

ANUARIO BRIGANTINO

2021

N.º44



ANUARIO BRIGANTINO

Fundado por D. Francisco Vales Villamarín

Comité Científico

Ángel Arcay Barral (director)

Xosé M.^a Veiga Ferreira (subdirector)

Alberto López Fernández (secretario)

Martín Almagro Gorbea

Fernando Alonso Romero

Manuel Ares Faraldo

Manuel Ma de Artaza Montero

Pablo Cancelo López

Marta Colón Alonso

Concepción Delgado Corral

Alfredo Erias Martínez

M.^a Jesús Lorenzo Modia

Carmen Manso Porto

Xosé Luís Mosquera Camba

Manuel Núñez Rodríguez

James Duran/Séamas Ó Direáim

Carlos Pereira Martínez

Antonio Raúl de Toro

Daniel Lucas Teijeiro Mosquera

Xesús Torres Regueiro

José Manuel Vázquez Mosquera

Sempre no recordo (†):

José Antonio Fernández de Rota

Antonio Meijide Pardo

José Antonio Miguez Rodríguez

Xulio Cuns Lousa

José García Oro

Luis Monteagudo García

Xosé Ramón Barreiro Fernández

Colaboradores técnicos:

Yosune Duo Suárez

Martín Fernández Maceiras

Silvia Muíño Naveira

José Luis Pariente

Ermita Rodríguez Pérez

EXCMO. CONCELLO DE BETANZOS

2021 n.º 44

Dos traballos asinados
responden os seus autores;
dos demais, a dirección do
ANUARIO BRIGANTINO

Data límite de admisión de
orixinais:
31 de MARZO

REDACCIÓN E INTERCAMBIO

Concello de Betanzos
Arquivo e Biblioteca Municipais

Rúa Emilio Romay, 1
15300 Betanzos, A Coruña

Tlf. 981 77 36 93
anuariobrigantino@betanzos.net

O *Anuario Brigantino* é unha revista de investigación, editada polo Concello de Betanzos. A presentación e a aceptación de traballos implica a cesión automática de dereitos de publicación por parte do autor, tanto en formato papel como en Internet.

Está considera na categoría “C-Normal” segundo a valoración do Ministerio de Cultura e clasificada así mesmo pola UNESCO (080000, Multidisciplinares. Humanidades). Aparece tamén integrada nas seguintes bases de datos: RISO e ISOC, esta realizada polo *Centro de Información y Documentación Científica* (C.I.N.D.O.C.) do C.S.I.C; DICE (*Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas*); DIALNET (*Portal de Difusión de la Producción Científica Hispana*); RILM *Abstracts of Music Literature* (*Repertoire International de Litterature Musicale*); MIAR (*Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes*); LATINDEX (*Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas*); *Ulrich's Periodicals Directory*; REBIUN (*Red de Bibliotecas Universitarias Españolas*); CARHUS Plus + 2018; RESH (*Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades*).

Cuberta:

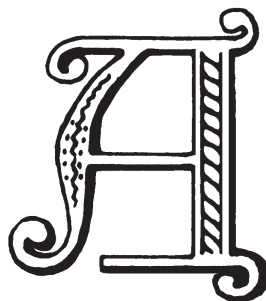
*Debuxo dun fragmento da fonte da
Diana Cazadora de Betanzos deseñada
por Pedro Villar.*

Contracuberta:

*Debuxo a partir fotografía de Ferrer
"Vendedoras na rúa da Porta da Vila".*

*Deseño da cuberta, composición e
maqueta: Yosune Duo Suárez.*

*Depósito legal: C-680/96
ISSN: 1130-7625
Imprime: LUGAMI*



ÍNDICE

* Gravados rupestres no concello de Paderne, polo GRUPO DE ARQUEOLOXÍA DA TERRA DETRASANCOS.....	11
* Dous machados de tope inéditos do Museo das Mariñas e o «Grupo 29» de Luis Monteagudo, por JOSÉ SUÁREZ OTERO.....	23
* Un pequeno puñal de espigo inédito del Museo das Mariñas: sobre armas, imagen y “representación” en los inicios de la Edad del Bronce, por JOSÉ SUÁREZ OTERO.....	33
* Nuevos elementos arqueológicos en Coirós (A Coruña), por DAVID FERNÁNDEZ ABELLA.....	41
* Ara romana de Perbes <i>Conventus Lucensis</i> , provincia Hispania Citerior, por FELIPE ARIAS VILAS e M. ^a DOLORES DOPICO CAÍNZOS.....	55
* Revisións y actualizacións del <i>corpus</i> de inscripciones romanas de Galicia (Hispania citerior), por JUAN MANUEL ABASCAL.....	59
* La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo, por CARMEN MANSO PORTO.....	101
* Benfactores de la provincia de A Coruña: Los legados a los Establecimientos de Beneficencia Provincial (II), por MANUEL FIAÑO SÁNCHEZ.....	151
* Los Verederos de Betanzos 1789-1831, por ANDRÉS MOSQUERA GALÁN.....	177
* Crónica del Somatén Armado en el Partido de Betanzos (1920-1932), por JOSÉ LUIS CRESPO GARRIDO.....	185
* 10 anos do Memorial Carlos López García-Picos: a homenaxe de Betanzos ao seu músico máis internacional, por JAVIER ARES ESPÍÑO.....	233
* La restauración del retrato de Carmen Echeverría-Olaverri pintado, por Víctor Morelli, por CREA Restauración S.L.....	243
* A Porta da Vila de Betanzos: a súa demolición e ensanche, por DANIEL LUCAS TEIJEIRO MOSQUERA.....	267

* Os deportados galegos nos campos de concentración da Alemaña nazi (1940-1945). O caso da comarca de Betanzos, por ALBA GARRIDO FERNÁNDEZ e CARLOS LOZANO GONZÁLEZ.....	307
* “ <i>En las orillas del Sarela</i> ”. Exclaustración, xardín e literatura no pazo de San Lourenzo, por RICARDO VARELA.....	321
* A representación da tecnoloxía no parque do Pasatempo de Betanzos. Análise do mergullador e do dirixible, por YOSUNE DUO SUÁREZ.....	339
* Luis Cortiñas (1900-1987). Nacionalismo, republicanismo, condena e exilio, por XESÚS TORRES REGUEIRO.....	357
* As obras particulares no Arquivo municipal de Betanzos (1931-1962), por ÁNGEL ARCAÏ BARRAL.....	453
* Actualizando a tradición: uns Xogos Florais do século XXI, polo grupo PESQUEDELLAS.....	479
* ACONTECEMENTOS DO ANO.....	487
* ENTIDADES CULTURAIS.....	519
* Presentación do Anuario Brigantino 2020, por ANTOLÍN SÁNCHEZ PRESEDO.....	537
* Presentación do anuario brigantino 2020: palabras de despedida do seu director (15 de outubro de 2021), por ALFREDO ERÍAS MARTÍNEZ.....	551
* Homenaxe a Alfredo Erías, pola REDACCIÓN DO ANUARIO BRIGANTINO.....	559

“En las orillas del Sarela”

Exclaustración, xardín e literatura no pazo de San Lourenzo

RICARDO VARELA*

Sumario

Os xardíns do pazo de San Lourenzo gardan “escondido, cal un niño entre as ramas” o buxo fradense do labirinto claustral, un trazado xeométrico do século XVIII -auténtico emblema da xardinería galega- e un pequeno parque decimonónico intramuros organizado en pequenas terrazas con paseos e fontes. Esta actualización do parque conventual que tivo lugar a finais do século XIX xerou un recoñecemento unánime na sociedade compostelá e así mesmo controversia na voz poética da usuaria máis afamada da súa ruína, Rosalía de Castro. Este artigo estuda como foi a transformación do vello convento exclaustrado nun parque ecléctico aristocrático, quen foi a súa promotora e a pegada que estes feitos tiveron na literatura dos seus contemporáneos.

Abstract

The gardens of San Lourenzo keeps “as a nest between branches” the friar boxwood of the cloister maze hidden, a XVIII century geometric design -an iconic masterpiece of the galician art of gardening- and a little XIX century park inside walls organized in terraces with promenades and fountains. This XIX century update generated unanimous recognition in the local society but troubles in the famous poet of its ruins, Rosalía de Castro. This article studies how the old convent become into an aristocratic park, who was her promoter and the steps and influence in the literature of its time.

