática del hombre como elemento físico que se une a los aspectos sociales y culturales. Surge en su obra una fusión de la cultura occidental y árabe a través de signos que lo alejan, en cierta forma, del expresionismo para adentrarse en una estética más lírica inspirada en otras religiones y culturas, planteamientos que mantendrá durante su permanencia en París en 1989, pensionado por la Diputación de Pontevedra.

Al contacto con la arqueología romana tras la beca recibida de la Academia Española de Roma se minimizan los restos expresionistas de su obra. El color se reduce para buscar los efectos lumínicos del claroscuro, aspectos que se mantendrán durante 1991 cuando regresa a París para hacer efectiva la beca de la Cité des Artistes. Entonces realiza una serie sobre los continentes africano, americano y asiático.

Tras recibir la Beca Fullbright del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, traslada su residencia a Nueva York donde permanece entre los años 1992 y 1994. La influencia de una sociedad joven y la de algunos artistas americanos posmodernos le llevan a centrar su pintura en la figura humana, en la sombra que su propio cuerpo proyecta y en aspectos existenciales del hombre.

La residencia temporal en su país natal y la flora venezolana hace que su trabajo, entre 1999 y 2001, se centre en una estética de vegetal exuberancia en la que introduce técnicas de trabajo a *plein air* tratando de fundir los más variados elementos naturales del bosque húmedo tropical venezolano.

En la actualidad su obra bascula entre dos poéticas esenciales, la conciencia de viaje y la voluntad matérica pictórica.

Darío Basso ha realizado importantes exposiciones individuales y colectivas en diferentes países del mundo, ha obtenido importantes premios de pintura y su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas europeas y americanas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

BONITO OLIVA, A., “Annibale contro Roma: la Forma contra la Potenza”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Madrid, Galería Antonio Machón, 1990.

BONITO OLIVA, A., “L’Argonauta verso l’oriente colorato della pittura”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Milán, Galería Lattuada Studio, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco, “Nocturno”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Madrid, Galería Antonio Machón, 1998.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, “Después de la lluvia, meditaciones en torno a la pintura de Darío Basso”, en *Darío Álvarez Basso*, Basilea, Galería Triebold, 1999.

CASTRO, X.A., “Divergenzen/Konvergenzen. Orient/Okzident”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Colonia, Galería Heinz Holtmann, 1991.

Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.

Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

FERNÁNDEZ CID, Miguel, *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Zaragoza, Galería Antonia Puyó, 1994.

FUENMAYOR, Jesús, “Ese penoso no-lugar”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Caracas, Galería Alternativa, 1999.

III Salón de Otoño de Pintura (catálogo), A Coruña, Deputación de A Coruña - Real Academia Gallega de Bellas Artes, 2000, pp. 35-37.

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

PINTO DE ALMEIDA, B., “Carpe Diem”, en *Darío Álvarez Basso* (catálogo), Lisboa, Galería Fluxus, 1992.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, pp.97-98.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000, pp. 20-23; 371.

SUSO BASTERRECHEA [Jesús Basterrechea López] (1968)

Casa-Nido II

Hierro, cojín, madera y lámpara portátil, medidas variables, 2001 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1295



Suso Basterrechea entiende la escultura como un recurso mobiliario, como muebles sin un uso claro, definitivamente inútil. Si al fin y al cabo el mueble es un artificio utilitario destinado para provocar deleite y descanso físico, para Suso Basterrechea la escultura es una disciplina orientada para generar un descanso mental. Por ello se siente cómplice con los artistas que han trabajado la forma minimalista con una intención social.

Joseph Beuys es una referencia para el escultor ferrolano debido a su capacidad de transformar un objeto banal en una obra intensa. La fusión entre la pureza formal minimalista con la intensidad conceptual es lo que orienta inicialmente el trabajo de Basterrechea y da las pautas para desarrollar su obra en formato de escultura o de instalaciones. Son formas minimalistas al servicio de un mensaje que es sugerido por elementos encontrados: colchones, bombillas, ruedas giratorias para hámsters, casitas desmontables de juguete, etc. Su escultura tiene un hondo componente autobiográfico que revierte en los objetos encontrados que diariamente descubre y conserva, a veces durante años, hasta que les encuentra un sentido. Esto le llevará a realizar una serie de obras, tras el nacimiento de su hijo, en las que construcciones con forma de cuna se asocian con la desprotección del recién nacido y con la paternidad como instinto innato del ser humano.

En las obras pertenecientes a la serie “Casas-nido” está presente la mezcla de elementos humanos y animales que se integran en un espacio protegido, cálido... El escultor aplica un sistema formal entendido como un guiño con las obras surrealistas de Giacometti, debido a la utilización de jaulas construidas con varillas de hierro que sirven de contenedores al elemento orgánico o al objeto encontrado.

“Casa-nido II”, resuelta con un formato de pequeña instalación, contiene muchos de los elementos antes citados que hacen alusión al hogar y a la protección y el confort que comporta. Un contenedor abierto que alberga un juguete para ejercitar a pequeños roedores domésticos y un confortable cojín hacen alusión a la infancia como reducto de la imaginación y como pieza fundamental en la configuración del hogar familiar. Junto a ella una luz incandescente aporta el calor necesario para que dicho hogar sea acogedor y perdurable. Frente a ello la configuración lineal de los componentes de la instalación, el juego que se produce con las sombras proyectadas, la relación espacial del conjunto y su dependencia con el soporte de la arquitectura recrean un ámbito en el que el espectador puede ser incluido. (AGM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: GARRIDO MORENO, Antonio, “Suso Basterrechea”, en *Artistas Gallegos. Escultores (Neofiguras-Abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 386-413.

GONZÁLEZ FORTE, Violeta, “Unha idea”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 99-109.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 41-44.

BIOGRAFÍA

Jesús Basterrechea López (Suso Basterrechea), Ferrol, 1968. Estudia pintura en la Facultad de Bellas Artes en Sevilla, en 1986, ciudad en la que reside hasta 1992. Inicialmente investiga en una pintura de corte expresionista que derivará más tarde hacia posiciones próximas al minimalismo.

Tras regresar a su ciudad natal, hacia 1998, se siente atraído por la escultura, técnica que se convierte a partir de entonces en su principal canal de expresión. Su exposición en la Galería Sargadelos de Ferrol y su participación con dicha galería en el Foro Atlántico de Arte Contemporáneo de Pontevedra, permiten la difusión de su obra en Galicia. Meses más tarde es premiado con la adquisición de la obra presentada en el certamen “Generación 2000” convocado por “Caja Madrid” para autores españoles menores de treinta y cinco años. Desde entonces la carrera escultórica de Suso Basterrechea experimenta una intensa evolución formal y conceptual.

En estos años iniciales trabaja con elementos muy simples adquiridos en ferreterías y tiendas de “bricolage”. Su interés se centra en los aspectos formales de la escultura a través de un sutil discurso alusivo a la naturaleza y a las relaciones del hombre con su entorno privado.

Orienta su trabajo con una cierta conexión con el arte Povera además de una evidente reducción de medios materiales y expresivos. Utiliza varillas de madera que introduce en botes de agua para experimentar la transformación que sufren los materiales orgánicos al mantenerse en contacto con el medio natural con el paso del tiempo.

En estas primeras obras, la relación con el espacio tiene un carácter horizontal y/o vertical expansivo debido a la multiplicación de un módulo o a la serialización de formas construidas bajo una apariencia geométrica. La inclusión de lámparas incandescentes amplía la obra y su entorno de forma efectiva mediante la aportación de una fuente de iluminación propia. La luz se convierte en un elemento fundamental desde el punto de vista conceptual, ya que confiere el ingrediente cálido y protector que se contrapone a la frialdad del resto de los componentes.

A partir de 2001, investiga sobre las consecuencias formales de “desordenar” el orden que poseen sus instalaciones. La estricta rigidez de carácter minimalista de sus instalaciones es sometida a un proceso de destructivo que se orienta a variar sutilmente el módulo utilizado. Algunas de sus esculturas posteriores incluyen, conceptualmente, las inquietudes psicológicas que preocupan al autor: el miedo al tránsito, al deterioro o al paso del tiempo.

Su obra ha sido expuesta en las galerías El Patio y Ventana abierta, ambas de Sevilla, Galería Sargadelos de Ferrol, Galería Pardo Bazán de A Coruña, Galería Cuatrodieciséis de Madrid, etc. Entre sus exposiciones individuales hay que destacar la realizada en el Centro Torrente Ballester de Ferrol, en 2000 y la de Caja Madrid, en 2001. Ha recibido las becas “El Paular” de la Diputación de Segovia y “Encuentro de Facultades del Mediterráneo”, en Túnez. Ha obtenido premios con adquisición de obra en el certamen “Generación 2000” de Caja Madrid, en el VII Certamen Isaac Díaz Pardo y en la VIII Mostra Unión FENOSA. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

BASTERRECHEA, Suso, “Dazed and Confused”, en *Suso Basterrechea* (catálogo), Narón (A Coruña), Concello de Narón, 2007.

BASTERRECHEA, Suso, “Tráxico e neutral”, en *Suso Basterrechea* (catálogo), Cervo (Lugo), Concello de Cervo, 2006.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

BARRO, David, “7 actitudes para non tropezar cunha escultura”, en *Galicia Escultura. Vinte anos, vinte escultores* (catálogo), Ferrol, Concello de Ferrol - Centro Torrente Ballester, 2002.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Frágiles estructuras para mi comodidad", en *Suso Basterrechea* (catálogo), Pontevedra, Espacio para el arte CajaMadrid, 2001.
GARRIDO MORENO, Antonio, "Suso Basterrechea", en *Artistas Gallegos. Escultores (Neofiguraciones-Abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004, pp. 386-413.
GONZÁLEZ FORTE, Violeta, "Unha idea", en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 99-109.
VV.AA., *Suso Basterrechea* (catálogo), Ferrol, Centro Torrente Ballester - Concello de Ferrol, 2010.

MIKEL BERGARA [Mikel Bergara Etxebarria] (1965)

Sin título

Acrílico sobre lienzo, 195,5x130 cm., 2003 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1354



Mikel Bergara Etxebarria se ha ido especializando en el reciclado de los materiales más diversos para la construcción de sus esculturas y pinturas. Tanto unas como otras se han convertido en verdaderos paisajes, muchos de ellos deshabitados, sólo poblados por algunos objetos dispersos.

Cuando presenta esta obra sin título en el VIII Certame Isaac Díaz Pardo incluyó una declaración expresa sobre un cuadro de Hopper –Entrando en la ciudad– cuya característica principal a sus ojos era la creación de un paisaje lleno de referencias espaciales y vacíos. Este es, en efecto, el objetivo que adopta en esta obra que, de este modo, se convierte en una verdadera reflexión sobre la construcción del espacio pictórico.

La obra se compone de tres elementos, simétricos entre sí, que se distribuyen en profundidad. Para ello Mikel Bergara se ha servido de un fondo gris uniforme que mantiene su permanencia hasta el último término del lienzo; allí, la ausencia de color, la introducción de unos brochazos que rompen la uniformidad de la superficie, la definición de dos líneas en ángulo recto y un ligero sombreado, terminan por crear un muro iluminado. Sobre éste se ha situado un elemento cuadrangular blanco que proyecta su sombra sobre esa pared imaginaria. Del mismo modo, como un reflejo en negativo, en el primer término otra superficie cuadrangular –ahora negra– proyecta su sombra sobre el suelo, algo que se repite en un alambre en el que parece apoyarse. La disposición de las dos objetos nos introduce en los problema de los límites y el espacio. Uno y otro marcan el principio y final de un ámbito en el que podemos penetrar ópticamente pero, que nos sería infranqueable físicamente.

Las dimensiones se ajustan a través de una tercera superficie – a modo de moqueta verde– que dispuesta sobre el suelo marca un hito dentro de los límites del espacio. Una referencia que nos permite establecer la cercanía y lejanía de los objetos. Además su disposición crea un sentido de continuidad espacial ya que su disposición abierta hacia el lado izquierdo invita a pensar en un espacio que se prolonga fuera del cuadro; del mismo modo que el sombreado del ángulo superior derecho genera la misma sensación.

La reflexión sobre un espacio vacío, construido artificialmente por el artista, es también una reflexión sobre la capacidad de la pintura por crear y evocar atmósferas emotivas al margen de la acción y el relato. Nada ocurre, sin embargo, se trata de un paisaje. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma al dorso en el bastidor central "Mikel Bergara S-T".

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2003.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2003.

BIOGRAFÍA

Nacido en 1965, su formación de desarrolla entre Vitoria, San Sebastián y Santiago de Compostela y diversas becas concedidas por la Diputación Foral de Guipuzcoa.

Realiza exposiciones individuales en diversas salas de San Sebastián, Madrid, Barcelona, Bilbao y Bayona. En algunas de ellas colaborando con artistas como Txaro Fontalba o José Luis Ezeiza. También ha participado en colectivas como la derivada de la demolición del mercado de la plaza de Lugo en 2002, Artual en la Facultad de Sociología de A Coruña o la diversas participaciones en las ferias de ARCO y O Eixo Atlántico de Madrid y Pontevedra.

Su obra está presente en numerosas colecciones como el Museo Español de Arte Contemporáneo, el Museo de Bellas Artes de Álava, la Diputación Foral de Guipuzcoa, así como en las de Álava, Vizcaya, Alicante o en la Kutxa de San Sebastián.

Su principal preocupación artística gira en torno a los procesos de reflexión sobre el espacio y su organización en la obra plástica. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2003.

NORBERTO BERMEJO SANTOS (1950)

Serie 51

Aguafuerte y aguainta sobre papel, 100x62 cm. (mancha) 112x76 cm. (papel), 2009.
Firmado y datado ángulo inferior derecho "Norberto Bermejo 2009", tirada "P.A. 1/5".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1625



“Serie 51”, grabado al aguafuerte y aguainta del grabador manchego Norberto Bermejo Santos, fue seleccionado con un accésit en el IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2009.

La obra de Norberto Bermejo se caracteriza en los últimos años por la utilización de una iconografía basada en formas antropomórficas distorsionadas por el efecto de las técnicas calcográficas, dando una apariencia de monotipos de fuerte componente surrealista. Sólo los elementos accesorios que el autor incorpora a la imagen principal –números, letras y fragmentos de secuencias alfanuméricas–, dotados de una evidente nitidez crean un contraste visual y conceptual que suele generar la intriga en el espectador. Tras esta manera de abordar la imagen se esconde una depurada técnica basada en el conocimiento clásico de las artes de grabado calcográfico, tan ampliamente utilizado por artistas fundamentales de diferentes períodos de la historia del arte. Una obra que en su poética pudiera establecer ciertas relaciones visuales y estéticas con la de notables artistas españoles como José Hernández o Joan Ponç. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (accesit).

EXPOSICIONES: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez. Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos (A Coruña), 2010.

REPRODUCCIONES: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo)*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2010.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo)*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2010.

BIOGRAFÍA

Norberto Bermejo Santos. Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1950. Pintor, escultor, dibujante y grabador que inicia su trayectoria en 1980 obteniendo el primer premio del I Certamen Nacional de Pintura de Almodóvar del Campo, Ciudad Real. Desde entonces ha realizado un importante número de exposiciones individuales y colectivas en diferentes localidades españolas. Ha sido galardonado con los premios nacionales María de Salamanca y Pilar Banús del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella en las ediciones de 2007 y 2008, respectivamente. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo), A Coruña, Deputación de A Coruña, 2010.

RAQUEL BLANCO [Raquel Blanco Iglesias]

Sin título

Técnica mixta sobre papel, 120,5x99 cm., 2000.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1294



Raquel Blanco entiende el ejercicio de la pintura como una prolongación de su propia vida interior y de sus obsesiones particulares sobre el paso del tiempo, sobre el cambio de lo permanente a lo efímero, sobre el camino por el que poder proceder a la interpretación y transmisión de esas inquietudes.

Esta perspectiva sobre la pintura trae consigo la posibilidad de crear una obra sugerente e inquietante, ante la que el espectador deba plantearse tantas preguntas como las que la autora se ha hecho en el momento de realizar su trabajo. Por eso en ellas siempre hay algo reconocible, que nos impide pasar a su lado de forma indiferente y distante. Son obras que nos atrapan en esa red de cuestiones y dudas sobre la vida y la muerte, sobre su propia vida y nuestra muerte.

En el caso que nos ocupa, en este papel realizado con técnica mixta, supone un juego visual de extraordinario interés. A primera vista percibimos una obra que tiene una base orgánica y viva, perfectamente reconocible, si bien no podríamos precisar de qué elementos se compone. Tres piezas verticales, de textura granulada –la autora hablará de celdas– se disponen a una distancia equidistante entre sí y de los márgenes del cuadro; no sabemos de dónde arrancan, pero sí reconocemos que terminan de forma escalonada antes de llegar a la parte alta del papel. Sobre ellas, asumiendo la evocación inmediata a postes o troncos, se disponen de un modo rítmico diez hojas que nos vuelven a evocar la presencia de los pájaros dispuestos en un tendido eléctrico o las hojas en un árbol. La presencia de estos objetos es efímera y su belleza reside en la rítmica con que Raquel Blanco los dispone, al igual que un compositor hace con las notas en un pentagrama.

Ritmo, capacidad de evocación, identificación incierta del objeto representado, textura, son características que presiden esta obra abierta a todo tipo de interpretaciones. De hecho, la presencia de imágenes de unos huevos en dos puntos diferentes introduce otro acento sobre la incertidumbre de la existencia. Siguiendo la reflexión de Antón Costa: “Raquel Blanco elabora a sua obra investigando sobre a relación entre a arte e a vida, e sobre todo a vida e a morte”, sometida el paso y a las mutaciones del tiempo, a los cambios de un proceso cíclico de principio y fin. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma y fecha al dorso en el ángulo inferior derecho “RAQUELBLANCO 00”.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, p. 47.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001, p. 45-48.

BIOGRAFÍA

Raquel Blanco Iglesias nace en Loxo-Touro (A Coruña). En el año 1969 se traslada a Santiago de Compostela para realizar estudios de bachillerato a la vez que acude a la Escola de Artes Mestre Mateo. Realiza, además, diversos talleres de pintura y grabado. En esta misma ciudad también obtiene la D.U.E. y la licenciatura de psicología. En Santiago reside actualmente, donde desarrolla su labor profesional.

Su trayectoria artística comienza en el año 1992 y desde entonces expone con regularidad. Además de las exposiciones individuales participó en varias colectivas y sus obras fueron seleccionadas para participar en más de una treintena de exposiciones colectivas nacionales.

Aparece citada en los anuarios de la plástica do século XXI “Quién y por qué”, de los años 2000 y 2001, editado por Arte y Patrimonio, S.A. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Ausencias (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 2008.

LENS, Xosé Manuel, “Compostelarte”, en *Compostelarte* (catálogo), Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 2007.

MARÍN-MEDINA, José, *Premio Pintura Caja Rural de Sevilla* (catálogo), Sevilla, Caja Rural, 2000.

PENELAS, Severino, “Tres impulsos da vontade da arte”, en *Raquel Blanco, Tatiana Medal, Jano Muñoz, Teresa Puy* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

Raquel Blanco (catálogo), Pontevedra, Castelo de Soutomaioir - Deputación de Pontevedra, 2000.

Raquel Blanco. Pegadas (catálogo), Pontevedra, Teatro Principal de Pontevedra, 1998.

Raquel Blanco. Obra recente (catálogo), Vigo, Sala de Arte Caixa Vigo, 1996.

Raquel Blanco, A mirada calidoscópica (catálogo), Pontevedra, Caixa de Aforros de Pontevedra, 1992.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 45-48.

XVI Certame de Pintura Concello de Cambre (catálogo), A Coruña, Deputación Provincial de A Coruña, 1999.

CARLOS BÓVEDA [Carlos Bóveda Bentrón] (1933-2004)

O gaiteiro

Óleo sobre táblex, 90x61 cm., 2000.
Firmado y datado ángulo inferior izquierdo “C Boveda 00”.
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1218



“O Gaiteiro” remite a una estética regionalista, pero aún de un costumbrismo decimonónico, y filtrada a través de los modelos de la cerámica de Pontecesures e, incluso, de las aportaciones de Os Novos y, en particular, la obra de Laxeiro. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a Fundación “O Grelo”, Amigos de Galicia.

BIOGRAFÍA

Carlós Bóveda nace en Ponte Cesures (A Coruña), en 1933 y fallece en Padrón, en 2004. De formación autodidacta, obtuvo en 1948 una beca de la Diputación de A Coruña para su formación y todavía en el mismo año empezó a trabajar como decorador para la fábrica de “Cerámica Celta” de su villa natal, donde conoció los modelos realizados para ella por Castelao, Asorey, Acuña, Carlos Maside y Manuel Torres, entre otros importantes artistas gallegos. Además colaboró en Faro de Vigo y La Noche. A principio de los años 70 emigró a Buenos Aires, donde residió hasta el año 2001 en que, enfermo, regresó nuevamente a España, falleciendo en Padrón tres años más tarde. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
LIANO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
MON RODRÍGUEZ, Fernando, *La pintura actual en Galicia*, Vigo, 1967.
PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.

AMAYA BOZAL [Amaya Bozal Chamorro] (1972)

Desnudo femenino

Óleo y revoco de cal sobre lienzo, 180x180,5 cm., 2002.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Amaya Bozal".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1349



"Desnudo femenino", obra premiada en el Cuarto Salón de Otoño de Pintura con el Gran Premio de Honor, juega con un lenguaje naturalista en los que se combinan elementos típicos de los años finales del siglo XX: las grandes dimensiones en el formato; la concentración del enfoque en un detalle parcial que le aporte originalidad y en una valoración de la textura, para lo que se utilizan aditivos, como en este caso cal, en la imprimación del lienzo. (JMLV)

PROCEDENCIA: VI Salón de Otoño de Pintura, gran premio de honor.

INSCRIPCIONES: Firma al dorso en el lateral derecho "Desnudo femenino 2002 (firma) Amaya Bozal".

EXPOSICIONES: Cuarto Salón de Otoño de Pintura, 2002, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario.

REPRODUCCIONES: *Cuarto Salón de Otoño de Pintura, 2002 (catálogo)*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2002, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Cuarto Salón de Otoño de Pintura, 2002 (catálogo)*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2002, pp. 23-25.

BIOGRAFÍA

Amaya Bozal (Madrid, 1972), licenciada en Historia Antigua por la Universidad Complutense de Madrid. Ha expuesto preferentemente con las galerías Sen de Madrid (2003 y 2007), Mácula de Santa Cruz de Tenerife (2004 y 2007) y Paul Sharpe Contemporary Art de Nueva York (2005 y 2007). Su obra ha sido seleccionada en los premios Generación 2001 de Caja Madrid y en Jóvenes Emergentes de la Estación Marítima de A Coruña. Ha sido premio Adquisición de la Fundaciones de la Caixa y del Banco de Santander y mención de Honor en el premio Are Joven de la Fundación Barceló de Mallorca, además de Gran Premio de Honor en el IV Salón de Otoño de A Coruña. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

CALVO SERRALLER, Francisco, "Cabezas doradas", en *Amaya Bozal* (catálogo), Madrid, Galería Sen, 2006.

Cuarto Salón de Otoño de Pintura, 2002 (catálogo), A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2002, pp. 23-25.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus Solus*, Madrid, Siruela, 2003.

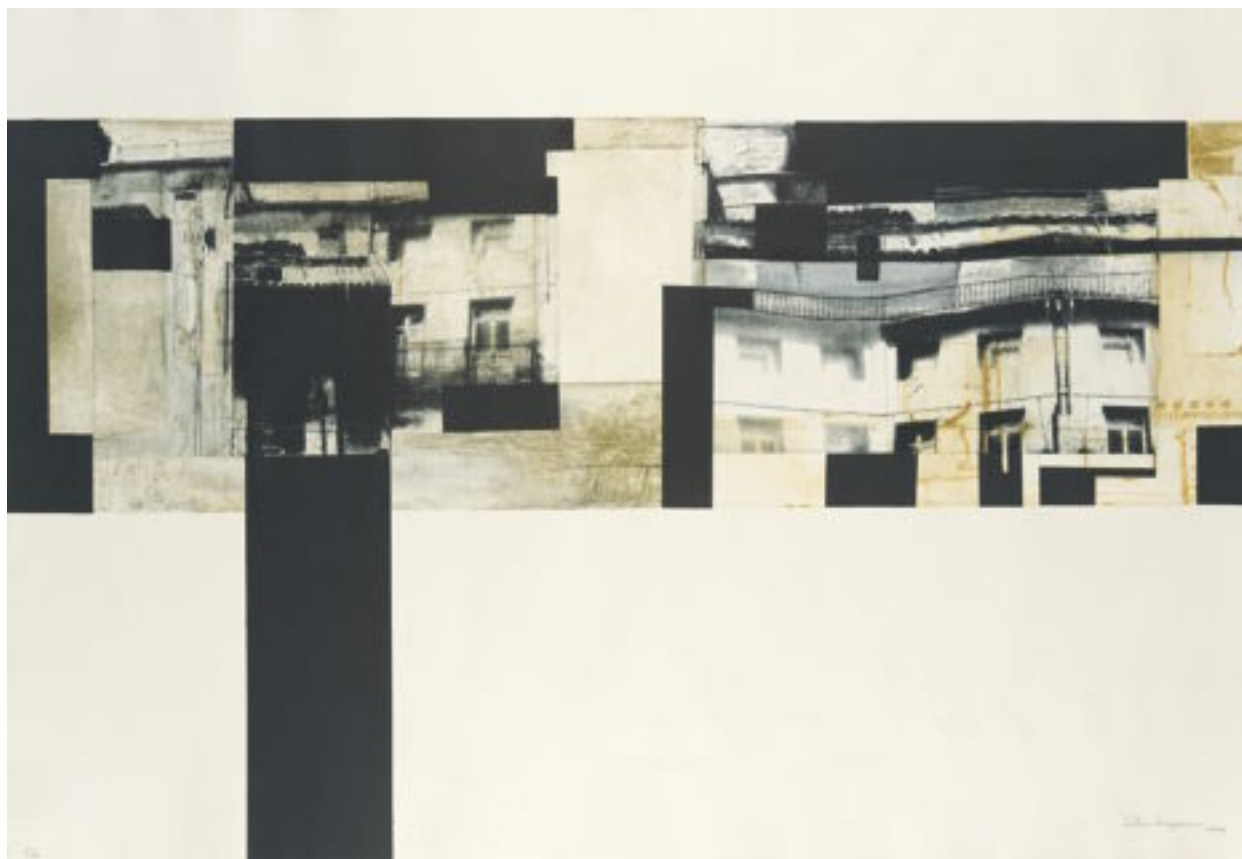
GAMONEDA, Antonio, *Memoria volcánica*, Madrid, Galería Sen, 2002.

SOLANA, Guillermo, *La piel constelada* (catálogo), Madrid, Rayuela, 2008.

CÉLIA BRAGANÇA [Célia de Melo Bragança] (1965)

La portada de la calle de mi ciudad

Fotopolímero, linóleo y collagraph sobre papel Guarro Super Alfa, 76x112 cm., 2007.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Celia Bragança 2009", tirada en el ángulo inferior izquierdo "P/A".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1624



“La portada de la calle de mi ciudad”, grabado en técnica mixta de la artista mozambiqueña Célia Bragança, fue seleccionado con un accésit en el IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2009.

Pertenciente a una serie más amplia basada en la interpretación del “Livro do Desassossego” de Fernando Pessoa y Bernardo Soares, de igual manera que la narración literaria está formada por fragmentos, intervalos de sensaciones, momentos únicos, que el escritor inicia en un cuarto piso de una calle típica lisboeta abriéndose al infinito, a través del sueño, en las imágenes de la grabadora nacen al otro lado de una calle de la ciudad, abiertas a infinitos espacios interiores. Isabel Gomes analiza la obra de Célia Bragança expresando que “los colores, los trazos, los materiales, las texturas, la fusión perfecta entre diferentes técnicas, la ausencia de lo humano en la tela, la visión urbana del mundo, la soledad y la distancia, las divisiones en lo real que habitan en una misma composición, exigiendo permanentes saltos con la mirada, constituyen un estilo propio, un nuevo espacio en el arte”.

La utilización de estampaciones superpuestas de fotopolímeros distorsionados y estampados en diferentes tonos de fragmentos urbanos de la ciudad de Lisboa (collagraph), potenciados por la geometría de gruesos trazos rectangulares negros materializados con la técnica del linóleo potencian el carácter decadente, nostálgico e intimista de una imagen seductora llena de poesía y *saudade*. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (accesit).

EXPOSICIONES: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez. Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos (A Coruña), 2010.

REPRODUCCIONES: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo)*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2010.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo)*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2010.

BIOGRAFÍA

Célia de Melo Bragança, nace en Maputo, Mozambique, en 1965. Estudia el bachillerato en escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, en 1992. Unos años más tarde, 1995, obtiene la licenciatura en pintura en la misma universidad lisboeta. En 1998 es profesora asistente en la Escuela Superior de Arte y Diseño de Caldas da Rainha. A partir de 2002 inicia el doctorado en Grabado y Estampación en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, en donde desarrolla un periodo de docencia. En 2005 obtiene el Grau de Mestre por la Facultad de Bellas Artes de Lisboa. Ha realizado un nutrido número de exposiciones individuales y colectivas en Portugal, España y resto de Europa, y su obra ha sido objeto de menciones y premios en diferentes certámenes de España y Portugal. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

GOMES, Isabel, “Do outro lado da rua ou a distância do olhar”, en *Célia Bragança* (catálogo), Lisboa, Galería Cidiarte, 2003.
IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea - Diputación de A Coruña, 2010.

ISIDORO BROCOS [Isidoro Brocos Gómez] (1841-1914)

Estudio (Boceto de la escultura *Últimos momentos de Herodes*)

Lápiz sobre papel, 13x13 cm., 1875.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "I. Brocos París 1875".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1634



Estudio realizado por Isidoro Brocos en su período de tres años parisino que tuvo lugar entre 1873 y 1876. Pertenece a un conjunto de ejercicios académicos, copias de estatuas, relieves clásicos, alegorías y bocetos de plantas que el artista había realizado en la capital francesa, de los que la Fundación Caixa Galicia posee una interesante colección. El inicial academicismo de Brocos se tiñe de un fuerte componente romántico como puede apreciarse en la dramática pose del personaje representado en "Estudio", en donde se percibe la tensión que realiza su anatomía a través de la crispación de las manos y el gesto de la cara. La marcada diagonal que genera la pierna derecha es continuada por el torso y cabeza, creando un intenso dinamismo a la composición, que se ve acentuado por los contrastes lumínicos existentes entre la zona superior del dibujo y la inferior. El "Estudio" está realizado con un trazo vigoroso y rápido que muestra las espléndidas facultades del joven Isidoro Brocos en su período de aprendizaje en París. Puede considerarse como un boceto previo de la escultura "Últimos momentos de Herodes", realizado un año antes de la presentación oficial de la escultura que, como indica Fernando Pereira y José Sousa, "Precisamente en 1876 concurre a la Exposición anual con su obra "Últimos momentos de Herodes", una clara transposición escultórica de un ejercicio académico al natural del desnudo. Puede decirse que con esta escultura inicia su curriculum". Las diferencias existentes entre el boceto y la escultura final estriban fundamentalmente en que Isidoro Brocos cambia el modelo por uno más atlético y modifica pequeños detalles del conjunto, aunque en esencia mantiene los fundamentos del boceto anterior. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

ISIDORO BROCOS [Isidoro Brocos Gómez] (1841-1914)

Cabeza femenina

Terracota, 56x16x16 cm., 1890 ca.

Palacio provincial

Número de inventario: 1351



Esta cabeza está realizada en un naturalismo ecléctico que ha personalizado tanto el influjo de la escultura barroca italiana como las aportaciones de la escultura realista francesa del momento de la que Brocos es un gran conocedor y en particular de la obra de Carpeaux. La utilización de una tipología de busto, cortada al final del cuello como en la retratística romana; el animar la mirada y por consiguiente la captación del “alma” de la figura con la utilización de un material distinto al del resto de la escultura y la combinación de la distinta textura en la terracota, pictórica para el cabello y pulida para las carnaciones, son pivotes sobre los que Brocos vertebró su obra. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

BIOGRAFÍA

Isidoro Brocos Gómez, Santiago de Compostela, 1841 - A Coruña, 1914. Perteneciente a una familia de artistas, se forma en las aulas de la escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, institución de la que figura ya como profesor el año 1861, permaneciendo como tal hasta 1868 fecha en que se traslada primero a Madrid –donde cursa estudios en la Academia de San Fernando a partir de 1870– y, luego, en 1873, a Roma, para ya, al año siguiente, desplazarse a París, ciudad en la que permanece hasta 1876, fecha en que la grave enfermedad de su madre le hace volver a Compostela. En 1879 gana por oposición la plaza de Dibujo de la Sociedad Económica con el voto unánime del Jurado, tomando posesión el 13 de enero de 1879. Sin embargo, poco tiempo iba a ejercer la docencia en la Escuela, porque en otoño del año siguiente se produjo la ruptura con los directivos debido a los problemas provocados, al parecer, por su difícil carácter y su trato en ocasiones desabrido y sobre todo su proverbial pereza que le llevaba a manifiesta impuntualidad en sus horarios de clases. Brocos abandonará Santiago asentándose en A Coruña, ejerciendo como catedrático en la nueva escuela de Bellas Artes promovida por Eusebio da Guarda, hasta su muerte en 1914, siendo maestro de Joaquín Baamonde y Pablo Picasso. En cuanto a premios obtuvo sendas terceras medallas con “El sastre de aldea” y “Aquí, Aquí (la pulga)” en las Exposiciones Nacionales de 1878 e de 1881. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- Isidoro Brocos* (catálogo), A Coruña, Fundación Caixa Galicia - Museo de Bellas Artes, 1989.
Isidoro Brocos: dibujo, pintura, escultura (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1985.
Isidoro Brocos, el arte como oficio (catálogo), Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 1996.
CHAMOSO LAMAS, Manuel, “Isidoro Brocos”, en *Isidoro Brocos: dibujo, pintura, escultura* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1985, pp. 27-39.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea (Tomo XV), A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel, “Isidoro Brocos y Pablo Picasso”, en *Isidoro Brocos: dibujo, pintura, escultura* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1985, pp. 17-20.
LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “La escultura religiosa de Isidoro Brocos”, en *Isidoro Brocos, el arte como oficio* (catálogo), Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 1996.
LOUSA RODRÍGUEZ, Manoel, *Isidoro Brocos Gómez: sus vidas, su familia, su obra*, Lugo, Servicio de Publicaciones Deputación Provincial de Lugo, 2002.
NAYA PÉREZ, Juan, “Una etapa de la vida de Isidoro Brocos en La Coruña”, en *Isidoro Brocos: dibujo, pintura, escultura* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, 1985, pp. 23-26.
VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.

MODESTO BROCOS [Modesto Brocos y Gómez] (1852-1936)

Retrato de Rosalía

Óleo sobre lienzo, 53x43 cm., 1890 ca.
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 0872



Este “retrato de Rosalía” es el único que conservamos pintado en vida de la artista. Más allá de esto, el retrato también tiene una gran importancia en la retratística gallega, pues supone claramente el cambio estilístico del retrato romántico al realista. El retrato se construye ahora en grandes planos que están en función de la luz. Con ello se ha superado el mero eclecticismo que se limitaba a repetir fórmulas de la pintura barroca, para crear una nueva forma de interpretar la realidad, en la que definición del volumen adquiere un papel preponderante. En la pintura española, este cambio había sido introducido por Eduardo Rosales y, sin duda, son obras de este pintor, como por ejemplo el “Retrato de don Manuel Cortina” (1872) los referentes que está utilizando Isidoro Brocos, pues, aparte de la misma concepción de la forma, tenemos los mismos patrones lumínicos y la misma disposición en tres cuartos de la figura, orientada hacia la derecha, pero volviendo la mirada hacia la izquierda buscando la del espectador. Acompañando a esta nueva concepción de la forma, tenemos la búsqueda de la valentía en el trazo y consecuentemente una tendencia a valorar el color sobre el dibujo, características que se convertirán en esenciales para la pintura española del último cuarto del siglo XIX. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

REPRODUCCIONES: CABRERA MASSÉ, María, “Modesto Brocos”, en *Artistas gallegos (Novecentos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1998, p. 304.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: CABRERA MASSÉ, María, “Modesto Brocos”, en *Artistas gallegos (Novecentos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1998, pp. 293-323.

MODESTO BROCOS [Modesto Brocos y Gómez] (1852-1936)

Retrato de su madre

Óleo sobre lienzo, 76x55 cm., 1890 ca.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 0832



El retrato de la madre del artista posee el formato ovalado inscrito en un rectángulo que había sido puesta de moda por la retratística romántica. Lo más curioso es que esta tipología se usa fundamentalmente para el “retrato de busto” y en este caso tenemos un “retrato de manos”, ya que éstas, superpuestas, se representan en la parte inferior. Sin duda, para el artista tenían una gran importancia en la representación de la personalidad de su madre. Por lo demás el retrato se consigue haciendo destacar las facciones del personaje contra un fondo neutro, concentrando la caracterización psicológica en la mirada. Además del estudio del natural, poniendo especial énfasis en la captación de la luz, se potencia el contraste lumínico en el modelado siguiendo recetas del tenebrismo que el realismo decimonónico había vuelto a retomar con un claro sentido ecléctico, de ahí que, además de la presencia del dibujo, se empiece a valorar los efectos pictóricos de la forma en la vía de la pintura barroca española y, en particular, de Velázquez. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

BIOGRAFÍA

Modesto Brocos y Gómez nació en Santiago (1852-1936). Descendiente de una familia de imagineros y hermano del escultor Isidoro Brocos, Modesto fue para el arte compostelano el ansiado hijo pródigo que nunca regresó definitivamente al hogar. Inicia su carrera artística como discípulo de Cancela del Río en la Real Sociedad Económica. En 1871 emigra a Buenos Aires en donde ejercerá como grabador en diversas publicaciones. Entre 1774 y 1777 estudia en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, completando su formación de grabador posteriormente en París. Dos años más tarde vuelve a España e ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando donde es discípulo de Federico de Madrazo, luego se traslada nuevamente a París y, ya en 1883 gana por oposición una Beca de la Diputación de A Coruña, que le permite ir a Roma, ciudad en la que residirá durante cuatro años. De regreso en Santiago consigue por oposición la Cátedra de Pintura y Dibujo de la Real Sociedad Económica, pero poco tiempo permanecerá en la capital gallega ya que en 1890 emigra a Río de Janeiro, ciudad en la que es nombrado profesor de dibujo en la Academia de Bellas Artes. Entre 1897 y 1900 vuelve a Europa, residiendo en París y Roma, para luego, instalarse definitivamente en Brasil dedicado a la enseñanza del dibujo y del grabado. Publicó en 1915 “O ensino das Belas Artes. Viaxe a Marte” o “O Mundo de aquí a trescentos anos” y ya en 1933 “Retórica dos pintores”. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- BROCOS, Modesto, *A questao do ensino de Belas Artes: seguido da crítica sobre a direcção Bernadilli e justificação do autor*, Río de Janeiro, 1915.
- BROCOS, Modesto, *Retórica dos pintores*, Río de Janeiro, Tip. do libro, 1933.
- CABRERA MASSÉ, María, “Modesto Brocos”, en *Artistas gallegos (Novecentos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1998, pp. 293-323.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea (tomo XV)*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Gran Enciclopedia Gallega*, Gijón, Silverio Cañada, 1974.
- LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “El arte contemporáneo”, en *Enciclopedia temática de Galicia, Tomo Arte*, Barcelona, Nauta, 1988.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “Modesto Brocos y Gómez”, en *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX* (catálogo), Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2004, pp. 74-83.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
- PEREIRA BUENO, Fernando, “A rendición de Cam de Modesto Brocos, ilustración da política migratoria brasileira nos inicios da República Velha”, en *Estudios Migratorios* n. 9 (2000), Santiago de Compostela, pp. 113-127.
- VV.AA., *100 años de pintura en España y Portugal, 1830-1930*. Tomo I, Madrid, Anticuaría, 1989.

BUCIÑOS [Manuel García de Buciños] (1938)

Desnudo con ropajes

Bronce, 158x31,5x48,5 cm., 2003 ca.
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1348



Desnudo con ropajes es una obra representativa del modo de hacer del escultor en los años 90 del siglo XX, en el que ha personalizado el influjo de Oteiza, Bárbara Hepworth y Henry Moore, en busca de una escultura que engarce con la tradición clásica, de modo que, como en este caso, el que el viejo tema de la Venus saliendo del agua le sirva, una vez que se han suprimido las referencias mitológicas, para un ejercicio de simplificación escultórica en pos de la estilización. En la obra, todavía encontramos un concepto clásico de la escultura, de ahí se siga conservando el pedestal y una valoración del material, utilizando y contrastando distintas calidades y texturas en el bronce. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Manuel García Vázquez es conocido por el topónimo de su pueblo natal. Se forma en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando merced a una beca de la Diputación y en el taller de varios escultores madrileños. Licenciado viaja por Italia, Grecia y Oriente Medio, instalándose en Ourense a principios de los sesenta, donde se unirá al grupo de “Os Artistiñas” auspiciado por Vicente Risco. Obtuvo numerosos premios entre los que destacan el Premio del Estado de Escultura de 1960, el Madrigal en 1961, el de Tarragona en la Exposición Nacional de 1964 o “El Premio de Adquisición en Escultura” en el Concurso Nacional de Escultura de 1965. Fue medalla de Bronce (1971), Plata (1975) y Oro (1978) en la Bienal de Pontevedra y Premio Mestre Mateo del Ayuntamiento compostelano los años 1973, 1974 y 1974. Es además miembro numerario de la Academia del Rosario de A Coruña. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Buciños, exposición antológica (catálogo), Vigo, Colección grandes artistas gallegos - Caixanova, 2003.
CASARES, Carlos; FRANCO, Camilo, *Buciños*, Ourense, Diputación de Ourense, 1997.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 6, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.
I Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 1989.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

ILARRI JUNQUERA, María Luisa; PABLOS HOLGADO, Francisco, *Catálogo da Colección da arte galega do Museo "Quiñones de León"*, Vigo, Concello de Vigo, 1995.

PABLOS, Francisco, *Pousa y Bucinos*, Santiago, Xunta de Galicia, 1994.

PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.

PABLOS HOLGADO, Francisco, "Bucinos", en *Artistas gallegos. Escultores (Figuraciones - Abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.

PABLOS HOLGADO, Francisco, *Colección Caixavigo vol. III*, Vigo, Caixavigo, 1995.

TRABAZO, Luis, *Piedra, barro, bronce*, Ourense, Diputación provincial, 1978.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I)*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 6, Madrid, Forum Artis, 1994.

VV.AA., *Galicia terra única. A escultura actual en Galicia*, Santiago de Compostela, 1997.

PEDRO BUENO [José Antonio Pedro Bueno Salto] (1952)

Bodegón de cristal

Técnica mixta sobre tabla, 136x89, 5 cm., 1993.
Firmado y datado ángulo inferior derecho "BUENO 93".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0766



“Bodegón de Cristal” es un pretexto para explorar las posibilidades de una vuelta a la figuración y a una restructuración de la superficie pictórica tras las tendencias informalistas y expresionistas de la pintura durante el tercer cuarto del siglo XX. (JMLV)

PROCEDENCIA: III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

REPRODUCCIONES: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993, p.27.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993, pp. 23-27.

PEDRO BUENO [José Antonio Pedro Bueno Salto] (1952)

A espera

Técnica mixta sobre lienzo estucado y collage, 162x195 cm., 2005 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1418



“A espera” es una obra en la que se explora las posibilidades expresivas del expresionismo abstracto, sobre todo en lo que atañe a los patrones compositivos, lumínicos y cromáticos, desde una vertiente matérica, para lo cual se juega incluso con el estucado del lienzo. (JMLV)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: “P. BUENO SALTO (número de teléfono) TÍTULO: LA ESPERA 180X160 cm MIXTA SOBRE LIENZO ESTUCADO Y COLLAGE (dirección del estudio).

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

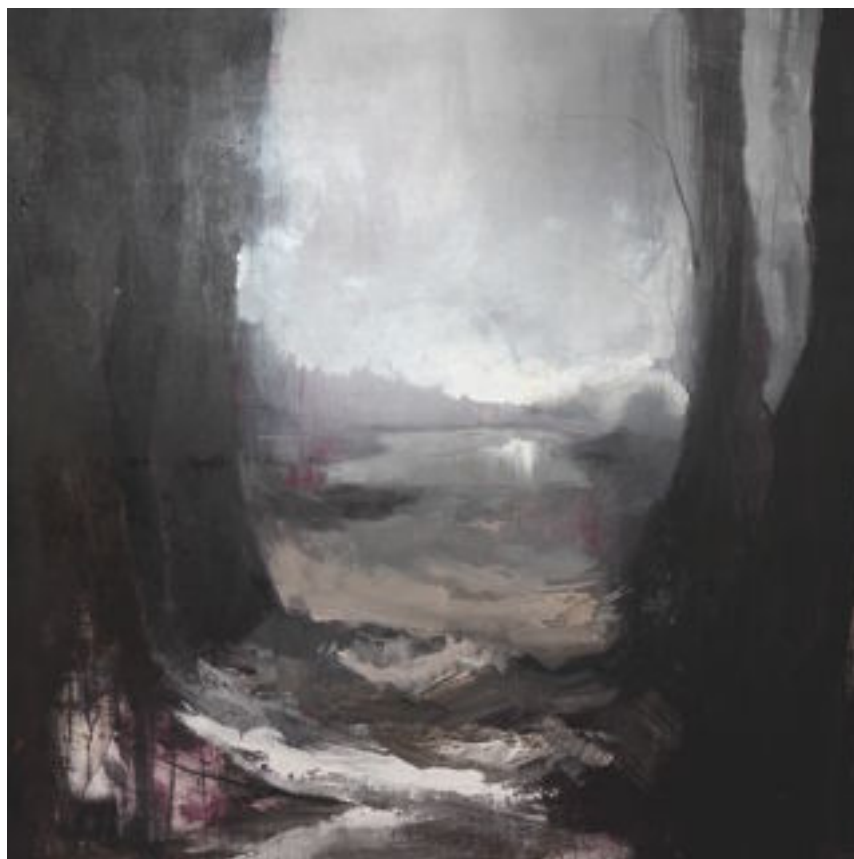
REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 19-39.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 15-21 y 37-40.

PEDRO BUENO [José Antonio Pedro Bueno Salto] (1952)

Espíritu de Mariñán

Técnica mixta sobre lienzo, 181x181 cm., 2006.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1486



“Espíritu de Mariñán” remite a la vivencia llevada a cabo por la Diputación de A Coruña del Primer Encuentro de Aristas en Mariñán, Betanzos e A Coruña que pretendía compartir una experiencia común, romper con la rutina, salir a calle y trabajar en un proyecto en común en el que se funde pintura y literatura. En esta obra, Pedro Bueno personaliza los momentos vividos en el pazo, dotando de un contenido lírico a su precedente exploración del expresionismo abstracto para que posea toda la fuerza de la evocación. (JMLV)

PROCEDENCIA: VI Salón de Otoño de Pintura (tercer premio).

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior izquierdo “Pedro Bueno Salto mariñán. 185x185 cm técnica: mixta sobre lienzo 2006, Julio”.

EXPOSICIONES: VI Salón de Otoño de Pintura, 2006.

REPRODUCCIONES: *VI Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006.

BIOGRAFÍA

José Antonio Pedro Bueno Salto nace en A Coruña en 1952. De formación autodidacta. Realiza su primera exposición individual en 1978. En 1984 funda el grupo Desnivel, que editará posteriormente una revista del mismo título. También colaborará como comentarista en la revista de Arte Galicia século XXI. Tiene un dilatado periplo de exposiciones individuales y colectivas realizadas principalmente por Galicia. Su obra ha sido seleccionada y premiada en varios certámenes. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Apéndice, Madrid, Forum Artis, 1994.

Gran Enciclopedia Gallega (Tomo 32), Gijón, Silverio Cañada, 1974.

Guía de artistas de Galicia. Guías culturais, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

Pedro Bueno (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 1999.

Sexto Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2006, pp. 26-27, 108-113.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985, pp. 119-120.

PILAR BUGALLAL [Pilar Bugallal y Vela] (1935)

Buxo en el Pazo de Mariñán

Lápiz sobre papel, 42x61,5 cm., 1997.

Datado, firmado y título en el ángulo inferior izquierdo “Pazo de Mariñán Pilar Bugallal 1997”.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1319



Dibujo a lápiz de colores realizado con detalle y un trazo apenas perceptible que describe las formas geométricas del jardín del Pazo de Mariñán, propiedad de la Diputación de A Coruña. La composición se centra en la arquitectura de los setos de boj podados y modelados del jardín, anulando otros aspectos como la panorámica que desde ese punto de vista alto podría incluirse de la ría de Betanzos. La artista opta por dejar entrever, en la parte superior del dibujo, el río Mandeo y ocultar la colina que existe en la orilla opuesta al pazo. Tiene interés el uso de un color tamizado en el que se usa una amplia gama de verdes y ocre de manera suave, sin estridencias. La pintora resuelve habilmente el contraste de sombras con una matización de tonos que crean un halo unificador sobre toda la superficie del dibujo.

La pintora a finales de los noventa realiza una serie de dibujos con la técnica de lápices de colores sobre papel que expone en el verano de 2000 en el Palacio Municipal de A Coruña, entre los que se incluyen algunas vistas de casas señoriales como “Pazo de la Pastora-Santhomé”, de similar factura al dibujo “Buxo en el Pazo de Mariñán”, propiedad de la Diputación Provincial coruñesa. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a la autora.

BIOGRAFÍA

Pilar Bugallal y Vela, nace en A Coruña. Inicia su formación artística en el taller de Dolores Díaz Baliño para posteriormente cursar 5 años los estudios de Artes Aplicadas en Madrid y asistir por libre a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y Círculo de Bellas Artes. En París realiza cursos de dibujo y pintura en la Academia de la Grande Chaumière con el profesor Yves Brayer. Su obra forma parte de colecciones particulares españolas y extranjeras. Fue seleccionada para el premio Penagos de dibujo y para formar parte de la colección de la Unesco. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

El arte de la Topiaria, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2001.

Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo 2, Madrid, Forum Artis, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

MANUEL BUSTO [Manuel Busto Magdalena] (1957)

Serie “Territorios” Desertos

Óleo sobre tela, 170,5x121 cm., 1999-2001.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1355



La serie Territorios Desertos, actualmente reconocida como Territorios, en una búsqueda de la identificación de las obras de una etapa bajo un mismo criterio por parte del autor, se compone de trabajos donde el motivo es el mismo, la construcción de un paisaje sobre una superficie bidimensional, renunciando a cualquier elemento vinculado con la realidad.

En este caso, las líneas zig-zagueantes de los años anteriores han pasado a convertirse en líneas ondulantes que se entrecruzan de forma caprichosa hasta conformar una trama cerrada y compleja.

En efecto se trata de un trabajo lineal, donde el dibujo se cuida con esmero hasta el extremo, pero también se trata de un ejercicio visual único ya que las líneas se duplican y triplican en profundidad, de modo que el espectador puede sorprenderse a sí mismo, cuando se acerca al detalle de la ejecución del trabajo de Busto, dentro de un espacio en profundidad infinito, donde cada línea proyecta su propia sombra sobre una superficie prácticamente inaprensible.

El trabajo de Manuel Busto insiste en la dedicación y el esfuerzo, el esmero y la delicadeza de su labor al óleo es equiparable a las texturas alcanzadas con otras técnicas. Del mismo modo, el color su degradación tonal muestra un gusto educado y exquisito.

Sin embargo, no podemos olvidar que, tal como nos lo define el propio autor, su obra se basa en la definición del territorio, en la creación de espacios, donde sin embargo no existen hitos, todo gira en torno a un limes que fluye constantemente, del cual podemos cuestionarnos su propias permanencia. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior derecho “Óleo-tela 195x195 cm.”, superior central “Manuel Busto S/T (firma ilegible) BRUA 1998”.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003, pp. 21-24.

MANUEL BUSTO [Manuel Busto Magdalena] (1957)

Sin título

Óleo sobre tela, 195x195, 5 cm., 1998.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1187



Manuel Busto ha ido definiendo su lenguaje plástico de un modo progresivo y constante, lleno de coherencia, desde finales de la década de 1990, cuando inicia su serie Territorios, a la que pertenece esta obra. A ella le seguirán Territorios Intermedios y Arquitecturas.

El nombre de las series es suficientemente indicativo de las inquietudes pictóricas que alientan a este pintor. que se mantiene vinculado a las técnicas tradicionales del óleo y el lienzo. En este sentido es importante subrayar que el trabajo de Manuel Busto parte de la valoración del proceso de ejecución. Sus obras de esta etapa están completamente acabadas, trabajadas hasta límites indecibles con el objetivo de conseguir el resultado buscado. No es una sencilla y simple acumulación de trazos superpuestos, es la creación de un entramado que se desarrolla sobre el plano hasta conseguir la construcción de un espacio vivo y acogedor, donde la gama cromática se integra formando una unidad con él.

En realidad se trata de una obra en la que construye su espacio pictórico, cada línea, la sombra en un segundo plano de ésta, el modo en que se entrecruzan formando un paisaje en profundidad y altura, son la esencia de su trabajo. (JMM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior derecho "Óleo-tela 195x195 cm.", superior central "Manuel Busto S/T (firma ilegible) BRUA 1998".

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, p. 27.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, pp. 23-28.

BIOGRAFÍA

Manuel Busto Magdalena, Pontevedra, 1957. Se forma entre la facultad de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 1977 y 1982, años en los que es becado por la Diputación Provincial de Pontevedra.

Expone regularmente desde 1981, siendo el lugar predilecto para ello la provincia de Pontevedra. También ha participado en numerosas exposiciones colectivas desde 1979, en ámbitos como el Salón de Otoño, la Bienal de Pontevedra, Bienales y certámenes en Mondoñedo, Ourense y Ferrol, Ferias como O Eixo Atlántico.

Ha recibido premios como VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, 1999; Ayuntamiento de Cambre, Coruña, 2000, Eixo Atlántico del Noroeste Peninsular, 2001; VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, 2003; o el Premio Adquisición de MUFACE, Madrid (2005). Su obra ha ido depurando el lenguaje plástico a través de la abstracción y la construcción del espacio. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, pp. 23-28.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, pp. 21-24.

ANTÓN CABALEIRO [Antón M. Cabaleiro Fontenla] (1977)

Sin circunstancias

Fotografía sobre papel pluma, cuatro fotografías, 2004 ca.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1373



“Sin circunstancias” es una serie de fotografías digitales de pequeño formato que Antón Cabaleiro realiza en el 2004, siendo su tamaño el de 20 x 50 cm.

Las fotografías están manipuladas digitalmente con el objetivo de subrayar el contexto virtual en el que se desenvuelve el modelo. Según el autor, esta serie pretende ser una reflexión sobre las “repercusiones de la sobremodernidad y de la cultura de masas sobre la cotidianidad contemporáneas”.

Para conseguir el objetivo que el artista se fija se sirve de un recurso de apariencia sencilla como es el situar al modelo en diferentes actitudes sobre un fondo blanco que, se funde con la propia figura hasta el punto de formar un todo único.

A partir de esa primera premisa, Cabaleiro juega con un sinfín de recursos que enriquecen la serie. En primer lugar, el modelo parece que no posa para el artista, como si las imágenes fueran instantáneas en las que éste se ha visto sorprendido. En segundo lugar, las acciones que éste realiza se mantienen dentro de los límites de la vida cotidiana, encender un cigarrillo, apoyarse en una pared, permanecer de pie en un lugar. Ambas circunstancias, la instantaneidad y lo cotidiano de la acción son, sin embargo, falsas apariencias, pues una mirada más atenta, nos permite descubrir que se todas ellas están estudiadas como la composición de un lienzo. De hecho, no es casual –esta sería la tercera consideración– que la figura se desplaza bien a la derecha, bien a la izquierda de la composición, de modo que se potencia el espacio vacío dentro de la obra. Por último, la manipulación digital va más allá del mero combinado de fondo blanco y de eliminación de los límites del contorno de la figura, en muchos caso estos límites se desvanecen por efecto de la iluminación, de los brillos y de intensos focos lumínicos.

En consecuencia las composiciones de Sin circunstancias están creadas por la acción cotidiana inmersa en una atmósfera evanescente. (JMM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos, 2003-2004.

ANTÓN CABALEIRO [Antón M. Cabaleiro Fontenla] (1977)

Sin título

Fotografía sobre papel pluma, tres fotografías de 50x66,5 cm., 2006 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1572



La cotidianidad que refleja Antón Cabaleiro en esta serie de fotografías está concebida como la transcripción de una secuencia cinematográfica, lo que aporta al espectador la ambigüedad respecto a la representación de un hecho real o ficticio. Las imágenes representan a dos escolares adolescentes en el patio de un colegio. Este espacio definido y las figuras de las niñas hacen alusión a un contexto virtual, en el que nunca queda claro dónde empiezan y dónde acaban los distintos elementos, lo que se traduce en ausencia de información, entorno y figuras se completan y se relativizan al mismo tiempo. La presentación de la serie a modo de sinopsis fotográfica de una secuencia cinematográfica perteneciente a una historia de ficción, genera una clara ambigüedad ya que también podría ser interpretada como un fragmento de realidad fotografiada en toma directa.

Los vídeos y fotografías de Antón Cabaleiro exploran un imaginario personal basado en la hibridación de distintas técnicas digitales. Conceptualmente su trabajo se centra en la vida cotidiana y en los efectos de la tecnología y de los medios de masas sobre los comportamientos convencionales del individuo contemporáneo socializado. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos, 2005-2006.

BIOGRAFÍA

Antón M. Cabaleiro Fontenla, Santiago de Compostela en 1977. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (2002), Master en Arte y Nuevas Tecnologías por la Universidad Europea de Madrid, Cursos de doctorado en Imagen, Tecnología y Diseño en la Universidad Complutense de Madrid y realiza el Master of Computer Art en School of Visual Arts de Nueva York (2008), ciudad en la que reside actualmente.

Comienza su trayectoria obteniendo un accésit en el certamen Arte Xove Galega de la Casa de las Artes de Vigo, en 1999. Tras este galardón ha sido premiado en el IV Premio de Pintura Eixo Atlántico, en 2000; el segundo premio en el Certamen Internacional de Arte de la Diputación de Ourense, en 2004; el segundo premio del XV Certame Galego de Artes Plásticas, Xunta de Galicia y el primer premio del III Concurso de Fotografía de El Cultural El Mundo, en 2003; VIII Mostra Unión Fenosa, 2004; el primer premio de Artes Plásticas del Ayuntamiento de Madrid, en 2005 y el segundo premio Multimedia Art School of Visual Arts, Nueva York, en 2007.

Ha sido becado por la Diputación de A Coruña con dos becas de ampliación de estudios artísticos, en 2003 y 2005, en la Universidad de Complutense de Madrid y en la Universidad Europea de Madrid, respectivamente; posteriormente obtiene la Beca Fundación Barrié de la Maza de ampliación de estudios que realiza en School of Visual Art de Nueva York, en 2006 y 2007.

Debido a la obtención del primer premio El Cultural de El Mundo, realiza su primera exposición individual en la sede madrileña de la Galería Marlborough, en 2003; tras la que realizará el año siguiente la del Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Desde 2008 está vinculado a la galería Marisa Marimón de Ourense, donde ha realizado su primera exposición individual en 2008. Antón Cabaleiro fue seleccionado, en 2010, por el Consulado de España en Nueva York, la Times Square Alliance y Culture Spain como uno de los representantes de la cultura española en la metrópoli que participó en Spain Art Fest'10, junto a otros doce artistas españoles residentes en la ciudad americana. Su participación consistió en la exhibición de videos en diferentes lugares públicos neoyorquinos de su última serie "The Empire State Essays". Los vídeos de Cabaleiro exploran un imaginario personal basado en la hibridación de distintas técnicas digitales. Conceptualmente su trabajo se centra en la vida cotidiana y en los efectos de la tecnología y de los medios de masas sobre los comportamientos convencionales del individuo contemporáneo inserto en la sociedad. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

18 Muestra de Arte Injuve 2002, Madrid, INJUVE, 2002.

VIII Mostra de Unión Fenosa (catálogo), Madrid, Unión Fenosa, 2004.

OSCAR CABANA [Oscar Cabana Picado] (1980)

Coruña G-V

Técnica mixta sobre tabla, 120x120 cm., 2008.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Oscar Cabana".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1611



Obra premiada en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo integrada en una serie en la que Oscar Cabana reinterpreta insistentemente la visión de la ciudad de A Coruña. Un planteamiento estético que se vincula a su profesión de arquitecto tanto en la temática como en una factura en la que el dibujo es el principal protagonista. El artista manifiesta que su obra se encuentra a medio camino entre el dibujo y la pintura, entre la figuración y la abstracción, entre la policromía y la monocromía, siendo una obra de contrastes o mejor, enfrentamientos.

En "Coruña G-V" el artista se abstrae de la imagen real quedándose con la esencia, casi planimétrica de la ciudad, su identificativa geografía y algunos iconos que ayudan a reconocerla tales como la torre, el dique, el puerto,...elementos que forman parte de la memoria colectiva de sus habitantes. En esta obra, la habitual monocromía utilizada en la serie se rompe con la aparición del verde; un color que es utilizado como metáfora de la naturaleza que la mano del hombre borra en favor del paisaje construido. El paisaje construido es un elemento frecuente en los planteamientos plásticos de Oscar Cabana, aspecto que enfrenta al paisaje natural no como crítica sino como descripción de la realidad que vivimos, la lucha del hombre con el medio, que es modificado adaptándolo a sus necesidades y escribiendo así la historia. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior derecho "SEPTIEMBRE 08 OSCAR CABANA", al dorso en el ángulo superior izquierdo "TITULO: CORUÑA G-V

AUTOR: OSCAR CABANA PICADO (precio de la obra) TÉCNICA: MIXTA S/ TÁBOA".

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2010.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

BIOGRAFÍA

Oscar Cabana Picado (Oscar Cabana), A Coruña, 1980. Comienza a estudiar arquitectura en la Universidad de A Coruña en 1998. Desde 2005 inicia su camino profesional en el mundo de las artes plásticas mostrando su obra en diferentes salas coruñesas. El propio artista afirma que en 2009 se produce su afianzamiento como pintor, momento en que comienza a colaborar activamente en la Asociación de Artistas Plásticos Gallegos (ARGA) y recibe el premio de adquisición de obra en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

Su obra se relaciona con el mundo de la arquitectura y la industria, en especial el paisaje construido como historia viva y vivida del hombre. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

XAIME CABANAS [Xaime Lorenzo Cabanas] (1953)

Jerión

Técnica mixta sobre madera, 100x112 cm., 1998.
Firmado, datado y título en el ángulo inferior izquierdo "Jerión - Xaime Cabanas 93".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1219



Cabanas compone técnicamente esta obra a base de una estratificación de materiales diversos, fundamentalmente papeles, cuya mezcla de colores, formas irregulares, grosores y texturas producen un resultado ciertamente sugerente. Como atrapada entre las capas de papel, surgen los rasgos pictóricos. Sobre las huellas de unos trazos negros y dispersos, se representa una elemental estructura icónica, a modo de motivo ancestral o de graffiti espontáneo. Bajo ella, una gran mancha roja que parece dilatarse como una veta de formas caprichosas que, por otro lado, favorece el equilibrio espacial de la composición. La obra seduce por la frescura y vitalidad que transmite. Dice Cabanas que sus obras siempre han girado alrededor de unos cuantos conceptos íntimos y elementales que, proyectados de diferentes maneras, utiliza como medios propios para reflejar y difundir sus emociones. (JMM)

PROCEDENCIA: III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo superior izquierda "180x112".

EXPOSICIONES: III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

REPRODUCCIONES: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

BIOGRAFÍA

Lorenzo Cabanas, Jaime (Cabanas). A Coruña, 1953. Comienza muy joven a pintar y se vincula a grupos más o menos efímeros, como los denominados Sísiga, A Carón, A Galga, en su ciudad natal, en los años setenta del pasado siglo. Hace amistad con otros jóvenes artistas, como Mon Vasco y Chelín. Trabaja en una empresa de producción metal-gráfica, donde aprende las técnicas de litografía y grabado. En 1975 edita una carpeta con ventidos ilustraciones.

En su obra, Cabanas pasa por diversas tendencias y estilos, desde el constructivismo al Pop, para desembocar en el informalismo casi absoluto. Con el grupo Galga participa en varias muestras colectivas, auspiciadas por Isaac Díaz Pardo.

En 1978 sufre un accidente que le impone una larga estancia hospitalaria, tiempo de reflexión personal para recobrar inquietudes y lanzarse después a una pintura más personal y decidida, tras recorrer múltiples caminos y lugares de España, hasta Andalucía.

Su pintura se simplifica, se aquilata, y la alterna con la escultura. Llega así a una abstracción expresionista, escueta y vagamente geometrizable, de paleta reducida. Su trayectoria es extensa desde que, en 1973, comenzó a exponer en la colectiva Arte Joven de Galicia, patrocinada por el Ayuntamiento coruñés.

Recorre Galicia y salta a Barcelona. Participa en Atlántica, primera edición de Baiona, 1980, y lleva su pintura a Milán y a Francia. En 1982 expone en Japón y en Holanda, en Alemania y en Colombia. 1984 es el año en que se da a conocer en Estados Unidos, con muestras en Ohio, Texas y San Francisco, donde repetirá al año siguiente.

Participa en la Primera Mostra Unión Fenosa, en 1989 y en la Bienal de Pontevedra en 1990. Está representado en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en los de Sada, Figueras, Ferrol, así como en el Parlamento de Galicia y en colecciones institucionales diversas.

La pintura de Cabanas muestra una clara evolución desde el expresionismo casi abstracto a un informalismo gestual muy elaborado, si bien con frecuencia hay retornos a modos antiguos. Su paleta es sobria. Su dibujo, escueto y seguro. Recurre a técnicas de “collage” o a las que pueden emparentarle con la estampación por tórculo, que conoce muy bien y cuyas texturas resultantes lleva a las telas, con bodegones y paisajes totalmente desnudos, casi sin referencias formales.

Negros, grises, ocres, azules neutros. Ocasionalmente, un carmín desvaído o un azul celeste. Pintura asordada, oclusiva, como cerrada, de mera insinuación, hecha con materia escasa, cual si se tratara de bocetos que nunca tendrán concreción. El geometrismo sinóptico aparece sobre fondos trabajados, a modo de muros que han sufrido múltiples repintes. Siluetas identificables vagan en espacios como inabarcables. Todo es al fin silencioso, hermético, y al mismo tiempo muy sugeridor. El mundo de la mar aparece con frecuencia en estas insinuaciones tan escuetas. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Atlántica 1980-1986 (catálogo), Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo MARCO, 2002.

Cabanas 2003 (catálogo), A Coruña, Galería Ana Vilaseco, 2003.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

CASTRO, Xosé Antón, *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1985.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 6, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del “boom” (1970-1980)*, A Coruña, Edición do Castro, 1981.

RIVAS, Manuel; SEOANE, Xavier, *Cabanas MMI* (catálogo), A Coruña. Ayuntamiento de A Coruña, 2001.

SEOANE, Xavier, *A viaxe dun serviela polos mares da plástica*, A Coruña, Ayuntamiento, 2001.

SEOANE, Xavier, “Xaime Cabanas”, en *Artistas gallegos. Pintores (neoexpresionismos, abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña. Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *Atlántica 80*, Vigo, 1980.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994.

CABANYES

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Tinta y color sobre papel, 30x24 cm., 1940 ca.
Firmado ángulo inferior derecho "Cabanyes".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1126



“Wenceslao Fernández Flórez”, dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez. El retrato de perfil hecho al escritor adopta los criterios de las viñetas que ilustraban los artículos de los periódicos en el siglo XX. Se trata de un dibujo a tinta china coloreado levemente con aguada para activar los tonos rosados del rostro. Su autor, Cabanyes, ha resuelto con una gran habilidad para el dibujo con un trazo firme y largo. El dibujante se recrea en los aspectos más identificadores de la fisonomía del personaje: nariz, mentón, bigote, profundas entradas y las arrugas del rostro. Por los rasgos del retratado y el estilo del dibujo la obra puede datarse en los años cuarenta del pasado siglo. El autor que firma como Cabanyes recorta la silueta del dibujo en el entorno del cráneo, nariz y corbata para recortarlo sobre una cartulina oscura y dar un mayor valor decorativo al dibujo. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

REPRODUCCIONES: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1987.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1987.

JORGE CABEZAS [Jorge Cabezas Tomé] (1972)

Una bici

Técnica mixta sobre tela, 150x190 cm., 1992.
Firmado zona inferior "Cabezas - una bici" "A coruña 12-2-1992".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0821



“Una bici”, entra de lleno en el imaginario creado desde los años 90 del siglo XX por Jorge Cabezas, tanto por los recursos compositivos empleados, como por la selección de los motivos iconográficos o la solución técnica de la obra.

Es un buen ejemplo de la labor de este pintor coruñés autodidacta que en unas declaraciones a La Opinión de La Coruña afirmaba: “No echo de menos tener formación académica. Todos los pintores que conozco que pasaron por la Escuela de Bellas Artes son unos coñazos. Cabanas, por ejemplo, no estudió. Ni Alberto García Alix. Con eso me llega. A Alberto lo admiro mucho, tengo mucha influencia suya y de su visión del mundo. Que te pidan un título para ser médico o para hacer una casa, vale, pero para pintar, para emborronar... Se mete el pincel en un bote y ya está. Para eso no hace falta ir a la universidad”.

En relación a este último apartado cabe señalar que Cabezas parte de una base cromática que se basa en una acusada bicromía; en esta ocasión una base terrosa, donde los ocres terminan por saturar el blanco del fondo, en contraste con el trazo oscuro del dibujo, el que se utiliza para los motivos que representa.

Tan importante como la gama cromática es el interés que muestra por las texturas de la base, ya que ésta cargada de rugosidad y materia, convierte la obra en un punto intermedio entre la tela y el muro revocado de un mural. •En el catálogo de la Fundación Jove se dice que su “lenguaje de libre figuración está dominado por el tratamiento de la materia, basada en una estratigrafía de capas de pintura de diferentes colores”.

La esencia, sin embargo, de las obras de esta época en las manos de Cabezas es el tipo de motivos que elige para sus composiciones, en esta ocasión una bicicleta que adquiere el valor icónico de un símbolo. Se trata de un objeto imposible, de un diseño inservible que precisa de la acotación del nombre para su correcta identificación. Reconocible por las ruedas, por la presencia de un cuadro y un sillín, sus pedales y la parte baja del cuadro, donde encaja la cadena, bajan su altura por debajo del perímetro de las ruedas. Adquiere de ese modo ese carácter de signo geométrico donde rombos, círculos y triángulos invertidos conviven.

También es característico de este momento la introducción del motivo dentro de una secuencia más amplia, en este caso las secciones de dos ruedas a derecha e izquierda, así como la banda horizontal situada arriba y abajo del mismo, nos dan la referencia de que se trata de un friso mural donde ésta es la decoración. Se convierte de este modo en una “banda diseñada” propia de cualquier mural antiguo. (JMM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Una bici Jorge Cabezas Técnica: mixta-tela medidas 150x190 (valoración de la obra) (dirección y teléfono del autor)”.

EXPOSICIONES: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.
REPRODUCCIONES: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, p. 23.
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, pp. 20-23.

BIOGRAFÍA

Jorge Cabezas Tomé nace en 1972, en A Coruña. Aunque en 1989 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, puede definirse a Cabezas como un pintor autodidacta. Desde su primera exposición en 1991 en el pub O Patacón, en La Coruña, hasta la última, en el año 2000, en la Nova Sala Caixavigo, de Vigo, se suceden numerosas muestras individuales, principalmente entre La Coruña, Santiago, Vigo y Madrid. En 1992 es galardonado con el Primer Premio Bienal Araganey, de Santiago, y dos años más tarde recibe el Primer Premio Novos Valores José Malvar, de la Universidad de Santiago. Al año siguiente participa en la exposición colectiva de la Galería II Bucco de Nueva York. En 1996 trabaja en el Taller Arte Actual del Círculo de Bellas Artes de Madrid, además de obtener el Premio Adquisición en la IV Mostra Díaz Pardo de la Diputación de La Coruña. Durante los últimos años destaca la colaboración en la muestra colectiva Arteba 98 de Buenos Aires y las repetidas exposiciones llevadas a cabo en Madrid, con la Galería Jorge Albero, así como su participación en Estampa 99, con la Galería Bat. La obra de Cabezas forma parte de los fondos de la Diputación Provincial de La Coruña, de la Colección Caixavigo, de la Colección Dry Martini de Barcelona, del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia o del Palacio de Congresos de La Coruña, entre otras colecciones. La obra de Cabezas rastrea las huellas de los principales movimientos plásticos desarrollados en el S.XX, tales como expresionismo, abstracción o action painting. El autor extrae aquello que le interesa para luego metamorfosearlo en un estilo individual que nunca abandona una línea directriz neofigurativa. Sus obras son portadoras de un lenguaje plástico con identidad propia. El eje argumental de sus composiciones gira en torno a temas comunes, tales como copas, peces, cafeteras o bicicletas, que forman parte ya de un repertorio iconográfico que caracteriza al artista. En los últimos tiempos se percibe un interés cada vez mayor por la figura humana. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, pp. 20-23.
VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

CABRAL

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Lápiz sobre papel, 31,5x22 cm., 1950.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Cabral 50".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1130



“Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez” es un dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Caricatura a lápiz firmada por Cabral en la que con un trazo elegante y orgánico se presenta al escritor que es homenajeado con una rama laureada por otro personaje representado a una escala menor. El dibujante aborda un tipo de planteamiento “caracterizante”, ya que mediante la deformación intenta describir los rasgos o peculiaridades más visibles de un personaje. En este caso es el impecable atuendo, la redondez de su rostro y su peculiar nariz lo que hacen reconocible al retratado. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra de la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

REPRODUCCIONES: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1987.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1987.

BERTA CÁCCAMO [Berta Álvarez Cáccamo] (1963)

Hidra

Acrílico sobre tela, 92,5x167 cm. 1995.
Biblioteca Diputación Provincial
Número de inventario: 0851



Seleccionado y premiado en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, el acrílico “Hidra” mantiene muchas de las características estilísticas de la producción de Berta Cáccamo. La utilización de un soporte reutilizado (la loneta de una cubrición con sus arandelas de sujeción) sirve para plasmar una mancha amarilla de consistencia muy diluida. Obra en la que la artista plasma su idea “reduccionista” del espacio pictórico, el valor del vacío y la planitud. El lirismo de lo cotidiano y del paso del tiempo se percibe en esta abstracción que se enriquece con las texturas de la tela. El recurso de transponer al lienzo los efectos creados en el proceso con papel queda patente en el color que tiñe y da formas a la composición aportando interesantes componentes formales de intensa sutileza así como el ingrediente conceptual de intemporalidad. De forma aleatoria se recortan las grandes formas y se extienden, a capricho, los límites de las manchas que impregnan el lienzo. De ese modo, su aura automática convierte también en más misteriosa la delicada espacialidad que alcanzan las composiciones.

Berta Cáccamo interioriza una obra que surge de una reflexión sobre el hecho pictórico, a lo que se añade un especial interés por realzar las cualidades físicas de los materiales. Una forma de hacer que pudiera estar en sintonía con los planteamientos de los artistas franceses del grupo Support-Surface, para los que la pintura es autónoma y se entiende como la simple puesta en escena, desnuda, de los elementos plásticos que constituyen el hecho pictórico. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Hidra” “Berta Cáccamo” “166x95,5 cm” “1995”.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, p. 27.

Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, p. 67.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: GONZÁLEZ CARNERO, Saleta, “A voz feminina na renovación da plástica galega. Da década de 1980 aos nosos días”, en *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 45-57.

V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998.

Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

BIOGRAFÍA

Berta Cáccamo (Berta Álvarez Cáccamo) Vigo, 1963. Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Jordi de Barcelona, en 1986. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en la docencia de dibujo.

Tras finalizar sus estudios se da a conocer en la Bienal de Artistas Gallegas de la fundación Alecrín, en 1987. La Beca Manuel Colmeiro, otorgada por la Xunta de Galicia en 1987 y la de Creación Artística de Banesto, en 1989, le permiten realizar una estancia en París con las que ampliará su horizonte plástico.

En sus inicios realiza una obra marcadamente rica en materia con la que representa figuras y signos de amplio cromatismo. Se produce un cambio en su estética a finales de la década de los ochenta, momento en que comienza a realizar una pintura que se diluye en estratos cada vez más leves con la intención de resaltar la presencia del soporte. La materia y los símbolos de su producción anterior se transforman, ahora, en manchas de color muy diluidas que tiñen levemente las telas.

A comienzos de los años 90 el soporte comienza a tener una mayor relevancia llegando a ser un protagonista importante de su obra. Aparece en su iconografía la geometría y las sombras que son plasmadas mediante el uso de tonos neutros, negros y grises que aportan una intensa expresividad metafísica. Su obra pictórica se puede poner en estrecha relación visual con la obra de dibujo, ya que la artista transporta los efectos creados en el proceso de trabajo con el papel y la acuarela a las telas.

Berta Cáccamo ha merecido numerosos reconocimientos entre los que se pueden citar la Beca en la Academia Española en Roma o el Premio Ciudad de Palma. Su actividad expositiva ha sido muy regular, tanto en el ámbito nacional como internacional y su obra forma parte de importantes colecciones como la del Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela; la Colección del Banco de España de Madrid o la Colección de la Diputación de A Coruña, entre otras. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

Berta Cáccamo, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, Servicio de Publicaciones, 1997.

Berta Cáccamo. Exposición de las Becas de creación artística en el extranjero Unión-Fenosa (catálogo), A Coruña, Unión Fenosa, 1994.

De Galicia. Nuevos Creadores Gallegos: Dario Alvarez Basso, Xoan Anleo, Guillermo Aymerich, Berta Cáccamo, Pamen Pereira (catálogo), Madrid, Instituto de la Juventud; Xunta de Galicia, 1988.

Espacio pintado (catálogo), Madrid, Centro Cultural del Conde Duque, 1999.

PABLOS, F.: *A Pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Nigra Trea, Vigo, 2003.

SEOANE, Xavier, “Berta Cáccamo”, en *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Deputación de A Coruña, 1998, p. 26.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

PEDRO CALAPEZ (1953)

Sin título

Grabado offset sobre papel, 48,5x69 cm., 1994.
Firmado ángulo inferior derecho "Calapez", tirada ángulo inferior izquierdo "57/75".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0790 1b



Pedro Calapez opta para la realización de su obra del IV Simposium Internacional de Offset de Arte por la utilización de dos planchas que estampa con los colores ocre y negro. Para ello realiza dos dibujos, uno de ellos será un rallado que servirá como fondo al dibujo principal realizado en una segunda plancha. Éste rallado tendrá una mayor intensidad en los bordes del dibujo haciéndose más permeable en el centro. El segundo dibujo, que se superpondrá al mencionado rallado, representa unas escaleras que sirven para solventar un fuerte desnivel de terreno. Un paisaje indefinido que está a medio camino entre lo urbano y lo natural. El conjunto se contempla como una actuación sencilla en la que la indefinición espacial genera una cierta ambigüedad de la imagen.

Esta obra se puede poner en relación con los dibujos en blanco y negro que Calapez realizaba a comienzos de los noventa, que presentaban un dibujo esquemático esgrafiado sobre una capa de pintura monocroma. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el IV Simposium de Ofset de Arte.

REPRODUCCIONES: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 136.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 136.

BIOGRAFÍA

Pedro Calapez (Lisboa, 1953), es uno de los artistas portugueses actualmente con mayor proyección internacional. Comenzó a participar en exposiciones en los años 70, realizando su primera exposición individual en 1982. Su trabajo ha sido mostrado en diversas Galerías y Museos tanto en Portugal como en el extranjero, entre las que se pueden mencionar Bienal de Venecia (1986) y S. Paulo (1987 y 1991) así como las exposiciones "10 Contemporâneos", Museu de Serralves, Porto (1992); "Perspectivas", Centre d'art contemporain, Marne-La-Vallée (1994); "Depois de Amanhã", Centro Cultural de Belém, Lisboa (1994); "Ecos de la materia", Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz (1996); "Tage Der Dunkelheit Und Des Lichts", Kunstmuseum Bonn (1999); "EDP.ARTE", Museu de Serralves, Oporto (2001).