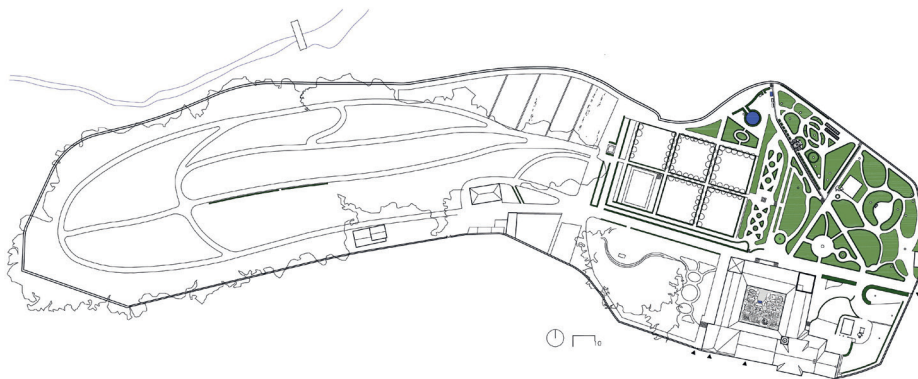


Fig. 1, Planta xeral do xardín de San Lourenzo de Trasouto, co bosque, a retícula de hortas e o novo trazado do parque ao leste, cara á cidade, de 1880. (Levantamento gráfico de 2017)

* **Ricardo Varela Fernández** (Palmeira, Ribeira) é arquitecto pola Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña e especialista en rehabilitación de xardíns, parques históricos e paisaxes culturais pola Universidade Politécnica de Madrid.

A literatura da exclaustación en Rosalía de Castro, 1880 e Eça de Queirós, 1900

Descritas por William Gilpin como o máis grandioso e fermoso produto da natureza, as árbores, que no caso de San Lourenzo anteceden ao mosteiro, forman unha desgarradora carballeira que sinala o lugar sagrado da masa conventual. E se este é un emocionante comezo, pódese dicir que pintoresco, na antesala do pazo-mosteiro, portas adentro, as expectativas non quedan defraudadas. (Fig. 1)

Que a andaina de moitos conventos arranque da adaptación de palacios e casas principais, sobre todo no medio urbano, é ata certo punto coñecido, máis non o é tanto saber como foi, tras varios séculos consolidándose e agrandándose, a difícil reversión ao uso civil destes grandes conxuntos trala expulsión dos monxes reglares. Temos, tras moitas ruínas e destrución, espazos públicos gañados para a cidade, máis poucas veces enxergamos vitorias tan limpas gañadas ao esmorecemento coma en Trasouto.

Vexamos primeiramente a descrición que fai un autor coma Eça de Queirós na Correspondencia de Fradique Mendes de como é un vello xardín e horta monástica -enaxenado e domesticado por burgueses que ocupan agora os espazos dos frades- que ben pode servir para o exemplo galego de Trasouto. Son descricións feitas sen decadencia física algunha do lugar, xa que con ironía Eça explica que o trasvase da vida monástica á seglar non precisou de adaptación arquitectónica algunha xa que a abundancia e o pracer da vida do campo se mantivo tralos frades de vida cumprida:

“El caserón conventual que habitamos, donde los ricos y orondos frailes del convento de San Agustín de Coímbra venían a holgar en verano, está unido por un claustro cuajado de hortensias a una iglesia chata y sin arte, que tiene un atrio rodeado de castaños, tan recoleto y tan grave como todos los atrios del Miño. Con una cruz de piedra encima del portón de donde cuelga aún de su cadena de hierro la vetusta y pausada campana frailuna. En medio del patio, la fuente de agua fresca que canta adormecida cayendo de concha en concha, tiene en la cima otra cruz de piedra, que un musgo amarillento reviste de secular melancolía. Un poco más allá, en un gran estanque, un doméstico lago rodeado de bancos, donde seguramente los frailes de San Agustín venían por las tardes a embeberse de frescura y reposo. El agua de las acequias, limpia y abundante, brota a los pies de una santa de piedra erguida en su nicho, que acaso sea santa Rita. Por detrás, en el huerto, otra santa cenceña, que sostiene en sus manos una copa rota, preside como una náyade el murmullo de otra fuente que por regueras de granito va brillando y huyendo a través de un habar. En los postes de piedra que sustentan la viña hay a veces una cruz grabada, o un corazón de Jesús, o el monograma de Cristo. Santificada por estas devotas señales, la quinta entera parece una sacristía donde los techos fuesen de parra, donde la hierba cubriese el entarimado, donde de cada grieta surgiese un regato y donde el perfume del incienso brotase de las clavellinas. (...)

Más adelante está la huerta, rozagante, perfumada y ubérrima, suficiente para llenar todas las ollas de una aldea y más engalanada que un jardín, con veredas orladas de fragantes fresales y con densos emparrados que ofrecen su sombra. Después viene la era de granito, limpia y tersa, firmemente construida para muchos siglos de cosechas, y el hórreo, con sus mil ranuras para orear los granos, y

tan amplio que los pardales pueden volar allí dentro como en un pedazo de cielo. Y por fin, ondulando fecundos hasta los suaves oteros, los campos de maíz y de centeno, el viñado, los olivares, los prados, el lino junto a los regatos y la florida dehesa para el ganado... San Francisco de Asís y san Bruno abominarían de este retiro fraileesco y huirían escandalizados, lo mismo que se tratará de una recia tentación.” (QUEIRÓS, Eça de 2008; 175-176)

O canto da vida e traballo no campo provén por suposto do mundano e parisino epistolario do protagonista da novela que observa coma nun cadro vivante a tradición dos seus paisanos miñotos desenvolvida para o seu goce. O progreso tan afín ás súas condicións de vida urbana o predispón porén como esteta á conservación romántica dun tempo que está a desaparecer e polo que sofre. (-A túa maligna obra prosperará- espétalle Fradique a un amigo enxeñeiro ocupado na construción do ferrocarril por Terra Santa).

O vello mosteiro é unha descrición idealizada e poética dos praceres do retiro rural sen participación algunha nos traballos da terra. En San Lourenzo de Trasouto que ben pode identificar os mesmos elementos tralas etapas de exclaustación e reocupación nobiliaria temos ademais unha valiosa testemuña rosaliana anterior: a decadencia e ruína previa ao retorno dos Altamira.

“Lodo mundano” parecélle a Rosalía de Castro en 1880 a conversión do vello convento exclaustado de San Lourenzo en pazo. Percibiu a brancura e limpeza das pedras, o ruído dos canteiros que o reformaban e as flores que agora o engalanaban... e sufriu un desencanto. A ironía de Eça que veu neste proceso de enaxenación a penas diferenza

entre fartura de xardíns e horta de frades e a chegada de burgueses acomodados, trócase na alma poética rosaliana en perda dun refuxio de soidade con claustros desertos e ruinosos onde ir a refuxiarse cando as rosas do campo abrochan. Temos dous puntos de vista dun mesmo proceso. Rosalía prefire, antes que ás flores do pazo e ás rosas, os carballos do bosque que ensinan as raíces e de musgo se revisten, o ciprés solitario e as violas e as dixitais que crecen entre as silveiras e o buxo. (Fig.2)

É acaecida ironía literaria que se Eça ve que os propios San Francisco e San Bruno abominarían dos praceres destes retiros espirituais, Rosalía os gaba por perdidos trala reocupación mundana e civil de 1880. O “sagrado retiro” de cregos da poeta é 20 anos despois sagrada fartura burguesa para o escritor luso.



Fig. 2, Carballos do bosque rosaliano, *que ensinan as raíces e de musgo se revisten*

Que cambios tiveron lugar na horta intramuros do cenobio trala conversión en pazo? Desde a perspectiva actual non podemos se non, estar máis próximos a Eça: o cambio civil trouxo consigo a incorporación dun xardín romántico cunha exótica colección botánica diante do portalón, pero as hortas, o frondoso bosque privado e o ambiente do claustro mantívose. Rosalía fuxe espantada mentres que Éça é parte implicada e goza da propiedade.

Non obstante hai un aspecto da artificialidade coa volta dos condes que Rosalía veu moi claro cando fala dun pazo cuberto de flores como metáfora do que está a acontecer e que contrasta coa valorización que fai do musgo, as pequenas flores modestas do campo e as moles de recios carballos que “falan aos espíritos” de soidade. Eulalia Osorio, a nova inquilina, que contaba daquela con 36 anos (3 máis que Rosalía) importou unha masa vexetal sofisticada para poñer diante do pazo que incluía cryptomerias, coníferas varias, palmeiras, eucaliptos, tuías e magnolias... todas especies cun desenvolvemento ornamental moi vistoso que non pode verse senón coma un estravagante luxo botánico en contraste coas frondosas autóctonas da carballeira pública. Ademais para este plantel, estrictamente ornamental, é dicir, non produtivo, sustraeuse da horta unha superficie para camiños curvos, paseos e estanques para cisnes. De novo, como Rosalía percibiu acertadamente, son os cambios producidos de máis calado do que parece: ábreanse paseos pola horta, as froiteiras son substituídas por grandes coníferas e as galiñas trocan por brancos cisnes.

Pouco debeu cambiar, máis a poética de ruína e decadencia que viu Rosalía si que desapareceu. Que volvera ser habitado, de todos xeitos, aínda parece moito falar, transformado en morada estival ocasional dos duques con residencia estable dende séculos na corte.

A oposición do campo fronte á civilización tamén aparece como tema da novela eçiana póstuma *A cidade e as serras* onde o protagonista (recelando do natural, antes da súa reconversión) “no silencio do bosque sentía o lúgubre baleiro do universo”, non soportaba a familiaridade con que as pólas das árbores rozaban a súa cara e brazos, e onde “*todas as flores que não tivesse já encontrado em jardins, domesticadas por longos seculos de servidão ornamental, o inquietavam como venenosas*” (QUEIRÓS, Eça de 1901; 17). Se a iste Jacinto o silencio do bosque non lle di nada, non sente a cercanía das árbores e recela das flores descoñecidas, podemos ter claro que a caricatura que fai Eça diste urbanita está en sintonía coa crítica rosaliana.

Non obstante á metade da novela xa temos ao Jacinto plenamente rosaliano e virxílico en perfecta comunión natural e falando cos castiñeiros: “*Mas nunca eu passo junto d’elle que não me suggira um pensamento ou me não devende uma verdade...*” desfacéndose da superflua artificialidade e gozando na casa xunto as fiestras que se abrían á “*belleza da serra, respirando um delicado e macio ar, que se perfumava nas resinas dos pinheiraes, depois nas roseiras da horta*” (QUEIRÓS, Eça de 1901; 230)

A sátira á deshumanización que conleva o progreso observada como tópico, podémola ver tanto no pazo eléctrico parisino de Jacinto, (ao igual que 60 anos despois seguía retratando Jacques Tati) coma na modernización que Rosalía albisca entre as paredes de Trasouto. Unha modernización ademais que en Santiago revisita a Historia e ten folgos para mellorala, substituíndo o churrigueresco retablo do altar maior da capela pola impoluta marmórea figura do seu homónimo italiano, de novo salvado pola duquesa, que gravou a operación en letras de ouro nas súas reinstaladas basas. Aquí podemos

establecer unha extrapolación do rexeitamento dos dourados caducos brilos composteláns substituídos pola “modernidade” que é o aprezo á antigüidade romana, cos retorcementos dos carballos autóctonos cheos de musgo fronte ás aprezadas coníferas de enhiesta silueta.

Emilia Pardo Bazán e as súas “amenas casas de pracer”

No mesmo ano 1880 do poemario rosaliano a escritora Emilia Pardo Bazán volve tamén a súa mirada o cenobio trasoutés gabando a súa transformación en amena casa de pracer. En calidade de directora da “Revista de Galicia” publicación cun triple propósito: literario, científico e artístico, expresa nun artigo a admiración polas obras emprendidas, descubertas no seu devagar pola cidade.

Emilia repasa a historia do lugar dende a súa orixe como “ermitilla”; critica, de paso, a confusión no século XIII entre ciencia e superstición; eloxia o retablo maior italiano e fai de Pigmalión das dúas estatuas funerarias; e nos ofrece ademais unha evocación poética do cenobio primixenio:

“...morar en tan sosegado asilo, dulcemente melancólico, festoneado de olmos y encinas que deleitosa sombra hacen al breve huerto, por el cual numerosos arroyos van culebreando, en el cual agita el viento blandamente las hojas, y desde el cual podía el Arzobispo recluso oír el tañido de las campanas de las innumerables iglesias de su metrópoli” (PARDO BAZÁN, Emilia 1880; 223)

Apelando á Historia, exhorta ademais á Nobreza á saír da súa decadencia tomando o exemplo de Eulalia (que a acompaña na visita); chama á responsabilidade desta clase social para non deixar esmorecer os vellos soares e investir os beneficios da cultura e os cartos das súas rendas no país do que os obtén en vez de ir a veranear a Francia.¹

A autora ao igual que Eça despois, non ve alteración reseñable cos novos inquilinos: *“La imaginación no puede menos de encontrar peregrino contraste entre la gravedad contemplativa que parece haber quedado sellada en aquellos parajes y el lujo aristocrático que hoy los viste conforme a los recientes progresos de las artes del gozar. Mas no profana este lujo el recinto en que alentaron los hijos de la penitencia, ya que también renace, como el fénix, la iglesia, rodeada de pompa y esplendor extraordinarios...”* (PARDO BAZÁN, Emilia 1880, núm.16; 247)

Ve claro o contraste, pero asume a modernización. No seu excelente artigo deixa claros os seus gustos artísticos deplorando a arte barroca por ser época de mezquino gusto e defende unha restauración historicista do convento, conformando de novo torres almeadas ou mellorando estéticamente o claustro. Eulalia moderniza o convento con novas comodidades e torres medievais. Tan necesarias estas últimas coma a mesma electricidade.²

Ese exercicio de neomedievalismo arquitectónico tamén o vivirá nas súas propias carnes Emilia coa creación literario-arquitectónica das Torres de Meirás. Aquí, esta amena casa de pracer, contén tódolos ingredientes simbólicos que se precisan para forxar un Apelido, multiplicando por tres as torres e convertíndoo no pazo con maior porcentaxe de superficie torreada do país. Emilia recarga exponencialmente a roupaxe histórica do medievo desbotando o estilo do barroco sinxelo e doméstico que si coñecía das súas outras casas familiares coma Miraflores ou o pazo urbano de Tabernas.³ (Fig. 3).

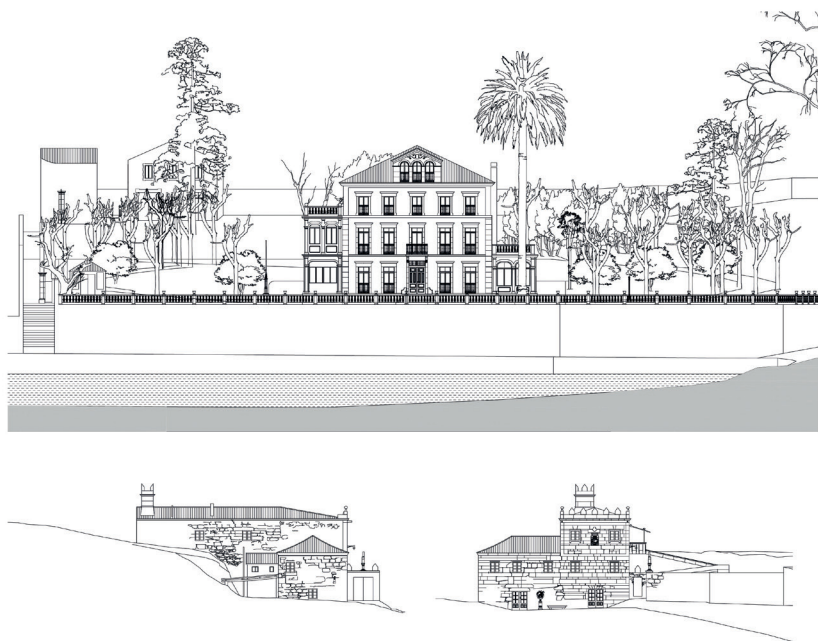


Fig. 3, Coa súa torre finxida e modesta arquitectura, o pazo familiar de Miraflores, en Sanxenxo, de Emilia Pardo Bazán (abaixo) non lle debeu parecer a esta dabondo para acadar a condición de “amena casa de pracer”, sobre todo en contraste coas que erixía nese momento o entorno de Eulalia Osorio de Moscoso en Vilaboa (arriba villa Milagros): vastos xardíns, máis ventás que muros e unha situación na mesma beira do mar.