Realizó escenografías para espectáculos así como diversas obras de arte público proyectando una plaza para la Expo 98 de Lisboa, un panel cerámico para la Estação das Orlas do Metropolitano de Lisboa, un techo para un edificio de Paços do Concelho da C.M. de Lisboa y en 2002 una pintura para el Monasterio de los Jerónimos.

Ha recibido, entre otros, el premio Unión Latina en 1990, el Premio de Diseño de la Fundació Pilar i Joan Miró, de Mallorca en 1995, el Premio “Ciutat de Palma”, Palma de Mallorca, en 1999 y el Prémio de Pintura EDP-Arte en 2001.

La obra de Calapez, desde la década de los noventa, se entiende como políptico, por la composición articulada en varios elementos separados. Una obra que tiene su fundamento en la historia de la pintura del siglo XX y que en ocasiones pudiera remitirnos a Rodchenko, Theo van Doesburg o a la posterior estética minimalista generada en pintura por Frank Stella, Robert Ryman, Ellsworth Nelly o Robert Mangold. La incorporación que Calapez introduce en esta tradición es, en palabras de Guillermo Solana, “una mayor intensidad pictórica, una mayor riqueza de acontecimientos en el interior de cada uno de los “cuadros” que forman sus composiciones”.

Calapez ha sabido enraizar cada propuesta a un lugar, a un tema o a un momento específico, uniendo esta espacialidad a la conquista de la pintura abstracta. Por medio de todo ello este pintor de “arquitecturas” ha venido demostrando en toda su obra, un sólido desarrollo de las metodologías de trabajo, de la utilización de un vocabulario y de unos soportes pictóricos en una cada vez más arriesgada fusión con los lugares expositivos. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- 4 *Artistas portugueses* (catálogo), Hong Kong, Ho Gallery, 1992.
Abstract & Tartarugas, 243-245, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, pp. 99-104, 243-245.
Arte Contemporânea Portuguesa, Lisboa, 1986, p. 34 y 71-73.
ÁVILA, María de Jesús, “Estructuras e interiores”, en *Del otro lado - en el otro lado* (catálogo), Cáceres, Galeria Bores & Mallo, 1998.
Artes Plásticas em Portugal, dos anos 70 aos nossos dias, Lisboa, Difel, 1998, pp. 56-57 y 156 -159.
BERGMANN, Barbara, “A Realidade do desenhador”, en *Studiolo* (catálogo), Witten, Alemanha, INTERVAL, 1998.
Campo de Sombras, Palma de Mallorca, Fundación Pilar y Juan Miró a Mallorca, 1997.
Cidades contínuas (catálogo), Lisboa, Teatro nacional D. Maria II, 1993.
Colecção António Cachola, Badajoz, MEIAC, 1999, pp. 114-117.
DANVILA, José Ramon, “Fragmentos de vacío”, en *Ecos de la materia*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1996.
Desenhos sobre madeira (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
Depois de amanhã (catálogo), Lisboa, Centro Cultural de Belém, 1994.
FLÓREZ, Fernando Castro, “En aquella parte donde está la memoria”, en *A través de la ventana*, Valencia, Galeria Luis Adelantado, 1998.
FLÓREZ, Fernando Castro, “Um diagnóstico, uma panorâmica (fugaz) e três preferências”, en *Argumentos de Futuro*, Badajoz, MEIAC, 2001.
FRANÇA, José-Augusto, “Memória Involuntária, en *100 Quadros Portugueses no Século XX*, Lisboa, Quetzal, 2001.
FREITAS, Maria Helena de, “Princípio de tansparência”, en *Pedro Calapez- 21.ª Bienal de S. Paulo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
FREITAS, Maria Helena de, “O amor da paisagem”, en *Memória involuntária*, Lisboa, Museu do Chiado, 1996.
FREITAS, Maria Helena de y JORGE, João Miguel Fernandes, “Linhas de sombra”, en *Linhas de sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
História da Arte em Portugal. Volume 13, Lisboa, Publicações Alfa, 1988.
Panorama da Arte Portuguesa no Século XX, Porto, Campo da Letras, 1999.
Pintura Portuguesa No Século XX, Porto, Lello Editores, 2002, pp. 220, 242, 245, 247, 271.
Histórias de Objectos (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
Lisbonne aujourd'hui (catálogo), Toulon, Musée de Toulon, 1988.
Modos afirmativos e declinações (catálogo), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 2001.
MOLDER, Maria Filomena, “Arquipélago”, en *Arquipélago* (catálogo), Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1985.
NAVARRO, Mariano, “Mãe d'água”, en *Mãe d'água*, Badajoz, MEIAC, 2002.
PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1988.
Pedro Calapez (Compilação de textos do autor e sobre o autor), Lisboa, Galeria Bores & Mallo, 2002.
Perspectives, Marne-La-Vallée, Ferme de Buisson, Centre d'art contemporain de Marne-La-Vallée, 1994.
PINTO, Ana Lidia et al., *História de Arte Ocidental e Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2001.
ROMÃO, Rui Bertrand, “Do ensaísmo pictórico de Pedro Calapez”, en *No repouso dos seus dedos* (catálogo), Viseu, Galeria Arte Contemporânea, 2003.
Ruínas Circulares (catálogo), Porto, Galeria Atlântica, 1990.
Tage Der Dunkelheit Und Des Lichts (catálogo), Bonn, Alemanha, Kunstmuseum Bonn, 1999.
SANS, Jérôme, “Autour du mur”, en *Pedro Calapez* (catálogo), Paris, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, 1993.
SARDO, Delfim, «Intervalos, distância e afins (entrevista)», en *Memória involuntária*, Lisboa, Museu do Chiado, 1996.
SILVA, Raquel Henriques da, “Muro contra muro” en *Pedro Calapez*, Lisboa, Portugal Telecom, 1995.
Tradição, Vanguarda e modernidade do século XX Português (catálogo), Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1993.
Um quarto cheio de espelhos, Lisboa, Quetzal, 1987, pp.125-132.
VIDAL, Julio Cesar Abad, “Las pinturas invisibles de Pedro Calapez”, en *Lugar del que los ojos cauden* (catálogo), Madrid, Galeria Max Estrella, 2003.

PAZ DE LA CALZADA [Paz de la Calzada Ruiz]

Y tocó el quinto ángel

Técnica mixta sobre tela y cartulina, 84,7x114,7 cm., 1996.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1112



Paz de la Calzada se presenta y obtiene la Beca de Perfeccionamiento de Estudios Artísticos de la Diputación de A Coruña, en el curso 1996-97. Como resultado de los objetivos obtenidos durante su estancia en Méjico dona a la Institución la obra “Y tocó el quinto ángel”. Su viaje a Méjico influye notablemente en su obra, de hecho este trabajo supone una transición de su obra anterior, en la que el grabado ocupaba plenamente sus intereses, hacia planteamientos conceptuales cuyo soporte será, fundamentalmente, la instalación.

Desde un punto de vista formal ya se percibe un cambio notable puesto que la obra no se concibe como una única imagen sino mediante la relación de siete módulos cuadrados entre los que se crean tensiones susceptibles de ser variadas. También se percibe un cambio en el soporte, lienzo, que sirve de tablero para establecer las diferentes opciones compositivas.

En “Y tocó el quinto ángel” se incluyen elementos visuales repetitivos que aluden al universo y las constelaciones, como en el propio título se alude metafóricamente. Esta obra se puede considerar como uno de los primeros prototipos de las complejas composiciones laberínticas con las que se inicia la etapa de madurez de la artista en el cambio de milenio, en las que el color y el espacio comienzan a tener un valor secundario. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación de la artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

PAZ DE LA CALZADA [Paz de la Calzada Ruiz]

De-marcaciones I

Acrílico sobre tela, 130x130 cm., 1998.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1191



“De-marcaciones” obra premiada y adquirida en el VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, en 1999, pertenece a siete trabajos integrados en la serie “Recorridos”. La serie recoge obras inspiradas en la idea de los contrarios: orden y caos, sencillo y complejo, o por la idea de posición espacial de arriba o abajo. En la serie se representan paisajes urbanos contemplados desde una cierta altura, más allá de las nubes, en los que se incorporan elementos ajenos a la pintura tradicional como telas estampadas o sellos que se repiten en la superficie de cada cuadro. Las nubes le interesan a la artista por la cantidad de formas diferentes que adoptan, al mismo tiempo que por las connotaciones espirituales y poéticas, como las recogidas en títulos como “Las nubes están siempre arriba”.

En estos trabajos ya aparecen los laberintos que serán frecuentes en las series realizadas en los primeros años del nuevo siglo. El laberinto interesa a la artista porque en él se cuestionan los límites: un trozo de laberinto es a su vez semejante al laberinto en su totalidad, existiendo una relación entre el todo y la parte que es auto-semejante. La contraposición se hace evidente en los elementos naturales y orgánicos utilizados como base de la composición, una nube que se contrapone al diseño formal de las calles y flechas representadas. Las flechas son recursos ordenadores del espacio laberíntico ya que señalan, catalogan, dirigen, etc. Este aspecto organizador recoge la idea del significado del número para la artista, ya que en sintonía con las ideas recogidas por Platón en su obra “Timeo” o en “La divina proporción” de Luca Pacioli, el número expresa el símbolo de todo lo preciso, lo estético.

Este tipo de obras suponen el prelude de series como “Entretejidos”, en la que el laberinto pierde su connotación abstracta e impersonal para adentrarse en otros campos más íntimos y personales, relacionados con el ser humano. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

PAZ DE LA CALZADA [Paz de la Calzada Ruiz]

Sin título

Aguafuerte, aguatinta y collage sobre papel, 32,5x43,2 cm. (mancha) 70,5x59,5 cm. (papel), 1993.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Paz de la Calzada", tirada en el ángulo inferior izquierdo "P/A".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0769



Esta obra premiada en el III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo corresponde a una serie de trabajos que la artista realiza inmediatamente después de licenciarse en Bellas Artes, en 1992. En estos primeros años de vida artística Paz de la Calzada investiga preferentemente en las áreas de grabado y dibujo. El interés de la pintora en este momento estriba en el espacio y el orden de los elementos pictóricos en el plano. Se puede afirmar que tanto el color como la forma están al servicio del espacio compositivo. Desde el punto de vista técnico utiliza las técnicas de grabado tradicional del aguafuerte y aguatinta activándolas con otros recursos como el collage que aportan características de livianos relieves en la superficie del soporte y activando de esta manera el plano del papel. Hay un interés por establecer una cadencia y diferenciación entre las diferentes capas aplicadas aportando las características de mancha, acotaciones nítidamente perfiladas, grafismo gestual, etc. Todo ello potenciado por unas tonalidades sobrias de color con las que se busca el contraste. (AGM)

PROCEDENCIA: III Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

REPRODUCCIONES: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

BIOGRAFÍA

Paz de la Calzada Ruiz, Madrid. Artista multidisciplinar que trabaja en las áreas de dibujo, pintura e instalación. Licenciada en Bellas Artes por la universidad de Salamanca, en 1992, y Master en Artes Plásticas en la UNAM, Mexico, en 1998.

En 2001 fue invitada como Artista residente por la Fundación Valparaíso, en Mojácar, Almería. Desde entonces ha sido invitada a participar en otros programas como *Djerassi resident Artist Program*, *Kala Art Institute in Bekeley* o *Millay Colony for the Arts* en Nueva York entre otros. Ha colaborado durante su carrera con artistas de diferentes países como Cuba, Puerto Rico o Estados Unidos. Actualmente reside en San Francisco, California, donde tiene su estudio.

La pintura y el dibujo está integrados muchas veces en forma de instalaciones en su obra, y el trabajo bidimensional y tridimensional se complementan el uno al otro. La obra plástica de Paz de la Calzada se inspira en imágenes tan lúdicas y complejas, como la del laberinto. Nudos, líos, formas entrelazadas y estampados de telas son formas que utiliza en diferentes momentos de su carrera artística.

A la artista interesan las contradicciones y las tensiones que se generan con la aproximación de elementos contrarios, como orden y caos, naturaleza y artificio. Combina frecuentemente materiales y colores inesperados para cambiar la apariencia normal de ciertos objetos. Como ejemplo de lo anterior ha creado formas caóticas inspiradas en la naturaleza utilizando telas con un estampado muy ordenado y que posean un acabado artificial, industrial. En otros proyectos incorpora objetos de la vida cotidiana, como zapatos, cremas de belleza, o secadores de pelo, y los presenta en un nuevo contexto transformando el color o la apariencia.

El trabajo de Paz de la Calzada tiene una clara influencia geográfica, en especial por aquellos lugares donde ha residido, ya sea desde el caos laberíntico de la ciudad de Méjico a la rápida transformación cultural y social de España. California ha influido particularmente en la artista por la proximidad existente entre la naturaleza y el entorno urbano. Tanto la cultura de la calle, como el mundo natural le han aportado ideas y formas para presentar su trabajo como si fuera un juego o una forma más lúdica de ver el mundo.

Paz de la Calzada ha expuesto su obra internacionalmente y su trabajo se encuentra en colecciones públicas y privadas tanto de España como de Méjico y Estados Unidos. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

FOOTE, Cecilia, "The environmental Paradigm" en *Paz de la Calzada* (catálogo), San Francisco, Mina Dresden Gallery, 2008.

FOOTE, Cecilia, "Táctica y estrategia", en *Paz de la Calzada*, San Francisco, Mission Cultural Center for Latino Arts, 2006.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Entretejidos, Entrometidos, Des-Nudos y otras relaciones enlazadas", en *Paz de la Calzada*, Málaga, Galería Javier Marin, 2002.

III Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993.

Duban Urbina, en Catálogo Galería Sargadelos, Santiago de Compostela, Galería Sargadelos, 2000.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

ANA CAMBEIRO

Sin título

Aguatinta sobre papel, 16,5x48,5 cm. (mancha) 30,5x60 cm. (papel), 2007 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1580



Ana Cambeiro, es una de estas artistas que se forman dentro del taller de grabado de Noia, vinculado a la labor y el magisterio de Alfonso Costa.

Sus obras, que han evolucionado en estos últimos años hacia la figuración, parten de la búsqueda de los valores plásticos inherentes a las técnicas del grabado, en esta ocasión el aguafuerte y el aguatinta.

Es por ese motivo por el que la obra de Ana Cambeiro se mueve en el marco de la creatividad libre, sólo supeditada a las limitaciones impuestas por la técnica elegida en cada momento. De ahí que el tema pueda quedar relegado a un segundo plano, lo mismo que el mensaje narrativo. En su favor jugará por lo tanto la capacidad emotiva y evocadora de la obra, su potencial transmisor de sensaciones a través de la forma y la textura.

Grabados como éste sin título son en el fondo ejercicios de definición de la técnica y el lenguaje de una artista que todavía está definiendo sus recursos expresivos. Esto explica que en la obra aparezcan conjuntamente, casi como una superposición de investigación sobre resultados posibles, las formas circulares, triangulares y cuadrangulares. De hecho, esta obra es un ejercicio sobre la textura que se obtiene en una aguafuerte, sus cualidades emotivas, y la introducción de soluciones en aguatinta mucho más sutiles. (JMM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

REPRODUCCIONES: X *Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, p. 17.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: X *Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, pp. 16-17.

BIOGRAFÍA

Ana Cambeiro nace en Ézaro, A Coruña, su formación se inicia a través del pintor y grabador Alfonso Costa en 1994. Desde el taller de Noia comienza a colaborar con diversas publicaciones, en condición de ilustradora, ingresando en 1998 en la Biblioteca Nacional. En 1999 graba la carpeta dedicada a Garlos Gurméndez en el II Curso de Verano de Pensamiento Contemporáneo y en 2002 la carpeta Enfoque.

Entre los premios que ha recibido cabe destacar el inicial de su carrera en 2008 en el X Certame Isaac Díaz Pardo, también fue seleccionada para las Bienales de Grabado de Zaragoza –Ciudad de Borja–, Valladolid y Asturias. En 2010 ha recibido el II Premio de Grabado Atlante de A Coruña; también ha sido seleccionada para la XXXVIII Edición del Premio Internacional del Grabado.

De corta trayectoria profesional sus trabajos en grabado se apoyan en la interpretación de las técnicas y la capacidad de éstas de crear atmósferas, espacios y sensaciones. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, pp. 16-17.

RICARDO CAMINO [Ricardo Camino Calvo] (1898-1990)

Casa de Campo, Madrid

Lápiz sobre papel, 17x23 cm., 1956.

Firmado, datado y título en la zona inferior "Camino Madrid (casa campo) casa de Campo 1956 Madrid".

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1635



Apunte de trazo rápido realizado desde la Casa de Campo hacia los edificios de la Plaza de España madrileña. El autor encuentra un novedoso contraste entre la nueva arquitectura recién construida y el ambiente de completa naturaleza existente en la Casa de Campo, aspecto que aporta un nuevo paisaje y que rompe el horizonte tradicional de la capital de España. El desarrollo de la Gran Vía madrileña y la ordenación de la Plaza de España, en los años cuarenta, se deja sentir en los primeros rascacielos de la ciudad –Torre de Madrid y Edificio España–, proyectados por los hermanos Joaquín y Julián Otamendi, importantes arquitectos de la época. Cuando Ricardo Camino realiza este dibujo, el Edificio España estaba en fase de construcción, ya que la finalización del mismo se data en 1960, lo que suponía una novedad en el perfil de la ciudad, circunstancia que el pintor recoge con rapidez de trazo. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particular.

BIOGRAFÍA

Ricardo Camino Calvo (1898-1990) nace en A Coruña en donde estudia en la Escuela de Artes, para trasladarse después a Madrid a ampliar sus estudios de pintura, primero pensionado por el Ayuntamiento de su ciudad natal y, a partir de 1930, por la Diputación de A Coruña. Ya en la capital madrileña estudia con el conocido pintor José María López Mezquita y consigue un trabajo como restaurador del Museo del Prado que le permite ganarse la vida al mismo tiempo que estudiar las obras de los grandes artistas del pasado. Participa en diversas Exposiciones nacionales y extranjeras como las de Arte Gallego de 1923 y 1926 y la Exposición Regional de El Ferrol de 1934 en la que obtiene una segunda medalla. En este mismo año se crea la Asociación de Artistas de A Coruña siendo miembro fundador. En 1941 ingresa en el Taller de Restauración del Museo del Prado. Fallece en Madrid en 1990. En su obra los temas predominantes son el retrato y las escenas de género, siendo la suya una pintura de tipo costumbrista. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994

Gran Enciclopedia Gallega. V.7, Santiago, Silverio Cañada, 1974-2000

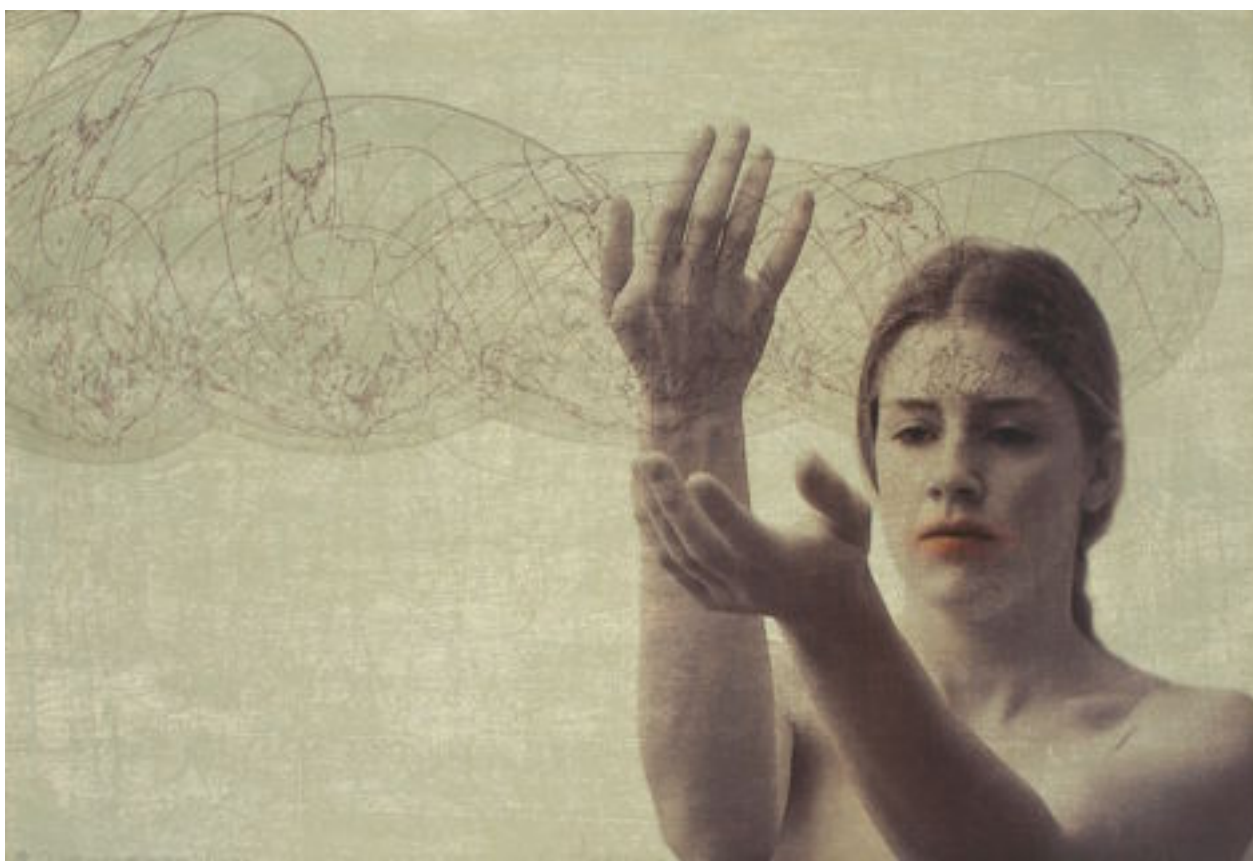
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de Pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento, 1985

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 176.

ALICIA CANDIANI (1953)

Serie Continentes. La hilandera

Xilografía y chine collé con impresión digital sobre papel Arches cream, 72x104 cm., 2008.
Firmado, titulado y tirada en la parte inferior.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1545



La xilografía de la “Serie Continentes. La hilandera” de la grabadora Alicia Candiani fue galardonada con un accésit en el III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2008.

Se trata de un complejo grabado resuelto en técnica mixta mediante xilografía al agua y chine collé con impresión digital sobre film, impresa sobre papel Arches cream, realizada con dos matrices (una plancha de xilografía y un archivo digital) y estampada con cuatro tintas.

El trabajo de Alicia Candiani, según Marta González, indaga la identidad femenina y los problemas del género mientras –casi veladamente– investiga y aclara acerca del rol social y político de la mujer en Latinoamérica. Haciendo referencia explícita a los iconos de la historia del arte, sus trabajos recientes son una exploración sobre el tema del cuerpo y sus alteridades en el sentido de las identidades personales y sociales.

La imagen de una mujer desnuda con los labios intencionadamente pintados, hila la trama de meridianos y paralelos de un mapamundi en el que siempre se muestra el continente americano, hace una clara alusión al papel de la mujer latinoamericana en la construcción de esa latitud geográfica del planeta. Un lenguaje subliminar muy sutil que es presentado a través de una imagen de alto contenido estético en la que las huellas orgánicas y gestuales de la xilografía contribuyen a potenciar la idea del desmadejamiento de hilos que hay que ordenar en las diferentes sociedades que integran la comunidad latinoamericana. (AGM)

PROCEDENCIA: III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (accésit).

EXPOSICIONES: III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña, 2009.

REPRODUCCIONES: *III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2009, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2009, pp. 20-21.

BIOGRAFÍA

Alicia Candiani. Buenos Aires, Argentina, 1953. Licenciada en Artes, especialidad Grabado, y Arquitecta, licenciada por la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina y se especializa en imágenes digitales durante su residencia artística en la Iowa State University en Estados Unidos.

De 1981 a 1996 fue profesora de la Universidad Nacional de Córdoba en los departamentos de Historia del Arte y Grabado, habiendo sido profesora titular de ambas especialidades. Alicia desarrolla una intensa actividad internacional como artista invitada, curadora, miembro de jurado de bienales internacionales e investigadora sobre los nuevos medios, habiendo sido convocada para numerosas conferencias, talleres y proyectos culturales por la U.N.E.S.C.O, la Biblioteca del Congreso de la Nación de Washington D.C. en Estados Unidos, la Fundación Miró y la Calcografía Nacional en España, la Secretaría de Cultura de Egipto; el Ministerio de Cultura, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y Casa de las Américas de Cuba, el Museo de Arte Abstracto de México a través de Museograbado y la Universidad de Guanajuato del mismo país, el Instituto de Cultura Puertorriqueña en Puerto Rico, la Real Academia de Artes de Inglaterra, el Ministerio de Cultura de la Federación Rusa, el Ministerio Real de Cultura de Bélgica y numerosas universidades de Estados Unidos, entre las que se cuentan las de New York en New Paltz, Rutgers en New Jersey, Michigan, Boston, Tennessee en Knoxville, Miami, Ohio, Indiana en Pennsylvania, Wyoming, Iowa y Kansas.

Elegida por la Academia Nacional de Bellas Artes como una de las 10 mejores artistas gráficas de su país en los años 1998, 2000 y 2004 y ha recibido, entre otros, los Grandes Premios de la Trienal Internacional de Gráfica de los Urales en Rusia y de la Bienal Internacional de Gráfica de Varna en Bulgaria, además del 1er premio de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en Puerto Rico. Es colaboradora permanente de la revista de gráfica Grapheion de República Checa y de Papel&Estampa en Argentina. Sus últimas exposiciones individuales incluyen la galería M'ars de Moscú, el Centro de Cultura Hispanoamericano de La Habana en Cuba y el Museo de Arte Español en Buenos Aires, Argentina. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2009.

RAVERA, Rosa María, "Alicia Candiani: the aura of women", en *XI International Biennial of Varna (catálogo)*, Varna, 2001.

SANTIAGO CANEDA [Santiago Caneda Blanco] (1956)

Realidad virtual

Óleo sobre lienzo, 162x162 cm., 1993.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Caneda 93 Coruña".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0848



El lenguaje pictórico de Santiago Caneda Blanco se ha ido definiendo con el paso de tiempo como un todo complejo, saturado de motivos y excesivo en toda su concepción.

Estas características hacen de la obra de este pintor lucense, formado en Argentina, un campo atractivo para la observación del espectador. Ésta atención se debe atribuir también a las fuertes relaciones que su pintura tiene con la imagen figurativa del surrealismo.

En *Realidad virtual* la obra se resiste a una descripción narrativa dado lo abigarrado de su composición y de los motivos que la componen. Con un marcado carácter de puzzle, muy sugerente para el título propuesto por el autor, la obra parece dividirse en múltiples niveles que afectan a los espacios interiores de un organismo diseccionado. Casi con la evocación de las figuras clásicas empleadas en la enseñanza de la medicina y la naturaleza hasta mediados del siglo XX, podemos ver, compartiendo el espacio del lienzo, una ventana que se abre, el perfil de un observador, algunas figuras antropomórficas de difícil calificación y un sinnúmero de elementos tridimensionales.

Como buena realidad virtual, este cuadro se presenta como un universo caótico, lleno de color, donde la base figurativa es preeminente, si bien entendida como suma de motivos aislados se pueden descubrir formas abstractas sumamente sugestivas.

En la definición del lenguaje plástico de Caneda no se puede olvidar, como ya se ha señalado, el eco del surrealismo; los juegos con los motivos que se encuentran dentro y fuera, las asociaciones de objetos que terminan por formar imágenes imposibles, la utilización de formas geométricas de extraordinaria precisión, el carácter orgánico y visceral de muchos de los motivos o el tono onírico que preside la composición, nos recuerdan a obras de Cruzeiro da Silva, Dalí o Magritte.

En cualquier caso Santiago Caneda se nos presenta como un artista imaginativo, de buen dibujo y técnica, en un proceso de definición de su lenguaje que, todavía en este caso, se muestra como excesivamente abigarrado. (JMM)

PROCEDENCIA: Porcentaje destinado a obras artísticas en proyectos de obras provinciales de arquitectura.

INSCRIPCIONES: Al dorso "R Realidad virtual".

BIOGRAFÍA

Santiago Caneda Blanco nació el 19 de febrero de 1956, en San Clodio (Vilardonas, Monforte), Lugo. Se licenció en la Escuela de Bellas Artes Beato Angélico y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón creada a finales del siglo XVIII, en Buenos Aires.

También cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, fundada en 1921 en Buenos Aires, Argentina.

Desde 1973 expone de forma individual, siendo su última exposición en 2009 en la Galería Herraiz, de Madrid.

Su obra se encuentra en entidades y museos como: Museo Municipal de Vicente López, Museo Municipal de Avellaneda, Museo Municipal de San Antonio de Areco, Museo Municipal de Lanús, Museo Municipal Rosa Galisteo Rodríguez, Ateneo Popular de la Boca, Colegio Ward, Ramos Mejía, Banco Comercial del Norte, Banco Río, Colegio Americano Mekitarista, todos ellos en la Provincia de Buenos Aires, Diputación de La Coruña, etc. Además cuenta con obra en colecciones privadas de Argentina, Costa Rica, España, EE.UU., Bélgica y Francia.

Sus trabajos mantienen desde los años 70 una fuerte impronta surrealista a la que se ha mantenido fiel a través de complejas composiciones y atmósferas inquietantes. (JMM)

MIRIAM CANTERA [Miriam Cantera Arránz] (1969)

Al borde

Litografía con dos matrices y estampada con dos tintas sobre papel, 76x112 cm. (papel) 69,5x112 cm. (mancha), 2007.
Firmado, titulado y tirada en la zona inferior "M. Cantera" al borde "P.A."
Palacio Provincial
Número de inventario: 1513



“Al borde”, obra premiada con un accésit en el II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, organizado por la Diputación de A Coruña en colaboración con el Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, se trata de una litografía realizada con dos matrices de aluminio y estampada en papel Michel Arches con dos tintas, negro y crema, y estampada en Elmonodelatinta, taller de la artista. El juego concéntrico de bandas orgánicas que abarcan desde la opacidad del negro, pasando por unos estratos con diferentes gradaciones tonales hasta llegar al blanco es el motivo principal de la imagen resultante y que aportan el significado al título de la obra. A su vez la masa negra es cortada por una línea blanca en diagonal. Se trata de una obra efectista en la que los efectos variados de las bandas intermedias contrastan y unen, al mismo tiempo, las zonas masivas del blanco y el negro. Una obra en la que la configuración de los límites aporta al conjunto un grafismo pulsante en el que lo lineal y lo orgánico dialogan permanentemente. El comisario de la muestra del II Premio Internacional de Arte Gráfico, Pedro Galilea, destaca que la pieza se elabora a base de sutiles aguadas, de la que la autora es auténtica maestra, pero esta perfección en la ejecución no supone frialdad en el resultado, al contrario, nos hallamos ante una obra llena de sutileza y a la vez potente y seductora. (AGM)

PROCEDENCIA: II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (accésit).

EXPOSICIONES: II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña, 2008.

REPRODUCCIONES: *II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, p. 14.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, pp. 14-15.

BIOGRAFÍA

Miriam Cantera Arranz (Madrid, 1969). Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de grabado por la Universidad Complutense de Madrid. Bolsa Erasmus en Hogeschool Voor de Kunsten, Utrech (Holanda). Realiza cursos de doctorado en la Facultad de Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte del Siglo XX. Participa en diferentes cursos de grabado en prestigiosas instituciones españolas entre las que se pueden citar la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, Arteluku de San Sebastián, y Fundación CIEC.

En 2003 crea Elmonodelatinta, galería-taller donde trabaja en su obra, organización de cursos y exposiciones así como en la edición de obra gráfica de otros artistas. Su taller tiene el objetivo de mostrar las posibilidades técnicas de la litografía, especialmente en los procedimientos sobre planchas de aluminio y poliéster.

El particular mundo creativo de Miriam Cantera, puede situarse dentro de una abstracción lírica compuesta de imágenes estáticas realizadas a base de suaves matices cromáticos, cuyos evocadores títulos nos hablan del deseo y del silencio, del tiempo y los espacios.

Desde el punto de vista técnico la autora ahonda en los secretos de la litografía; las leves gradaciones y los trazos, los cuales en sus piezas más recientes se conjugan con la inclusión de materiales –lascas de pizarra–, que se incorporan a la obra aportando leves toques de tridimensionalidad y naturalismo.

Su obra ha sido galardonada con premio en diferentes certámenes, como el 2º premio en el XIX Premio de Grabado Máximo Ramos de Ferrol; primer premio en el XXXV Premio Internacional de Grabado Carmen Arozena, Cabildo Insular de las Palmas; primer premio en el XII Premio de Grabado Contemporáneo de la Dirección General de la Mujer, Comunidad de Madrid; entre otros.

Ha expuesto en diferentes galerías de arte españolas y ha participado en diversas ediciones de Estampa, Feria Internacional del Arte Múltiple Contemporáneo. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas españolas. (AGM)

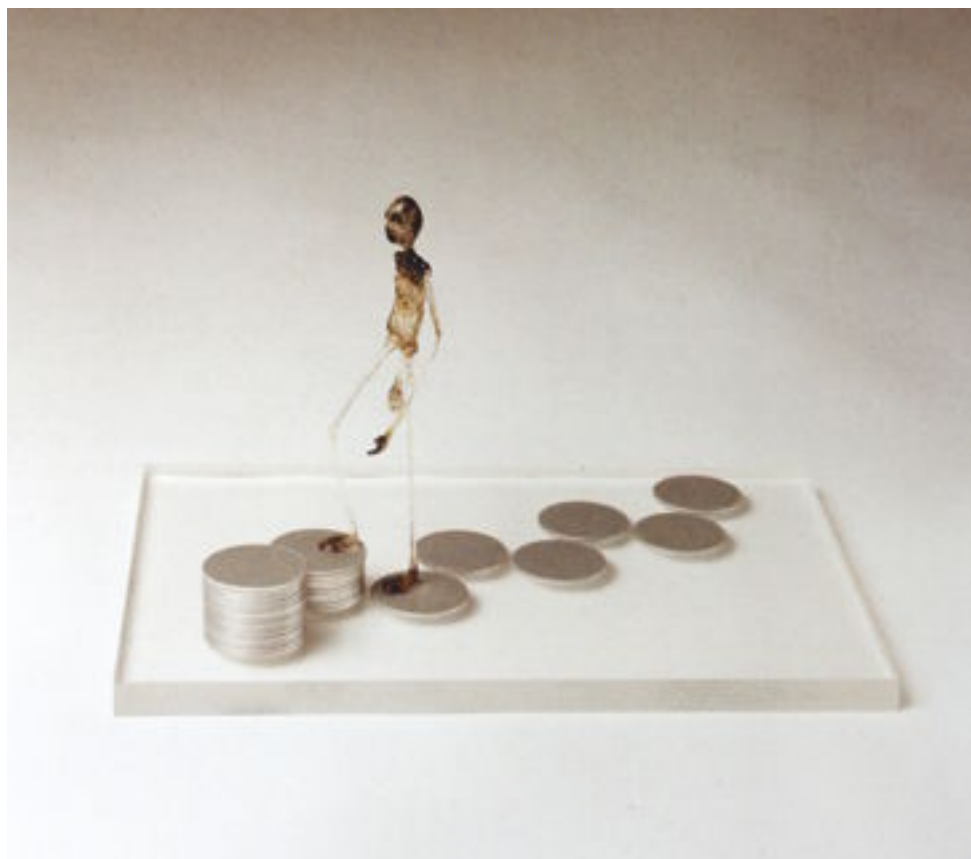
BIBLIOGRAFÍA

II Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2008, pp. 14-15.

JORDI CAPARRÓS [Jorge Caparrós Teijeiro]

Ascension

Metacrilato y discos de metal, 20x20x30 cm., 2001 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1293



Esta escultura de pequeño formato, apenas supera los 20 x 20 x 30 cm., es en realidad un pequeño juego plástico ya que se sirve de recursos propios de las instalaciones escultóricas y de las maquetas de proyectos plásticos de mayor envergadura.

Sobre una base de metacrilato, Jordi Caparrós ha dispuesto un sendero de discos metálicos que, de un modo semejante a las huellas que se deben pisar para cruzar un río, conducen a un personaje modelado en metacrilato hacia dos niveles de discos de mayor altura.

La comparación, más que metáfora, con la ascensión a un nivel superior a través de escalones es evidente y por lo tanto demasiado obvia; lo mismo que es reconocible la influencia de la escultura de maestros como Giacometti en la obra del "Hombre que camina", dado lo alargado de su canon. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 48-52.

BIOGRAFÍA

Licenciado en Historia del Arte, obtiene el DEA en el curso 2008-2009. En ese último año participa en el concurso Arde Galway con la fotografía "me-yoyairlanda". Ha sido premiado en el VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

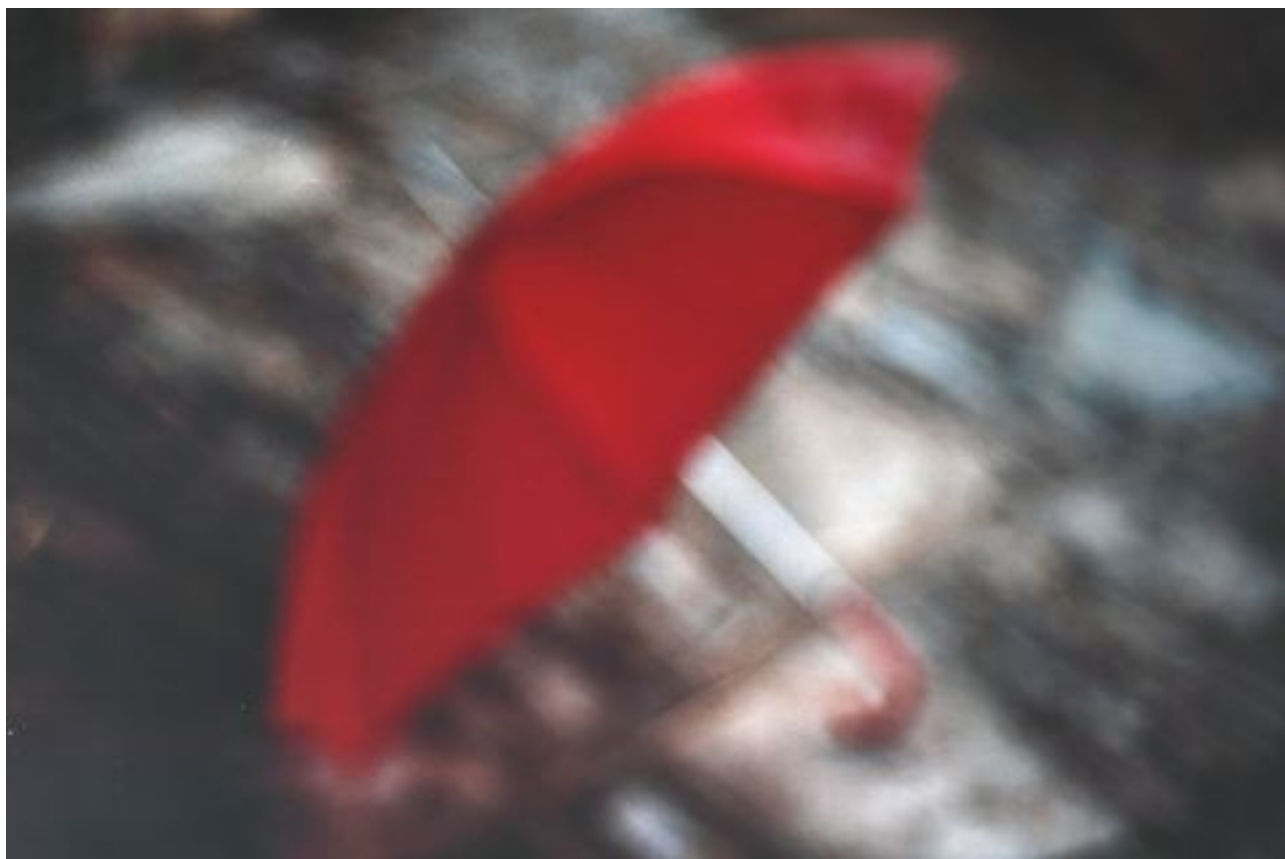
BIBLIOGRAFÍA

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 48-52.

VARI CARAMÉS [Evaristo Caramés Medín] (1953)

Paraugas

Fotografía a color siliconada sobre metacrilato y aluminio, 67x100 cm., 2000.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1413



“Paraugas”, obra de Vari Caramés seleccionada y adquirida en el IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña, pertenece a la serie “Tránsito” que puede entenderse como una metáfora de la fugacidad de la vida. Un paraguas rojo, solitario, que parece volar a gran velocidad mecido por el viento en una composición en diagonal de intenso movimiento, puede convertirse en un motivo contemporáneo de fugacidad: una vánitas. La composición parece cuidadosamente equilibrada por las luces y sombras contrapuestas que se convierten en el fondo del motivo principal, sin embargo la sensación fugaz de la imagen y el componente del azar añadido que evidentemente posee la toma, convierte a la imagen en la representación de un instante casual. La captación de instantes efímeros fue uno de los motivos fundamentales que el Impresionismo utilizó para tratar de conseguir con la pintura lo que la fotografía del último cuarto del siglo XIX había llegado ya a plasmar. Vari Caramés ha incidido a lo largo de su dilatada labor como fotógrafo en captar los aspectos efímeros de ambientes, pequeños incidentes y modificaciones del paisaje por los efectos de la luz.

Las imágenes de sus fotografías son lugares de paso, incluso no lugares, zonas atemporales, una autodefensa suspendida en el tiempo para no caer en el tedio. La falta de luz, o exceso de ella, el color saturado sobre un fondo de tonos fríos, el movimiento continuo de la vida, los contornos difusos y la masa sobre la línea, dotan a la imagen de Vari Caramés de una plasticidad táctil, casi material.

El fotógrafo define su obra como “imágenes con colores acuosos y bordes infinitos, la entrada a un mundo hecho por todos esos lugares que me resultan próximos y entrañables, también cotidianos. Lugares situados en la zona imaginación donde habitan el misterio, la sorpresa, la magia. Lugares para la contemplación. Espacios de juegos compartidos, soledades y melancolías, también situaciones de tránsito, evanescentes que, aunque no logremos reconocer de manera inequívoca lo que estamos viendo, tenemos la extraña sensación de que estamos a punto de hacerlo... espejismos, lugares siempre fronterizos y por descubrir, guiños impresionistas, atmósferas en color en blanco y negro, acompañadas por mi banda sonora favorita”. (AGM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, p. 137.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 129-137.

BIOGRAFÍA

Evaristo Caramés Medin (Vari Caramés). Ferrol, A Coruña, 1953. Fotógrafo autodidacta. Desde los nueve años reside en A Coruña. Se inicia en la fotografía desde los 15 años al recibir de su padre el regalo de una cámara Voigtlander manual. Inició la carrera de Arquitectura Técnica en A Coruña, que no llegó a terminar. Su primera exposición la realiza en el bar “O Patacón”, de su propiedad, lugar de reunión de los jóvenes artistas coruñeses del momento. En 1989 realiza “Álbum” con el fotógrafo Ramón Caamaño, proyecto encargado por el Centro de Estudios Fotográficos de Vigo. Ese mismo año es seleccionado por Acchile Bonito Oliva para formar parte de la exposición “Ateliers Roma-Compostela”, en el Museo do Pobo Galego de Santiago. Hasta 1995 sólo utiliza el blanco y negro en su fotografía, modificando esa tendencia y abriéndose al color en la exposición “Urbe-Natura-Cosmo”. A partir de entonces su obra ha sido exhibida en importantes salas de exposiciones institucionales y galerías de arte, siendo su obra motivo de muestras antológicas en el Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela; CGAI, en la misma ciudad y Centro Cultural Torrente Ballester, Ferrol.

Entre los premios obtenidos se pueden citar el del IV Premio Luis Ksado, A Coruña, 2000; Mostra Unión Fenosa, 2004; IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña; Premio Julián Trincado de la IX Mostra Internacional Unión Fenosa, A Coruña, en 2006; Premio Fotoxornalismo, A Coruña, 2007, etc.

La fotografía de Vari Caramés se sitúa en el punto opuesto de la imagen-documento o de la imagen-información para dejarse seducir por sus posibilidades plásticas. Busca con su cámara el azar, y a través de él consigue imágenes de límites confusos, de exposición imprecisa, de movimientos que se convierten en contornos indefinidos. Es un investigador de los defectos y el azar con la intención de conseguir tomas de honda plasticidad y nostalgia. Su trabajo se posiciona en un espacio ambivalente, en la frontera entre la pintura y la fotografía, consiguiendo texturas similares a las de la acuarela con las que consigue activar la imaginación del espectador.

Su obra está presente en importantes colecciones públicas y privadas: Centro Galego de Artes da Imaxe CGAI, A Coruña; Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Círculo de Bellas Artes, Madrid; Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), Santiago; Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia; Museo da Imagem, Braga; Museo Marugame, Hirai (Japón); Centro Portugués da Fotografía CPF, Porto; Fundación Real Madrid; Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid; Colección Comunidad de Madrid; Junta de Castilla - La Mancha; Colección El Monte, Sevilla; Colección MACUF (Museo Unión Fenosa), A Coruña. (AGM)

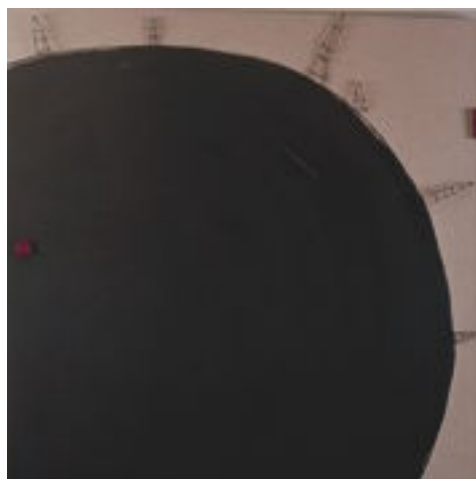
BIBLIOGRAFÍA

- Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 129-137.
- Antropología e memoria: visao actual da arte galega* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- CABO VILLAVARDE, Xosé Luis (coord.), *Vari Caramés*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela - Xunta de Galicia, 1998.
- CARAMÉS, Vari, *Asientos*, Vigo, Fotoxoquete, 2008.
- CARAMÉS, Vari, *Confrontaciones* (catálogo), Madrid, Instituto de la Juventud, 1988.
- CARAMÉS, Vari, *La boda*, Madrid, Ediciones del Limón, 2002.
- CARAMÉS, Vari, *Prohibido fijar carteles*, Madrid, Lucam, 2003.
- CARAMÉS MEDÍN, Vari, *Torres e castelos de Galicia*, Santiago de Compostela, Nigra - Consello da Cultura Galega, 1994.
- Escenarios. Vari Caramés*, Vigo, Fundación Caixanova, 2007.
- IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005, pp. 41-44.
- MERA ÁLVAREZ, Irene, “A fotografía: consumación da autonomía artística e visión dun certame”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 129-137.
- Miraxes. Vari Caramés*, Ferrol, Concello de Ferrol, 2003.
- Nadar. Vari Caramés*, Murcia, Mestizo, 1998.
- Photo bolsillo. Vari Caramés*, Madrid, La fábrica, 2001.
- SEOANE RIVAS, Xavier; MOLINERO, Antonio, *Visión animal*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.
- Tránsito. Vari Caramés*, Valencia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2004.
- Vari Caramés*, A Coruña, Kiosco Alfonso - Ayuntamiento de A Coruña, 1993.
- Vari Caramés*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- Vari Caramés. Album*, Vigo, Centro de Estudios Fotográficos, 1989.
- Vari Caramés. En la catedral*, Vitoria, Fundación Catedral de Santa María, 2001.
- Vari Caramés. Visión Animal*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.
- VV.AA., *Vari Caramés*, Santiago de Compostela, CGAC, 2001.

TONO CARBAJO [Antonio Carbajo Villaverde] (1960)

Eclipse (Malabo)

Técnica mixta sobre tela, 190x200 cm. (dos piezas), 1996.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0859



Obra premiada en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo y perteneciente a la serie Eclipses, en la que el artista trabaja desde 1996 a 1999. En estos cuadros el blanco de la imprimación queda al desnudo, rodeando signos y grandes manchas de color negro. Ese espacio generado es más ligero y simplificado que el de series anteriores, y posibilita que diversos objetos se vayan posando sobre la superficie del cuadro y conformando unas composiciones donde el artista comienza a experimentar con el concepto de instalación sobre lienzo. Esa forma de trabajo le permite utilizar toda una serie de recursos donde confluyen la recuperación de signos utilizados años atrás, tras la experiencia derivada de las escenografías que había diseñado para danza contemporánea, las instalaciones de finales de los setenta y principios de los ochenta y los objetos recogidos en diversos viajes caracterizados por fuertes contrastes culturales.

Así coexisten en sincronía trozos de imágenes abandonadas en los contenedores de las tiendas de fotografía de la calle 21 de Nueva York, con chapas de hierro encontradas en los montes de Galicia o ídolos Yorubas comprados en mercadillos de la selva nigeriana o en las tierras altas de Moka en Guinea Ecuatorial.

El punto de partida para trabajar en “Eclipse (Malabo)” surge de la visión de la costa de Nigeria desde el muelle de la isla de Malabo. Al anochecer múltiples resplandores van apareciendo en el horizonte del mar, un curioso efecto producido por las torres petrolíferas nigerianas al quemar el gas sobrante de la extracción. Según Tono Carbajo, “la visión era de una amenazadora belleza, ya que parece que repentinamente hayamos cambiado de planeta y una docena de pequeños soles estuviesen a punto de despuntar el alba, pero esa lírica visión no borra la tremenda imagen de una costa industrializada y contaminada. La sensación era terriblemente ambivalente...”.

En “Eclipse (Malabo)” el artista experimenta con la ocupación casi total del plano cuadrado por una superficie circular, en este caso en forma de sector circular negro que llena el plano diagonalmente desde la parte inferior izquierda hasta la superior derecha, una imagen que pudiera recordar una especie de sol negro cuyos rayos fuesen las torretas petrolíferas. Simultáneamente también se percibe una gran mancha o lago de petróleo extendiéndose. Existe un cierto paralelismo de la imagen que puede asociarse con los distintos accidentes de petroleros sucedidos en Galicia en estos años.

“Eclipses” anuncia la serie “Cuadrados Negros” que el artista realiza unos años después y que se vió entre otros lugares en su exposición individual del CGAC, en 2006. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.
INSCRIPCIONES: Dorso “Eclipse Malabo Tono Carbajo R/021/96 Eclipse Malabo (Moka)”
EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006.
REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006, p. 85.
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2006, pp. 75-81, 84-85.

BIOGRAFÍA

Antonio Carbajo Villaverde (Tono Carbajo), Vigo, 1960. Se inicia en el arte asistiendo a las clases de la escuela de arte y diseño Massana y de la Facultad de San Jordi, en Barcelona, en el cambio de la década de los setenta a los ochenta. En los primeros años de la década de los ochenta se dedica a la pintura, danza, música contemporánea y a otras manifestaciones como happenings y performances. Su participación en el taller que Luis Gordillo realiza en el Círculo de Bellas Artes de Madrid genera un cambio de actitud que le llevará a realizar una pintura matérica dentro de una gradación cromática sobria. Un buen ejemplo de estos años es la serie “Cabezóns”. Desde 1986 su pintura se aleja de los planteamientos anteriores para adentrarse en una estética de mayor espontaneidad, en la que la gestualidad y la aplicación de los pigmentos con la mano están muy próximas a algunas de las premisas de los pintores americanos de la Action Painting. Fruto de esta investigación serán sus series “El hundimiento del Titanic” y “Ofelia”, ambas de 1987.

Los trabajos unificados bajo la serie “Art Explorer”, de 1987, supondrán un cambio radical en la manera de concebir la pintura de Tono Carbajo y se convertirá en un anuncio de sus trabajos futuros. La utilización del collage dentro de la superficie del soporte comenzará a tomar protagonismo a partir de ahora.

Durante la década de los noventa en sus lienzos se incorporaron objetos y materiales encontrados a lo largo de sus múltiples viajes alrededor del mundo. Unos trabajos que se basan en el concepto del ensamblaje, como forma tridimensional del collage, que le permite adosar objetos tridimensionales al soporte pictórico. En este sentido el artista afirma que esta forma de trabajo “es una herramienta que refleja a la perfección la realidad en la que nos desenvolvemos, constituida por una mezcla caótica de elementos multiculturales, polisémicos y, a veces, contradictorios; vivimos por tanto dentro de un enorme collage que nos obliga a interpretar el mundo desde la pluralidad, la incertidumbre y al sorpresa. En estos años realiza su serie “Eclipses”. En estas obras, concebidas como el resultado de experiencias autobiográficas adquiridas en sus múltiples viajes, se percibe el ambiente de otros mundos lejanos a través de pequeños objetos etnográficos que incorpora a los diferentes soportes. El signo adquiere un valor fundamental para establecer los paralelismos y contradicciones existentes entre los mundos tribales visitados y la modernidad de occidente. En la primera década del nuevo siglo Tono Carbajo desarrolla su serie “Cuadrados Negros” en la que la pintura y la instalación dialogan. Su obra pierde el carácter superficial para hacerse partícipe del espacio a través de objetos de mayor tamaño con los que interviene de manera específica los recintos expositivos. En la actualidad alterna su producción pictórica e instalaciones con proyectos audiovisuales que se materializan en cortometrajes como el recientemente presentado en Barcelona, en 2009, bajo el título de “Els Reguers”. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Antropologia e memória: visao actual da arte galega, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
A Toda Tela. 14 pintores, 4 escultores, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. Dirección Xeral Do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985.
Bienal “Ciudad de Albacete”: Pintura, Albacete, Ayuntamiento; Museo de Albacete, 1988.
Collages: Esteban Vicente, Washington Barcala, Gerardo Rueda, Alberto Datas, Alfredo Alcaín, Angel Bofarull, Tono Carbajo, Jorge Galindo, Orense, Marisa Marimón Galería de Arte, 1996.
CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
Espíritu y materia / Tono Carbajo, Madrid, Galería Victor Martín, 1989.
Galicia / Arco 85, La Coruña, Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental, 1985.
Iberoamérica: pinturas para un tren, Madrid, 1987.
JANEIRO ALFAJEME, Violeta, “Proposta dende a imaxinación á imaxinación”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 75-81.
Nordésia: once artistas de Galicia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Noroeste Cero, La Coruña, Ayuntamiento, 1985.
Punto: artistas jóvenes en Madrid, Madrid, Ayuntamiento, 1985.
Semana de las fuerzas atroces del Noroeste en La Magdalena: 11 al 18 de agosto 1986, Xunta de Galicia; Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1986.
Soles y eclipses / Tono Carbajo, La Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 1996.
Tono Carbajo: escenas, cadrados negros e outros enlaces, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2006.
Tono Carbajo: Gaia, Madrid, Galería Victor Martín, 1992.
Tono Carbajo. Obra reciente, Madrid, Galería Victor Martín, 1988.
Unha vision da pintura actual, Vigo, Casa da Cultura, 1984.
VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.
VV.AA., *Tono Carbajo. Catálogo de Becas de Creación Artística en el Extranjero Unión-Fenosa*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 1996.

CARBALLIDO [Xesús Antón Carballido Cibeira] (1953)

Seica 162 “Peto”

Ensamblaje de objetos encontrados, 35x20,5x14 cm., 1998.
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1188



“Seica 162 Peto” que responde a la estética desarrollada por Carballido en los últimos años es una obra adquirida en el VI Certamen Isaac Díaz Pardo. Se trata de una construcción con distintos objetos encontrados pertenecientes al mundo utilitario que el artista, a modo de *ready made*, reúne de una manera determinada con la intención de darle un significado distinto al que ejercían anteriormente. En este caso una caja de madera sirve de soporte para colocar convenientemente objetos entre los que se reúne un jugador de fútbol que coloca sobre un trozo de tejido y que porta en su mano izquierda un componente eléctrico, un disco circular y un resto de chapa metálica troquelada. Aprovechando un espacio de la caja de madera incluye una leyenda en la que se lee “La luz es fuente de calor y vida”. La inclusión de la palabra “Peto” en el título da ciertas pistas del significado que el artista, irónicamente, quisiera dar a la obra, la alusión a los petos de ánimas que no hace demasiado tiempo servían como pequeño mobiliario religioso portátil de oración particular en la sociedad gallega. La figura que representa a un futbolista y al juego de un deporte muy popular aporta también un cambio semántico en los significados, ya que simultáneamente pudiera llevar a la representación de una imagen religiosa de un santo que posee los componentes identificativos de la imaginería tradicional –disco nimbado, tela que lo aísla de lo meramente material y portando como atributo en su mano el componente eléctrico–. La leyenda escrita en la parte superior de la caja refuerza las peculiaridades del “santo” y al mismo tiempo pudiera reforzar el nuevo contenido conceptual aportado por el artista en clave actual. La luz adquiere el doble significado de “lo espiritual”, aludiendo a la práctica religiosa y a la fuente de energía imprescindible para que nuestra sociedad evolucione, la energía eléctrica.

El artista no suele explicar la intención de sus obras ya que considera cada trabajo completamente abierto a múltiples interpretaciones, aunque en este caso expresa que “pone como telón de fondo la búsqueda de la luz, de la espiritualidad, de la sabiduría...., en los tiempos de confusión en que vivimos”.

La utilización de objetos encontrados procedentes de un pasado próximo nos adentra en un mundo de nostalgia y recuerdos, aspecto que hace que su obra posea unas grandes dosis de intimismo y de evocación a un pasado que aún sigue latente en la memoria colectiva. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “SEICA/62 Peto X. Carballido 98”.

EXPOSICIONES: “Seica en Ou”, Centro Cultural Deputación de Ourense. 2004.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: "Seica en Ou", Centro Cultural Deputación de Ourense. 2004.
VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, p. 31.
BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: "Seica en Ou", Centro Cultural Deputación de Ourense, 2004.
VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, pp. 29-32.

BIOGRAFÍA

Xesús Antón Carballido Cibeira nace en 1954, en Carballiño, Ourense. Inicia su carrera como autodidacta cuando expone en 1992 en la Casa da Cultura de Noia, A Coruña. Su personal obra surge de un proceso de evocación con los múltiples objetos que encuentra y guarda celosamente en su estudio hasta que surge el momento de ser utilizados convenientemente, siempre al servicio de una idea que tiene su fundamento en el medio y la sociedad que le rodea: Galicia. Para los diferentes contenidos temáticos que configuran cada obra elige cuidadosamente objetos, grabados, ilustraciones antiguas, fotografías, etc., que minuciosamente combinados pueden llegar a sugerir asociaciones de ideas, ayudados por el preciso lema de un título. Carballido participa de un cierto sentir constructivista en el que no queda al margen la técnica del *ready made*, acuñada por Marcel Duchamp. Pero aunque técnicamente participa de la deuda de Dada, conceptualmente su obra es típicamente gallega, nostálgica por la evocación de un pasado que se olvida como un trasto viejo y que el artista rescata para reactivar la memoria colectiva hacia el patrimonio cultural de la identidad.

Entre sus exposiciones se pueden destacar la individual que realizó en la Fundación Eugenio Granell de Santiago de Compostela, en 1997 o su participación en la Tercera Mostra Unión Fenosa de A Coruña, en 1993. Está representado en diferentes colecciones públicas y privadas gallegas.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *Xesús Carballido*, Santiago, Fundación Eugenio Granell, 1997.
ROZAS, Mercedes, *Manufacturados "Seica"*, Madrid, Galería Belarde 20, 1999.
VV.AA., *Seica en Ourense. X. Carballido*, Ourense, 2004.
VV.AA., *Seica en Cuba, La Habana*, 2000.

ALBERTO CARPO [Alberto Álvarez Martín] (1936)

Retrato de Juan José Barcia Goyanes

Óleo sobre lienzo, 100x73 cm., 2007.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "A. Carpo 07".
Palacio Provincial
Número de inventario: 1497



Motivado por el deseo de ir completando la galería de retratos de presidentes de la Diputación de A Coruña, en 2007 la corporación provincial encarga el retrato de D. Juan José Barcia Goyanes, eminente neurólogo y catedrático de medicina, al pintor Alberto Carpo.

D. Juan José Barcia Goyanes ejerce el cargo de Presidente de la Diputación desde el 29 de octubre de 1938 hasta el 25 de septiembre de 1939, fecha en que renuncia al cargo ya que es nombrado catedrático de anatomía de la Universidad de Valencia, ciudad a la que traslada su residencia.

Dado que Juan José Barcia Goyanes había fallecido en 2003 el pintor realizó el encargo a través de fotografías facilitadas por la familia del retratado y la propia Diputación Provincial. Alberto Carpo pinta un retrato sedente en el que trata de captar las características psicológicas del personaje a través de su actitud corporal y el ambiente que le rodea, una habitación de estudio con una librería repleta de volúmenes y una mesa en la que reposa una de las obras escritas por el científico, en la que puede leerse su nombre. La interpretación de unas manos no recogidas en las fotografías de medio cuerpo que le sirvieron de modelo, facilita una pose idealizada de largos y elegantes dedos. Si se compara el retrato con la fotografía utilizada para pintar el rostro del modelo se percibe una cierta interpretación por parte del pintor al estilizar su cabeza y potenciar las calidades lumínicas en el rostro y los cabellos. Para activar cromáticamente la composición introduce vivos colores en el chaleco y corbata del retratado potenciando la diagonal compositiva desde la cabeza hasta la mano derecha. (AGM)

PROCEDENCIA: Encargo al artista.

BIOGRAFÍA

Alberto Álvarez Martín (Alberto Carpo), León, 1936. Su familia se traslada a A Coruña siendo Alberto Carpo aún niño, desde entonces se vincula e integra en la vida de la ciudad. En 1960 abandona los estudios y se traslada a París donde reside durante cinco años. En la capital francesa obtiene el título de Diseño Gráfico en la Escuela Superior de Artes Modernas y desarrolla una intensa actividad artística e intelectual, aspecto que influirá poderosamente en su trayectoria artística futura. En 1965 regresa a España residendo cortos periodos de tiempo en Madrid y Barcelona para trasladarse definitivamente a A Coruña, donde ha desarrollado prácticamente la totalidad de su actividad como pintor. En el segundo lustro de la década de los sesenta forma, junto a otros artistas, el grupo “O Carón”, un colectivo formado por intelectuales (Anxeles Penas, Francisco Taxes, Agustín Fernández Paz, Xavier Seoane, etc.) y artistas coruñeses (Chelín, Xoti de Luis, Elvira Blanco, Tomás Pereira, Xosé Tomé, Manuela Folgado, Xaime Cabanas y Correa Corredoira), que defendían intereses culturales, sociales y políticos. Desde un punto de vista plástico el colectivo no posee una estética común, dada la diversa personalidad de sus componentes. Con “O Carón” se realizaron en la ciudad herculina los primeros *happenings* o recitales de poesía experimental.

La pintura de Alberto Carpo se sustenta en el eclecticismo de lenguajes plásticos diversos aglutinados en su poderoso dibujo, de excelente factura. La principal temática del artista es la figura humana, que normalmente la representa en conflicto con su propia existencia.

El artista ha realizado exposiciones preferentemente en el ámbito gallego y su obra forma parte de colecciones públicas y privadas coruñesas y gallegas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX. Tomo III, Madrid, Forum Artis, 1994.

PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del boom (1970-1980)*, A Coruña, Edicións O Castro, 1981.

SILVIA CARREIRA [Silvia Forbela C.B.M. Carreira] (1966)

Entrelaça-me azul

Técnica mixta sobre tela, 160x140 cm., 1996.
Imprenta Provincial
Número de inventario: 0838



Esta pintora de origen portugués, residente en Matosinhos, ha centrado su experiencia creativa en torno a una serie de la que esta obra “Entrelaça-me azul” debe considerarse precursora. Es la serie de Falsa Perspectivas.

Como en dicha serie, Silvia Carreira se sirve de sus dos colores predilectos: un rojo de inusual intensidad y, en este caso, de un azul que, como consecuencia, de la mezcla con el amarillo, ha creado tono verdoso que permite entrever matices de ambas gamas cromáticas.

Asimismo, la construcción arquitectónica como motivo central de la obra sigue siendo fundamental. Casi como si se tratara de recortes visibles de su existencia, de lugares comunes para ella, introduce la estructuración propia de un paisaje onírico en el cual se puede ver una barandilla de gruesos soportes que divide en dos la composición.

La diferencia más sustancial con relación a la serie de Falsas perspectivas es, justamente, la falsa de esa ficción espacial que caracteriza su nueva serie. Las ilusiones ópticas, las perspectivas forzadas y distorsionadas, de intenso valor expresionista, han sido sustituidas en nuestra obra por una visión frontal que, debido a la extensión que adquieren la masa cromática dominante –rojo y verde–, casi parece plana, como si este paisaje se organizase en tres niveles horizontales diferentes.

Asimismo esta obra incorpora otros elementos diferentes como la calidad caligráfica de las espirales dibujadas sobre la parte inferior de la tela, o los graffitti que se vislumbran en la parte superior de la tela. Motivos éstos que nos recuerdan la formación en grabado que recibió en el Museu Soares dos Reis de Porto. En especial, los incluidos en la parte inferior del lienzo, introducen un sentido decorativo que se contrapone al carácter táctil que adquiere la pintura, distribuida en grandes manchas en las que se percibe la huella del pincel. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra a la artista como obra premiada en el I Salón de Otoño de A Coruña.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo inferior izquierda “(firma ilegible) 96 (etiqueta con el precio de la obra y el nombre de la autora”.

EXPOSICIONES: Primer Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996.

REPRODUCCIONES: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996.

BIOGRAFÍA

Silvia Carreira, Matosinhos, Portugal. Cursó estudios en la Escuela Soares dos Reis, además de estudiar pintura en la Escuela Superior Artística de Porto. Realizó un workshop en la Fundación Calouste Gulbenkian orientado por Welfare State. En 1992 se trasalda a Londres becada por la Fundación da Juventude en su programa “Ir e Descobrir”. Es la fundadora y directora de la Associação de desenvolvimento cultural “A Academia” de 2004 a 2007. Directora artística do Super Bock Club - B Flat Galeria de 2008 hasta 2010.

Su producción artística mantiene una gran homeneidad pues es la abstracción conceptual, junto con las reinterpretaciones del color, las que se desarrollarán en su trabajo de un modo constante. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Primer Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996.

ALEJANDRO CARRO [Alejandro Carro Rodríguez] (1964)

Fragmento

Óleo sobre tabla, 140x120 cm., 2001.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1321



Alejandro Carro, cuando habla de su obra, insiste en alejarse de los métodos de reproducción mecánica –serigrafía, copy-art, etc–, mantiene una relación directa con el óleo y se sirve de la madera como soporte. En sus palabras, Fragmento es una “aproximación en su mirada a una realidad social e histórica. Imágenes de un tiempo universal, no íntimo, no personal o vivencial. No existe una intención de crítica social explícita o impuesta sino plasmar una realidad antropológica o humana en su diversidad y complejidad. Son imágenes de un tiempo esencial, afirmado o negado, creado o destruido en su inercia dinámica y dialéctica. Imágenes figurativas extraídas de diferentes medios de comunicación trabajadas al óleo de manera realista, sin recurrir por tanto de manera deliberada ni al collage ni a la impresión digital fotográfica ni serigráfica inmersas en fondos orgánicos, muy texturados o neutros y geométricos en los que el extrañamiento o desplazamiento que se opera en la imagen nos devuelve intencionadamente significados y reflejos polisémicos. Fuego, luz, sombra y ceniza. El pintor recrea cosmogónicamente las metamorfosis del tiempo, de sus imágenes y de su materia en el artificio fabulado y soñado de la pintura”.

Este complejo discurso, en el que abunda la reflexión teórica sobre el oficio de pintor, en la que se contraponen lo orgánico con lo geométrico, la luz con la sombra, la conciencia social con una intencionalidad ajena a cualquier reivindicación desde esa perspectiva, se materializa en una obra en la que se juega con el soporte de madera, se potencia la capacidad técnica del autor a la hora de dibujar una realidad objetiva y mimética, y se explota la capacidad signica de motivos convencionales como el subrayado a través de un círculo o una flecha. Efectivamente, no se trata de obras biográficas, en las que el artista se desnude emocionalmente a través de la pintura, tampoco se trata de una obra en la que se descubran las deficiencias del sistema, sencillamente se trata de fragmentos de la realidad extraídos de sus contextos cotidianos para convertirlos en obras de arte en manos de un artista que mantiene muchas de las características del oficio del pintor. De ahí que sea la capacidad metafórica de la obra la que más le interese explotar, incluso por encima de las cualidades polisémicas de la misma. Como imagen Alejandro Carro la somete a la mirada del público con el objeto de que sea éste el que pueda aportarle sentido singular. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, p. 55.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 53-56.

BIOGRAFÍA

Alejandro Carro Rodríguez nace en Lugo, en 1964. Los estudios de Bellas Artes condujeron a este lucense a Bilbao donde se hizo artista y se especializó en pintura y escultura. Con el paso del tiempo, su quehacer, ya como profesional, lo ha llevado a practicar básicamente la pintura y, desde ella, rápidamente a buscar su propio camino hasta el momento actual, donde se produce una reflexión estética trabajando sobre el plano habitual de quien pinta y busca en ese inicio algo que bien puede ser parte de la propia existencia, ya como experiencia vital ya como sapiencia.

Desde que finalizó sus estudios en Bilbao, en 1990, será Lugo el escenario de su actividad cotidiana, comienza así una vida en su propia tierra.

Alejandro Carro es uno de esos artistas gallegos que nace para la pintura en la última década del siglo XX, que tratan como complementarias la vía abstracta y la figurativa. Se puede decir que su obra es una abstracción que niega la figuración.

Su obra se encuentra en las Diputaciones de A Coruña y Lugo, en el Concello de Lugo, en la Xunta de Galicia, en la Casa de Galicia en Madrid, Museo Provincial de Lugo, en la Universidad de Nueva York, en la Universidade da Coruña, en la Escuela de Arte de Granada, en la Subdelegación do Goberno en Guipúzcoa, en la Colección Caixavigo, en la Colección Caja Castilla-La Mancha, en el Club Financiero Atlántico, en el Colegio de Abogados de Santiago de Compostela, y en las galerías Clérigos, Alameda, Sargadelos, Paloma Pintos, Arte Imagen. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

GARRIDO MORENO, Antonio, "Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia", en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 53-56.

DIEGO CASADO [Diego Casado Cerezo] (1958)

Vacío

Fotografía a color sobre capalix y metacrilato, 120x120 cm., 2004.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1576



Una característica que define las primeras obras de “Arquitecturas” es la utilización exclusiva de las imágenes monocromáticas, fundamentalmente el blanco y negro, y ocasionalmente los virados en azules o sepias. Con el paso del tiempo continúa su investigación sobre los interiores arquitectónicos a través de la serie “Expansivo”, que supone una ampliación formal de la serie precedente. Incluye en sus maquetas leves intervenciones plásticas ilusorias –moho, orín, agua, etc–, pavimentos que acentúan la perspectiva, y otros efectos con la intención de plantear una mayor gama de variantes al espectador. Dichos efectos ilusorios que pueden ser contemplados como la huellas del paso del tiempo con un mínimo incremento ornamental generan una mayor riqueza conceptual.

La austera belleza es espectacular en y por sí misma; tan seductora que tal vez el observador no esté dispuesto a desenmascararla y quiera creer que podría ser real. Irónicamente, este encaprichamiento distancia al observador, impidiéndole que reconozca ninguna fachada.

En “Vacío”, fotografía merecedora del tercer premio del V Salón de Otoño de pintura de A Coruña, aparece el color como pretendiendo que la imagen iguale la virtualidad con la realidad. Pertenece a una serie de fotografías en las que el proceso de experimentación está relacionado con el concepto de la escala. En anteriores obras, la escala o medida del hombre está necesariamente presente de tal forma que hiciera comprensibles las dimensiones del lugar. En cambio, en esta obra, la escala pasa a ser el propio espectador produciéndose un trasvase, una complicidad que enriquece aún más, si cabe, el sentido deambulatorio del espacio.

Un color de gama cromática suave que, en ocasiones, reduce la dureza extrema de contrastes que poseían sus primeras imágenes de “Arquitecturas”. Un sobrio cromatismo que contribuye a crear una mayor riqueza de datos narrativos en la fotografía. Y si bien no hay una correlación aparente con ninguna narrativa escrita, parece que estas imágenes se refieren a un pasado, a un presente y a un futuro. Ante la ausencia humana, un observador implicado en exceso podría imaginarse una historia dentro de los espacios neutros, o, al menos, preguntarse por qué habrán sido elegidos por el fotógrafo; qué ha ocurrido ahí que merezca su atención. (AGM)

PROCEDENCIA: V Salón de Otoño de Pintura 2004 (Tercer Premio)

INSCRIPCIONES: Al dorso “Vacío Diego Casado, 2004”.

EXPOSICIONES: Quinto Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Sala de Exposiciones de Caixa Galicia de A Coruña, 2004.

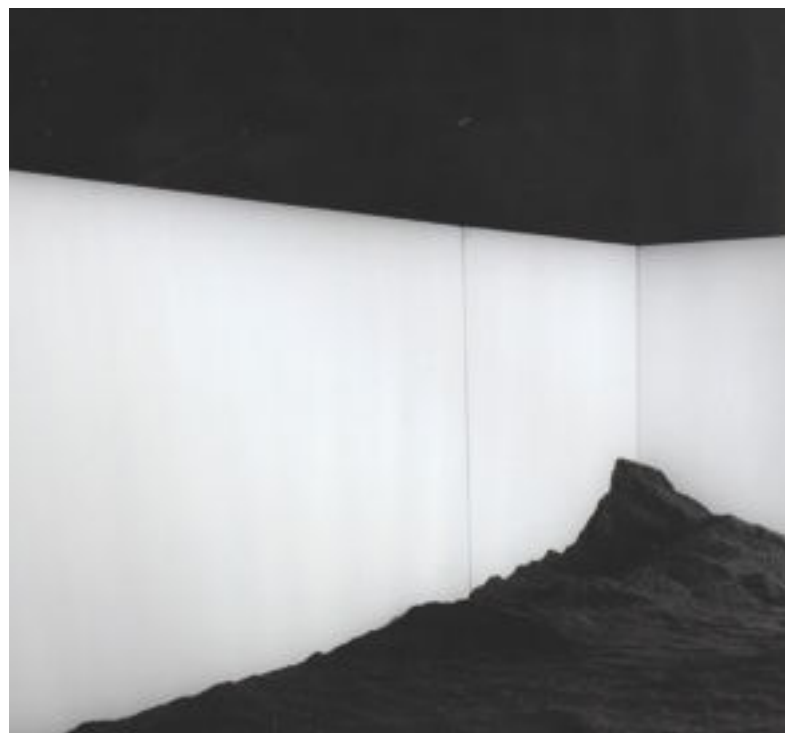
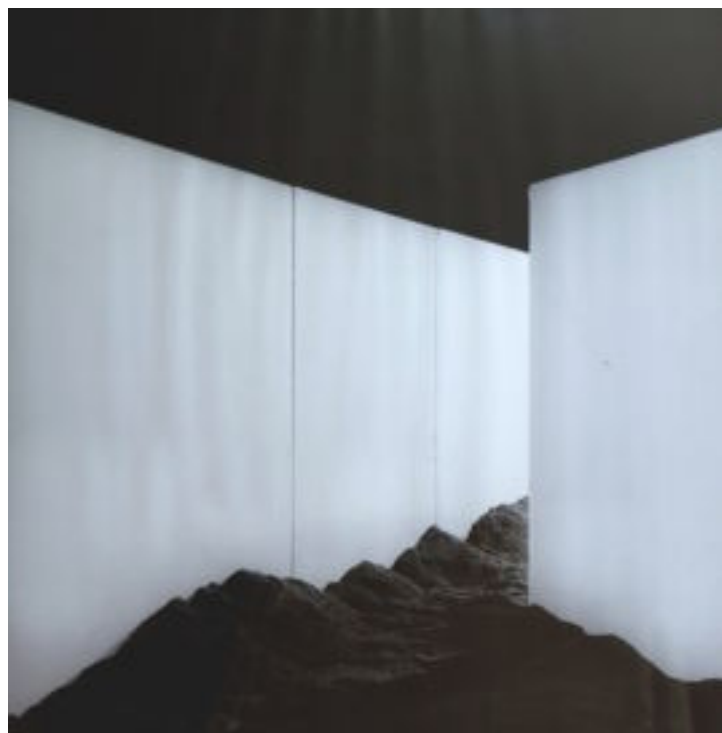
REPRODUCCIONES: *Quinto Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2004, p. 40.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Quinto Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2004, pp. 38-40; 142-143.

DIEGO CASADO [Diego Casado Cerezo] (1958)

Obra I y II de la serie “Portas adentro”

Fotografía al bromuro sobre madera (dos fotos independientes), 92x92 cm., 2001.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1309 y 1310



La serie “Portas adentro”, integrada dentro de la macro serie “Arquitecturas” tiene un proceso que nace con el boceto, ya que este plasma la idea y las pretensiones del artista: primero construir y, posteriormente, fotografiar.

La elección de la arquitectura como tema se debe a que el fotógrafo entiende esta disciplina como el encuentro entre arte y ciencia. El componente artístico de la arquitectura, para Diego Casado, reside en la belleza de las formas, mientras que el componente científico en los aspectos constructivos y analíticos. El conocimiento y reflexión de la ciencia genera, bien aplicados, la belleza. Su objetivo es la aportación de nuevas cualidades al espacio. Unos espacios vacíos, íntimos que son creados teniendo como fin fundamental el espectador, ya que es el espectador quien se convierte en escala de la obra. Por ello, previamente, antes de realizar el espacio arquitectónico construido por él mismo –una maqueta–, estructura la obra para conseguir la misma interpretación que el espectador daría a un espacio real.

Otro aspecto importante de su trabajo es el manejo de la luz que ayuda, sin lugar a dudas, a acentuar las etéreas atmósferas creadas. Una luz que genera una intensa densidad y contrastados niveles de blancos y negros. En los espacios desnudos, con una iluminación convenientemente aplicada, los accidentes arquitectónicos crean una rica gama de sombras que tamizan la brusquedad de los acentuados contrastes. Un recurso utilizado plásticamente por los mejores pintores europeos de la edad moderna y contemporánea, y que Diego Casado integra en la fotografía al afirmar que, “La luz en la historia del arte fue utilizada como símbolo de algo especial, misterioso, dogmático; tal vez juegue con esa noción, pero en mis fotografías todo ocurre de una manera más mundana: la luz sencillamente está sugiriendo, activando otro plano que hay más allá del propio espacio”.

Frente al clasicismo efectista y teatral de las obras del fotógrafo americano James Casabere, Casado prefiere el espacio vacío y racionalista, por ser más íntimo, sencillo y austero, ya que su fin último es conseguir un estado de empatía con el espectador, encontrándose a sí mismo. Pretende la identificación del espectador con un espacio construido gracias a la estructura compositiva y al mismo tiempo, como ocurre en esta obra, incluye elementos extraños, la arena, que estimulan a la interpretación de nuevos significados. (AGM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en la parte superior derecha “Diego Casado 2001 Original único”.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, p. 59.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001, pp. 57-60.

DIEGO CASADO [Diego Casado Cerezo] (1958)

Serie Encuentros nº 5

Fotografía al bromuro y selenizada sobre papel baritado, 57x57 cm., 1996 ca.
Firmado ángulo inferior derecho "Kasado".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0820



Desde finales de los ochenta, sus series poseen un planteamiento constructivo cuyo proceso se inicia con la toma de la fotografía para pasar, posteriormente, a su manipulado con colores planos y la fragmentación de la imagen mediante cortes. Una vez conseguida la composición satisfactoria se fotografía nuevamente con lo que se obtiene el resultado final. Es decir, la fotografía no sólo es resultado final sino que también se convierte en proceso, al ser manipulada.

En 1993 inicia una nueva serie en la que se crea un estado de interacción entre los objetos (generalmente trozos de madera) y la imagen (manos gesticulando en primer plano). Entre el ámbito de la imagen y el del objeto se establece una relación que produce, según la intencionalidad del fotógrafo, un equilibrio o un desequilibrio. El ámbito real y el fotográfico establecen una dependencia y un diálogo, simultáneamente. La imagen –manos– aporta un sentido al objeto –madera–, de tal forma que la imagen interviene en la interpretación del objeto. Conceptualmente la serie incide en una reflexión de vigente actualidad: la importancia que posee la imagen para el hombre. Diego Casado incide en la utilización del soporte fotográfico no solamente como resultado final, sino también como base de un discurso. En estos trabajos existe primero un proceso de construcción que parte de la relación entre una fotografía previa y su relación con objetos, para finalmente obtener la imagen final que es fotografiada, relegando a la cámara a convertirse en una mera herramienta que fija el proceso creativo.

El fotógrafo altera, en ocasiones, el resultado final de sus obras mediante la multiplicación de una misma imagen y su disposición de una manera específica en una composición construida intencionadamente. Esto es lo que ocurre en la fotografía de la serie Encuentros nº 5, premiada en el IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo y propiedad de la Diputación de A Coruña, en la que una fotografía de un puño cerrado multiplicada cuatro veces y dispuesta de forma conveniente crea una nueva imagen en la que se establecen nuevas relaciones e interpretaciones. La estructura simétrica y especular de la nueva imagen crea un universo caleidoscópico que es capaz de potenciar las capacidades interpretativas del espectador así como el interés por descubrir los recursos utilizados en el proceso creativo de la obra resultante. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso "autor Diego Casado Cerezo".

EXPOSICIONES: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

REPRODUCCIONES: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, p. 27.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, pp. 24-27.

BIOGRAFÍA

Diego Casado Cerezo (Sevilla, 1958), se interesa por la fotografía desde sus años infantiles en Sevilla. Una vez finalizados los estudios de bachillerato se traslada a Madrid para estudiar en el Centro de Enseñanza de la Imagen, en la actualidad Escuela Superior de Fotografía. El descubrimiento de la capital de España y la influencia de sus estudios le permite ampliar sus preferencias hacia la fotografía de autor centrándose en la toma de imágenes de la ciudad, especialmente en los inmuebles demolidos a causa de la expansión urbanística. Dichos trabajos pueden entenderse como reflexión sobre la existencia de unas vivencias desaparecidas: el hogar como suma de vivencias acumuladas. En la década de los ochenta se establece en Ribadeo (Lugo) como fotógrafo profesional. A finales de la década rescata su trabajo de fotografía de autor. El sistema de trabajo que realiza en estos años subvierte el orden habitual de la fotografía. Si lo normal es establecer la cadencia, OJO (percepción de la realidad) – OBJETO-PROCESO (análisis de la realidad y decisión de cómo captarla) – OBJETIVO (resultado final acabado), Diego Casado altera el orden pasando al lugar del OJO, el OBJETIVO, adoptando una actitud activa prescindiendo de la habitual pasividad del fotógrafo convencional. Estas fotografías ya poseen un planteamiento constructivo cuyo proceso se inicia con la toma de la fotografía pasando, posteriormente, a su manipulado con colores planos y la fragmentación de la imagen mediante cortes. Una vez conseguida la composición satisfactoria se fotografía nuevamente con lo que se obtiene el resultado final. Es decir, la fotografía no sólo es resultado final sino que también se convierte en proceso, al ser manipulada.

Hacia 1993 realiza un nuevo proyecto en el que el ámbito real y el fotográfico establecen una relación de dependencia, un diálogo. En 2001 Diego Casado emprende una nueva dirección en sus planteamientos fotográficos creando la serie “Arquitectura” cuya característica principal reside en el intenso componente de teatralidad que poseen muchas de sus fotos, en las que las imágenes se debaten entre la ambigüedad y la realidad explícita, entre el misterio y la presentación de espacios concretos. La construcción de maquetas previas que después se fotografían rompiendo la relación de escala, le permiten un mundo ficticio y mágico que tiene un cierto paralelismo con el trabajo del fotógrafo americano James Casabere. En sus últimas obras incorpora el color, con lo que amplía los contenidos plásticos y conceptuales.

Diego Casado comienza a exponer en la década de los noventa destacando su participación en el IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, en 1996. En 2001 presenta su obra en ARCO de la mano de la Galería Carmen de la Calle y participa en la VII Mostra Unión FENOSA. En 2002 es seleccionado en el XVIII Premio L'OREAL de Madrid. En 2003 expone su obra en la Galería Pardo Bazán de A Coruña y obtiene el segundo premio en el X Certamen de Artes Plásticas Cidade de Lugo. Es premiado con el tercer premio en el VII Salón de Otoño de Artes Plásticas de A Coruña, en 2004, y en 2005 obtiene el máximo galardón en la XXXII convocatoria del Premio Bancaixa de Valencia. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Cercanías, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, 1998.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GARRIDO MORENO, Antonio, “Fluxo e refluxo no mar da arte”, en *Fluxo e refluxo no mar da arte*, Lugo, Museo Provincial de Lugo - Concello de Cervo, 2008.

IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, pp. 24-27.

MERA ÁLVAREZ, Irene, “A fotografía: consumación da autonomía artística e visión dun certame”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 129-137.

PAZ VILAR, M. Neves, “A poética do baleiro”, en *A poética do baleiro* (catálogo), Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2008.

Quinto Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2004, pp. 38-40; 142-143.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

VICTOR CASAS [Victor Casas Julián] (1936)

Xente que fala

Aguafuerte, aguatinta y punta seca, 24,5x32,5 cm. (mancha) 37,5x45,5 cm. (papel), 2007 ca.
Firmado ángulo inferior derecho "Casas", tirada ángulo inferior izquierdo "P/A".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1596



El grabado "Xente que fala" fue seleccionado y adquirido en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña, autoría del veterano pintor y grabador Victor Casas. El autor posee una excelente formación como grabador, iniciada en el taller Tres en Raya de Madrid, y que cultivaría durante toda su trayectoria formando parte de diferentes colectivos y asociaciones de grabadores entre los que se puede citar el grupo P/A Grabadores, con el que ha realizado exposiciones en diferentes localidades españolas.

"Xente que fala" temáticamente es la clásica escena de costumbres que representa una cafetería que sirve de punto de encuentro a todo tipo de relaciones sociales. Una imagen que por su encuadre y tratamiento posee un cierto halo nostálgico de un tiempo que poco a poco va pasando, plasmado todo ello con una diluida figuración matizada por la mancha, aspectos que aportan una clara intención intimista, con rasgos adquiridos de la abstracción lírica. Desde el punto de vista formal Victor Casas utiliza una técnica clásica en la tradición del grabado muy utilizada en el segundo tercio del siglo XX, el doble entintado de una plancha que se imprime de una única estampación. Esta técnica era frecuentemente utilizada por importantes artistas de mitad de siglo como Prieto Nespereira y Castro Gil. La utilización del aguafuerte y la punta seca en las líneas principales del dibujo, que son acentuadas en los motivos del primer plano con fuertes mordidas de ácido, y posteriormente trabajadas con la acción del aguatinta para aportar a la estampa un sinfín de matices que paliar la ausencia de medios tonos de las técnicas calcográficas. La reserva de la mesa del primer plano y las ventanas del fondo actúan como focos lumínicos en una escena en la que la penumbra y la densidad del ambiente son las notas principales que activan la composición. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

REPRODUCCIONES: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, pp. 18-19.

BIOGRAFÍA

Victor Casas Julián (Victor Casas). Pontevedra, 1936. La formación artística de Victor Casas tiene lugar en Madrid, donde realiza estudios en Fomento de las Artes, Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Agrupación Española de Acuarelistas, Círculo de Bellas Artes así como por las clases de pintura impartidas con Amadeo Roca y Eduardo Pena. Como grabador sus inicios tienen lugar en el taller madrileño de grabado y serigrafía Tres en Raya.

La pintura de Victor Casas, vinculada siempre con la figuración, utiliza un importante equilibrio entre el dibujo y la mancha, consiguiendo con ellos una imagen idealizada de clara adscripción intimista. Temáticamente el artista incide en la temática del paisaje, bodegón y escenas de interior. Desarrolla su trabajo, principalmente, en las técnicas de la pintura, acuarela, dibujo y grabado.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en todo el territorio español y, puntualmente, en países europeos y americanos. Ha participado en ferias y eventos relacionados con el grabado como la Feria Internacional de Arte Contemporáneo MAC-21 de Marbella y en varias ediciones del Salón Internacional de Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo ESTAMPA. Su obra ha sido merecedora de numerosos premios de pintura en la década de los años setenta y está presente en diferentes museos, colecciones institucionales y privadas de Galicia y España. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- CUNQUEIRO, Álvaro, "Victor Casas", en *Victor Casas*, Barcelona, Galería Sargadelos, 1974.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

CASTELAO [Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao] (1886-1950)

Caricatura de doña Emilia Pardo Bazán

Tinta coloreada sobre papel, 17x12 cm., 1915.

Dedicatoria con firma y fecha en el ángulo inferior derecho “Para el álbum de la srta. Carmen Martínez Morás. Castelao. Madrid 5 de julio de 1915”.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 0879



Doña Emilia Pardo Bazán era un personaje esencial en la vida cultural gallega de principios del siglo XX pues, a sus escritos literarios había que añadir sus colaboraciones en los periódicos de la época y, en los que, tanto en unos como en otros, defendía opiniones estéticas, que le llevaron a tener un papel protagonista en la exposición regional gallega de 1917. Alguna de sus opiniones, como su inclusión de Sotomayor en la “escuela española” fue duramente criticada por Vilar Ponte, que lo consideraba como un artista gallego, y los nacionalistas. No es extraño, entonces, que sea uno de los personajes de los que Castelao hizo un mayor número de caricaturas. Esta se halla muy próxima a un apunte a lápiz conservado actualmente en el Museo de Pontevedra. Y, como en todas las que Castelao representa a la escritora en posición de tres cuartos –en ocasiones también la ha representado de perfil– Castelao caracteriza al personaje por el garabato de línea continua que forman el párpado derecho, la nariz, el pliegue orbital del lado izquierdo que une a esta con la boca, la propia boca y el mentón. Una “C” cerrada conformando la ceja y el otro párpado –este, como el anterior, se simplifica en una línea recta que produce la impresión de que los ojos apenas están abiertos– y una línea continua formando la mejilla y una papada que ocupa todo el espacio del cuello. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

BIOGRAFÍA

Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao (Castelao) nació en Rianxo en 1886. En 1895 emigra a la Argentina acompañando a su madre, para reunirse con su padre que poseía un negocio en la Pampa. Sin embargo, muy pronto regresará a Galicia de modo que en 1900 ya cursa bachillerato en Santiago, ingresando en la facultad de medicina el curso 1902-1903. A pesar de su vida de tuno, se licencia en 1908, doctorándose en Madrid al año siguiente, ciudad en la que participará en el II y en el III Salón de Humoristas.

El mismo año de su doctorado empieza a ejercer la medicina en Rianxo, actividad que abandonará posteriormente, y consigue la medalla de oro en la Exposición Regional Gallega de 1909 con el tríptico Unha festa na aldea. En 1911 es cofundador de El barbero municipal de Rianxo, un periódico dedicado a denunciar el caciquismo y, al año siguiente, realiza su primera exposición individual en Ourense a la que sigue otra celebrada en la sala Iturriz de Madrid. El año 1912 es también el año de su matrimonio y el de su ingreso en Acción Gallega de Basilio Álvarez, al que había conocido en Madrid

tres años antes. Empieza también entonces su colaboración como caricaturista en El Liberal y, posteriormente, en La Ilustración Gallega y Americana. Además pronuncia la conferencia Algo acerca de la caricatura en varias ciudades y villas de Galicia y obtiene, en 1915, la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con el tríptico Cuento de Ciegos.

En 1919 participa en la Segunda Asamblea Nacionalista de Santiago (también lo hará en la de Monforte de 1924) y se integra, desde su fundación, en As Irmandades da Fala. Su obra pasa entonces a convertirse en un arma política, surgiendo así el Álbum Nós, que expone itinerante por Galicia, y ensayos como Arte y Galleguismo, al tiempo que la Literatura empieza a adquirir un lugar preponderante en su producción artística, en la que abandona casi totalmente el óleo. De 1921 es su viaje por Francia, Países Bajos y Alemania becado por la Diputación de Pontevedra, para la cual redacta la famosa memoria también conocida como el Diario del Viaje de 1921, en la que deja constancia de sus apreciaciones artísticas.

En 1924 ingresa en el Seminario de Estudios Gallegos y dos años después es elegido miembro numerario de la Real Academia Gallega, aunque no tomará posesión hasta 1934 con el discurso As cruces de pedra na Galicia. En 1936 es elegido diputado por el Partido Galeguista teniendo un papel fundamental en la aprobación del Estatuto de Autonomía. Precisamente, gestionando su aprobación por el Parlamento Español, le sorprende el golpe de estado en Madrid. Pasa la guerra, primero en esta ciudad y luego en Valencia, colaborando con la propaganda republicana con la trilogía que forman los álbumes de la guerra. Viajará posteriormente a Moscú, Nueva York y la Habana, instalándose definitivamente en Buenos Aires. Allí es nombrado ministro de la República en el exilio y preside el Consello de Galiza. Además estrena la pieza teatral “Os vellos no deben namorarse” y “Sempre en Galiza”. Muere en 1950. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MONTERO, X., *Castelao*, Madrid, Akal, 1975.
ÁLVAREZ, S., *Castelao y nosotros los comunistas*, Sada- A Coruña, O Castro, 1984.
BALTAR DOMÍNGUEZ, R., *Castelao ante la medicina, la enfermedad y la muerte*, Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1979.
BLANCO-AMOR, E., *Castelao escritor*, Sada- A Coruña, O Castro, 1986.
BONET, J.M., *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
BOZAL, V., *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Summa Artis - Espasa Calpe, 1991.
BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.
BOZAL, V., *Historia del Arte en España*, Madrid, Istmo, 1972.
BOZAL, V., “Sátira y tragedia. Las imágenes de Castelao”, en *O movemento renovador da arte galega*, Sada- A Coruña, O Castro, 1987.
BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Istmo, 1981.
CALVO SERRALLER, Ramisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria, *La ilustración en la revista “Nós”*, Orense, Diputación de Orense, 1983.
CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria, *Os castelao de Ourense*, Ourense, Caixa Ourense, 1985.
CARVALHO CALERO, R., *Escritos sobre Castelao*, Santiago, Sotelo Blanco, 1989.
DÍAZ PARDO, Isaac, “Castelao”, en *Artistas gallegos. Pintores (Vanguardia histórica)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1998.
DURÁN, J. A., *Castelao en “El Sol”*, Madrid, Akal, 1976.
DURÁN, J. A., *Crónicas*, 4 vols., Madrid, Akal, 1974-1977-1981-1986.
DURÁN, J.A., *El primer Castelao. Biografía y Antología rotas*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F., *O río do tempo. Unha historia vivida*, Sada-A Coruña, O Castro, 1990.
GONZÁLEZ PÉREZ, C., *Os nosos humoristas: Castelao*, Sada- A Coruña, O Castro, 1982.
LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
LÓPEZ, S., *Castelao humorista*, Santiago, Xunta de Galicia, 1996.
NEIRA VILAS, X., *Castelao en Cuba*, Sada- A Coruña, O Castro, 1983.
NÚÑEZ BÚA, X., *Vida e paixón de Castelao*, Sada- A Coruña, O Castro, 1986.
OTERO PEDRAYO, R., *A miña amizade con Castelao*, Sada- A Coruña, O Castro, 1986.
PAZ-ANDRADE, V., *Castelao na luz e na sombra*, Sada- A Coruña, O Castro, 1982. [2º ed. Revisada e ampliada, 1986].
PORTA MARTÍNEZ, P., 1937, Castelao e Souto en Valencia, Sada- A Coruña, O Castro, 1985.
SÁNCHEZ CASADO, I., *Alfonso Rodríguez Castelao. 24 años en la Administración Pública Española (1915-1939)*, Barcelona, Anthropos, 1984.
REY ROMEU, M., *Arte e verdade (a obra literaria de Castelao)*, Pontevedra, Eds. do Cumio, 1991.
ROSALES, M., *A narrativa de Castelao*, Santiago, Sotelo Blanco, 1997.
SEOANE, L., *Castelao artista, Alborada*, Buenos Aires, 1969. [2º ed. aumentada, Sada- A Coruña, O Castro, 1984].
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
SOTO, L., *Castelao, a U.P.G. e outras historias*, Vigo, Eds. Xerais, 1983.

JORGE CASTILLO [Jorge José Carmelo Castillo Casalderrey] (1933)

Olga, quieta

Óleo sobre masonite, 62,5x75,5 cm., 1984.

Palacio Provincial

Número de inventario: 0733



“Olga quieta”, es un pequeño óleo que se puede atribuir a su producción de la década de los noventa, un momento en el que, como ha manifestado el artista, le sirvió para realizar algunas obras y también como justificación de una actividad pictórica mucho más reducida que la de otras décadas. La separación de Marienza Binetti, su desvinculación con la Galería Marlborough y su regreso a España suponen para el artista el paso por una crisis emocional y respecto a los contenidos de su discurso, sus formas exteriores o la dificultad de transmitir emociones no banales. Desde el punto de vista estilístico en estos años Jorge Castillo regresa a una estética muy vinculada con su etapa europea de los años sesenta, una obra de aspecto surrealista en la que los elementos y objetos que estructuran la composición de los lienzos parecen flotar en espacios indefinidos y la acumulación de referencias se acumulan y mezclan aportando un cierto carácter onírico. Estos recursos son los que aparecen en “Olga quieta” junto a una figuración de fragmentos orgánicos poco definidos junto a otros personajes que han sido frecuentemente evocados en muchas de sus obras: pájaro, hombre-máscara, silueta de mujer, busto, etc. Junto esta acumulación vertical de objetos que no poseen una relación racional entre ellos aparecen dos figuras orgánicas que pudieran remitir a la etapa surrealista de Picasso de finales de los años veinte y principio de los treinta, como en muchas veces ha sucedido en la producción de Jorge Castillo. Unas figuras que poseen un intenso contenido escultórico y que contribuyen a potenciar el misterio que posee la composición de “Olga quieta”. El propio artista ha manifestado que a través de la organicidad de Rubens llegó a entender la obra cubista de Braque y Picasso, y la obra surrealista de este último.

La figuración representada en “Olga quieta” flota en un espacio indefinido creado a través de superposiciones de capas de pintura de aplicación suelta y gestual. Los leves esgrafiados y la restringida paleta cromática basada en colores planos contrastan con el dibujo de unas figuras de consistencia más pastosa y resueltas con una mayor definición descriptiva. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

INSCRIPCIONES: Al dorso etiqueta “Olga quieta”.

BIOGRAFÍA

Jorge José Carmelo Castillo Casalderrey (Jorge Castillo), Pontevedra, 1933. Un año después de nacer, su familia emigra a Argentina. En 1948 comienza a trabajar en unos talleres de montaje y su capacidad de dibujo le anima a realizar sus primeros óleos. Jorge Castillo en 1955 regresa a España. En enero de 1956 se traslada a Madrid y allí conoce al crítico de arte José María Moreno Galván, quien le ayuda. Tras terminar el servicio militar en Zaragoza, en 1957, regresa a Madrid donde malvive hasta 1959, periodo en el que realiza una gran cantidad de dibujos. Su primera exposición de dibujos y acuarelas tendrá lugar en la Galería Altamira de Madrid, en 1959, y un año más tarde es seleccionado para participar en la Bienal de Sao Paulo. En 1961 se casa con María Elena Torrás, quién le dará su primera hija, Ruth. Ese mismo año viaja a París y posteriormente a Ginebra en donde se hace cargo de su obra el marchante Jan Krugier y surgen sus primeras exposiciones por Estados Unidos, Japón y Portugal. En Madrid conoce al impresor Dimitri Papagueorgui con quien aprende los fundamentos de la técnica del grabado, en 1962, que tantos éxitos le procurará en el futuro. En estos años Jorge Castillo tiene una concepción del color y construcción del espacio del cuadro como elementos lo suficientemente abstractos como para no defender ninguna postura informalista. Su estética se fundamenta en crear imágenes que no expresan o representan, sino que evocan. En sus imágenes la visión de lo grotesco y festivo será un tema frecuentemente utilizado. En 1963 fallece su esposa y en 1966 conoce a Marienza Binetti que será su mujer y su musa, y residen en Bossano (Italia). En estos años crece su prestigio como artista internacional. En 1967 pinta el tríptico “Palomares” sobre el incidente de las bombas de hidrógeno caídas en el mar frente a las costas de Almería en España, obra que será exhibida en una sala individual en la Documenta de Kassel. Ese mismo año conoce al historiador de arte alemán Werner Haftmann quién ejerce una importante influencia en el pintor español. En 1970 realiza una exposición retrospectiva en la Nationalgalerie berlinesa y un año más tarde expone 238 grabados en el Cabinet des Estampes de Ginebra, institución que le publica el catálogo razonado de su obra gráfica realizada entre 1962 y 1971. La década de los setenta será uno de los periodos más fructíferos de Jorge Castillo, años en los que desarrolla su etapa europea con obras que destacan por su onirismo y planteamiento surreal de unas composiciones en las que el dibujo es la base de su pintura.

A principios de los años ochenta su obra comienza a ser cotizada en Nueva York, ciudad en la que Pierre Levai, director de la galería Marlborough, decide contratarlo como pintor de su galería. Durante la década de los ochenta su pintura cambia hacia un realismo urbano en los que representa vistas de la gran metrópoli americana. A principios de los noventa abandona Nueva York, se separa de su esposa y regresa a Madrid, donde vuelve a su estilo europeo en el que permanece hasta la actualidad. Su obra es reconocida internacionalmente y está presente en las principales colecciones públicas y privadas del mundo. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- AREÁN, C.A., “La pintura de Jorge Castillo”, en *Jorge Castillo*, Madrid, 1960.
BARAÑANO, Kosme; QUIRÓS, Yolanda, *Jorge Castillo*, Madrid, TF, 2006.
BARAÑANO, Kosme, *Jorge Castillo*, Santiago de Compostela, CGAC, 2001.
CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
CORREDOIRA, Pilar, “Las vidrieras grabadas del Kiosco Alfonso: tiempo, deseo, sombra”, en *Jorge Castillo*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1984.
CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Diccionario de pintores y escultores españoles del s.XX. Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
GARRIDO MORENO, Antonio, “Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia”, en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.
GONZÁLEZ BOUZÁN, Francisco, *Jorge Castillo. Obra reciente*, Vigo, Fundación Laxeiro - Concello de Vigo, 2004.
GONZÁLEZ BOUZÁN, Francisco; ARMESTO FAGINAS, Xosé F., *Jorge Castillo. Obra recente 2004*, Ourense, Deputación de Ourense, 2004.
Gran Enciclopedia Gallega, Gijón, Silverio Cañada, 1974.
HAFTMANN, Werner, *Jorge Castillo: pinturas, acuarelas, dibujos*, Barcelona, Polígrafa, 1977.
HIERRO, José, “Jorge Castillo”, en *Jorge Castillo* (catálogo), Madrid, Galería Biosca, 1979.
Jorge Castillo, Barcelona, Dau al Set, 1978.

Jorge Castillo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994.
Jorge Castillo. Gemalde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Darmstadt, Kunsthalle, 1972.
Jorge Castillo. Paintings of New York, Nueva York, Marlborough Gallery, 1989.
Jorge Castillo. Pinturas recientes (catálogo), Bogotá, Galería Fernando Quintana, 1987.
Jorge Castillo. Recent paintings and drawings, Nueva York, Marlborough Gallery, 1991.
Jorge Castillo. Recent paintings, Nueva York, Marlborough Gallery, 1986.
Jorge Castillo. Arbeiten auf papier, 1956-1965, Hamburgo, Levy, 1987.
MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
PEREIRO, Román, "Jorge Castillo", en *Artistas gallegos, pintores. Realismos*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2001, pp. 283-291.
RATCLIFF, Carter, *Jorge Castillo: dibujo, pintura, escultura*, Barcelona, Polígrafa, 1986.
VV.AA., *Castillo* (catálogo), Barcelona, Generalitat, 1990.
VV.AA., *Castillo. Visión y forma*, Barcelona, Polígrafa, 1991.
VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.
VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Summa Artis (vol. XXXII) Espasa Calpe, 1988

ÁNGEL DEL CASTILLO [Angel del Castillo López] (1886-1961)

Busto de Wenceslao Fernández Flórez

Carboncillo sobre papel, 50x40 cm., 1907.
Dedicatoria y firma en el ángulo inferior izquierdo "A mi querido amigo Wences su afmo. A. del Castillo 1907".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1128



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez. El retrato que Angel del Castillo le hace al escritor, en 1907, se corresponde con el momento en que el historiador es nombrado presidente de la Sección Ateneísta del Circo de Artesanos coruñés. En esos momentos Wenceslao Fernández Flórez ejerce como director del "Diario de Ferrol", el periódico con mejores medios técnicos existente en la provincia de A Coruña. La amistad que mantienen el historiador y el escritor proviene de los años de infancia y ese afecto se hace materializa en la dedicatoria que Angel del Castillo incluye en el dibujo: "A mi querido amigo Wences su afmo. A. del Castillo. 1907".

El dibujo sigue los planteamientos estilísticos de los reproducidos en las litografías de los libros editados en el último tercio del siglo XIX, por otra parte uno de los medios de ilustración más utilizados en las publicaciones históricas y arqueológicas. Hay que tener en cuenta que en ese mismo año de 1907, Angel del Castillo publica su libro "Protohistoria. Los castros gallegos", por lo que hay que deducir que está familiarizado con ese tipo de planteamientos dibujísticos.

El retrato de Wenceslao Fernández Flórez se ciñe al retrato de busto típico de la fotografía de la época, incluso es posible que su autor lo hubiera realizado a partir de una reproducción fotográfica y no a través de apuntes del natural. Extremadamente cuidado en la reproducción de las gradaciones tonales y plasmado con el rigor naturalista típico de este tipo de dibujos, aunque no ahonda en la expresividad ni en los rasgos psicológicos del escritor. (AGM)

PROCEDENCIA: Adquirido con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

Castillo López, Angel del (Angel del Castillo), A Coruña, 1886-1961. Historiador del arte y arqueólogo. Obtiene el título de perito, profesor mercantil y maestro nacional. Realiza tardíamente los estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Santiago de Compostela y obtiene la licenciatura en 1926.

Profesor particular de enseñanza secundaria con la edad de 17 años, tarea que continúa en la Academia Politécnica. Docente en el Colegio Dequidt durante 26 años, en la Escuela Superior de Comercio y en la Universidad de Santiago.

Académico numerario de la Real Academia Gallega, en 1927, y de la Real Academia Gallega de Bellas Artes, en 1921. Fue presidente del Seminario de Estudios Gallegos desde 1955. Académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, en 1919; de la Historia, en 1924; de la *Associação de Arqueólogos Portugueses*, en 1936 y del *Deutsches Archäologisches Institut*, en 1954.

Entre otros cargos fue fundador y secretario de la Sección Ateneísta del Circo de Artesanos de A Coruña, en 1907; presidente de la Universidad Popular, en 1908; presidente de Cántigas da Terra, en 1922; director del Museo de A Coruña, en 1922; de la Comisión Provincial de Monumentos, en 1930 y de la Junta del Museo Provincial de Bellas Artes, en 1955. En 1930 obtiene la plaza de archivero del Ayuntamiento de A Coruña; Jefe de la Sección de Cultura del Ayuntamiento coruñés, en 1931. Fue cronista oficial de la ciudad y provincia de A Coruña.

Publicó un importante conjunto de libros y artículos entre los que merecen una mención especial el Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia, publicado en A Coruña, en 1972, obra póstuma cumbre de toda su producción.

Angel del Castillo no se dedicó profesionalmente a la pintura, pero debido a su dedicación a la arqueología y el patrimonio realizó gran cantidad de bocetos, apuntes, planos y dibujos de objetos y monumentos artísticos como apoyo de su ingente labor como investigador. (AGM)

CASTRO GIL [Manuel Castro Gil] (1891-1963)

Una calle típica - Galicia

Aguafuerte sobre papel, 39x33,5 (papel) 24x20 cm. (mancha), 1957.

Dedicatoria y firma en el ángulo inferior izquierdo "Para el inolvidable amigo Wenceslao Fernández Florez. Con el deseo de feliz y próspero año en curso 1957. Devotamente Castro Gil", ángulo inferior izquierdo "Una calle típica - Galicia".

Fundación Wenceslao Fernández Flórez

Número de inventario: 1140



“Una calle típica. Galicia” es un paisaje que pretende definir el ser de Galicia, de ahí la elección de una *rúa* en la que los edificios son representativos del hecho diferencial que hace a Galicia única en el conjunto de las tierras de España. Pero, además, la antigua poética romántica de lo pintoresco, es ahora utilizada con un sentido de identidad aludiendo a que los pueblos y las ciudades tienen también su alma que es la que en definitiva terminan por esculpir el carácter y el temperamento de sus habitantes. Esta es una idea puesta de moda por los decadentistas finiseculares decimonónicos y que en España tuvo una notable difusión merced a la novela de “Brujas la muerta” de Rodenbach y que tendrá como consecuencia que los artistas del regionalismo, entre los cuales podemos inscribir a Castro Gil, busquen como tema los edificios de las viejas ciudades y villas gallegas como Betanzos y Santiago y, por el contrario, no reproduzcan los nuevos ensanches. (JMLV)”

PROCEDENCIA: Adquirido con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

CASTRO GIL [Manuel Castro Gil] (1891-1963)

Castillo de Peñafiel. Valladolid.

Aguafuerte sobre papel, 24,6x19 (papel) 18x14,5 cm. (mancha), 1958.
Dedicatoria y firma en el ángulo inferior izquierdo "Les desea un feliz y próspero año en curso 1958
su buen amigo Castro Gil", ángulo inferior izquierdo "Castillo de Peñafiel. Valladolid".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1141



El Castillo de Peñafiel sirve de pretexto a Castro Gil para realizar una obra de clara inspiración en el paisaje monumental romántico. En este caso, la imagen que subyace como referencia es la del "Castillo Roquero", una de las obras más conocidas de Jenaro Pérez Villaamil, que a su vez se inspiraba en los grabados del castillo de Bamberg de Thomas Girtin, una de las figuras básicas de la poética de lo pintoresco en el romanticismo inglés. Castro Gil trata de mover anímicamente, como hacían los románticos, el paisaje por medio de la luz, aunque la suya sea mucho más contrastada, y crear un escenario de epopeya mediante el cielo repleto de cúmulos de pequeñas nubes y cirros que presagian una próxima tormenta. Este sentido épico del paisaje castellano concuerda con el que nos ha dejado la generación del 98, tanto en la vertiente literaria como en la plástica. (JMLV)

PROCEDENCIA: Adquirido con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

CASTRO GIL [Manuel Castro Gil] (1891-1963)

Claustro románico. Lugo.

Aguafuerte sobre papel, 19,5x16,5 (papel) 16x13 cm. (mancha), 1944.

Dedicatoria y firma en el ángulo inferior derecho "Para el gran literato D. Wenceslao Fernández Flórez con el deso de felices pascuas y próspero año 1944 con todo afecto Castro Gil", ángulo inferior izquierdo "Claustro románico. Lugo", lateral derecho "Castro Gil 944".

Fundación Wenceslao Fernández Flórez

Número de inventario: 1142



Aunque el título de la obra es "Claustro románico. Lugo", en realidad se trata del claustro gótico del antiguo convento franciscano en Lugo, actualmente sede del Museo Provincial. En el grabado hay una indudable deuda con el paisaje arqueológico o monumental romántico que siempre está presente en las obras de Castro Gil; sin embargo encontramos ya claras diferencias respecto a los obras románticas como el gusto por centrarse en el detalle y no en el conjunto del monumento y también el hecho de que aunque Castro Gil mueve, como hacían los románticos, la imagen anímicamente por medio de la luz, buscando la captación de la emoción, ahora se busca que lo que transmita el grabado sea el alma del edificio y no del artista y, además, el esquema lumínico utilizado es ya el del paisaje realista y luminista de dejar el primer término en sombra, contrastándolo con el resto en plena luz. (JMLV)

PROCEDENCIA: Adquirido con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

El grabador Manuel Castro Gil, nace en Lugo el 20 de enero de 1891. Estudia magisterio y artes y oficios en su ciudad natal. Se gradúa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, formándose en la técnica del grabado, con el conocido grabador Carlos Veger. Trabaja por diversos talleres particulares, hasta llegar a la Casa de la Moneda donde adquiere una gran pericia técnica. Durante los años veinte colabora con las principales revistas de la época, tales como La Esfera, ABC, Nuevo Mundo o Blanco y Negro. Participa en la vida social madrileña, en cuyas tertulias del café del Pombo o de la Granja del Henar conocería a algunas de las más relevantes figuras artísticas y literarias de la época, como el caso de Valle-Inclán. En el segundo lustro de la década de los veinte realiza una estancia de dos años en París, viaja a Bélgica y Gran Bretaña, para exponer posteriormente en las ciudades europeas de Hamburgo, Berlín y Amsterdam. A su regreso a España es reconocido como grabador y obtiene la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Funda junto a otros artistas el "Grupo de los 24" que será el punto de partida de la Agrupación Española de Artistas Grabadores. Castro Gil imparte docencia en la Escuela Nacional de Artes Gráficas desde 1939 y en la Asociación Castro Gil. Entre sus cargos se pueden citar los de miembro correspondiente de la Real Academia Gallega y de la Academia de Bellas Artes de A Coruña. Poseía la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo. Fallece en Madrid en el año 1963. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Emiliano M., *Manuel Castro Gil: su vida, su obra, su arte*, Madrid, M. Aguilar, 1948.
Artistas gallegos en la Colección Caixavigo, Vigo, Caixavigo, 1988.
- BUJÁN NÚÑEZ, José Daniel, “Castro Gil”, en *Artistas gallegos, pintores. O Rexionalismo*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
Castro-Gil (catálogo), Vigo, Caja de Ahorros de Vigo, 1985.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo 9, Gijón, Silverio Cañada, 1974.
- ILARRI JUNQUERA, María Luisa; PABLOS HOLGADO, Francisco, *Catálogo da Colección da arte galega do Museo “Quiñones de León”*, Vigo, Concello de Vigo, 1995.
- LIANO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.
- LÓPEZ ACUÑA, Antonio, *Manuel Castro Gil: apuntes para una biografía del aguafortista lucense*, Lugo, Servicio de Publicaciones Diputación Provincial, 1990.
- LÓPEZ GIL, Elena, *Manuel Castro Gil: grabador*, Lugo, Diputación Provincial, 1989.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *La pintura actual en Galicia*, Vigo, 1967.
- PABLOS HOLGADO, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- PABLOS HOLGADO, Francisco, “Castro Gil”, en *Pintores Gallegos del Novecientos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1981.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994.
- VV.AA., *Galicia Eterna*, Vol. V, Barcelona, Nauta, 1981.
- VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Summa Artis (vol. XXXII) Espasa Calpe, 1988.

JOSÉ CASTRO [José Antonio Castro Muñiz]

Orgánico

Técnica mixta y aguatinta sobre papel, 104,5x73,5 (papel) 86,5x58,7 cm. (mancha), 1992.
Firmado en el ángulo inferior derecho "José Castro", datado en la zona central inferior "Berkeley 1992",
técnica en el ángulo inferior izquierdo "Etching-mix-media".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0797



“Orgánico” es el grabado donado por José Castro como contraprestación a la concesión de la Beca de Perfeccionamiento de Artes Plásticas concedida por la Diputación de A Coruña en 1992. Las intenciones del artista eran las de ahondar en los signos del círculo y la espiral, así como la aparición en el arte de la década comprendida entre 1982-1992. En su memoria presentada a la Diputación coruñesa expresaba que “las representaciones simbólicas, en el arte actual, se hayan a la búsqueda de cauces por los que discurrir, renovando con ello la riqueza de nuestro lenguaje plástico. No obstante, a mi juicio, es necesario un estudio riguroso del carácter sígnico de dichos elementos, lo cual nos da elementos de juicio e inspiración para desarrollar nuestra labor creativa”. Su interés por cursar estudios en la Academy of Art College de San Francisco era por su importancia como uno de los centros más relevantes para el estudio de simbología e iconografía, además de las conexiones interdisciplinarias que establecía con la Universidad de Berkeley. Los talleres de estampación y printmaking de dichos centros estaban excelentemente dotados de medios para seguir profundizando en las técnicas de grabado iniciadas hacía unos años por el artista. Su proyecto teórico en Estados Unidos estaba vinculado con la realización de una colección de grabados y pinturas, al que pertenece el grabado “Orgánico”, realizado en esa estancia del invierno de 1992 y primer semestre de 1993. También realizó estudios en Kala Arts Institute en donde realiza experiencias con los procedimientos de aguatinta, punta seca y aguafuerte. Junto a estas técnicas tradicionales incorpora nuevas técnicas como monotipos combinándolas en una personal investigación dentro del programa *Chaotic Patterns in Printign*. Resultado de estas experiencias es un buen ejemplo el grabado “Orgánico”, que es una técnica mixta consistente en un collage de dos papeles como soporte que es sometido a varias estampaciones con diferentes técnicas. Una primera estampación xilográfica de un taco de madera en colores ocre y amarillo. Sobre esta estampación realiza una segunda en tinta negra con métodos calcográficos y forma geométrica, a lo que añade una última intervención orgánica de tonos violetas en forma de mancha gestual. El resultado del conjunto sorprende por la riqueza de matices y la búsqueda de distintos signos y estéticas contrapuestas. El relieve que aporta el papel pegado al soporte base ayuda a incrementar las cualidades táctiles de un seductor grabado. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

BIOGRAFÍA

José Antonio Castro Muñiz, Ponferrada, León. Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Doctor en Bellas Artes en la especialidad de dibujo y grabado. Profesor en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Inicia su trayectoria artística a finales de los años ochenta, realizando estudios de fotografía en C.E.I. de Madrid, estudios de litografía en Matual Gráfica 88 (UIMP). Obtiene el primer premio de pintura del Ayuntamiento de Madrid, Distrito-Centro. Entre 1988 y 1992 realiza exposiciones individuales y colectivas en diferentes galerías y salas de exposiciones de Madrid y A Coruña. En 1992 la Diputación de A Coruña le concede una beca de perfeccionamiento de artes plásticas que le permite realizar un máster en la especialidad de grabado y estampación en Academy of Art College de la Universidad de Berkeley, San Francisco, Estados Unidos. Ha obtenido la mención honorífica en el Certamen de Artes Plásticas de Tui, en 1995; tercer premio de pintura en la Bienal Internacional Las Balconadas de Betanzos y primer premio en el Certamen Nacional de Pintura del Ayuntamiento de Madrid. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en diferentes localidades europeas y americanas. Su obra figura en colecciones de Pontevedra, Vigo, A Coruña, Madrid e Israel, y en la colección Ademar-Champagnat. (AGM)

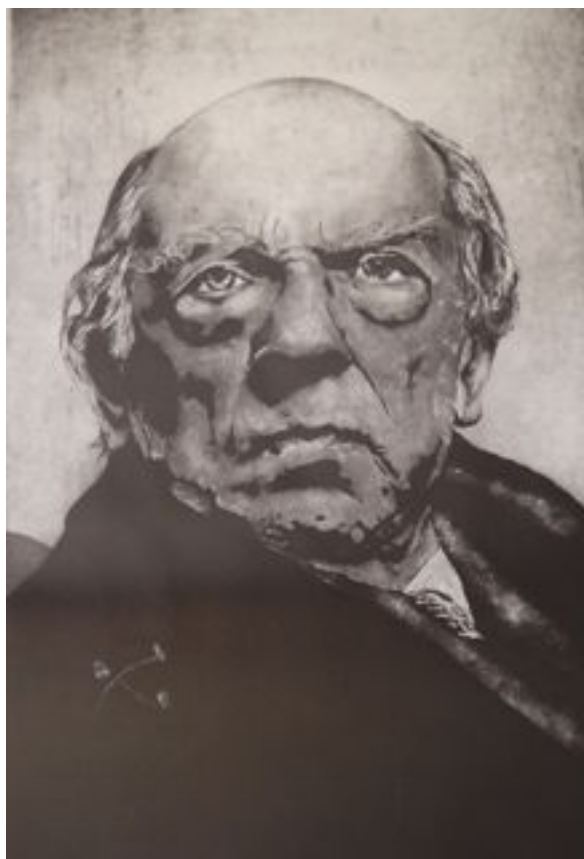
BIBLIOGRAFÍA

CASTRO MUÑIZ, José Antonio (dir.), *Mapas invisibles para una gráfica electrónica (de la huella incisa al grabado con luz)*, Vigo, dx5, 2007.

ANTONIA CASTRO [María Antonia Castro Patiño] (1944)

Sin título (Isaiah Berlin)

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 93x68,5 cm. (papel) 49,5x32,5 cm. (mancha), 2007 ca.
Firmado en el ángulo inferior derecho "A Castro", tirada en el ángulo inferior izquierdo "P/A".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1579



La interpretación en grabado al aguafuerte y aguatinta de un retrato del pensador liberal y politólogo Isaiah Berlin, fue la obra seleccionada y adquirida por la Diputación de A Coruña a través del X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, de la grabadora Antonia Castro. Un grabado de minuciosa factura realizado al aguafuerte y aguatinta, en el que se aprecia el calibrado y continuado uso de la caja de resinas hasta conseguir unas gradaciones tonales difíciles de plasmar con las técnicas calcográficas, apoyadas mediante el uso selectivo de las técnicas de limpieza del entintado de la plancha. El modelo es una impactante fotografía del filósofo en blanco y negro a la que la grabadora sabe extraer toda su capacidad expresiva e interpretar partes del rostro como los ojos o las calidades del cabello. En la estampación no se ha tenido en cuenta el proceso de inversión del grabado creando una imagen especular de la fotografía que ha servido como modelo. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

REPRODUCCIONES: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, pp. 20-21.

BIOGRAFÍA

María Antonia Castro Patiño (Antonia Castro), Noia (A Coruña), 1944. Ejerce la profesión de magisterio en colegios privados. Cuando deja de ejercer la docencia, en 1994, se inicia en el grabado de la mano del pintor noiés Alfonso Costa, buscando una salida a su situación de inactividad laboral. En la actualidad imparte docencia en grabado en la Sociedad Liceo de Noia. En 1998 obtiene el Premio Especial del Jurado en la 5ª Bienal de Grabado Julio Prieto Nespereira organizada por Caixa Ourense, con un retrato de Samuel Beckett. Ha participado en las exposiciones colectivas de las bienales de Caixa Nova y en las de la Escuela de Grabado Liceo de Noia. Algunos de sus grabados han sido publicados en catálogos y revistas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, pp. 20-21.

CAXIGUEIRO [Daniel Río Rubal] (1955)

Táboas para non esquecer

Material cerámico refractario y objetos, 49x23x4 cm., 1990.
Firmado en el lateral derecho “Caxigueiro”.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0735



“Táboas para non esquecer” pertenece a aquellas primeras obras en las que el escultor Caxigueiro comienza a integrarse en el panorama artístico gallego aportando un lenguaje contemporáneo no exento de un profundo contenido conceptual. Desde el punto de vista formal comienza a introducir en su soporte habitual, la cerámica refractaria, materiales de uso cotidiano y resinas que aportan mayor riqueza táctil a sus esculturas contrastando con la evidente manipulación del artista a través de incisiones y grabados geométricos en la superficie de la cerámica. El aspecto primitivo de las tablas alude a los soportes cerámicos que utilizaron las primeras civilizaciones mesopotámicas para escribir sus acontecimientos, una escritura que supone la transposición de un lenguaje que dejó de utilizarse con el paso de los siglos. En las tablillas cerámicas Caxigueiro incluye elementos cortantes y punzantes en el interior de una capa de resina –todos ellos materiales modernos e industriales– que se incrustan en el material ancestral de la cerámica, que aunque refractaria es vulnerable a los ataques de los nuevos materiales. Unos materiales modernos que se convierten en utensilios de fácil uso, procedentes de otras culturas dominantes, que erosionan la tradición y las costumbres de los pueblos minoritarios hasta conseguir que estos olviden su sustrato cultural y lleguen a perder la esencia de su propia lengua.

El artista en estas primeras obras inicia el camino de una incansable denuncia a través del vehículo del arte contemporáneo. En el futuro utilizará recursos muy variados como la escultura, fotografía, instalaciones o creaciones multimedia, para poner especial atención hacia temas como la fragilidad de la lengua y las tradiciones de culturas minoritarias frente al gigante de la globalización que, cada vez más, amenaza los signos culturales diferenciales frente a la uniformidad de unos hábitos universales que se extienden, como plantas de hiedra, a través de los medios de comunicación y los hábitos de consumo. (AGM)

PROCEDENCIA: Premio Nacional de Cerámica, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela 1990. Premio ceramistas gallegos.

CAXIGUEIRO [Daniel Río Rubal] (1955)

Sin título

Material cerámico refractario, 34,5x37x17 cm. cada pieza, 1995 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0807



Ya desde principios de la década de los noventa el encuentro fortuito con un material de deshecho –los dientes gastados de una excavadora– origina una forma modular que tendrá un gran futuro en su producción, específicamente en las series “Guerreiros” y “Europa terapia puntual”. “Guerreiros” supone desde el punto de vista formal la implicación de la cerámica en un lenguaje contemporáneo conceptual producto de la unión de aspectos contrapuestos expresionistas y minimalistas.

Con “Europa terapia puntual” el desarrollo del discurso gana en matices ya que la forma primaria del “guerreiro” encuentra su morada en unas construcciones modulares simples realizadas en chapa de hierro a modo de nichos o expositores que amplifican el contenido conceptual de la opresión y la muerte. Un planteamiento que entronca con el sentido expresivo de Christian Boltanski. La restricción cromática de los materiales, la seriación y el juego establecido entre la luz, la materia y el vacío, además de conferir misterio a sus instalaciones las dota de una singular belleza de agrí dulce dualidad antagónica que se materializa entre las características táctiles de la forma y la fuerza del mensaje conceptual que encierra.

La obra “Sin título” pertenece a la estética de las dos series antes mencionadas y tal y como manifiesta el propio escultor, “La pieza es un estudio relacionado con la serialidad. La repetición de un elemento sencillo, austero, lleno de connotaciones arquitectónicas permite –gracias al orden establecido y a la degradación del color– jugar con las distintas perspectivas y la interferencia de los elementos del espacio”.

La multiplicación formal de un elemento sencillo cuya única variación estriba en los matices accidentales del color y la textura de la superficie, crea un universo áspero y laberíntico en el que las propiedades de la arquitectura y el urbanismo se hacen presentes. Fríos y agresivos espacios que con el contacto de la luz generan contrastadas sombras que dan un aspecto metafísico al conjunto. La configuración puntiaguda de las formas y la frialdad de su aspecto seriado aluden conceptualmente a la agresividad de un mecanismo que fomenta una uniformidad que poco a poco deglute una sociedad que renuncia a lo plural y que de manera indiferente abraza una monocultura de consumo y egoísmo. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

REPRODUCCIONES: *Caxigueiro* (catálogo), Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2005.

IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

CAXIGUEIRO [Daniel Río Rubal] (1955)

Da serie “A linguaxe da memoria”

Material cerámico refractario, hierro y madera, 10x100x100 cm., 1999 ca.
Cada libro firmado al dorso con número de ordenación para el montaje de la instalación.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1203



La serie “A linguaxe da memoria”, se concibe como una agrupación de estructuras móviles y fijas que incurren de una manera presencial en el entorno. Para ello Caxigueiro elige una forma que tiene su origen en los libros calcinados que ya habían sido exhibidos unos años antes, aludiendo a las bibliotecas destruidas por la barbarie de la guerra de los Balcanes.

La primera presentación de la serie tuvo lugar en la Galería Pardo Bazán de A Coruña, en 1998, en una instalación de treinta libros de diferentes tamaños y texturas que formaban tres columnas haciendo una clara alusión a la disposición de formación militar o a la colocación de los féretros de los caídos en una batalla cuando se les tributa el último homenaje. Frente a estas interpretaciones simbólicas el artista adopta un lenguaje conceptual ecléctico en el que se imbrican los componentes minimalistas de la seriación y la disposición espacial en el suelo, con otras características expresionistas aplicados a la superficie y forma de cada uno de los objetos –libros– que hacen referencia al drama de un referente cultural irremplazable.

En otras obras de la misma serie dichos libros, todos distintos en formatos, texturas y matices cromáticos, se dispondrán en el suelo cuidadosamente ordenados en disposición reticular, o bien apilados en estructuras de hierro –fijas o móviles– en donde se intenta poner de manifiesto la destrucción cultural y al mismo tiempo el deseo de los pueblos de tratar de recomponerla. Caxigueiro con este discurso intervino el espacio de la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela, con una instalación que conseguía una total empatía entre los muros centenarios del templo, amplificando su intención y deseo de comunicar.

La pequeña instalación de la colección de la Diputación de A Coruña incide en las mismas peculiaridades formales del resto de la serie. La utilización del pequeño formato restringe la seriación a cuatro unidades de libros, el menor número con el que se configura una retícula. Una plancha de acero intencionadamente oxidada sirve como base y marco para permitir una acotación que facilita el montaje y colocación en diferentes lugares. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

CAXIGUEIRO [Daniel Río Rubal] (1955)

Da serie “A linguaxe da memoria”

Material cerámico refractario y hierro, 16x22,5x35,4 cm., 1995 ca.

Firmado al dorso “Caxigueiro”.

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1633



La serie “A linguaxe da memoria” con el paso del tiempo se fusiona con otras series que Caxigueiro va incorporando en su trayectoria. Una de estas series titulada “Xeografías”, tenía como forma una serie de montículos de refractario en los que su parte superior terminaba en un plano horizontal sobre el que se grababan nombres de localidades de diferentes países del mundo amenazadas por la falta de libertades, los genocidios, o las invasiones de sus territorios.

El efecto de incorporar nombres de ciudades en sus instalaciones acrecentaba el carácter de compromiso que tiene el conjunto de la obra de Caxigueiro y, la serie “A linguaxe da memoria”, en su versión de las bibliotecas mutiladas, se adaptaba perfectamente para incluir el recurso.

En esta obra de la serie Caxigueiro muestra en un atril de lectura un libro mutilado y chamuscado por posibles incendios y los vestigios de los impactos de imaginarios proyectiles. A esta alegoría de la pérdida de la cultura de los pueblos enfrentados por las ideologías se añaden los nombres de ciudades elegidos aleatoriamente, de igual manera que los conflictos surgen en la vida real de manera inesperada en cualquier lugar del planeta. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor

CAXIGUEIRO [Daniel Río Rubal] (1955)

Da serie “Camuflaxe”

Madera, pintura y rótulo, 80,5x70,5x41 cm., 2003 ca.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1371



La novedad de la mayoría de las obras de la serie “Camuflaxe” es su planteamiento pictórico, entendida esta acepción tanto desde el punto de vista de su dependencia con el soporte mural como por la intervención pictoricista de la superficie de un objeto tridimensional de vocación escultórica. En su conjunto la serie es planteada por Caxigueiro con piezas de pared y suelo en la que se percibe un claro discurso proteccionista de la naturaleza. Para ello el artista prescinde de la cerámica como material e incluye objetos vegetales transformados convenientemente, haciendo un claro guiño al movimiento artístico Povera. Fragmentos de árboles a los que se les extrae la corteza son pintados con colores de camuflaje militar para establecer una asociación de carácter lírico y metafórico en el que se alude a que la naturaleza se protege de las actitudes depredadoras del hombre hacia su propio entorno.

La novedad de la obra perteneciente a la colección de la Diputación es la inclusión de un fragmento de un texto perteneciente a un aforismo del propio artista: “Non te escondas tra-la luz, todos sabemos que vives da tallada”. La referencia a textos como instrumento de denuncia ya había sido un recurso plástico utilizado por el escultor en la serie “Xeografías”, realizada en 1999, en la que el dibujo, la estrecha relación con el espacio y la complicidad con el espectador eran las características dominantes.

En esta obra de la serie “Camuflaxe”, Caxigueiro, reafirma su convicción de dar a entender que el arte es también una manifestación filosófica y lingüística, una manera de hacer un guiño a los planteamientos del artista conceptual norteamericano Joseph Kosuth. (AGM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: BLANCO, Galia, *Bunker y camuflaje*, El Mundo, Galicia. 27/7/2000

GARRIDO MORENO, Antonio, *Escultura gallega contemporánea. La cerámica como punto de partida*, Lugo, Diputación Provincial de Lugo, 2000.

GARRIDO MORENO, Antonio, “Escultura, espacio e compromiso”, en *5 visións desde os noventa*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2008.

VASCO DEL CASTILLO, Ana, *Producción de formas, tempo e sociedade*. Catálogo VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. 2003

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

BIOGRAFÍA

Daniel Río Rubal (Caxigueiro), Mondoñedo, Lugo, 1955. Formado como autodidacta en el mundo de la cerámica durante la década de los ochenta, primero en la fábrica de Sargadelos y posteriormente a través de una experiencia ligada a los lenguajes de la escultura exenta, Caxigueiro, a partir de 1989, amplía su horizonte plástico al abordar proyectos más complejos en los que la instalación, la intervención de espacios específicos y la obra efímera tendrán una importante significación en su obra. Junto a Xavier Toubes y Elena Colmeiro, Caxigueiro es considerado como un renovador de la cerámica planteada como material que se adapta a las diversas opciones que ofrece el arte actual.

Una constante en su producción es la utilización de las artes plásticas como un medio de comunicación al servicio de la defensa de las culturas minoritarias, de las agresiones que a diario se realizan contra las libertades, la protección al medio natural y la denuncia de actitudes despóticas e intolerantes. El antibelicismo será el “leit motiv” temático principal de un discurso que es el reflejo de un final de siglo convulso en el que el mundo se une y atomiza, indistintamente, dando lugar a abusos de poder.

Tras unas primeras obras realizadas a finales de los años ochenta en las que se reforzaban componentes antropológicos y, formalmente, se abría a propuestas conceptuales en las que la instalación se convertía en un vehículo frecuente, a principio de la década de los noventa se dará a conocer en el ambiente artístico con series como “Guerreiros” y “Europa Terapia Puntual”, en las que ya aparecen aquellas características formales y conceptuales por los que será reconocida su obra de manera inconfundible en el futuro.

Desde los planteamientos rigoristas de su producción anterior, en 1995 Caxigueiro inicia la serie “O bosque das ausencias” en la que expande su concepción escultórica hacia un el establecimiento de un claro diálogo con la arquitectura y el entorno paisajístico.

En 1998 y 1999 con las series “A linguaxe da memoria” y “Xeografías” inicia un nuevo avance formal y conceptual. Desde el punto de vista plástico, en “Xeografías”, la fusión de lenguajes toma más presencia al incorporar nuevos materiales, pinturas y pequeños textos a la obra.

Durante la primera década del siglo XXI el artista opta por diversificar sus planteamientos plásticos hacia las nuevas tecnologías bien a través de la fotografía o de complejas instalaciones con materiales multimedia.

Entre sus últimas series habría que destacar “O rapto da paisaxe”, 2007, un alegato contra la feroz especulación inmobiliaria que se está produciendo en la costa gallega que, hasta hace poco, mantenía su estructura rural tradicional armónicamente con el paisaje.

Caxigueiro ha realizado importantes exposiciones individuales y colectivas en Galicia, España y Europa. Su obra figura en los principales museos e instituciones públicas y privadas de Galicia. Es considerado como uno de los escultores cerámicos más importantes del panorama español. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- BOTELLA, Juan, “Relato del fin de los relatos”, en *La cerámica española y su integración en el arte* (catálogo), Valencia, Museo Nacional de Cerámica González Martí, 2006.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
- CASTELO ÁLVAREZ, Bernardo, “Caxigueiro”, en *Caxigueiro*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2001.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- GARRIDO MORENO, Antonio, *La escultura gallega contemporánea. La cerámica como punto de partida*, Lugo, Diputación de Lugo, 2000.
- GARRIDO MORENO, Antonio, “A escultura galega na década dos noventa”, en *Vinte anos vinte escultores*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2002.
- GARRIDO MORENO, Antonio, “Escultura, espazo e compromiso”, en *5 visions desde os noventa*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2008.
- GARRIDO MORENO, Antonio (coord.), *Escultura Cerámica Ibérica Contemporánea*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007.
- GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen, *2 culturas un diálogo 2 Kulturen ein dialog*, Valencia, Catálogo Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, 2002.
- Gran Enciclopedia Gallega*, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
- IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.
- ROZAS, Mercedes, “O sentido dun latexo universal”, en *Caxigueiro*, Lugo, Museo Provincial de Lugo, 2005.
- GONZÁLEZ FORTE, Violeta, “Unha idea”, en *Accións estratéxicas, vol.1*, Santiago de Compostela, Deputación da Coruña - USC, 2006.
- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (coord.), *Cerámica española*, Madrid, Summa Artis vol. XLII, Espasa Calpe, 1997.
- SCHWARTZ, Judith S., *Confrontational ceramics. The Artist as Social Critic*, London, Ed. University of Pennsylvania / A & C Black, 2008.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “De Asorey ós noventa”, en *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.
- VASCO, Ana, “19 formas de construí-lo espacio”, en *Catálogo VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.
- VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.
- VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994.

ÁNGEL CERVIÑO [Manuel Ángel Cerviño López] (1956)

Jezabel #2

Técnica mixta sobre tela, 150x100 cm., 1997.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1189



“Jezabel #2”, obra adquirida en el VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo pertenece a la serie iniciada por el artista Angel Cerviño, en abril de 1998, titulada Gólgota Suite. “Jezabel #2” adquiere su completo significado al relacionarse con el resto de los veinte lienzos que la integran, ya que el sentido individual de cada cuadro adquiere una plenitud interpretativa al verse inmerso en la asociación de ideas que genera la totalidad del discurso. A esta unidad conceptual hay que unir el componente del azar como elemento presente en la construcción del conjunto de la obra para el cual se tienen presentes un nutrido repertorio de imágenes, fotografías e iconos relacionados con los más dispares productos generados por el hombre a lo largo de su historia: mitología, historia sagrada, arte, publicidad, diseño, etc. El azar entra a formar parte del proceso constructivo del lienzo al utilizar sofisticadas técnicas de las cuales saldrá la mancha que dará origen, mediante un ejercicio de evocación, a la imagen. En el caso de Jezabel #2, Angel Cerviño se sirve de una plancha de hierro que oxida de una manera natural hasta un punto determinado, es en ese momento cuando la plancha se prensa contra el lienzo hasta dejar su impronta generada por el tiempo. Es la mancha de óxido la que permite descubrir al artista la línea argumental temática y gráfica del cuadro. La aparición de la imagen final es fruto de la metáfora, la metonimia y la técnica.

En “Jezabel #2” se funden las ideas de la malvada mujer bíblica con el rostro femenino dibujado e integrado en la imagen de un ganso sacrificado y colgado, haciendo una alusión a la perversión, sensualidad y muerte, en una fusión que pudiera aludir al método paranoico crítico que Salvador Dalí utilizaba para la composición de sus cuadros. El título y la historia de la esposa de Acab, rey de Israel, aportan el componente narrativo asociativo para que el espectador deje volar su imaginación por los más recónditos rincones de su conocimiento. Junto a todo lo anterior hay que hacer mención una depurada técnica en la que la mancha y las evocaciones abstractas de una sinfonía de ocres producidas por ella se unen a un delicado y clásico dibujo, así como a la poderosa línea que hace surgir los rasgos del rostro de una mujer. Un ejercicio en el que componentes contrapuestos se unen para generar una inquietante y seductora imagen que permiten que el espectador se adentre en el embriagador mundo de los sueños. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Jezabel#2”

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999, pp. 31-36.

ÁNGEL CERVIÑO [Manuel Ángel Cerviño López] (1956)

Musa #1

Técnica mixta sobre lienzo, 195x162 cm., 2001.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1356



“Musa #1” pertenece al grupo de obras que presenta en su exposición viguesa “Play Back”, en 2002, y la distancia temporal de su serie “Gólgota Suite”, aunque no modifica sus planteamientos teóricos en la manera de concebir la pintura si lo hace en cuanto a los recursos técnicos. Mientras en las obras del año 1997 el azar y un sentido más pictórico de la aplicación de la pintura se hacían patentes en su estética, cinco años después la irrupción de las nuevas tecnologías y la imagen más directa de los medios de masas influyen en el resultado final de su obra. Tres tipos de lenguajes plásticos coexisten en “Musa #1”, aunque separados en otras tantas capas superpuestas. Un fondo que alude a la impresión digital de bandas horizontales de color confiere una visión informática a la aplicación del pigmento sobre el que se recorta la imagen silueteada de una nueva diosa mitad auriga y mitad reclamo publicitario del teñido de fibras textiles de color. Por último una tercera impronta se superpone a las dos anteriores capas como un alarido de frescura en la que se intuye la proyección de pintura a modo de inyección gestual que deja al descubierto la ley de la gravedad. Nuevamente Angel Cerviño juega con la ley de los contrarios para plasmar una imagen fresca, de una impactante actualidad que reconoce el valor de lo efímero. Las tres capas permiten una reflexión sobre diferentes modos de pintura y su validez como un todo que se convierte en una de las principales artes visuales cuya intemporalidad pervive adaptándose a los avances técnicos y a los estilos artísticos. Tras todo ello subyace la idea de las musas, ser mitológico de la inspiración artística aludido en el título y en la imagen del personaje femenino que centra la composición. (AGM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Musa#1 2001 Ángel Cerviño”.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003, p.27.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: CERVIÑO, Ángel, *Kamasutra para Hansel y Gretel*, Ediciones Eventuales, Madrid 2007.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003, pp. 25-28.

BIOGRAFÍA

Manuel Angel Cerviño López, Lezoce, Lugo, 1956. Licenciado en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. Su inicio en las artes plásticas tiene lugar en 1977, aunque durante un paréntesis de cinco años, desde 1980, se dedica a la publicidad y el diseño gráfico, disciplinas que quedarán reflejados en su obra plástica futura. Desde 1986 se centra exclusivamente en el desarrollo de las artes plásticas realizando exposiciones individuales y colectivas en diversas galerías de arte y salas de exposiciones españolas y portuguesas. Autor que prefiere desarrollar sus proyectos en series entre las que se pueden citar: “Polil”, “Tintes Ibéricas” y “Susy”. En palabras de Xosé Antón Castro, “Sus cuadros están concebidos como escenas de ficción, con cierto onirismo, en el que lo real, desde el punto de vista narrativo y lingüístico se mezcla con la fábula y lo abstracto”. Cuentan con obra del artista las Colecciones del Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Diputación de A Coruña, Colección Caja Madrid, Concello de Lugo, Real Academia de Bellas Artes de A Coruña, Colección de Arte Caixa Nova, Concello de A Coruña, y la Colección Caixa Galicia (A Coruña). En los últimos años hay que destacar la ampliación de su campo creativo al mundo de la poesía y al de comisario de exposiciones. (AGM)

BIBLIOGRAFIA

CERVIÑO, Ángel, *El Ave Fénix solo caga canela (y otros poemas)*, Mérida, XV Premio de Poesía Ciudad de Mérida, DVD Ediciones,

CERVIÑO, Ángel (ed.), *Teleprompter. Nuevos camuflajes de lo pictórico*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2009.

CERVIÑO, Ángel, “Zen-Karaoke. Pintar en la encrucijada de los 90”, en *Galicia Terra Única. Galicia Hoxe*, A Coruña, Xunta de Galicia, 1997.

Cuarto Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 2002.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GONZÁLEZ ALEGRE, Alberto, “Como un espello que pérdese azougue”, en *Ángel Cerviño. Pinturas*, Ourense, Galería Volter, 1995.

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

Segundo Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1998.

Semellanzas e contrastes (catálogo), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1992.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña. Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 176.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, pp. 31-36.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2003, pp. 25-28.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000, pp. 96-97; 391.

CARMEN CHACÓN [Carmen Fernández Chacón] (1975)

Tensiones conductoras hacia un ángulo II

Acrílico y grafito sobre lienzo, 100x100 cm., 1993.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0775



“Tensiones conductoras hacia un ángulo II” pertenece a la serie de obras desarrolladas en torno a las exposiciones de 1992 y 1993, Espacio y fragmentación y Espacio y evocación. El título de ambas muestras nos pone ante una de las primeras preocupaciones de Carmen Chacón, la relación del espacio con los objetos y la capacidad de emocionar y evocar de estos dentro y fuera de contexto.

Para conseguir estos objetivos Carmen Chacón se vale de una notable técnica plástica, apoyada en su facilidad para el dibujo, así como la utilización de las más diversas técnicas de representación. De ahí que el acrílico se convierta en uno de los elementos básicos de esta etapa, lo mismo que el carboncillo en esta ocasión.

Los objetos de Carmen Chacón se presentan ante el espectador de un modo directo, tal como se podrían presentar las mariposas a un entomólogo o los restos óseos de un ser humano en una lección de anatomía. Esta última comparación no es gratuita ya que en los años 90 comienza a trabajar grandes formatos y espacios que actúan fuera del cuadro; es también el momento en que la línea adquiere un protagonismo clave en pintura y comienza a estudiar la relación que existe entre la naturaleza y el ser humano. Es, en definitiva, el momento que le lleva a estudiar el tema de la fosilización de los seres vivos incluidos los hombres.

En el caso que nos ocupa, Carmen Fernández Chacón nos presenta tres restos fosilizados, podríamos imaginar por su forma y disposición la asimilación con fragmentos óseos de un gran animal, que se disponen de un modo franco, casi dispuestos para una lección magistral. Su carácter inanimado –subrayado por la tonalidad gris del grafito– no impide que su rotundidad tridimensional sea uno de los rasgos más sobresalientes de la obra. Del mismo modo, el interés por la línea se refleja a través de unos cuantos trazos rectilíneos que, a modo de alambres que articularían estos restos en relación al resto del organismo, sirvieran para explicar su funcionamiento. Dichos trazos salen fuera del cuadro, subrayando la idea de exposición académica de los objetos representados. (JMM)

PROCEDENCIA: Donación de la artista

INSCRIPCIONES: Al dorso “Carmen Fernández Chacón 93”.

BIOGRAFÍA

Carmen Fernández Chacón se gradúa en interiorismo en Santiago de Compostela en 1975. Con posterioridad realizará la carrera de Relaciones Laborales. En 1985 realiza el Curso Internacional de Grabado y en ese mismo año es Becada para el Taller Pablo Ruiz Picasso de A Coruña. Entre 1987 y 1989 participa en diversos cursos de gráfica, actividad que mantendrá viva hasta 1992. En ese año realiza el Taller de escultura, Campus Universitario (Ferrol),

Su obra figura en colecciones particulares y otras como la del Ateneo Ferrolano (Ferrol), Caixa de Barcelona (Barcelona), Galería Brita Prinz (Madrid), Centro de Grabado de Betanzos (A Coruña), Fondos de la Xunta de Galicia, Pinacoteca del Ayuntamiento de A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña, diversas adquisiciones de la Xunta de Galicia del 1%, Cámara Municipal de Vila Franca de Xira (Portugal), Museo Unión Fenosa-Talleres y Centro Cultural.

En palabras de la autora: “En sus comienzos, partiendo de una figuración de tipo onírico y si bien hay ya una clara inclinación hacia la pintura y el dibujo, experimenta con diversos materiales y diferentes soportes, comienza entonces con una utilización del objeto de uso descontextualizado y las instalaciones.

Tiene contacto con distintos colectivos de artistas y diversas tendencias, su trabajo se ve inscrito en el Informalismo al finalizar la década de los 80.

Es en la década de los 90 cuando trabaja grandes formatos y espacios abarcados fuera del cuadro, el uso de la línea cobra vital importancia en su trabajo durante una década dando paso a una mayor importancia su preocupación por la naturaleza y la relación que el ser humano establece con ella; lo que le lleva a investigar durante la siguiente década el tema de la fosilización de los seres vivos, incluido el hombre.

Al iniciar la década del 2000, su trabajo se reorienta hacia el estudio de las emociones y los arquetipos, y como ello repercute en el ser humano y la naturaleza; centra su obra en el desarrollo de proyectos donde cabe tanto la fotografía, la pintura, los objetos de diversa índole, tanto orgánicos como inorgánicos, así como la video instalación. Cualquier medio es útil para materializar un proyecto, sus trabajos plantean una reflexión sobre las actitudes que conforman la vida actual. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

- BARRO, David, *Carmen Chacón y sus fragmentos vitales*, Vigo, Fundación Laxeiro, 2001.
CARUNCHO, Luis, *Carmen Chacón y la Madre Tierra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000.
CASALÉ, Ramón, *Batiendo Alas*, Barcelona, Galería Matisse, 1999.
CASALÉ, Ramón, *Cuando la línea y la forma conviven con el color*, A Coruña, Diputación Provincial, 1990.
CASTRO, Antón, *Painful Fact*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, Ferrol, 2000.
CENDÁN, Susana, *Evocaciones y espacio*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.
Diez Críticos Diez Artistas, Vigo, Estación Marítima, Vigo, 1993.
FRAGA, Carlota, *Pisando sobre hierba*, Lugo, Galería Clérigos, 1998.
PENA, Carmen, *Huellas*, Vilafranca de Xira, Cámara Municipal Vilafranca de Xira, Portugal, 1996.
Profanando los sueños, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.
SARMIENTO, Rosario, *Reencuentro*, Ferrol, Centro Torrente Ballester, 1994.

CHELÍN [José Eduardo Martínez González] (1945)

20 noctámbulos

Técnica mixta sobre lienzo, 114,5x130 cm., 1998.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1197



“20 noctámbulos” responde a los principios plásticos desarrollados por Chelín en su dilatada trayectoria artística, al plantear una pintura intuitiva y de complejidad experimental. Su inspiración temática procede de sus propias experiencias mediterráneas y gallegas, en especial las de su ciudad natal, A Coruña, y Camariñas su lugar de residencia desde hace algunos años. El mar es una de sus grandes pasiones y los motivos existentes en las ciudades costeras le sirven de inspiración para desarrollar una estética que bascula entre una figuración expresionista y una nueva figuración con ciertas connotaciones derivadas del pop español. Su orientación estética se plasma en unas composiciones de claro carácter constructivo, debido al intenso componente geométrico que sirve de hilo conductor para organizar tanto sus obras abstractas como las que rozan la figuración. Todo ello se potencia con un potente dibujo, disciplina que el artista domina, y que sirve para crear una nítida línea de contorno que utiliza para acotar el color, en muchos casos de consistencia plana y continua. Todo ello da como resultado composiciones muy definidas en las que los motivos aparecen con nitidez, tanto procedan de sus propuestas figurativas como de las abstractas.

En “20 noctámbulos” el artista se siente invadido por la observación y la nostalgia de un tiempo cíclico que se ha vivido y se sigue viviendo desde siempre en A Coruña. Para ello recurre a un mosaico de veinte imágenes a modo de variaciones sobre un tema, que le sirve para expresar el movimiento, dinamismo y aspecto cambiante de la noche contemplados a través del cristal de una ventana. El interior, que pudiera referirse al del propio artista, frente al exterior, que pertenece al “otro” y que, años antes, le había pertenecido también a él. Un juego formal que recuerda lejanamente las composiciones de Luis Gordillo en cuanto a disposición de los motivos, pero diferentes en cuanto a su planteamiento. Chelín representa a veinte personajes “vistos a través de una de las galerías de la Marina coruñesa, personajes rumbosos, son los muchachos de última hora, diferentes, cada uno en su espacio, unidos por el color de la luna, el rojo, el vino y el azul del cielo”. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Veinte noctámbulos T.M. 114x130 cm (firma) 98”.

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, p. 67

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

CHELÍN [José Eduardo Martínez González] (1945)

Sin título (de la carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”)

Aguafuerte y aguatinta, 56,5x38 cm., 1989.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1558



El grabador Doroteo Arnáiz funda en A Coruña, a finales de los años ochenta, el taller de grabado “Centro de Grabado Contemporáneo” vinculado a la galería de arte Vediart, con la intención de comercializar, difundir y promover la obra gráfica de artistas contemporáneos. La carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade” fue una iniciativa que une a diez artistas plásticos residentes en la provincia de A Coruña en la que, utilizando la técnica del grabado, materializan estampas relacionadas con la capital herculina.

El grabado realizado por Chelín se trata de un aguafuerte y aguatinta en el que el lenguaje utilizado es una figuración gestual y expresionista que refleja uno de los puntos neurálgicos de la historia de la ciudad, la puerta de acceso por el mar en la zona del Parrote, Puerta de Carlos V, lugar por donde la comitiva de Carlos V embarcó tras celebrar en la ciudad la Sesión de Cortes de 1520. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por la edición de la carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”.

BIOGRAFÍA

Nacido en A Coruña en 1945, Chelín se forma en Madrid asistiendo a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y al Círculo de Bellas. Preocupado por la promoción y difusión del arte será miembro fundador de grupos muy conocidos como A Carón y La Galga. En su curriculum consta haber expuesto individualmente en algunas de las principales galerías de arte coruñesas como Dársena, Gruporzán, Obelisco y haber participado en exposiciones colectivas como Arco 1987. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- CORREDOIRA, Pilar, “Chelín”, en *Artistas gallegos, pintores (neoexpresionismo-abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- LÓPEZ CALVO, Xosé Ramón, *Galga colectivo de comunicación obxetual*, A Coruña, Edicións do Castro, 1981.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- SEOANE, Xavier, *Reto ou rendición*, A Coruña, Edicións do Castro, 1994.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
- VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.
- VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1999.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 4, Madrid, Forum Artis, 1994.

JUAN IGNACIO CIDRÁS [Juan Ignacio Cidrás Robles] (1952)

Sin título 1995

Técnica mixta sobre tela, 180x180 cm., 1995.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0819



Esta obra de Juan Cidrás se encuadra dentro de la temática desarrollada a partir de 1994 en exposiciones como Terra de Superficie. En ella, los elementos de naturaleza orgánica adquieren un protagonismo y relevancia especial para mantener la imagen dentro de los límites del arte conceptual.

Para ello Juan Cidrás potencia el valor de la superficie como soporte y receptáculo de los objetos representados los cuales, al vincularse formalmente con la naturaleza, se enfrentan directamente con las disposiciones culturales que adoptan.

Es esta una obra que, al estar utilizando una técnica mixta en la que actúa el vinílico y el encáustico, le permite al artista conseguir unos efectos pictóricos sorprendentes, marcando claras diferencias cromáticas entre unos objetos y otros, al tiempo que la luz abandona la neutralidad de otros artistas, así como su uniformidad, para convertirse en un agente activo dentro de la composición y en la creación del espacio.

Este último puede considerarse el gran protagonista de la obra ya que, igual que restos de hojas que flotan entre dos aguas, Cidrás consigue capturar el efecto acuoso de la luz reflejada y prolongar el espacio en profundidad sin más elementos que la disposición de los pequeños restos flotantes y los contrastes lumínicos producidos sobre ellos.

Por último, la suma acertada de luz, color, dibujo y espacio, consiguen que la obra se desenvuelva en un medio fluido, dinámico y heterogéneo que el espectador tiene la impresión de contemplar por primera y última vez. (JMM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 1996.

REPRODUCCIONES: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1996, p. 35.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1996, pp. 32-35.

BIOGRAFÍA

Nacido en Falces, Navarra, 1952. Su actividad comienza a principios de la década de 1990. Alterna las exposiciones individuales y colectivas tanto en España como en Portugal. Siempre dentro de una creación plástica en la que la pintura responde a estados emocionales de diversa índole. Su obra carece de un discurso narrativo buscando plasmar las luchas internas del ser humano y la definición de su identidad. Su producción mantiene una gran coherencia a lo largo del tiempo. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1996, pp. 32-35.

SALVADOR CIDRÁS [Salvador Cidras Robles] (1968)

Sin título

Técnica mixta sobre tela, 152x160 cm., 1996 ca.

Palacio Provincial

Número de inventario: 0818



“Sin título” es una obra perteneciente a los primeros trabajos de Salvador Cidrás, seleccionada y adquirida en el IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña. En esos años el artista desarrollaba un trabajo en pintura y escultura sobre la epidermis de la naturaleza. En este caso las vetas de la madera del soporte sirven para remarcar con pigmentos verdes los surcos, recreando de una manera artificial a través del lenguaje de la pintura la esencia natural del material, haciendo un guiño a planteamientos inspirados en el movimiento Povera italiano, y más concretamente a las posiciones estéticas y conceptuales que adopta el artista Giuseppe Penone, en relación con la doble transformación que puede ejercer el artista sobre un material natural industrializado.

Salvador Cidrás expresa sobre esta obra que “el dibujo de las vetas de la madera sirve de inicio para recrear la naturaleza, de esta forma trato de rodearme de un artificio que supone la representación de una naturaleza ya transformada. El referente madera, no lo tomo del natural sino de una madera ya transformada, un doble proceso de lo natural”. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 1996.

REPRODUCCIONES: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1996, p. 39.

Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, p. 87.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1996, pp. 36-39.

JANEIRO ALFAJEME, Violeta, “Proposta dende a imaxinación á imaxinación”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación de A Coruña, 2006, pp. 75-81.

BIOGRAFÍA

Salvador Cidrás Robles, Vigo, 1968. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Tercer ciclo en la Universidad del País Vasco curso 1997-99, en el programa “La escultura: práctica y límites”. Master de Escultura en Claremont Graduate University de Los Ángeles, California. Becado por diferentes instituciones españolas y extranjeras. Salvador Cidrás irrumpe en el panorama artístico gallego a mediados de la década de los noventa realizando escultura y dibujos en los que registraba la epidermis de la naturaleza. Desde entonces su obra ha sufrido un importante proceso de experimentación que se incrementa con la colaboración que, en 1999, establece con Vicente Blanco, generando proyectos en los que las tecnologías audiovisuales, la creación de arquitecturas que establezcan diálogos espaciales con el espectador y con propuestas de diseño innovadoras, catapultan su obra hacia el ámbito nacional e internacional.

En la actualidad el artista está interesado en proyectos relacionados con la imagen y la construcción de modas culturales alternativas, especialmente en lo que se refiere a los jóvenes; pasando a un primer lugar la forma en la cual el lenguaje y el inconformismo social son un complemento al ocio y los modos de consumo.

Ha obtenido numerosas becas entre las que se pueden citar la Beca de Novos Valores, Becario de Talleres Künstler in Koln, Colonia (1993), Beca Erasmus, Limerik School of Art, Limerick (1993), Beca Laxeiro de Creación Artística (1996), Beca Marcelino Botín para Ampliación de Estudios Artísticos, Santander (1999), Beca de Caja Madrid para Proyecto de Generación 2000 (2000), Beca de Creación Artística Unión Fenosa (2003), etc.

Ha realizado importantes exposiciones individuales y colectivas entre las que se pueden destacar las del CGAC de Santiago de Compostela, en 2001; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en 2002; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León de León, en 2008.

Su obra forma parte de importantes colecciones privadas e institucionales: CGAC (Santiago de Compostela), Universidad de Santiago de Compostela, Colección José Malvar, Concello de Cambre (A Coruña), Diputación Provincial de A Coruña, Concello de Vigo, Ayuntamiento de Pamplona, Colección Caixanova (Vigo), Museo Unión Fenosa (A Coruña), Diputación de Pontevedra, Fundación Coca-Cola, Colección Caja Madrid, Fundación Marcelo Botín (Santander), Museo de Pontevedra y la Colección Caixa Galicia (A Coruña). (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

CIDRÁS, Salvador, “Una presencia por venir”, en *Salvador Cidrás* (catálogo), Ourense, Galería Marisa Marimón, 1996.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GONZÁLEZ ALEGRE, Alberto, “As naturezas distanciadas de Salvador Cidrás”, en *Salvador Cidrás* (catálogo), Ourense, Galería Marisa Marimón, 1996.

HERRÁNZ, Yolanda, *Poética do cotián* (catálogo), Pontevedra, Facultade de Belas Artes, 1991.

JANEIRO ALFAJEME, Violeta, “Proposta dende a imaxinación á imaxinación”, en *Accións Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 75-81.

Latitudes I: Mónica Alonso + Salvador Cidrás (catálogo), Santiago de Compostela, Fundación Caixa Galicia, 2004.

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

PENELAS, Severino, “Progresións”, en *Progresións* (catálogo), Vigo, Casa das Artes, 1998.

Pinturamutante, (catálogo) Vigo, Fundación MARCO, 2006.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “De Asorey ós noventa”, en *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.

VV.AA., *30 anos no 2000. Artistas galegos para un cambio de milenio* (catálogo), Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago, 1994.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

VV.AA., *Outra mirada* (catálogo), Santiago de Compostela, CGAC, 1998.