Máis Pardo Bazán non é unha diletante e pode considerarse sen risco de errónea adscripción como a primeira muller arquitecta coñecida en Galicia polo menos con obra construída de máis envergadura que moitos dos seus colegas. E o éxito do seu proxecto icónico pode seguirse na apetencia posterior do ditador e dos seus adláteres por apropiarse do seu inconfundible perfil triplemente torreado que o converteu nunha das arquitecturas máis coñecidas e temidas do século XX en España.

Hai que resaltar tamén o predominante carácter público destas moradas vacacionais, pois nunca se concebiron para o retiro estrito e de ahí ven tamén a molestia rosaliana. Tanto Meirás, Trasouto-Vilaboa, como San Sadurniño ou Lourizán foron pensados como lugares de reunión social, salóns literarios, tertulia, negociación e favor político. Son estruturas arquitectónicas moi dependentes dos seus exteriores, con fábricas renovadas recentemente e un medio de propaganda política e social.

Descrición do xardín

Non podemos deixar de describir, aínda que sexa brevemente, a vasta arquitectura de 3,7ha. do xardín intramuros a partir dos elementos que o constitúen: o parterre dezaoitesco, o bosque, o parque decimonónico e as hortas.

A xema do xardín concéntrase no centenario buxo do seu claustro, célebremente

constituído hoxe coma un armazón verde que cobrou un novo significado ao abandonalos cauces ortodoxos da súa iconografía. Se iste elemento se houbese conservado obediente á forma orixinal, dende logo non tería a merecida sona que a súa deformidade lle outorga. Tan atractivo retorcemento formal convérteo nunha mancha abstracta contemporánea, na que a lectura latente, por desvelar, aumenta o seu misterio (pois supoñemos o significado, pero non vemos as figuras). Non obstante, podemos aventurar unha interpretación identificando e trasladando ao vexetal a iconografía franciscana e demais anagramas que si conserva, a uns metros, a porta barroca da igrexa (Fig. 4), con relevos lígneos datados na mesma época que o parterre⁴. Tendo en conta ademais que a lectura se fai dende o primeiro andar e orientándose segundo a dirección cara a igrexa das ventás orixinais, esta é a nosa proposta exemplificada nas imaxes presentes. (Fig. 5 e 6). Sempre será factible, non obstante, a súa identificación aplicando unha metodoloxía arqueolóxica ao parterre, con análise e xeorreferencia de tocóns existentes e restos polínicos (hai que ter en conta que as figuras debúxanse recén plantadas cos esquexes aínda que despois se deformen en cotas superiores).



Fig. 4. Os anagramas reproducidos en madeira na carpintería barroca da porta da igrexa (na imaxe) foron posiblemente trasladados, mediante á arte topiaria, na mesma época, ao mundo vexetal do claustro.

O deseño recorre á tan usada forma en cruz de catro cuarteis con rotunda central, organizados de novo cada un deles na mesma forma, o que suma un total de 14 cadros ao sustraérselles os dous ocupados polo socavón da mina e fonte. Agás a cruz de Calatrava que se mantén por contraste moi nítida e illada, (o que nos fai supoñer que estaba perdida a finais do XIX e foi repostada) os restantes presentan unha impenetrabilidade con varios graos de dificultade, entre os que, porén, se pode albiscar o abrazo franciscano, os anagramas de Cristo e María, as cinco chagas, unha cuncha e varios tipos de cruces. O resto é especulación formal a espera de análises arqueolóxicas e iconográficas. Hai que dicir que no tocante á cruz presente dobre de Calatrava creemos que a repostada substituiría á outra cruz (potenzada) que faltaría do plantel e que por simple recordo e dificultade de trazado foi emulada repetindo o esquema veciño. Vemos ademais probable no cuartel nordeste, o de máis acentuada distorsión hoxe, a presenza de emblemas da casa de Altamira: a cabeza de lobo arrancada e sanguenta dos Moscoso e os dous lobos pasantes dos Osorio. A súa falta non sería explicable dada a omnipresencia con que aparecen brasóns en outros patrocínios monásticos seus como a igrexa dos dominicos que lles

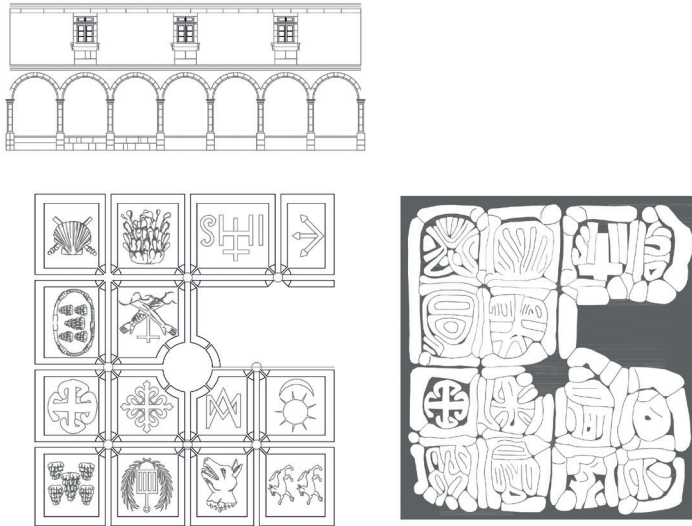


Fig. 5, Proposta de identificación dos cadros do parterre do claustro, a falta de estudos arqueolóxicos que confirmen a forma orixinal.

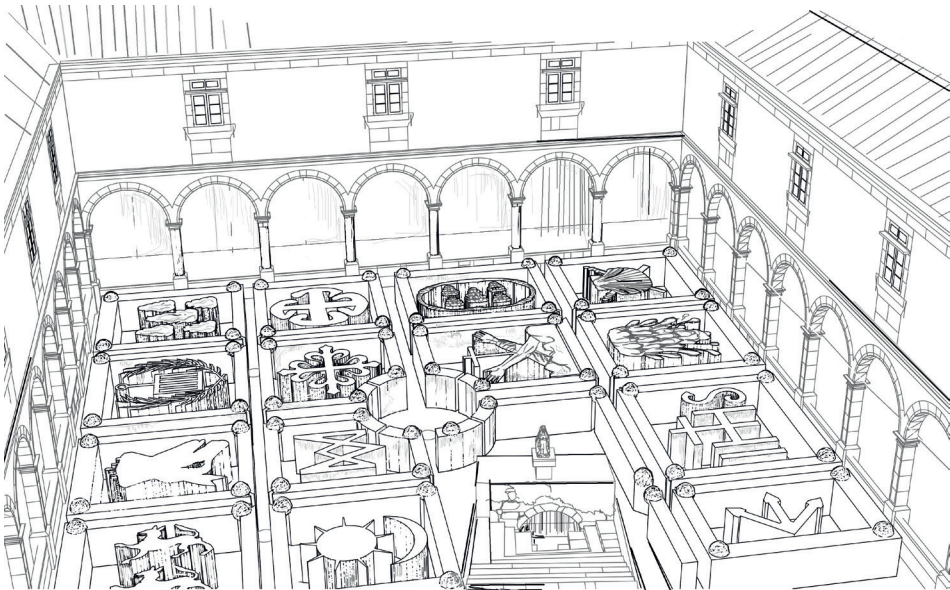


Fig. 6, Xardín do claustro coa hipótese dos ocos do primeiro andar, antes da (chamada por Emilia Pardo Bazán) restauración intelixente que substituíu o “antiestético corpo superior” por unha nova arquería.

serve de panteón e onde ata en tres veces e só na fachada da portería se repiten os mesmos cuarteis en pedra. Dado o carácter dinámico que tería a composición verde, é dicir, necesaria dunha circulación elevada para unha visión correcta e activa do espectador non sería preciso unha iconografía ortodoxa e fixa como para os cuarteis dun escudo. É a lectura do frade arredor do primeiro andar, movéndose, e só a través das tres fiestras abertas por panda como sería percibido este programa. (Hoxe alterado polas arcadas do andar superior)

Seguindo coa descrición, a propiedade esténdese ao oeste mediante unha alongada lingua de terreo de forte pendente hacia o río Sarela denominada “o bosque”. Neste espazo temos unha sinxela rede de camiños adaptados ás curvas de nivel que o percorren lonxitudinalmente entre a masa predominante de carballos e acacias negras, con algunha aliñación de sebes de buxo no seu paseo central. No extremo do bosque máis cercano á casa atópanse tamén pistas de xogos, un galiñeiro, un corral de bisóns, e a chamada casa do bosque, semioculta entre a vexetación. Cinco bancais na parte baixa do muro estenden tamén as hortas ao bosque.