JOSÉ MANUEL CIRIA [José Manuel Ciria Baraja] (1960)

Poema de lluvia

Óleo y grafito sobre lona plástica, 195x150 cm., 1994-1995.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0834



“Poema de lluvia”, pertenece a una breve serie titulada “Memoria y Visión”, que posteriormente se conoce con el nombre de “Dibujos de París”. Una vez que el artista finaliza el proyecto “Mnemosyne” desarrollado durante la Beca de Ministerio de Cultura en el Colegio de España de París, en 1994, trabaja en un grupo de obras que se apoyaban en la estructura del dibujo y, más específicamente, de la línea. Se trataba de una pequeña serie, en donde la “mancha” quedaba restringida al diseño dibujístico. Los soportes utilizados fueron un claro antecedente de una serie posterior denominada “El Jardín Perverso”, en la que el artista utilizaba las lonas de proteger el suelo, llenas de “maculaturas” como fondos donde realizar las composiciones. La tensión generada entre el material “encontrado” y el trazado de líneas y superficies manchadas que permitían en todo momento observar la propia memoria y residuo del soporte, generaron el momento más elegante de toda su producción, según constata el artista. Un recurso utilizado en la Historia del Arte Contemporáneo por las vanguardias históricas, especialmente Dada y Surrealismo, en la que el azar y el automatismo generan la pauta inicial para desarrollar un trabajo que el pintor, de una manera más o menos racional, completa. (AGM)

PROCEDENCIA: Primer Salón de Otoño de Pintura (tercer premio).

EXPOSICIONES: Primer Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, 1996.

REPRODUCCIONES: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996, p. 33.

DELGADO, Carlos, *Recorrer la pintura*, Madrid, 2007.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario - Diputación de A Coruña, 1996, pp. 31-33.

BIOGRAFÍA

José Manuel Ciria Baraja, Manchester, 1960. Artista que comienza su actividad vinculado plenamente a la abstracción. A lo largo de su trayectoria, la obra de Ciria ha tenido un desarrollo cíclico en torno a los conceptos de mancha, geometría, soporte, iconografía y combinatoria, base formal y teórica de un método de trabajo que ha llamado Abstracción Reconstructiva Automática. Su proceso creador parte de un impulso automático inicial al que sigue una fase de meditación e intervención correctora. Trabaja sobre soportes variados como lienzos, lonas de plástico e incluso lonas de camión usadas, aprovechando los accidentes que estas superficies sufren en el estudio. Además utiliza pigmentos mixtos –compuestos por aceite, agua, ácidos etc.– cuyos ingredientes interaccionan produciendo resultados azarosos e impredecibles que el artista utiliza como presupuesto con el que empezar a trabajar.

También realiza incursiones en el campo de la teoría como el programa de investigación abstracta “Gesto y orden”, elaborado a principios de los 90 y en el que lleva a cabo un análisis pormenorizado de los elementos constitutivos de la imagen plástica.

Su trabajo evoluciona, desde finales de los noventa, apartándose de la abstracción mediante la incorporación de objetos y cuerpos humanos. La presencia del cuerpo humano en las obras de Ciria es lo que da un hilo conductor a sus obras de principios de la década de 2000. En contraposición a los cuerpos que aparecen en el mundo publicitario con una piel tersa, sin arrugas, el artista presenta figuras humanas como objetos extrapictóricos con pintura sobre sus cuerpos, dándoles un matiz de rugosidad. Un recorrido por estas obras, teniendo en cuenta los soportes que utiliza, las técnicas y los colores, es a su vez un recorrido por el cuerpo humano: de la apariencia, de lo externo, de la piel... a lo interno, a lo visceral. En la serie denominada ‘Sueños Construidos’, iniciada en el año 2000. Ciria convierte la arquitectura de la sala de exposiciones en soporte donde “desplegar” el trabajo, y el espacio se transforma en receptor donde se deposita el enorme collage que envuelve al espectador.

Sus últimos trabajos agrupados bajo el epígrafe de “Rare paintings” evidencia la inflexión desarrollada por Ciria, tras su traslado a Nueva York en 2005, bajo el influjo del pensamiento teórico de autores tan diversos como Kandinsky, Clement Greenberg, Walter Benjamín, Chomsky, Malevich o Beuys. En su serie “La Guardia Place”, nombre del lugar donde se ubica su estudio en Manhatan, lleva a cabo una pintura *rare* (cruda, inacabada), donde la depuración formal, técnica e iconográfica da paso a una intuición más fresca y abierta. Esta evolución pictórica de José Manuel Ciria se orienta hacia la recuperación del dibujo como armazón compositivo y a la concreción de una iconografía a medio camino entre la abstracción y la figuración.

Su trabajo ha sido distinguido con galardones nacionales e internacionales como la Medalla de Oro del Jurado Internacional en la V Bienal de Cairo (1994), o el Premio Extraordinario Reina Sofía del LXVI Salón de Otoño de Madrid. Sus obras están en las colecciones más importantes de arte contemporáneo europeas y americanas. En nuestro país está representado, entre otros, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

ABAD VIDAL, Julio César: “De los años neoyorquinos de José Manuel Ciria”, en *Box of Mental States*, Miami, Galería Art Rouge, 2008.

AYELA, Aurelio, “Monster Sushi (La ética del monstruo)”, en *Ciria*, Madrid, Ediciones Roberto Ferrer, 2007.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “Abecedario: Ciria / Gilgamesh”, en *La Epopeya de Gilgamesh*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), 2007.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo: “José Manuel Ciria. Ante una emergencia de la imaginación”, en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Madrid, Ed. Sotohenar, 2005.

BARNATÁN, Marcos Ricardo: “Lines like flames that rise”, en *Contemporary Masters*, Nueva York, Blue Hill Cultural Center, 2000.

BONET, Juan Manuel: “Retrato al minuto de un pintor español entre dos siglos”, en *Eyes & Tears*, Tel Aviv, Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, 2002.

BONET, Juan Manuel: “Un siglo de Arte Español dentro y fuera”, en *Ciria. Squares from 79 Richmond Grove*, Madrid, Museo Nacional de Varsovia. Programa Arte Español para el exterior. SEACEX y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Madrid, 2004.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Estauns interius. Comentarios superpuestos a la pintura de Ciria”, en *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*, Madrid, Ed. Sotohenar, 2005.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Retrato del artista como bricoleur. Odds and ends en la pintura de José Manuel Ciria”, en *José Manuel Ciria*, Bilbao, Sala Rekalde, 2001.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: “La visión devorante de José Manuel Ciria”, en *José Manuel Ciria*, Badajoz, MEIAC, 2000.

CIRIA, José Manuel: “Diecisiete días en Rusia”, en *Mancha y Construcción*, Madrid, Museo Estatal Galería Tretyakov, Instituto Cervantes de Moscú y Ministerio de Cultura de España, 2004.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, “Imágenes del diluvio”, en *Pinturas construidas y figuras en construcción*, Murcia, Iglesia de San Esteban, 2007.

DELGADO, Carlos: “Ciria, la piel de la pintura”, en *Alas duras y las maduras*, Madrid, Annta Gallery, 2009.

DELGADO, Carlos, "Ciria, Rare Paintings, Post-géneros y Dr. Zaius; y Repetición y descubrimiento. Nuevas perspectivas sobre la obra última de Ciria", en *José Manuel Ciria* (catálogo exposición itinerante, Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; Santo Domingo (MAM), National Gallery, Kingston; Museo del Canal Interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile; Museo de Arte Moderno (MAMMOK) Medellín... Madrid, 2008.

FRANCISCO GUINEA, Chema de: "La autocita o cómo seguir pintando en el taller de la estampa. Notas sobre la obra gráfica de Ciria", en *Ciria*, Museo del Grabado Contemporáneo, Marbella y Castillo de Santa Catalina, Cádiz. 2005.

GOLDSTEIN, Patrick B.: "La pintura de Ciria, un alarde de comunicación" en, *Eris et Pele*, París, Galería Couteron, París, 2009.

GUASCH, Anna María: "José Manuel Ciria Año Cero. El aleteo de una pintura efable", en *Limbos de Fénix*, Barcelona, Galería Bach Quatre Art Contemporani, 2005.

HUBERT LÉPICOUCHÉ, Michel: "El nacimiento de Délos o el milagro del agua: La abstracción épica de José Manuel Ciria", en *Espace et Lumière*. Kortrijk, Galería Artim, 2000.

HUMENIUK, Gregory, "Encounter with José Manuel Ciria's La Guardia Place Series paintings (2006)", en *La Guardia Place Series*, Toronto, Galería Christopher Cutts, 2007.

KUSPIT, Donald: "El modernismo trágico: Las pinturas La Guardia Place de José Manuel Ciria". Texto catálogo exposición itinerante Fundación Carlos de Amberes, Madrid; Museo de Arte Moderno; Santo Domingo (MAM), National Gallery, Kingston; Museo del Canal interoceánico, Panamá; Museo de Arte (MARTE), San Salvador; Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Santiago de Chile... Madrid Abril 2008.

KUSPIT, Donald: "La sombra humana y la sustancia abstracta: Los nuevos cuadros de José Manuel Ciria". Texto catálogo Ayuntamiento de París. París, Febrero 2008.

REPLINGER, Mercedes: "Glosa Líquida", en *De profundis clamo ad te aqua*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2003.

SOLANA, Guillermo, "Mancha y memoria: Pinturas de José Manuel Ciria", en *José Manuel Ciria*, Oporto, Museo da Alfândega, 2008.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria con la pintura", en *Por lo visto. Escritos sobre Arte (II)*. Oviedo, Ediciones Nobel, Oviedo, 2007.

SUÁREZ, Rubén: "Ciria en la antigua carpintería y después de la lluvia", en *Después de la lluvia*, Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2001.

VV.AA., *José Manuel Ciria*, Oporto, Museo da Alfândega, 2008.

XOSÉ COBAS [Xosé Cobas Gómez] (1953)

Sin título

Roble policromado y plomo, 82x54x36 cm., 1999.

Palacio Provincial

Número de inventario: 1190



Esta escultura se inscribe en el género retrato de busto, pero el “sin título” del propio título nos niega cualquier tipo de clasificación, mientras que la indeterminación de las facciones no nos permite reconocer a una persona individual sino todo lo más a un sexo –el femenino– y un status social, elevado. A partir de aquí hemos de seguir siendo nosotros quien interpretemos la obra de acuerdo con nuestros referentes: el lenguaje nos habla de un entronque figurativo de raíz expresionista que tiene su desarrollo en la escultura contemporánea desde Medardo Rosso y Giacometti a las aportaciones de la Nueva Figuración, pero Xosé Cobas ha sabido sacar partido al material, aprovechando las características del roble, con sus texturas e incluso agrietamientos –una vez que ha sido trabajado en un toro entero, sin vaciarlo o dividirlo en tablonos encolados como haría la escultura tradicional– lo que nos remite a soluciones vigentes a partir de todos los movimientos expresionistas relacionados con la Trásvanguardia de los años ochenta. Pero, además, al combinar una madera demasiado vetada como el roble –de ahí que fuera rechazada históricamente como material escultórico– con un metal popular como el plomo, –tampoco usado en escultura desde la antigüedad– no sólo está introduciendo una variante impensable en la escultura tradicional, sino que está abriendo la posibilidad de una lectura en la que el plomo se convierte en un corsé que priva de libertad a un determinado sexo y/o a una determinada clase social. (JMLV)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 1996.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1996.

BIOGRAFÍA

Xosé Cobas nació en Negreira, A Coruña, en 1953. Se forma en Santiago en donde empieza a cursar empresariales y se gradúa en la Escuela de Artes y oficios en la especialidad de diseño. Precisamente, además de pintor y escultor, Cobas será un excelente ilustrador y diseñador gráfico. Su primera exposición fue en la Asociación de Artistas de A Coruña el año 1977 participando después en la Bienal Internacional de Pontevedra de 1979 y en la Bienal Internacional Fundación Araganey de 1985. Es en esta década de los ochenta cuando comienza su labor como ilustrador trabajando para las principales editoriales gallegas y españolas como Galaxia, Xerais, Edelvives, Anaya o Everest, lo que le lleva también a participar en la exposición “Galicia Solidariedade” en 1994, en el III Centenario de Caperucita Roja y en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil de Bolonia, Italia. Desde 1991 es, además, diseñador gráfico de la Diputación de A Coruña. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, pp. 37-40.

MIGUEL CONDÉ (1939)

Sin título

Aguafuerte, 64x49,5 cm. (papel) 43,5x34,5 cm. (mancha), 1989.
Firmado y tirada en la parte inferior "Miguel Condé 32/100".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0716



Miguel Condé ha sido definido como uno de los grandes grabadores del siglo XX. Su formación, a medio camino entre Estados Unidos y México, entre el mundo anglosajón y el hispano, lo mismo que su origen, han contribuido a la definición de un artista singular, creador de un mundo igualmente singular.

En el aguafuerte presentado en 1989 a la I Euroamericana de Grabado, presenta una estampa que perfectamente define su proceso creativo. Se trata de una doble figura –jugando con la profundidad de la mordida del ácido nos muestra a un personaje tocado con un extraño sombrero-turbante en el primer plano y otro personaje de aspecto clásico en el segundo– en medio de un paisaje en el que se une lo onírico y lo descriptivo.

Como ocurre en su pintura, Condé no renuncia a la figuración, la convierte en el vehículo a través del cual desarrollar una creación con una base narrativa que arranca de su propia experiencia vital, algo que atestigua en una conversación mantenida con R.Mª. Guasch en 2007. Es ahí donde surgen sus personajes-enigma, tomados de la historia del arte y de un universo mágico que se hunde en sus raíces mexicanas. Estos personajes aúnan las resonancias orientales –basta ver el turbante que comentábamos antes– con las clásicas y renacentes –como se ve en el personaje barbado del segundo término–, e incluso las barrocas de raíz holandesa –Rembrandt o Van Dyck– como se percibe en el rostro de la primera figura. Estas dos imágenes nos demuestran que la base del trabajo de Condé es el dibujo, el estudio de la historia del arte y de los grandes maestros italianos del Renacimiento y el Barroco.

Sin embargo, lejos de convertir esta formación en un lastre para su trabajo, este artista se apropia de ese lenguaje para inventar una nueva formulación, donde pueda convivir con la simplificación expresiva y gestual de lo contemporáneo. Es suficiente para ello con comprobar cómo la figura del primer término se transforma en una imagen del siglo XX a través de un trazo sumario, simplificador y expresivo, con evocaciones cubistas en las manos convertidas en una multiplicación sinnúmero de dedos.

La misma simplificación de trazo que se produce en el paisaje, una quebrada línea de horizonte que deja ver en un primer término una flor-cactus –evocación del nopal mexicano– y unas formas orgánicas de tendencia circular basadas en un elemental esquematismo.

Este último rasgo se refleja también en el fondo de la composición, jugando con las medias tintas que permite el aguafuerte, gracias a su dominio técnico del mismo, consigue la creación de una dualidad clara entre el primer término y el fondo, semejante a los colores contrastados que usa en su pintura. También consigue que dentro de cada figura, a través de la introducción de elementos curvilíneos y vegetales, se reitere ese sentido dual.

Con todo ello consigue una atmósfera inquietante, de profunda carga evocadora, donde sorprende el carácter intemporal de los personajes y la permanente dualidad que se produce en ellos, basada en su mutuo aislamiento. (JMM)

PROCEDENCIA: Premio en la I Euroamericana de Grabado, A Coruña, 1989.

BIOGRAFÍA

Miguel Condé, pintor, dibujante y grabador. Nació en 1939 en Pittsburgh, Estados Unidos. Vive y trabaja entre Madrid y Sitges, España. Autodidacta a excepción de estudios de anatomía con Stephen Rogers Peck en Nueva York y técnicas de grabado en el Atelier 17 de Stanley William Hayter en París. Becario de la Fundación Guggenheim para América Latina y del Gobierno Francés, Condé ha recibido varios premios internacionales y es miembro titular de la Société des Peintres-Graveurs Français. Su obra está representada en numerosos museos y colecciones como The Museum of Modern Art en Nueva York, Cleveland Museum of Art, Blanton Museum of Art en Austin, University of Essex Collection of Latin American Art, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Albertina en Viena, Bibliothèque Nationale de France en París, etc. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Miguel Condé. Pêle-Mêle. 1972-2006, Barcelona, 2007.

RAMÓN CONDE [Ramon Conde Bermúdez] (1951)

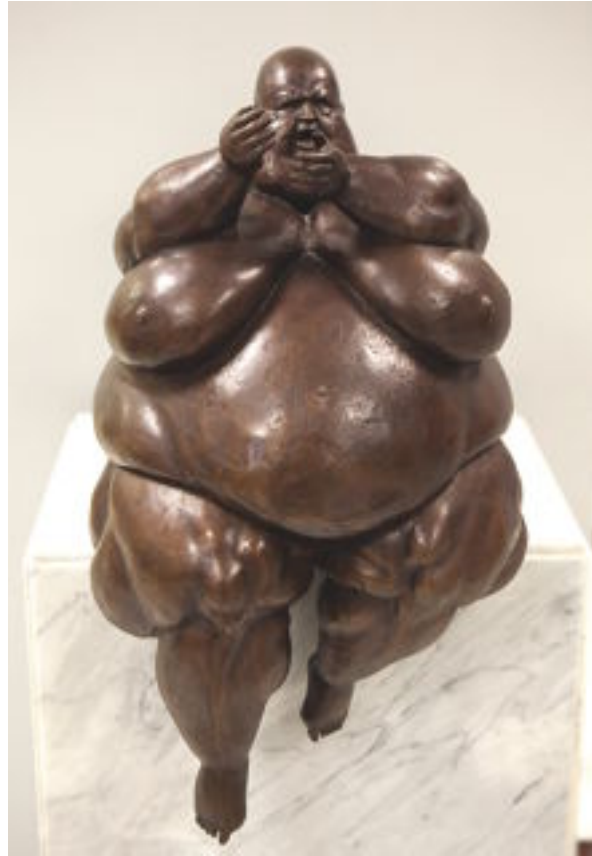
Orador

Bronce, 57x35x36 cm., 1991.

Firmado y datado en el lateral derecho "Ramón Conde 1991".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0770



“Orador” pertenece al grupo de obras de Ramón Conde de finales de la década de los 80, consagrándolo como uno de los artistas más representativos de la nueva figuración escultórica gallega. Sus obras, perfectamente reconocibles, se convirtieron en un arquetipo y en una seña de identidad del autor.

Más allá de la anécdota que supone la ruptura intencional de un canon estético proporcionado y “clásico”, sustituido por otro distorsionado, sometido a la dictadura del reconocimiento como “gordos”, la obra de Conde merece una atención detallada por diferentes motivos: formales, compositivos y conceptuales.

Desde un punto de vista técnico Ramón Conde se revela como un magnífico escultor de masas, hábil en el modelado y en la consecución de texturas hasta la obsesión de la perfección. Ha sido ésta la que le ha obligado a investigar en las capacidades de manipulación de las resinas de poliéster –material en el que podía conseguir su ideal anatómico– y avanzar con posterioridad hacia la utilización de bronce. De hecho las pátinas y policromías utilizadas en los primeros materiales ha terminado por asemejar y confundir uno con otro. El modelado anatómico, pieza clave de su trabajo, se caracteriza por el contraste entre superficies amplias y uniformes sobre las que la luz se desliza y otras más cortantes y profundas donde son las sombras las que toman el protagonismo.

Tampoco es deseñable su capacidad de representación de la realidad. Capaz técnicamente de realizar lo que se le antoje, su preocupación se centra en el rostro de sus personajes y en la posición de sus cuerpos. Son ambos elementos los que terminan por calificar las obras y dotarlas de significado.

Baste como ejemplo observar lo que ocurre en el caso del Orador, donde podemos observar como son la gestualidad de las manos y la expresión de su rostro –boca abierta, vociferante, ojos hundidos y mirada fija, cejas arqueadas– que nos indican que estamos ante un personaje que no sólo se dirige a nosotros, también reclama nuestra atención a través del ímpetu de su gesto.

En contraste, esta serie de obras, omnipresentes en las salas exposiciones gallegas y madrileñas desde finales de la década de los 80 tienen la peculiaridad de presentar otra de las preocupaciones más curiosas de Conde, el equilibrio de la obra y su dependencia de una peana o base sobre la que se asienta, ajena a la pieza. Es un interés que le permite que la obra se intengre dentro del entorno donde se sitúa; de este modo se apropia de él y lo singulariza. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

RAMÓN CONDE [Ramon Conde Bermúdez] (1951)

La noche

Bronce, 65x43x43 cm., 1990.
Firmado en zona inferior izquierda "Ramón Conde".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0774



Pertenece esta obra, "La noche", a la misma serie que el "Orador", tanto por la época de ejecución como por la solución de los problemas que plantea.

Conde, de quien se ha dicho más de una vez que toma como referencia la escultura de Botero, de gran éxito y reconocimiento en los años 80 del siglo XX, plantea un diálogo con el material y el espectador diametralmente diferente al realizado por el escultor hispanoamericano.

En el caso de "La noche", Ramón Conde hace una concesión –mucho más frecuente y común en su producción posterior– a su formación académica en Historia del Arte. Con un sutil juego de apropiación, la obra de Conde nos recuerda inmediatamente las alegorías de la noche y el día mediceas, la posición dinámica de la figura, la contorsión de su cuerpo, evocan formulaciones que no dudáramos en calificar de manieristas.

Con todo, superada esa identificación historicista, sumamente interesante en un momento en el que todavía persistía la necesidad de polemizar con la formación clásica y figurativa, la obra de Conde posee un valor plástico que supera la anécdota del tema y que, nos aleja de esa identificación con Botero.

La figura se transforma en una masa informe, difícilmente identificable como un ser humano si no fuera por la cabeza y las manos. Se trata en realidad de un cuerpo que mantiene su organicidad pero que adquiere un aspecto próximo a las soluciones que muchos escultores organicistas habían desarrollado sin apelar directamente a la figuración realista.

Muy interesante vuelve a ser el carácter dinámico que le confiere a la composición, la disposición curvilínea de la figura, su sentido envolvente, nos ratifican en que una de las grandes preocupaciones de Conde en estos años 90 es la definición del espacio ocupado por la figura en términos de acomodo y equilibrio. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

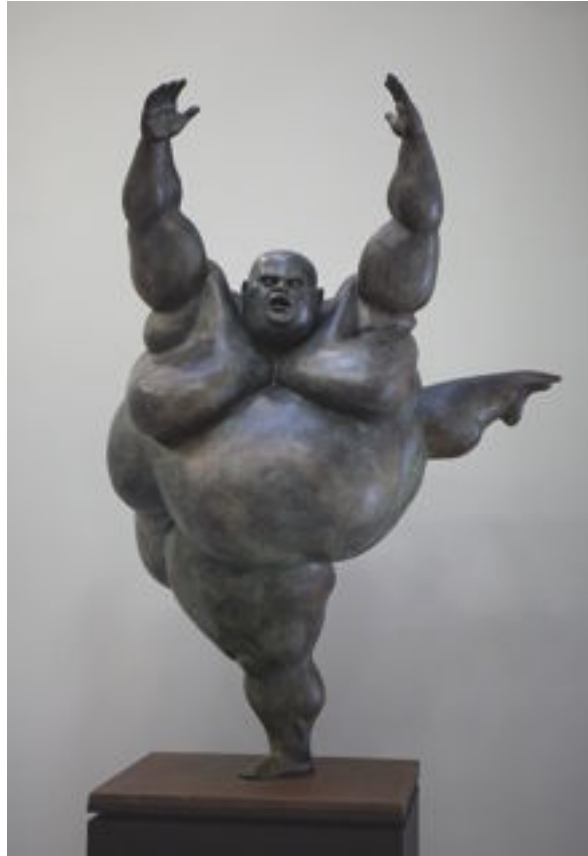
RAMÓN CONDE [Ramon Conde Bermúdez] (1951)

Bailarina

Bronce y acero cortén, 162x123x70 cm., 1998-2000.

Palacio Provincial

Número de inventario: 1447



”Bailarina”, una pieza en bronce y acero cortén, es otro ejemplo de la producción de Ramón Conde en el período correspondiente a sus característicos “gordos”. Como en el resto de los casos de la serie, Ramón Conde muestra un extraordinario dominio técnico de la figuración a través del trabajo de modelado del material, donde aprovecha los recursos desarrollados en la investigación sobre resinas y poliéster.

La obra demuestra a la perfección tres de los valores más interesantes de la obra de Conde por esas fechas. En primer lugar, el rescate de la figuración que, alejándose de los cánones realistas y académicos tradicionales, supone una superación de los límites impuestos por una vanguardia que renegaba de la imagen realista. Conde busca en la figuración aquellos valores propios de la abstracción.

En segundo lugar, la formación de Conde le permite un tratamiento singularizado del rostro que adquiere una extraordinaria capacidad expresiva. De ese modo, el perfil afilado y puro de la nariz –un ángulo agudo perfecto– coexiste con el carácter esférico de la cabeza y con la fuerza expresiva de su rostro: boca abierta, comisuras faciales y pómulos marcados, ojos y pupilas excavada con el objeto de conseguir mayor intensidad lumínica; una fórmula empleada con éxito en el siglo XVII y XVIII.

Por otra parte, la gran preocupación de Conde en este momento es el tema del equilibrio, la creación de posiciones y actitudes contrastadas con los principios de estabilidad, inercia y dinamismo. De este modo, la posición que adopta la figura, un paso de baile lleno de gracia y agilidad –brazos alzados, pierna izquierda desplegada y trabajo de punta con el pie izquierdo, una perfecta pirueta con la posición de los brazos en quinta posición–, contrasta con el aparente desequilibrio provocado por la masa del cuerpo y por la fragilidad del punto de apoyo. Se trata de un contraste intencionado que pone en tensión el sentido corpóreo de la figura y la gracilidad del movimiento.

Indudablemente, como en otras obras de este período, Conde aporta también una visión transgresora del arte ya que no duda en recurrir a un tema clásico de la escultura y la pintura –al menos desde la sacralización del mismo por parte de Degas– para someterlo a una reinterpretación contemporánea. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Ramón Conde nace en Ourense el 18 de diciembre de 1951. Realiza sus estudios en esta ciudad hasta que en 1965 se traslada a Gijón donde cursa estudios en la universidad laboral de dicha ciudad. En 1969 regresa a Ourense donde finaliza el bachillerato. En 1971 ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago.

En 1973 vive en Madrid frecuentando fundiciones y talleres de diversos artistas. A partir de 1974 reside de nuevo en Ourense donde desarrolla lentamente su lenguaje plástico. En 1986 se traslada a A Coruña donde vive hasta 1991 y tiene su estudio en el polígono de Sabón de Arteixo. En estos años realiza sus primeras obras públicas y comienza su proyección internacional con participación en exposiciones en París.

En 1991 se inaugura su obra Los Rederos en la Gran Vía de Vigo y se traslada a Houston invitado por el Rector de la Universidad de Houston Downtown como profesor invitado. Vive en esta ciudad hasta 1992. En este año realiza una exposición en el recinto ferial de la Expo de Sevilla, y al año siguiente realiza una larga estancia en Monterrey, México. En 1993 se traslada a Vigo, a San Andrés de Comesaña donde vive hasta 1999.

En ese año marcha a vivir a Padrón hasta el año 2003, año en el que hará sus primeras exposiciones en Alemania (Hannover y Kommunale Galerie de Berlín). En el 2005 organiza una exposición en las calles y el exterior del edificio del Ayuntamiento de Ourense. Actualmente reside en Santiago, teniendo su estudio en Milladoiro, en las cercanías de Santiago.(JMM)

BIBLIOGRAFÍA

CABRERA, María; FERNÁNDEZ FUERTES, Tomás, VASCO, Ana, "Caronte", en *El jardín de Hércules. 14 escultores bajo la luz del faro*, A Coruña, 1995.

CASTELO, Bernardo, "Ramón Conde. Eros y Thanatos", en *Ramón Conde*, A Coruña, Galería Ana Vilaseco, 2004.

CASTRO, Xosé Antón, *Arte en Galicia de los 80*, A Coruña, Edición do Castro, 1986.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

Esculturas/Skulpturen, Ramón Conde, A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

GARRIDO, Antonio, "Ramón Conde", en *Ramón Conde*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 11, Gijón, Silverio Cañada, 1974.

LONGUEIRA, Silvia: *Ramón Conde: esculturas*, Lugo, Clérigos Galería de Arte. 1996.

Ramón Conde: 91-94 (catálogo), A Coruña : Atlántica Galería de Arte, D.L. 1994.

Ramón Conde, A Coruña, Diputación Provincial, 1992

ROZAS, Ramón, "Ramón Conde", en *Artistas Gallegos, escultores, (realismos-abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo III, Madrid, Forum Artis, 1994.

MATTHIAS CONTZEN (1939)

Misterio de la vida

Talla directa en granito negro ochavo, 295x80x80 cm., 2007.
Jardines del Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1504



“Misterio de la vida” es la obra que realizó Matthias Contzen perteneciente al conjunto escultórico realizado en el II Simposium Internacional de Escultura realizado en el Pazo de Mariñán bajo el patrocinio de la Diputación de A Coruña.

La escultura procede, técnicamente, de la labra directa de un bloque de granito negro de cinco toneladas de peso. La configuración prismática del bloque de piedra lleva al artista a realizar el labrado de la misma con dos motivos serpenteantes por los dos lados de mayor superficie del bloque. Dichos lados contrapuestos generan dos formas en alto relieve que llevan al espectador a rodear la pieza para percibirla en toda su intensidad. El acusado altorrelieve le aporta, además de su primitivismo que nos llevaría a la estética de Brancusi de principios del siglo XX, un diálogo con la luz cambiante del día que potencia los aspectos táctiles del material y de la intencionada superficie abujardada del mismo. El título de “El misterio de la vida” pudiera hacer alusión formal a dos espermatozoides en movimiento ascensional, no obstante el escultor plantea como principio fundamental de su obra la relación cognitiva que se produce, a través de ella, entre artista y espectador. “Me gustaría introducir mis esculturas no como los objetos que son percibidos la primera vez por el observador, sino como apuntes para un diálogo. Deberían dar al observador un misterio que espera una solución, su curiosidad e imaginación ayudarán a conducirlo a un nuevo, y a veces completamente subjetivo, significado. Que esté implicado en este diálogo, es parte del proceso creativo, que comienza sólo una vez que la escultura ha sido terminada. Los títulos de las esculturas, por lo tanto, aluden sólo a uno de los múltiples significados posibles. Por lo que a mí se refiere, es vital que haya puntos de vista diferentes para alcanzar un mejor entendimiento de nuestro mundo”. (AGM)

PROCEDENCIA: II Simposio Internacional de Escultura.

BIOGRAFÍA

Matthias Contzen. Aschaffenburg, Alemania (1964). Concluye sus estudios de escultura en The European Academy of Fine Arts de Trier, en 1987. Posteriormente cursa el master de escultura en piedra en 1998. Vive y trabaja en Portugal desde ese mismo año. Durante su trayectoria ha sido objeto del premio de alta escultura Price de Portugal Premio City Desk, en 2002. En la última década Matthias Contzen ha realizado diez exposiciones individuales y 50 colectivas entre las que hay que destacar la de Artemar de 2008 con Dennis Oppenheim. Ha participado en la International Sculpture Biennale Japan, de 2003. En 2007 funda Phoenix Sculpture Centre, un seminario dirigido a artistas, gestores artísticos y críticos, en Lisboa, cuya orientación es la de crear las condiciones necesarias para la realización de proyectos contemporáneos de escultura en piedra desde pequeño a tamaño monumental.

Su obra se inspira en las formas de naturaleza desde animales vertebrados al mundo del microscopio, en especial toda aquella vida relacionada con la hidrodinámica. También reside su interés en el estudio del movimiento, especialmente las manifestaciones artísticas realizadas por el hombre, en especial la danza. En un aspecto más constructivista son interesantes sus trabajos cúbicos, en los que la forma cúbica se repite secuencialmente creando movimiento y dando una apariencia liviana a sus trabajos en piedra.

En 2010 es invitado en Art Fair Berliner Liste para mostrar una exposición antológica de sus 25 años de escultor. Su obra pública está presente en diferentes ciudades de Alemania, Portugal, Canadá, España y Emiratos Árabes, así como en colecciones públicas y privadas de Portugal, España, Brasil, Alemania, Francia, Bélgica, Canadá, Reino Unido, Suecia y Suiza. (AGM)

CORREA CORREDOIRA [Javier Correa Corredoira] (1939)

Ara Solis en Fisterra

Carpeta de serigrafías sobre papel guarro, 36,1x25,9 cm., 1994.

Firmada y tirada por el autor en el colofón de la carpeta.

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 0795



Javier Correa Corredoira ha cultivado junto a su pintura una especial atención al mundo del grabado. En los años ochenta crea el colectivo Gruporzán en A Coruña aglutinando a varios artistas gallegos en un local de la calle Orzán que sirve como galería de arte y taller de grabado. Desde entonces el pintor ha desarrollado una importante actividad como grabador en la que utilizará preferentemente las técnicas de la xilografía, serigrafía y el grabado calcográfico, en especial el aguafuerte y aguatina. La serigrafía le seduce por la posibilidad de la utilización del color, componente fundamental en su estética expresionista.

“Ara Solis en Fisterra”, libro-carpeta en el que el pintor hace un homenaje a la Costa da Morte, fragmento del litoral coruñés cargado de historia, simbolismo y leyendas. Las ocho imágenes que Correa Corredoira incluye en la obra pertenecen a aquellos lugares y paisajes más sobresalientes de la zona. La amplia vista de Faro Vilán inicia el recorrido con una expresionista y gestual composición resuelta en tonos fríos con cierta proximidad a la abstracción. El anterior paisaje sirve de prólogo para dedicar varias imágenes a Muxía, en especial a la “Pedra dos Cadrís” que los peregrinos jacobeos atraviesan por su parte interior buscando la curación del cuerpo y el alma. Dicho exvoto natural da paso a la visión paisajística del Santuario de la Virgen de la Barca en una doble página en la que un sincrético texto que fusiona la tradición cristiana con la mitología y la leyenda sirven para introducir viñetas que activan el diseño del conjunto. La carpeta sigue el esquema de la doble página para introducir otra imagen generadora de tradiciones galaicas como el “Cristo de Fisterra” que se vincula a la doble página siguiente con el paisaje costero de “Villa de Fisterra”, imagen que tiene su continuidad en la siguiente composición de la “Lonja de Fisterra” y la lejana visión del “Monte Pindo”. El “Mar do Rostro” y una composición con una penela decorada y orlada con peces es el colofón de la obra. El principal interés de la carpeta es su unidad temática, el grafismo con el que el artista resuelve un tema ampliamente popular y la frescura de un trazo completado con un equilibrado cromatismo. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Javier Correa-Corredoira, A Coruña, 1952. Abandona los estudios de Arquitectura en Madrid para dedicarse plenamente a la pintura tras introducirlo el acuarelista coruñés Mariano García Patiño. Realiza su primera exposición con el escultor MonVasco en la galería coruñesa Os Arcados, en 1975. En 1976 viaja con Mon Vasco a Ibiza en donde coincide con Acisclo Manzano. Desde entonces se integra en la gestación y fundación de colectivos como “Galga” y “Colectivo de Expresión Objetual”, en 1977, junto a Mon Vasco y Jaime Cabanas. En estos años Correa Corredoira empieza a configurar un lenguaje pictórico personal que tendrá como fruto la exposición en la galería coruñesa Mestre Mateo, en 1978. Un año más tarde es becado por el Ministerio de Cultura para realizar un viaje a Méjico con el objetivo de conocer la técnica del aguafuerte. En la década de los setenta el pintor adquiere el tratamiento y valoración de las texturas, el especial gusto por el color y el particular planteamiento espacial de sus composiciones. Las experiencias asociativas de los setenta lo llevan a fundar “Gruporzán” tras la apertura de un centro de aprendizaje de pintura y dibujo, en 1983. “Gruporzán” se convierte en una galería de arte gestionada por un colectivo de artistas que consiguen participar en la feria madrileña ARCO, en el segundo lustro de la década de los ochenta. En la década de los noventa, desaparecida “Gruporzán”, el artista se instala en Oza dos Ríos en íntimo contacto con la naturaleza. Este hecho le hará cambiar la temática de su pintura hacia el medio natural, frecuentando el género del paisaje, la relación íntima del hombre con sus tradiciones y la descripción de sus viajes. En estos años exhibe su obra en diferentes localidades gallegas y españolas, entre las que destacan la Galería Pardo Bazán de A Coruña, Trinta en Santiago de Compostela, Abel Lepina de Vigo, Santa Bárbara de Madrid, Evelio Gayubo de Valladolid o Ventana Abierta de Sevilla. En 1995 realiza “Rosa de los vientos”, obra pública instalada a los pies de la Torre de Hércules coruñesa. En 1999 realiza una exposición en la Estación Marítima de A Coruña compartiendo espacio con el escultor Manolo Paz, en la que el gran formato con una estética figurativa próxima a la abstracción tiene como hilo conductor el tema del mar. Hacia el año 2000 el pintor compra una casa en la campiña gaditana donde instala su residencia. Desde entonces el mar será la temática preferentemente desarrollada por el artista que utiliza como una escusa para crear espacios. Como pintor le interesa el espacio, la luz y el color. Piensa que la pintura es una experiencia en sí misma, no una representación de la realidad. La obra de Javier Correa Corredoira está presente en importantes colecciones públicas y privadas gallegas y del resto del panorama español. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- Atlántica 1983* (catálogo), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1983.
Atlántica 1980-1986 (catálogo), Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2002.
BONET CORREA, Antonio, “Atlántica”, en *Atlántica* (catálogo), Santiago de Compostela, 1983.
BONITO OLIVA, Achille, “A arte, a linguaxe: diferencias e relacións”, en *Imaxes dos 80 desde Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1984.
CASTRO, Antón, *Expresión Atlántica: Arte galega dos 80*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1985.
Correa Corredoira (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1999.
CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Diccionario de pintores y escultores españoles del s. XX. Tomo I, Madrid, Forum Artis, 1994.
CORREDOIRA, Pilar, 1990 (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1986.
CORREDOIRA, Pilar, “ZYZ”, en *Correa Corredoira*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1989.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
GARRIDO MORENO, Antonio, “O muro”, en *O muro*, A Coruña, Galería de Arte Pardo Bazán, 1995.
Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 11, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.
LÓPEZ CALVO, Xosé Ramón, *Galga colectivo de comunicación obxetual*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1981.
PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del “boom” (1970-1980)*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1981.
SEOANE, Xavier, “Acerca de la verdadera vida de Atlántica”, en *Atlántica*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1981.
SEOANE, Xavier, *Reto ou rendición*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1994.
SEOANE, Xavier, *Identidade e convulsión*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1990.
TOBA, Eduardo (dir.), *El jardín de Hércules. Catorce esculturas bajo la luz del faro*, A Coruña, Obrascón, 1995.
VASCO, Ana, “Correa Corredoira”, en *Artistas Galegos. Pintores (neoexpresionismos-abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.
VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994.
VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

FERNANDO CORTÉS [Fernando Cortes y Bugía] (1874-1948)

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Tinta y acuarela sobre papel, 60x42 cm., 1994.
Dedicatoria y firma en el ángulo inferior derecho "A mi buen amigo W. Fernández Flórez. F. Cortés".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1137



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez. Realizado con la técnica de la aguada y adoptando la tipología de caricatura representa al escritor ataviado con traje y pajarita. Destaca rompiendo la escala la pluma de ave que el personaje sostiene en su mano derecha, acentuando la característica de escritor del retratado. Asimismo destaca la facilidad e importancia de la labor como escritor de Wenceslao Fernández Florez al esparcir varias hojas en diferentes lugares del dibujo. El dibujo, a pesar de su carácter caricaturesco, está definido en el juego de luces y sombras por una matización de gradación tonal. Las manchas sueltas de aguada del fondo resaltan el detallismo con que es dibujado el personaje en la posición de cuerpo entero. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

Fernando Cortés y Bugía. Betanzos, A Coruña, 1874-1948. Pintor, escultor y dibujante. Estudia en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, siendo discípulo de Román Navarro e Isidoro Brocos. En 1907 es nombrado auxiliar meritorio en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña en la que, finalmente, gana la oposición en 1916. Será director del centro en 1931 y director honorario, en 1945 al llegar a la edad de jubilación.

Miembro correspondiente de la Real Academia Gallega, en 1909, y numerario en 1941. Académico de la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario. Fue concejal del Ayuntamiento de A Coruña, en 1913.

Como ilustrador colabora en La Voz de Galicia, y como escultor ha realizado, entre otros los bustos de Pondal y Murguía situados en los Jardines de Méndez Núñez de A Coruña. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

BUGALLAL, José Luis, "Fernando Cortés Bugía" en *BRAG*, tomo XXV, A Coruña, 1949.

BARREIRO, Alejandro, "Las obras de Cortés Bugía", en *Anuario Brigantino*, Betanzos, 1949.

GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel, "Apuntes para una exposición", en *Catálogo Homenaje Pintores Coruñeses*, La Coruña, Diputación Provincial, 1983.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 7, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

URGORRI CASADO, Fernando, "Impresiones rápidas sobre algunos pintores de nuestra exposición", en *Catálogo Homenaje Pintores Coruñeses*, La Coruña, Diputación Provincial, 1983.

ALFONSO COSTA [Alfonso Costa Beiro] (1943)

Sinfonía muda

Acrílico sobre lienzo, 130x97 cm., 1989.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Alfonso Costa".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0749



“Sinfonía muda” pertenece a la serie de composiciones que tienen la música como tema de fondo que Alfonso Costa comienza a realizar con cierta frecuencia en la segunda mitad de la década de los años 80.

Esta temática le permite abordar tres temas especialmente queridos para el artista: la música como tema, la adecuación de la gama cromática con los diálogos armónicos existentes en las composiciones y la figura humana en acción y como expresión de un estado de ánimo.

En el caso que nos ocupa, por una parte, la temática se aproxima a un motivo común en su producción al que someterá a constantes variaciones: el músico. Este personaje se sienta ante un piano sobre el que interpreta una pieza para la que parece requerir de otros apoyos instrumentales hasta convertirla en un esfuerzo tan titánico como inútil. El instrumento se deforma, multiplica sus perfiles, parece estallar ante el esfuerzo realizado creando un espacio vacío. Con este recurso Costa se introduce en los procesos abstractos que desarrollará con especial acierto a partir de la segunda mitad de la década de los 90.

Todo ello, sin embargo, siendo conscientes de la ausencia de sonido se hace armónico en el desarrollo de la gama cromática. Esta se mueve dentro de una sutil degradación de tonos claros, dominados por un fondo azul que actúa de imprimación, sobre el que también surge una paleta oscura.

Esa armonía cromática contrasta con la violenta ejecución de la figura, uno de esos atlantes-extraterrestres tan característicos de su producción, en el que la torsión de los brazos, su carácter elástico y la energía contenida traducen la tensión de la interpretación.

También son característicos de la producción de Costa en estos años la forma de solucionar la configuración del espacio, definido a través de una caja cúbica, con una de sus ángulos muy visible. Esta solución, además de ubicar en un espacio tridimensional a unas figuras que se caracterizan por su rotundidad, también introduce un acento onírico muy común en la obra del pintor noies. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

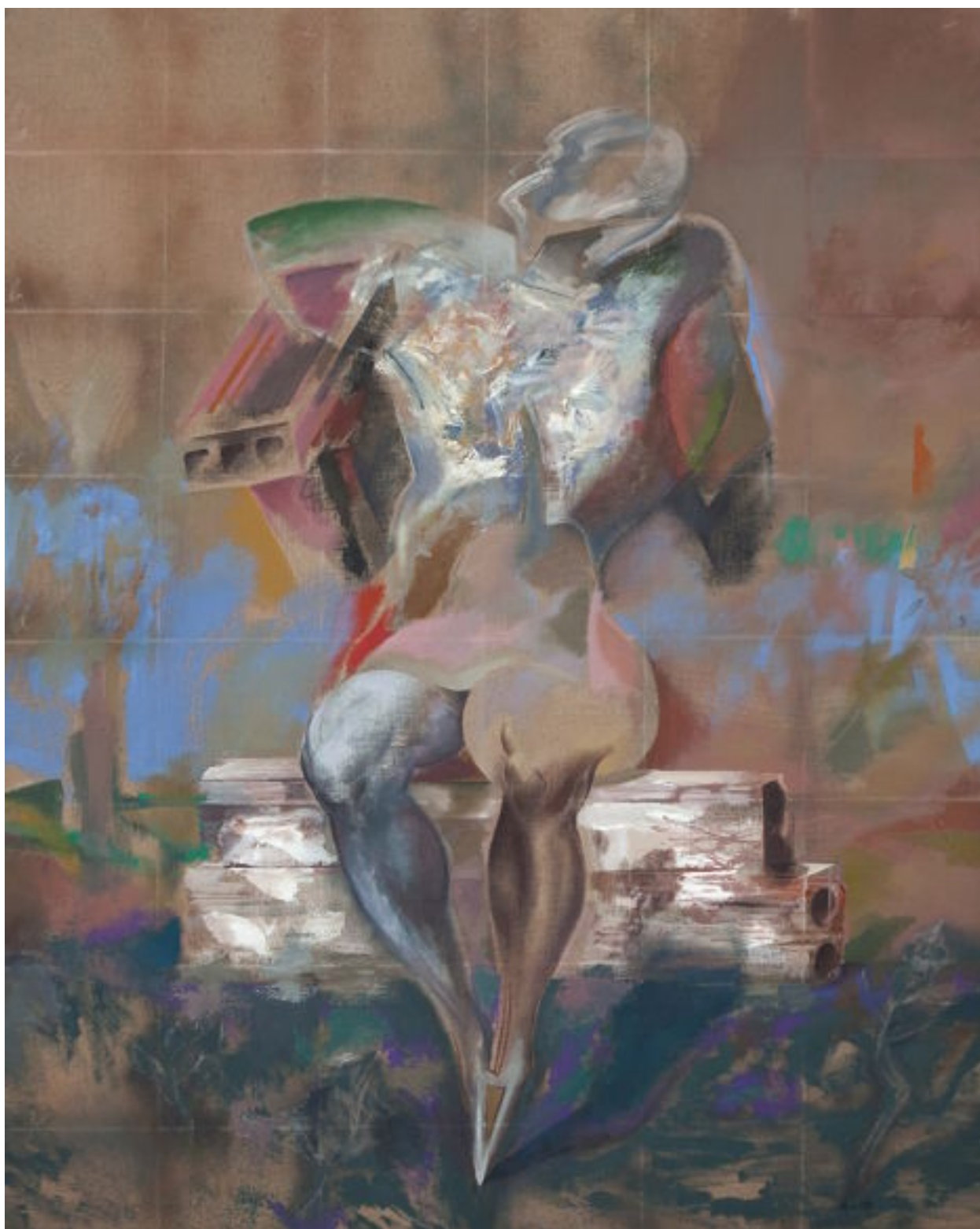
REPRODUCCIONES: PENAS, Anxeles; VEIGA, Eva, *Alfonso Costa*, A Coruña, Diputación Provincial, 2007, p. 109.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PENAS, Anxeles; VEIGA, Eva, *Alfonso Costa*, A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

ALFONSO COSTA [Alfonso Costa Beiro] (1943)

El albañil

Técnica mixta sobre lienzo, 250x198 cm., 1987.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Alfonso Costa".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0717



“El Albañil” es una de esas obras de Alfonso Costa que se debe incluir dentro de su período clásico; entendiéndolo por éste no el momento en que Costa vuelve su mirada hacia el mundo clásico o hacia el Renacimiento –práctica que desarrollará en más de una ocasión cuando se interese por la pintura barroca velazqueña, etc–, sino el momento en que su obra alcanza la madurez suficiente como para reconocer al artista autónomo y perfectamente definido. Aquel que ha abandonado todas las dependencias con la etapa formativa y desarrolla su propia personalidad creativa.

La obra del Albañil se mantiene en el territorio de la neofiguración que caracteriza la obra de Costa desde los años 70, manteniendo su intensa relación con la figura humana. Ahora, sin embargo, esa dependencia le permite alejarse de los detalles expresionistas que lo caracterizaron cuando tenía como modelo a artistas como Bacon, para centrarse en lo esencial de la figura, su perfil y el volumen de sus formas.

También es el momento en que irrumpen en la obra de Costa los seres fantásticos y los “extraterrestres”, producto de sus experiencias en los murales del frenopático barcelonés. Son los mismos modelos que años más tarde darán pie a los Atlantes.

Conceptualmente la obra mantiene esa implicación social que tiene la pintura para Costa, donde además del ejercicio plástico virtuoso, se emplea también la carga emocional y social de representar diferentes sectores de la sociedad y de personajes que tienen que ver con la propia biografía del artista.

Su capacidad técnica, el dominio del dibujo, la capacidad de asociación visual y un dominio del color, convierten a Costa en un pintor prolijo en su producción que plantea en sus obras constantes retos al espectador.

De este modo, en El Albañil la figura se sitúa en un plano medio, sentada sobre unos ladrillos. En esta posición parece moverse sólo con la brazos y la cabeza que se giran y agitan hasta formar un gran mancha cromática ante su pecho. El resto del cuerpo aparece rígidamente frontal. Cambia incluso el modo de tratar una y otra parte del cuerpo; mientras que en las piernas el modelado lumínico concede cierto protagonismo a lo tridimensional y al volumen, en el caso de la parte del torso este se convierte en una superficie plana.

La sensibilidad que Costa demuestra con el color y la textura del mismo se muestra en los múltiples contrastes cromáticos existentes en la figura, en las calidades táctiles del torso de ésta, pero sobretudo en la construcción cromática de un paisaje abstracto con que desenvuelve el fondo, en amplias bandas horizontales. (JMM)

PROCEDENCIA: Uno por ciento del presupuesto de ejecución de obras provinciales.

BIOGRAFÍA

Alfonso Costa Beiro nace en Noya en 1943. Allí vive su infancia y adolescencia hasta que se traslada a Barcelona a los 17 años. Allí realizará su primera exposición en 1967.

Su carrera cambia cuando conoce al prestigioso crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera, quien afirmaría que posee un dibujo mágico y una paleta evanescente, de una elegancia natural realmente única.

Trabajador incansable, es seleccionado para la muestra colectiva Joan Miró y en 1972 recibe la beca de la Fundación Juan March para viajar a Florencia, ciudad que tendrá una influencia decisiva en su futuro estético. Es el momento en que comienza a dedicarse al cartel y al grabado, actividad en la que todavía hoy sigue trabajando y enseñando en su Noia natal.

En 1984 concluye uno de sus grandes empeños, una pintura de 2.000 metros cuadrados, iniciada tres años antes, en el Instituto Frenopático de Barcelona. Ilustra series de artículos en prensa, firmados por su amigo el escritor Xavier Costa Clavel, y los poemas de Rodríguez Aguilera. Desde ese momento sus exposiciones se sucederán de modo ininterrumpido.

La pintura de Costa Beiro se mueve entre la neofiguración expresionista y el surrealismo. Sus figuras danzan y poseen una incontenible dinámica. Destaca la intensidad de su paleta en rosas, carmines, azules, amarillos. Basada en un prodigioso, rítmico dibujo, la materia es leve, deleída, con texturas muy ricas y contrastes tonales. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Artistas gallegos en la Colección Caixavigo, Vigo, Caixavigo, 1988.

CASTRO, Xosé Antón, *Expresión Atlántica. Arte Galega dos 80*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1985.

CASTRO ARINES, José, *Conversación sobre vocación, pintura y manierismo*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986.

CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.

COSTA CLAVEL, Xavier, *La pintura de Alfonso Costa*, Barcelona, Servei, 1984.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GARRIDO MORENO, Antonio, “O muralista”, en *A vértixe na mirada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

GARRIDO MORENO, Antonio, “Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia”, en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 12, Gijón, Silverio Cañada, 1974.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.

MONTEROSO MONTERO, Juan M., “O séu imaxinario”, en *A vértixe na mirada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del “boom” (1970-1980)*, A Coruña, Edicións do Castro, 1981.

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

PENAS, Anxeles; VEIGA, Eva, *Alfonso Costa*, A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

ROZAS, Mercedes, “Un pintor hedónico”, en *A vértixe na mirada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

SEOANE, Xavier, “O don da disciplina aplicada ó ensoño”, en *Alfonso Costa* (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987.

VEIGA, Eva, “Alfonso Costa”, en *Artistas galegos. Pintores (realismos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.

VEIGA, Eva, “Unha vida”, en *A vértixe na mirada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005.

VEIGA, Eva; STÖHRER, Rachel, *A cor do aire. Espacio. Tempo*, A Coruña, Trebellar Comunicación, 2002.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994.

VICTOR HUGO COSTAS [Victor Hugo Costas Alonso] (1978)

Sin título (Mudas)

Óleo sobre lienzo, 160,5x124 cm., 2009.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1612



“Sin título (mudas)”, obra premiada en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo se enmarca en un conjunto de obras realizadas entre 2003 y 2008 que recoge parte de la producción pictórica realizada durante la carrera de bellas artes, en la especialidad de pintura.

En estas obras el autor realiza investigaciones sobre estrategias metodológicas, como el ejercicio del recorrido, de la deriva; también, un cuestionamiento de los medios de expresión y procesos técnicos, aspectos que consistían, mediante un ejercicio recursivo, en encontrar resonancias entre los procesos técnicos y el motivo a tratar.

A partir de estas consideraciones van tomando concreción otras como los conceptos de límite y margen, o la noción del vacío, como elemento dinámico y activo que introduce discontinuidad y reversibilidad en un sistema.

De ahí que en la presente obra aparezcan zonas del lienzo sin detallar estableciendo límites con la pintura más detallada además de una discontinuidad provocada en la imagen.

La temática habitual en la obra de Victor-Hugo Costas contemporánea a “Sin título (mudas)” se centra en la representación de paisajes urbanos en fase de construcción-destrucción, es decir, de mutabilidad. Las medianeras de casas descubiertas por el efecto de una demolición o el inicio de la construcción de un edificio representado por una visión de sus cimientos son temas recurrentes para aplicar en ellos los conceptos de límite, margen y discontinuidad, antes aludidos.

Para el artista “la intención última es generar obras donde surja un espacio en el que problematizar lo que consideramos o no una obra artística, detectar los indicios de nuevos modos de hacer, e investigar acerca de esas innovaciones que acentúan la relación entre sus elementos constituyentes confiriéndole a la obra cierta tensión, esa que hace tambalear lo que consideramos arte. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Cartela al dorso donde se indica el nombre y apellidos del artista, el título de la obra y sus dimensiones

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2010.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2011, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2011, pp. 24-27.

BIOGRAFÍA

Victor Hugo Costas Alonso (Victor Hugo Costas), Vigo, 1978. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Pintura en el año 2005, obtiene el título por la Universidad de Vigo en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. En la actualidad está desarrollando su tesis doctoral.

Como artista plástico realiza su primera exposición individual en marzo de 2007, *De fronteras territorios*, que tuvo lugar en la sala Alterarte del Campus de Ourense. Además ha participado en diversas exposiciones colectivas y certámenes artísticos.

Su obra actual busca los límites de las técnicas artísticas y la fusión de las mismas, estableciendo un diálogo entre medios de expresión. De ahí que en su última serie titulada “Arqueología vertical” se encuentran enmarañados, anudados a la fotografía, la pintura, el textil, las técnicas artesanales como el trenzado de fibras empleado en cestería, etc.; y a la arquitectura de las medianeras, de técnicas más rudas e industriales, el andamiaje de los motivos, la presencia de la textura de un espacio agujereado, de una red articulada de vacíos. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Certamen Gallego de jóvenes creadores Xunta de Galicia (catálogo), Santiago de Compostela, Sala de exposiciones “Zona C”, 2007.

De fronteiras territorios (catálogo), Vigo, Alterarte, 2007.

VI Certamen de Artes Plásticas Diputación de Ourense. Obra seleccionada (catálogo), Ourense, Centro Cultural de la Diputación de Ourense, 2008.

XXIV Certamen de Pintura “Concello de Cambre” (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial - Concello de Cambre, 2007.

CRESTAR [Manuel Crestar Díaz] (1900-?)

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Tintas y aguada sobre papel, 28x19 cm., 1930.
Firmado en la zona inferior "Crestar".
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1134



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Crestar durante su residencia en La Habana debe de interesarse por un tipo de caricatura muy sintética y que apuntaba algunos de los elementos que definirían a la estética Deco. La caricatura "El presidente" publicada en 1922 en el número 70 de la revista "Acción Coruñesa", representaba al personaje convirtiéndolo en un ave de esbelto cuello, vestido con chaqueta, pajarita y gafas oscuras, haciendo un guiño a la atracción que los primeros artistas influidos por la estética del movimiento internacional francés tenían hacia la representación de los animales. Aún más sintéticas y algunas de ellas con clara tendencia geométrica son las caricaturas conservadas de Crestar de mediados de los años veinte, entre las que se pueden citar las de los pintores Manuel Abelenda y Ricardo Camino, de 1923 y 1925, respectivamente.

La caricatura de Wenceslao Fernández Florez, encaja en la capacidad de síntesis antes mencionada de Manuel Crestar, en la que con la utilización de dos tintas hace una interpretación muy libre del escritor. Los rasgos del rostro, en color rojizo, evidencian una facilidad de trazo en el que el rasgo más característico es la nariz del personaje. No deja de ser interesante el tratamiento en negro de una mínima corbata caligráfica y el detalle de un sombrero, probablemente de fieltro de largo pelo, que le sirve para hacer una expresiva aguada que se contrapone por su densidad con la claridad del dibujo del rostro. Una caricatura que tiene su paralelismo con los mejores trabajos de artistas como Bagaría o Álvaro Cebreiro. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

Manuel Crestar Díaz (Crestar), Betanzos, A Coruña, 1900. Dibujante y caricaturista autodidacta. Hacia 1919 emigra a La Habana, Cuba, donde reside durante dos años, para volver de nuevo a Galicia, en 1921. En la ciudad cubana colaboró en publicaciones como “Confeti”, “Cascabel”, “Civilización” y “Social”. Tras su regreso a España realiza su primera exposición de dibujos y caricaturas coloreados en “Casa Galicia-América”, de A Coruña, en 1921. Hacia 1922 Crestar cambia su residencia a Madrid. En 1923 participa en la III Exposición de Arte Gallego de A Coruña donde presentó cuatro caricaturas de personajes de la tertulia de “La Peña”: Longueira, Abelenda, Rafael González Villar y Bonome. En Madrid expone dibujos en la “Exposición de Otoño”, en 1925. En 1931 Crestar regresa a Betanzos y tras el estallido de la Guerra Civil, publica en “Galicia-Libre, portavoz de los gallegos libertarios”, el 20 de enero de 1938 un dibujo denunciando los fusilamientos ocurridos en su ciudad natal como represión a los comprometidos con las ideas de izquierdas. Se desconoce su fecha de fallecimiento. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

TORRES REGUEIRO, Xesús: “O artista betanceiro Manuel Crestar Díaz: entre a bohemia e o compromiso”, en *Anuario Brigantino*, Betanzos, Anuario Brigantino, nº 26, 2003.

FELIPE CRIADO [Felipe Criado Martín] (1928)

Retrato de Gonzalo Torrente Ballester

Técnica mixta sobre lienzo, 120x100 cm., 1991.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Felipe Criado 91".
Pazo de Mariñán
Número de inventario: 0731



El género del retrato limita a todo pintor a centrarse principalmente en captar aquellos rasgos fisonómicos que identifiquen al personaje retratado. No obstante en el caso de Felipe Criado la peculiar síntesis de la imagen y el tratamiento del color imprimen un sello personal que hacen inconfundible la identidad del pintor. El encuadre de torso y la pose relajada del retratado infunden la sensación de proximidad al ámbito privado del personaje, lo que se acrecienta con un fondo sencillo que limita la profundidad y aproxima la presencia de un rostro labrado por el tiempo y la experiencia. Pero es precisamente en el tratamiento del fondo donde el pintor aporta rasgos del sello inconfundible de su pintura como el sentido del orden en el que la geometría es el factor organizador de la composición. También el color gestual aparece en forma de manchas que rompen la rigidez que la disciplina geométrica pudiera infundir a la estructura básica del cuadro.

En la obra prima esa espléndida base de dibujo que delimita los rasgos y expresiones confiriéndoles acentos orgánicos, elegantes e impregnados de una intensa armonía. Un dibujo que ha sabido aplicar a la anatomía humana, tras una indudable investigación llevada a cabo a lo largo de toda su fructífera y dilatada trayectoria y que, en este caso, materializa en el retrato del escritor gallego. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al artista.

INSCRIPCIONES: Al dorso en la parte superior derecha "Lo hizo: Felipe Criado M."

BIOGRAFÍA

Felipe Criado Martín nace en Gijón, en 1928, y a los 8 años se traslada a Galicia donde vive desde entonces. En 1949, después de haber superado una larga enfermedad, conoce al escultor Asorey quien será decisivo para estimular su vocación de artista. En 1954 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, licenciándose en 1959. Durante esos años conoce a muchos intelectuales y artistas fundamentales de la cultura española de esos tiempos. Tras su primera exposición individual en la Sala de Turismo de Santiago de Compostela, en 1956, se han sucedido un nutrido número de exhibiciones de su obra tanto de carácter individual como colectivo por numerosas localidades de Galicia y del resto de España. En 1961 gana la cátedra de Anatomía Artística y Dibujo del Natural en Movimiento de Escuelas de Artes y Oficios Artísticos y dos años más tarde la cátedra de Dibujo de Institutos de Enseñanzas Medias. En 1963 es nombrado director de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santiago de Compostela y con posterioridad cambiará su residencia a A Coruña debido a su nuevo cargo de catedrático del Instituto de Enseñanza Media Eusebio da Guarda. En 1996 ingresa en la Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, como académico numerario en el apartado de pintura.

Felipe Criado ha sido fiel a la figuración desde sus comienzos, adoptando durante la década de los sesenta una clara afinidad a la Nueva Figuración imperante en el panorama nacional. Sus excelentes dotes de dibujante y su capacidad de síntesis le llevan por la senda de una continuada investigación de la que surgirán elaboradas composiciones llenas de elegancia, vigor y sensualidad. Su pintura está construida con ritmos que confieren a sus figuras una elegancia y un movimiento en los que se intuye su buena formación en la historia de la pintura. En sus composiciones la estructura se hace envolvente y el color abarca amplios campos delimitados por un dibujo vibrante y pleno de delicados arabescos con los que logra una especial sensualidad de formas. Desde mediados de la década de los noventa Felipe Criado introduce en su pintura la abstracción y el objeto aportando interesantes dosis de constructivismo que activan la armonía de sus trabajos. Hay que destacar en la obra del pintor su conocimiento y estudio de la anatomía humana a la que sabe incluir en elaboradas composiciones en las que el número y la geometría son fundamentales.

Su obra está presente en las principales colecciones públicas gallegas mereciendo el cumplido homenaje hacia un pintor vinculado, sin duda, a la Historia del Arte del siglo XX de Galicia. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- CASTRO, Xosé Antón; GERVENO, Marta, "Felipe Criado", en *Artistas Galegos: pintores (realismos)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.
- CHAMOSO LAMAS, M.: *Galicia*, Madrid, Fundación Juan March.
- CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- CRIADO, Felipe, "Para un artista nunca está de más Matisse", en *Felipe Criado, retrospectiva 1954-1990*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1990.
- CRIADO MARTÍN, Felipe, *Del subconsciente cognitivo a la expresividad plástica, a través de la memoria: discurso de ingreso en la Real Academia Gallega de Bellas Artes de "Nuestra Señora del Rosario"*, A Coruña, Real Academia Gallega de Bellas Artes, 1996.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Felipe Criado, pinturas y dibujos: 1989-1999* (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra - Xunta de Galicia, 1999.
- GARRIDO MORENO, Antonio, "Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia", en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.
- Gran Enciclopedia Gallega*, Tomo 8, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
- Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993.
- Gran Enciclopedia Asturiana*, tomo XVI, Apéndice, 1970-80.
- ILARRI JUNQUERA, María Luisa; PABLOS HOLGADO, Francisco, *Catálogo da Colección da arte galega do Museo "Quiñones de León"*, Vigo, Concello de Vigo, 1995.
- LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.
- Medio século de Arte galega* (catálogo), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura e Xuventude, Xunta de Galicia, 1991.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, "Reflexiones en torno a una pintura coruñesa", en *Catálogo homenaje a pintores coruñeses*, A Coruña, Diputación Provincial, 1983.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del "boom" (1970-1980)*, A Coruña, Edicións do Castro, 1981.
- Renovadores da pintura Galega, 1945-1982*, A Coruña, Excmo. Ayuntamiento de A Coruña, 1982.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; CHAMOSO LAMAS, Manuel; CRIADO, Felipe, *Felipe Criado, cuatro variantes para 14 posibles temas*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1985.
- VILLA PASTUR, J.: *Historia de las Artes Plásticas Asturianas*, Oviedo, Edit. Ayalga, 1977.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 3, Madrid, Forum Artis, 1994.

DACOS [Guy Dacos] (1940)

La dama de Beyrouth

Aguafuerte y punta seca sobre papel, 65x49,5 cm. (papel), 49,5x39,5 (mancha), 1984.
Ángulo inferior derecho "Dacos", ángulo inferior izquierdo "3/50".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0738



“La Dama de Beyrouth” tiene un referente en la guerra de Libano, pero es una denuncia de la guerra de todo tiempo y lugar, en la que la mujer tiene siempre un papel de perdedora. Dacos, extrae partido expresivo de la doble tinta y los efectos de textura que consigue con el aguafuerte reforzados por la utilización de la punta seca. La estructuración en bandas del grabado, que responde a patrones que proceden del expresionismo abstracto americano, adquieren, en este caso, un valor expresivo al repetirse en los barrotes que encarcelan a la mujer o en la banda inferior, negra, que nos permite adivinar la localización urbana de los hechos. Mientras la cuadrícula subyacente, en esta parte de la estampa, aporta múltiples lecturas, desde un deseo de “cuadricular” la realidad, hasta un mero intento de reproducirla con la mayor exactitud aún cuando se está trabajando a distinta escala, lo que se contradice con lo indeterminada que está la figuración. (JMLV)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por convenio de organización de eventos artísticos.

EXPOSICIONES: Dacos. Grabados y litografías, A Coruña, CGRAC, 1988.

REPRODUCCIONES: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

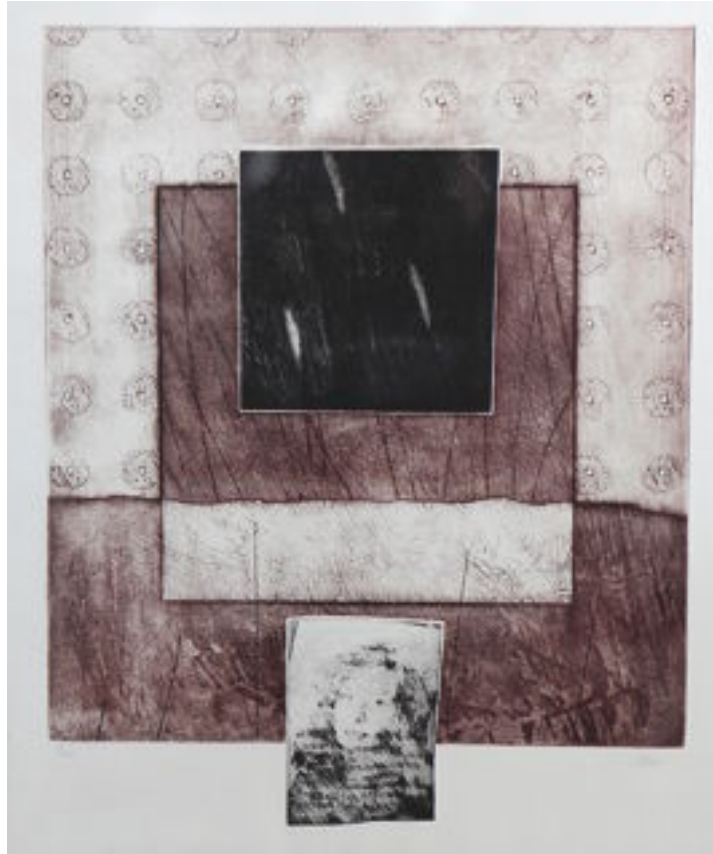
DACOS [Guy Dacos] (1940)

El cuadro de hierbas

Aguafuerte y punta seca sobre papel, 75x56 cm. (papel), 60x49 (mancha), 1990 ca.
Ángulo inferior derecho "Dacos", ángulo inferior izquierdo "4/50".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0737



“El cuadro de hierbas” remite al lenguaje vigente en las década de los ochenta y principios de los noventa que pretende una renovación de la figuración basándose en las reminiscencias conseguidos a través de imágenes superpuestas y descontextualizadas que invitan a su reconstrucción por parte del espectador como experiencias personales que despiertan en él ricas emociones. Así, se juega con patrones florales del diseño industrial y antiguos retratos fotográficos en blanco y negro, que combinan, en una imagen que pretende ser “moderna”, las experiencias compositivas de la abstracción geométrica, con las texturas informalistas. Todo ello manteniendo un claro referente figurativo, que facilita su lectura y valoración, en la que también juega un papel determinante la cuidada plasmación de las técnicas del aguafuerte y la punta seca. (JMLV)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por convenio de organización de eventos artísticos.

EXPOSICIONES: Dacos. Grabados y litografías, A Coruña, CGRAC, 1988.

REPRODUCCIONES: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

DACOS [Guy Dacos] (1940)

El hilo roto

Aguafuerte y punta seca sobre papel, 75x56 cm. (papel), 63x49 (mancha), 1987.
Ángulo inferior derecho "Dacos", ángulo inferior izquierdo "2/50".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0739



“En el hilo roto” Dacos juega con una metáfora visual que interviene decisivamente en la propia estructuración de la obra: la secuencia narrativa se pierde, tras el hilo roto, y la parte inferior de la estampa queda en blanco. Nuevamente, el autor juega con la doble tinta, para mover la imagen, que en este caso resulta conscientemente descompensada al situar la zona más pesada en la parte superior y dejar la inferior completamente vacía. Esta ruptura con las normas compositivas tradicionales se acentúan por la irregularidad de los bordes horizontales, así como los dos modos estilísticos utilizados: una abstracción lírica para el tercio superior y un naturalismo indefinido para el central. (JMLV)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por convenio de organización de eventos artísticos.

EXPOSICIONES: Dacos. Grabados y litografías, A Coruña, CGRAC, 1988.

REPRODUCCIONES: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

DACOS [Guy Dacos] (1940)

Los últimos días II

Litografía sobre papel, 76x56 cm. (papel), 33x35 (mancha), 1987.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0740



“Los días últimos II” utiliza el lenguaje de la nueva figuración, pero intentando sacar partido expresivo de las características propias del medio utilizado: la litografía. Nuestra capacidad eidética nos permite ver o adivinar figuraciones, como podría ser un rostro, en lo que en principio pudiera ser una materia amorfa, como una pared con sus desconchados, o, en este caso, las propias manchas surgidas aleatoriamente al derramar la tinta sobre la piedra que sirve de medio a la técnica litográfica. Surgen así visiones fantasmagóricas, de indudable carácter expresionista, a las que el título, actuando de clave, dota de contenidos. (JMLV)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por convenio de organización de eventos artísticos.

EXPOSICIONES: Dacos. Grabados y litografías, A Coruña, CGRAC, 1988.

REPRODUCCIONES: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Dacos. Grabados y litografías*, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

DACOS [Guy Dacos] (1940)

Sin título

Grabado Offset sobre papel, 69x48,5 cm., 1994.
Ángulo superior izquierdo "57/75", ángulo superior derecho "Dacos".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0790 1c



La obra que Dacos realiza para el IV Simposium de Offset de Arte sigue los esquemas más frecuentemente establecidos a lo largo de su trayectoria. Un dibujo que posee mucho componente automático y en el que los accidentes casuales que logra con la técnica a lo largo del proceso determinan el resultado final del grabado. En este caso busca una composición estructurada en tres claras bandas horizontales de muy diferente intensidad tonal. Una banda superior formada por un conjunto de líneas y masas producto del automatismo, por una parte buscado por el autor y por otra generado por la propia técnica desarrolla un campo en el que los medios tonos son el aspecto dominante, junto a la direccionalidad que confieren al conjunto las líneas. Este campo uniforme de líneas y manchas se detiene en la zona central de la composición dejando un espacio vacío en el que el papel sin entintar deja abierta una zona de relax para la vista del espectador que se rompe, en la zona inferior, por un orgánico dibujo a línea que se rellena mediante la alternancia de la mancha consiguiéndose un universo indefinido que evoca formas vegetales o minerales. La mayor presencia de matices en esta zona inferior establece el contraste entre las dos bandas superiores y crea una imagen sugerente de interesante plasticidad. Los colores fríos, la entonación prácticamente monocroma aporta un aspecto que pudiera vincularse a los trabajos orientados al ámbito de la ilustración o del grabado calcográfico mixto de aguafuerte y aguainta. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por convenio para organizar el IV Simposium de Offset de Arte, A Coruña, 1994.

BIOGRAFÍA

Guy Dacos (Dacos), Huy, Bélgica, 1940. Grabador especializado en las técnicas calcográficas, litografía, grabado sobre cerámica y Off-Set de Arte. Ilustrador de libros de poetas luxemburgueses, franceses y polacos.

A comienzos de los sesenta Jean Donnay, profesor de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de Lieja, le introduce en los rudimentos técnicos del grabado y comienza a estudiar como alumno libre en el centro. Su primera exposición tuvo lugar en Bruselas, en 1961. En 1963 obtiene el diploma de grabador en la Academia de Lieja.

Su participación en el mayo del 68 como artista comprometido con su generación se concreta en la creación de una asociación de grabadores vinculada a la contracultura.

En 1973 fue obsequiado con el Gran Premio Quinquenal del Grabado de la ciudad de Lieja. Ese mismo año fue nombrado profesor de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de Lieja, donde impartirá el Taller de Grabado y Litografía.

A mediados de los años setenta organizó la Exposición Internacional de Grabado en Carpetas y coorganiza la Exposición Internacional de Grabado de Lyon.

En 1983 co-funda la Feria del Grabado en el Museo de Arte Moderno de Lieja a las que suceden en los años 1985 y 1987 las Bienales de Grabado, en las que también participa. En 1989 co-organizó y formó parte del 1º Simposio Internacional de Offset de Arte en Malmédy (Bélgica) y el 2º celebrado en Vial da Praia de Ancora (Portugal) celebrado en 1991. Entre 1993 y 1999 participó en la organización de Vyle d'Art en Marchin.

En 1994 participa en el IV Simposio Internacional de Offset de Arte, en A Coruña. Responsable del Taller de Grabado de la Bienal Internacional de Arte de Cerveira (Portugal) en sus ediciones de los años 1995, 1997 y 1999. En 1998 fue uno de los creadores del Taller de grabado del Centro Cultural de Marchin, Bélgica, y colaborador en los trabajos preparatorios de la bienal Europea de Grabado de Lieja.

Asimismo participó en la creación y funcionamiento de varios grupos: AT POPLG (1968). Gravprg Internacional (1969), La Poupée d'Encre (1978), La Lettre douce (1981), La Nouvelle Poupée d'Encre (1992).

En el sistema de trabajo de Dacos su obra no surge de una meditada investigación o cálculo previo. Progresivamente construye sobre la plancha, sacando de la misma su propia sustancia, produciéndose un intercambio permanente entre el artista y sus materiales. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Dacos. Grabados y litografías, A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

Euroamericana del grabado 2/90, A Coruña, Diputación Provincial, 1990.

Euroamericana del grabado 5/96, A Coruña, Diputación Provincial, 1996.

IV Simposium Internacional de Offset de Arte, Madrid, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

DÁVILA [José Luis Dávila] (1912-1991)

Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Gouache y lápiz sobre papel, 43x23 cm., 1950 ca.
Firmado zona inferior derecha "Dávila"
Fundación Wenceslao Fernández Flórez
Número de inventario: 1132



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Caricatura del escritor en la que se representan muy sintetizados sus rasgos fisonómicos y se hace hincapié en el dandismo que lo caracterizaba a través del impecable atuendo, cuidado peinado y brillantes zapatos. Como datos accesorios de su personalidad se incluye en el dibujo un libro de su autoría que deja intuir el título de una de sus más famosas publicaciones, "El bosque animado".

Desde un punto de vista formal y estilístico se trata de un dibujo con pigmentos al agua y en color en el que el caricaturista busca una continuidad a través de las líneas paralelas del traje, camisa y corbata que pueden aportar, por su estilo y moda, una datación de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Frente al minucioso detalle de los elementos accesorios del dibujo contrasta la facilidad de línea del tratamiento de la cabeza y mano, de un solo trazo y realizada con una acertada capacidad de reducción de rasgos. El caricaturista sabe aprovecharse de la distorsión propia de este tipo de dibujos, para enfatizar la diferencia de escala entre la cabeza y cuerpo del escritor, aspectos que ayudan a sugerir, de una forma elegante, su discreta estatura.

Por la posible datación del dibujo y por el apellido del caricaturista, podría atribuirse la caricatura a José Luis Dávila, dibujante residente en Madrid y colaborador de diferentes publicaciones de prensa diaria y semanal. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

BIOGRAFÍA

José Luis Dávila, periodista y caricaturista español, nació en 1912 en Burgos. Su afición al dibujo que le viene desde niño se debe a su padre, militar de profesión, que era un gran acuarelista. Comienza como periodista en el Diario de Burgos, trabajando en los diarios Pueblo, Madrid, Ya, Informaciones y Hoja del Lunes. Fue caricaturista, reportero y crítico de toros con el seudónimo de Pepe Luis. También colaboró en multitud de revistas: La Actualidad Española, La Gaceta del Norte, etc. En 1974 ganó el Premio Nacional de Teatro como reconocimiento a su trabajo como caricaturista. En 1977 obtuvo el Premio "Mingote", gracias a un chiste político, modalidad de caricatura que había estado prohibida durante mucho tiempo. Se trataba de una imagen del entonces presidente del Gobierno, Adolfo Suárez: "Intenté reflejar el éxito de Adolfo Suárez en el referéndum –asegura Dávila– con una simple urna, unas papeletas que caen y que forman la caricatura del presidente". Colaborador de ABC, a su muerte en 1991 dejó miles de caricaturas en periódicos y revistas.

ISAAC DÍAZ PARDO (1920)

El discurso

Óleo sobre lienzo, 166x196 cm., 1946 ca.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Díaz Pardo".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0836



Hacia 1946, fecha en la que podemos datar esta obra, la pintura de Isaac Díaz Pardo abandona claramente la influencia de la pintura académica y, particularmente, del manierismo, para decantarse por un estilo cada vez más personalizado. Sus temas adquieren un claro contenido social. En este caso, “El discurso”, más allá del eufemismo del título no es sino un mitin y es obvio que pintar un mitin en la España de 1946 era un tema plenamente social. En cuanto al estilo, es cierto que Isaac Díaz Pardo continua demandando en exceso un modelado de tradición manierista, casi ya tenebrista, pero que, ahora, se justifica por la consecución de una forma plenamente escultórica que permita al pintor engarzar con las búsquedas de la pintura española, y también de la gallega, de los años de la república. De ahí también el carácter cada vez más popular con que es tratada la figura, que tiene presente la aportación plástica de los “canteiros”. Eso sí, el color adquiere una nueva presencia, estructurando la pintura en función de la luz (blancos, amarillos, y amarillos para las zonas de luces, verdes, carmines, grises y tierras para las de penumbra), y, lo que es más importante, empezando a valorar el ductos de la pincelada, buscando un sentido expresivo de la técnica. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

INSCRIPCIONES: Al dorso etiqueta con los datos de una restauración hecha por la restauradora Marta García Fajardo.

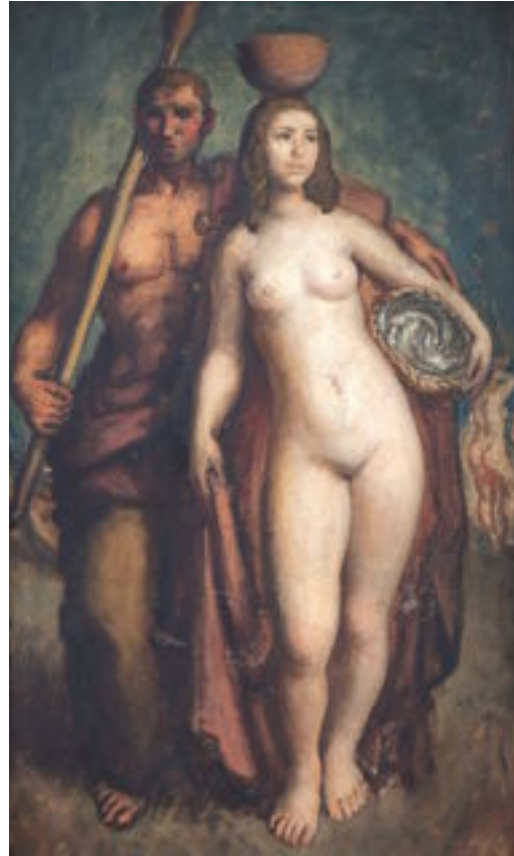
REPRODUCCIONES: DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé; ESCRIGAS, Guillermo (ed.), *Isaac Díaz Pardo. Creación e compromiso na Galicia do século XX*, A Coruña, Diputación Provincial, 2006, pp. 54-57.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé; ESCRIGAS, Guillermo (ed.), *Isaac Díaz Pardo. Creación e compromiso na Galicia do século XX*, A Coruña, Diputación Provincial, 2006.

ISAAC DÍAZ PARDO (1920)

Mujer desnuda con marinero

Óleo sobre cartón, 70x40 cm., 1950 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1118



Los viejos temas de la pintura regionalista son utilizados por Isaac Díaz Pardo como pretexto para pintar sendos desnudos en los que se opongan la flexibilidad del cuerpo femenino a la rudeza del masculino. El tema del desnudo, aunque con una larga tradición académica, no dejaba de ser osado en los primeros años del franquismo, cuanto más, con la justificación del tratamiento pictórico, buscando la destreza en el encaje de la figura que debía mover al dibujo en varios planos del espacio, siendo utilizado por el pintor para exponer abiertamente la anatomía humana y particularmente la femenina. De hecho, el desnudo femenino se terminará convirtiendo en un leit-motif en la pintura de Isaac Díaz Pardo que irá dotando a sus figuras de un creciente erotismo, a medida que les resta justificación mitológica y académica y las orienta en la tradición de Picasso y Matisse. En este caso, no se ha producido dicho fenómeno, aunque la inspiración en la pintura manierista empieza a difuminarse quedando residual sólo en el sometimiento del cuerpo a la línea *serpentinata* y a las gamas terrosas bastardeadas, en el que el modelado predomina sobre el color. Por otra parte, hay un sentido escultórico de la forma que se convierte en un elemento característico de la pintura de Díaz Pardo. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

ISAAC DÍAZ PARDO (1920)

Descendimiento

Óleo sobre lienzo, 140x79,5 cm., 1944.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1123



Obra totalmente influida por los presupuestos de la pintura académica que volvieron a renacer con fuerza en las enseñanzas en la escuela de bellas artes madrileña tras la guerra civil. Se impone, por consiguiente, una vuelta a las composiciones muy elaboradas en las que las figuras aparecen perfectamente encajadas y dibujadas y nada mejor que el manierismo para servir de modelo a estas búsquedas. Era el non plus ultra de la pintura académica que, además, portaba en su seno la oposición al clasicismo. Por lo tanto un terreno a experimentar por un joven que quería mostrarse anticlásico. Pero, además, el manierismo tenía en la propia tradición pictórica española un amplio discurso en la figura de Romero de Torres, cuya influencia se trasladaba a la pintura gallega por mor de Valle-Inclán y de Corredoyra. Era, pues, un estilo para que un joven todavía en formación, como era entonces Isaac, pudiera mostrar todas sus habilidades como pintor, manteniendo un concepto escultórico de la forma. Por otra parte, tras la aparente imagen religiosa, era posible ocultar un homenaje a todos los mártires que había dejado tras de sí el alzamiento nacional y en la que la compasión de María, está la compasión de muchas madres y viudas gallegas. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Descendimiento”, “Díaz Pardo”, “Pintado por Isaac Díaz Pardo en Madrid en 1944”.

BIOGRAFÍA

Isaac Díaz Pardo nació en Santiago de Compostela el año 1920. Hijo de Camilo Díaz Baliño, su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por el ambiente cultural y político que se respiraba en el taller de su padre, escenógrafo, pintor y personalidad destacada del nacionalismo gallego. Vive así las experiencias de los hombres de As Irmandades da Fala; de la Generación Nós; del Partido Galeguista o del Seminario de Estudios Galegos que lo frecuentaban, aunque muy pronto manifiesta una personalidad política propia, que le llevará a militar en las Juventudes Socialistas Unificadas. Ayuda también a su padre en su trabajo de modo que, cuando este asume el peso de la campaña de propaganda a favor del Estatuto de Autonomía de Galicia, Isaac realiza cuatro carteles, tres firmados con el seudónimo Xalo y otro, el correspondiente a la campaña del Partido Comunista, con su propio nombre. Además será el encargado de trasladar a obra definitiva los bocetos que realiza Castela para el mismo fin. A principios de Julio de 1936 se involucra en el asalto a la farmacia del jefe de la Falange en Santiago, Víctor Muñoz, en cuya rebotica se creía que se había fraguado el comando que había asestado una puñalada a un joven anarquista compostelano en plena rúa do Vilar. Con el Alzamiento su padre será “paseado” por los falangistas y el propio Isaac salva la vida, ocultándose durante un año en casa de su tío Indalecio en A Coruña, empezando a trabajar, después, como rotulista, para la Casa Bianchi, dedicada a la pintura industrial.

Finalizada la contienda realiza su primera exposición individual en la Asociación de Artistas de A Coruña y marcha a Madrid para cursar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, estudios que se ven facilitados por la obtención de una beca de la Diputación Coruñesa en 1940. Todavía al año siguiente participa en la primera experiencia española de diseño industrial, llevada a cabo por Carlos Sainz de Tejada que reunía a cinco alumnos de la escuela de arquitectura y otros cinco de la de bellas artes. Concluidos los estudios de bellas artes, obtiene en 1942 la beca “Conde de Cartagena” que le permite viajar por Italia. Al año siguiente ocupa la plaza de Profesor Auxiliar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona y a partir de entonces realiza exposiciones en Coruña, Madrid, Vigo, Barcelona y Londres en las que se percibe un claro incremento de la cuestión social que seguirá presente en toda su creación plástica posterior que a partir de 1948, año en que decide abandonar la pintura, se materializa fundamentalmente en dibujos, ilustraciones y carteles de ciego.

Emprende también entonces sus experiencias con la cerámica. Primero funda a Cerámicas do Castro” en Sada, luego, ya en 1955, la de la Magdalena, cerca de Buenos Aires y finalmente, conjuntamente con Luís Seoane, el Laboratorio de Formas de Galicia, que busca la recuperación de la memoria histórica de nuestra tierra a través de instituciones como la restauración del complejo Sargadelos, Ediciós do Castro, el Museo Carlos Maside, el Laboratorio de Industria e Comunicación, el Instituto Galego de Información. Todo ello, además de su labor en el campo de la creación literaria, teatral y de ensayo, lo convierten en una personalidad crucial en la dinamización cultural de Galicia; trayectoria que se vio recompensada con numerosos premios y distinciones: Pedrón de Ouro (1976), Medalla de Oro e Hijo predilecto de la Ciudad de Santiago (1988), que además da su nombre a la Sala del Auditorio de Galicia, como la Diputación de A Coruña a sus premios de artes plásticas; Premio Otero Pedrayo (1990), Insignia de Oro de la Universidad de Santiago (1991); doctor Honoris Causa de la Universidad de Santiago por las Facultades de Biología e Historia (1992); arquitecto honorífico del Colegio de Arquitectos de Galicia (2001); Premio de las Artes y de las Letras de la Xunta de Galicia (2003), etc. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

9 pintores galegos (catálogo), Madrid, Galería Quijote, 1967.

A creación do necesario. Aproximacións ó deseño do século XX en Galicia (catálogo), Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO), A Coruña, 2004.

A mares: o espello do mar na arte galega dos séculos XIX e XX (catálogo), Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2003.

CHAMOSO LAMAS, Manuel, *Arte en Galicia*, Barcelona, Noguer, 1976.

CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.

DÍAZ ARIAS DE CASTRO, Xosé; ESCRIGAS, Guillermo (ed.), Isaac Díaz Pardo. *Creación e compromiso na Galicia do século XX*, A Coruña, Diputación Provincial, 2006.

MUÑOZ FONTENLA, Luis, *Isaac Díaz Pardo: arte industria*, A Coruña, Labirinto de Paixóns - Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2001.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

FERNÁNDEZ PALOMO, Ariana, *Isaac Díaz Pardo, unha mirada familiar. Conversas con Carmen Arias*, Santiago de Compostela, Edicións Lea, 2006.

Galicia: Tradición e Deseño, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991.

GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.

GONZÁLEZ GARCÉS, Miguel, “Díaz Pardo, Isaac”, en *Gran Enciclopedia Gallega, tomo IX*, Santiago de Compostela, Ed. Silverio Cañada, 1974-2000.

Isaac Díaz Pardo. Obra cartelística (1936-1999) (catálogo), A Coruña, Espiral Maior, 2000.

Isaac Díaz Pardo. un proxecto socio-cultural para Galicia (catálogo), Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1990.

Isaac Díaz Pardo nos fondos da Colección Caixa Galicia (catálogo), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2004.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, “El arte contemporáneo”, en *Enciclopedia temática de Galicia, Tomo Arte*, Barcelona, Nauta, 1988.
- MON, Fernando, *Renovadores da pintura galega*, A Coruña, 1982.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.
- SEOANE, Xavier, “Isaac Díaz Pardo”, en *Artistas Galegos: pintores (posguerra I, figuracións)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002, pp. 296-333.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo de pintura. Patrimonio del Ayuntamiento de La Coruña*, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1985.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *O Século XX. Imaxes de Arte en Galicia*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1991.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “La Edad Contemporánea”, en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Editorial Alhambra, 1982.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 4, Madrid, Forum Artis, 1994.

VICENTE DÍAZ Y GONZÁLEZ (¿-1941)

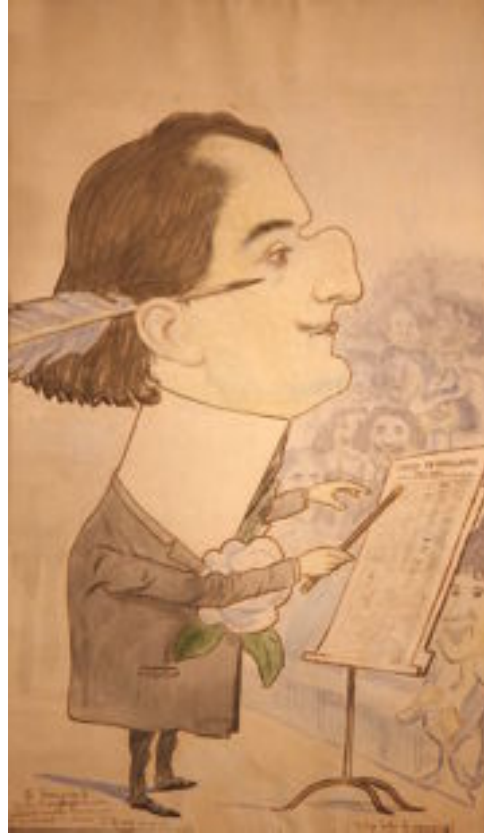
Caricatura de Wenceslao Fernández Flórez

Tinta y acuarela sobre papel, 43,5x25,5 cm., 1907.

Firmado con la siguiente leyenda en el ángulo inferior izquierdo “A Pérez quien le profesa la mayor estima campestre filarmónico literaria y gigantemente le admira V Díaz y González. 19..”, ángulo inferior derecho “(trabajo hecho de memoria)”.

Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Número de inventario: 1131



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

Coincidiendo con el año en que Vicente Díaz y González realiza su exposición de pintura y dibujos en A Coruña, en 1907, realiza una caricatura de Wenceslao Fernández Flórez, en aquellos momentos director del “Diario de Ferrol”. La caricatura, un dibujo acuarelado “hecho de memoria”, tal y como el autor escribe en el soporte, representa al escritor haciendo las funciones de “director de orquesta” con batuta, atril y la portada del Diario de Ferrol, en sustitución de la partitura musical. Elementos accesorios como la pluma de escribanía que se sostiene en la cabeza del escritor y la flor del personaje destacado en el ojal de su chaqueta muestran sus cualidades intelectuales. El pintor en su dibujo exagera y desproporciona el cuerpo de Wenceslao, pero como buena caricatura es un retrato reconocible del escritor desde un punto de vista fisonómico. No obstante el dibujo va más allá del retrato físico y se adentra en el retrato psicológico, utilizando los medios característicos de la caricatura como género. También se destaca el fervor que ya gozaba el escritor en esos años, al incluir en el dibujo a un nutrido público atento e, incluso, a una admiradora que con una expresiva gesticulación corporal y rostro extasiado lo contempla desde la primera fila. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra con la casa de Wenceslao Fernández Flórez.

REPRODUCCIONES: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1987.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1987.

BIOGRAFÍA

Díaz y González, Vicente. Ferrol, ?-1941. Dibujante y pintor. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Ferrol. Colaboró en varias publicaciones, entre las que se encuentra *Almanaque Gallego*, revista editada en Buenos Aires y dirigida por Manuel Castro López. En 1907 realizó una exposición de pintura y dibujo en A Coruña en la que mostró los retratos del escritor Joaquín Arias Miranda y el músico José Castro “Chané”, entre otros. Participó en la “Exposición de Arte Gallego” que el periódico *El Heraldo de Madrid* organizó en el Palacio del Retiro en la capital de España, organizada por Rafael Marquina en 1928.

Destacado miniaturista y retratista, entre sus retratos destacan los de Curros Enríquez, el General Comerma, la Condesa de Espoz y Mina, y Concepción Arenal, este último sirvió como base para la edición de sellos de correos que se realizaron de la escritora y pensadora. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ, Carlos, *Wenceslao Fernández Flórez (vida y obra)*, A Coruña, Diputación Provincial, 1987.

ANTONIO DOMÍNGUEZ [José Antonio Domínguez López] (1975)

Han sugerido que la realidad es una alucinación

Punta seca y *transfer*, 100x62 cm. (mancha) 112x76 cm. (papel), 2009.
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1626



Grabado a la punta seca y *transfer* del grabador mejicano Antonio Domínguez, obra que fue seleccionada con la mención de honor en el IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2009.

“Han sugerido que la realidad es una alucinación” pertenece a una serie más amplia de grabados que desarrollan imágenes de personajes cotidianos que se revelan a una realidad oculta buscando una memoria visual que retrata la sociedad actual. Dichos personajes son retomados de lugares como el metro, los transportes colectivos, las calles y otros lugares públicos de la Ciudad de México. Las imágenes tratan de mostrar un fenómeno social que se ha convertido en cotidiano y que pasa desapercibido, señalando y denunciando una problemática social como el desgaste de los valores humanos y la consecuente pérdida de la identidad en las ciudades masificadas.

En palabras del artista “En estos grabados los personajes inundan el formato con la intención de lograr una composición cargada de dramatismo donde predominan estos individuos, realzando las actitudes y disposición corporal, donde la técnica del aguafuerte es un factor vital, puesto que el dibujo y el grabado permiten una improvisación libre y variada, donde las imágenes son construidas mediante una serie de tramados y saturaciones de línea para lograr una gran gama de valores monocromáticos buscando lograr una atmósfera sofocante e inquietante en un tratamiento que se acerca a lo obsesivo y compulsivo, mismo que requiere la temática de la obra”.

“Han sugerido que la realidad es una alucinación”, desde el punto de vista técnico, está resuelto con un detallista uso de la punta seca sobre la que se superpone un *transfer* de contenido literario en el que aparecen nombres de localidades y calles mejicanas. Esta superposición visualmente se imprime sobre los rostros expresionistas de los personajes que salen del transporte colectivo, resueltos dentro de una estética que sugiere la Nueva Objetividad alemana o el muralismo mejicano del segundo cuarto del siglo XX. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (Mención de honor).

EXPOSICIONES: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación Provincial, 2010.

REPRODUCCIONES: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación Provincial, 2010, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez*, A Coruña, Diputación Provincial, 2010, pp. 24-25.

BIOGRAFÍA

José Antonio Domínguez López. Ciudad de México, México, 1975. Licenciado en Artes Visuales. Es miembro fundador del Taller Utopía de México en 2006, que persigue la difusión del arte sin un fin lucrativo. Entre 2001 y 2006 desarrolla su producción en el Taller de Huecobrebrado 121 “Francisco Moreno Capdevila” en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2007 ha sido becado por el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de México. A lo largo de su trayectoria ha realizado un importante número de exposiciones individuales y colectivas en diferentes localidades americanas y europeas.

Entre los premios conseguidos por el grabador se encuentran: Primer Premio en el XII Concurso Nacional de Estampa Fundación Cervantina de México, 2008, Segundo Premio en la Bienal de Artes Gráficas Shinzaburo Takeda, Oaxaca, 2008, etc. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

De realidades y trasmundos urbanos (catálogo), México, Videoteca Manuel Álvarez Bravo, 2005.

IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, A Coruña, Diputación Provincial, 2010, pp. 24-25.

Transmundos y otras desidentidades (catálogo), México, Galería Pablo O'Higgins del Teatro del Pueblo, 2007.

DORDA [Yolanda Martínez Dorda] (1974)

Autorretrato II

Óleo sobre lienzo, 146x114 cm., 2003.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Dorda 2003".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1362



En los primeros años de la década de 2003, Yolanda Martínez Dorda centró su actividad artística en el autorretrato. Este género, frecuentado por multitud de artistas, se convierte en los pinceles de Dorda en una forma de estudio y comprensión de las posibilidades expresivas de su pintura, de los recursos técnicos y emocionales que puede llegar a desarrollar.

Tal como ha declarado la autora, esta serie de obras buscaban traducir a través del rostro estados de ánimo y emociones; en esta ocasión de alegría. Curiosamente, también lo apunta la artista, el modo en que aborda la representación es demasiado violento y agresivo, por lo que la idea de una serena alegría se convierte en un elemento disonante frente a la fuerza expresiva de este rostro.

En una reciente publicación –Issue 14– Dorda declaraba que: “Desde mi punto de vista el arte es una forma de expresión, una manera de comunicar a través del lienzo y los pinceles aquellos estados emocionales que percibo. Supone una comunicación intuitiva, el medio para observar y expresar más allá de lo que aparece de forma consciente”.

Por este motivo lo más interesante es poder analizar como la artista barcelonesa consigue sus objetivos. En este caso, lo primero que nos llama la atención es cómo atrae su retrato a un primerísimo plano, de modo que éste ocupa la totalidad del lienzo dejando sólo el rostro dentro del mismo. Esta proximidad provoca que todo en él se monumentalice y que no quepan espacios para anécdotas. Todo en la obra es sustancial. Así su boca, con los labios abiertos y mostrando los dientes, la expresión de las arrugas suprabucales o los ojos fuertemente cerrados, se convierten en los testimonios de esa alegría. Se trata de una orografía abrupta, entrecortada, potenciada en su relieve por una pincelada enérgica, cargada de materia plástica y sometida a un preciso control.

Por otra parte, mientras que las formas se mueven dentro de los cánones de la figuración y la realidad, la paleta cromática se enfría, dejando todo el conjunto en una absoluta monocromía azulada. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003.

DORDA [Yolanda Martínez Dorda] (1974)

El extraño

Acrílico sobre lienzo, 130x162 cm., 2007.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Dorda".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1587



“El extraño” pertenece a la serie de obras que Dorda realiza después de su etapa de retratos. En ella, como en las anteriores, el objetivo central de su trabajo es la expresión y la emoción, de ahí que el primer plano –totalmente cinematográfico– se convierta en el protagonista principal de la obra. Gracias a él, el rostro de este hombre mal afeitado, de expresión torva y mueca brutal en su boca, se viene hacia un primer término aumentando en consistencia y volumen.

Como en obras anteriores su técnica es suelta y rápida, con el pincel cargado de materia que, dada la fluidez con que aplica el pigmento, cae a chorretones en algunos puntos de la tela.

En las telas de Dorda todo es energía, fuerza y acción orientada al logro de la expresión. Es ese el motivo por el que también ahora renuncia al fondo. Como el resto de sus personajes, éstos nacen de un fondo negro, de un vacío del que brotan para enfrentarse al espectador. Esta solución, tan próxima a los modelos de Bacon, le permite que no exista anécdota en sus obras, que todo sea sustancial, desde el gesto y la expresión del rostro hasta el color de la camiseta que viste. (JMM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

REPRODUCCIONES: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007.

DORDA [Yolanda Martínez Dorda] (1974)

El dolor (interpretación fotografía de tsunami)

Óleo sobre lienzo, 130,5x195 cm., 2005.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Dorda".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1428



La obra de Yolanda Martínez Dorda, está íntimamente ligada a su vida, a sus experiencias personales y a su relación con el mundo que la rodea. De ahí que en sus obras siempre se pueda encontrar un elemento universal dentro de lo concreto de cada uno de sus temas.

En el caso de Dolor (Interpretación de una fotografía de tsunami) es evidente que fueron los medios de comunicación los que pusieron a Dorda en el camino de representar el dolor como sentimiento universal a través del rostro, el físico y la expresión de una mujer fotografiada tras el maremoto de Indonesia.

Dorda analiza su obra en los siguientes términos: "Esta es una obra que trabajé a partir de una foto del periódico que me impactó mucho. En ella quiero expresar el sufrimiento de una mujer que clama al cielo. Con un fondo oscuro que representa la nada destaco la figura de la mujer, una mujer llena de sufrimiento en soledad, clamando al cielo. He destacado en el cuadro dos símbolos, la cara de dolor con las manos, jugando con las transparencias de los colores y dejando caer algún chorretón de pintura para darle al cuadro más dramatismo. Utilizo una pincelada fluida y llena de colores que hacen destacar más estos símbolos del fondo".

Esta declaración coincide plenamente con la que decía en *La Opinión* recientemente. En ella afirmaba que su interés se está centrando en intentar plasmar en sus obras temas como "el maltrato infantil o el machismo, la violencia contra la mujer. He evolucionado desde los retratos, que era lo que solía hacer antes, a tratar temas sociales y reflejar más las expresiones".

Dolor se puede considerar un perfecto resumen formal de esa búsqueda conseguida de la expresión y el sentimiento. El formato apaisado de la obra permite que la figura se monumentalice dominando todo el espacio pictórico de lienzo. Brota de éste un pesado fondo negro con el que se confunde su cuerpo, destacándose los brazos, las manos y el rostro. La pincelada, enérgica y suelta, cae libremente por la tela mientras que en el rostro de la mujer, su boca termina por asociarse con el mismo abismo negro del que sale la figura. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 2005.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 2005.

BIOGRAFÍA

Dorda nace en Barcelona en junio de 1974. Se forma en el entorno del CIEC en 2007 procedente de la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña, donde cursa comunes, técnicas de volumen y escultura entre 1991 y 1996. Su formación se completó con los estudios en el extranjero: Chelse College, Colegio Slade, Londres, etc.

Ha disfrutado de diferentes becas para los talleres del MACUF, del Centro de Arte Contemporáneo Piramidón, y Unión Fenosa entre 2005 y 2009.

Ha recibido premios en Arte Nova Galega, los certámenes Isaac Díaz Pardo de 2003, 2005 y 2007, Certamen de Cambre de 2002 y 2005.

Su obra se encuentra en: -Museo Union Fenosa Macuf, A Coruña, -Ayuntamiento de A Coruña, -Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario -Diputación de A Coruña, -Isaac Díaz Pardo, -El Correo Gallego, -Fundación C.I.E.C. (Betanzos, La Coruña), -Centro de Arte Contemporánea Piramidón (Barcelona 2008), -El Corte Inglés (2009).

El estilo de Dorda se mantiene dentro de la nueva figuración expresionista, íntimamente asociado con los procesos artísticos desarrollados a partir de la década de 1980. Su interés por la expresión de emociones, por el cuerpo humano son equivalente a su preocupación por la potencia y energía del trazo y el color. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Dorda (catálogo), Vigo, Espacio Colección Caixanova, 2009.

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2010.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

Yolanda Dorda (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2006.

FRANCISCO DOTRAS [Francisco Dotras Lamberti] (1921)

Rincón del estudio del pintor

Óleo sobre tabla, 66x50 cm., 1982.
Firmado y datado en el ángulo superior derecho “F. Dotras LXXXII”.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0772



“Ricon del estudio” supone un pretexto para pintar un bodegón entendido como un juego compositivo tal como es desarrollado por la enseñanzas académicas desde el siglo XIX. El tema se convierte en un mero motivo en el que adquieren una importancia decisiva la artificiosidad ‘casual’ de los paños reforzada por el efecto de la luz. Dentro de estos parámetros tradicionales, el autor pretende una supuesta modernidad jugando con la extridencia del color, resultado de la confrantación de gamas cálidas –los rojos– con frías –los azúles–, y la presencia de un fuerte trazo que alcanza su zenit en el dibujo del recipiente cerámico, reforzando, así, su papel de protagonista de la obra. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación de Manos Unidas.

BIOGRAFÍA

Francisco Dotras Lamberti. Vigo, 1921. Desde su infancia se siente atraído por la pintura. Con 10 años inicia sus estudios de dibujo y pintura en el Colegio Labor y pasa a formar parte del taller de aprendizaje de Máximiliano Vidales Espinosa, de Vigo. Pocos años más tarde sigue su aprendizaje con las clases particulares de Arturo Rodríguez Cersa. Sus ocupaciones profesionales relacionadas con la administración de empresas le obligan a distanciarse de la pintura en su juventud. En 1975 es subvencionado por la Diputación de A Coruña para realizar unos cursos de pintura en la Escuela de Artes y Oficios de A Coruña. En 1978 realiza su primera exposición en la Alianza Francesa de A Coruña. Desde entonces realiza exposiciones esporádicas por Galicia. Ha desempeñado los cargos de cónsul de Francia en A Coruña, En la actualidad es decano honorario del cuerpo consular de A Coruña y es Presidente de la Sociedad Histórico-cultural Gran Armada. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

ALBERT DUPONT (1951)

Sin título

Grabado Offset sobre papel, 68x48 cm., 1994.
Firmado y tirada en la zona inferior.
Número de inventario: 0790 1d



Albert Dupont ensaya en el IV Simposium de Off-Set de Arte de A Coruña con una propuesta claramente vinculada al “Lettrismo”, movimiento estético en el que milita desde hace más de treinta años.

Realiza una composición inspirada en modelos de cubiertas de libros que siguen el esquema del rectángulo dentro del rectángulo. En este caso plantea tres rectángulos superpuestos que difieren entre sí por el contenido y el color. El rectángulo externo se concibe a modo de paspartú y encierra a los dos rectángulos interiores. Para esta banda perimetral envolvente utiliza una mancha de agua monocroma en azul pensada para aligerar la densidad de contenido concentrado en el centro de la composición.

La banda intermedia se resuelve mediante la superposición de dos colores, el mismo tono azul periférico y la inclusión del negro como soporte de un conjunto de signos encerrados en compartimentos cuadrados a modo de jeroglífico sin un significado concreto. Se busca la estética y el valor visual que posee la imagen sencilla o el ideograma ampliamente reconocido por nuestra tradición cultural.

El centro de la composición la preside el rectángulo central que mantiene como soporte el color negro en el que se insertan los motivos caligráficos de una escritura de letras enlazadas que no forman palabras significantes. Este cuadrado es potenciado cromáticamente por el tercer color aplicado por el artista, un ocre que contrasta con el azul cobalto antes mencionado. El azar y el automatismo está presente en las manchas generadas en la aplicación de los dos colores de fondo que sirven para activar estéticamente el valor lineal de la letra y el signo. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el convenio para la celebración del IV Simposium de Ofset de Arte de A Coruña.

REPRODUCCIONES: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, Madrid, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IV Simposium Internacional de Offset de Arte*, Madrid, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

BIOGRAFÍA

Albert Dupont (Hanoi, Vietnam, 1951), hijo de padre francés y madre vietnamita. Se instala en París a la edad de 10 años. En 1972, después de realizar estudios literarios, ingresa en el estudio de Jorge Visat donde descubre el grabado y entabla relación con artistas surrealistas como Roberto Matta que lo inicia en el arte y la pintura. Descubre la obra de Isidore Isou, fundador del Lettrisme, y comienza a interesarse por este movimiento estético. El Lettrisme, fundado en 1945, se impuso tras la Segunda Guerra Mundial como el único movimiento revolucionario nuevo después de Dada y el Surrealismo. Isidore Isou proclama la destrucción de la poesía y la palabra en provecho de una estética basada en la letra y el signo. El Lettrisme se asocia a la poética de los sonidos, las onomatopeyas, la música de las letras, dispuestas de modo arbitrario, más que en el sentido propio de las palabras. En pintura, este movimiento ilustra el principio que defiende que “la escritura es un dibujo”. Albert Dupont dirige durante los años 1974 y 1975 la revista “Lettrisme”. Crea en 1976 la revista “La Novation” y será uno de los fundadores, ese mismo año, de la Asociación Internacional de la Letra y el Signo. Hoy su obra aborda todos los campos artísticos: pintura, escultura, foto, grabados, libros de artistas, novela y cine. Todas estas disciplinas se unen a través de los signos, que constituyen su principal campo de expresión. En efecto, el signo representa para él un instrumento privilegiado que restituye la diversidad, la urgencia, la locura y, al mismo tiempo, la belleza del mundo contemporáneo. Asume la frase del pintor surrealista chileno, Roberto Matta: “el hombre desciende del Signo”. Albert Dupont investiga en “El Arte-jeroglífico” y es el inventor de las “Palabras clave del Tercer Milenario”. Se sirve de la escritura como de la materia prima esencial del cuadro. Entre los poetas y artistas que evoca frecuentemente se encuentran Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, André Bretón, Isidore Isou, Guido Debord, Marcel Duchamp, Man Ray, Matta, todos ellos orientados hacia una revolución poética del lenguaje. La obra de Albert Dupont está representada en las Colecciones del Fondo Nacional De Arte Contemporánea de París así como en diferentes Instituciones, Museos y colecciones privadas francesas e internacionales. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Euroamericana del grabado 3/92, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1992.
Euroamericana del grabado 5/96, A Coruña, Centro de Grabado Contemporáneo, 1996.
IV Simposium Internacional de Offset de Arte, Madrid, Centro de Grabado Contemporáneo, 1994.
VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

CRISTINA DURÁN [Cristina Durán Arufe] (1975)

Sin título

Técnica mixta sobre tela, 150x146 cm., 2005 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1411



Este trabajo de Cristina Durán Arufe, realizado en torno al año 2005, nos presenta una propuesta pictórica en la que su autora se esfuerza por definir un lenguaje plástico personal, alejado de las normas convencionales impuestas por el mercado, la tradición y la crítica. La obra es, en este contexto, el resultado de un esfuerzo donde se rastrea una posición ecléctica en cuanto al camino que deber tomar su vocabulario y el resultado final de la obra.

En el uso de una técnica mixta en la que domina el uso del acrílico, sorprende la preocupación de la artista por establecer una clara diferenciación táctil –no sólo cromática– entre las grandes superficies grises reducidas a una capa fina de textura suave, que contrasta con la energía orgánica del color de fondo, también en diferentes gamas de grises y negros. Esa tensión se hace más palpable en el ángulo inferior izquierdo del cuadro donde la pintura termina por chorrear.

Ese carácter vital y orgánico que muestra la pintura, donde lo onírico e irreal de formas eidéticas termina por imponerse a la sencilla visión de la mancha, contrasta con el orden y regularidad de las retículas dispuestas en un primer término. Son estas las que nos dan la pista para comprobar que la tela tiene una prolongación natural más allá de los límites de la mancha. Esta constatación es la que nos indica que la lucha entre lo inorgánico y lo visceral es la tensión que busca Durán Arufe. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso a la derecha sobre el bastidor central se incluye el nombre de la autora, el título de la obra, las dimensiones, la técnica y el precio.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 2005, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 2005, pp. 49-52.

BIOGRAFÍA

Cristina Durán Arufe, natural de Santa Comba (1975), se licencia en Bellas Artes por la Facultad de Pontevedra en 1998. Inmediatamente después es seleccionada para las Becas de Creación Artística de Paradores de Turismo, el homenaje a Lucio Muñoz y la exposición de Novos valores de 1999 de la Diputación de Pontevedra.

Desde el año 2000 participa en exposiciones colectivas como ArtXove de Pontedeume, Bienal Internacional de Arte de la Fundación Araganey recibe diversos premios como el del Concello de Cambre (2003), Comarca de Sar (2001) y Concello de Monforte de Lemos (2004).

Además desarrolla su actividad como ilustradora para la editorial 3C3, en la colección CÉLTIGOS.

En 2008 expone en la Galería Burela de Santa Comba, con anterioridad lo había hecho en el Centro Cultural de Ourense, en el premio Rivas Briones, y en el II Encuentro Pintura-Poesía de la Diputación de A Coruña. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 2005, pp. 49-52.

MANUEL EIRÍS [Manuel Antonio Suárez Eirís] (1977)

Areas gordas

Técnica mixta sobre tela, 120x160 cm., 2003 ca.
Delegación Provincial de A Coruña Consellería de Sanidade
Número de inventario: 1369



“Areas gordas” es una de las primeras obras en las que Manuel Eiris comienza a trabajar en reflexiones sobre el tiempo y la duración durante el proceso creativo y la consecución de los objetivos plásticos a través del desarrollo de la obra.

Tal como indica el artista en la presentación de su obra, ésta está realizada con pigmentos muy densos y aceitados que le permiten la manipulación constante de su pintura durante todo el proceso de ejecución.

Por otra parte, en la obra existen referencias evidentes a los procesos de “desocultación” o descubrimiento de las formas interiores conservadas en los objetos.

En el caso de Area gordas esta idea se centra en el afloramiento exterior de las huellas posteriores a un aquelarre, semejante al de Goya. Sin embargo, esta lectura intelectualizada del artista se puede reducir a una visión más próxima a los juegos surrealistas de aquellos objetos que afloran hacia el exterior con vida propia, como explosión de un infección o como reflejo de la imposibilidad de retener por más tiempo en el interior del cuerpo dichos contenidos. De hecho ese paisaje de post-aquelarre del que hablar Eiris guarda mucha relación con la anatomía humana y una herida abierta en su epidermis. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plasticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003, pp. 82-84.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003, pp. 82-84.

MANUEL EIRÍS [Manuel Antonio Suárez Eirís] (1977)

Sen título

Lápiz sobre tela, 133x200 cm., 2007.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1507



Esta obra forma parte del proceso de reflexión creativa que ha llevado a cabo Manuel Eirís al trabajar sobre la duración y el tiempo presentes en la obra. Si en el caso anterior éste se expresaba a través del trabajo material realizado por el artista sobre los pigmentos y el lienzo, en este caso el tiempo queda recogido en la propia naturaleza de los materiales que la componen.

Tal como ha comentado Eirís se trata de restos de papel pintado rescatados de derrumbe de un edificio demolido en Lisboa. En su origen se encuentra por una parte el paso del tiempo, manifestado en la muerte del contenedor y la destrucción potencial de este papel pintado, pero también en la existencia de una vida después de ese final, la que le concede el artista a través del acto creativo.

En ese mismo sentido, si una de las preocupaciones principales de Eirís es la “desocultación”, el develar el contenido del objeto, en este caso este proceso consiste en hallar de nuevo el patrón que se repetía de forma constante en el papel pintado.

De hecho repetición, duración, tiempo, son factores de una misma ecuación. (JMM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

MANUEL EIRÍS [Manuel Antonio Suárez Eirís] (1977)

Sin título (silueta de faciana de perfil)

Acrílico sobre lienzo, 40x30 cm., 2009.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1532



Faciana responde a la idea general del proyecto plástico de su autor. Si sus intervenciones en el espacio consisten en ir descubriendo las diferentes capas de pigmento que se esconden bajo una pared, un muro o un soporte, en esta obra muestra el estado primitivo de la elaboración de un retrato, el estado de boceto, que una vez desarrollado dará lugar a una imagen meditada y totalmente construida. La obra pertenece a la contraprestación que el autor está obligado a ceder a la Diputación de A Coruña como resumen de los trabajos realizados en su período de becario en el curso 2008-2009. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.
INSCRIPCIONES: Al dorso "Manuel Eirís 2009 S/T".

BIOGRAFÍA

Manuel Antonio Suárez Eirís nace en Santiago de Compostela en 1977. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, tendrá la oportunidad de viajar a Koblenz-Landau, en Alemania y a Granada. Además en 2001 trabaja junto a Eduardo Arroyo en el CGAC.

Su obra, incluida en numerosas exposiciones colectivas, se expuso en los Jardines de Santa Margarita de A Coruña, en el Ayuntamiento de Cambre, en el certamen de Novos Valores de Pontevedra. Ha colaborado con el CGAC, con la Sala Nasa y con el Marco de Vigo, donde propuso una intervención donde unía arte y ciudad. Un edificio deshabitado, en sus palabras, es como “catas arqueológicas en la pared con las que retrocedo en el tiempo. El hecho de no poder llevarme conmigo dicha pared hace necesario que me tenga que valer de un medio externo para poder documentar el proceso. Escojo siempre paredes de interiores de casas porque han sido habitadas y fueron ellas las encargadas de guardar nuestra intimidad; no me interesa, por ejemplo, descubrir las capas del muro de una calle. La casa en obras es un lugar solitario, con ese aspecto de abandono que tienen las edificaciones en proceso de construcción».

Entre los premios obtenidos destacan el VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 2003; Accésit en el I Certamen de Pintura Concello de Monforte de Lemos, 2004; primer premio en la quinta convocatoria del Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas de Santiago de Compostela, en 2007.

Ha sido becado con bolsa de Ampliación de Estudios Artísticos de la Diputación de A Coruña, realizada en Ar.Co., Lisboa, en los cursos 2007/2008 y 2008/2009. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Puntos de encuentro II: Manuel Eirís (catálogo), Vigo, MARCO, 2009.

V Premio Auditorio de Galicia Novos Artistas, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2007.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

FERMÍN ENCINAR [Fermín Encinar Arias] (1953)

Bodegón con Empire State

Óleo sobre lienzo, 116x89 cm., 1994-1997.
Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo "Encinar - 94-97".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1307



La ironía y el humor se convirtieron en un recurso muy atractivo para muchos artistas a la hora de reclamar la atención del espectador. En el caso que nos ocupa, el plantear un ficticio bodegón donde los elementos centrales son arquitecturas, todas ellas presididas por el Empire States neoyorkino, supone un proceso de transgresión en el que se quiere convertir al observador en cómplice. Esta complicidad, que se consigue desde el mismo título, es la que se produce al transformar y simplificar hasta lo cotidiano la mesa que suele servir de soporte a los objetos tradicionales en un bodegón. Del mismo modo, el mantel que la cubre, más que una actualización del tema es una provocación ya que nos traslada a una cotidianeidad de la que las naturalezas muertas tradicionales nos pretendían alejar. Lo cotidiano como vía de escape hacia lo extraordinario. Por último la presencia de edificaciones reconocibles, nos permite entender esta simplificación del género del bodegón como una metáfora en la que el mundo se puede poner sobre una mesa; imagen clara y precisa de los conceptos de globalización y mundialización en que vivimos inmersos. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma al dorso en el ángulo superior derecho "Bodegón con Empire State".

EXPOSICIONES: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, p. 67.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 65-68.

BIOGRAFÍA

Fermín Encinar Arias, natural de Monforte de Lemos (1953), forma parte de los grupos Galga y Atlántica. Entre 1980 y 1983 viaja por Europa y en los años 90 por el norte de África. En la actualidad reside en A Coruña.

Realiza exposiciones individuales en la galería AVAU, en O Patacón, Adro, Gruporzán, El Taller y otras. También participa en diversas bienales que le llevan a Alemania, Bélgica, México, Italia, etc. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, Tomo XVI, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Gran Enciclopedia Gallega, Apéndice 33-34, Santiago, Silverio Cañada, 1977-2000

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 65-68.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

ESCUDERO [José Francisco Escudero Carril] (1958)

Peixe

Talla directa en mármol, 30x70x20 cm., 2007.
Firmado y datado en el lateral de la zona interior “escudero 2007”.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1595



“Peixe” resultó ser una de las obras seleccionadas y adquiridas por la Diputación de A Coruña en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña. Según su autor, Francisco Escudero, interpreta la obra como “simplemente un pez moviéndose en su medio ambiente, el mar, cualidad que los hombres imitamos y envidiamos”. El pretexto de una forma zoomórfica da al escultor la oportunidad de reflexionar sobre la manera de extraer cualidades expresivas de un bloque de mármol negro, a través de la creación de múltiples facetas geométricas. Dichas facetas son activadas mediante el pulido, rallado y apomazado de las superficies para crear diferentes matices según la incidencia de la luz. La forma fusiforme y el recurso de la utilización de la aleta inferior como elemento soporte de la escultura aportan al conjunto una visión preferente. La pequeña escultura refleja el desarrollo de una depurada técnica y de toda una vida dedicada a la escultura en su vertiente técnica de la talla directa. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

REPRODUCCIONES: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007, pp. 24-25.

ESCUDERO [José Francisco Escudero Carril] (1958)

Mariñán

Granito, 235x103x90 cm., 2007.
Firmado y datado en el lateral de la zona interior “escudero 2007”.
Jardines del Pazo de Mariñán
Número de inventario: 1502



“Mariñán” es la escultura de José Escudero realizada y donada a la Diputación Provincial durante el II Simposio Internacional de Escultura celebrado en el Pazo de Mariñán entre los días 14 de mayo y 1 de junio de 2007. Durante dichas jornadas Francisco Escudero junto con los escultores Xoan Lomarti, Moncho Amigo, Xurxo Oro, Mathias Contzen y Paulo Neves compartieron trabajo y experiencias relacionadas con la disciplina escultórica.

“Mariñán” responde a la evocación del artista sobre la frase “Si los viejos árboles de Mariñán pudieran tomar forma humana y contarnos lo que vieron...”, una reflexión que fue materializada con la técnica de talla directa en granito de Parga y que representa un torso masculino desnudo de concepción clásica y que pudiera ponerse en relación formal con la obra maestra del helenismo “Victoria de Samotracia”. El corte horizontal realizado con procedimientos mecánicos de la parte superior de la cabeza aporta la nota geométrica y contemporánea a un volumen labrado con procedimientos tradicionales. La blancura de la piedra sirve de contrapunto a la penumbra del lugar del bosque de Mariñán elegido, para crear un hito que sorprende y destaca en la soledad natural del entorno. (AGM)

PROCEDENCIA: II Simposio Internacional de Escultura, Pazo de Mariñán, A Coruña, 2007.

BIOGRAFÍA

José Francisco Escudero Carril (Francisco Escudero), A Coruña, 1958. Realiza los estudios de talla de madera en la escuela de Artes Aplicadas de A Coruña, en 1979, y técnicas de volumen en la Escuela de Artes “Pablo Picasso” de A Coruña, en 1997. Su dedicación a la escultura se inicia en 1983. Su primera exposición tuvo lugar en la undécima edición del Salón Intercéltico de Lorient, Francia. Ha realizado desde entonces varias exposiciones de su obra en diferentes espacios gallegos y del resto de España. Su colaboración con el arquitecto municipal de A Coruña Antonio Desmond ha tenido como fruto un nutrido número de esculturas y monumentos públicos en la ciudad herculina. Su obra ha sido merecedora de premios en las décadas de los ochenta y noventa, entre los que pueden destacarse el I Certamen de Cantería de Parga, I Certamen de Arte de Burela y el Certamen Ciudad de Mondoñedo, todos en la provincia de Lugo. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2007, pp. 24-25.

ESPEJO VACÍO [Sergio Pita Freire] (1970)

Libro objeto

Libro intervenido con fotos y textos, 31x21x6,7 cm., 1998.

Firmado y datado en el interior.

Archivo Provincial

Número de inventario: 1573



Como contraprestación a la beca de ampliación de estudios concedida por la Diputación de A Coruña, el artista Espejo Vacío (Sergio Pita Freire), dona a la institución un “Libro objeto” como resultado de su estancia en el templo budista “Luz Serena” de Valencia impartiendo un curso sobre Arte Zen con el maestro Francisco Dokusho Villalba.

Tomando como soporte un diccionario del siglo XIX, el artista interviene el volumen cortando muchas de sus páginas, incorporando fotografías, dibujos y textos, convirtiendo el libro original en un libro objeto lleno de referencias autobiográficas y artísticas sobre la experiencia mística de su estancia en Valencia. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

BIOGRAFÍA

Sergio Pita Freire (Espejo Vacío). 1970. Inicia estudios de arquitectura técnica. En 1992 es invitado a Schönbrunn (Alemania) para trabajar en terapia artística con deficientes psíquicos. Imparte clases de dibujo y pintura en 1993. Becado por Unión-Fenosa para el Taller Pablo Ruiz Picasso impartido por Rafael Canogar. En 1997 la Diputación de A Coruña le concede una beca de Ampliación de Estudios Artísticos que realiza en la Comunidad Budista Soto ZEN, Templo Luz Serena, con el maestro Francisco Dokusho Villalba, en Casas del Río, Valencia, en 1997/1998. (AGM)

ITZIAR EZQUIETA [Itziar Ezquieta Llamas] (1975)

Sinestesias

Técnica mixta sobre lienzo, 162,5x146 cm., 1999.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1192



A finales de la década de los noventa Itziar Ezquieta intentaba abrirse camino en el difícil mundo del arte. En 1999 es seleccionada y premiada en el IV Certamen Isaac Díaz Pardo y participa en una nutrida selección de convocatorias de premios en toda la geografía española. Su estética en ese año se centraba en los efectos psicológicos que la pintura ejerce sobre el ser humano, entre ellos la sinestesia. La sinestesia por definición es la sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte del mismo. No cabe la menor duda que uno de los sentidos receptores más importantes de nuestro cuerpo es el sentido de la vista, y ha sido frecuente en la historia de la pintura que los artistas centraran sus trabajos en el estímulo que la pintura ejerce en nuestra psique. En este sentido Itziar Ezquieta reflexiona sobre “Sinestesias”, obra premiada en el certamen Isaac Díaz Pardo expresando algunos aspectos de su contenido conceptual. “La obra y quizás todo el proceso creativo se asemeja a los procesos de la sinestesia, la pintura, el fluir de los colores y los colores mismos son evocación de nuestra percepción del mundo, una manera de reflejar nuestra afección y conexión con las cosas. En el momento en el que fue realizada esta obra el proceso creativo se concentraba en los modos y maneras de representar en forma y color, en los usos de la pintura como plasmación sensual y acaso expresiva, sin la necesidad de referentes, de un acercamiento plástico directo hacia una manera de concebir el espacio quebradizo y fluido que se esconde tras la fisura, la pretensión de una mirada rasgada, la sensación que se esconden tras la visibilidad de una percepción primaria. Oquedades parduzcas, fluir acaso casual de la pintura, ojivas y formas ovoides en estado de tránsito hacia un no saber muy bien qué, dejar abierta la posibilidad de lo que la pintura en el momento creativo pretende desvelar, permitir quizás a la mano y a la memoria expresarse libremente sobre la superficie de la tela. Abrir el espacio bidimensional de la tela hacia recorridos de sugerencia y fluir formal que permita a la mirada perderse para cuestionarse sobre si misma en un bucle de indefinición y posibilidad. Aflora en cada estado de la materia un querer decir simplemente insinuando sensaciones perceptivas. Un estado larvario y metamórfico donde la pintura y el proceso pictórico surge en la necesidad de reflejar de manera cuasi-abstracta un estado, un sentir, una emoción quizás una frustración o un anhelo por comprender y comprenderse”. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Etiqueta al dorso con los datos de la obra.

EXPOSICIONES: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, p. 47.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, pp. 45-48.

ITZIAR EZQUIETA [Itziar Ezquieta Llamas] (1975)

Refugios II (modos de esconderse a plena luz del día)

Técnica mixta sobre lienzo, 163,5x163,5 cm., 2009.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1614



Esta obra es la última de la serie “EnsimismaMiento”, todo el trabajo que desarrollo en esta serie de tres cuadros trata de el juego de descubrirse, de mirar(se) y de ser mirado. La imagen representada de una realidad de “nos-otros” mismos?, un intento? ...quizás.

El uso de la palabra conforma parte esencial de la obra, tanto en el título como en las sucesivas afirmaciones incluidas en el propio lienzo. Un modo de pintar y trabajar en el que la parte conceptual, todo lo que se esconde tras la mancha pictórica, pretende capturar al espectador en una especie de autorreflexión personal: “En si misma, Miento? o ensimismamiento. Se que todo es efímero”.

Dualidades: entre sueño y la razón, el pensamiento razonado y los sentimientos o las pasiones. Trato de mostrar la invisibilidad de esta disposición fragmentaria que nos conforma a partir de una iconografía de mis propios sentimientos: cuerpos sin rostro y rostros sin cuerpo. Personajes que conviven en el espacio del cuadro en un intento (imposible) por llegar a comprenderse... figuras, siluetas y sombras de figuras femeninas fragmentadas; cuerpos como estructuras que se encierran sobre si mismas o se encuentran en un evidente estado de incomunicación y rostros ajenos a sus cuerpos y la simbología del corazón como víscera central que sella la necesidad de unión de lo fragmentado –el sentido de lo sentido pasa por los sentimientos–. Un tipo de trabajo que pretende presentar un mundo interior que es espejo de los momentos creados, sentimientos “su-reales”. Reflejos de lo real volcado hacia lo “su-real”.

La propia artista expresa que “todo mi trabajo se concentra en la necesidad de contar algo, una narratividad espacial y espacial compleja y personal (personal - como parte de una subjetividad y como parte de la persona en general)”. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, p. 29.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 28-31.

BIOGRAFÍA

Itziar Ezquieta Llamas, A Coruña, 1975. Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en 1998 en la especialidad de pintura, realiza el primer ciclo de Historia del Arte en la Universidad de Santiago, en 2001. Ha sido miembro del grupo de investigación del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra durante los años 2001 a 2005. Ha realizado exposiciones individuales por Galicia y norte de Portugal y su obra ha sido objeto de diferentes premios destacándose los del IV Certamen de Pintura del Ayuntamiento de Cangas y el de la IV Bienal Isaac Díaz Pardo de A Coruña, en 1999, XIV Bienal Internacional de Arte Vilanova de Cerveira y II Certamen de Pintura María José Jove de A Coruña, en 2007, o el premio de la XI Bienal Isaac Díaz Pardo de la Diputación Provincial de A Coruña. Como autora e ilustradora de libros destaca la publicación infantil “El cuarto prohibido”, editada en 2005.

La artista inicia su camino en la pintura a través de una abstracción lírica basada en un proceso de investigación en el que las formas y el color son contemplados como recursos que son capaces de influir en los estados de ánimo del espectador y transmitir evocaciones personales de la propia pintura. En el discurrir de la primera década del siglo Itziar Ezquieta cambia sus planteamientos estéticos por una obra marcadamente conceptual en la que la figuración, el objeto tridimensional y otros recursos plásticos sirven para configurar un personal lenguaje ensoñado, a modo de jeroglífico y pleno de claves que son susceptibles de transmitir sensaciones, vivencias y recuerdos que configuran un imaginario propio. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- Aberto por obras*, Vigo, Espazo Anexo - MARCO, 2006.
Emerxentes: no outono da parra (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra, 2002.
EZQUIETA, Itziar, *El cuarto prohibido*, Pontevedra, OQO, 2005.
Itziar Ezquieta: identidad “es” frágil gracias, Pontevedra, Caja Madrid, 2003.
Mulleres (catálogo), Pontevedra, Concello de Pontevedra, 2004.
Novos valores 98: certame de artes plásticas, obra seleccionada, Pontevedra, Deputación Provincial, 1998.
VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, pp. 45-48.
XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 28-31.

MANUEL FACAL [Manuel Facal Ponte] (1943)

Rupestre

Aguafuerte y aguainta sobre papel, 71x55,5 cm. (papel) 53x43 cm. (mancha), 1984.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Facal 1984", tirada en el ángulo inferior izquierdo "p/a", título en la zona central inferior "Rupestre".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0741



“Rupestre” es uno de los grabados que el pintor realiza tras instalarse en su nuevo estudio de Sitges, en 1984, perteneciente a una serie en la que se produce un cambio de técnica y estética respecto a su obra gráfica anterior. En los grabados precedentes existían ciertas referencias a la figuración aunque ya muy próximas a la abstracción total, una concepción más ligera desde un punto de vista compositivo, menos densa en color y con un equilibrado diálogo entre las zonas estampadas y las reservas en blanco del papel.

El precedente de la serie de grabados al que pertenece “Rupestre” tiene su referente en la carpeta de ocho grabados con poemas titulada “As Catro Estacións”, realizada en 1982. La técnica utilizada en “Rupestre” es bastante compleja debido a la utilización de un número indeterminado de planchas de zinc recortadas –grabadas con la técnica del aguafuerte y aguainta– que van a ir configurando los diferentes campos de color debido a una disposición organizada a modo de rompecabezas. Sobre las planchas grabadas distribuye un entintado zonal con nueve tintas de alta densidad cromática y de pastoso pigmento. El resultado es uno de los grabados más caligráficos del conjunto serial, en el que una maraña de líneas se superpone a una composición muy dinámica en forma de esvástica. Un cromatismo estructurado en el contraste de tonos malvas, amarillos y azules sobre un fondo gris sirve de base a las sinuosas líneas que se superponen activando el conjunto de la composición. En determinadas zonas del grabado se aprecian veladuras obtenidas por la diferente densidad de la tinta que se superpone a la primera estampación base.

El resultado del grabado es el de una obra de aspecto gestual que pudiera aludir por la configuración de un dibujo, de apariencia automática, a las formas inscritas en los petroglifos por las culturas prehistóricas gallegas. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el convenio para realizar la exposición de Manuel Facal.

EXPOSICIONES: Facal: grabados, Centro de Grabado de A Coruña (CGRAC), 1989.

REPRODUCCIONES: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

MANUEL FACAL [Manuel Facal Ponte] (1943)

Colomba II

Aguafuerte y aguainta sobre papel, 69x54 cm. (papel) 50x40 cm. (mancha), 1984.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Facal 1984", tirada en el ángulo inferior izquierdo "5/33", título en la zona central inferior "Colomba II".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0742



“Colomba II” también pertenece a los grabados realizados en 1984 en el nuevo estudio de Sitges y que suponen el regreso a la técnica del grabado que había abandonado desde 1974, cuando era estampador de la obra gráfica de Joan Miró en Barcelona. La estética desarrollada por Manuel Facal en este grabado responde a una abstracción lírica expresionista de honda intensidad cromática en la que el cuidado de los diferentes matices conseguidos por una técnica original consistente en planchas recortadas de zinc que se atacan con los ácidos para conseguir interesantes texturas de aguafuerte y aguainta en las que la línea, los planos lisos y la orografía del grano sirven de soporte para la aplicación del entintado. La estampación destaca por los amplios campos de color plano conseguidos con las siete tintas reservando zonas de las planchas, los matices gráficos son conseguidos a través de la línea o las superficies granuladas que configuran una composición muy dinámica de variadas texturas y de intensos contrastes cromáticos. Junto a estas características hay que añadir el gusto por un relieve con vocación de signo y expresivamente gestual. En su conjunto responde a un planteamiento organicista producto de un controlado automatismo que guarda cierta relación con los dibujos de algunos artistas españoles de los años ochenta, en especial Gordillo, Lucio Muñoz, etc. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el convenio para realizar la exposición de Manuel Facal.

EXPOSICIONES: Facal: grabados, Centro de Grabado de A Coruña (CGRAC), 1989.

REPRODUCCIONES: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

MANUEL FACAL [Manuel Facal Ponte] (1943)

Toledo

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 76x56 cm. (papel) 49x37 cm. (mancha), 1988.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Facal 1988", tirada en el ángulo inferior izquierdo "4/30", título en la zona central inferior "Toledo".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0743



“Toledo” forma parte de los grabados que Manuel Facal realiza en su nueva casa situada en las estribaciones de la serranía de Málaga, desde 1987, y en donde ha residido hasta la actualidad. El planteamiento de este grabado se aparta técnicamente de los realizados en Sitges en los años precedentes. Evita la utilización de las planchas recortadas y se centra en la estampación de grabados realizados con dos planchas de zinc atacadas al aguafuerte y aguatinta que entinta de una manera pictórica reservando los colores a áreas muy definidas y determinadas. Podría decirse que el proceso de entintado realizado por el artista se convierte en un acto de pintura en sí mismo que realiza en dos etapas diferentes, una para cada una de las planchas, y que se complementan y enriquecen al unirse por superposición al hacer las dos estampaciones sobre el mismo papel. Entonces surgen las veladuras, los contrastes, la mezcla de colores que multiplican las tonalidades de las ocho tintas utilizadas, creando un universo denso y táctil que es potenciado por las líneas y granulosos que aporta el aguafuerte y el aguatinta inscrito en las dos planchas de zinc. La intensa mordida del ácido a la plancha y la fuerte presión del tórculo deja la impronta de los surcos en el papel como si de un grabado al seco se tratara, acentuando las cualidades táctiles y matéricas que la imagen resultante contiene. En grabados como este es donde se aprecia la calidad y dominio de la técnica de un excelente grabador que incluye la estampación como uno de los elementos fundamentales creativos del proceso del resultado final, apartándose así de la tónica general utilizada por la mayoría de los artistas en la obra gráfica en la que el grabador se desentiende del trabajo de estampado. Esa es una de las cualidades que define el resultado brillante de la obra grabada de Manuel Facal, un artista que no soslaya ninguno de los pasos necesarios para la obtención del estado final del grabado en papel u otros soportes. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el convenio para realizar la exposición de Manuel Facal.

EXPOSICIONES: Facal: grabados, Centro de Grabado de A Coruña (CGRAC), 1989.

REPRODUCCIONES: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

MANUEL FACAL [Manuel Facal Ponte] (1943)

Adam

Aguafuerte y aguainta sobre papel, 75x56 cm. (papel) 48x36,5 cm. (mancha), 1988.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Facal 1988", tirada en el ángulo inferior izquierdo "p/a 5/5", título en la zona central inferior "Adam".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0744



"Adam", sigue los mismos planteamientos técnicos del grabado de la misma etapa "Toledo". Dos planchas de zinc grabadas a aguafuerte y aguainta que son entintadas con nueve tintas reservando parte de la superficie de ambas para conseguir los objetivos expresivos perseguidos. El momento de la estampación para el artista es el de mayor expectación del proceso ya que en él se comprueban las yuxtaposiciones de naturalezas cromáticas, las tensiones de color, la interposición de manchas y líneas, así como los entramados y encuentros de texturas. Es cuando se realiza el transporte profundo de incisiones abstractas a aperturas de constelaciones gráficas. Este marcado componente del azar es el que incentiva al artista a sopesar los resultados finales y decidir si seguir modificando el proceso con nuevos ataques de las planchas o ensayar nuevos entintados.

En "Adam" la composición se estructura a través de una intensa mordida vertical del ácido que divide el grabado en dos hemisferios. El azul dominante del fondo se altera con la acción de los colores malva, verde y ocre creando dos ámbitos contrapuestos que activan el conjunto aportando un marcado dinamismo y contraste.

La obra gráfica de Manuel Facal a partir de finales de los ochenta adopta un lenguaje marcadamente pictórico en el que se aprecia un especial interés por la luz y el color, a los que da el necesario aporte de materia con un preciso y estudiado trabajo de acción del ácido sobre las planchas. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por el convenio para realizar la exposición de Manuel Facal.

EXPOSICIONES: Facal: grabados, Centro de Grabado de A Coruña (CGRAC), 1989.

REPRODUCCIONES: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

MANUEL FACAL [Manuel Facal Ponte] (1943)

Sin título (de la carpeta “os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 56,5x38 cm., 1989.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1559



La carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade” fue una iniciativa del “Centro de Grabado de A Coruña” que une a diez artistas plásticos residentes en la provincia de A Coruña en la que, utilizando la técnica del grabado, materializan estampas relacionadas con la capital herculina. Los grabadores integrantes del proyecto fueron Doroteo Arnaiz, Chelin, Manuel Facal, Pepe Galan, Xurxo Gómez Chao, Juan Martínez de la Colina, Antón Mouzo, Pedro Muiño, Cruz Pérez Rubido y Quintana Martelo.

Manuel Facal realiza para la carpeta un grabado al aguafuerte dentro de sus parámetros habituales dentro de un expresionismo abstracto en el que la gestualidad es uno de sus rasgos más incisivos.

El grabado está realizado con tres planchas que estampa en tres colores –crema, gris y azul– y los matices conseguidos con la superposición de los dos últimos. Es interesante en este grabado el uso de fuertes ataques de ácido a la plancha con la intención de crear amplias reservas de color en la estampación, con las que se consiguen interesantes transparencias. De igual forma la intensidad con la que se utiliza el aguafuerte y los diferentes tipos de grano conseguidos con la caja de resina aportan una amplia variedad de matices en las texturas. La aplicación de una tercera plancha entintada con un color crema en la zona superior del grabado crea un fuerte contraste que queda matizado por la continuidad del dibujo de las zonas en reserva. Manuel Facal sabe dotar a sus grabados de una intensa plasticidad que activa las cualidades pictóricas de los mismos. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por la edición de la carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”

BIOGRAFÍA

Manuel Facal Ponte (Manuel Facal), Carballo, A Coruña, 1943. Artista pluridisciplinar que a lo largo de su dilatada trayectoria ha abordado el grabado al aguafuerte, la pintura y la escultura. Hay que destacar su dilatada labor como grabador para la edición de libros de bibliófilo. Inicia estudios de perito químico en Vigo, que decide no continuar para dedicarse exclusivamente al arte. En 1965 se instala en Barcelona donde permanece hasta 1969 y realiza diversos trabajos de diseños textiles e ilustración. En 1970 se traslada a Londres, ciudad en la que conoce a la grabadora argentina Carmen García, de la que recibe sus primeros conocimientos de las técnicas del grabado. Sus primeras obras como grabador se orientan hacia una abstracción geométrica de gran intensidad cromática. Entre 1972 y 1974 reside en Puerto Rico y Noruega. En este último país abandona su orientación geométrica por una figuración zoomórfica.

En 1974 retorna a Barcelona en donde retoma su actividad pictórica a través de sus collages matéricos realizados con la técnica del sobrecosido de sacos, esparto y cuerdas manteniendo su color natural, cercano a los informalismos de Millares y Tapiés y a la estética povera. En 1975 cambia su residencia a Puerto Rico donde estudia pedagogía y se dedica a la docencia infantil. Tras breves estancias en Galicia y varios países latinoamericanos, Manuel Facal se instala en Sitges en 1984 en donde retoma sus actividades artísticas con intensidad. En 1987 compra una casa en la montaña malagueña en donde reside en la actualidad.

La producción pictórica y escultórica de Manuel Facal tiene sus raíces en una labor artesanal en la que la base es la unión de tejidos de diferentes fibras naturales mediante el cosido de los mismos. Una vez conseguidas las formas deseadas el artista interviene las telas con pintura dentro de una gama cromática restringida de expresiva sobriedad en la que dominan los tonos rojos, blancos y negros. Esta estética la mantiene durante toda la década de los noventa. Con el cambio de siglo su obra de pintura tejida se hace más compacta haciéndose difícil determinar donde acaba la pintura y comienza la escultura. Será frecuente la introducción del objeto en sus entretejidos.

En estos últimos años su escultura se hace más constructivista y alegre. Las fibras vegetales casi no tienen intervención pictórica y será el volumen de su entretejido el que aporte el aspecto final a unas piezas de gran formato y de claras referencias a un mundo artesanal que poco a poco desaparece.

Su actividad como grabador lo distingue como uno de los principales artistas gallegos en esta técnica. Su dilatada producción de grabados autónomos o vinculados a carpetas o libros de bibliófilo acredita su dedicación a esta técnica. Desde su primera exposición individual en Studio Print Gallery de Londres, en 1972, ha realizado múltiples muestras individuales y colectivas en Europa y América. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- 1990: *becas e adquisiciónns (catálogo)*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura e Patrimonio Histórico-Artístico, 1986.
- Atlántica, 1980-1986* (catálogo), Vigo, Museo de Arte Contemporáneo MARCO, 2002.
- BARRO, David; VIDAL, Carme (coord.), *Voces de Atlántica*, Vigo, Galaxia - Fundación MARCO, 2005.
- Caixas negras (catálogo)*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2001.
- CASTRO, Xosé Antón, *Expresión Atlántica. Arte galega dos 80*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1985.
- CASTRO, Xosé Antón, *Diacronía secular dunha colección recente*, Santiago de Compostela, Consellería de Presidencia, Xunta de Galicia, 1989.
- CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Facal: grabados* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.
- Facal. Sobrecosidos, Aguafuertes* (catálogo), Barcelona, Galería Sargadelos, 1974.
- FACAL, M., *Notas sobre estética e arte popular*, A Coruña, Espiral Maior, 1995.
- GARRIDO MORENO, Antonio, "Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia", en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.
- Gran Enciclopedia Gallega, apéndice 1930-1990*, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000.
- Manuel Facal: Obra gráfica 1972 - 1997* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Casa da Parra, 1998.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- SEOANE, Xavier, "Manuel Facal", en *Artistas gallegos. Pintores. Figuraciones - Abstracciones*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002.
- SEOANE, Xavier, *Manuel Facal. Pintura e Collage*, A Coruña, Espiral Maior, 1997.
- SEOANE, Xavier, *Reto ou rendición*, A Coruña, Edicións do Castro, 1994.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.
- VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 4, Madrid, Forum Artis, 1994.
- VV.AA., *Manuel Facal. Obra gráfica*, A Coruña, Fundación Museo de Artes del Grabado a la Estampa Digital, 2006
- VV.AA., *O proceso abstracto : artistas galegos, 1950-1979*, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade, 1993.

CARLOS FANDIÑO (1958)

Sin título

Acuarela sobre cartulina, 21,5x27 cm., 2008.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Fandiño".
Edificio "La Milagrosa".
Número de inventario: 1474



Con motivo de la llegada al puerto coruñés, en 2006, del Velero Escuela Capitán Miranda de la marina uruguaya, los mandos del buque en representación del Patronato de la Cultura de Montevideo donan a la Diputación de A Coruña la acuarela del pintor uruguayo Carlos Fandiño por la acogida dispensada.

El acuarelista Carlos Fandiño goza de fama en Uruguay por saber plasmar imágenes costumbristas de las tradiciones del país. Son frecuentes en su obra la descripción de tipos y personajes, la plasmación de marinas, paisajes y, sobre todo, la descripción de tareas y labores campestres de los ganaderos y gauchos uruguayos, así como una predilección especial por la representación del caballo salvaje o con jinete. Sus escenas dignifican al gaucho galopando o desarrollando su trabajo con los animales en las llanuras uruguayas.

Desde un punto de vista técnico la acuarela de Carlos Fandiño está fundamentada en un descriptivo dibujo de los motivos principales que es tratado con la aguada creando veladuras que potencian los matices lumínicos de la composición. Este trabajado dibujo se complementa con un trabajo de mancha que contextualiza de manera sintética los elementos ambientales. Es frecuente en sus trabajos dejar una buena parte del papel sin ser intervenido por el pigmento, recurso que da luminosidad y vivacidad a las escenas representadas.

La acuarela "Sin título" de la Diputación Provincial reproduce una típica escena de trabajo del gaucho, centrándose en el personaje que inmoviliza la cabeza del caballo en su operación de marcado al fuego. El dibujo se centra en el personaje que sujeta un potrillo del que sólo se representa su cabeza. El resto de la composición está resuelta mediante manchas de aguada de tonos suaves y una amplia zona del soporte que queda sin intervenir dando luminosidad a la escena. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del Patronato de la Cultura de Montevideo.

BIOGRAFÍA

Carlos Fandiño, Montevideo, Uruguay, 1958. Se inicia en el dibujo y pintura de la mano del profesor Sergio Pazos entre los años de 1971 y 1974. Desde entonces ha perfeccionado su técnica pasando por diferentes talleres de pintura, acuarela y dibujo entre los que se pueden citar el Taller Albo de la profesora Albertina Volterra (1975-1977), taller del profesor Dante Picarelli (1992-2002) y los talleres de pintura de los profesores Aldo y Sergio Curto. Desde 2002 es profesor de acuarela en el Taller Curto de Montevideo y en el Taller Arte Club.

Su primera exposición tiene lugar en el Taller Albo de Montevideo, en 1975, y desde entonces ha realizado un importante número de exposiciones en Uruguay, Argentina y España. En su país es conocido también como ilustrador de libros, revistas y prensa periódica. (AGM)

SUSO FANDIÑO [Jesús Victoriano Fandiño Gracia] (1971)

Stories of young shepherds

Tinta china, acuarela y pintura acrílica sobre papel, 106x198 cm., 2008.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1613



La estrategia empleada por Suso Fandiño como vínculo con el espectador consiste en sugerirle fracturas en los significados iniciales de su primera mirada. De esta manera la utilización de una iconografía fácilmente reconocible es indispensable para establecer el contenido. Por ello los juegos que transfiguran los contenidos afectan al continente utilizando a veces la cita directa o la apropiación literal. En la obra del artista ha ido sufriendo una transformación desde la cita directa a la reciente historia del arte a modelos más directos y próximos en el tiempo que permita una relación con el espectador más fluida.

En el caso de “Stories of young shepherds” (Historias de jóvenes pastores), la imagen desenfadada de un dibujo perteneciente al ámbito del comic, choca con el distorsionante contenido literario del bocadillo (Te equivocas si piensas que esto es cínico y nihilista, lo que hago es el activismo político), que provoca en el espectador una desestabilización de sus expectativas incentivándole hacia nuevas posturas reflexivas y adoptando una posición diferente respecto a su percepción del artista.

El recurso irónico es utilizado por Suso Fandiño no como un fin sino como un medio lingüístico de acercamiento al contenido. En este sentido el propio artista afirma que “no deberíamos quedarnos en la anécdota inicial de como se articula la formulación con el espectador en relación con lo irónico”. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2011.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, p. 33.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 32-35.

BIOGRAFÍA

Jesús Victoriano Fandiño Gracia (Suso Fandiño), Santiago de Compostela, 1971. Licenciado en Bellas Artes y en Historia del Arte. Actualmente ejerce como profesor numerario de Artes Plásticas y Dibujo en enseñanza media y está vinculado al Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, de la Universidad de Vigo.

Desde 1998 participa activamente en varios certámenes de pintura habiendo conseguido dos accesit en el Premio Auditorio para Jóvenes Artistas de Santiago de Compostela, en 2002 y 2006, y, recientemente, el premio de adquisición de obra en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña. Entre sus exposiciones individuales hay que destacar la realizada en 2008 en el Espazo Anexo del MARCO de Vigo

El artista utiliza para su obra indistintamente las nuevas tecnologías y los soportes tradicionales ya que cree que ambos son perfectamente válidos para seguir las necesidades de traducción que cada propuesta necesite. La cita histórica o contemporánea, la ironía y la utilización de recursos que consigan la desestabilización de las ideas preconcebidas del espectador son los medios de expresión preferidos por Suso Fandiño para conseguir sus objetivos. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

O Feito fotográfico. A Colección fotográfica do Concello de Vigo 1984-2000 (catálogo), Vigo, Fundación MARCO, 2004.

Indisciplinados. A posición da arte nas fronteiras do deseño (catálogo), A Coruña, Fundación MARCO, 2003.

II premio Auditorio de Galicia para xoves artistas 2002 (catálogo), Pontevedra, Consorcio de Santiago, 2002.

III premio Auditorio de Galicia para xoves artistas 2003 (catálogo), Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2003.

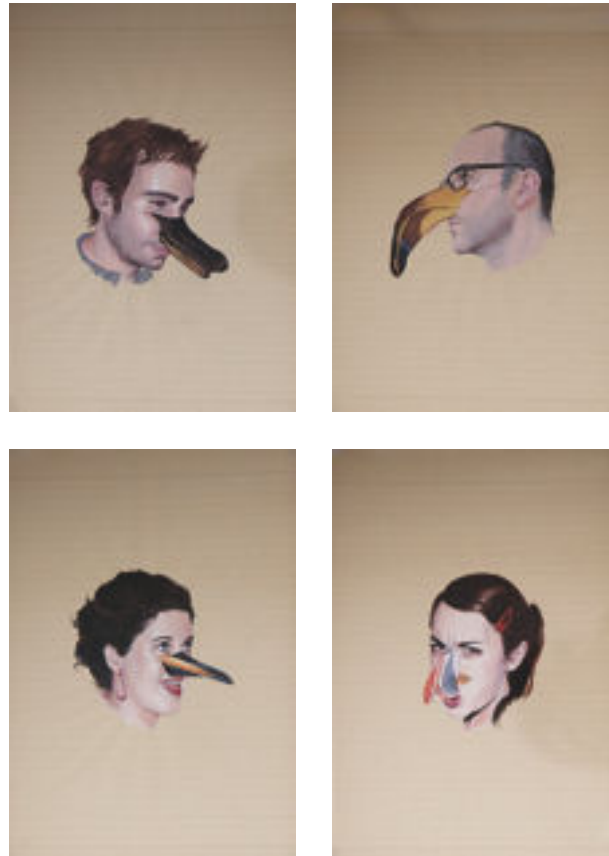
No principio era a viaxe. 28 Bienal de Arte de Pontevedra (catálogo), Vigo, Deputación Provincial de Pontevedra, 2004.

XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 32-35.

TAMARA FEIJÓO [Tamara Feijóo Cid] (1982)

La verdad sobre las máscaras

Témpera sobre papel, cuatro dibujos de 25x17,5 cm., 2009.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1615



La artista en su trabajo utiliza como medio de expresión el dibujo y la pintura, porque en dichas técnicas se encuentra más cómoda al dominar la técnica. Se trata de un trabajo íntimo, en pequeños formatos de papeles delicados y muy mecánico.

Para sus dibujos trata de buscar papeles específicos: frágiles, viejos, rotos, amarilleados, que tengan cierto carácter. Son papeles rescatados de viejas librerías o de cuadernos abandonados en algún cajón. Papeles que por sí solos tienen cierto encanto, llaman la atención por su fragilidad o estado de deterioro y que encierran una historia. Papeles lisos o con cuadrícula o pauta que pasan a formar parte del dibujo, como un elemento más del mismo.

En la obra de Tamara Feijóo se percibe una clara obsesión por el concepto de réplica, copia y la idea de serie como algo que nace para ser poseído, atesorado y acumulado, como una colección perteneciente a un Gabinete de Curiosidades.

En sus dibujos se atesoran compulsivamente extraños retratos, que recuperan un género clásico que desde siempre ha guardado una estrecha relación con el devenir implacable del tiempo y la muerte, con la necesidad de eternizar los rasgos del representado creando una copia, un doble del mismo; así como objetos pertenecientes a la mirabilia o montañas de libros que versan sobre aventuras y vidas extraordinarias, conocimientos científicos, poemas épicos, o viajes a través de mundos fantásticos... narraciones que, al fin y al cabo, constituyen un imaginario colectivo que todos compartimos.

“La verdad sobre las máscaras”, obra premiada en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo refleja esa metamorfosis “mágica” que se produce, a modo carnavalesco, entre la persona y las aves modificando las facciones y la personalidad del retratado aportándoles otra identidad. Un delicado y descriptivo dibujo se incorpora a la historia de un papel pautado que se estremece al sentir la incorporación de un nuevo sentido a su inamovible apariencia, creando nuevos matices aleatorios a la escrupulosa racionalidad técnica de los cuatro retratos. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma y fecha al dorso de los cuatro dibujos “Tamara Feijóo 09”.

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Deputación Provincial, 2011.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, p. 37.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 36-39.

BIOGRAFÍA

Tamara Feijóo Cid (Tamara Feijóo) Ourense, 1982. Estudia Bellas Artes en la Facultad de Pontevedra donde actualmente realiza su tesis doctoral. Su trabajo empieza a ser reconocido a partir de 2006 cuando obtiene un accésit en el V Certamen de Artes Plásticas de la Diputación de Ourense con su obra *Special Days*. Dos años más tarde, en 2008, obtiene la Beca “Novos Valores” de la Diputación de Pontevedra. De sus exposiciones colectivas destacan *Oito_artistas.gal*, que se exhibe durante los años 2008-2009 de manera itinerante en el Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, en la Universidad de León, en *Maus Hábitos de Porto* (Portugal), en el Centro Cultural La Mercê de Girona y en la Sala X de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. En 2008 participa en *Uno más uno multitud (Doméstico’08, Madrid)*, comisariada por Tania Pardo, integrante del staff del Musac. De manera individual ha realizado dos exposiciones, la titulada *Trofeos en 2008* en la Sala Alterarte del Campus Universitario de Ourense y, *Tengo un plan secreto para conquistar el mundo* en la Galería Casaborne de Málaga en 2009. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Sexto Premio Auditorio de Galicia para novos artistas 2009, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 2010.
XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, pp. 36-39.

FEDERICO FERNÁNDEZ ALONSO

Sfugato

Acrílico y grafito sobre papel, 181x69,5 cm., 2000.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1303



“Sfugato” pertenece a la serie “Estampados imposibles” del año 2000 que es un homenaje que Federico Fernández Alonso realiza a cuadros relevantes de la historia del arte, a los que dota de un vocabulario propio de la ilustración y deforma a sus protagonistas dotándolos con máscaras de gato. Se trata de un juego en la que la figura humana aparece suplantada por las facciones del gato, símbolo del autor, que, cual ratero, roba, así, la obra usurpada. En definitiva, estamos como señala el propio pintor, “ante una parodia, pero no de burla ni de ruptura con lo anterior ni de redundancia ni huída de lo real”. Estéticamente bebe del cartelismo de los años 20 y de los *graffiti* del NY de los 80, resuelta en gran formato y con un soporte papel utilizado en función de las máximas posibilidades para la consecución de calidades por la utilización del grafito. (JMLV)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Firma en la zona trasera superior izquierda.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Deputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, p. 71.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 69-72.

BIOGRAFÍA

Federico Fernández Alonso se licenció en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra el año 1997. Se especializa en dibujo, pintura y grabado, disciplinas que amplía con cursos de fotografía, vídeo e infografía, Pese a su juventud posee, además de pintor, un interesante curriculum como cartelista e ilustrador, habiendo sido galardonado, entre otros con el premio del Salón de Otoño en 2000 organizado por la Real Academia Gallega de Bellas Artes, también obtiene el primer premio nacional de ilustración otorgado por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte el año 2002 y el “Premio a la excelencia” 2004, otorgado por la Sociedad para el Diseño de Noticias (SND) por la portada del número dedicado a la literatura policíaca en la *La voz de Galicia*. (JMLV)”

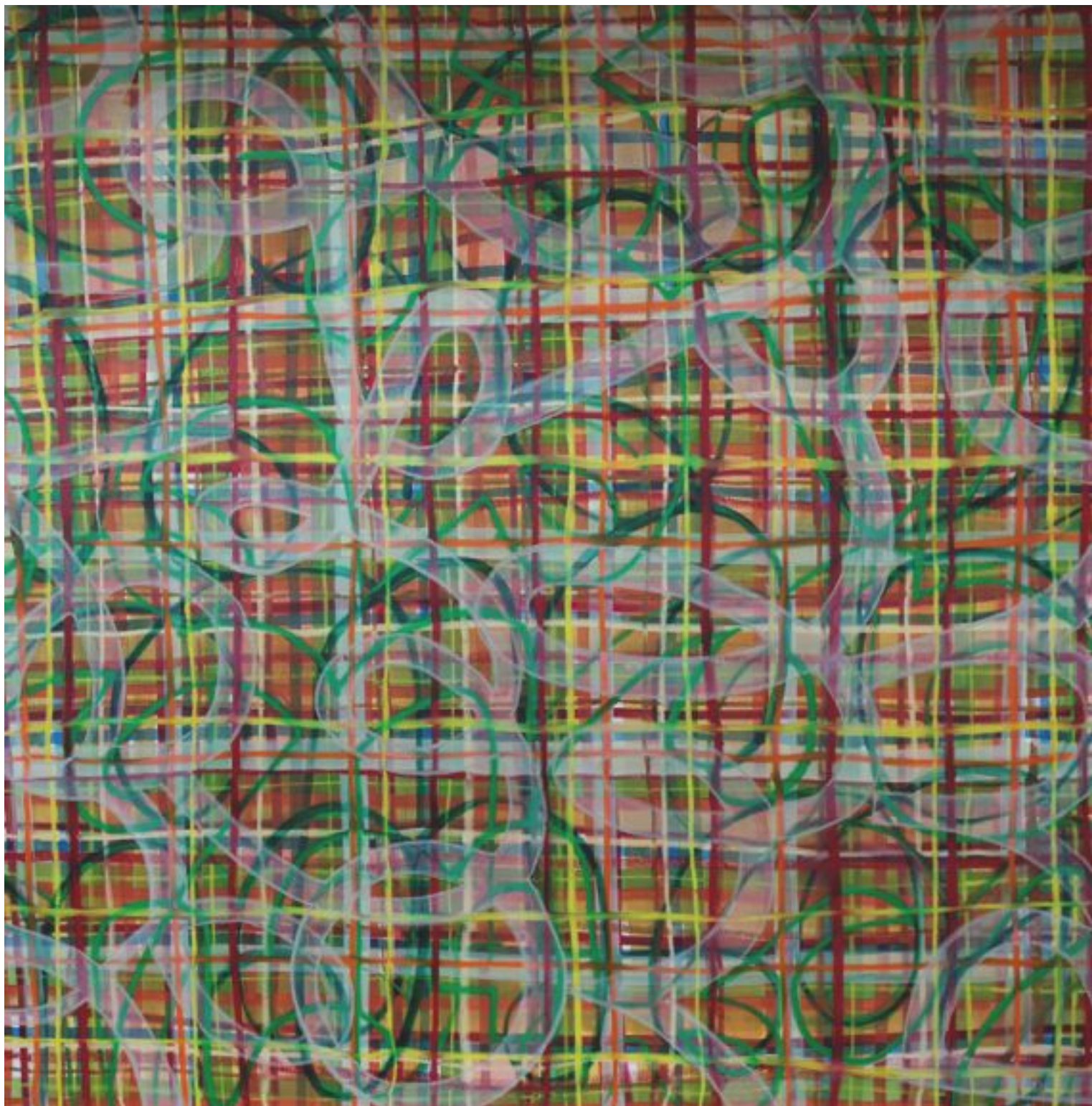
BIBLIOGRAFÍA

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 69-72.