Respecto do parque ecléctico que foi a principal innovación decimonónica da duquesa, deséñase cunha importante variedade botánica diante do portalón en contacto coa carballeira de San Lourenzo. Aquí, entre magnolios, abetos, criptomerias, palmeiras, drácenas e cedros ente outros, deséñase un pequeno circuíto de trazado redondeado irregular, con praciñas con bancos e unha paxareira central hoxe desaparecida. Lateralmente sobre o muro e abrazando unha pradeira de céspede con palmeiras continúa o bancal con merlóns vexetais pentagonais sobre un cenador de ferro neoárabe con arcos de ferradura (parece que reensamblado doutra situación) (Fig. 7). Xa próximo finalmente á retícula da horta, hai un novo axardinamento independente composto por un campo cromático de camelias e rododendros que circundan nunha estreita e alongada sección diante da torre oeste unha cruz de pedra.

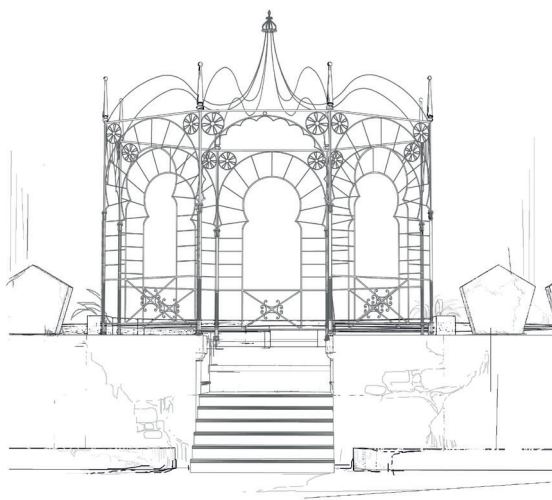


Fig. 7, Cenadoiro neoárabe e paseo topiario de merlóns pentagonais. A alameda de Santiago, seguindo a moda, tamén contou por esa época con outro quiosco de xardín para café en estilo nazarí.

O campo de hortas ten un protagonismo indubidable por extensión e posición dentro do predio. Organízase recurrido a unha pragmática retícula ortogonal de gran escala (a maior organización de todo o recinto) resultando seis cadros delineados con sebes de buxo e plantacións froiteiras. O uso como pomar queda confirmado nas aliñacións aínda existentes e na cita do xardineiro de que para as plantacións horticolas úsanse as hortas en bancais a continuación do bosque, con terra de mellor calidade. Este gran pomar polo tanto tería a función de xardín hortícola en transición co parque, explicación do feito de abrirose nese lugar o único miradoiro existente, sobre a congostra da costa do Cano e con vistas ao monte Pedroso.

A inexistencia de hórreos neste contexto monástico e produtivo non debe tampouco estrañar dada a pequena comunidade de frades que habitaban os muros e as amplas rendas sobre a terra e os montes de que gozaban, por non falar do gran recurso económico que supoñía o río Sarela, moi antropizado e convertido dende finais do século XVIII nun importante polo da industria do coiro.⁵

Os outros xardíns de Eulalia Osorio de Moscoso en Vilagarcía de Arousa

Asentados en Madrid dende hai séculos, os Moscoso reclamaron e acudiron ao rescate do vello cenobio familiar, máis iste feito que posiblemente salvou á casa monástica e fixo que chegara incólume ate os nosos días non foi o único proxecto urbanístico residencial que tiñan en mente os Altamira, pois descubrimos a unha das súas vástagas descendente como unha importante promotora no Salnés.

María Eulalia Osorio de Moscoso, duquesa de Medina das Torres, e descendente do XIV conde de Altamira pode ser considerada como unha das personalidades máis activas na promoción e creación de xardíns na Galicia do século XIX, naturalmente en operacións residenciais sempre con palacete incluído. Ligada ao ámbito cortesán madrileño desenvolveu un importante papel na recuperación do mosteiro familiar de Santiago levando a cabo a renovación do seu xardín e horta con proxectos novidosos e ambiciosos, e que ao mesmo tempo, se foron enriquecendo con novas plantacións botánicas, símbolo de riqueza e exhuberancia arquitectónica.

Entre os seus proxectos contemporáneos a Compostela cabe sinalar a súa casa de estío de Vilaboa, preto de Vilagarcía. A pesares de que a casa se sitúa nun extremo da finca, ao borde do mar, xa que foi deseñada precisamente para ter un acceso principal dende a ría, mediante embarcación e con peirao propio; o soar, de gran extensión, pensouse coma un pintoresco parque ornado con diferentes accidentes xeográficos artificiais para servir ao ocio aristocrático. Hai que dicir que nos referimos aquí ao termo pintoresco no sentido en que este foi aplicado tardiamente aos parques eclécticos galegos e tendo en conta a súa superficie, sempre reducida, comparada cos seus precedentes europeos.

Eulalia gozou nas súas propiedades de xardíns sobresaíntes en canto a deseño, extensión e flora, e incorporou un tipo de parque á moda non ao alcance de moitas persoas. Introduciu proxectos globais de corte académico que foron executados rigurosamente e que hoxe podemos ver no esplendor da súa madurez e desenvolvemento. Non é tampouco allea ás obras de renovación edilicia que levarán a cabo outras nobres contemporáneas súas como a marquesa de San Sadurniño creando un xardín inglés no seu pazo de Casal, que estendeu aos montes adxacentes, ou os condes de Torrecedeira con obras de maior envergadura nas súas propiedades de Noia ou Redondela.

A duquesa acudirá ademais á ría de Arousa para participar do moderno espírito que se desenvolve en torno aos novos centros de turismo e veraneo social. E para dotar dun marco axeitado a práctica saudable dos baños de mar promove instalacións residenciais, prácticas e limpas en Vilaboa, creando un pequeno círculo de grandes fincas con sinxelas mansións utilitarias ao borde do mar nas que non faltan os seus paseos de plátanos e indispensables xardíns de pródiga flora. Este ambiente, contrapunto ao barrio burgués da Prosperidade en Vilagarcía, converteu Vilaboa nun elitista centro vacacional onde acudiron a instalarse as novas fortunas (baste tamén non esquecer a aspiración da illa de Cortegada, en Carril, de converterse nunha residencia real, finalmente frustrada).

Ambos mundos, o compostelán reutilizado dun vello convento, e o vilabonés de nova planta, teñen moito en común como esporádicos ámbitos de nobre descanso, onde o xardín ten un papel superior á casa que -concretamente en Vilaboa- únicamente exerce como palacio-dormitorio. No xardín cómese, báilase, recíbese aos amigos, practícanse deportes, xógase, gózase do bo tempo... e para elo, dótaselle dunha variedade que enriquece a experiencia exterior, pois é precisamente o exterior real -o que queda fóra dos límites murarios- o que se proscribe do xardín.

Hai que dicir ademais que Vilaboa acabou recibindo nos seus muros o rei Alfonso XIII, de parecida forma en que trescentos anos antes o fixera San Lourenzo con Carlos I, e que así se encargou de reflectir nunha placa a familia. Os xardíns de Eulalia son espazos que se comparten en colectividade, con amigos varios e arcebispos, e se se pode, co rei, ao contrario que no caso de Rosalía coa que se desencadea unha paisaxe solitaria de ríos e bosques, de hortas familiares modestas e tamén de ruína e decadencia das vellas casas fidalgas.

Vilaboa “en las orillas de Arousa”

Contemporáneo das obras do pazo de San Lourenzo, trátase dun dos máis acabados exemplos de xardín pintoresco de Galicia, definitivamente desvinculado do mundo da horta, de ortodoxo trazado académico, e construído nunha paraxe natural ao borde do mar. (Fig. 8).

Ligada a todo un programa construtivo de restauración e renovación que emprendeu a duquesa Eulalia Osorio de Moscoso nas súas propiedades a finais do século XIX, este portentoso xardín respondeu á necesidade da familia de contar cunha residencia vacacional ao borde do mar, en Vilaboa e xunto á entón vila balnearia, foco de turismo e importante porto comercial de Vilagarcía. A nobre, que xa estaba intervindo simultaneamente en San Lourenzo, levou ao límite a aspiración arquitectónica de bicalo mar, construído unha caixa residencial levantada sobre a mesma praia. Tal intrépida circunstancia deixaba o resto da propiedade (algo máis de 3 Ha.) libre para a súa transformación nun atractivo xardín pintoresco.

O deseño, perfectamente adaptado á xeometría do soar, traza un único eixo lonxitudinal, paseo de plátanos en forma de media lúa, dende o portalón de acceso, ata á casa. A un lado se constrúe unha paisaxe fluvial, longa e estreita, cunha ría artificial -nada dunha rocalla trala cocheira- con pequenos illotes e cruzada por pontes rústicas, para chegar ao campo da horta onde cambia de sector e rematar fronte á casa formando unha escea de salón con bancos e mesa de pedra nun remanso do río acoutado cun rochoso semicírculo. Este espazo de salón acentuouse plantando nel grandes árbores ornamentais como sequoias, araucarias e magnolios xunto a un bosqueciño de bambú negro.

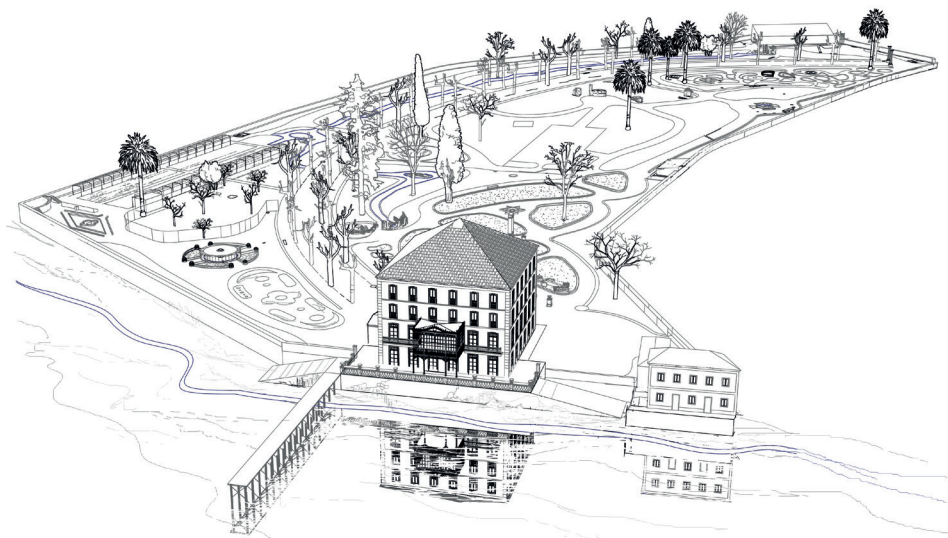


Fig. 8, Vista xeral do xardín de Eulalia Osorio en Vilaboa coa entrada principal dende a ría e a adición do terceiro andar da casa en época do seu fillo.

En canto ao sector e metade Oeste do xardín, organizouse transversalmente en tres ámbitos interconectados, preparados para o estricto paseo, con pequenos percorridos circulares deambulando sobre irregulares parterres redondeados. A banda central incorpora ademais unha pista de xogos rectangular, e nalgúns zonas mantéñense os afloramentos rochosos visibles. O terzo Sur máis alonxado da casa especialízase como un xardín de flores autónomo e de moi pequena escala, con arriates e rotondas onde hai bancos en esquina con respaldo e ceo raso formando enramados.

Non é certa a caricaturización dos accidentes xeográficos tal e como erróneamente os podemos ver hoxe, pois lonxe da súa miniaturización sen máis, o parque aspira á creación dun mundo natural a salvo e brindado en bandexa de prata sobre o que si é posible exercer o control fóra do intempestuoso mundo desbocado real. Aquí o xardín é un obediente obxecto construído que nos permite estar no mundo, manifestando a nosa presenza tal e como desexamos.

Rexurdimento e xardín

Comprenderemos sempre á nosa poeta no sentido en que André Gide escribía no seu diario que o mundo non será salvado senón polos insubmisos, e é a carga do mundo que falece, o do individualismo alterado e so comprendido polas forzas naturais a que da folgos á humanidade en loita contra a inxustiza.

Mentres que a nobre Eulalia paseaba por entre as falsas rías de xardín construídas no pintoresco deseño dos seus parques residenciais importados da corte e daba de comer aos cisnes a resguardo, tras altos muros, do mundo rural inmediato, a nosa expósita filla de fidalga acudía aos bosques de ribeira e escribía nos mesados das súas hortas domésticas.

Cecais o que Rosalía chega a enxergar coa reocupación do mosteiro pola aristócrata e as obras de modernización e de resignificación medieval é a perda da alma do lugar na mesma forma en que o expresa Jacinto, o protagonista da novela de Eça ao observar unha vez arriba a obra do Sacre Coeur: “*É curioso!. Mas a basilica em cima não nos interessou, abafada em tapumes e andaimes, toda branca e sêcca, de pedra muito nova, ainda sem alma*” (QUEIRÓS, Eça de 1901; 121).

Por certo, nun irónico paralelismo literario, temos tamén á duquesa ao igual que o Jacinto eçiano salvando os restos dos antepasados do derrube da igrexa sevillana e trasladándoos a un novo templo.

O sofisticado e luxoso mundo da corte que a aristócrata importou a San Lourenzo e ao Ferrazo tamén, hai que dicilo, para facer negocio, é o reverso da vida rosaliana en moitos dos espazos físicos que ambas compartiron contemporaneamente dende San Lourenzo, Madrid, Santiago ou Carril.

A modernidade da visión do xardín en Rosalía é clara, posto que valora tanto a redución da escala dos elementos obxectuais, o musgo dos troncos, o anonimato e a forza dos elementos naturais e tamén a escala que trascende á visión do país enteiro a través da súa paisaxe. Rosalía crea esas paisaxes e xardíns cos seus versos e é capaz de velo país, mentres que Eulalia Osorio de Moscoso importa con cartos dende a corte unha pródiga e exultante paisaxe artificial. William Gipin, responsable desa visión de aprezo ás tortas ramaxes das árbores, podemos dicir que influencia á corte madrileña para que dende as súas escolas agrónomas se deseñen eses parques á moda que Eulalia logo importa a Galicia, mentres que a poeta santiaguesa fuxe da súa codificación e glosa a súa enteira liberdade.

No xardín de Eulalia xa se pode falar da magnolia grandiflora (porque se deseña un sitio concreto para a poñer) da súa unicidade, das tres palmeiras ou da cryptomeria... as árbores se individualizan e se nomean como individuos valiosos porque son eleccións formais dun catálogo, todo o contrario que pasa coa colectividade de árbores anónimas e populares na obra rosaliana.

San Lourenzo no século XXI

Pero de novo podemos preguntarnos paradoxalmente cal é o tempo destes vellos xardíns e hortas conventuais agora que foron terciarizados os seus usos e a respecto da censura rosaliana pola perda do carácter de refuxio solitario. Refírome, por citar algunhas melloras, ao equipamento audiovisual e de iluminación que cubre as fachadas e xardíns nas noites de chill out e discoteca nas publicitadas Noches de San Lorenzo (sic) e aos eventos con multitudes e imaxinería led e sonora da vida urbana contemporánea.⁶

O poder da poesía para chamar a atención contra os desvaríos que se producen sobre o patrimonio cultural non parece que dera ata agora bos resultados⁷... e tamén o podemos ver no pazo familiar rosaliano de Arretén, no que volume, cuberta, patio, fachadas... foron alterados sen miramentos e que o tempo transcorrido sen reposición da legalidade acabará perigosamente por validar esa loucura.⁸

A todo isto faltarlle por engadir os graves danos no parterre claustral⁹ coa morte por unha praga en 2019 dun 25% do buxo centenario, sancionado ademais no Diario Oficial de Galicia coa perda da protección xurídica de formación xenlleira (un abandono xurídico no momento en que máis protección precisaría); a degradación do bosque coa introdución de acacias negras e eucaliptos; a previsible morte das palmeiras canarias polo picudo vermello; a instalación de carpas e proliferación de piscinas polo xardín... a construción

dun mundo terciario e de lecer sobreposto á natureza literaria deste bosque.

Trátase dunha novela epistolar dun esteta finisecular, dunha creación poética, ou artigo periodístico, o feito referido, os bens desamortizados da igrexa, entran a formar parte todavía no debate de usos nas sociedades que mudan. E o legado patrimonial do que se serve a memoria colectiva non vai atopar acomodo doado. Unha sociedade clerical sostida polo pobo ou posteriormente de burgueses rendistas non son o mesmo que unha sociedade actual esixente ao que trasladar o peso económico destas fábricas.