ALMUDENA FERNÁNDEZ [Almudena Fernández Fariña] (1993)

Sin título

Técnica mixta sobre tela, 195x195 cm., 1998.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1193



El lienzo “Sin título” premiado en el VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de Almudena Fernández, pertenece a la misma serie que la artista presentó en su primera exposición individual de la Galería Sargadelos de Santiago de Compostela, en 1996. Se puede decir que con ésta serie se inició el hilo conductor de su producción artística que sigue en vigencia en la actualidad y su sustrato es la escritura, la carga emotiva que puede tener la caligrafía, el texto tratado como una imagen. En su obra la escritura tiene una presencia aunque no un significado. Para Almudena un texto se superpone a otro, desde el origen de los tiempos, desde la profundidad de los cuerpos, se transparentan, se confunden, se ocultan, se desplazan, creando superficies donde aparecen y desaparecen, donde todos son visibles y ninguno descifrable. “Palabras que emergen a la superficie y se escapan por los agujeros de un tejido formado por el entrelazado perpetuo de textos. Textos que se deslizan por la superficie sedimentándose, creando un estrato más, una nueva textura. Una capa tras otra, un estrato tras otro, la piel de la pintura crece mientras los textos son enterrados”.

A partir de 1997, en la obra de Almudena, líneas verticales –la trama– y horizontales –la urdimbre– cubren, como el entramado de hilos de un tejido, la superficie de los cuadros. El texto, la escritura, se entrelaza y enreda en esa trama de líneas, aparecía y desaparecía como un hilo que se presenta y se oculta hilvanando una tela. En estas primeras obras el concepto de tejido estaba presente en lo que la imagen representaba, el tejido-piel y el tejido-trama pero, además, estaba presente también en el proceso de construcción de la imagen. La construcción de las imágenes se realiza de la misma forma en que se construye un tejido textil o de la misma forma en que se genera un tejido orgánico; se pinta entramando líneas como lo hace un telar con los hilos y superponiendo capas de pintura como en la piel se superponen los estratos de células de la dermis, la epidermis, etc. Una pintura caligráfica que se enreda y unifica creando la imagen final del lienzo. El tejido se puede afirmar que es el tema y el proceso a la vez. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Datos al dorso en la zona inferior “Almudena Fdez Fariña 1998” “T/95” “Posición correcta”.

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, pp. 49-52.

BIOGRAFÍA

Almudena Fernández Fariña (Vigo, 1970). Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Pontevedra, en 1995, completa su formación académica en la School of Art and Desing de Limerick, Irlanda, con una beca Erasmus (1994) y realiza los cursos de Doctorado en la Universidad de Salamanca (1995-1997) y un Curso de Postgrado en la Ecole de Beaux Arts de Le Mans, Francia (1996/97). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, en 2009, e imparte docencia como profesora en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

En los primeros trabajos realizados en 1995 la artista investiga sobre la relación entre tejido y texto. Son pinturas que representaban tejidos celulares, orgánicos, que tratan de parecerse a una piel de pintura que, por los grandes formatos, envolviera y, metafóricamente, tocara al espectador. El espacio pictórico se concibe en superficie con tejidos de formas celulares que se sedimentaban sobre textos y grafías que se terminan ocultando bajo esa piel-pintura de tejidos transparentes.

En el año 2001 la escritura deja de organizarse en palabras para anudarse, enredarse, y tejerse recuperando el pasado compartido por nudos y escritura. Almudena Fernández descubre la escritura tejida que se aloja en las tramas de jerséis, las redes y los patrones de encaje, su pintura adquiría un voluntario “afeminamiento”. El trabajo manual, artesanal, es lo opuesto a la abstracción gestual identificada con el sujeto masculino históricamente idealizado como artista.

En 2002 se produce en su pintura un proceso de expansión espacial. Los motivos de nudos y entrelazados de sus cuadros empezaron a repetirse indefinidamente más allá del lienzo. En la exposición *Texere*, realizada en el Centro Torrente Ballester, Ferrol, la pintura utiliza por primera vez el muro como soporte, se realiza in situ, empieza a valorar el contexto, a “tejerse con” el espacio que la contiene.

Este proceso expansivo se afianza en 2004 con la intervención “Knoten”, en la que las paredes de la galería son tapizadas de un tejido de entrelazados continuos que nacen de unos cuadros, autónomos, que han sido realizados previamente en el estudio. La arquitectura participa como soporte de la pintura. La superficie pictórica, en lugar de estar definida por los límites del bastidor, está definida por los límites de la arquitectura.

En 2005 se produce un paso más en su obra ya que los tejidos ornamentales que tapizan cuadros y paredes salen del muro para, también, invadir objetos. La pintura ahora invita, a través de los objetos reales, a ser habitada, al mismo tiempo que adquiere un valor funcional que desafía el concepto tradicional de la pintura como objeto contemplativo.

Almudena Fernández ha realizado exposiciones individuales y colectivas en España y diversos países del extranjero. En el campo de la investigación ha sido becada por distintas instituciones: “Novos Valores” Diputación Provincial de Pontevedra en 1994, Hondarribia en 1999, Fundación Valparaíso de Almería en 2002, y Beca de la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York en 2001/2002. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Almudena Fernández Fariña (catálogo), Santiago de Compostela, Galería SCQ, 1998.

Almudena Fernández Fariña (catálogo), Pontevedra, Caja Madrid, 2000.

BUXÁN BRAN, Xosé M. (coor.), *Provisión de desvelos e vixilias* (catálogo), Vigo, Universidade de Vigo - Facultade de Belas Artes, 2003.

Latitudes II: Almudena Fernández + Álvaro Negro (catálogo), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2004.

Nuevos caminantes, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1999, pp. 49-52.

ELGA MARÍA FERNÁNDEZ LAMAS (1976)

Pequena chapapoteira

Poliexpan policromado, 83x73x125 cm., 2004 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1438



La “Pequena chapapoteira”, es la contraprestación que Elga María Fernández Lamas dona a la Diputación de A Coruña como resultado de la beca de perfeccionamiento realizada en Valencia, en la empresa SPIAA Caballo de Troya. Se trata de una obra realizada en poliexpan con un alma de hierro y policromada con acrílicos al agua sobre una base de gotelé. Presenta bajo su apariencia de amable muñeca, salida del mundo de los dibujos animados o del comic, una obvia carga social: la que toda alusión al “chapapote” tiene en Galicia a partir del Prestige. La muñeca es en realidad una mutante que se ha adaptado perfectamente al medio para combatir la contaminación de ahí que ahora brazo y rastrillo es uno, mientras que su vestimenta nos trae a la memoria los colores de las asociaciones de defensa de la naturaleza. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación de la artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

BIOGRAFÍA

Elga María Fernández Lamas. Ferrol (A Coruña), 1976. Licenciada en Dirección y realización de cine, televisión y espectáculos en la Escuela Superior de Imagen y Sonido de Vigo, en 2001. Entre los años 2001 y 2002 trabaja para la productora de cine Filmes da Rua de Lisboa realizando videos musicales y series de animación. En 2002 se traslada a Francia para trabajar con la productora de cine Superwoman Productions haciendo los diseños, maquetas y muñecos en volumen para la película “Il court, il court le feu”. En 2003-2004 trabaja para la productora de cine y publicidad Trama de A Coruña, haciendo animación y diseños para el corto “Caixanova”. Su desarrollo como maquetista y creadora de muñecos en los trabajos realizados con anterioridad la llevan a solicitar una beca de perfeccionamiento de estudios artísticos a la Diputación de A Coruña para realizar una estancia en Valencia, en 2004, en la empresa SPIAA Caballo de Troya del artista fallero Manuel Martín. En el desarrollo de dicha beca tiene la oportunidad de aprender técnicas escenográficas, realizar esculturas y la aplicación de pintura a las mismas. Durante su período de trabajo lisboeta fue premiada con los premios ICAM (Instituto de cine portugués), para los guiones de las series de animación “Os solhas” y “O abismo dos encantados”, respectivamente en 2001 y 2002. En 2006 queda finalista en el Certamen GZ Crea 2006 de la Xunta de Galicia en la modalidad de escultura. (AGM)

XOÁN FERNÁNDEZ [Xoán Fernández Martínez] (1938)

Retrato de D. José Luis Torres Colomer

Óleo sobre lienzo, 102x83 cm., 2006.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Xoan Fernández 06".

Palacio Provincial

Número de inventario: 1431



Pertenece a la galería de retratos institucionales de expresidentes de la Diputación Provincial de A Coruña, el retrato de D. José Luis Torres Colomer fue encargado al pintor Xoán Fernández Martínez. El artista lo materializa dentro de los parámetros de la pintura naturalista y del esquema de retrato institucional español del último período monárquico de la democracia. El personaje se plantea en tres cuartos con una posición frontal y las manos abrazadas delante. En este caso el pintor además de centrarse en los detalles fisionómicos del rostro del retratado, incorpora algunos elementos alegóricos que aluden a la profesión que desarrolló el expresidente provincial en los inicios de su vida profesional, capitán de la Marina Mercante y Pesca, portavoz en temas de pesca durante su cargo como diputado autonómico (1982-1985) y Director General de Pesca y Marisqueo de la Xunta de Galicia durante el período 1987-1991. Entre los aspectos alegóricos Xoán Fernández incluye en el atuendo del presidente un pisacorbatas con la imagen de un ancla, y antepone al retratado en un paisaje marino que consigue activar la perspectiva de la composición con el movimiento de las olas y un cielo nuboso que incorpora calidades lumínicas al conjunto. La preocupación del pintor por desarrollar un cierto verismo a la pintura se ve patente en los reflejos y pliegues del traje. (AGM)

PROCEDENCIA: Encargo al artista.

BIOGRAFÍA

Xoán Fernández Martínez. Ribeira, A Coruña, 1938. Pintor autodidacta que, tras residir nueve años en los Países Bajos, desarrolla su trayectoria bajo la estética de diferentes estilos pictóricos, inicialmente expresionismo y abstracción, para, posteriormente, decantarse por un hiperrealismo inspirado en la estética barroca de artistas como Johannes Vermeer o Velázquez, y del pintor francés Balthus. Su intención es buscar el efectismo en una minuciosa factura que recuerda la estética realista española de los años sesenta y setenta, en la que el simbolismo, el gusto por las imágenes oníricas y la interpretación de la estética surrealista más naturalista hacen acto de presencia.

Desde su primera exposición individual en la Galería Nurso de Frankfurt, en 1964, ha realizado diferentes muestras en galerías y salas de exposiciones de Galicia y Países Bajos. Su obra forma parte de colecciones públicas como la Universidad de Santiago de Compostela, Museo Valle Inclán de A Pobra do Caramiñal o las casas de España de Utrecht y Amberes. Como facetas complementarias el pintor ha realizado ilustraciones en libros, revistas y prensa escrita, de las que hay que hacer referencia a sus colaboraciones en *La Voz de Galicia*. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA BAYÓN, Carlos: "Xoán Fernández", en *Artistas, pintores. Figuraciones - Abstracciones*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2002, pp. 126-153.

FERNANDA FERNÁNDEZ SUÁREZ (1965)

Kovenhand

Óleo sobre lino, 148x114,5 cm., 2005 ca.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1425



“Kovenhand” es la visión que la autora tenía desde su ventana cuando vivía en la calle Provstejev (la calle del deán) en Copenhague. Está pintada años más tarde desde el recuerdo. Este suscita emociones fruto de las sinestesias que en ella producen objetos que se encuentran tras los cristales, como candelas y coronas de hojas y que le hace presente los momentos vividos con sus amigos de entonces. El mecanismo plástico para producir emoción en un espectador español reside en un paisaje urbano exótico para él y en un lenguaje naturalista, muy típico de la pintura madrileña del tercer cuarto del siglo XX, que ha sido transformado en función de una luz distinta y, sobre todo, que produce la impresión de haber congelado el tiempo, trasportándole a una realidad en la que lo cotidiano adquiere un sentido trascendental. Un espectador experto disfrutará, además, apreciando como la autora está recreando, desde otra mirada, los paisajes urbanos de los pequeños maestros del barroco holandés. (JMLV)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso zona superior izquierda “Provtarej (Copenhague)” zona superior central “óleo/lino 146x114 cm”

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 63.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: PEREIRO ALONSO, Román, “Beatriz Ansedé Bonome”, en *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 61-64.

BIOGRAFÍA

Fernanda Fernández Suárez nació en Argentina en 1965. Cuatro años más tarde se trasladó a Vigo en donde empezó a dibujar en la Escuela de Artes y Oficios. En 1984 se matricula en la Universidad Complutense de Madrid donde cursa ciencias políticas y sociología y asiste al taller de Enrique Sabish del que dice que “fue un gran maestro y una grande persona”. Ha realizado un nutrido número de exposiciones individuales y colectivas, destacando las realizadas en 2006 en la Casa de Galicia de Madrid y en el Centro Social Caixanova de Vigo. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

GUERRA, Isabel, “Fernanda Fernández Suárez”, en *Fernanda Fernández Suárez*, Madrid, Casa de Galicia, 2005.

Guía de Artistas de Galicia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003, p.142.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2005, pp. 61-64.

DAVID FERRANDO GIRAUT (1978)

Sturm “N” Drang (Vol. 1) (díptico)

Impresión lambda, esmalte sintético y metacrilato sobre DM, 100x200 cm., 2005.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1577



Obra perteneciente a la donación realizada por el artista como contraprestación a la beca de ampliación de estudios artísticos concedida por la Diputación de A Coruña en 2004. Tras haber realizado la serie “Niños desaparecidos”, aunque el trabajo del artista temáticamente seguirá abordando los temas del recuerdo, la memoria, el papel de la imagen como fuente de evocación y conexión con momentos vividos, en esta ocasión será planteado desde un punto de vista menos evidente y concreto, aportando un mayor grado de ambigüedad que permita interpretaciones más abiertas. También David Ferrando Giraut recuperará una mayor preocupación por el carácter pictórico de la obra dotando de mayor importancia a la fuerza de la imagen en sí misma, independientemente de la temática abordada. Desde un punto de vista formal al artista le sigue interesando la fotografía como un objeto contenedor de momentos pasados. Sobre la imagen presentada, en este caso varias fotografías tratadas y reproducidas con impresoras de inyección de tinta, se superpone la pintura para potenciar el carácter subjetivo y evocador de la obra. Para materializar la idea el artista ha pintado un grupo de aves sobre planchas de metacrilato de superficie con pintura acrílica roja que superpone a las fotografías antes mencionadas. En dichas fotografías se entremezclan un paisaje fotográfico con las siluetas de un coche y el retrato de Robert Smith, guitarrista, vocalista y compositor del grupo inglés de rock “The Cure”. La imagen resultante gana en contundencia visual y en una estética más atractiva, pero sin embargo la ambigüedad del mensaje queda más diluida suscitando mayores incógnitas interpretativas al espectador. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

INSCRIPCIONES: Firmado y titulado al dorso de las dos piezas del díptico en la zona inferior “Dsturm “N” Drang (Vol. 1)”, 2005.

EXPOSICIONES: X Premi de Pintura Ciutat de Burriana, Burriana (Valencia), Ayuntamiento de Burriana, 2005.

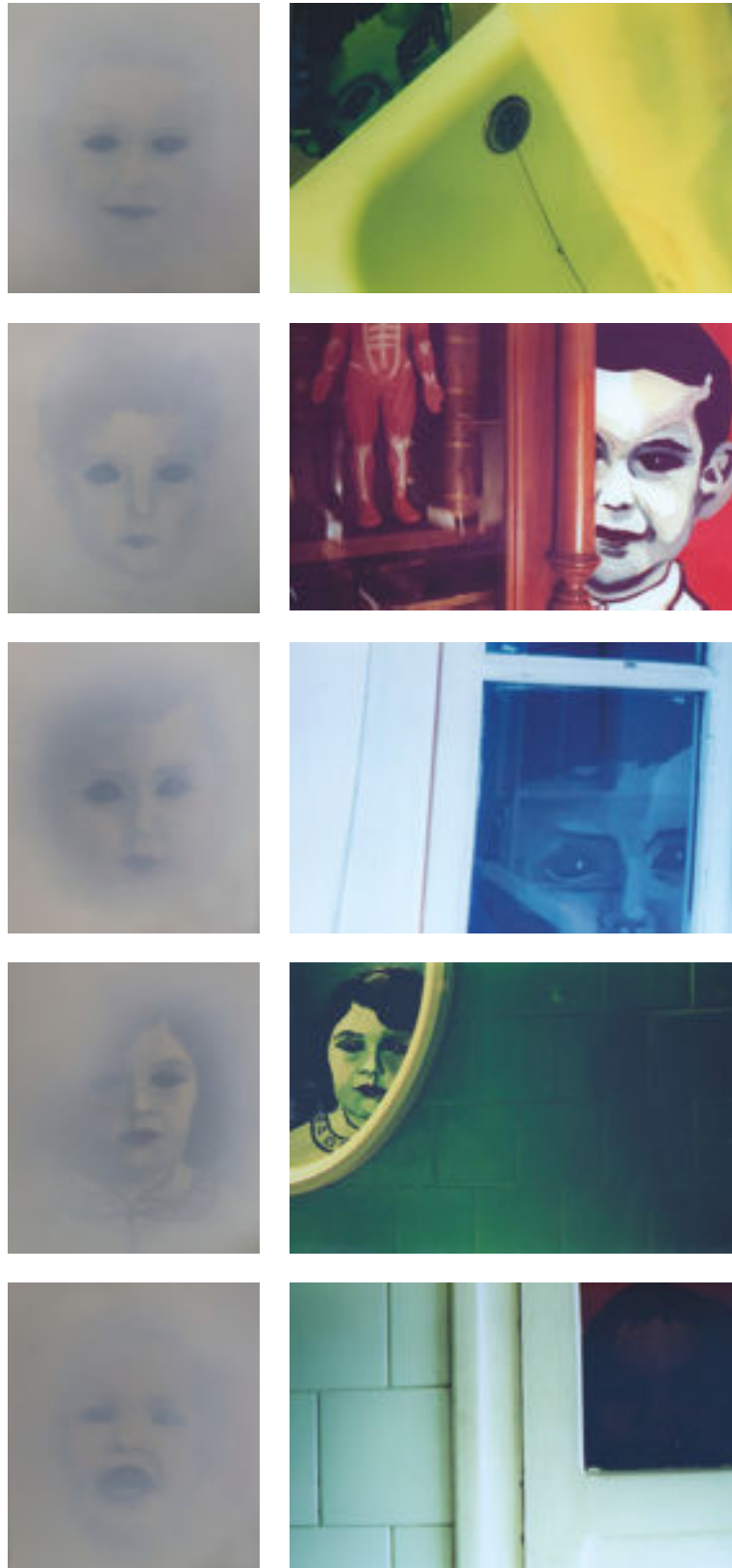
REPRODUCCIONES: X Premi de Pintura Ciutat de Burriana (catálogo), Burriana (Valencia), Ayuntamiento de Burriana, 2005.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: X Premi de Pintura Ciutat de Burriana (catálogo), Burriana (Valencia), Ayuntamiento de Burriana, 2005.

DAVID FERRANDO GIRAUT (1978)

Niños desaparecidos

Fotografía, óleo y esmalte sobre tabla, políptico de cinco piezas sobre soporte de madera de 60x50 cm., y cinco fotografías de 16,5x25 cm., 2004.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1372



La obra perteneciente a la serie “Niños desaparecidos” fue donada por su autor como contraprestación de la beca de ampliación de estudios artísticos concedida por la Diputación de A Coruña en 2003.

La obra puede ponerse en relación con las series realizadas inmediatamente antes de la concesión de la beca, “Jardín de infancia sumergido (fantasmas de vivos)”, “Niños de la ciudad sumergida” y “Recuerdos de un fantasma”, en las que la fotografía y la pintura en forma de polípticos participan de la idea del paso del tiempo y su repercusión en la memoria. Para el artista el paso del tiempo es contemplado como el elemento unificador de los diferentes momentos de nuestras vidas, el tiempo como continente de los acontecimientos y, especialmente, el tiempo como materia prima del olvido, como borrador inevitable de los recuerdos. Para el artista esta serie está ligada con las siguientes reflexiones de Christian Boltanski: “Cuando alguien muere, eso que yo denomino la pequeña historia desaparece. Todo lo que uno conoce, sus historias, sus libros favoritos, sus colecciones... Cualquier cosa que nos forma y nos crea desaparece completamente cuando morimos. La gran historia permanece en los libros, pero la pequeña historia es muy frágil”. Esta fragilidad del recuerdo consituye la base conceptual de “Niños desaparecidos”

Cinco fotografías de niños cuya imagen difuminada evoca la pérdida de los recuerdos de su imagen física, se contraponen con cinco pinturas que recrean los ambientes vividos por cada uno de los niños fotografiados. La disposición espacial de los 10 elementos de la obra es minuciosamente estudiada por el artista para conseguir una relación visual óptima para presentar al espectador. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del artista como contraprestación a la Beca de Ampliación de Estudios Artísticos.

INSCRIPCIONES: Firmados al dorso los cuadros y fotografías “David Ferrando Giraut 04”.

BIOGRAFÍA

David Ferrando Giraut. Negreira, A Coruña, 1978. Se traslada de Galicia a Valencia, en 1996, para realizar estudios de Bellas Artes en la Universidad Politécnica. Tras unos primeros años dedicados principalmente a la pintura, a partir de 2000 empieza a interesarse por la fotografía, motivado en parte como consecuencia de una estancia de nueve meses en Lahti, Finlandia, como becario Erasmus. La fotografía se convierte en su medio prioritario a medida que la obra toma un carácter más narrativo. Hacia 2002 el artista cree que la obra de arte surge del diálogo entre el tiempo evocado y tiempo de creación, para posteriormente ampliarse entre el tiempo de observación por parte del espectador y el tiempo evocado en su memoria. Esta tendencia se acentuará a partir de 2003, cuando obtiene durante dos cursos (2003/2004 y 2004/2005) beca de perfeccionamiento de estudios artísticos de la Diputación de A Coruña que le permite realizar el Master en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politécnica de Valencia.

En 2006 desarrolla un proyecto en el que la fotografía se une a otro tipo de medios como el vídeo, cada vez más presente, o la pintura. Una obra centrada temáticamente en una visión contemporánea del paisaje, en la que la herencia romántica se une a un intento por analizar la influencia de los mecanismos de consumo o los medios de masas en la percepción del entorno. La concesión de una beca de la Fundación Barrié de la Maza para la realización de un Master in Fine Arts, en Goldsmiths College de Londres, es el móvil para que establezca su residencia en la capital inglesa, hasta la actualidad.

Entre sus últimos trabajos realizados se puede mencionar “Journeys End in Lovers Meetings”, en donde la intención del artista era la realización de una nueva película, cuyo aspecto remitiese claramente a una época y género concreto, pero cuyo discurso no se ajustase a la expectativas generadas por dicha estética, creando un grado de ambigüedad, como si la grabación no hubiese sido capaz de evitar la erosión producida por el paso del tiempo, y sus emociones e intenciones originales se hubiesen atenuado, perdido en el intervalo que han tardado en presentarse ante nosotros.

El artista ha realizado exposiciones individuales y colectivas en España y Europa, ha obtenido el Segundo Premio en la IX Bienal de Pintura de Quart de Poblet, Valencia, 2003; VII Bienal de Pintura Vila de Canals, Valencia, 2004; VII Bienal Laxeiro, Lalín, Pontevedra, 2005; Generación 2006, Certamen de Arte de Caja Madrid, 2006 y V Premio Auditorio de Galicia para novos artistas, Santiago de Compostela. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

ÁNGELES, Álvaro de los, *X Premi de Pintura Ciutat de Burriana* (catálogo), Burriana (Valencia), Ayuntamiento de Burriana, 2005.

FERRANDO GIRAUT, David, *En la ruina* (catálogo), Alfafar (Valencia), Ayuntamiento de Alfafar - Galería Edgar Neville, 2006.

Generación 2003, Madrid, Caja Madrid, 2003.

XI Bienal Laxeiro, Lalín (Pontevedra), Concello de Lalín, 2003.

XIX Certame de Pintura Concello de Cambre, A Coruña, Diputación Provincial, 2002.

XIX Premi de Pintura Bancaixa, Valencia, IVAM, 2002.

XX Certame de pintura Concello de Cambre, A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

XXXI Premi de Pintura Bancaixa, Valencia, IVAM, 2004.

YOLANDA FERRER [Yolanda Ferrer Martínez] (1950)

La quinta morada - Z

Fotografía sobre papel seda, 61x98 cm., 2003 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1357



Yolanda Ferrer nos propone en cada una de sus fotografías, donde la técnica digital se pone al servicio de un discurso programático de carácter literario, una reflexión sobre el ser humano y sus emociones.

La Quinta Morada-Z es un buen ejemplo de ello y de su admiración por los textos teresianos de las moradas. Sin embargo, lejos de poder pensar que se trata de una visión mística de la realidad, como camino a través del cual acceder al conocimiento y contacto con la divinidad, Yolanda Ferrer nos ofrece una visión de la mística teresiana a través de los ojos de Samaniego y Valle Inclán. Este último llegará a afirmar en *La Lámpara Maravillosa* que “Si es cierto, que lo es, que la mística castellana ha legado a la Modernidad más exigente la invención de la intimidad, no lo es menos que los escritos de Teresa de Ávila configuran, en gran medida, la expresión de una intimidad amarga y dolorida. Estamos ante la experiencia irreductible de un anhelo de unión divina que, irreparablemente, transita por el dolor y la enfermedad”.

A Yolanda Ferrer le interesa lo que puede haber de modernidad en el sentido de aproximación a lo íntimo, a la expresión de los sentimientos a través de acciones e imágenes en la que lo ético no tiene por qué estar reñido con lo estético.

En ese sentido, la composición elegida por Yolanda Ferrer nos evoca las soluciones plásticas del Barroco, en las cabezas de San Juan Bautista o San Pablo, tan características de nuestra imaginería. También es inevitable que la cultura popular lo asocie con uno de los hitos televisivos de los últimos años –el personaje de la inquietante de Laura Palmer en la serie de David Lynch–.

Pero, al margen de la anécdota y de los paralelismos que deseamos establecer con nuestro imaginario colectivo, es importante entender que esta imagen, donde la cabeza aparece cubierta por una tela semitransparente, en la que se vislumbran los rasgos de un ser humano, responde, en palabras de la artista, a la imagen elaborada por Santa Teresa en la Quinta Morada, donde “hace una similitud con un gusano de seda y dice que los seres humanos somos como los gusanos de seda, que tenemos que meternos en nosotros mismos, interiorizarnos y es cuando muere el gusano y sale la mariposa que ya es un ser transformado. Eso lo he hecho todo a base de meter una persona en seda y realizar una transformación, todo empleando juegos de luces de todo tipo”.

Esa es la excusa para desarrollar un trabajo formal de gran calidad, en el que las telas adquieren texturas, la luz acaricia cada pliegue y la sombra modela el entorno plástico de la cabeza, pero sobre todo es la razón de ser de ese proceso de interiorización del que nos habla la santa avulense, una forma de ver con mirada moderna la interioridad del ser humano, su grandeza como ser. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003, p. 31.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003, pp. 28-32.

BIOGRAFÍA

Yolanda Ferrer Martínez, 1950. Estudió en Valencia, en cuya Escuela Oficial de Artes Aplicadas se graduó en 1972, y completó su formación con cursos de artes en París e Historia del Arte en Florencia. Posteriormente comenzó la carrera de Bellas Artes en Bilbao.

Antes de elegir la cámara como instrumento de creación predilecto, Yolanda Ferrer ha hecho, sin embargo, un largo recorrido vital por el estudio y la práctica de otras artes: el dibujo y la pintura, la escultura y el diseño. Ha encontrado en el medio fotográfico el lugar de síntesis. Ha realizado exposiciones de algunas de sus series entre las que se encuentran “Heterofobias” y “Sueños”, exhibidas en Caixa Galicia, en 1997. Ha participado en ARCO con la Galería Marisa Marimón de Ourense. Su obra figura en diferentes colecciones españolas. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

FERRER, Yolanda, *Silencio interior (catálogo)*, Vigo, Fundación Caixanova, 2006.

GÓMEZ DE SANZ, María Rosa, *Pensamiento e visión (catálogo)*, Ferrol, Galería Sargadelos, 1998.

Procesos (catálogo), Santiago de Compostela, Casa de Galicia de Madrid, 2000.

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2003.

VV.AA., *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

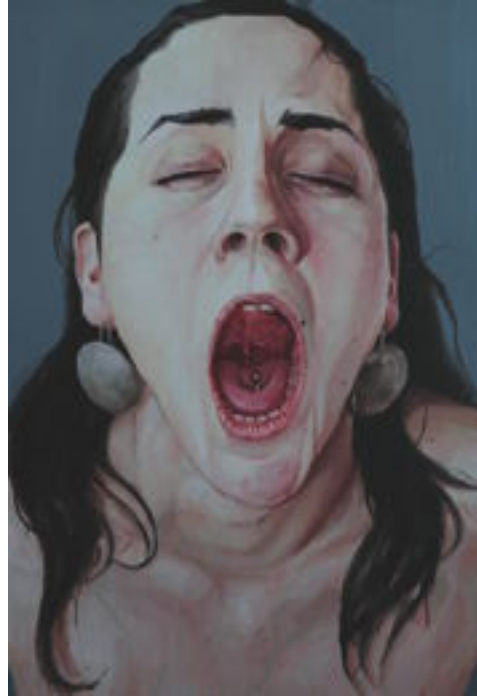
VV.AA., *Yolanda Ferrer (catálogo)*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1997.

Yolanda Ferrer: “Las Moradas” de Santa Teresa de Jesús (catálogo), A Coruña, Atlántica Centro de Arte, 2003.

CRISTÓBAL FORTÚNEZ [Cristóbal G. Fortúnez Ramírez] (1950)

Vida interior

Acrílico sobre lienzo, tres lienzos de 70x39,5 cm., 2005 ca.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1423



“Vida interior”, es en principio, siguiendo la valoración de su autor un retrato. Así lo confiesa en la explicación al título que figuraba en el Certamen Isaac Díaz Pardo, al indicar que los protagonistas eran Amber Gibson, Marcela Paradavila y Jesús Matos.

Sin embargo, también según sus palabras, esta explicación, por necesaria, no es suficiente. Como género podemos intentar clasificarlo dentro de los límites académicos de un retrato, pero su solución en tríptico y la concepción general de la obra la convierten en algo más universal, contrapuesto a la singularidad del individuo retratado.

Cristóbal Fortúnez Ramírez tiene como punto de partida de su trabajo la fotografía digital, sobre la que realiza sus obras. Ésta aprensión fotográfica de la realidad se traduce en la utilización de un lenguaje figurativo y realista en el que se potencia la percepción microscópica del universo, transformándolo, deformándolo y cambiándolo a su antojo. Es natural, por lo tanto, que ese lenguaje figurativo sea su punto de partida, del mismo modo que tiene su lógica que la técnica empleada sea el óleo y acrílico. El interés de Fortúnez es transmitir una sensación total de realidad, sin ambages ni filtros; de ahí que las figuras se vengan a un primer plano, que su inmediatez sea tan intensa que sintamos invadido nuestro propio espacio vital. De igual modo la luz adquiere tonos acerados y duros, define perfectamente los planos y las formas, matiza y modula las texturas y carnaciones, transmite el carácter táctil y tangible de cada uno de los cuerpos. No obstante, ese efecto de realidad es ficticio ya que también se introducen elementos que difícilmente podría captar la visión de un retratista, como son las venas que recorren pómulos, cuello y párpados de sus personajes. Intencionadamente el acento en estos elementos, así como los acentos nacarados de las carnaciones, transmiten una mayor energía e intensidad dramática en el rostro de los retratados.

Desde este punto de vista la obra debe considerarse un retrato, revela el parecido fisionómico del modelo con el objeto pintado y, además, penetra en su estado emocional a través de la intensidad con que éste se expresa. Para ello utiliza los recursos clásicos del retrato, comenzando por una iluminación que deja pequeñas zonas muy iluminadas y otras en semipenumbra.

Como metáfora la obra de Fortúnez es una reflexión sobre la sociedad actual y, es aquí, donde subvierte el género del retrato dándole una mayor trascendencia y profundidad, algo que muchos autores consiguieron en otros tiempos. La pregunta sería qué se retrata el aspecto físico del rostro, o la oquedad abierta ante nuestros ojos que tiene como fondo un rostro. El protagonismo que adquiere el posado provoca que la atención del espectador pase de la descripción física de la cara a la descripción anatómica de la cavidad bucal: lengua, papilas gustativas, dentadura, paladar, etc.

La asociación del título con la pose de los personajes introduce un sentido violento en la obra, casi pornográfico, de penetración en lugares no permitidos para el espectador. Si, como se dice tradicionalmente los ojos son el espejo del alma, en este caso se nos niega esa puerta

de entrada y se nos abre otra más física y visceral. Fortúnez lo convierte en una reflexión sobre la exposición a la que nuestra sociedad nos somete cada día a través de las nuevas técnicas de la información y la preocupación por saber y conocer los detalles más íntimos y guardados de nuestros semejantes.

Por último el hecho de que Fortúnez optara por el modelo del tríptico, la repetición del retrato de varias personas en una posición más o menos parecida, debe recordarnos soluciones históricas del mundo del pop-art y del neoexpresionismo figurativo de Bacon. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 67.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 65-68.

BIOGRAFÍA

Cristóbal G. Fortúnez Ramírez, natural de Santiago de Compostela (1980). Se forma en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra en la que se especializa en pintura (2003) y cursa módulos de estudios de diseño gráfico.

En 2005 recibe la mención de honor en el XXIX Certamen de Pintura Xosé Domínguez Guizán de Lugo y el primer premio en el concurso de Diseño Gráfico del Centro Multimedia de Galicia.

Ha realizado exposiciones colectivas desde 2001 y, en la actualidad ha expuesto en la sala de El Correo Gallego de Santiago de Compostela.

Tiene como punto de partida de su trabajo la fotografía digital, sobre la que realiza sus obras. Ésta aprensión fotográfica de la realidad se traduce en la utilización de un lenguaje figurativo y realista en el que se potencia la percepción microscópica del universo, transformándolo, deformándolo y cambiándolo a su antojo. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 65-68.

HÉCTOR FRANCESCH [Héctor Francesch Carneiro] (1977)

King Homeless

Acrílico sobre lienzo, 120x120 cm., 2005.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Francesch".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1422



“En cuanto a mi propia interpretación sobre mis obras, no tengo mucho que decir, al fin y al cabo mis obras son mis interpretaciones del mundo, de mi mundo y de muchas cosas más, cada obra es lo que es, por lo que es”. Con estas palabras definía Héctor Francesch su trabajo. Una definición que deja abierta a la interpretación cada una de sus obras según lo que el espectador desee descubrir en ellas: un universo cuyas raíces se hunden en el mundo pop; un juego irónico y burlón; un retorno al mundo de la infancia; un juego con los lenguajes plásticos del cómic y el fancine; un reflejo de su aprendizaje dentro del CIEC, el laboratorio de formas y Luis Seoane.

Todas estas visiones son válidas y todas ellas son aplicables al King Homeless, y nos permiten constatar que su obra, a pesar de la resistencia del autor, es analizable y puede ser interpretada, a riesgo de introducir aspectos vinculados con el observador y no con el pintor. La evocación del mundo pop, en el uso de colores planos y brillantes, de carácter comercial, por ejemplo, es perfectamente compatible con el lenguaje de cómic y el fancine. Estos últimos encuentran su mayor cualificación artística en el movimiento del pop-art y penetran en el espacio de la sociedad contemporánea como parte del lenguaje visual de un tanto por ciento de la población muy elevado. La viñeta, la línea, el color plano, los juegos de letras, ponen la obra en el medio lingüístico de la población común, acercan el arte a la sociedad.

El carácter irónico y burlón de la obra se percibe desde el título hasta la ejecución, libre y desenfadada, alejada de los tópicos y creencias tradicionales y contemporáneas de la historia del arte. Sin embargo la ironía y el juego esconden siempre un reflejo con la sociedad en la que vive el artista, pues es inevitable recordar que el título coincide con parte del nombre de Carole King y su disco Homeless Heart, así como que la traducción sería la de “Rey sin hogar”; es decir, la historia de un principito.

Es evidente que no puede ser casualidad que la figura de Francesch, un click de playmobile que nos devuelve a la infancia y a esa teatralización de la vida que es el juego infantil, tenga un as de corazones colgado en su pecho, que se mueva en un universo caótico de letras y que en ese “mapa del tesoro” que es el fondo de la obra –una X marca el lugar–, descubramos que la flecha que marca el itinerario a seguir, se transforme en una cola con punta de flecha; una apropiada metamorfosis en la que el “rey de la casa” se convierte en un pequeño diablillo destronado.

Estas consideraciones dotan a la obra de Francesch de un valor poético y un poder sugestivo que le permite superar los límites impuestos por lenguajes plásticos comerciales como el cómic y propuestas como los fancine. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 71.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 69-72.

HÉCTOR FRANCESCH [Héctor Francesch Carneiro] (1977)

I love you

Acrílico sobre lienzo, 140,5x150,5 cm., 2006.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1593



“I love you” entra de lleno dentro del imaginario creativo de Héctor Francesch. Si bien ha desaparecido uno de sus iconos más característicos: el click de playmobile, sin embargo desde el mismo título se cumplen los rasgos formales del artista coruñés.

I love you es una escena urbana que se mueve a medio camino entre la ensañación onírica y el graffiti callejero autorizado, esos que en la actualidad las autoridades municipales utilizan para dar legalidad a un movimiento cuya esencia es el moverse en los márgenes de lo socialmente establecido.

El fondo rojo dominante, las tintas planas degradadas en los términos medios, son dos de los rasgos característicos de este trabajo. Indudablemente detrás se debe ver esa evocación del lenguaje pop, con el sentido social propio del primer movimiento encabezado por Warhol, pero también se debe insistir en la contemporaneidad del mismo a través de los lenguajes comerciales del cómic y el fanzine.

La escena nos muestra a un funambulista que, con su barra de equilibrio, se desplaza sobre la cuerda floja de una ciudad poblada de sombras recortadas de casas, palmeras, monopatines, etc. Un recordable pegado sobre una línea horizontal.

La base real de la imagen se reduce a lo descrito, a partir de este principio elemental, Francesch juega con el espectador que tiene que descubrir que todo es reflejo de algo, de ese modo, el paisaje se refleja sobre un eje horizontal en toda su longitud. Todo excepto la figura del funambulista. También es reflejo de sí mismo la estructura del paisaje urbano que, siguiendo ahora un eje vertical, también se reproduce a derecha e izquierda de la escena del equilibrista. Más aún, la estela de topos y formas diversas que recorre el cielo de esta ciudad de sombras se vuelve a reflejar en la parte inferior del lienzo, lo mismo que, como un negativo, lo hacen las palabras “Life, Life, Life”. Son todos estos rasgos los que introducen ese carácter onírico e irreal en el cuadro.

Con todo esta obra es rica en detalles que facilitan su interpretación, pues sobre la imagen principal aparecen figuras geométricas –estrellas, cuadrados y círculos– que son parte del vocabulario de Francesch; lo mismo que lo es la figura que vuela sobre la cabeza del equilibrista. Como metáfora de la vida, ésta es siempre reflejo de sí misma, a medio camino entre lo real y lo irreal, y permanente equilibrio en el que el sueño, la búsqueda de la libertad y el amor, son los únicos balances que nos permiten encontrarle un sentido.

Los textos en inglés, las construcciones gramaticales hechas, forman parte de esa visión irónica de la existencia y de la sociedad. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso zona superior izquierda “Francesch a coruña, 2006 I Love You”

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 29.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 28-29.

BIOGRAFÍA

Artista autodidacta, nace en A Coruña en 1977. Su formación en sociología le permite una aproximación irónica a la sociedad. También tiene formación en grabado y serigrafía. Su estudio actual está en Barcelona.

Su obra se encuentra en diferentes instituciones del país: Biblioteca Nacional, Madrid; Colección Caixa Galicia; Centro de Arte Contemporáneo Piramidón, Barcelona; Ayuntamiento de A Coruña. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid; Universidad de A Coruña; Colegio Oficial de Aparejadores, A Coruña; Ayuntamiento de Madrid; Fundación Arte XXI, Madrid; Colección Caixanova; Diputación de A Coruña; Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña.

El juego, lo irónico, las referencias al mundo de los mass-media y la cultura actual son las claves para entender su obra como un proceso reflexivo sobre la sociedad contemporánea y el individuo. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

A toda máquina (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2004.

BARRO, David, "Quen anda aí?", en David Barro, A Coruña, Moreart, 2008.

Come fly with me (catálogo), Barcelona, Centro de Arte Contemporáneo Piramidón, 2007.

FRANCESCH, Héctor, *A toda máquina*, Ayuntamiento de A Coruña, 2004.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2005, p. 69-72.

Fundación CIEC: Centro Internacional de la Estampa Contemporánea: 2008, exposiciones (Catálogo), Betanzos, Fundación CIEC, 2008.

VASCO CONDE, Pedro; POSE PORTO, Héctor M., *Revolución Francesch*, A Coruña, Francesch, 2005.

VASCO CONDE, Pedro, *Puro y duro*, A Coruña, Francesch, 2006.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007, pp. 28-29.

GABÚ [Luis López Gómez] (1977)

Desafiante timidez

Fotografía en lambda, 115x150 cm., 2007 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1588



“Desafiante timidez”, obra premiada en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña, pertenece al grupo de obras realizadas en África central. La descripción de tipos raciales pertenecientes a estratos sociales rurales y tribales, ha sido uno de los objetivos de la fotografía de Gabú en esos países. Los personajes son encuadrados sin apenas luz y en ocasiones, como este caso, situados sobre fondos neutros que individualizan al modelo. La utilización del blanco y negro refuerza las condiciones lumínicas aportando el ambiente necesario para transmitir las emociones e historias anónimas que se cruzan en su camino, como la de la niña que mira fijamente al objetivo.

El artista busca que arte y testimonio se fundan para captar una imagen que tuviera un valor estético y, al mismo tiempo, dignificara los lugares y su gente, sin perturbar la atmósfera, esencia y sentimiento de los mismos. En muchas de sus fotografías mantiene un lenguaje artístico de luces y sombras, el cual no solo obedece a su interés artístico por la composición, el color y el tono, sino que también simboliza su reflexión sobre lo que representan las diferentes culturas en general. En cierta forma trata de dar, a través de la imagen, una explicación a dos polos opuestos que luchan entre sí, “la luz y la sombra”, el bien y el mal, la vida y la muerte, la verdad y la mentira.

En relación con el componente documental que poseen sus instantáneas el artista matiza expresando que “es cierto que, en cierto modo, es también documental, pero yo trato de que la foto emocione, que vaya más allá de información. Que sea una obra de arte. Yo tengo series muy contundentes que ni siquiera nuestro. Sobre los albinos de África, por ejemplo, que es un trabajo espeluznante. Retratar la miseria, sin más, no me gusta. No condeno el fotoperiodismo, pero sí que algunos fotógrafos adopten el rol de salvadores del mundo, cuando utilizan esas fotos para vivir”. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso zona superior derecha “Autor: Luis López Gabú (precio de la obra) Título: Desafiante timidez Técnica: fotografía”.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo

REPRODUCCIONES: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

BIOGRAFÍA

Luis López Gómez (Gabú), A Coruña, 1963. Fotógrafo y pintor autodidacta que ha desarrollado su obra gracias a la influencia que ha ejercido su Galicia natal y los múltiples viajes que ha realizado por diferentes países de todo el mundo. Destaca en fotografía por los arriesgados reportajes de corte etnográfico de sociedades que están al borde de la desaparición, en lugares olvidados y de difícil acceso, consiguiendo plasmar sus costumbres, ritos y ceremonias, integrándose en ellas no sin pasar situaciones personales de alto riesgo.

Aunque sus trabajos se inician en la década de los noventa, se dio a conocer con la serie “Vudú, el camino negro de Santiago” (2004), realizada en Haití, en la que a través de saturadas fotografías plasma el sincretismo de los ritos del vudú y la magia negra con la imagen de Santiago Matamoros.

Ha realizado series sobre las escuelas coránicas del África central (Guinea Bissau, Mauritania, Senegal y Mali). “Cristianos puros de África” centrada en un núcleo de cristianos localizados entre Etiopía y Eritrea que se mantuvieron al margen del Islam, conservando a lo largo de siglos su religión y sus costumbres. “Burdeles de Asia” explora, al estilo de Toulouse Lautrec, el ambiente privado de proxenetas y prostitutas de países del sudeste asiático (Vietnam, Birmania, Tailandia, Laos, etc.). Es colaborador artístico del Museo Nacional de Antropología de Madrid.

Su fotografía se caracteriza por acentuar el contraste de sus instantáneas y buscar los matices de luz. En la mayoría de los casos sus tomas dan una intensa impresión de cotidianidad, aspecto que se debe al componente furtivo que poseen. El fotógrafo esconde su cámara y está dispuesto a realizar tomas sin preparar los encuadres cuando una situación propicia se le presenta, un recurso que imprime un importante componente de verosimilitud a sus trabajos.

Ha realizado importantes exposiciones en el Museo Nacional de Antropología de Madrid, 2006 y 2008; Consulado de España en Hannover, Alemania, en 2007, y otras diferentes localidades españolas y gallegas. Ha obtenido premios en el Salón de Otoño de A Coruña, 2006 y en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo organizado por la Diputación de A Coruña, en 2007. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Cristians puros de África: Culto e fe (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Casa da Parra - Museo das peregrinacións e de Santiago, 2010

Luis López “Gabú”: territorios (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005.

Madrasas africanas (catálogo), Madrid, Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Antropología, 2008

VII Salón de outono de Pintura (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña - Real Academia Gallega de Bellas Artes, 2008.

Vudú: o camiño negro de Santiago (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial - Fundación Granell, 2006.

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

PEPE GALÁN [José Antonio Galán Suárez] (1955)

Fendas III

Acero cortén soldado, 93x70x65 cm., 1997.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0858



“Fendas III”, obra adquirida en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, pertenece a la serie “Fendas e áncoras no vento” (1997), primera en la que el artista se desvincula de la pintura, presente siempre en su obra de los años anteriores, para adentrarse en una producción específicamente escultórica. Ya en su serie precedente, “O dentro pechado” (1995), aparecen algunos de los elementos que configurarán las bases de “Fendas e áncoras no vento”, aunque aún el artista no prescinde del soporte de la pared como un recuerdo de sus comienzos como pintor. En “O dentro pechado” las chapas de acero onduladas se vinculan a un soporte principal que en algún caso aún sigue siendo el lienzo y en otros será una superficie de chapa de acero rectangular o cuadrada, haciendo un guiño al soporte pictórico.

“Fendas III” posee todas las características de esta aproximación a una escultura que posee un importante componente constructivo, ya que una serie de chapas rectangulares de acero cortén posteriormente onduladas y soldadas crean volúmenes abiertos por grietas que permiten vislumbrar el proceso y el interior de las piezas. El aspecto desnudo del material que adquiere interesantes cromatismos por el efecto de la oxidación, aporta a la pieza un valor en el que se prescinde de cualquier adición ornamental. En cierta manera estas construcciones de aspecto pos-minimalista pudieran tener su inspiración en la serie “Prop” de Richard Serra y en su producción posterior de esculturas públicas accesibles por el espectador. De hecho Pepe Galán en alguna de sus propuestas exteriores de gran formato como “Copa do sol” (1994), instalada en el entorno de la Torre de Hércules de A Coruña, tiene presente el componente de accesibilidad interior a la obra.

“Fendas III”, a pesar de su formato reducido, posee la monumentalidad necesaria que la convertiría en una obra pública simplemente con la ampliación de su escala. Las grietas que crea el escultor en la pieza generan un mundo de misterio en el que se deja entrever el interior de un volumen ocluido por el acero y, al mismo tiempo, originan una sinfonía dentro de la gama cromática de los óxidos que es interrumpida por el vacío. La línea del perfil de las diferentes chapas soldadas aporta un interesante contraste caligráfico frente a las superficies dominantes que generan el volumen de la escultura. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1998, p. 41.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1998, pp. 40-41, 88-89.

PEPE GALÁN [José Antonio Galán Suárez] (1955)

Sin título (de la carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”)

Aguafuerte y aguatinta, 56,5x38 cm., 1989.
Datado, firmado y tirada.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1560



El grabador Doroteo Arnáiz funda en A Coruña, a finales de los años ochenta, el taller de grabado y galería de arte “Centro de Grabado Contemporáneo”, con la intención de comercializar, difundir y promover la obra gráfica de artistas contemporáneos. La carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade” fue una iniciativa que une a diez artistas plásticos residentes en la provincia de A Coruña en la que, utilizando la técnica del grabado, materializan estampas relacionadas con la capital herculina.

El grabado perteneciente al pintor, escultor y grabador Pepe Galán entronca con un estilo en el que predomina un grafismo gestual en una composición en diagonal que potencia los efectos de dinamismo y movimiento, quizás, haciendo alusión a la activa vida que posee la ciudad gallega. (AGM)

BIOGRAFÍA

Pepe Galán (José Antonio Galán Suárez), A Coruña, 1955. Se inicia en la pintura en la década de los setenta y será miembro fundador de los colectivos “A galga” y “Gruporzán” en los años ochenta. A principios de los ochenta realiza una estancia en Londres en donde se nutre del ambiente artístico del momento. Fruto de estas experiencias, realiza en 1984, la exposición de la Galería Finisterrae de A Coruña en donde presenta una obra en la que fusiona las disciplinas de la pintura y la escultura. Las obras de estos años tienen un gran componente constructivo basado en unas estructuras de madera que, posteriormente, se cubren con lienzo y pigmentos, muy en la línea del pintor espacialista Lucio Fontana y del artista gallego Leopoldo Novoa. Estas obras tendrán su continuidad en la serie de mediados de los ochenta “Tecido e tensión” en la que incluye materiales industriales como los tubos de plástico flexible y la pintura de poliéster.

A finales de los ochenta el artista introduce en su obra el metal en la serie “Ferrotecido”, en la que el lienzo se repliega compartiendo espacio con el hierro en un diálogo de contrarios: blando-duro, claro-oscuro. Esta serie supone un primer paso que llevará al artista a la tridimensionalidad escultórica tras experimentar con series de transición como “O dentro pechado”, de 1995.

Será en la serie “Fendas e áncoras no vento”, presentada en la Galería Pardo Bazán de A Coruña en 1997, cuando el artista se decanta abiertamente por una escultura que es el resultado de una investigación con planchas de acero cortén ondulado y soldado. Son obras de pequeño y mediano formato que

gozan de una gran monumentalidad, cualidad que permitirá al artista ahondar en el proceso de la escultura pública, que dará como fruto ejemplos tan considerables como “Copa do Sol” o “Vieiros de seu”, instaladas en A Coruña y Lugo, respectivamente.

Con el cambio de siglo Pepe Galán da un giro en su producción e investiga con la reutilización de materiales industriales como parabrisas de vehículos, introduciendo en su obra de esta manera el objeto real.

La personalidad inquieta del artista lo lleva a integrarse dentro del colectivo ecologista Burla Negra, en 2002, y a la creación, con otros artistas, del grupo editorial Anotarte, en 2004, del que surgirá la revista de arte gallega Artnotes.

En 2007 expone la experiencia “Mayday”, en donde aporta nuevos elementos de debate público a través de obras que hacen referencia al territorio, a la emigración y a la memoria colectiva. Pepe Galán ha expuesto en Galicia y en las principales ciudades españolas y su obra forma parte de museos y colecciones públicas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELO ÁLVAREZ, Bernardo, “Pepe Galán”, en *Artistas gallegos. Escultores (realismos-abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia, 2003, pp.72-96
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
Fendas e âncoras no vento (catálogo), A Coruña, Galería Pardo Bazán, 1997.
FRANCO, Camilo, “Contra as inclemencias dos tempos”, en *Mayday* (catálogo), Vigo, Centro Social Caixanova, 2007.
Horizontes de un tiempo: revisando una época, 1984-1990 (catálogo), Madrid, Galería Fauna’s, 2005.
El jardín de Hércules: 14 esculturas bajo la luz del faro, A Coruña, Obrascón, 1995.
LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.
Litoral (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1986.
MARTÍNEZ DE LA COLINA, Juan, “Os cristais do naufraxio”, en *Para-brisa* (catálogo), Madrid, Casa de Galicia - Xunta de Galicia, 2001.
Semana de las fuerzas atroces del Noroeste en La Magdalena, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia - Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1986.
SOBRINO MANZANARES, María Luisa, “De Asorey ós noventa”, en *De Asorey ós noventa. A escultura moderna en Galicia*, Santiago, Auditorio de Galicia - Consorcio de Santiago de Compostela, 1997.
VALCARCEL, Xulio L., “Tensión e correspondencia”, en *Pepe Galán, esculturas 1987-1990*, A Coruña, Casa da Cultura Salvador de Madariaga - Ayuntamiento de A Coruña, 1991.
V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1998, pp. 40-41, 88-89.
VV.AA., *Galicia terra única. A escultura actual en Galicia*, Santiago de Compostela, 1997.

PABLO GALLO [Pablo Gallo Real] (1975)

Torre

Acrílico sobre lienzo, 145,5x64 cm., 2005.
Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo "P. Gallo 2005".
Palacio Provincial
Número de inventario: 1426



La descontextualización es uno de los mecanismos en que se basa la creación artística. Ella es lo que convierte en excepcional y misterioso lo cotidiano. Su importancia ya fue puesta de manifiesto con el Dada y el Surrealismo. Luego el Pop Art la retomó con un sentido crítico que el arte de los ochenta tiñó de humor rallante en el sarcasmo y ahondó en los matices surrealistas. "Torre" se integra en esta última tendencia. Su referente son las vanitas barrocas. En ella sigue habiendo referencias al arte (el libro de Seoane y la caja de tinta china que pueden reflejar el mundo con sus luces y sus sombras), al artista (el mono convertido en centinela, quizá para otear antes que nadie el futuro y dialogar con "la otra gente", para lo cual tiene que documentarse echando mano del conocimiento (simbolizado en el libro de Cunqueiro y en el globo terráqueo, esto es: las humanidades y las ciencias), y utilizar la imaginación (la lámpara) que es pura vanidad si se dedica a crear fantasías que no tienen más valor que juguetes infantiles o a perder el tiempo en puros juegos de naipes, tras los que se esconde la avaricia o la fortuna (siempre esquivada que de igual modo que sube, siempre baja) y que, por el contrario es lúcida cuando encuentra sentido al juego (y el propio arte no deja de ser un juego) y todo ello configura una inestable torre, que es la torre de la vida. Lo que se ha perdido ha sido el sentido religioso de las antiguas vanitas. "Torre" tiene un claro sentido laico que plantea el papel del artista y del arte en la sociedad. El lenguaje hiperrealista utilizado es apropiado en tanto en cuanto refuerza el sentido objetual de los elementos que la componen. (JMLV)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 79.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, pp. 77-80.

BIOGRAFÍA

Pablo Gallo nació en A Coruña en 1975. Se formó en la Escuela de Arte Pablo Picasso de A Coruña y en la Escuela de Arte Massana de Barcelona. Ha participado en diversos certámenes y muestras de artes plásticas de ámbito nacional. Fija su residencia en Bilbao en donde vive en la actualidad. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

El pintor siempre llama dos veces (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2004.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2005, p. 77-80.

O chapapote móvese. Colectivo Chapapote, A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2003.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

DOLORES GÁLVEZ [Dolores Gálvez García]

Cardiografías I

Aguafuerte sobre papel, 101,5x75 cm. (papel) 78x59,5 (mancha), 2000.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho “Galvez 2000”, tirada en el ángulo inferior izquierdo “2/5”.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1304



“Cardiografías” puede entenderse como una de las series más acabadas de la obra de Dolores Gálvez, equivalente a los motivos utilizados en exposiciones como “Flying Carpet”. Es además un universo en el que todavía sigue investigando en la actualidad a través de un proceso de análisis y depuración de contenidos.

Este aguafuerte muestra tres de las características dominante en la obra de D. Gálvez: el interés por la composición como elemento comunicativo y fundamental de la obra; su gusto por lo decorativo; y el interés por crear emociones reales.

En el caso que nos ocupa, la composición se convierte en un elemento y en una preocupación dominante. D. Gálvez partiendo de un trabajo en aguafuerte en el que profundiza en la huella de la mordida sobre la plancha, introduce la entonación cromática a través de diferentes aguatinas que estructuran la composición cromáticamente. En apariencia se trata de una serialización que tiene, por la introducción del color, ciertas evocaciones derivadas del mundo del pop-art. Nada más alejado de su intención, la organización serial que nos propone no deja de ser un juego óptico más ya que, de los doce cuadros que forma –aparentemente sin límites, abiertos a una prolongación oculta fuera de nuestra vista– se puede llegar a una reducción elemental de tres motivos que, repetidos, crean el efecto de los once cuadros –hay que recordar que uno de ellos está en blanco–. Esos cuatro motivos se distribuyen vertical y horizontalmente de modo que es el color el que nos da la clave para interpretarlo correctamente. Si leemos la obra de abajo a arriba, podemos observar que la primera línea nos presenta dos de estos motivos lineales mientras que la parte central queda en blanco, por tanto vacía; la segunda de las líneas, impresa en tonos carmines, nos muestra la serialización completa, lo mismo que la siguiente, desarrollada en grises; es la última de las filas, la situada en la parte superior la que supone un anomalía en el juego, el motivo que se repite es el mismo, introduciendo la variante de la posición y el color, de ahí que la entonación carmín cambie y que la fila no contenga más que dos motivos de la serie.

Es evidente que la apariencia primera de esta obra es la fruición por lo decorativo que posee la obra de Gálvez, el interés por transmitir un placer visual a través del movimiento y la línea que la sitúa en los mejores logros de *op-art*. Un gusto por lo decorativo, al que se suma el interés por lo lineal, por la valoración del gesto y el movimiento.

La combinación de ambos factores, una composición dinámica y abierta, con una extraordinaria similitud con los puzzles de casillas y otros juegos infantiles, y la delicadeza del gesto y el movimiento de cada una de las piezas son fórmulas a través de la que convertir las imágenes en metáforas de sentimientos y emociones. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, p. 75.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 73-76.

BIOGRAFÍA

Dolores Gálvez García, natural de Pontevedra, se licencia en Bellas Arte por la Universidad Vigo en la especialidad de pintura, donde está realizando los cursos de doctorado. Desde el año 2000 realiza diferentes exposiciones individuales en Ourense, Lugo, Pontevedra y A Courña. También participa en proyectos colectivos por KalKomanias, Novos Valores y en premios diversos, entre los que destaca la VII Edición del Premio Nacional de Grabado. Su obra se mueve constantemente entre lo abstracto y lo figurativo, cargado siempre de valores emocionales y sensoriales que plasma en sus diferentes obras a través de la simplificación del gesto. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

LENS VILLAVERDE, Rafael, "Dolores Gálvez", en *Dolores Gálvez*, A Coruña, Galería Atlántica, 2008.
Órbitas impropias (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001.
ROZAS, Ramón. "Arte en Pontevedra", en *Arte en Pontevedra III* (catálogo), Pontevedra, Pazo de Congresos e Exposicións de Pontevedra, 2003.
ROZAS, Mercedes, "Os grabados de Dolores Gálvez, en *Vuelo libre* (catálogo), Vigo, Fundación Caixanova, 2007
VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2001, pp. 73-76.

ANTONIO GARCÍA PATIÑO (1932-2010)

Pareja pensando

Óleo sobre tela, 81x100 cm., 1996.
Firmado y datado en el lateral derecho "Patiño 96".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0862



“Pareja Pensando” reutiliza el viejo tema de encuadre de la pintura regionalista, empleado profusamente por “Os Novos” en que dos figuras aparecían conversando, pero con un vocabulario que ha personalizado el lenguaje gestual del expresionismo de los años 50 y 60, restándole fuerza dramática , pero manteniendo la renuncia al color y la fuerza expresiva del contraste blanco y negro, con una estructuración del cuadro procedente de las vanguardias históricas. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

ANTONIO GARCÍA PATIÑO (1932-2010)

Retrato de caballete

Técnica mixta sobre tela, 58x63 cm., 1996.
Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo "Patiño 96".
Palacio Provincial
Número de inventario: 0863



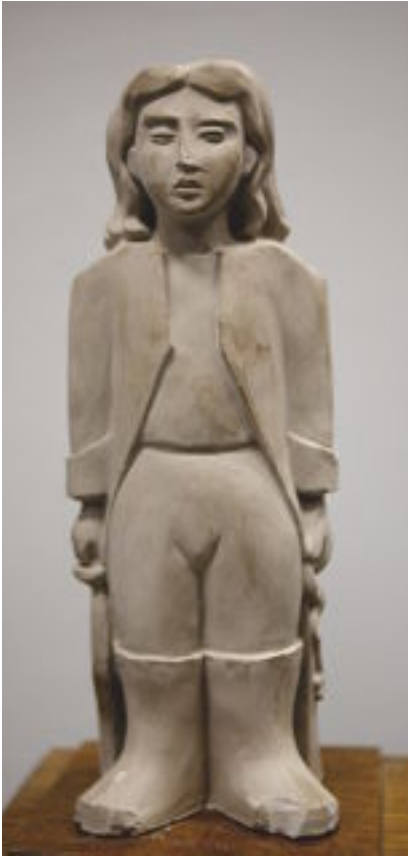
“Retrato de Caballete” es una reinterpretación del viejo tema de encuadre del artista con la modelo que conoció un enorme desarrollo tras su utilización por parte de Picasso. Antonio García Patiño lo trata desde la óptica de un lenguaje derivado de las vanguardias históricas que es conocedor de la pintura gallega realizada por la generación de Os novos y, sobre todo, por Luís Seoane e , incluso, de los diseños de Díaz Pardo para la cerámica de Sargadelos. Consecuentemente figuras con inspiración en el arte popular y en el mundo medieval aparecen conseguidas con una clara disociación de los medios de dibujo y color, en el que el primero define a los objetos y el segundo actúa como un elemento estructurador de la superficie del cuadro. (JMLV)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

ANTONIO GARCÍA PATIÑO (1932-2010)

Mayordomo de Mariñán (dos versiones)

Boceto en cerámica, 30x13x13 cm. (boceto pequeño), 34,5x16x16 cm. (boceto más grande), 1999 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1206



“Mayordomo de Mariñán” se mueve en un lenguaje muy utilizado en la escultura gallega de los años cuarenta al sesenta del siglo XX en el que por un lado se pretende remitir a la escultura románica –por creerse que esta era la que mejor representaba el ser de Galicia– y por otra al vocabulario de los canteros populares: de ahí el gusto por una cierta ingenuidad y la tendencia a formas redondeadas, sintéticas en los detalles y acordes con la propia naturaleza del material, el granito, utilizado. Estas dos piezas fueron realizadas como boceto para la edición de una tirada en cerámica de Sargadelos aludiendo a la escultura en piedra existente en el pazo de Mariñán, propiedad de la Diputación de A Coruña. (JMLV)

PROCEDENCIA: Encargo al autor.

BIOGRAFÍA

Antonio García Patiño, A Coruña, 1932-2010. Hermano del que fue gran acuarelista y profesor de la Escuela de Artes y Oficios, hoy Escuela Pablo Picasso, Mariano García Patiño, ha tenido muchos reconocimientos entre ellos la medalla de plata de la asociación de Artistas Plásticos Gallegos. En la década de los sesenta en Barcelona, donde estaba destinado como capitán del ejército, conectó con algunas galerías y el ofrecimiento de un contrato con sueldo a cambio de pintar determinó su carrera como pintor, abandonando el ejército. Estudió Artes y Oficios en A Coruña con el fin de aprender la técnica de modelado en barro y escayola. Desde entonces comenzó a hacer bocetos para las cerámicas de O Castro y Sargadelos. El Parlamento de Galicia lo contrata para realizar un Santiago Apóstol bifrontal de 16 toneladas para instalarlo en el jardín delantero del edificio institucional. Ha realizado importantes exposiciones individuales y colectivas en diferentes localidades españolas, europeas y americanas. Ha sido honrado con el Premio de Dibujo Joan Miró, en 1971. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas gallegas como Caixavigo, Diputación de A Coruña, Parlamento de Galicia, Caixa Galicia, Xunta de Galicia y en colecciones españolas entre las que destaca el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, europeas y americanas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- COSTA CLAVEL, Xavier, "Antonio García Patiño", en *Artistas Galegos. Pintores (figuracións)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004.
- COSTA CLAVEL, Xavier, *La pintura de Patiño*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1990.
- Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I*, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
- Gran Enciclopedia Gallega*, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.
- Los milagros del Apóstol Santiago. Antonio García Patiño* (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- MON RODRÍGUEZ, Fernando, *Pintura contemporánea en Galicia*, A Coruña, Caixa Galicia, 1987.
- Patiño* (catálogo), Madrid, Grupo Durán, 2009.
- Patiño. pintura-escultura*, A Coruña, Antonio García Patiño, 2002.
- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, "A. García Patiño" (catálogo), en *Patiño* (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 1995.

XURXO GARCÍA PENALTA (1976)

Antología rotunda 001

Óleo y grafito sobre lienzo y tablero, 130x99 cm., 2001.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1305



La obra plástica de Penalta, más allá de su labor más conocida como ilustrador, se ha centrado en un proceso de esencialización del lenguaje pictórico hasta conseguir un equilibrio emocional entre el acto creativo y el resultado expresivo del mismo.

Bajo el título genérico de Analogías, especificado en nuestro caso con el de Anología rotunda 001, en palabras del autor, se busca hacer una reflexión sobre la analogía existente entre unos elementos y otros dentro del plano del cuadro y como dicha analogía se puede conseguir con recursos plásticos.

En el caso que nos ocupa, la forma ovoide definida con grafito, modificada más tarde con el color al óleo y con la introducción de diferentes soportes –lienzo y tablero– nos plantea esa disyuntiva a través de la forma de compartimentarla y de seleccionar dividir las dos parcelas de color que, ahora, se convierten en un elemento a través del cual manifestar las diferencias.

El concepto de analogía que desarrolla Penalta se debe entender como el de correspondencia, como la complementariedad entre unas formas y otras para poder dar solución a una forma nueva totalmente completa. Es, como se decía al principio, la esencia de su preocupación, acto creativo y resultado expresivo son dos parte de un todo, análogas y complementarias, que se necesitan la una de la otra para conseguir un resultado óptimo. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso firmado, datado y técnica “Xurxo G. Penalta Abril 2001 grafito y óleo sobre tela y tablero”.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación Provincial, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, p. 79.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001, pp. 76-80.

BIOGRAFÍA

Xurxo García Penalta, conocido como Xurxo Penalta, nace en A Coruña en 1976. Es pintor y debuxante de tira en gallego. Participó en diversos fanzines del área de A Coruña en los años 90 y se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Con dos becas de perfeccionamiento de estudios artísticos de la Diputación de A Coruña en el curso 2000/2001 y 2002/2003 estudia en el College of Art and Design de Minneapolis donde practicó diversas disciplinas, en especial la pintura. Muchas de su obras están en colecciones nacionales e internacionales.

En 2006 regresa al cómic y participa en exposiciones colectivas gallegas, además de dibujar para la revista Barsowia. En 2008 comienza a trabajar para editoriales norteamericanas como Marvel Comics o Dark Horse. Para la Marvel dibuja un recopilatorio de D-Man y para Dark Horse la historia de Fear Agent. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA PENALTA, Xurxo, *Ryokan no Kettou*, Barcelona, Polaquia -Revista Barsowia, 2008.
VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2001, pp. 76-80.
V.V.AA., *Assitant Sized Marvel Spectacular*, Nueva York, Marvel Comics, 2009.

XULIO GARCÍA RIVAS (1947)

Paisaxe

Óleo sobre lienzo, 130x194 cm., 1989.
En el águila inferior derecho: "Xulio G. Rivas/89"
Palacio Provincial
Número de inventario: 0721



El trabajo de Xulio García Rivas no sólo es atemporal e íntimo, tal como se decía en el certamen, sino que es constante y riguroso; esto último nos define a un artista con un lenguaje consolidado, con un modo de entender la pintura que ha evolucionado dentro de los mismos parámetros desde hace mucho tiempo, que no precisa investigar sobre novedades para considerarse vivo, sino que, por el contrario, sigue el camino trazado en un principio aportando en cada momento la visión de su tiempo, pero sin renunciar a ser él mismo.

En el caso de este "Paisaxe", formulación en la que García Rivas se desenvuelve con soltura, es interesante destacar dos cuestiones, al margen de la libertad del trazo y la fluidez que muestra el gesto en su pintura. Por una parte a capacidad de interpretar el paisaje como un espacio limitado dentro del lienzo que, para su ampliación, debe ser sometido a un proceso de adición de piezas, de ahí que este paisaje se componga como un díptico. Por otra, la necesidad también de imponerles límites a la obra a través de la definición de un marco visual trazado con rapidez, en un solo gesto.

Los paisajes de Xulio García Rivas representan un proceso de objetivización en el que se busca la esencia del mismo, se profundiza desde el exterior hasta llegar al alma del mismo, por eso son paisajes truncados, fragmentarios en su desarrollo pero plenos en el concepto. Apenas un trazo de arquitectura, una ventana, la notación sumaria de un ambiente, nos introduce en un universo poblado y rico en emociones y expresiones. (JMM)

PROCEDENCIA: II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

REPRODUCCIONES: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

BIOGRAFÍA

Xulio García Rivas nace en A Golada, Lalín, en 1947. Se forma en A Coruña en la Escuela de Artes Plásticas, en Diseño Gráfico. Se licencia en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona y, en la actualidad, es agregado de dibujo en Enseñanzas Medias.

Su actividad expositiva comienza en 1977 y se ha mantenido viva hasta la actualidad, desarrollando una actividad fundamentalmente gallega: A Coruña, Vigo, Tui, Ourense, Santiago de Compostela.

En su formación fue importante la beca de ampliación de estudios artísticos de la Diputación de A Coruña de 1978, así como el segundo premio en el Certamen Xoven Pintura Galega de 1978. A ello se debe añadir la bolsa de viaje en la Bienal de Pontevedra en 1982.

Su obra ha evolucionado desde el paisaje propio de un acuarelista hacia una abstracción en la que sigue presente la figuración emocional. En palabras de Luis Cochón: “A súa pintura, íntima silenciosa, tan súa que se produce nos obstinados limos da creación, onde – se cadra – o que sobra no cadro son as cousas e o que queda é o ámbito, o espazo do fulgor. O territorio vougo da memoria poética . Tamén a verdade se inventa. Pintura, sábese que debería ser máis coñecida do que o é, por riba dese succés d’estime que acada nos mellores entendedores : a victoria do prestixio”.

Su obra se encuentra en las siguientes colecciones: Pazo de Mariñán, Deputación da Coruña, Deputación de Pontevedra, R.C. Náutico de Vigo, Museo Terra de Melide, Irmandade Galega de Caracas, Instituto de E.S. de Gondomar Pontevedra, Museo de Piloño, Vila de Cruces; Xunta de Galicia, Caixa-nova, Sodiga, Santiago; Casa de Galicia, Madrid; Zona Franca, Vigo; Fundación Caja de Madrid; Indeza, Lalín. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

GARRIDO MORENO, Antonio, “Pintores da segunda metade do século XX na Colección da Casa de Galicia”, en *A casa habitada. A Colección da Casa de Galicia en Madrid*, Madrid, Xunta de Galicia, 2008, pp. 67-129.

GONZÁLEZ ALEGRE, Alberto, “A pintura de Xulio García Rivas”, en *Xulio García Rivas* (catálogo), Vigo, Ayuntamiento de Vigo, 1987.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991, pp. 179-183.

II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

Xulio G. Rivas (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 1994.

ALBERTO GENDE DÍAZ (1972)

Sin título

Técnica mixta sobre lienzo, 162x130 cm., 2007.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1592



La obra plástica de Alberto Gende Díaz –el artista reparte su tiempo entre la pintura y los trabajos de diseño–, nos evoca en una primera visión los muros desarrollados por el informalismo; fragmentos urbanos arrebatados a la ciudad del siglo XX para componer una obra de arte viva y esencial.

Esta semejanza es real y fácilmente comprobable, el ideario defendido por Gende es muy semejante al propuesto por los artistas de los años 70 del siglo XX; sin embargo, también hay en él algo nuevo y personal.

En palabras del autor, su obra es “el resultado de un proceso de búsqueda, el fruto de mi forma de entender la pintura por la vía de la experimentación. Es la expresión de la lucha con la composición y los materiales que utilizo, muchas veces materiales de desecho, en los que veo belleza y por lo tanto vida. Este diálogo pintura-materia-vida me permite plasmar un momento puntual de mi existencia que adquiere forma de cuadro”.

Los cuadros de Gende, desde esta premisa, se convierten en expresión de una experiencia personal que desea compartir con el espectador; somete a éste a la tensión de dilucidar qué es lo que es materia, qué expresión le da vida y qué papel desempeña la pintura en el conjunto. Una serie de dudas que a veces encuentran difícil explicación pero que consiguen su objetivo primero, enfrentarnos a nuestras experiencias personales a través de un fragmento de realidad musealizada; transmitir sensaciones sin otro sentido, nos diría Gende en una entrevista a La Voz de Galicia.

Esto no quiere decir que la obra de Gende se resista al análisis, que sea hermética o que reniegue de la comunicación necesaria con el espectador. Al contrario, es un trabajo de fácil disección en los elementos formales que lo componen pero de compleja objetivización ya que buena parte del resultado se confía a la intuición del que mira. Por eso, sin alejarnos de lo tangible, es factible reflexionar sobre el papel que la pintura posee en su obra como gesto y expresión de emoción, no es casual que sea el soporte primero, aquél sobre el que descansan los demás elementos incorporados a la imagen. Es también el que establece la composición básica de la obra.

Por su parte, los elementos de desecho, los restos reciclados se añaden al ejercicio pictórico como algo adjetivo, como un elemento que puede ser modificado según el momento y la conveniencia; eso es parte del carácter experimental que para Gende tiene su pintura. Sin embargo, cartónaje, telas, restos de tipografías fragmentarias, esterillas, cintas adhesivas, etc., son sometidas a una valoración pictórica, a un análisis estético cualitativo por parte del autor. (JMM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007.

REPRODUCCIONES: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007, p. 31.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2007, pp. 30-31.

BIOGRAFÍA

Alberto Gende Díaz, A Coruña 1972. Graduado en Artes Plásticas e Deseño por la escuela de artes Pablo Picasso de A Coruña. Sus traballos están publicados en libros especializados de difusión internacional: “Logos Made in Spain 01” y “Logos Made in Spain 04”, Editorial Index Book, en los que participa junto con prestigiosos profesionales de la gráfica nacional como: Javier Mariscal, Manuel Estrada, Enric Aguilera, Mario Eskenazi, Pepe Gimeno, Pati Núñez, etc.

Ha obtenido diferentes galardones en diferentes certámenes como el Premio-adquisición X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña 07; Mención de honor XV Colectiva de pintura e Escultura Arte no Morrazo, Pontevedra 07; 2º Premio IX Certame de Pintura Comarca do Sar, A Coruña 06; XI Certame de Arte Galería de Burela, Lugo 06; XI Mostra Artexove Concello de Pontedeume, A Coruña 06. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

III Premio internacional de Pintura, A Coruña, María José Jove, 2007.

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007, pp. 30-31.

XXII Certame de Pintura Concello de Cambre, A Coruña, Diputación Provincial, 2005.

JUAN GENOVÉS [Juan Genovés Candel] (1930)

Sin título

Grabado en offset, 48,5x69 cm., 1994.
Firmado en el ángulo inferior derecho “genovés”, tirada en el ángulo inferior izquierdo “57/75”.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0790 1e



La multitud representada en la obra que Juan Genovés realiza en el IV Simposium Internacional de Off-Set de Arte responde a los parámetros habituales de su producción plástica. En este caso el artista realiza un dibujo que transfiere a la plancha de off-set para ser impreso en color negro y sobre él superpone otra imagen de una mancha en tonos ocres que se configura como el fondo de la composición, añadiendo matices y texturas al dibujo. La composición se plantea como una visión a vista de pájaro de una multitud que se agrupa y disgrega en un espacio abierto en el que una arquitectura mural circular fragmentada sirve como refugio y retención, simultáneamente, de una habitual huida.

La utilización de las sombras proyectadas por la arquitectura y las minúsculas figuras, la luminosidad de la coronación de los muros y las texturas conseguidas de una manera inteligente a través la plancha o la transparencia utilizadas en la técnica del off-set, se unen para obtener una imagen inquietante y de una indudable plasticidad. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación de CGRAC por la colaboración en la organización del IV Simposium Internacional de Offset de A Coruña.

REPRODUCCIONES: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 337.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 337.

BIOGRAFÍA

Juan Genovés Candel (Valencia, 1930). Formado en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Ha formado parte de colectivos muy significativos en el panorama español de postguerra: Los Siete (1949), Parpalló (1956) y Hondo (1960). En este último grupo, que supuso nuevos planteamientos figurativos frente al Informalismo, Genovés desarrolló una pintura de carácter expresionista y provocador. En la década de los sesenta, tras una breve crisis pictórica y una relación profunda con los movimientos de oposición al régimen franquista, comenzó a plantear dos temas: el “individuo solo” y la “multitud”. En la primera temática del “individuo sólo”, aplica la técnica del collage mediante la inclusión de trajes y ropas para crear figuras con una expresión corporal y gestual, testimonio de la persecución y represión.

El individuo aislado dará paso, casi simultáneamente, a una estética representativa de multitudes perseguidas haciendo un cierto guiño a la imagen que aporta la fotografía y al cine. Sus multitudes son presentadas como vistas lejanas, a la distancia, en muchos casos con un encuadre a vista de pájaro. En estas multitudes las figuras representadas son de reducido tamaño y pintadas con tonos sombríos que contrastan con los fondos uniformes de las telas. Una obra planteada en un realismo de corte social combinado con recursos estilísticos del Pop, creando así la imagen de la disolución de una manifestación o un disturbio, al fin y al cabo una imagen-ícono simbólica del momento que atravesaba una sociedad falta de libertades políticas.

Esta última propuesta se concretará con el tiempo en un singular realismo político de fuerte denuncia social, confeccionado a partir de la manipulación de imágenes proporcionadas por los medios de comunicación de masas.

Al finalizar la dictadura, un mayor lirismo va sustituyendo en sus obras a los comentarios de índole política y social, hasta quedar éstos reemplazados por nuevas reflexiones en torno al sentimiento de soledad en el hombre.

Ha sido galardonado con la Mención de Honor (XXXIII Biennale de Venecia, 1966), la Medalla de Oro de la VI Biennale Internazionale de San Marino, 1967; el Premio Marzotto Internazionale, 1968; el Premio Nacional de Artes Plásticas, 1984; el Premio de las Artes Plásticas de la Generalitat Valenciana, 2002 y la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Ministerio de Cultura, 2005. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo, Madrid, Alianza, 1995.

Crónica de una década 1965-1975: Doroteo Arnáiz, Rafael Canogar, Equipo Crónica, Juan Genovés (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 1988.

Diccionario. Pintores españoles contemporáneos, Madrid, Estiarte, 1972.