Dentro da paradoxa dos sentimentos comprendemos o desánimo rosaliano cando o narrador de A cidade trala volta á grande urbe expresa: “...*tambem eu sentí, como elle no campo, a vaga tristeza da minha fragilidade e da minha solidão. Bem certamente estava ali como perdido n’um mundo que me não era fraterna*” (QUEIRÓS, Eça de 1901; 365)

En 1880, as obras de remuda de Trasouto parece que non concitaban acordo entre unha poeta desolada e unha prosista entusiasmada; entre a perda da alma do lugar e a súa modernización. Parece o vello debate que se reitera periódicamente no mundo, e que só coa distancia e ironía eçiana se pode abordar. Pouco remedio hai para Rosalía como non escape a alma de si mesma no sentido horaciano.

Coda final. O reverso da salvación de San Lourenzo

Falamos, ata o de agora, da recuperación e salvación do patrimonio familiar de Eulalia Osorio de Moscoso, perfectamente reflectido na prensa da época que a retrata desta maneira, pero foi realmente así?. Fagamos un repaso do acontecer de outras propiedades compostelás non salvadas ou recuperadas pola duquesa e demais irmáns. (Fig. 9)



Fig. 9, O pazo de Trasouteiro, situado a escasa distancia da fortaleza de Altamira e considerado como unha vila de recreo tardorrenacentista (con xardín e terraza miradoiro) tamén foi enaxenado como a maioría dos bens inmobles da Terra de Santiago polos Osorio de Moscoso. Na imaxe, o xardín actual cos restos do cenadoiro e o estado da súa fonte cincocentista tralo expolio das súas tazas superiores “trasladadas” presuntamente a un pazo de Boiro.

En 1870 Eulalia e a súa irmá venderon o enorme caserón de San Fiz de Solovio, principal palacio renacentista do seu apelido por 80.000 pesetas (Vázquez Castro) ao concello de Santiago, destruíndo mais de trescentos anos de historia e enaxenando de paso o arquivo familiar que ata entón se aloxaba na súa torre sur. Catro anos despois véndese a fortaleza de Altamira en San Fins de Brión ao arcebispado para ser utilizada como canteira, desafuzando o imponente soar do século XV, cunhas noxentas consecuencias, das que algúns intelectuais xa se queixaran anteriormente (Manuel Murguía, Alfredo Vicenti) e que agora se denunciaba nunha campaña en prensa para evitala súa desaparición¹⁰ (VÁZQUEZ CASTRO 2019a; 266). Autores como García Oro e Portela Silva sinalaron ademais o expolio da casa de Altamira relativo ao seu patrimonio bibliográfico e documental: *“un gran número de códices miniados fueron en los siglos XVIII y XIX patrimonio o botín de los titulares de Altamira y tuvieron finalmente un destino lamentable, llevados a lo largo del siglo XIX, especialmente en el decenio de 1870, a las grandes subastas londinenses, parisinas y suizas y adquiridos por instituciones culturales de gran empuje como el Museo Británico de Londres”* (GARCÍA ORO e PORTELA SILVA 2003; 63 e FERNÁNDEZ TALAYA 2007; 40)

Emilia Pardo Bazán ou descoñecía as polémicas destrucións da duquesa por esa época no seu patrimonio (o que non parece probable) ou máis ben, penso que necesitamos unha relectura do seu artigo, no que a loa esaxerada inicial pode estar a censurar solapadamente esa querencia urbanística de facer caixa cos restos do patrimonio familiar que lle tocou e que supoñía desfacerse do lastre do mantemento económico destes pardiñeiros.

Podemos pensar, de confirmarse este desarraigo co seu patrimonio histórico, que Eulalia Osorio de Moscoso e a súa familia é paradoxalmente unha das maiores artífices da destrución do patrimonio cultural da idade moderna en Galicia, supoñemos que non estraño tampouco no panorama decimonónico español coa caída de moitas casas nobiliarias co final do antigo réxime. A reconstrución ou salvación de Trasouto puido ter sido (en detrimento de San Fiz, San Fins ou Trasouteiro) resultado dun cálculo económico ao preferir especular co valor do soar no centro de Santiago, de tan extensión que amais do gran mercado de abastos puido facerse unha urbanización de vivendas coa apertura dunha nova rúa; que amor á tradición edilicia da súa sangue. A cruz da moeda da “salvación” arquitectónica de San Lourenzo revélanos novamente a queixa rosaliana que viveu de primeira man, á sombra dos Altamira, este conflito da destrución do seu patrimonio na Amahía.

Por suposto non hai que ver aquí un simple xogo de reversos complementarios inocentes. É dicir, para recuperar e salvado cenobio románico da familia, sacrificáronse, ao seu pesar, as ruínas ou edificios en moi mal estado doutros predios. Os privilexios, as elites, as grandes rendas, os necesarios novos palacios que debían florecer na Corte, o desarraigo coa terra a penas pisada en séculos, os cargos e a influencia política traslocen inequivocamente o feito de que os vellos soares históricos importaron segundo o seu peso económico e os reparos para librarse deles faltaron cando se consideraron como simples lastres da fortuna familiar. Nunca tan certa crítica foi pois a de Emilia Pardo Bazán. Baixo que condicións foi entón salvado San Lourenzo?

NOTAS

¹ Non obstante Emilia tal vez esquecía o desmoroamento progresivo das Torres e palacio de Altamira en San Fins de Brión da mesma liñaxe familiar que acabou vendido ao arcebispado como canteira; a decadencia de Trasouteiro ou a triste desaparición dos seus palacios urbanos de San Fiz de Solovio e da praza do Campo en Santiago.

² O autor destas obras de reforma pode selo arquitecto Agustín Ortiz de Villajos que lle construíu á duquesa por esa época o seu palacio madrileño e probablemente tamén o de Vilaboa, compartindo ambos a mesma tipoloxía de caixa rotunda e pórticos anexos (no caso arousán da fundición Sanford). Ortiz proxectou así mesmo para Vigo, en 1881, un teatro municipal finalmente non construído. (SÁNCHEZ GARCÍA 2019, 535)

³ O pazo de Sanxenxo acabará unhas décadas despois a mans da familia da duquesa de Medina das Torres

⁴ Lamentablemente esta carpintería perdeu a maior parte dos plafóns orixinais inferiores das dúas follas.

⁵ A veciña comunidade relixiosa de Oblatas, augas arriba do Sarela, chegou a xestionar a tenería lindante co que precisou abrir un paso elevado sobre o camiño.

⁶ A transformación de usos neste caso é un serio aviso para cando se consuma o baleirado de tódolos demais conventos composteláns e a súa previsible *hotelización* dada a apetencia con que os gobernos impulsan e favorecen este monopolio turístico da cidade.

⁷ O poema rosaliano no que se laia das obras de remuda de San Lourenzo é utilizado pola empresa que xestiona o pazo para publicitar precisamente aquilo que Rosalía denunciaba no seu poema.

⁸ O propio concello de Padrón en 2020 comezou sorprendentemente a tramitación urbanística para regularizar as obras e usos ilegais -con sentenza firme para a reposición da legalidade- do pazo de Arretén, en lugar de esixir e apremiar aos infractores para que acometeran a súa restauración.

⁹ Grazas aos coidados do xardineiro estase detendo a degradación destes históricos buxos.

¹⁰ No catalogo da exposición do Metropolitan Museum de Nova York de 2014, que reuniu os retratos da familia Altamira feitos por Goya e Esteve cara 1787 e 1785 respectivamente, facíase un breve reconto das súas casas principais (o palacio en construción de Madrid, Sevilla e incluso o de Velada) ignorando os predios galegos de Altamira, Trasouteiro ou Santiago que eran as principais casas da liñaxe e as de maior soleira e antigüidade.