Genovés (catálogo), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992.

Genovés (catálogo), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, 1999.

Genovés: obra 1965-1992, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1992.

Genovés: obra reciente (catálogo), Madrid, Galería Marlborough, 2005.

Genovés: pinturas, dibujos i esculturas, 1994-2004 (catálogo), Valencia, Fundación Bancaja, 2005.

Genovés: 20 años de pintura, 1962-1982 (catálogo), Madrid, Centro Cultural de la Villa, 1982.

Juan Genovés (catálogo), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1991.

SILVA SEBASTIÁN, Horacio, Arte y compromiso en la obra pictórica de Juan Genovés (1950-1975) (tesis doctoral), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1987.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., Diccionario de pintores y escultores del siglo XX, Tomo 6, Madrid, Forum Artis, 1994.

XURXO GÓMEZ-CHAO [Xurxo Gómez-Chao Fernández] (1960)

Sombra y luz en Place Clichy

Óleo sobre lienzo, 60x243 cm., formado por tres lienzos de 80x60 cm., 1990.

Firmado en el ángulo inferior derecho "OXX".

Palacio Provincial

Número de inventario: 0722



Obra premiada en el II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, perteneciente a la etapa parisina del pintor. Un momento en el que el artista abandona sus abigarrados paisajes, sus series de bicicletas o las naturalezas muertas en donde entre los espesos grumos matéricos se incluían esqueletos de peces de un feroz expresionismo.

En "Sombra y luz en Place Clichy", de la serie "Metropolitán", se percibe una fragmentación del soporte y una superposición de elementos e imágenes, aspectos que serán constantes en sus posteriores trabajos durante la década de los noventa. El sentido constructivo de la fabricación del soporte se contrapone al contenido conceptual sobre las distintas realidades de una representación que se apoya en la figuración para establecer juegos simbólicos y reflexiones sobre el valor comunicativo de la pintura. El formato final del lienzo, extremadamente alargado, y el punto de vista de una estación de metro contemplada desde la salida del túnel contribuye a hacer la imagen confusa y seductora al mismo tiempo. Su pintura se ha tornado mucho más serena que en el expresionismo de sus primeros trabajos y en ella toma un especial interés la búsqueda y representación de símbolos que establecen paradojas al incluirse en la visión de la realidad cotidiana. (AGM)

PROCEDENCIA: II Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

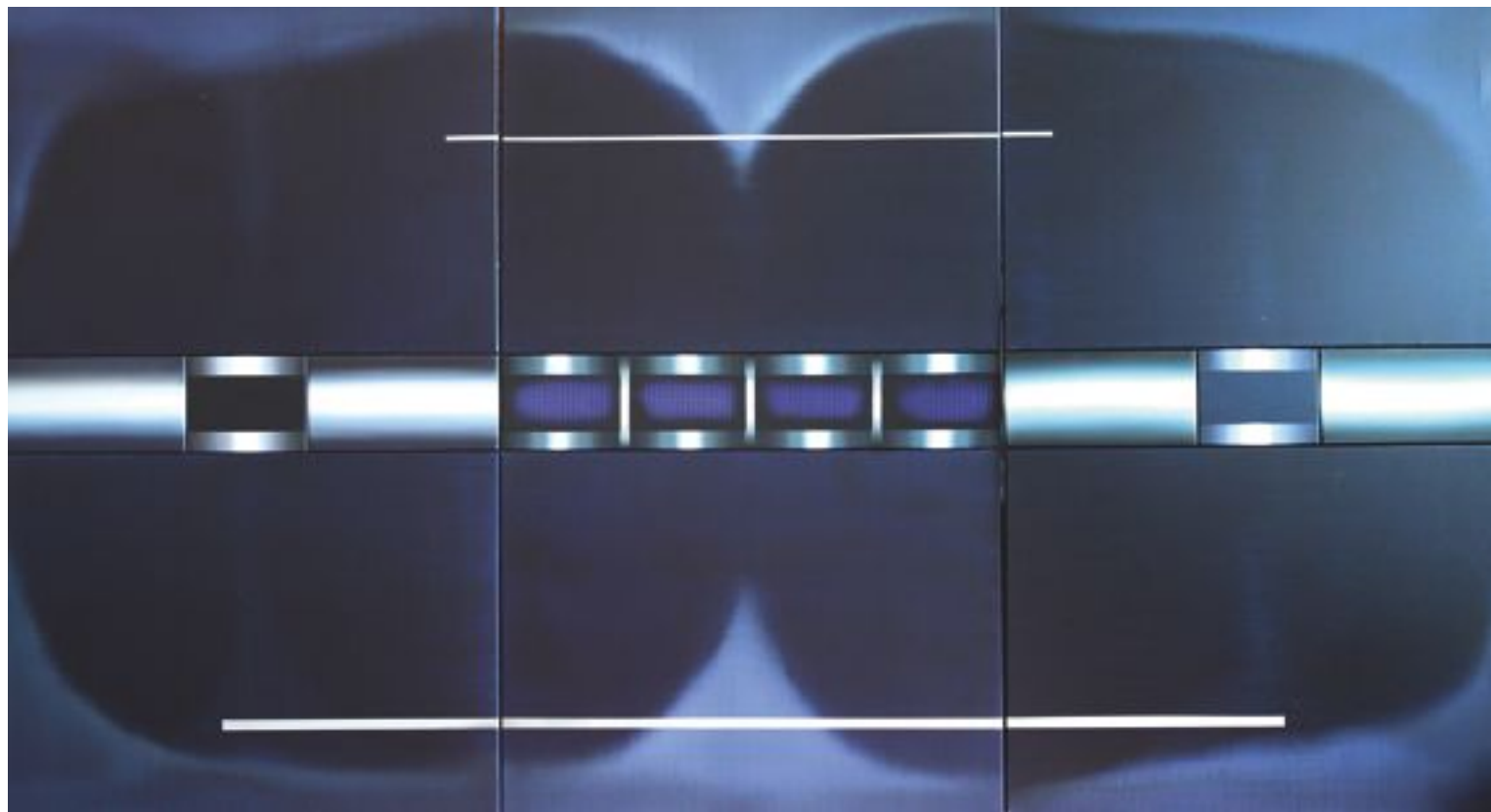
REPRODUCCIONES: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

XURXO GÓMEZ-CHAO [Xurxo Gómez-Chao Fernández] (1960)

Periscopio. Tempo fuxido.

Acrílico y galvanizado en frío sobre lienzo, tres lienzos de 165,5x100 cm., 1999.
Firmado en el ángulo inferior derecho "OXX 99".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1433



“Periscopio. Tempo fuxido”, pertenece a la producción del artista de la segunda mitad de la década de los noventa, ya alejada de su primera etapa expresionista y de los primeros cuadros realizados tras su viaje a París, en 1990.

Durante los años noventa Xurxo Gómez Chao realiza un amplio conjunto de obra organizada en series con diferentes contenidos conceptuales como tema aglutinador. En “Duidades” (1995/1996) plantea su evolución en relación a confrontaciones paradójicas, “Tempo detido” (1997) es una metáfora vital en relación al tiempo, “Omphalos” (1998) y “Laberintos” (1999) suponen una reflexión visual sobre la naturaleza, y “En la red” (2000) se puede entender como la evolución del artista en relación a la incomunicación y la tecnología. A partir del año 2000 incorpora a su obra nuevos materiales y elementos plásticos. De este proceso surgirán otras series que comienzan a modificar la imagen exclusivamente pictórica de su trabajo, entre ellas se producen cronológicamente “Cachitos de cielo” (2000-2004) en la que la fotografía juega un papel importante en el resultado final de la obra o “Ensaio” (2002) en donde se combinan y conviven pintura, fotografía e impresión digital.

“Periscopio. Tempo fuxido” anuncia de una manera incipiente el momento de cambio que se produce en su obra en el cambio de milenio. Desde el punto de vista estilístico la obra se puede enmarcar en el período del segundo lustro de la década de los noventa y, más concretamente, a la estética desarrollada en torno a la serie “En la red” tanto por la apariencia industrial de sus imágenes como por la estructura simétrica y racional de la composición. Sin embargo aparecen rasgos formales y técnicos que anuncian la introducción de nuevos materiales que comenzarán a dialogar con la pintura. En este caso la inclusión de un proceso galvanizado en frío para dotar de mayor verosimilitud a la realidad industrial plasmada en la representación, indica el comienzo de las series “Cachitos de cielo” o “Ensaio”. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

XURXO GÓMEZ-CHAO [Xurxo Gómez-Chao Fernández] (1960)

Sin título (perteneciente a la carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade”

Aguatinta y aguafuerte sobre papel, 56,5x38 cm. (papel), 1989.

Firmado y tirada.

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1561



El grabador Doroteo Arnáiz funda en A Coruña, a finales de los años ochenta, el taller de grabado “Centro de Grabado Contemporáneo” vinculado a la galería de arte VEDIART, con la intención de comercializar, difundir y promover la obra gráfica de artistas contemporáneos. La carpeta “Os papeis da Coruña: homenaxe a cidade” fue una iniciativa que une a diez artistas plásticos residentes en la provincia de A Coruña en la que, utilizando la técnica del grabado, materializan estampas relacionadas con la capital herculina.

El grabado realizado por Xurxo Gómez Chao un aguafuerte y aguatinta reforzado con ciertos toques de punta seca incluye de manera fragmentaria varios elementos que hacen referencia de una manera local a la ciudad gallega –el monumento del Obelisco y el ambiente cambiante de su meteorología– y otros que de una manera más universal hacen referencia a la historia y al hombre en general haciendo una clara alusión a la Transvanguardia Italiana, tanto desde el punto de vista de la imagen como del contenido. La obra de los artistas transvanguardistas Enzo Cucchi y Mimmo Paladino, se dejan sentir dentro del espíritu del grabado del artista gallego. Una estética que, cuyo término acuñado por Achille Bonito Oliva, suponía una vuelta a la pintura como contraposición a los movimientos conceptuales desarrollados internacionalmente entre 1965 y 1975, buscando las referencias clásicas de una manera un tanto ecléctica del Renacimiento y Manierismo para fusionarlas con el amplio abanico de posibilidades que les ofrecen las vanguardias históricas europeas.

Xurxo Gómez Chao en estos momentos se siente inmerso en el abanico estético que unos años antes había potenciado el colectivo Grupos que, con su taller de grabado, contribuyó al desarrollo de una generación de jóvenes artistas entre los que se encontraban, además del autor de este grabado, los pintores y grabadores Javier Correa Corredoira, Pedro Muiño, Xaime Cabanas, César Otero, Pepe Galán, entre otros. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del CGRAC por la colaboración de la Diputación en la organización de iniciativas culturales.

BIOGRAFÍA

Xurxo Gómez-Chao Fernández (Xurxo Gómez-Chao), A Coruña, 1960. Licenciado en Bellas Artes por la facultad de San Carlos de Valencia en 1985. Su obra evoluciona desde unos inicios figurativo-coloristas hasta un expresionismo simbólico de densos empastes matéricos. Durante estos años iniciales colabora y participa de experiencias como “GRUPORZÁN” e iniciativas como “NOVÍSSIMOS”.

Su residencia en París, en 1989, como resultado de la beca de la Diputación de A Coruña para cursar estudios en la Ecole National Superieure des Beaux Arts, será un importante punto de referencia para la evolución de su trabajo durante los años 90. Este se vuelve más sereno, con un apreciable componente filosófico-orientalista y una progresiva marginación de los elementos figurativos a favor de los ornamentales. La obra adquiere caracteres duales, se fragmenta y al mismo tiempo se existencializa.

Durante la segunda mitad de la década de los noventa su producción se centra en la recuperación de imágenes figurativo-simbólicas, así como por la búsqueda, recuperación y representación de símbolos que reflejan una confrontación dual de la realidad. El resultado de esto es un amplio conjunto de obra organizada en series, como “Duidades” (1995/1996) en los que plantea su evolución entorno a confrontaciones paradójicas. “Tempo detido” (1997) en relación al tiempo, “Omphalos” (1998) y “Labirintos” (1999) entorno a la naturaleza o “En la red” (2000) en relación a la incomunicación y la tecnología.

A partir del año 2000 incorpora a su obra el trabajo con nuevos materiales y elementos plásticos, en donde se combinan y conviven pintura, fotografía e impresión digital.

Con la llegada del 2005, incorpora a su trabajo elementos como el video y las animaciones por ordenador. Surgiendo así una serie de proyectos en colaboración con coreógrafos y actores.

“Nocturnia” y “El corazón del bosque” engloba algunas de las últimas series en las que el artista ha estado trabajando desde el 2007. En la primera de ellas se desarrolla el mito platónico de la caverna y está marcada por una vuelta a la pintura y a los soportes tradicionales, así como a la utilización de una paleta prácticamente monocroma.

Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en varias ciudades españolas, su obra ha sido premiada en diferentes certámenes y forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO, X. Antón, *Enciclopedia de Galicia, Tomo XVI (Arte Contemporánea)*, A Coruña, Hércules Ed., 1999.

Foron novísimos (catálogo), Ferrol, Concello de Ferrol, 2003.

Galicia 1900-1990. Galicia Terra Única. Ferrol, Xunta de Galicia, 1991

GONÇALVES, Rui Mario, *Cat. 250 Obras de Arte Contemporánea 1920-1997*, Vila Franca de Xira (Portugal), Coleção da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1997.

II Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

A metáfora do laberinto (catálogo), A Coruña, Sala de exposiciones Estación Marítima - Ayuntamiento de A Coruña, 2000.

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

PENELAS, Severino, *Enciclopedia de Galicia, Tomo XVI (Arte Contemporánea)*, A Coruña, Hércules Ed., 1999.

SEOANE, Xavier. “Os papeis de cidade”, en *Os papeis da coruña: homenaxe a cidade* (carpeta de grabados), A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

Xurxo Gómez Chao (catálogo), A Coruña, CGRAC, 1991.

CARLOS GONÇALVES DURAO (1953)

Nave

Aguafuerte sobre papel, 75x90 cm. (papel) 49x68,5 cm. (mancha), 2001.
Firmado en el ángulo inferior derecho "C. Gonçalves Durao", tirada en el ángulo inferior izquierdo "24/75".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1306



“Nave” se inscribe en los realismos que encontramos desarrollados en España a partir de los años sesenta y cuya figura emblemática es Antonio López. Tras ellos se rastrea un profundo neohumanismo que, en muchos casos, la figura humana no aparece representada aunque percibimos su presencia por tratarse de un espacio artificial y plenamente colonizado por el hombre. Se trata de lugares cotidianos, pero aparentemente desposeídos de esteticismo como cuartos de baño o, como en esta obra, un almacén, destartado que, obviamente, tuvo tiempos mejores. Precisamente en la descontextualización de la imagen, mitificando con el arte lo que no tiene valor ni, aparentemente, belleza en su sentido clásico y la nostalgia de la plasmación de un tiempo pasado, en un espacio antaño vivido por un hombre que ya no está presente, ni posiblemente vivo, es dónde reside la carga emotiva, y por ello, profundamente humana que nos trasmite la obra. Esta posee, así, un carácter de vanitas, aunque haya perdido el sentido religioso que este género poseía en el mundo barroco, para tener uno puramente laico de la constatación del paso del tiempo y las múltiples reminiscencias que toda vivencia humana despierta en cada uno de nosotros. El otro elemento fructivo a valorar es el conciso realismo conseguido con un enorme oficio en el manejo de las técnicas tradicionales, como es en este caso el aguafuerte. Su blanco y negro pertenece también a una imagen del pasado, como lo sería el de una fotografía en blanco y negro ya, entonces en desuso. De ahí que la propia técnica y cromatismo se convierta también en un aspecto redundante del contenido nostálgico. (AGM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2001.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2001.

BIOGRAFÍA

Carlos Gonçalves Durao nació el año 1953 en Manteigas, Portugal, sin embargo su formación artística es madrileña, siendo licenciado en Bellas Artes por San Fernando, graduado en Grabado en la Escuela de Artes Gráficas y asistiendo al taller de Arte Actual impartido por Antonio López en el Círculo de Bellas Artes. Ha sido galardonado con múltiples premios de grabado y pintura. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2001.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

Retrato de José Manuel Rey de Viana

Carbón sobre papel, 50,5x37,5 cm., 1967.
Firmado y datado en la zona inferior derecha "Rubianes 67".
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1631



Obra de juventud de un Roberto González Fernández que aún no ha ingresado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid pero que ya tiene definida su orientación hacia el mundo de la arquitectura y la pintura. En estos años el artista realiza dibujos al carboncillo a personas de su entorno más próximo con una minuciosa factura, un excelente dominio del trazo y una muy acertada captación de los rasgos y la personalidad de los personajes retratados. Rubianes es el seudónimo adoptado por el pintor durante estos años previos al comienzo de sus estudios de bellas artes en Madrid, momento en que comienza a firmar su obra con su verdadero nombre.

Este dibujo fue presentado en su primera exposición, realizada en la Galería Artes de A Coruña, en 1967. En ella exhibió preferentemente un conjunto de retratos femeninos y tres masculinos entre los que se encontraba su propio autorretrato y éste de José Manuel Rey de Viana, fundador del Ballet Gallego.

En el dibujo se percibe una buena captación de la luz y el claroscuro, así como un trazo enérgico y definido que le permite resolver con soltura los detalles anatómicos del rostro del retratado y transmitir la energía de su carácter. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación particular.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

En interminable sucesión III

Óleo sobre lienzo pegado a tablex, 40x60 cm., 1990.
Firmado, datado y título en la zona inferior.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0730



Lienzo que completa el tríptico “En interminable sucesión” perteneciente a la serie “Guías”, en la que el artista se representa con personas de su entorno a las que ha orientado en algunos aspectos de su vida. El tríptico está directamente relacionado con la serie “Victimarios”, seis polípticos que tienen como escenario común un muro que separa e impide el paso del hombre hacia un horizonte abierto, haciendo una clara alusión a aquellos problemas que se cruzan a lo largo de la vida y que en un momento determinado se ven como irresolubles. En el caso de “En interminable sucesión” el muro, en sus extremos, permite vislumbrar la salida hacia el fin del aislamiento. Los dos personajes representados permanecen cautelosos observando el nuevo horizonte que se desvela ante ellos lleno de nuevas esperanzas. La luz cenital, la representación de un mástil al cual se sujetan ambos personajes y la atención de ambos mirando la gran metrópoli aporta al tríptico un claro ambiente de misterio. La transición de un paisaje en el que el sol está bajo el horizonte a otro de plena luminosidad en la mitad del día nuevamente incide en la idea de esperanza. No obstante los personajes están separados del paisaje no sólo por el muro, sino también por la iluminación representada: inamovible y de interior la que los ilumina, frente a la luz natural que se percibe en el horizonte. Un aspecto que acentúa más aún si cabe las fronteras físicas del muro con las espirituales del ambiente. Las sombras de las coronas de laurel que se proyectan en los dos primeros lienzos sobre el muro, se hacen tangibles en “Interminable sucesión III” permitiendo ver el vegetal con su máximo vigor o marchitado, mostrando así una transición que prefigura, entre otras ideas, el paso del tiempo, la fugacidad de los triunfos, el homenaje a los mártires, etc. Alegorías que aluden al discurrir de la vida y las experiencias que esta deja en las personas. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

Mira también hacia lo lejos

Litografía sobre papel B.F.K. Rives 300 gr., 76,5x57 cm., 1983.
Firmado, datado, título y tirada en la zona inferior.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0779



Litografía perteneciente a la *suite* “Si todo fuera dicho”, una de las más ambiciosas realizadas por el artista hasta la fecha. Dicha suite supone el reencuentro artístico de Roberto González Fernández (RGF) con el estampador americano Don Herbert con quien había realizado la litografía “Fachada” (1975) con la que comienza a establecer una clara relación con los dibujos que estaba produciendo en esos años.

El precedente de la suite “Si todo fuera dicho” se puede encontrar en la litografía “Tragando sueño” (1982), realizada nuevamente con Don Herbert con quien se encuentra RGF después de regresar a Madrid tras siete años de ausencia.

En 1983 la galería de arte y editora de obra gráfica Esti-Arte propone al artista realizar la suite de catorce litografías con total libertad tanto creativa como técnica, en colaboración con Don Herbert como estampador, un proyecto global en obra gráfica que puede considerarse como el más importante y ambicioso realizado por el artista en aquellos años.

“Si todo fuera dicho” es la transposición a la técnica litográfica de la obra en dibujo que RGF había desarrollado, desde 1975, en la que plantea una estética intimista con un trazo más perceptible y en donde las composiciones se hacen más arriesgadas al poder trabajar con un mayor formato. La relación que se establece entre sus últimos dibujos a lápiz y las litografías de la suite queda evidenciada en el hecho de que algunas de ellas serán la base de otros dibujos posteriores.

“Mira también hacia lo lejos” es un retrato masculino en el que se aplica intencionadamente el claroscuro para potenciar aquellos aspectos simbólicos que componen el contenido conceptual de la serie. La ocultación del rostro del retratado o la concentración de la luz en las manos y en las piernas del personaje, acentúan la carga de misterio y sensualidad que encierra su actitud corporal. A ello hay que añadir el apoyo literario de los títulos, todos ellos pertenecientes a la obra poética de Luis Cernuda. Esta litografía aparece a su vez representada tres años más tarde en el dibujo “Donde quemarse o ser de nuevo” (1986) dando un nuevo contenido a una acción diferente en la que el artista nos muestra el proceso de su trabajo, aportando una clara visión autobiográfica de su propia actividad creativa. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del autor.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

Como la piel

Litografía sobre papel B.F.K. Rives 300 gr., 166x77 cm., 1984.

Firmado, datado, título y tirada en la zona inferior.

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 0780



“Como la piel” es una de las litografías más sobresalientes de la suite “Si todo fuera dicho” debido a que su formato, creado a partir de tres estampaciones yuxtapuestas, se adapta a una imagen que representa un personaje semioculto con una sábana, casi en una escala de tamaño real. El minucioso trazo de dibujo potencia los accidentes de la piel del retrato masculino y el lienzo de tela que lo oculta creando un universo de matices lumínicos generados por una misteriosa fuente de luz cenital. El diseño del pavimento de la estancia y los tonos neutros de la pared sirve para recortar espacialmente al motivo principal de la composición, el retrato. Una piel artificial oculta parcialmente el cuerpo y el rostro del personaje impidiendo que la supuesta desnudez del retratado se exhiba abiertamente. Un juego de sutiles sugerencias que pudieran aludir a la tradición de nuestra sociedad occidental que contempla la desnudez como algo obsceno que es necesario ocultar. La composición pudiera convertirse en una paráfrasis visual y alegórica de aquellos colectivos secularmente perseguidos por su condición ideológica, de sexo o raza.

Algo habitual en las litografías de esta suite es su aparición en nuevos dibujos, realizados años más tarde, que incorporan la imagen como un ingrediente más que complementa el mensaje conceptual de una historia, tal y como sucede en “No fueron obeliscos”. De hecho la litografía “Como la piel” enmarcada y colgada en el interior de una vivienda es ocultada parcialmente por un personaje masculino que cubre su cuerpo desnudo con un lienzo blanco y muestra su rostro y su mirada directa al espectador. La composición de ambas obras se repite y la disposición de los elementos que la componen es similar, con lo que se crea un eco visual que amplía el espectro simbólico que el artista pone a disposición del espectador para facilitar una mejor interpretación de la escena. Al mismo tiempo la reproducción de la litografía “Como la piel” aparece en toda su dimensión no sólo como una alegoría destinada a construir una nueva situación, sino también como un objeto artístico utilitario integrado dentro de la decoración de un entorno poniendo de manifiesto otra de las finalidades funcionales del arte. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del autor.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

La verdad de sí mismo

Litografía sobre papel B.F.K. Rives 300 gr., 113x76 cm., 1984.
Firmado, datado, título y tirada en la zona inferior.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0781



“La verdad de sí mismo” es una de las composiciones más complejas de la suite “Si todo fuera dicho” debido a su forzado punto de vista desde arriba, a la acotación espacial de la imagen así como a la confluencia de diferentes planos y motivos geométricos que configuran la escena. Existe una clara intención de virtuosismo por plasmar las diferentes texturas de la piel y pelo del retratado así como de los distintos materiales –tejidos, madera, baldosas, piezas de ajedrez–, que se convierten en elementos alegóricos de la imagen. El artista nos muestra una parte del todo que nos impide ver al otro jugador de una partida de ajedrez que se desarrolla sobre una mesa. El propio artista autorretratado forma también parte, como pieza, de otra partida cuyo tablero establece el damero de las baldosas del suelo. La partida muestra sólo dos reinas mientras el personaje muestra al espectador implícito, aunque ocultándola a su contrincante, la pieza del rey. Pudiera establecerse una relación visual de la imagen con la intención del fragmento del poema de Luis Cernuda que da título a la litografía. Una obra intimista planteada a modo de confesión autobiográfica sobre la intolerancia social que se genera en las relaciones entre personas que se apartan de las convenciones afectivas reguladas convenientemente.

De igual manera que ocurre con otras litografías de la serie, “La verdad de sí mismo” se convierte en un elemento alegórico más del dibujo “Espejo fue su corazón”, en el que el propio artista se convierte en espectador de su autorretrato, duplicando su imagen, como si de un espejo se tratara. En esta ocasión el artista porta un tablero de ajedrez con dos parejas de reinas como una ofrenda, como queriendo mostrar y completar la imagen fragmentada oculta en la litografía. El cristal que protege “La verdad de sí mismo” refleja la imagen del tablero que se muestra en el primer término aludiendo al título elegido entre los versos de Cernuda. Todo un sutil planteamiento alegórico conformado a modo de confesión autobiográfica y resuelto de manera brillante desde un punto de vista tanto formal como estético. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del autor.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

Por la sombra de Antares

Litografía sobre papel B.F.K. Rives 300 gr., 76x113 cm., 1984.
Firmado, datado, título y tirada en la zona inferior.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0782



“Por la sombra de Antares”, litografía estampada en dos papeles yuxtapuestos, presenta las características que definen a la suite “Si todo fuera dicho” en los aspectos de presentar una escena intimista con el cierto halo de misterio que aporta una dura iluminación cenital que incide sobre los dos personajes retratados, en la minuciosa descripción de la anatomía, paños y demás elementos accesorios que integran una difícil composición que presenta una contraposición en la posición corporal con que se representan ambos personajes, uno de ellos escribiendo en actitud reflexiva y el otro esforzándose con interés en la acción del compañero. La misma contraposición se percibe en los objetos alegóricos de la indumentaria del personaje más activo que remiten al corpus de utensilios de la cultura queer: una pulsera de cuero con tachuelas y unos tirantes que contribuyen a ceñir los pantalones. En este sentido “Por la sombra de Antares” da las claves en las que se mueve el conjunto de la suite, el desarrollo de unas escenas de interiores en las que el hombre, solo o en su relación con otros, es el protagonista y en las que a través de situaciones resueltas con una estética casi fotográfica se presentan toda una gama de sentimientos humanos con un sutil contenido sexual. Por otra parte, la asociación conceptual entre la imagen construida y la literatura específicamente seleccionada –versos de poemas de Cernuda– se convierte en un elemento más que, a modo de clave, pudiera servir al espectador para desgranar los múltiples significados e insinuaciones que cada uno de las litografías contiene.

Si el precedente de la suite de litografías es la serie de dibujos “Vida privada”, su continuación futura la tendrá en algunos dibujos realizados años más tarde. En el caso de “Por la sombra de Antares” será el dibujo “Is it a crime?”, realizado en 1986, en donde se representa otro punto de vista del personaje que escribe, aunque en este caso no está el otro personaje existente en la litografía, una circunstancia que añade nuevas pautas de interpretación a la escena. La lectura se puede hacer independientemente o vinculando ambos dibujos, en este segundo caso aparecerían nuevos matices interpretativos como la ausencia o la ocultación, aspectos que redundarían en la mejor comprensión del conjunto de la obra de Roberto González Fernández. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del autor.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

Como bloque de vida

Litografía sobre papel B.F.K. Rives 300 gr., 76,5x57 cm., 1984.
Firmado, datado, título y tirada en la zona inferior.
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 0783



La integración de la propia imagen de RGF como un personaje activo más de sus dibujos y grabados se produce en la serie de dibujos “Vida privada” y en la suite de litografías “Si todo fuera dicho”, en ambas las situaciones personales se muestran al espectador a través de imágenes resueltas con un dibujo de trazo más evidente y, en el caso de los dibujos, de mayor cromatismo. El artista aparece autorrepresentado en la suite en dos litografías “La verdad de sí mismo” y “Como bloque de vida” ejerciendo un papel activo en la acción narrativa y conceptual de la serie. “Como bloque de vida” es uno de los primeros ejemplos en los que el artista comienza a incluir objetos alegóricos que aportarán significados adicionales a las obras. Estos numerosos objetos, con el paso de los años, configuran una de las claves principales para el estudio y la interpretación de la obra del pintor puesto que prefiguran alegorías autobiográficas. En “Como bloque de vida” aparece por primera vez la maqueta del “Chrysler Building” de Nueva York, un icono relacionado con la arquitectura y el diseño, actividades muy vinculadas a Roberto González Fernández, pero que al mismo tiempo es, en sí mismo, una torre o rascacielos que lleva implícito en su iconografía una específica connotación sexual.

Nuevamente se aplica un tratamiento de luz cenital que cae con dureza sobre el personaje creando unos fuertes contrastes lumínicos y ampliando las características táctiles de cada fragmento anatómico y de los materiales representados. El engaño de la representación de las ventanas iluminadas del edificio pudiera ser una referencia a la virilidad, aspecto que se refuerza por la connotación formal masculina del rascacielos, por la manera sutil en que es trasladado por el personaje y por la disposición espacial erecta que adopta la maqueta. (AGM)

PROCEDENCIA: Donación del autor.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

R.G. XXII

Óleo sobre cartón, 74,5x53 cm., 1984.
Firmado, datado y título en la zona inferior.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 0857



“R.G.”, realizada en 1993, es una de las series más enigmáticas de Roberto González Fernández ya que está realizada con unas claves específicamente personales. Las iniciales “R.G.” se corresponden con las iniciales de su nombre y también con Regent Gardens, el jardín privado que pertenece al conjunto de casas de la calle Regent Terrace de Edimburgo, segunda residencia del artista. El artista tomando como base algunos fragmentos del paisaje de Regent Gardens incorpora una serie de arquitecturas alegóricas que adoptan la forma de mirador mármol blanco desde el cual se puede contemplar todo lo que sucede alrededor. En realidad cada uno de esos miradores pétreos pueden ser entendidos como un “alter ego” del pintor debido a que el poder de observación es una de las cualidades personales que lo caracteriza. Edimburgo es una ciudad neoclásica construida en su totalidad con la piedra granítica de color gris oscuro existente en las canteras de su entorno, material que se contrapone al mármol níveo que se representa en cada composición de la serie. El artista, aunque residente varios meses al año en Edimburgo desde 1977, se siente aún extranjero de una ciudad y unos habitantes cuyas costumbres difieren mucho de las propias. Las construcciones de mármol o miradores que introduce en el jardín, no quieren ser otra cosa que insólitas representaciones de sí mismo, tan exóticas y solitarias como él en un horizonte foráneo. “R.G.” se convierte en un juego de similitudes, asociaciones y contraposiciones semánticas, visuales y alegóricas que sirven al artista para ir configurando y plasmando sus sensaciones y su vida en su obra.

Desde el punto de vista formal el artista también busca en los 24 lienzos que conforman la serie, la contraposición entre la frialdad de las arquitecturas inventadas y la variabilidad atmosférica de un paisaje que es distinto a cada hora del día y en las distintas estaciones del año, tan diferentes y complejos como los estados emocionales del propio pintor.

La serie “R.G.” inspirará al artista, un año más tarde, para desarrollar la serie “Hope”, un alegato a la esperanza. Unos elementos arquitectónicos marmóreos integrados en Regent Gardens forman la palabra que da título a un proyecto que puede entenderse como un mensaje relacionado con la fuerte incidencia que la sombra del SIDA tuvo en esos años. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1998, p. 45

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1998.

ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ (1948)

In memoriam E.I. II

Óleo sobre lienzo, 100x73 cm., 1996.
Firmado, datado y título en la zona inferior.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1194



En 1990 el fuerte impacto que produce en Roberto González Fernández la muerte de su padre, tendrá como consecuencia el inicio de la serie “In memoriam”, un proyecto que queda abierto en el tiempo y se entiende como un homenaje póstumo hacia aquellas personas que son arrebatadas de su entorno a causa de la muerte. Las obras de la serie se conciben como dípticos que serán separados por el azar y el tiempo cuando pasen a formar parte de nuevos propietarios. También será la casualidad la que en algún momento los haga unir de nuevo si participan juntos en alguna exposición que en el futuro pudiera realizarse. Esta acción de separar y unir hace alusión al mismo mecanismo por el que la acción aleatoria de la muerte nos separa a las personas. Los dípticos de la serie son titulados con el nombre de la misma –In memoriam– y las iniciales de la persona fallecida a la que el pintor dedica homenaje.

“In memoriam E.I. II” es uno de los lienzos que integran el díptico homenaje a Elisa Isorna su amiga de infancia y a quien representa, en 1971, retratada en el primer grabado que abre la dilatada producción de obra gráfica del artista. Dos años después, en 1973, Roberto González Fernández hará un segundo retrato de Elisa, esta vez en pintura acrílica, con una enigmática expresión. El homenaje que hace en 1996 a su amiga desaparecida en el díptico “In memoriam E.I.” recrean un panorama de la ciudad de A Coruña de los tiempos de infancia del pintor. Dos misteriosas escenas que remiten a los primeros y últimos recuerdos que el artista tiene de Elisa y en las que incorpora uno de los elementos iconográficos utilizados en el grabado, una cesta con flores marchitas, además de un simbólico árbol que comienza a brotar y del que se ofrecen sus tiernas hojas como símbolo de perdurabilidad en el recuerdo. La representación de un cielo plomizo y el mar en calma aportan al paisaje las características trascendentes y de paz asociadas al recuerdo y al sentido homenaje que el artista tributa.

La impecable técnica realista utilizada en los óleos del artista se rompe con la irrupción de unas intencionadas pinceladas, aplicadas en determinados lugares de la superficie del lienzo, que ponen de relieve la diferencia existente entre la fotografía y la pintura, entre la reproducción de la realidad y la representación evocadora de la misma. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

Autorretrato: el pintor ante su imagen. A Coruña, Fundación Caixagalicia, 1997.

A natureza pintada: a paisaxe na colección da Deputación, A Coruña, Deputación Provincial, 2005.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, p. 83.

Autorretrato: el pintor ante su imagen. A Coruña, Fundación Caixagalicia, 1997, p. 35.

A natureza pintada: a paisaxe na colección da Deputación, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 37.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación de A Coruña, 1999, p. 55.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación Provincial, 2006.

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 1999.

BIOGRAFÍA

Roberto González Fernández. Monforte de Lemos (Lugo), 1948. Pintor, grabador, fotógrafo y artista digital. Licenciado en Bellas Artes. Al terminar sus estudios se establece en Edimburgo en 1977 y desde 1982 alterna su residencia entre la capital escocesa y Madrid. “The New York Foundation of the Arts”, en 1984, le concede una beca. Roberto González Fernández es un destacado integrante de la segunda generación realista española. Su obra se encuentra en importantes museos y ha realizado numerosas exposiciones en Europa y Estados Unidos.

Desde su ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando Roberto González Fernández plantea su pintura como un medio de expresión autobiográfico. Rechaza el planteamiento de que la pintura es una finalidad en sí misma porque para él supone un medio eficaz de plantear contenidos conceptuales. Frente a la “Nueva Figuración” y al “Pop” español de principios de la década de los setenta, Roberto González Fernández decide utilizar en clave pictórica el camino conceptual en clave autobiográfica abierto por artistas como Frida Kahlo, Lucien Freud o Joseph Beuys, dejando claro su compromiso de entender la pintura como un vehículo para analizar desde diferentes puntos de vista aspectos sociológicos, emocionales y anímicos del hombre.

A lo largo de su trayectoria se distinguen tres etapas. Desde 1974 a 1990 se expresará a través de un minucioso dibujo a lápiz de una restringida gama de color. El dibujo le permite transformar la realidad científicamente reproducida por la cámara fotográfica a un nuevo estado en el que tienen cabida otros recursos que posibilitan expresar mejor su propio universo. Temáticamente el hombre será el “leit motiv” de estas obras en las que se enfatizan aspectos de la relación humana dentro de un contexto marcadamente sexual. A partir de 1990 abandona el dibujo para expresarse con la pintura al óleo. Sus series se harán más extensas y ricas en contenidos conceptuales, implicando todas las técnicas desarrolladas por el artista: dibujo, pintura, escultura, grabado así como los nuevos soportes digitales. Desde el punto de vista formal se incrementa el componente simbólico de los objetos representados y los temas adoptarán un carácter más universal aunque manteniendo siempre la singularidad autobiográfica y un claro compromiso social. Paralelamente a su obra plástica ha desarrollado, desde 1971, una importante producción de obra gráfica en la que aborda todas las técnicas tradicionales y las de nueva implantación (fotopolímeros, gráfica digital, etc.). A partir de 1998 Roberto González Fernández además de seguir expresándose a través de la pintura se adentra, cada vez más, en el campo de las artes digitales ampliando su espectro creativo a nuevas tecnologías como la fotografía digital, soportes multimedia y al desarrollo de una compleja página web que puede ser entendida como un laboratorio interactivo de experimentación artística. En los últimos años, paralelamente a su trabajo en solitario, realiza una interesante colaboración con el fotógrafo David Trullo. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

CALVO SERRALLER, Francisco, *España, medio siglo de arte de vanguardia 1935-1985*, Madrid, Fundación Santillana - Ministerio de Cultura, 1985.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

CASTELO ÁLVAREZ, Bernardo, *Imaxes da imaxe* (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra - Xunta de Galicia, 1995.

CONDOR ORDUÑA, María, *Si todo fuera dicho*, Madrid, Debate, 1989.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Roberto González Fernández", en *Artistas Gallegos. Pintores (realismos, expresionismos, abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Roberto González Fernández: cuarenta años, punto y seguido", en *Roberto González Fernández: punto y seguido*, Ferrol, Ayuntamiento de Ferrol - Centro Torrente Ballester, 2007, pp. 19-60.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Iconos relacionados", en *Roberto González Fernández.: copia de Seguridad*, Pontevedra, Fundación Caja Madrid, 2001.

GARRIDO MORENO, Antonio, "In memoriam", en *Roberto González Fernández: In memoriam* (catálogo), A Coruña, Galería Pardo Bazán, 1991.

GOLDER, Mark C., "71-00 obra gráfica", en *71-00 obra gráfica*, Madrid, CMO, 2000.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Roberto, *Wallpapers / Fondos de pantalla*, Madrid, RGF, 2001.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Roberto, *Aproximaciones verticales*, Madrid, Calton Hill, 2002.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Roberto, *Irrealidades*, Madrid, Calton Hill, 2003.

Gran Enciclopedia Gallega, Tomo 16, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

INFANTE, José, *Victimas del deseo*, Madrid, Debate, 1991.

LUCY-SMITH, Edward, *The male nude in art*, Londres, Phaidon, 1985.

MARQUES, Juan Carlos, *Roberto González Fernández*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987.

MAZORRA, Javier, *Journeys*, Londres, G.M.P., 1988.

MAZORRA, Javier, «Roberto González Fernández», en *Roberto González Fernández*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 1987.

MAZORRA, Javier, «Roberto González Fernández», en *Roberto González Fernández*, A Coruña, Kiosco Alfonso - Ayuntamiento de A Coruña, 1989.

MAZORRA, Javier, «Hollyrood», en *Roberto González Fernández. Hollyrood*, Madrid, Galería Leandro Navarro, 1993-1994.

MAZORRA, Javier, «Tres alfabetos», en *Roberto González Fernández: tres alfabetos*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1999.

MIGUEL, Pedro J., *Foto digital = Gráfica digital*, Madrid, Calton Hill, 2004.

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

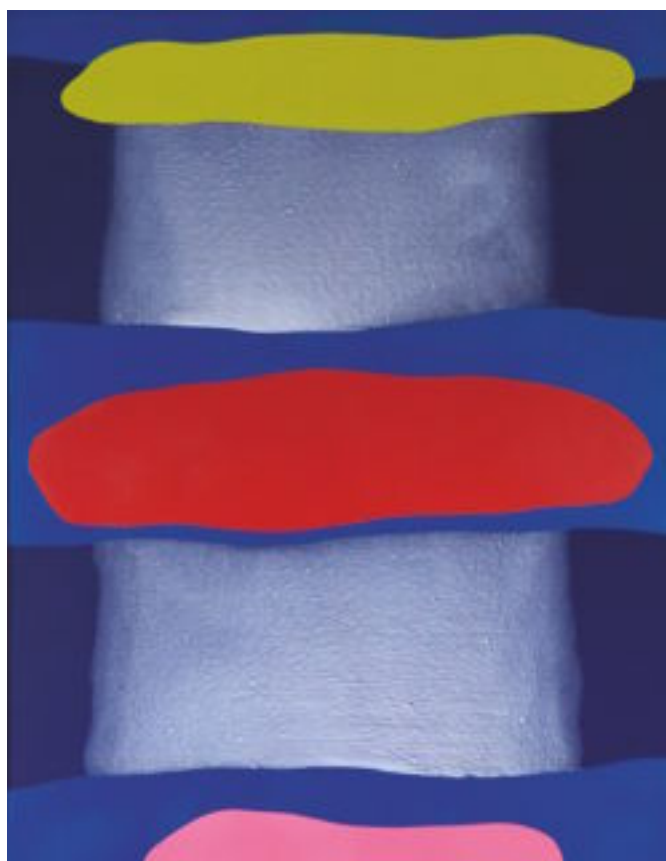
VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, pp. 355-356.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 6, Madrid, Forum Artis, 1994.

GERMÁN GONZÁLEZ PINTOS (1976)

Sin título (de la serie Estelas)

Técnica mixta sobre lienzo, 144x115 cm., 2003.
Delegación Provincial de A Coruña. Consellería de Sanidade.
Número de inventario: 1358



La obra presentada por Germán González Pintos al VIII Certame Isaac Díaz Pardo forma parte de la serie Estelas, trabajo que había desarrollado en profundidad entre 2002 y 2004. En la tarjeta de presentación sobre dicha obra el autor declara que juega con la doble acepción de la palabra “estela”, entendida como rastro como huella de una presencia ya pasada y como lauda sepulcral. Encuentra, así mismo, en esos conceptos una semejanza, el hecho de que ambos hacen referencia a la ausencia, a la pérdida o desaparición de algo que existió en un momento dado. Es en ese punto donde comienza a profundizar en el concepto del paisaje humanizado o culturalizado.

Por otra parte González Pintos forma parte del Grupo 20, que reúne a creadores jóvenes que partiendo de diferentes técnicas y conceptos se encuadran dentro de la abstracción, nueva figuración y lo ingenuo. González Pintos, trabaja en ese primer ámbito a través del color y el espacio reducidos a su carácter esencial, para algunos dentro de un “cierto minimalismo”.

Indudablemente, la obra de González Pintos desprende rápidamente fuertes evocaciones que deben asociarse con su formación académica en Pontevedra, con la participación en los talleres de Gordillo y Genovés y, por supuesto, en un conocimiento de plásticas pretéritas como la de Rotko o las arquitecturas de niveles de Klee.

No se quiere afirmar con esto que exista una influencia directa de dichos artistas, que seguramente sea efectiva, simplemente que se puede desarrollar un proceso de reconocimiento de la pintura de estos maestros en la de G. González. De hecho, en el ejercicio reflexivo desarrollado por el pintor, su pintura se convierte en un nuevo rastro –en este caso material– de esas presencias artísticas.

Por eso, Estelas más que hablarnos de las ausencias, nos habla de las presencias, de lo que queda después de la acción humana. Basta observar, no sólo ese juego de afiliación estilística del que hemos hablado, también es posible comprenderlo si constatamos como en la tela quedan los restos de las huellas del pincel o la brocha; pequeñas bolsas de aire, pequeños perfiles irregulares o, incluso, la sombra que encurva unas superficies en contraste con la linealidad de otras.

En realidad se trata de paisajes, igual que los construidos por Rotko, pero ahora, existen zonas oscuras, se ha deconstruido, se han superpuesto los planos dentro y fuera del cuadro. (JMM)

PROCEDENCIA: VIII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2003.

REPRODUCCIONES: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2003.

BIOGRAFÍA

Nace en Vigo en el año 1976. Es licenciado en Bellas Arte por la Facultad de BB.AA. de Pontevedra, estudios que completa con su participación en los Talleres Pablo Ruiz Picasso impartidos en 1997 por Luís Gordillo y 1998 por Juan Genovés. En 1998 asiste a Mitos de Fin de Século, curso de crítica y estética impartido en la Universidad de Vigo.

Participa en numerosas muestras colectivas y recibe entre otros premios los correspondientes al XII Certamen de Artes Plásticas Xuventude '98, el Premio de Debuxo en el XIII Certame de Artes Plásticas Xuventude '99, ambos de la Xunta de Galicia. También disfrutó de la bolsa Talens para artistas noveles y el primer premio de pintura en vivo Arte é comunicar de Aycom-Pymes en 2000. En 2003 recibió el premio de artes plásticas Conxemar. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

VIII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 2003.

EUGENIO GRANELL [Eugenio Fernández Granell] (1912-2001)

Cores e luz (carpeta de dos grabados)

Serigrafía sobre papel, 47,7x37,7 cm., 2001.
Firmado en el ángulo inferior derecho "E. Granell", tirada en el ángulo inferior izquierdo "39/75".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1549



Con motivo del XXV aniversario de la inauguración de la Galería Torques de Santiago de Compostela, la Galería Citania de los mismos propietarios edita una carpeta de dos serigrafías del pintor Eugenio Fernández Granell. Como prólogo de la carpeta se incluye un fragmento titulado "Colores y luz" perteneciente al número 9 de la revista "Versión Celeste", publicada en el verano de 1993. Eugenio Granell en el texto elegido reflexionaba, en clave surrealista, sobre al color y la luz en la pintura planteando lo siguiente: "El negro y el blanco son Adán y Eva en la pintura. El gris es el espermatozoide generador de todos los colores. No se pinta con luz y con sombra. Es ello una falsa interpretación –física o literaria– del blanco y del negro. (Tan falsa como suponer que los polos fueran el arriba y el abajo) La importancia del gris en la pintura proviene de su liberación de ser sólo negro o sólo blanco. El gris es fruto de la colaboración inicial de uno y otro, con la ventaja de resultar uno más. Negro, blanco y gris forman la Santísima Trinidad de la pintura. Luego viene la corte celestial de los demás colores.

Se pinta con colores; a la luz, como ciertos impresionistas, o a la sombra, como El Greco. Los pintores van a lo suyo, van al toro; lo otro, luz o sombra, son meros accidentes de la plaza. No se debe confundir la pintura con la luminotecnia".

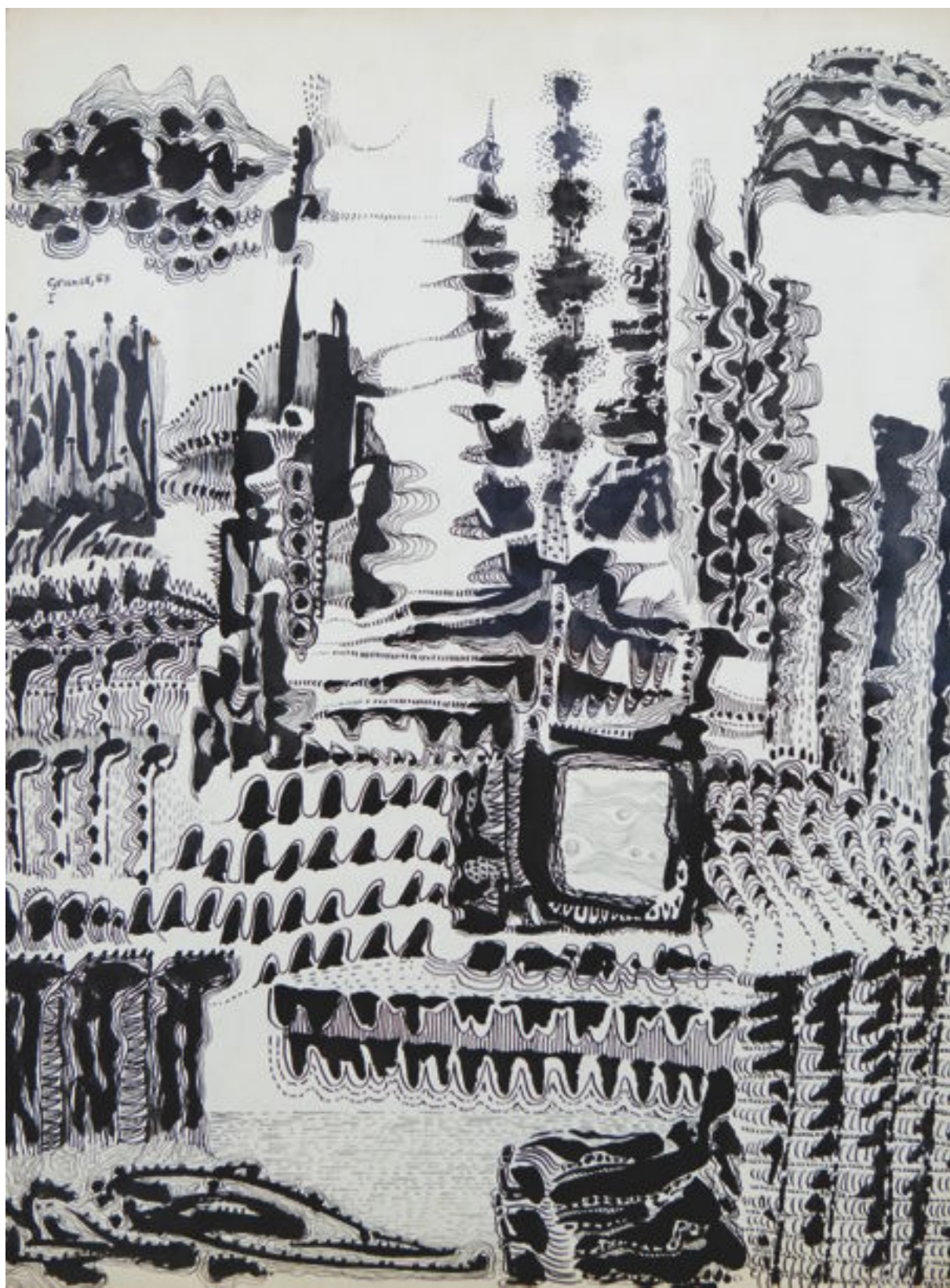
Las serigrafías reproducen dos dibujos característicos de Eugenio Granell del año 2000. Su pintura en el cambio de siglo se hace cada vez más automática, un automatismo que se aleja cada vez más de la figuración de las décadas anteriores. Las formas pudieran semejar figuras en su comparación con el resto de su obra, sin embargo si se consideran aisladas del conjunto de su producción podrían entenderse como una abstracción. Un dibujo de línea negra configura las formas que, posteriormente, se rellenan con colores planos que activan y dan optimismo a la composición. Los talleres serigráficos vigueses de Xurxo Fabeiro, reproducen fielmente los dibujos de Granell de seis y siete colores, igualando la apariencia de la tinta china y el gouache, dando un aspecto de constelación al personaje menos compacto y al otro una apariencia más antropomórfica. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

EUGENIO GRANELL [Eugenio Fernández Granell] (1912-2001)

Sin título

Tinta y lápiz sobre cartón, 50x38 cm., 1963.
Firmado y datado en el ángulo superior derecho "Granell, 63 I".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1569



Se ha dicho de Eugenio Granell, en Galicia, que su obra remite muy poco a su región natal y, desde un punto de vista formal, no cabe duda de que así es. Esto puede apreciarse en este dibujo de la etapa de los “Paisajes mágicos”, en los que el trazo automático de la tinta china representa formas orgánicas que se repiten, como ondas, creando extrañas orografías que pudieran proceder del inconsciente. Sin embargo el pintor surrealista siempre ha llevado su origen en lo más profundo de su personalidad, no sólo en el acusado sentido del humor socarrón e inteligente, o en el particular acento que salía de su boca al hablar, sino también en sus continuos recuerdos. En una entrevista realizada por Javier Ruiz para el libro “Eugenio Granell”, coordinado por César Antonio Molina y editado por la Diputación de A Coruña, el artista incide en este aspecto. “A este tipo de cuadros yo los llamé siempre “Paisajes Mágicos”. Yo los asociaba con reminiscencias de los cuentos infantiles, donde hay paisajes mágicos. Hay una mutación constante de esos paisajes, que crecen o decrecen dentro del cuento, que se transforman en otra cosa; de repente son cabezas humanas... Esos cuentos son mágicos, siempre, y esos procesos de transformación te quedan, no los puedes guardar para ti, son parte de ti mismo.

Hay algo en esos cuadros que a mí me parece como si recogieran un instante de un momento de creación. El paisaje americano a veces es así, hay desiertos verdes, negros, carbonizados, desiertos de ágata. También recuerdo que yo, de niño, iba frecuentemente a un sitio de Santiago que se llamaba el Bosque de la Condesa, que parece que es un bosque que desapareció. Allí había cuevas, sitios escondidos, profundos. Una vez fuimos el hermano de García Sabell y yo a ese paisaje, después de haber leído una novela de Turgueniev, con la intención de imitar a los protagonistas y suicidarnos los dos. Evidentemente no nos suicidamos. Todos esos paisajes son de algún modo el paisaje del que nacieron esos cuadros”.

Este “paisaje mágico” fue adquirido por la Biblioteca de la Diputación como parte indisoluble del libro “Braise pour E. F. Granell” del poeta surrealista Claude Arnaud, editado en 1964 por la editorial parisina Phases. Una cuidada edición de 300 ejemplares ilustrada con seis litografías del pintor y en la que con cada uno de los 17 primeros ejemplares se acompañaba con un dibujo original. Este dibujo pertenece al ejemplar número 7. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

REPRODUCCIONES: ARNAUD, Claude, *Braise pour E. F. Granell*, París, Phases, 1964.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: ARNAUD, Claude, *Braise pour E. F. Granell*, París, Phases, 1964.

EUGENIO GRANELL [Eugenio Fernández Granell] (1912-2001)

Imágenes encantadas (carpeta de 10 aguafuertes)

Aguafuerte sobre papel Arches, 38x28 cm. (papel), mancha variable en cada grabado, 1995.

Firmado en cada grabado "E. Granell", tirada "27/60".

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1568



Por iniciativa de la galería de arte madrileña EEGEE-3, Eugenio Fernández Granell realiza una carpeta con diez grabados titulada “Imágenes encantadas”, en 1995. La tirada de la carpeta fue de setenta ejemplares numerados y como prólogo de la misma el artista incluye el siguiente pensamiento: “Cada ser humano posee su parcela de sueño si persiste en abonar el espíritu con las dádivas del humor y la poesía calentadoras de la inagotable selva de la imaginación”. Cada uno de los diez grabados de la serie tienen por títulos “Día de nubes” (aguafuerte); “Despedida de viaje” (aguafuerte); “Lección de Astronomía” (aguafuerte sobre papel japonés); “Quinteto poético” (aguafuerte); “Atletas romanos” (aguafuerte y collage amarillo); “Encantadora de serpientes” (aguafuerte); “Florero medieval” (aguafuerte y collage naranja); “El caballo de San Mauricio, sin el santo” (aguafuerte); “La Casa de la estrella” (aguatinta) y “Astrónomos” (aguatinta).

El hecho de que cada grabado incluya su propio título se corresponde con el concepto que Eugenio Granell tenía del proceso de producción de una obra surrealista. Según el artista la base de la imagen es un dibujo automático que puede quedar sin alterar o que es completado con la evocación de lo que las líneas provocan en su imaginación. Tras ello la obra resultante queda en un periodo de reposo indefinido hasta que un día, el pintor, la descubre nuevamente y sus formas le sugieren una idea basada en algo cotidiano, histórico, filosófico, humorístico, etc. De esa sugerencia nace el título. Es en ese momento cuando Eugenio Granell considera que la obra está terminada. En realidad el recurso ya había sido utilizado antes por otros muchos artistas como Andre Masson, Joan Miró, y un largo etcétera, siguiendo las pautas del Manifiesto Surrealista publicado por Andre Breton, en 1924: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.”

Los diez grabados de Eugenio Fernández Granell pueden ser contemplados como una antología temática de las obras producidas por el artista entre 1983 y 1995, momento de la elaboración de la carpeta. Motivos como el caballo, la encantadora de serpientes, la seducción que supone para el artista la astronomía o los fenómenos atmosféricos, la historia y los personajes históricos, la poesía, etc., quedan reflejados en esta colección de imágenes grabadas. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra a particulares.

BIOGRAFÍA

Eugenio Fernández Granell, (A Coruña, 1912 – Madrid, 2001). Pintor, escultor, poeta, ensayista y novelista vinculado al Surrealismo desde 1941, año en que conoce a Andre Breton en Santo Domingo, República Dominicana. El mayor de cinco hermanos pasa su infancia entre las ciudades de A Coruña y Santiago. En 1928 se traslada a Madrid donde estudia violín con la ayuda de una beca de la Diputación de A Coruña. Publica varios artículos en la revista madrileña Nueva España, en 1930. En 1935 se afilia al Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) y colabora en la revista PAN escribiendo crónicas musicales. Tras el estallido de la Guerra Civil se incorpora a las milicias poumistas participando en la defensa de Madrid. En 1939 se exilia de España a Francia donde es hecho prisionero en varios campos de concentración. En 1940 conoce a Wifredo Lam, Benjamin Peret y Victor Serge. Se embarca ese mismo año con destino a la República Dominicana y en el viaje conoce a Amparo, con quien se casa al llegar a Santo Domingo. Desde 1942 comienza a pintar dentro de una estética surrealista. Hasta 1946 abarca su etapa pictórica dominicana en la que desarrolla las series “Cabezas de indios” y “Encuentros”, obra en la que se fusionan influencias indígenas con europeas. En 1946 tiene que exiliarse a Guatemala debido a la persecución que el dictador Trujillo ejerce sobre el pintor y su familia. En Guatemala permanece desde 1946 a 1950, años en los que desarrolla la serie “Metamorfosis vegetales y animales”, en las que la naturaleza tropical en su flora y fauna son los componentes inspiradores de su obra. Perseguido por el Partido Comunista de Guatemala, la familia Granell se exilia a Puerto Rico. En este nuevo país Granell rediende desde 1950 a 1959, en él consigue una plaza como profesor de arte en la Universidad de Río Piedras. En estos años desarrolla una pintura equilibrada de fondos monocromos y una figuración de personajes fantásticos que alternará con obras cuya figuración parece que flota en espacios siderales.

En 1956 Granell obtiene un año sabático y reside en Nueva York. El contacto con la universidad americana le permite establecerse en Nueva York como profesor del Brooklyn College hasta su jubilación, en la década de los años ochenta. Desde 1956 a 1969 desarrolla su etapa pictórica de los “Paisajes mágicos” y comienza la realización de escultopinturas próximas al *readymade*, tras su encuentro con Marcel Duchamp. Tras su primer viaje a España, a partir de 1970 se produce un cambio en su pintura que lo hace retornar a una figuración en la que tanto figuras como fondos se rellenan con una caligrafía lineal que se potencia con una gama cromática amplia para dar vida a figuras antropomórficas que adquieren curiosas personalidades gracias a los títulos aportados por el pintor.

A mediados de la década de los ochenta Eugenio Granell regresa definitivamente a España estableciendo su residencia en Madrid. Tras una serie de exposiciones antológicas el pintor es reconocido en España como el último artista surrealista vivo. En 1995 se inaugura su fundación biográfica en Santiago de Compostela, en el edificio del Pazo de Bendaña.

Como escritor ha realizado múltiples ensayos y novelas entre las que destacan “Lo que sucedió” y “La novela del indio Tupinamba”. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Carlos, *Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005.
BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España, Summa Artis*, 2 vol., Madrid, Espasa Calpe, 1995.
CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
Colección Eugenio Granell, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1995.
CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
ESTEBAN LEAL, P.: *Eugenio Fernández Granell en el contexto de la Vanguardia Surrealista* (CD-ROM), Madrid, Ediciones CD Arte – Diputación de A Coruña, 1995.
Eugenio F. Granell, catálogo de exposición, A Coruña, Ayuntamiento, 1987.
Eugenio F. Granell. Islas y brasas, catálogo de exposición, Teruel, Diputación Provincial y Museo de Teruel, 1990.
Eugenio F. Granell. Encantador de serpientes, catálogo de exposición, Cuenca, Diputación Provincial, 1993.
Eugenio F. Granell. 80 aniversario, catálogo de exposición, A Coruña, Galería de Arte Pardo Bazán, 1992.
E. Granell, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 1989.

Eugenio Granell, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Consorcio da cidade de Santiago de Compostela, 1992.

Eugenio Granell. Exposición Antolóxica. 1940-1990, Madrid, Comunidade de Madrid, 1990.

Eugenio Granell. Inventario del planeta, catálogo de exposición, Santiago, Fundación Eugenio Granell, 1995.

GARCÍA CARPI, Lucía, *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2004.

GARRIDO MORENO, Antonio, *Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2001.

GARRIDO MORENO, Antonio, "Eugenio Fdez. Granell", en *Artistas gallegos. Pintores (Posguerra)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2001.

GARRIDO MORENO, Antonio, "La mujer en la obra de Eugenio Granell", en *Abrente* nº 30, A Coruña, Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, 1999.

GONZALEZ LAMELA, M. P., *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico. 1936-1960*, A Coruña, Edicións do Castro, 1999.

Granell en Puerto Rico, catálogo de exposición. Santiago, Fundación Eugenio Granell, 1997.

GRANELL, Eugenio, *Memorias de Compostela: Visión orlada por estrelas, islas, árboles y antorchas*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2006.

GUIGON, Emmanuel, *Eugenio Granell, Inventario do planeta*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1995.

HERRERA NAVARRO, Javier, *Eugenio Granell. O elixir do alquimista*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2000.

HERRERA NAVARRO, Javier, "Raíces, humanismo e individualidad en la vida y obra de Eugenio F. Granell", en *A Galicia Exterior. Galicia Terra Unica*, Vigo, Xunta de Galicia, 1997.

IRIZARRY, E., *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Madrid, Insula, 1976.

LIANO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1991.

LÓPEZ-BARXAS, Francisco, *Eugenio Fernández Granell: o surrealismo felizmente vivo*, Vigo, Ir Indo, 2000.

MEDINA, José, *Juego de sugerencias. Granell y la arquitectura*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1999.

MOLINA, César Antonio (Ed. literario), *Eugenio Granell*, A Coruña, Diputación Provincial, 1994.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier, *Eugenio Granell e o teatro*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997.

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

PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.

Rey Lagarto, revista de literatura, nº8. (especial dedicado a E. F. Granell), Asturias, 1990.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego*, Madrid, Alhambra, 1985.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *El exilio en las Españas de 1939 en las Américas. ¿A dónde fue la canción?*, Barcelona, Antropos, 1991.

VV.AA., *Granell, el arte de la conversación. El último surrealista español*, A Coruña, Xunta de Galicia, 2002.

VV.AA., *Retrato de una amistad: Granell y Vela Zanetti*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2005.

MARIO GRANELL [Mario Fernández Granell] (1914-1991)

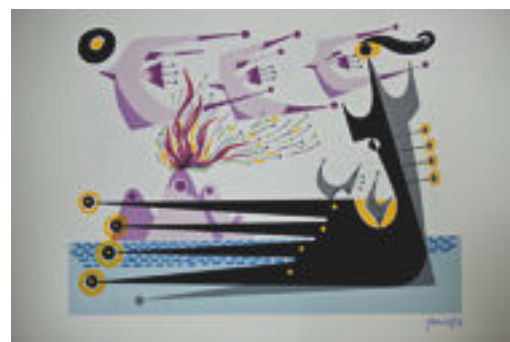
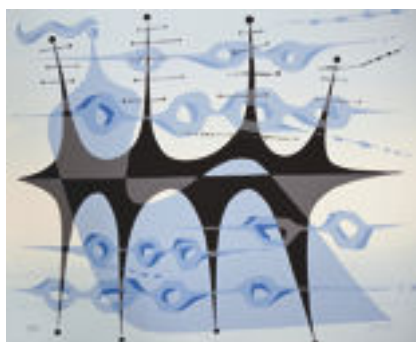
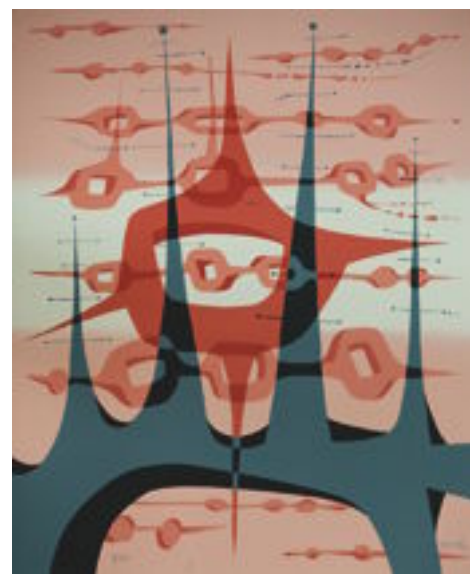
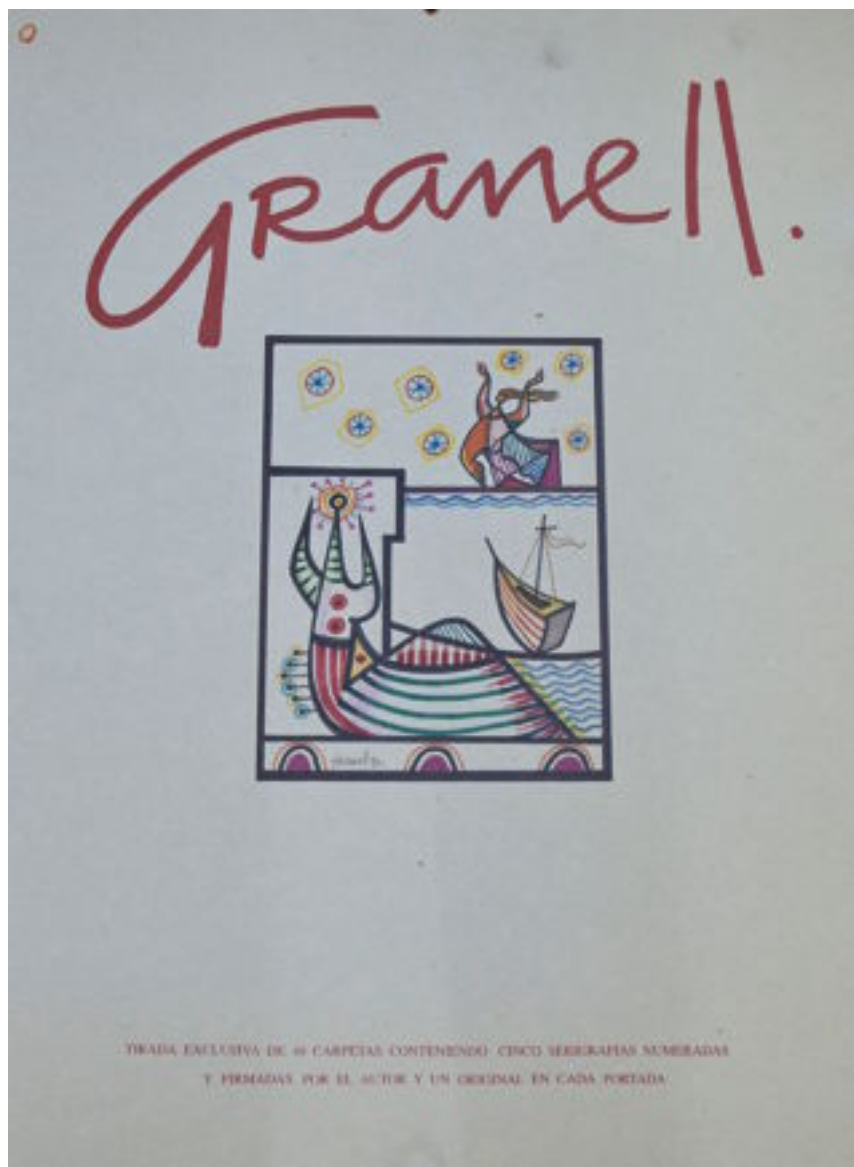
Granell (carpeta de 5 serigrafías y un dibujo ilustrando la tapa)

Serigrafía sobre papel, 69,7x59,6 cm. (papel), mancha variable en cada grabado, 1990.

Firmado y datado en cada grabado "Granell 90", tirada "9/48".

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1554



En 1990, Mario Granell después de haber sido reconocido en Galicia tras el regreso de su exilio venezolano realiza una carpeta de 5 serigrafías y un dibujo original en la cubierta editada por la empresa serigráfica Serigrafía Galega de Vigo.

La carpeta es la traslación a la técnica serigráfica de cinco dibujos pertenecientes a las series “La larga y dolorosa espera” y “Espacios siderales”, con una tirada de 48 ejemplares y la inclusión de un poema del artista. Las dos series son muy diferentes tanto desde un punto de vista narrativo como formal, ya que mientras la primera se centra en la amargura del exiliado fuera de su patria, aspecto que se representa a través de figuras alegóricas, muy próximas a la estética surrealista, que forman un ámbito cerrado y que se sitúan en la composición muy distantes de la tierra que se divisa lejana en la línea del horizonte. Los elementos signícos incluidos remiten a alegorías relacionadas con la esperanza y la paciente espera: aves marinas de libertad, clavos de dolor, figuras femeninas estáticas que miran al mar esperando la llegada del marinero, el barco atracado que sirve para unir continentes, las lágrimas o las formas punzantes que amenazan permanentemente. A todo ello hay que unir una semiótica del color que se establece con el contraste entre la aspereza de los tonos negros en la orilla del exiliado y la suavidad de los tonos pastel –rosas, malvas y celestes–, en el paisaje que sintéticamente se plasma en el horizonte.

“Espacios siderales” es un divertimento estético de carácter más abstracto y que, en ocasiones, se nutre de la iconografía utilizada en “La larga y dolorosa espera”. Es en estas obras donde se percibe de una manera más nítida la calidad caligráfica del dibujo de Mario Granell y su capacidad de síntesis –tanto de formas como de color– para desarrollar imágenes que se convierten en iconos cuya deuda con el mundo del diseño se percibe de una manera más nítida.

La serigrafía es una técnica que se adapta a los planteamientos formales del artista, ya que el color plano y la línea son los recursos fundamentales en el desarrollo del diseño gráfico y la publicidad, profesiones que el artista había desarrollado primero en Galicia, durante los años cincuenta y, posteriormente en Venezuela cuando estuvo ejerciendo como director del departamento de publicidad de las empresas Mendoza, en Valencia, Venezuela, desde 1966. Este tipo de trabajos el artista los realiza inicialmente con gouache o pinturas acrílicas que le permiten la continuidad tonal de los colores planos y la limpieza del trazo de la línea caligráfica del dibujo.

Lo más interesante de la edición de las carpetas, debido a su valor como obra única, son los cuarenta y ocho dibujos originales de cada una de las portadas realizados con tinta china y rotuladores de colores permanentes que convierten a cada ejemplar de la edición en exclusivos.

En el caso del dibujo de la carpeta de la Diputación el pintor crea un rectángulo que divide en varias secuencias como si de una vidriera se tratara. Los motivos alegóricos alusivos al mar y a personajes idealizados que extienden sus brazos en alto son la constante en una composición muy colorista en la que el ágil trazo del artista hace acto de presencia para desarrollar una exaltación del retorno del exiliado.

Las serigrafías de Mario Granell, así como toda su obra pictórica, tienen una fuerte apoyatura en su excelente calidad como dibujante. Un dibujo caligráfico de marcadas líneas negras sirve para crear diferentes masas de color plano, en variaciones cromáticas basadas en un tono que alternarán con motivos desarrollados con otros matices que sirven para crear los contrastes alegóricos antes mencionados. Su estética se puede situar muy próxima a la línea que desarrollaron en los años de la Segunda República los pintores Urbano Lugrís y Francisco Miguel, producto de la fusión de los movimientos artísticos imperantes en España en esos años: realismo mágico, art deco y surrealismo. (AGM)

PROCEDENCIA: Compra al autor.

BIOGRAFÍA

Mario Fernández Granell (Mario Granell), A Coruña, 1914 - Vigo, 1991. Mario Granell se inicia en la pintura de la mano del pintor y escenógrafo compostelano Camilo Díaz Baliño. En 1931 se traslada a Madrid donde frecuenta el estudio de Arturo Souto y asiste a las clases que Federico Rivas y Peinador impartían en la Universidad Popular. Tras el estallido de la Guerra Civil Mario Granell es sorprendido en 1937 junto a un grupo de disidentes en plena huida hacia Francia para pasar a la zona republicana. Permanece en prisión hasta 1942. Desde ese año sobrevive realizando carteles y murales para diversos comercios y restaurantes coruñeses. Se traslada a Vigo a mediados de los años cuarenta donde trabaja en la decoración del Teatro Fraga y colabora con dibujos y caricaturas en el periódico compostelano La Noche.

En 1957 cambia su residencia a Venezuela donde trabaja en varias empresas como dibujante de publicidad o director publicitario. En los años venezolanos Mario Granell realiza diferentes exposiciones y es seleccionado para importantes muestras colectivas como la exposición Pegaso del Ateneo de Caracas, en la que su cuadro “Pegaso y las musas” es adquirido por la multinacional Mobil de Nueva York. En estos años será pintor exclusivo de la Galería Aurora de Caracas.

En 1981 Mario Granell y su familia regresan definitivamente a Galicia instalándose en la ciudad de Vigo.

Aunque Mario Granell nunca perteneció al movimiento liderado por Andre Breton muchos autores lo encuadran dentro de una pintura de claras connotaciones surrealistas, sin embargo podría decirse con más acierto que su estilo es de una intensa y única personalidad, de hecho algunos autores lo denominaron “granelismo”. Su obra se caracteriza por un dibujo preciso una composición elaborada y el predominio de la utilización de colores planos yuxtapuestos organizados por composiciones supeditadas a la geometría.

Su obra se encuentra en importantes colecciones españolas y americanas entre las que se pueden citar el Museo Quiñones de León de Vigo, Colección de la Hermandad Gallega de Caracas, Museo MACUF de A Coruña, Fundación Carrasco de Bogotá, Colección Mobil de Nueva York, Xunta de Galicia, Caixa Nova, Caixa Galicia, Colección Nova Imagem de Lisboa, Pinacoteca Mendoza de Caracas o la Pinacoteca del Hogar Canario-Venezolano de Acarigua, entre otras. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

CALVO SERRALLER, *Francisco, Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.
CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.
Desde o silencio: obra debuxada de Mario Granell (catálogo), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.
Gran Enciclopedia Gallega, Gijón, Silverio Cañada, 1974-2000
LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.
Mario F. Granell (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1986.
Mario Granell (catálogo), A Coruña, Atlántica Centro de Arte, 1999.
Mario Granell (1914-1991) (catálogo), Santiago de Compostela, Casa da Parra, 1987.
PABLOS, Francisco, "Mario Fernández Granell", en *Artistas Gallegos. Pintores (Posguerra)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2000.
PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

XOSÉ CARLOS GUERRA [Xosé Carlos Guerra Teiga] (1967)

Reciclaje

Collage sobre papel, 100x140 cm., 1998.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1114



Sobre fondo negro, casi como si se tratara de las rodadas de un vehículo, una franja horizontal con diferentes restos de policromía ocre se dispone como elemento central de una obra en la que, en diferentes puntos, como una tercera capa de pintura, aparecen diferentes notas e carmín. Con esta estructura sencilla, directa y clara, se puede describir la obra de Guerra Teiga, que desde el título nos declara su intención última, una reflexión sobre la reutilización de los materiales, del trabajo, de los elementos de desecho que pueden constituir un collage. En ese sentido esta obra es un verdadero ejercicio de coherencia al volver la mirada hacia una técnica que se basa en la superposición de elementos encontrados e incorporados al soporte, como parte de la descripción del proceso en sí. Los valores estéticos de este trabajos, sometidos a la observación del artista y el público, se deben cifrar en la capacidad de evocación de la forma abstracta, en el desbordamiento del marco impuestos como límite físico de la obra y en el carácter de paisaje, casi de cartografía plana, que posee la obra. (JMM)

PROCEDENCIA: Contraprestación del autor por la concesión de una beca de ampliación de estudios artísticos.

INSCRIPCIONES: Varios datos al dorso "Sentido horizontal / título: reciclaje / Año: 1998 / Autor: Xosé Guerra Teiga (Xosé Teiga) / Obra: Se entrega esta obra cumpliendo el compromiso por la concesión de una beca otorgada por la Diputación de La Coruña, para ampliación de estudios artísticos en el IED de Madrid. / firma del autor".

BIOGRAFÍA

Xosé Carlos Guerra Teiga. Pontevedra, 1967. Creativo publicitario. Diplomado en Artes Aplicadas en Santiago de Compostela. En el ámbito artístico se especializa principalmente en escultura e instalaciones. Ha sido becado por la Diputación de A Coruña en 1997 para realizar un curso de posgrado en el Instituto Europeo de Design, Madrid. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en España y Méjico, destacando las de la Galería Espacio Mínimo de Murcia, en 1992 y 1995 y Galería Alterna en Méjico D.F. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas entre las que se encuentran la Diputación de Pontevedra, Fundación BBVA, Xunta de Galicia, Danish Museum o Diputación de A Coruña. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Gallegos: quién es quien en la Galicia del siglo XXI, Santiago de Compostela, El Correo Gallego, 2002.

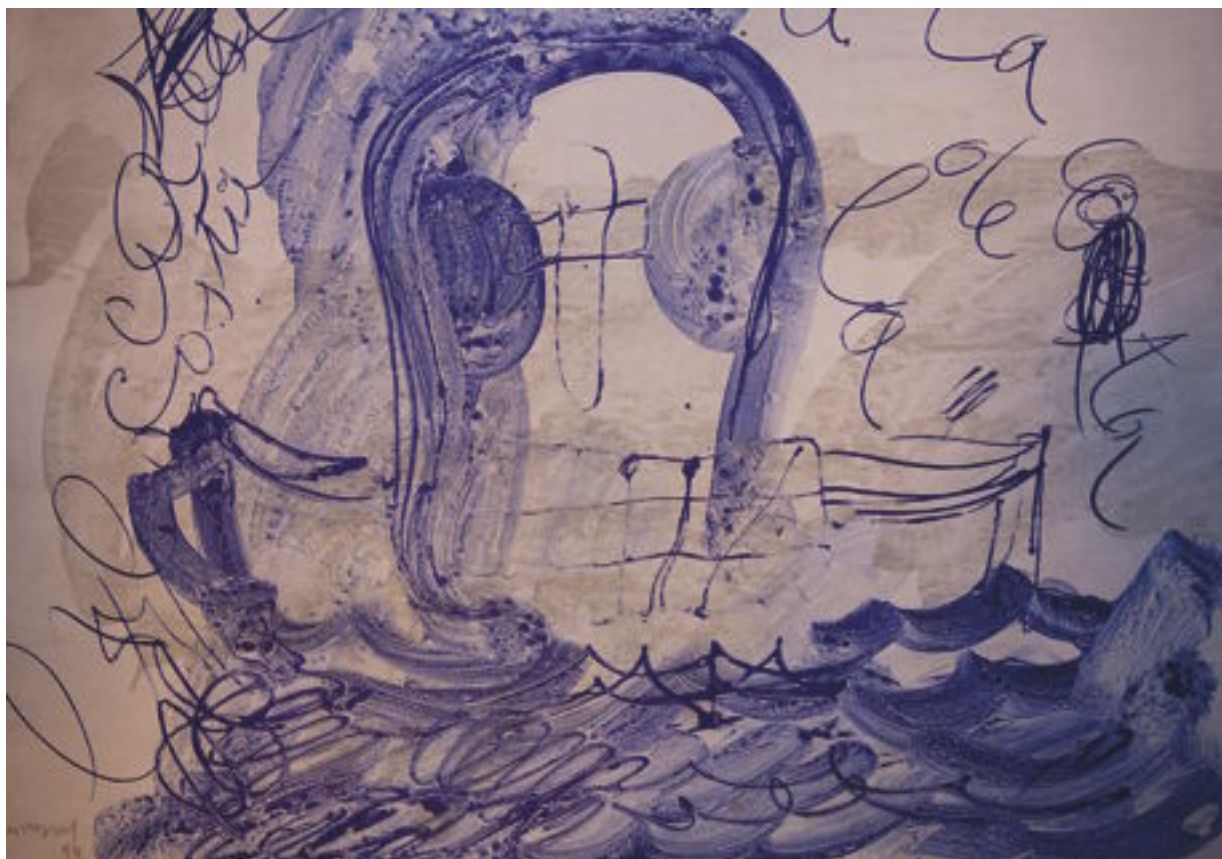
Guías culturais. Artistas de Galicia, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003.

ROZAS, Ramón, "Xosé Guerra Teiga", en *Artistas Gallegos. Escultores*, Vigo, Nova Galicia, 2004

JOSEP GUINOVART [Josep Guinovart i Bertran] (1927-2007)

Sin título

Grabado offset, 48,5x69 cm., 1994.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0790 1f



Josep Guinovart fiel a sus planteamientos vitales de su relación con la naturaleza, el campo, la tierra, el mar, etc., en su obra realizada con motivo del IV Simposium Internacional de Off-Set de Arte toma como leit-motiv una temática marina. El resultado es una estampación con dos tintas –gris y azul–, para las que ha empleado dos transparencias en las que ha realizado indistintamente el dibujo para cada color. En la transparencia gris ha utilizado una mancha que aporta matices al dibujo principal, realizado en azul, a través de la inclusión de la escritura caligráfica, símbolos muy sumarios así como un rápido esbozo gestual de los motivos principales: el mar y la barca. La escritura contribuye a potenciar la definición de un tema marinero costero que lleno de vitalidad y de movimiento aporta optimismo al conjunto de la composición. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación de CGRAC por la ayuda en la organización del IV Simposium Internacional de Offset de A Coruña.

REPRODUCCIONES: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 337.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009, p. 337.

BIOGRAFÍA

Josep Guinovart i Bertran (Barcelona, 1927-2007). Realiza estudios en la Escuela de Artes y Oficios de la Llotja de Barcelona en 1944. En 1952 entra en el círculo del Grupo Dau al Set en donde colabora como ilustrador de la revista hasta que una beca de Fomento de Artes Figurativas del Instituto Frances le permite, en 1952, viajar a París. Su paso por la capital francesa, aún foro de atracción de artistas españoles de la posguerra como Tàpies, Chillida o Palazuelo, marcó definitivamente a Guinovart, que desde entonces se dedicó completamente a la pintura.

A su regreso trabaja en la realización de encargos de arte mural, decoraciones y figurines para obras teatrales, ilustración, etc. En 1955 Guinovart funda el grupo Tahüll con Aleu, Modest Cuixart y Antoni Tàpies, entre otros. Las corrientes abstractas y el Informalismo dan un giro a la estética de su pintura para manipular libremente la materia con la inclusión de objetos al soporte del cuadro. El ensamblaje será un recurso frecuentemente utilizado por Guinovart en estos años. A partir de ahora su expresión plástica y su entorno vital, en el que siempre están presentes la naturaleza, el campo y la tierra, se genera una estética en la que los símbolos forman parte de una poética subjetiva.

A partir de la década de los setenta aplicó a su obra materiales como arena, tierra, barro, paja o fibrocemento e inició una serie de obras que recogen preocupaciones sociales y políticas.

Desde 1976 se inicia como grabador, actividad en la que se encuentra cómodo y le permite investigar un lenguaje personal inconfundible. Se vincula a la editorial de obra gráfica Polígrafa con la que realiza libros y carpetas de litografía y aguafuerte.

A fines de los setenta y durante la década de los ochenta Guinovart comenzó a experimentar con la proyección tridimensional de sus obras, llegando a crear ambientes espaciales y entornos.

En 1980 presentó tres exposiciones simultáneas en Madrid, y al año siguiente consiguió el Premio Ciutat de Barcelona. Durante los años ochenta llegaron los reconocimientos internacionales después de que en 1982 presentara en Nueva York un mural de 36 metros y en ese mismo año fuera objeto del Premio Nacional de Artes Plásticas. Guinovart, entre otros galardones, ha obtenido el Premio del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña en 1990 y en julio de 1994 abre sus puertas su museo artístico-biográfico “Espai Guinovart” en Agramunt, Lleida. Su obra tiene la consideración de internacional y está integrada en museos y colecciones de las principales ciudades europeas y americanas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis (vol. XXXVII), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

BOZAL, Valeriano... et al., *Guinovart*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2004.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

CORREDOR-MATHEOS, José, *Guinovart: el arte en libertad*, Barcelona, Polígrafa, 1981.

GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Guinovart: la força del llenguatge plastic*, Barcelona, Polígrafa, 1979.

Guinovart (catálogo), Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

Guinovart (catálogo), La Laguna, Sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1994.

IV Simposium Internacional de Offset de Arte, Madrid, CEGRAC, 1994.

Josep Guinovart, obra gráfica (1956-2005) (catálogo), Marbella, Fundación del Grabado Español Contemporáneo, 2005.

La presencia de la realidad en el arte español contemporáneo (catálogo), Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994.

VV.AA., *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, Summa Artis (vol. XXXII), Madrid, Espasa Calpe, 1988.

DOLORES HEBEL [Tania Sanjurjo Fernández] (1974)

S/T Luderitz 2004.

Lambda Print sobre aluminio, 73x99,5 cm., 2004.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1414



“Luderitz”, título de esta fotografía realizada en Lambda Print sobre aluminio, forma parte de un proyecto iniciado como Tania Sanjurjo Fernández, ahora identificada por su seudónimo “Dolores Hebel”, desde que realizó un viaje desde Ciudad del Cabo hasta Luderitz, en el desierto de Namibia.

En el trayecto la artista pudo descubrir gran número de poblados mineros abandonados y reconquistados por las arenas del desierto. Esta imagen de casas invadidas por el desierto, de la actividad del hombre derrotada –voluntaria o involuntariamente– para la naturaleza posee una capacidad poética y metafórica digna de un análisis y una valoración detenida.

La imagen seleccionada se justifica por el encuadre. La artista apenas puede penetrar en el interior de las estancias, se queda ante el marco de la puerta y, desde ese punto exterior, fotografía un fragmento del interior de la vivienda, en aquello que le es permitido captar: una ventana, otra puerta que conduce a otra estancia donde la arena todavía se acumula a mayor altura, y una ventana que no se ve, pero se intuye a través del reflejo de la luz.

Las huellas del tiempo también se convierten en otro elemento significativo; los desconchados en las paredes, los girones de pintura que se caen creando grandes manchas, hablan de un tiempo pasado y de una derrota que, por inevitable, no era menos anunciada. También son un testimonio de la futilidad de los esfuerzos humanos y del carácter efímero e inconstante de los mismos.

La imagen poética se hace todavía más intensa si nos paramos a reflexionar un instante en lo paradójico que resulta descubrir como las huellas de un tiempo pasado son cubiertas por las arenas del tiempo, en este caso no de un modo figurado sino real. Para ello Dolores Hebel se sirve de la técnica lambda print sobre aluminio, tecnología de impresión de alta capacidad y de alta calidad por medio de la cual se consiguen impresiones fotográficas de tono continuo. (JMM)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: *Accions Estratèxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago, 2006.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *Accions Estratèxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación Provincial, 2006, p. 139.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2005, p. 83.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Accions Estratèxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación Provincial, 2006, p. 139.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación de A Coruña, 2005, p. 83.

DOLORES HEBEL [Tania Sanjurjo Fernández] (1974)

Sin título

Tiras fotográficas verticales yuxtapuestas, 100x140 cm., 1999.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1290



Dentro del proceso creativo de Dolores Hebel, seudónimo de Tania Sanjurjo Fernández, esta es una obra de carácter inicial; por lo tanto con un valor testimonial asociado a su formación como becaria.

Este tipo de trabajos deben valorarse como parte de esa búsqueda de la identidad creativa del autor; como parte de un proceso que, en el caso de Hebel, todavía está en marcha y ha evolucionado de tal modo que es difícil reconocer en esta obra de iniciación a la artista que hoy trabaja en la red con proyectos como Agricultural Network.

Según la autora esta obra “es una concienzuda recopilación de fotografías que la gente desecha en los laboratorios de positivado tipo fotoprix. Con las imágenes procedo a su destrucción/codificación, fragmentándolas en pequeñas tiras de medio centímetro y ordenándolas a modo de collage. Así esta manipulación convierte una imagen fotográfica en una imagen videográfica donde desde una cierta distancia solo pueden ser visualizadas tonalidades diversas que recuerdan a una imagen-video rebobinándose a una velocidad muy alta. Si procedemos a una visión más cercana nos encontramos ante una multitud de fragmentos donde es posible reconocer la información de la fotografía original”.

(JMM)

PROCEDENCIA: Donación de la autora como contraprestación de una beca de ampliación de estudios, 2000-2001.

INSCRIPCIONES: Al dorso “Tania Sanjurjo. 1999. Sin título”

BIOGRAFÍA

Tania Sanjurjo Fernández, (Dolores Hebel), A Coruña, 1974.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Hace una vida nómada durante dos años residiendo en Cuenca, Dresden y País Vasco. Obtiene de la Diputación de A Coruña dos becas de ampliación de estudios artísticos en 2000-2001 y 2001-2002. En la actualidad vive y trabaja en Sudáfrica. Ha sido galardonada con el segundo premio en el XXII Certamen de Pintura Concello de Cambre, 2005 y seleccionada con adquisición de obra en el IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña, 2004. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

MERA ÁLVAREZ, Irene, “A fotografía: consumación da autonomía artística e visión dun certame”, en *Accións Estratégicas. I*, Santiago de Compostela. USC, 2007, p. 133.

FRAN HERBELLO [Francisco Herbello Hermelo] (1977)

Sin título

Fotografía en blanco y negro bromuro al selenio, 93x67 cm., 2007 ca.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1591



El método de trabajo de Fran Herbello en obras como “Sin título” perteneciente a la serie “Mal del cuerpo” es la manipulación de la imagen a partir de tomas fotográficas analógicas. La paradoja visual y semántica utilizada por artistas surrealistas como Rene Magritte, tienen en la fotografía actual seguidores, que dentro del panorama español se podrían citar a Chema Madoz o a Fran Herbello. La imagen conseguida es producto de la intervención directa sobre los modelos. Para el fotógrafo el cuerpo es su campo de experimentación y, a través de él, consigue imágenes en blanco y negro de composiciones rotundas basadas en establecer un guiño con elementos y hábitos de la vida cotidiana. Sus tomas son sencillas, directas, frontales, simétricas, de luces contrastadas y de fondos negros. Sin embargo, ese aparente clasicismo compositivo se desestabiliza con el significado de la imagen resultante manipulada que, debido a su impecable factura, parece real. Fran Herbello tiene la habilidad de dotar a sus cuerpos de una identidad nueva y sorprendente. El resultado de sus fotografías son imágenes impactantes y oníricas donde el espectador mira con desasosiego y atracción.

En la fotografía premiada en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo la segunda capa de piel que se percibe a través de la rotura de la superficie epitelial parece tan real que hace creíble una posible toma directa por parte de su autor. El guiño a la realidad cotidiana, la ironía con que se plantea el discurso, la desestabilización de los significados cognitivos racionales y una pulcra y depurada estética, hacen de la obra inquietante de Fran Herbello un producto estético atractivo tanto desde el punto de vista visual como conceptual. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia. Diputación de A Coruña, 2007

REPRODUCCIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

BIOGRAFÍA

Francisco Herbello Hermelo (Fran Herbello), Menziken Zurich, Suiza, 1977. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Nace en Suiza y con la edad de un año sus padres regresan a Aldán, Pontevedra, lugar donde vive su infancia. El fotógrafo y profesor de la Facultad de Bellas Artes, Manuel Sendón anima a Fran Herbello a trabajar con el soporte fotográfico. En la actualidad su trabajo se orienta en dos direcciones, la fotografía publicitaria y artística.

Ha realizado desde 2001 un buen número de exposiciones individuales y colectivas entre las que destacan las de la Galería Berini de Barcelona y Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 2001; Fundaciones Eugenio Granell de Santiago y Fundación Seoane de A Coruña, en 2002; Centro Cultural Torrente Ballester de Ferrol, en 2003; MARCO de Vigo y ESTAMPA, en Madrid, en 2005; y en Galería Aural, Alicante, en 2006, entre otras. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

A imaxe e semellanza (catálogo), Santiago de Compostela, Fundación Granell, 2002.

Fran Herbello: Miradas Virxes (catálogo), Ferrol, Centro Cultural Torrente Ballester - Ayuntamiento de Ferrol, 2003.

Lugares prohibidos (catálogo), Génova, Fondazione Carige - Instituto Cervantes, 2005.

Souvenir (catálogo), Vigo, Espazo Anexo, MARCO, 2005.

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

CARMEN HERMO [M^a Carmen Hermo Sánchez] (1967)

No parque

Pigmentos naturales con látex sobre tela, 130x162 cm., 1988 ca.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Carmen".
Imprenta Provincial
Número de inventario: 1345



“No parque” es una obra de juventud, realizada todavía en la facultad de bellas artes, por lo que nos extraña su fuerte deuda con los expresionismos de los años ochenta en su formato de grandes dimensiones y en su realización con un dibujo conscientemente apenas si encajado para poner el énfasis en el valor expresivo del color, tanto en lo que respecta a la factura muy gestual como a las propias gamas que son las encargadas de transmitir estados de ánimo y contenidos espirituales. Se juega entonces con el contraste entre el cálido cromatismo del entorno, trasmisores de sentimientos alegres y vitales, y los colores fríos de la figura. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación de la autora.

INSCRIPCIONES: Firmado al dorso en el bastidor central “Carmen Hermo”.

EXPOSICIONES: I Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de a Coruña, 1989.

REPRODUCCIONES: *I Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *I Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

BIOGRAFÍA

María del Carmen Hermo Sánchez nació en A Coruña en 1967. Es licenciada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca y Doctora por la Universidad de Vigo. Desde el año 1991 es profesora en la Escola Superior de Restauración e Conservación de Bens Culturais de Galicia. Es también autora del libro “Pintar en la era digital”, Servizo Publicacións Deputación Provincial de Pontevedra, 2005. Obtuvo la beca “Novos Valores” en la XIX Bienal Internacional de Arte de Pontevedra, en 1990 y se obra fue recompensada, entre otros, con el primer premio Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela (2001) y el primer premio Arte Xove Galega (2007). (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Arquitecturas (catálogo), Pontevedra, Pazo da Cultura, 2002.

Carmen Hermo (catálogo), Madrid, Casa de Galicia - Xunta de Galicia, 2003.

Catálogo I Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1989.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Galicia Terra Única (catálogo), A Coruña, Xunta de Galicia, 1997.

Senso (catálogo), Madrid, Instituto Cervantes de Viena, 2001.

AGUSTÍN DE LA HERRÁN [Agustín de la Herrán Matorras] (1932)

Monumento al emigrante gallego

Aleación inoxidable con pátina de bronce, mármol rojo aglomerado y granito, 420x300 cm. (aprox.), 1993.
Plaza pública en Fisterra
Número de inventario: 0771



Agustín de la Herrán, ganador del concurso público organizado por la Diputación de A Coruña, concibe un monumento adaptado al tema solicitado en las prescripciones técnicas, “Monumento al emigrante gallego”. Su planteamiento es la utilización de un lenguaje escultórico ecléctico que se adapta a un contenido alegórico. Desde un punto de vista formal el escultor utiliza un lenguaje clásico en el que dialogan formas realistas con otras de figuración sintetizada y, finalmente, elementos de abstracción geométrica, todos ellos supeditados a un programa alegórico.

El contenido alegórico de la escultura plantea un discurso en el que la figura central representa a un gallego emigrante en el momento de emprender su éxodo particular portando como único equipaje una maleta y una hamaca. El autor explica en su proyecto que el personaje “al estar situado cerca del espectador debe estar realizado con el máximo de realismo y detalles”.

A la derecha de la composición se incluye la representación de un menhir en forma de ancla estilizada como representación de la tierra natal que deja el emigrante caminando hacia otro menhir, de modernas formas arquitectónicas, que representa el progreso y el futuro de los nuevos países que suponen su esperanza de mejora de vida. En el centro de la composición se incluye un roble en alusión a las palabras de Manuel Murguía: “La importancia del roble en nuestro pueblo indica bien a las claras que fue un árbol unido a primitivas prácticas religiosas, y muy en especial a las druidas derivadas del culto del árbol sagrado de los celtas”.

Finalmente el discurso alegórico del monumento se cierra con una gaviota en vuelo que deja su huella en la piedra con la siguiente inscripción: “Leva o noso amor os galegos espallados polo mundo”. (AGM)

PROCEDENCIA: Concurso público.

BIOGRAFÍA

Agustín de la Herrán Matorras, nació el 7 de abril de 1932 en Bilbao descendiente del general San Martín Matorras, emancipador de Argentina, Chile y Perú. Tras estudiar Derecho en Deusto y Salamanca, se traslada en 1955 a Barcelona estudiando en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi, siendo discípulo del escultor Federico Marés. En 1957, se instala en a Madrid, teniendo actualmente abierto su taller en Coslada. Posee una obra pública y monumental muy extensa repartida por varios continentes, así como una abundante producción religiosa, por ejemplo, en la provincia de A Coruña es el autor de los relieves del bautismo, la Ascensión del Señor y las esculturas de la Virgen de las Flores y de Santiago Apóstol, de la Parroquia de Santiago Apóstol de Arteixo. Entre sus grandes obras monumentales destacan El Vía Crucis de Claretian House Studies, Washington y el monumento a la Virgen de Quito, el mayor monumento de Latinoamérica. Fue Primer Premio de la Exposición de Arte Sacro (1954); Primera Medalla del Salón de Otoño, Madrid (1967) y Medalla “Mateo Inurria” (1968). (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Madrid, 1973.
MONTEJANO MONTERO, I., La escultura de Agustín de la Herrán, Bilbao, 1978.
MARTÍN DE RETANA, José María, *Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana*. vol. XXII, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.
SAIZ NAVARRO, J.M., *Gran enciclopedia de Madrid, Castilla y La Mancha*. tomo VIII, Madrid, 1984.

M. HEVIA

Retrato de perfil de Wenceslao Fernández Flórez

Tinta sobre papel, 26x18 cm., 1930.

Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "M. Hevia / 30", ángulo inferior izquierdo "Wenceslao Fernández Flórez".

Fundación Wenceslao Fernández Flórez

Número de inventario: 1129



Dibujo perteneciente a la colección personal que el escritor Wenceslao Fernández Flórez poseía en su residencia de verano Villa Florentina, en Cecebre, Cambre, A Coruña. La Diputación Provincial adquirió la casa a sus herederos, en 1999, y hoy es gestionada por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

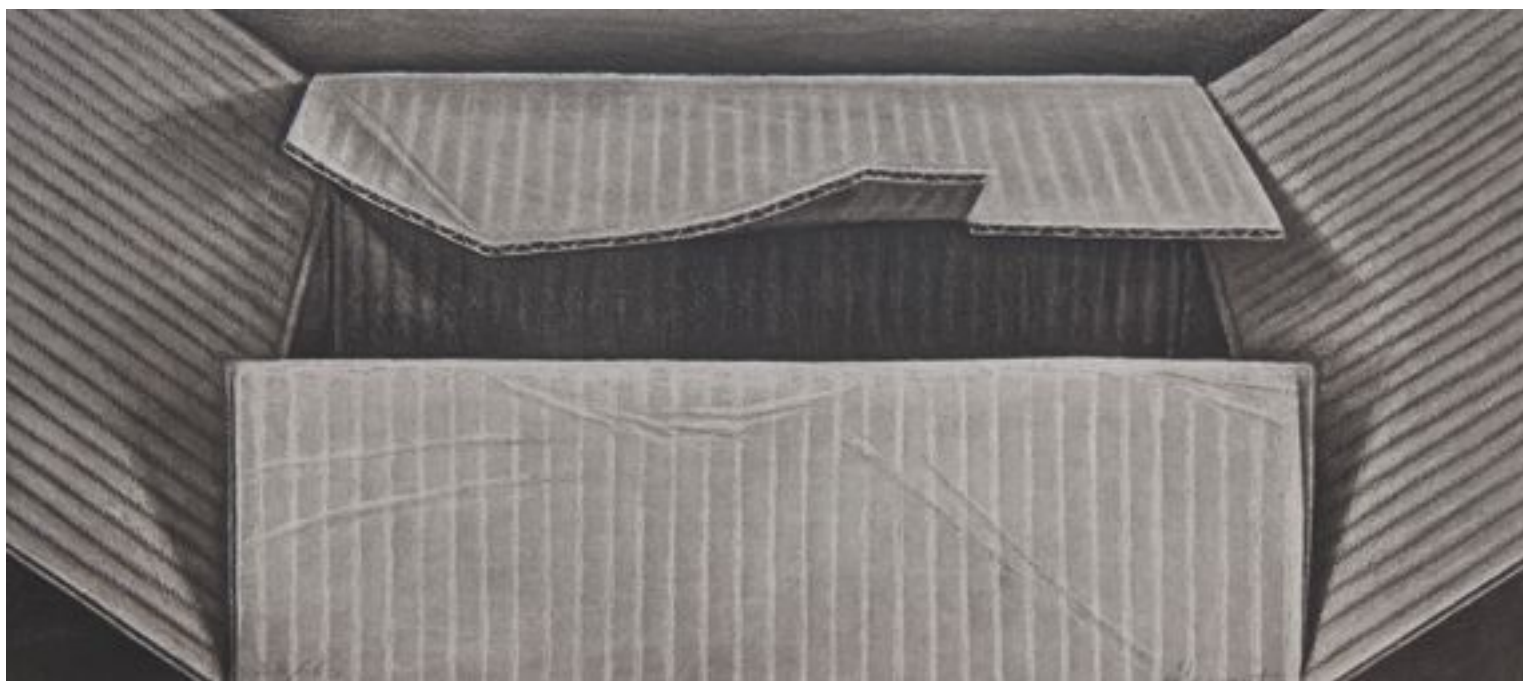
M. Hevia realiza en 1930 un retrato del escritor siguiendo los planteamientos técnicos utilizados durante la segunda mitad del siglo XIX por los dibujantes litógrafos, cuya intención era la de reproducir imágenes de una sola tinta en hojas de un papel especial para litografía que se intercalaba entre las páginas del texto. La aplicación del trazo se realiza a través de un dibujo punteado y lineal que permite la reproducción en los medios tipográficos utilizados por la prensa y la imprenta del primer tercio de siglo XX. Por esos años el trabajo de estos dibujantes quedará en desuso debido a la aparición de técnicas de impresión que permitían transferir las imágenes fotográficas a los clichés de metal utilizados para las labores tipográficas. A su vez estas técnicas tipográficas quedarán obsoletas con la aparición de las técnicas de impresión offset, que se implantarán a principios de los años sesenta en los principales periódicos de Estados Unidos, difundiéndose con posterioridad por todo el mundo.

En este tipo de trabajos pensados para la reproducción litográfica o tipográfica lo que importaba principalmente era aportar una imagen fiel del retratado, siendo frecuentes los planteamientos en tres cuartos o perfil, como es este caso. (AGM)

ANNE HEYVAERT (1959)

Sin título (caja de cartón semiabierta)

Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel, estampado con plancha de cobre, 22x47,4 cm., 2002.
Firmado en el ángulo inferior derecho "AHeyvaert", tirada en el ángulo inferior izquierdo "45/60".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1323



Anne Heyvaert conoce las técnicas del grabado en sus diferentes técnicas desde una edad muy temprana ya que su padre tenía un taller de serigrafía en Francia, donde comenzó a interesarse por la obra gráfica. Su padre era un artista minimalista belga y el ambiente que respira en su casa la orienta a plantearse sus estudios artísticos. La profesión de su padre es la causa del nomadismo de Anne Heyvaert que nace en Memphis, Estados Unidos y se traslada posteriormente a Francia donde pasa su infancia y adolescencia. Tras casarse en España, reside en Santiago de Compostela y A Coruña. Estos datos biográficos son vitales para entender el contenido conceptual de una artista que ha convivido frecuentemente con embalajes, papeles que envuelven objetos, cajas de cartón y mapas, que se han convertido en su temática principal con el paso de los años.

“Sin título (caja de cartón semiabierta)”, un grabado estampado sobre papel está presentado dentro de una caja de cartón haciendo ese doble juego en el que la realidad hace de soporte a la ilusión representada. Se trata de un aguafuerte combinado con aguatinta y punta seca grabado y estampado por la autora en el Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos (A Coruña), lugar donde ejerció la labor de directora artística durante algunos años. El grabado obtuvo la mención honorífica en el Premio Nacional de Grabado y Arte Gráfico, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes, celebrado en Madrid en 2002. La minuciosidad, la buena factura, el buen registro de las diferentes planchas de color y la destreza técnica al combinar las diferentes técnicas de grabado distinguen a esta obra como una de las mejor realizadas de la producción de la grabadora. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación por convenio de la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

ANNE HEYVAERT (1959)

Mapa desplegando

Dibujo y litografía sobre impresión digital en papel, 76x56 cm., 2009 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1619



En la obra de Anne Heyvaert es frecuente comprobar el juego conceptual que establece con las diferentes técnicas del dibujo y la percepción de la realidad. En "Mapa desplegando", obra con la que es premiada en el XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, establece un irónico guiño a la modificación y alteración de una realidad preestablecida en una litografía que reproduce un mapa del norte de Galicia al dibujar, sobre él, la imagen plegada del mismo fragmento cartográfico. La fusión de técnicas, el juego ilusorio de introducir las sombras y el volumen del mapa plegado sobre la superficie plana de una litografía que ejerce las funciones de soporte crean una paradoja visual al estilo del que Rene Magritte, el surrealista belga, planteaba en sus dibujos y lienzos. De esta manera la pintora y grabadora hace un guiño a la tradición de la vanguardia histórica belga, tierra natal de su padre. (AGM)

PROCEDENCIA: XI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso en el ángulo inferior derecho "Anne Heyvaert".

EXPOSICIONES: XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2011.

REPRODUCCIONES: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011, p. 45-46.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2011.

ANNE HEYVAERT (1959)

Cajas sobre cartón I

Tizas sobre cartón abierto, 109,5x109,5 cm., 1999 ca..
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1196



La pintora y grabadora Anne Heyvaert es premiada en el VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo con el dibujo al pastel “Cajas sobre cartón I” de la serie “Cajas de cartón”, una interesante evolución de su actividad como grabadora en la que ha cosechado importantes éxitos y galardones.

La multiplicación serial que está implícita en todo el proceso de la práctica del grabado, constituye el eje central y, al tiempo, el motor conceptual de la obra de Anne Heyvaert. La obra parte del cuestionamiento sobre conceptos contrapuestos: representación y realidad, ilusión y tridimensionalidad, imagen y soporte, etc. Se trata de una representación “realista” de un objeto, una caja de cartón dibujada sobre su soporte topológico, una verdadera caja de cartón abierta. El interés por representar la artista insistentemente cajas de cartón es por las referencias que tienen como valor simbólico de continente, mudanza, memoria, misterio, secretos..., además de ofrecer unas formas geométricas muy interesantes para conseguir juegos plásticos de composición y de luces...

El interés de la artista por la temática de las cajas de cartón tiene su origen en sus años de formación en la Escuela de Bellas Artes de París donde dibujaba papeles y embalajes. Siempre estuvo interesada por el misterio del papel y por su propiedad utilitaria de envolver cosas. Es por ello que desde entonces estudia los materiales y los contrastes que se producen entre ellos –cartón, plásticos, papeles, cristales–, buscando el juego, el ritmo que crean las líneas. La artista manifiesta que mantiene el tema de las cajas porque es una excusa para seguir investigando la presencia de cada elemento, que cada uno ocupe su lugar exacto. También encuentra un sentido de humanización en los objetos que representa de ahí que, según ella, algunas cajas están tristes y otras alegres. Son sólidas o frágiles, enigmáticas y apartadas o cálidas y próximas...

Desde un punto de vista formal sus dibujos y grabados son minuciosos y de ejecución lenta y meditada, la artista ejerce sobre ellos un intenso proceso reflexivo para componer los ritmos, buscar el trazo adecuado de las líneas y elegir la textura del papel o el cartón. (AGM)

PROCEDENCIA: VI Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 1999.

REPRODUCCIONES: *VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, pp. 62-63.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 1999, pp. 62-63.

BIOGRAFÍA

Anne Heyvaert. Memphis, Estados Unidos, 1959. Licenciada en Bellas Artes por la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París (1978-1984), realiza un posgrado en la especialidad de grabado en la École des Arts et Métiers de Luxemburgo (1991-1993), y complementa su formación con la realización de estancias para perfeccionar técnicas de grabado calcográfico y técnicas de estampación en el taller de Torben Bo halbirk, París; Taller Empreinte, Luxembourg; Fundación CIEC, Betanzos; Arteleku, San Sebastián, etc. Obtiene el doctorado en Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, en 2010. En la actualidad es profesora en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, puesto que ostenta desde 2000. Es profesora de grabado calcográfico en cursos monográficos en la Fundación CIEC de Betanzos, A Coruña, desde 1998, institución de la que fue directora adjunta desde 1998 a 2000.

Anne Heyvaert utiliza un lenguaje realista con el que desarrolla sus dibujos y grabados con especial maestría. La mimesis de la realidad la utiliza hacia los años ochenta y noventa con la intención de desarrollar una excelente técnica en los diferentes campos del grabado y para conseguir con ella unos inmejorables resultados que rozan el hiperrealismo, aunque su temática sea más intimista y centrada en sencillos objetos inanimados que le sirven como modelo. A finales de los años noventa se produce en su obra un cambio, al introducir como soporte o como elementos añadidos a sus obras el propio objeto que le sirve como modelo. Estos recursos crean paradojas entre el objeto real y la imagen reproducida a través de diferentes técnicas, estableciéndose una relación diferente entre la mimesis y la realidad, entre el objeto representado y el propio objeto.

Su trabajo como grabadora ha sido premiado en diferentes certámenes y eventos, entre los que se destacan las menciones honoríficas del Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional, Madrid, en las convocatorias de 1997 y 2002; Premio José Luis Morales y Marín en el XI Premio Nacional de Grabado, Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, 2003; Prix Rocheron, París, 1980; o el premio adquisición del VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1999. Ha realizado una importante labor expositiva, tanto de forma individual como colectiva, en diferentes museos y galerías de arte de España y resto de Europa. Su obra figura en importantes colecciones públicas y privadas entre las que se pueden citar, Bibliothèque Nationale, París; Biblioteca Nacional, Madrid; Calcografía Nacional, Madrid; Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña, Fundación Museo del Grabado a la Estampa Digital, Riveira, A Coruña; Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella; Universidad de A Coruña; Universidad de Vigo; Diputación de A Coruña; Ayuntamiento de Betanzos; Xunta de Galicia; Arteleku, San Sebastián; Iwasaki Museum, Kanagawa, Japón; Muzeum Narodowe W Poznaniu, Poznan (Polonia); Ministère de l’Égalité des chances, Luxemburgo; Print Archives of the Icelandic Printmakers Association, Reykjavik (Islandia); Museo De Arte do Rio Grande, Porto Alegre (Brasil); Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela; C.G.A.C., Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, etc. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Anne Heyvaert: Dibujos y pinturas (catálogo), Madrid, Ed. Galería Xanon, 2003.

Anne Heyvaert: Grabados 1991-2001, Pontevedra, Caja Madrid, 2002.

Anne Heyvaert: Cajas en cartón, Vigo, Galería Abel Lepina, 1999.

ELORRIETA, Isabel; RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *De Memphis a Finisterre – Doblar lo real* (catálogo), A Coruña, Museo del Grabado a la Estampa Digital, Riveira, 2008.

GARRIDO MORENO, Antonio; GONZÁLEZ-ALEGRE, Alberto, *Anne Heyvaert: Cajas y mapas. Cartons et cartes* (catálogo), Lugo, Galería de Arte Clérigos, 1998.

Re-Presentación, (catálogo), Santiago de Compostela, Consellería de Innovación, Industria e Comercio, Xunta de Galicia, 2006.

VI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 1999.

XI Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Diputación Provincial, 2011.

PATRICIA IGLESIAS PEREIRA (1975)

Milk-Pop

Fotomontaje infográfico con un muñeco de plastilina sobre papel, 56x75 cm., 2002 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1324



“Milk-pop”, fotomontaje infográfico realizado por Patricia Iglesias Pereira, es un buen ejemplo de cómo las nuevas tecnologías informáticas se han introducido en el campo del arte, ocupando un lugar junto con técnicas tradicionales como la pintura o el grabado. Es especialmente en este campo donde mayores éxitos están obteniendo.

Milk-pop, un muñeco de plastilina fotografiado y repetido de un modo reiterado por parte de la artista, tiene algo de guiño y juego en el que se busca la complicidad del espectador. Realizado con una marcada ingenuidad, casi como una mascota de un evento deportivo o un muñeco de animación 3D, nos exige como observadores que reconozcamos la presencia de un nuevo ser que se nos presenta casi como en un retrato de familia, incluida su propia mascota.

Desde el nombre hasta el modo de presentarnos al personaje, Patricia Iglesias quiere crear un icono vinculable con los productos de consumo de nuestra sociedad y convertirlo en productor estético y artístico, en la misma línea que Warhol lo había hecho con sus sopas Campbell. (JMM)

PROCEDENCIA: Donación de la autora como contraprestación a la concesión de una Beca de Perfeccionamiento de Estudios Artísticos, 2001-2002.

BIOGRAFÍA

Patricia Iglesias Pereira. Betanzos (A Coruña) 1975. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo (Pontevedra), especialidad de Escultura entre 1990-1994. Realiza los cursos de doctorado en la Universidad de Vigo en el bienio 1999-2000. Recibió dos becas de la Diputación de A Coruña para el perfeccionamiento de estudios artísticos en Barcelona durante el curso 2001/2002 en la Escuela de Fotografía Grisart y en el curso 2002/2003 en la Escuela de Arte y Diseño Llotja. Actualmente está investigando para llevar a cabo una tesis doctoral y desarrollar una actividad artística vinculada con dicha investigación. Su formación se completó con diferentes talleres en Xilografía, Litografía, Serigrafía, Foto-xilografía realizados en CIEC de Betanzos y en el CGAC de Santiago de Compostela. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Bichita present "I promise never make art again" (catálogo), Pontevedra, Caja Madrid, 2002.

XURXO ÍNSUA [Xurxo Ínsua Pardo] (1978)

Collage libre (reflexarse e expandirse)

Acrílico y serigrafía sobre loneta, 110x200 cm., 2001 ca.
Palacio Provincial
Número de inventario: 1301



Xurxo Insua Pardo ha trabajado con la técnica del collage desde sus años de formación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Entiende que a través del proceso del collage consigue dotar a los objetos seleccionados de una nueva vida más allá del significado que éstos habían conseguido en el pasado a través de procesos de culturización.

Por eso, en la serie de Collages Libre, reflejarse y expandirse, se puede comprobar cómo la intención última de Insua Pardo es crear una relación polémica entre diferentes iconos visuales que, si bien no es necesario que se reconozcan, apelan a nuestra historia cultural. La suma de cartas del tarot del siglo XVI, o con modelos del XVI, con escenas de danza contemporánea, imágenes desdibujadas de obras renacentistas como el David, o símbolos del constructivismo como el monumento a la tercera internacional, son prueba de ello. Es además una tensión forzada, que adopta la apariencia de un tríptico, cuando en realidad es un todo continuo que fluye dentro y fuera del cuadro, que podría mantener el mismo proceso de libre asociación que hemos visto hasta el infinito.

El uso de serigrafía y collage, desde un punto de vista técnico, también permite pensar en una reflexión sobre la capacidad de reproductividad de los objetos. (JMM)

PROCEDENCIA: VII Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2001.

REPRODUCCIONES: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2001.

BIOGRAFÍA

Xurxo Ínsua Pardo nace en 1978 en Villalba, Lugo. Desde los 14 años reside en Viveiro. Estudia Bellas Artes en la Universidad de Vigo en 1996 y comienza a trabajar con Renata Otero en exposiciones para la Librería Baltería. Desarrolla la técnica del collage y expone en el Claustro de San Francisco de Viveiro, Collages y Grabados. Entre 1999 y 2000 reside en Eire gracias a una beca Erasmus y colabora con artistas como Xu Bing y Federico Guzmán para la Bienal EV-A 2000 de Limerick. Participa en exposiciones colectivas en Pontevedra, Santiago y otros lugares. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

VII Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2001, pp. 94-96

LYUBOMIR JORDANOV (1934)

Sin título

Aguafuerte y aguatinta sobre papel, 76x57 cm. (papel) 48x36,8 cm. (mancha), 1997 ca.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Jordanov", tirada en el ángulo inferior izquierdo "92/100"
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1541



Litografía alegórica y escenográfica con cierta inspiración surrealista. Prima el decorativismo en una composición en la que no faltan los elementos oníricos tales como un espacio vacío creado con unas marcadas y geométricas líneas de fuga que recuerdan ciertos dibujos del pintor español Salvador Dalí. En esta misma dirección se puede enmarcar un poderoso y ágil dibujo en el que se da rienda suelta al arabesco. Los elementos que integran la composición aluden a un mundo inspirado en la mitología y el mundo clásico con la inclusión del caballo alado, la máscara de bóvido con rostro humano, las cornucopias florales, la visión del cosmos, el ánfora y el ave. Todos los motivos son pretextos para dar rienda suelta a su caligráfico dibujo y a las excelentes dotes como litógrafo. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación por convenio con la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

BIOGRAFÍA

Lyubomir Jordanov, Burgas, Bulgaria, 1934. Pintor, escenógrafo y artista gráfico, entra en contacto con la pintura y el arte a edad muy temprana de la mano de su padre también pintor. Ingresó posteriormente en la Academia de Artes N. Pavlovich de Sofía. En 1958 se gradúa en la Academia de Arte de Bulgaria como escenógrafo, ampliando sus estudios en Litografía en Berlín y Dresde donde conoce al pintor Otto Diks. En 1961 entra a trabajar en la Televisión Nacional de Bulgaria como pintor-realizador general, puesto que ha desempeñado durante 32 años, con más de 1000 películas en su haber. La actividad de la escenografía la ha desarrollado en muy diversos campos: teatros, ballets, musicales..., siendo el encargado de muchos de los grandes montajes del Teatro Nacional y la Ópera Nacional de Sofía.

Su fama dentro de la litografía a nivel europeo le ha llevado a dirigir numerosos talleres en esta disciplina, entre los que cabe citar los de: Sofía (Bulgaria), Madrid (Galería Brita Prinz), Buoncovento (Italia), etc. Desde 1991 es invitado por la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, (Betanzos, A Coruña) para ejercer su magisterio en esta materia. Entre sus numerosos galardones destaca el Primer Premio de la Bienal Gráfica de Varna, Bulgaria. Su obra forma parte de importantes colecciones públicas y privadas entre las que se pueden citar: Galería Nacional de Arte, Sofía, Bulgaria; Galería Municipal de Arte, Sofía, Bulgaria; Galería Municipal de Arte, Moscú, Rusia; Galería Ludovico, Colonia, Alemania; Galería Mons, Noruega; Colección privada de la Princesa de Japón; Colección del Banco de Inversiones, Sofía, Bulgaria; Colección privada de la Reina de Holanda; Colección de la Embajada de Bulgaria en Berlín; Fundación CIEC, Betanzos, A Coruña, España. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

PENAS, Ángeles, *Lyubomir Jordanov: el mago de la litografía* (catálogo), Betanzos, Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, 2006.
JORDANOV, Lyubomir; NIKOLOV, Yuri, *The bulgarian Black Sea coast*, Sofía, Sofía-Press, 1971.

JOSÉ JUNCOSA RIVERA (1964)

Poboado

Técnica mixta sobre lienzo, 162x114 cm., 2005.
Firmado en el ángulo inferior derecho.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1429



José Juncosa reconoce que le gusta representar el efecto de masa y “hablar de los espacios, las arquitecturas con su luz y todo bajo la atenta mirada del tiempo, su triste pasar y la impronta de su pátina en las personas y las cosas” y que sus referentes son: “artistas tan dispares como Vaquero Turcios, Morandi, Diebenkorn, los Barrocos, el Genovés urbanita de aquella exposición de los 90 en Gijón; o hablar de la honda huella que me dejó la visita a la exposición de Edward Hopper en la Fundación Juan March en el 89 en una sala prácticamente vacía”. (JMLV)

PROCEDENCIA: IX Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia de A Coruña, Diputación de A Coruña, 2005.

REPRODUCCIONES: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005, p. 87

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo*, A Coruña, Deputación Provincial, 2005.

BIOGRAFÍA

José Juncosa Rivera nació en Barcelona en 1964. Es graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, especialidad decoración, en la Escuela de Artes Decorativas de Madrid (1989), Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1997), especialidad de Grabado. Desde finales de los noventa del siglo pasado reside en A Coruña. Participó en el Taller Pablo Ruiz Picasso impartido por Juan Genovés. En el MACUF de A Coruña el año 1999. (JMLV)”

BIBLIOGRAFÍA

Dez+Dez (catálogo), Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia, 2001.

7 6 7 (catálogo), A Coruña, MACUF y las Fundaciones Eugenio Granell, Laxeiro y Luis Seoane, 2002.

IX Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2005.

OMAR KESSEL (1953)

Mira que eres linda II

Xilografía sobre linóleo a plancha perdida estampada en papel Super Alfa, 47x50,4 cm. (papel) 34,8x44,4 cm. (mancha), 2002
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Omar Kessel 02", título en la zona inferior central "Mira que eres linda II", tirada en el ángulo inferior izquierdo "13/60 Betanzos".

Palacio Provincial

Número de inventario: 1322



Omar Kessel en los últimos años está vinculado a la Fundación Centro Internacional Estampa Contemporánea de Betanzos, como docente en la disciplina de grabado y donde desarrolla una buena parte de su producción como artista plástico. El linóleo "Mira que eres linda II" es uno de sus trabajos orientados al mercado expositivo y en el que el artista da crédito de su buen hacer en esta técnica. Desde el punto de vista estilístico plantea una obra expresionista con altas dosis primitivistas, aspecto que en Omar se convierte en biográfico ya que en su tierra natal, Cuba, el sincretismo de las religiones y costumbres africanas con las europeas es frecuente. La santería y el vudú en sus ritos, así como la frondosidad natural del trópico generan los componentes presentes en la composición: danza, chamanismo, frutas, erotismo y un claro componente primitivista. Frente a ello una composición que contrapone un retrato en primer plano que introduce una escena de bailes tribales religiosos en una atmósfera densa y con un fuerte componente dinámico.

Desde un punto de vista técnico el artista recurre a la técnica del linóleo realizado con cinco estampaciones superpuestas en colores ocre, ocre tostado, cian, verde y negro a la plancha perdida, un método que exige un control perfecto del ajuste de los diferentes registros para conseguir las tonalidades cromáticas y la nitidez exacta en los campos de color, algo imprescindible para una imagen en la que la línea define a las figuras con un perfecto trazo. El conjunto remite a la estética de las vanguardias históricas, guardando una estrecha relación con algunos de los los artistas alemanes de Die Brücke, en especial Emil Nolde. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación por convenio con la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

OMAR KESSEL (1953)

Pazo de Mariñán

Litografía sobre papel Super, 38,7x56,2 cm. (papel), 21x31,7 cm. (mancha), 2009.
Firmado en el ángulo inferior derecho "Omar Kessel 09", título en la zona inferior central "Pazo de Mariñán",
tirada en el ángulo inferior izquierdo "139/250 Betanzos".

Biblioteca de la Diputación Provincial

Número de inventario: 1535



Litografía de carácter descriptivo de la escalera de acceso al Pazo de Mariñán, que evoca la de la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela. La fidelidad de la estampa con el natural es notable y la composición adquiere un punto de vista equiparable al de una toma fotográfica. El aspecto masivo de la zona inferior de la litografía contrasta con la luminosidad que se consigue en la zona superior. Estampado con tinta sepia, el grabado adquiere un tono romántico y nostálgico. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación por convenio con la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

OMAR KESSEL (1953)

Pazo de Mariñán

Litografía sobre papel Super, 77x56 cm. (papel), 42x34,5 cm. (mancha), 2008.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho "Omar Kessel 08", título en la zona inferior central "Pazo de Mariñán",
tirada en el ángulo inferior izquierdo "34/100 Betanzos".
Biblioteca de la Diputación Provincial
Número de inventario: 1538



Litografía estampada con una sola tinta que pertenece a una edición exclusiva realizada sobre piedra en los talleres de la Fundación CIEC, en octubre de 2008, para la Diputación Provincial que conserva la totalidad de la tirada de cien ejemplares. La composición de la estampa es una superposición de diferentes motivos existentes en el pazo, tales como la balastrada de la terraza, la puerta de entrada principal al conjunto monumental y unas formas zoomórficas dispuestas simétricamente que enmarcan la zona inferior de la imagen. En su conjunto la imagen resultante adquiere un halo de misterio que se ofrece al espectador para su interpretación. El tono sepia aporta un aire melancólico y clásico a la composición. (AGM)

PROCEDENCIA: Contraprestación por convenio con la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, Betanzos, A Coruña.

BIOGRAFÍA

Omar Kessel. La Habana, Cuba. 1953. Pintor y grabador cubano graduado en la Escuela Provincial de Artes Plásticas "San Alejandro" de La Habana y, también obtiene la graduación de artes plásticas en el Instituto Superior de Artes de la Habana. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y del Taller Experimental de Gráfica de La Habana.

Desde 1974 realiza múltiples exposiciones en Cuba hasta que a principios de la década de los noventa viaja a España para fijar su residencia en Betanzos, A Coruña. Desde la Fundación Centro Internacional de la Estampa Contemporánea ejerce la función de Director de Talleres. Compagina su labor creativa con la docente, impartiendo cursos de grabado en el Museo de Bellas Artes de A Coruña y en la Fundación CIEC de Betanzos.

Desde su llegada a España ha realizado exposiciones individuales y colectivas en diferentes localidades gallegas, europeas y americanas. Su obra ha sido objeto de premios y menciones en Cuba y España. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

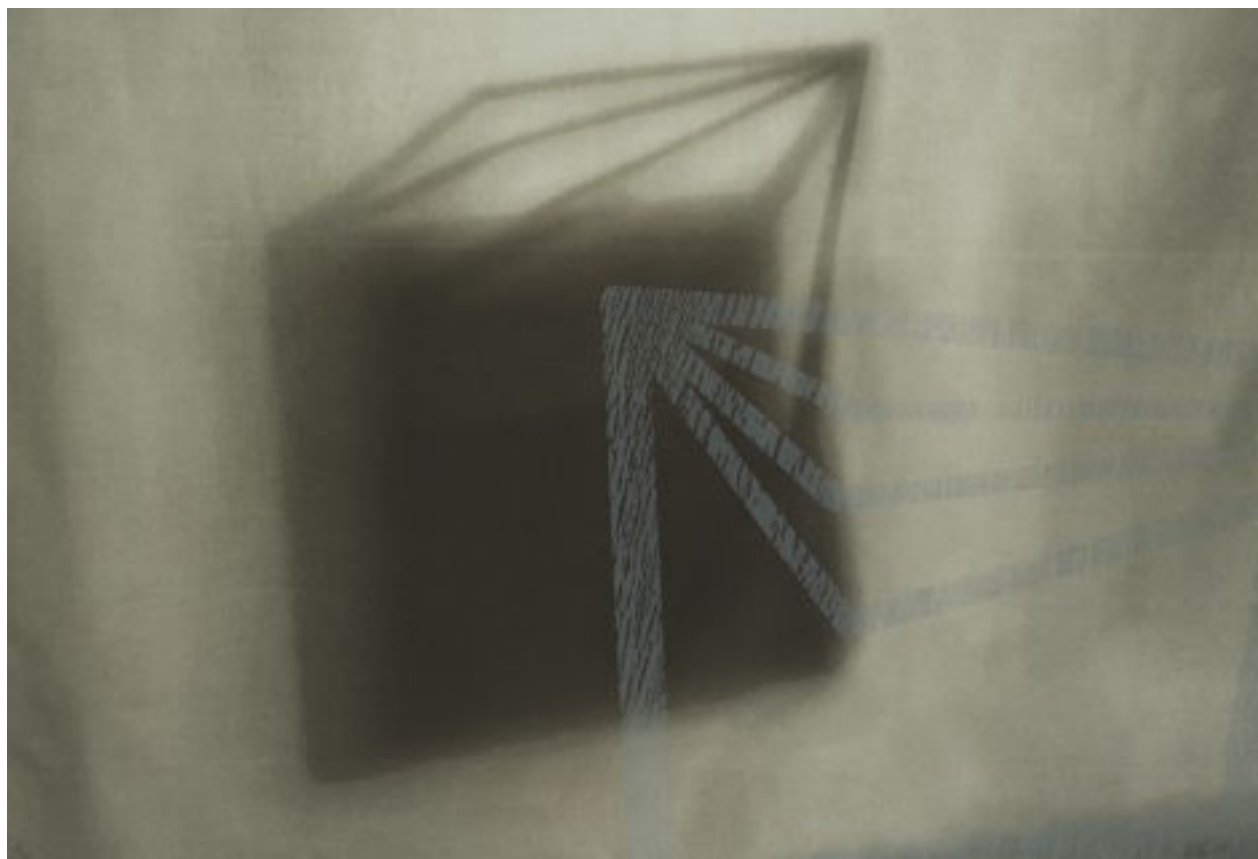
PENAS, Ánxeles, "Grabados de Omar Kessel", en *Exposiciones 2003-2004* (catálogo), Betanzos, Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, 2004.

VISOS RODRÍGUEZ, Mercedes (dir.), *Colección de Arte del Ayuntamiento de A Coruña, Pintura, Dibujo, Grabado, Escultura* (Tomo I), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 2009.

ERIK KIRKSAETHER (1953)

Sin título

Estampación digital y serigrafía sobre papel Super Alfa, 76x112cm., 2009.
Firmado y datado en el ángulo inferior derecho “(firma) 09”, tirada en el ángulo inferior izquierdo “1/15”.
Edificio “La Milagrosa”
Número de inventario: 1627



“Sin título” serigrafía sobre impresión digital del artista argentino Erik Kirksaether, fue seleccionada con el primer premio en el IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2009.

Se trata de una obra de indudables sugerencias basada en una imagen digital que representa las formas de un cubo permeable sobre la que se superpone la silueta en serigrafía de otra visión parcial del mismo. El diálogo de las dos técnicas, las texturas producidas sobre el soporte y la contundencia de la imagen confieren al grabado sus características más sobresalientes. La evanescencia de los contornos de la impresión digital y el ambiente difuso contrasta con la racionalidad cartesiana de la geometría creando dos visiones distintas de un motivo armónico. El artista sobre su obra manifiesta que “toda técnica es válida, siempre que cumpla una función. Algunas personas valorarán más la artesanía y el trabajo a mano, mientras otros valorarán más las nuevas tecnologías. En mi caso, suelo combinar la fotografía digital con serigrafía, xilografía o grabado calcográfico, porque me permite usar determinadas imágenes que de otra forma no podría. La geometría, el uso de cubos, es también otro motivo al que doy vueltas desde hace cinco o seis años y repito ese patrón desde distintos puntos de vista”. (AGM)

PROCEDENCIA: IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (primer premio).

BIOGRAFÍA

Erik Kirksaether, Buenos Aires, 1953. Artista argentino asentado en Madrid. En esta ciudad estableció El taller de las Vistillas, donde desarrolla su labor creadora y edita obra gráfica de numerosos artistas contemporáneos.

Comienza su formación en el taller de dibujo y grabado de Aida Carballo en Buenos Aires, continuándola en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid. Asiste a las clases de Andrés Barajas y Antonio Marcoida, y a los talleres del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Entre 1995-1996 es asesor-experto en Artes Gráficas para el Ministerio de Educación y Ciencia.

Expone de manera regular desde finales de los setenta, tanto en muestras individuales como colectivas, en España y en el exterior. Así por ejemplo, su obra se ha visto en el Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires, el Salón de Otoño de Madrid, el Norwegian International Print, el Museo Torres García

de Montevideo, el Sudo Art Museum de Tokio, el Círculo de Bellas Artes de Madrid o el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Su obra también se ha mostrado en las exposiciones que destacan las obras seleccionadas en certámenes de artes gráficas como el Carmen Arozena, el del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, el Jesús Núñez de Betanzos, etc.

Kirksaether ha participado como docente en la Fundación CIEC de Betanzos, donde siempre ha incidido en el papel creciente de las técnicas digitales en las artes gráficas. Son muchos los premios recibidos a lo largo de su carrera, pero habría que destacar el primer premio en el Certamen Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, organizado por la Diputación de La Coruña y la Fundación CIEC en 2009, o el premio “Corzón” del Museo de Arte Contemporáneo de Marbella, otorgado en 2010. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

Fundación CIEC: Centro Internacional de la Estampa Contemporánea: 2005-2006, exposiciones (catálogo), Betanzos, Fundación CIEC, 2006.
IV Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2010

LABRA [José María de Labra Suazo] (1925-1994)

Escena de puerto

Técnica mixta sobre muro (mural), 250x400 cm., 1953.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 0823



Mural realizado en 1953 para la entrada del nuevo edificio de Sindicatos de A Coruña situado entre las calles Emilia Pardo Bazán y Federico Tapia y hoy demolido. Fue un encargo a Labra del arquitecto Juan González Cebrían. En 1995 tras una serie de análisis estructurales del edificio se determina la necesaria demolición controlada del edificio por el deterioro de los materiales constructivos utilizados en su época. La Real Academia Gallega de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario informó del interés de los dos murales de José María de Labra que existían en el vestíbulo y su posibilidad de trasladarlos a otro edificio, ya que el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, su propietario, ofrecía la cesión de los murales a la institución que se hiciera cargo de los gastos de dicho traslado. La Diputación Provincial de A Coruña asume la responsabilidad del traslado a cambio de obtener la propiedad de los murales. La intervención se realizó en tres fases, la primera consistió en la consolidación de los pigmentos, protección de la película pictórica, sujeción del tabique en el que se encontraban los murales con una estructura portante, posterior corte del tabique y traslado a un taller donde se realizaría la segunda fase. La segunda fase de la intervención consistió en la elaboración y colocación del soporte definitivo tras la eliminación de los restos del tabique original. En la tercera fase se llevó a cabo el traslado y ubicación definitiva de las obras en el comedor principal del Pazo de Mariñán, propiedad de la Diputación de A Coruña. Una vez trasladadas y colocadas en la situación definitiva se procede al levantamiento de las capas de protección de la pintura y la reintegración cromática con acuarela de las pérdidas de película pictórica.

Ambos murales de 250x400 cm., siguen unos esquemas similares a los murales que José María de Labra había realizado poco tiempo antes en el Pabellón Gallego de la Feria del Campo de Madrid. Se trata de una obra de juventud realizada poco después de haber finalizado sus estudios de bellas artes en Madrid. Los murales se enmarcan en la estética que la dictadura promovía en los primeros años de la posguerra, dentro de una corriente figurativa de claro posicionamiento poscubista siguiendo la estela del muralismo soviético y mexicano de corte social en el que se aporta una visión alegórica y épica del mundo del trabajo. No hay que olvidar que desde finales de la Segunda Guerra Mundial el muralismo se extendió por los principales países del planeta: Argentina, Brasil, Francia, Estados Unidos, etc. En ambos murales se percibe el sistema de representación que José María de Labra utilizará para la realización de las vidrieras de la iglesia de Alcobendas de Madrid, años más tarde. La geometría compositiva utilizada puede entenderse como un antecedente a la línea constructivista con la que el autor se afirma como pintor en su obra de madurez y con la que pasará a formar parte en la Historia del Arte como uno de los nombres fundamentales de la abstracción geométrica del panorama español.

El mural “Escena de puerto” sigue los esquemas estilísticos y estéticos de los frescos realizados por Daniel Vázquez Díaz sobre la gesta colombina en el Monasterio de la Rábida, Huelva, en 1929, o en el conjunto de la obra del pintor jienense Rafael Zabaleta. José María de Labra utiliza una paleta cromática amplia caracterizada por la utilización de colores que rellenan planos geométricos muy definidos por una nítida línea de contorno que dan una sensación de macla figurativa al conjunto, de claras connotaciones constructivistas. Sitúa una composición muy dinámica de personajes sobre un somero paisaje llano y con un horizonte alto de montañas y cielo. El conjunto del nutrido número de personajes representan los diferentes trabajos que se realizan en un recinto portuario de pescadores: cosido de redes, reparación de cestas, embalado del pescado, transporte del mismo, etc. Dichas actividades están realizadas por personajes de todas las edades y géneros –hombres, mujeres y niños– que enfatizan el valor del trabajo colectivo para obtener los recursos naturales del mar. La alegoría que aporta un componente épico al mural está presente en la expresión corporal de algunos personajes que, como el hombre que sostiene las redes o las mujeres que llevan el pescado en cestas dan una sensación heroica a su trabajo. La sobriedad de los vestidos y la uniformidad de unos rostros que se convierten en máscaras enfatizan el trabajo colectivo y eliminan todo atisbo de protagonismo y singularidad en los personajes. (AGM)

PROCEDENCIA: Antiguo Edificio Sindical A Coruña - Cesión del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

REPRODUCCIONES: BECERRO, Marta, *Pinturas murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio*, A Coruña, Diputación Provincial, 1997.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: BECERRO, Marta, *Pinturas murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio*, A Coruña, Diputación Provincial, 1997.

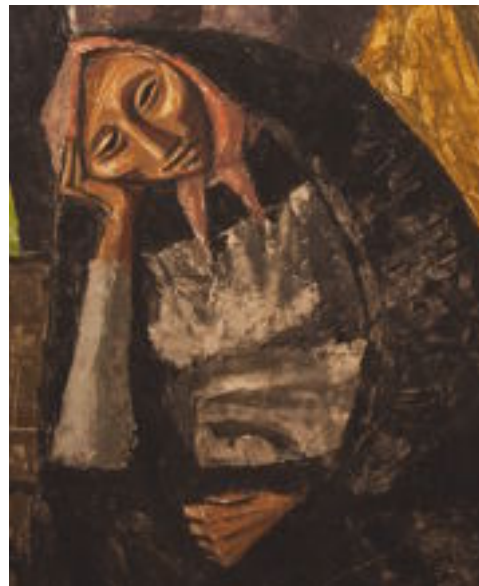
LABRA [José María de Labra Suazo] (1925-1994)

Escena de feria

Técnica mixta sobre muro (mural), 250x400 cm., 1953.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 0824



En el caso de “Escena de feria” el esquema y la estructura compositiva vuelven a ser similares a la del mural “Escena de puerto”, aunque en este caso la temática se centra en el ámbito rural de una feria de productos agrícolas y ganaderos. En este caso la paleta cromática es más amplia que en el mural portuario y los personajes llenan completamente la composición. El pintor se detiene con mayor abundancia de detalles en el atuendo de hombres y mujeres, donde existe una mayor variedad de motivos. De igual manera es mayor la representación de los productos agrícolas y animales domésticos. Si en el caso de la paleta cromática de “Escena de puerto” dominaban los colores fríos, en esta composición la paleta cromática es cálida y con una mayor utilización del color. La expresión corporal de los personajes tiene un alto componente de dignidad, aspecto que potencia la alegoría que los murales pretenden transmitir sobre la dignificación del trabajo colectivo y los frutos que pueden obtenerse de él. (AGM)

PROCEDENCIA: Antiguo Edificio Sindical A Coruña - Cesión del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.

REPRODUCCIONES: BECERRO, Marta, *Pinturas murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio*, A Coruña, Diputación Provincial, 1997.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: BECERRO, Marta, *Pinturas murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio*, A Coruña, Diputación Provincial, 1997.

BIOGRAFÍA

José María de Labra Suazo nace en A Coruña, en 1925, y tras estudiar en su ciudad natal la carrera de profesor mercantil decide trasladarse a Madrid donde se licencia en Bellas Artes en la Academia de San Fernando. En 1949 fue pensionado de paisaje en El Paular. Sus primeras obras de importancia las realiza en 1953 gracias a diferentes encargos como el del arquitecto Miguel Fisac para la construcción de las vidrieras para la Capilla del Colegio de los Dominicos de Valladolid, las pinturas murales para el Pabellón de A Coruña en la Feria del Campo de Madrid, y los frescos del nuevo edificio de Sindicatos de A Coruña.

Contrae matrimonio en Madrid en 1954 y allí establece su residencia. En este mismo año participa en la primera muestra de arte abstracto celebrada en España, en la Galería Fernando Fe. A partir de entonces José María de Labra comienza a cosechar éxitos a través de premios, encargos y grandes exposiciones internacionales. En 1960 forma parte del Grupo Parpalló de Valencia, integrado por Sempere y Alfaro, entre otros. Se puede decir que si desde mediados de los cincuenta Labra había cambiado su estilo hacia la abstracción, a partir de 1960 se vincula totalmente con la tendencia española de la abstracción geométrica. En 1961 funda con Carvajal, Feduchi y Carlos de Miguel la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI). En el plano teórico José María de Labra escribe ensayos teóricos sobre sus planteamientos estéticos entre 1968 y 1970. Durante la década de los setenta realiza importantes exposiciones por todo el mundo, iniciándose su proyección internacional con el Gran Premio de Pintura de Cagnes-Sur-Mer, Francia, en 1971. Entre sus obras más sobresalientes realizadas se encuentran los murales de los aeropuertos de Santiago de Compostela y Barajas en Madrid. Entre su obra literaria cabe destacar el libro de poemas “Amarama”, presentado en el Kiosco Alfonso de A Coruña, en 1987. José María de Labra fallece en Palma de Mallorca el 19 de octubre de 1994.

En el primer lustro de los años cincuenta, obra de juventud del artista, su estética sigue la estela de un poscubismo figurativo que puede vincularse con la fuerte influencia que ejerció Daniel Vázquez Díaz en las artes plásticas españolas y que sería potenciada por la dictadura en los primeros años de posguerra. En consonancia con la sociedad de la época Labra se especializa en un tipo de pintura religiosa con la que obtiene importantes encargos y premios internacionales. En 1955, en la exposición realizada en el Ateneo de Madrid, el pintor sorprende al incluir junto a la pintura religiosa una serie de cuadros abstractos o próximos a la abstracción denominados “Construcciones”. Desde entonces se aparta de la figuración para adentrarse en las abstracciones geométricas, estética que no abandonará nunca. La modernidad que aporta al panorama español de esos años es recompensada por la invitación que Luis González Robles le ofrece para participar en una exposición de arte español actual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro junto a Canogar, Ferreras, Guinovart y Lucio Muñoz.

José María de Labra es considerado como un destacado representante del constructivismo español y a lo largo de su vida ha dejado, además de su dilatada obra pictórica, magníficos ejemplos de murales tridimensionales, diseño industrial, múltiples, así como ensayos teóricos y obra poética. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

ALIA, Martín, *Análisis y valoración de la obra de José María de Labra*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

ARGAN, Julio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres, 1975.

AENA *Colección de Arte Contemporáneo* (catálogo), Valencia, Fundación AENA, 1998.

BECERRO, Marta, *Pinturas murais de José María de Labra. Unha intervención urxente no Patrimonio*, A Coruña, Diputación Provincial, 1997.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis (vol. XXXVII), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

CHÁVARRI, Raul, *Labra*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

FISAC, Miguel, *José María de Labra, pintor*, Madrid, Ateneo, 1955.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel, *De Labra*, A Coruña, Consellería de la Presidencia - Xunta de Galicia, 1994.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española del siglo XX*, Madrid, 1970.

GÓMEZ DE SANZ, María Rosa, “Labra”, en *Artistas gallegos. Pintores (Posguerra: abstracciones-figuraciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2000.

GONZÁLEZ CATOYRA, Alfonso, *Nuevas biografías coruñesas*, A Coruña, Alfonso González Catoyra, 1990.

Gran Enciclopedia Galega, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

Grupo Parpalló 1956-1961 (catálogo), Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1991.

José María de Labra (catálogo), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1997.

Labra: figuración simbólica (catálogo), Madrid, Casa de Galicia, 1996.

LIANO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

ILARRI JUNQUERA, María Luisa; PABLOS HOLGADO, Francisco, *Catálogo da Colección da arte galega do Museo “Quiñones de León”*, Vigo, Concello de Vigo, 1995.

José María de Labra: Amarama (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1987.

- PABLOS, Francisco, *A pintura en Galicia. Do XVII ás últimas tendencias*, Vigo, Nigra Trea, 2003.
- PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.
- Pintores Españoles Contemporaneos en la Feria Mundial de Nueva York* (catálogo), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de España, 1964.
- PLAZA MOLINA, Gabriel, *Arte en Galicia: la década del "boom" (1970-1980)*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1981.
- O proceso abstracto* (catálogo), Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1993.
- READ, Herbert, *Breve historia de la pintura moderna*, Barcelona, Serbal, 1984.
- VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Tomo 7, Madrid, Forum Artis, 1994.
- VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

XULIO LAGO [Julio Lago Carrera] (1970)

O con

Técnica mixta sobre lienzo, 130x165 cm. (dos cuadros de 65x160 cm. cada uno), 2007 ca.
Edificio "La Milagrosa"
Número de inventario: 1590



Díptico premiado en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña. Obra de factura figurativo expresionista que potencia el paisaje cambiante de la acumulación de embarcaciones de cosecha del mejillón atracadas en el puerto de O Con, Moaña. La utilización de un fondo verde ocre sirve de telón sobre el que se recortan las siluetas de varios barcos mejilloneros que son individualizados mediante la aplicación de vivos colores con una pincelada rápida y un dibujo ingenuo que se inspira en los movimientos figurativos de las primeras vanguardias europeas. La disposición en dos lienzos y la continuidad de la imagen en vertical potencia el aspecto decorativo de la pintura sugiriendo la visión desde una ventana situada frente a las instalaciones portuarias. La imagen repetitiva de los castillos de mando de las embarcaciones ceñida a una disciplinada y sencilla perspectiva dan profundidad a la visión acotada que selecciona el pintor. (AGM)

PROCEDENCIA: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

INSCRIPCIONES: Al dorso etiqueta con datos y fechas de posición.

EXPOSICIONES: X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo. Exposición itinerante por la provincia, Diputación de A Coruña, 2007

REPRODUCCIONES: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación de A Coruña, 2007, p. 35

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo* (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007

BIOGRAFÍA

Julio Lago Carrera (Xulio Lago), Vigo, 1970. Pintor de formación autodidacta que inicia su trayectoria en 2003, desde entonces ha realizado exposiciones individuales y colectivas en salas institucionales y de exposiciones en Vigo y localidades de su entorno. Asiduo participante de certámenes de pintura entre los que se pueden citar la Colectiva de Pintura y Escultura Arte no Morrazo en Cangas, Pontevedra; Certamen de Pintura Arte Xoven Galega de El Corte Inglés de Vigo, etc. Obtiene premios y adquisición de obra en el X Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo de A Coruña, y la mención de honor en la XVI Colectiva de Pintura y Escultura Arte No Morrazo de Cangas, en 2008. Su obra forma parte de la colección del Club Financiero de Vigo y de la Diputación de A Coruña. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

X Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo (catálogo). A Coruña, Diputación Provincial, 2007.

MENCHU LAMAS [Carmen Lamas Pérez] (1954)

Sombra Man I

Técnica mixta sobre lienzo, 200x200 cm., 1997 ca.

Palacio Provincial

Número de inventario: 0850



“Sombra Man I”, obra premiada y adquirida en el V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, puede considerarse como un ejemplo de la obra que la artista realiza a finales de la década de los años noventa. Tras los inicios de su etapa expresionista de los años ochenta en la que la gestualidad y el primitivismo de unas formas de inspiración africana o australiana irrumpían en lienzos de gran formato, Menchu Lamas se adentra en una nueva estética en los noventa en la que se aproxima a posiciones neorrealistas en las que el signo se convierte en el tema principal de su pintura. Son signos sencillos, en la mayor parte de los casos simples siluetas de iconos reconocibles representadas con colores monocromos, especialmente el negro junto a la gama de ocres que se recortan sobre un fondo aparentemente sencillo, pero muy rico en matices matéricos y cromáticos dentro de una misma gama. Junto a las siluetas, en ocasiones denominadas por la artista sombras, se incorporan pequeños signos geométricos que dialogan con el icono central que preside la composición. En las obras pertenecientes a la etapa de “Sombra Man I” el fondo adquiere un especial protagonismo utilizando técnicas diversas como el estarcido y el aerógrafo.

En el caso de “Man I” la artista presenta la mano “como emblema del mundo, de la sensorialidad y de la experiencia táctil. El latido del mundo”. Son iconos universales que el gran formato y el gran espacio ocupado por los mismos convierten en una presencia obsesiva y que ante el espectador se presentan con una gran potencia gráfica y plástica. (AGM)

PROCEDENCIA: V Certamen de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo.

EXPOSICIONES: V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, 1998.

REPRODUCCIONES: *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación Provincial, 2006, p. 69.

V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 1998, p. 51.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Accions Estratéxicas. Arte actual na Deputación Provincial da Coruña* (catálogo), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago-Diputación Provincial, 2006.

V Certame de Artes Plásticas Isaac Díaz Pardo, A Coruña, Deputación Provincial, 1998.

BIOGRAFÍA

Carmen Lamas Pérez (Menchu Lamas), Vigo, 1954. Menchu Lamas en sus inicios estuvo ligada a ambientes plásticos como el Colectivo da Imaxe, en donde milita junto al pintor Antón Patiño. Su sustrato inicial pertenece más al diseño gráfico que al de las artes plásticas, aspecto que se aprecia claramente en su obra futura. El lanzamiento de Menchu Lamas se produce a través de su vinculación con Atlántica, en los primeros años ochenta, convirtiéndose en la musa femenina del grupo y en una de las artistas gallegas con mayor proyección internacional de la segunda mitad del siglo XX. Sus primeras obras de un expresionismo de vibrante color y de una iconografía próxima a las culturas primitivas aborígenes sorprenden en el panorama gallego y español de principios de la década de los ochenta. En la década de los noventa cambia su manera de pintar hacia una figuración neorrealista en la que formas sencillas silueteadas presiden el campo de color de los grandes lienzos y dialogan con signos más pequeños realizados con la técnica del estarcido y el aerógrafo.

En la primera década del siglo XXI la forma circular, la intensidad cromática y una mayor complejidad compositiva presiden la mayor parte de sus composiciones, ampliando el espectro que había iniciado en su etapa anterior de los años noventa. A esta mayor complejidad de símbolos se une la gestualidad que gana en espontaneidad respecto a su etapa anterior utilizando una amplia gama de recursos para obtener la expresividad de su lenguaje. Tal y como confiesa la pintora que aunque “normalmente pinto con brochas, termino utilizando las manos, porque lo que me gusta es esa parte física y real de mancharte y sentir el color”.

Menchu Lamas es considerada como uno de los valores más significativos de la pintura española actual. Sus exposiciones individuales y colectivas realizadas en las principales ciudades del mundo y su presencia en las más prestigiosas ediciones de bienales y ferias de arte atestiguan su proyección internacional, así como la presencia de su obra en los principales museos españoles, entre los que se pueden citar el MACBA de Barcelona, la Fundación La Caixa, el Museo Nacional Centro Reina Sofía de Madrid, etc. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

5 artistas españoles: Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, Menchu Lamas, José María Sicilia (catálogo), Nueva York, Comité Conjunto Hispano-norteamericano para la Cooperación Cultural y Educativa - Santiago Saavedra, 1985.

Arte Español Contemporáneo en la Colección de la Fundación Juan March (catálogo), Madrid, Fundación Juan March, 1985.

Atlántica 1980-1986 (catálogo), Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, 2002.

BARRO, David; VIDAL, Carme (ed.), *Voces de Atlántica*, Vigo, Galaxia - Fundación MARCO, 2005.

BONET, Juan Manuel, “Menchu Lamas”, en *Menchu Lamas* (catálogo), Madrid, Galería Buades, 1982.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Summa Artis (vol. XXXVII), Madrid, Espasa Calpe, 1992.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Mondadori, 1991.

CASTRO FLORES, Fernando, “Menchu Lamas”, en *Artistas Gallegos. Pintores (Neoexpresionismos, abstracciones)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2004.

CASTRO FLORES, Fernando, “Pegadas do enigma”, en *Menchu Lamas* (catálogo), Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1997.

CORREDOIRA, Pilar; RUEDA, Margarita (dir.), *Colección de Arte Xunta de Galicia (1986-1993)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995.

Cuatro artistas de Galicia: Menchu Lamas, Antón Lamazares, Antón Patiño, Manolo Paz (catálogo), Bilbao, BBK, 1997.

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Five Spanish Artists, Nueva York, Artist Space, 1985.

Gran Enciclopedia Gallega, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

HUICI, Fernando, “Reescribiendo la pintura”, en *Menchu Lamas* (catálogo), Zaragoza, Banco Zaragozano, 1995.

MARCHÁN FIZ, Simón, “Itinerarios concéntricos”, en *Menchu Lamas* (catálogo), A Coruña, Ayuntamiento de A Coruña, 1997.

Menchu Lamas: La mano que mira al horizonte (catálogo), Madrid, Galería May More, 2008.

Menchu Lamas (catálogo), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2006.

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

PATIÑO, Antón, “Bio-Grafismos. Itinerario creativo”, en *Menchu Lamas* (catálogo), Diputación de Pontevedra, 1997.

VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994.

VV.AA., *Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa: fondos 1989-1998*, A Coruña, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2000.

PAULA LARA (1957)

Sin título

Óleo sobre lienzo, 130x85 cm., 1995.
Palacio Provincial
Número de inventario: 0837



Paula Lara, formada en la escuela de pintura de Artur Terra y Gabriella Vaz, se mueve en estas obras de iniciación dentro del marco de la pintura abstracta, donde la presencia conceptual comienza a ser patente.

Definido su trabajo como el resultado de la reducción esencial de la pintura a sus mínimos elementos expresivos –luz y color–, Paula Lara busca a través de un lenguaje parco y reduccionista en recursos conseguir la máxima carga emocional. De ahí que al contraste lumínico y cromático, a través de sutiles degradaciones y violentos antagonismo, se le añada la textura como elemento expresivo, el trazo caligráfico y el estarcido.

En realidad su obra, casi como una metáfora de la soledad del ser humano, de las mínimas huellas que puede dejar a su paso, se construye como un paisaje arquitectónico deshumanizado. (JMM)

PROCEDENCIA: Compra a la artista en el Primer Salón de Otoño de Pintura.

EXPOSICIONES: Primer Salón de Otoño de Pintura. A Coruña. Diputación Provincial-Real Academia Gallega de Bellas Artes, 1996. pp. 96-97.

REPRODUCCIONES: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Diputación Provincial-Real Academia Gallega de Bellas Artes, 1996, pp. 96-97.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *Primer Salón de Otoño de Pintura*, A Coruña, Diputación de Provincial-Real Academia Gallega de Bellas Artes, 1996, pp. 96-97.

BIOGRAFÍA

Paula Lara nace en Oliveira de Alemeis, Aveiro, Portugal, en 1957. De formación autodidacta, contó con el apoyo y enseñanza del pintor Artur Terra. (JMM)

BIBLIOGRAFÍA

Primer Salón de Otoño de Pintura, A Coruña, Diputación Provincial-Real Academia Gallega de Bellas Artes, 1996, pp. 96-97.

CÁSTOR LATA [Cástor Lata Montoiro] (1928-2009)

Busto de Don Ángel Porto Anido

Azabache, 41x18x25 cm., 1980 ca.

Pazo de Mariñán

Número de inventario: 1113



El busto de don Ángel Porto Anido tiene un carácter oficial que el escultor refleja tipológicamente al inspirarse en la retratística republicana romana. Ello va acompañado de un lenguaje naturalista, amarrado no sin cierto grado de estilización, muy del gusto de la escultura académica que volvió a estar de moda en la escultura oficial de después de la guerra civil, en el que, eso sí, Castor Lata muestra claramente su perfecto dominio del oficio y del modelado. (JMLV)

PROCEDENCIA: Donación privada.

BIOGRAFÍA

Cástor Lata Montoiro, Santiago, 1928-2009. Empezó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago, de la que llegará a ser catedrático de dibujo y profesor de modelado hasta su jubilación. En dicha escuela fue discípulo de Francisco Asorey, aunque Castor Lata tuvo como verdadero maestro a Manuel Miranda, en cuyo taller se formó, y cuya labor de imaginero continuó con un carácter artístico que va más allá del mero artesano, tras la prematura muerte de este. Además Castor Lata obtuvo el título de Bellas Artes en la Academia de San Jordi de Barcelona y realizó viajes por toda Europa.

Su obra, de gran variedad temática y fórmulas de expresión, discurre con gran facilidad, desde un realismo naturalista hasta la abstracción más etérea. Los materiales con los que da forma a su universo van desde la piedra, la madera o el bronce, hasta otros, tales como el marfil o el azabache. Desde 1970 fue miembro numerario de la Academia Gallega de Bellas Artes “Nuestra Señora del Rosario” de A Coruña. (JMLV)

BIBLIOGRAFÍA

Enciclopedia Galicia Arte. Arte Contemporánea I, A Coruña, Hércules de Ediciones, 1993.

Gran Enciclopedia Gallega, Gijón, Silverio Cañada, 1974.-2000.

LIAÑO PEDREIRA, María Dolores; SOBRINO MANZANARES, María Luisa, *Catálogo del Patrimonio Artístico de la Diputación de A Coruña. I Pintura y Escultura*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991.

PABLOS, Francisco, *Plástica gallega*, Vigo, Caixavigo, 1981.

ALBERTO CÉSAR LAVERA (1962)

Retrospectiva

Xilografía sobre papel Fabriano, 100x70 cm. (papel) 90x66 cm. (mancha), 2007.

Firmado y datado en el ángulo inferior izquierdo “Lavera 2007”, tirada en la zona inferior central “06/10”, título en el ángulo inferior derecho “Retrospectiva”.

Edificio “La Milagrosa”

Número de inventario: 1546



“Retrospectiva” es el grabado de Alberto César Lavera que obtuvo un accésit en el III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, celebrado en la sede de la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, en 2008.

El artista argentino utiliza el plástico como plancha para conseguir los efectos técnicos del linóleo en una estampación en papel Fabriano en una sola tinta negra. Con estos recursos crea una imagen próxima al mundo de la ilustración y el cómic, en la que se representa una visión arquitectónica en estructura que deja entrever algunas visiones parciales del patio de butacas de un auditorio, probablemente de cine –una de las aficiones del grabador–. Los carteles publicitarios hacen alusión al conflicto de las Malvinas y a la situación política del país de los treinta últimos años, lanzando un claro mensaje reivindicativo sobre los principales sucesos que han convulsionado a la sociedad argentina en el último cuarto del siglo XX. Desde el punto de vista formal es interesante la visión espacial que Alberto César Lavera, grabador y arquitecto, da al edificio aplicando un sistema de representación en el que la estructura se convierte en un entramado visto a través del cual se perciben parcialmente vistas del interior del inmueble. Una alegoría arquitectónica del complejo entramado de un país que sólo deja vislumbrar, parcialmente, algunos de los principales problemas políticos y sociales que padece. (AGM)

PROCEDENCIA: III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (accésit).

EXPOSICIONES: III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez, Betanzos, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea, 2008.

REPRODUCCIONES: *III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2009, p. 23.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA: *III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2009.

BIOGRAFÍA

Alberto César Lavera, Buenos Aires, Argentina, 1962. Estudia arquitectura en la Universidad de Belgrano, Buenos Aires, Argentina, licenciándose en la especialidad de Planeamiento Urbano, en 1987. Desde entonces ha ejercido como profesor de dibujo técnico hasta 2002, actividad que comparte con la de maquetista. Durante 10 años ha sido profesor de diseño arquitectónico. En 2004 inicia su trayectoria como grabador estimulado por la obtención del tercer premio en el V Salón de Grabado de la Municipalidad de Río Gallegos, Santa Cruz, Argentina. En 2006 realiza un posgrado en Objeto Gráfico, en el Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires, institución en la que cursará distintos seminarios de posgrado sobre Monocopia. En 2008, estudia litografía en el taller del grabador litógrafo Osvaldo Jalil.

Ha participado en diferentes convocatorias y certámenes de grabado en los últimos siete años en diferentes localidades argentinas y europeas, donde ha obtenido varias menciones y premios. Su obra forma parte de colecciones institucionales argentinas, españolas y asiáticas. (AGM)

BIBLIOGRAFÍA

III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2009.

GALILEA, Pedro, "III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez", en *III Premio Internacional de Arte Gráfico Jesús Núñez* (catálogo), A Coruña, Diputación Provincial, 2009.