BIBLIOGRAFÍA

- BABÍO URKIDI, Carlos e PÉREZ LORENZO, Manuel, (2017), *Meirás: un pazo, un caudillo, un espolio*, A Coruña, Fundación Galiza Sempre
- CARMONA BADÍA, Xan e FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, María Teresa, (2003), *A Compostela industrial. Historia e pegada das fábricas de coiros no concello de Santiago*, A Coruña, Consorcio de Santiago
- CASTRO (DE), Rosalía, (2012), *Follas Novas*, Santiago de Compostela, El Patito Editorial
- DÍAZ LÓPEZ, Juan David, (2015), *El pazo de San Lourenzo de Trasouto. De oratorio franciscano a retiro señorial*, Editorial Guiverny e Consorcio de Santiago
- EÇA DE QUEIRÓS, José María, (1901), *A cidade e as serras*, Porto, De Lello & Irmão Editores, consultado exemplar dixitalizado da Biblioteca Nacional de Portugal en: <http://id.bnportugal.gov.pt/bib/catbnp/875673>
- EÇA DE QUEIRÓS, José María, (2008), *La correspondencia de Fradique Mendes*, Barbera del Vallès, Random House Mondadori
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María e FREIRE BARREIRO, Francisco, (2001), *Guía de Santiago y sus alrededores*, Valladolid, Editorial Maxtor
- FERNÁNDEZ TALAYA, María Teresa (2007), *El palacio de Altamira*, Madrid, Istituto Europeo di Design
- GARCÍA ORO, J. e PORTELA SILVA, M.J., (2003), *La casa de Altamira durante el Renacimiento. Estudio introductorio y Colección Diplomática*, Santiago de Compostela, Editorial El Eco Franciscano
- GILPIN, William, (1794), *Remarks on Forrest Scenery and others woodland views*, London, R. Blamire
- MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos (1986), Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña, Everest, Diputación Provincial da Coruña
- PARDO BAZÁN, Emilia, (1880), *Impresiones santiaguesas. Una joya del arte renaciente*, en Revista de Galicia, de literatura, ciencias y artes, núm. 15, 16 e 17, A Coruña, consultado exemplar en Galiciana, biblioteca dixital de Galicia
- RODRÍGUEZ DACAL, Carlos e IZCO SEVILLANO, Jesús, (1994), *Pazos de Galicia. Xardíns e plantas*, Cambados, Xunta de Galicia
- SALOMON, Xavier F. (2014), *Goya and the Altamira family*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Volume LXXI, n.º4
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, (2019), Teatro Rosalía Castro (Vigo) en *Arquitecturas desvanecidas. Memoria gráfica del patrimonio desaparecido en Galicia*, Madrid, Abada editores
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, (2010), *El jardín de los pazos. Ensayo histórico*, Madrid, Editorial Biblioteca Nova
- SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, (2004), *Una señorial y melancólica escena. El Romanticismo y el jardín de los pazos gallegos*, en *Jardín y Romanticismo*, Madrid, Comunidad de Madrid
- VIGO TRASANCOS, dir., SÁNCHEZ GARCÍA, J. e TAÍN GUZMÁN M., coords. (2011), Galicia y el siglo XVIII. *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, A Coruña, Fundación Barrié
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio, (2019a), *Palacio de los condes de Altamira (Santiago de Compostela) en Arquitecturas desvanecidas. Memoria gráfica del patrimonio desaparecido en Galicia*, Madrid, Abada editores
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio, (2019b), *Fortaleza de Altamira (Brión) en Arquitecturas desvanecidas. Memoria gráfica del patrimonio desaparecido en Galicia*, Madrid, Abada editores

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS DO ANUARIO BRIGANTINO

Tema

O *Anuario Brigantino* é una revista de investigación nos campos da Arqueoloxía, Historia, Historia da Arte, Historia da Literatura e Antropoloxía, podendo admitir excepcionalmente outros, segundo o criterio do Comité Científico. O ámbito de investigación primará o marco xeográfico de Betanzos e a súa comarca, sendo extensible ao resto de Galicia. Está editada polo Concello de Betanzos e a súa periodicidade é anual.

Orixinais

Os orixinais deberán ser inéditos. Oportunamente e diante de traballos de especial interese, o Comité Científico poderá contemplar a publicación de traducións, a reedición de traballos raros e/ou antigos, así como edicións corrixidas e/ou aumentadas de traballos publicados fóra da revista.

Formato, lingua e soporte

Os traballos deben enviarse por correo electrónico a anuariobrigantino@betanzos.net. Os textos remitiránse en galego, castelán, portugués ou inglés en calqueira programa de procesador de textos (Word, Open Office e similares) e as fotos en formato JPEG ou TIFF.

Extensión e ilustracións

Unha vez maquetado co estilo propio do *Anuario Brigantino*, aconséllase que o traballo non supere as 25 páxinas, se ben o Comité Científico poderá establecer as excepcións que considere oportunas.

Autor-Autores

Engadirase unha nota biográfica do autor ou autores, que non exceda as 5 liñas maquetadas. Dita nota debe incluír o correo electrónico, a institución onde presten os seus servizos e a labor que desempeñan.

Sumario e Abstract

Os orixinais deberán acompañarse dun sumario ou resumo na lingua do traballo e outro (abstract) en inglés, que non deben exceder, cada un, das 10 liñas maquetadas. Ademais haberá que escoller cinco palabras

clave que definan o contido do traballo e presentalas no idioma orixinal do traballo e na súa tradución ao inglés.

Texto

Empregarase a cursiva para aquelas palabras que se utilicen como denominacións técnicas ou sexan alleas á lingua na que se redacta o orixinal.

Utilizaranse as comiñas « ... » para as citas textuais breves (inferiores a 50 palabras); as demais irán en parágrafo á parte e sangradas na marxe esquerda sen entrecomiñar. As comiñas simples " resérvanse para conter significados. As supresións de texto nas citas indicaranse mediante tres puntos entre corchetes [...]. As intervencións do autor nas citas tamén se farán entre corchetes.

Citas bibliográficas

Citas parentéticas complementarias da bibliografía final.

No texto, entre paréntese, sitúase o apelido (ou apelidos, se se considera) do autor ou autores, con minúscula e sen a inicial do nome propio, seguido por coma, espacio e ano de publicación.

Se é preciso, despois de dous puntos, irá o número de páxina (se se sinala a primeira e a última, sepáranse por un guión). Se se trata dunha obra en varios volumes, antepoñerase o número do que corresponda ó da páxina, separados por coma. Se o envío non é a unha páxina senón a unha columna, un documento, etc. incluírase antes da cifra a abreviatura correspondente.

Exemplos: (Míguez, 2000), (García Bellido, 1943: 21), (Pastoureaux, 1988: 261-316), (Meijide, 1988: doc. 2, 38).

Cando no mesmo ano hai dúas ou máis publicacións dun mesmo autor ás que hai que referirse, colócase detrás do ano unha letra para identificalas: (Monteagudo, 2000a). Cando se inclúe o nome do autor no texto, entre parénteseponse só o ano e, se procede, as páxinas. Exemplo: Como indicou Barreiro Fernández (1984: 51)...

Se hai máis dun autor, inclúense todos ata tres, separados por comas, e se hai máisponse só o primeiro seguido de et al.

Notas ó pé

As notas ao pé aparecerán ao final do texto e non conterán referencias bibliográficas, xa que estas deberán aparecer dentro do propio texto e colocadas entre parénteses. As notas ao pé servirán unicamente para desenvolver de forma somera algunha idea ou aportación que non vaia aparecer no texto do artigo. Empregaranse as notas ao pé para citar as obras literarias antigas, as notas ao pé e os recursos electrónicos:

Recursos e edicións dixitais

Indicarase a dirección web e a data de consulta entre corchetes.

RICCIONI, Stefano (2008): «Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage», Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, no 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>]. Consulta de 10-10-2008].

Notas de prensa

Poderán ir como nota ao pé indicando o título da publicación, a data de publicación, o número do exemplar e as páxinas. En caso de contar un título a nota ou a imaxe empregada, deberá ser escrito en cursiva.

Obras literarias antigas

Acoleranse ás referencias abreviadas de uso común, precedidas do nome do autor en maiúscula e do título da obra: SAN ISIDORO, Etimologías, II, 3, 5, entendéndose libro II, capítulo 3, sección 5. No caso de utilizar edicións modernas das mesmas, seguirase o formato da norma antecedente. Os textos bíblicos serán citados así: Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7. Pódense tamén utilizar as abreviaturas convencionais dos libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

Bibliografía final

Monografías e obras colectivas

APELIDO(S), Nome completo (ano): Título en cursiva. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo]. De existir varios autores, cada nome e apelido(s) se separarán por punto e coma. BARNAY, Sylvie (1999): Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge. Éditions du Cerf, París.

Se se trata dunha obra colectiva citada na

súa integridade, indicarase «ed./dir./coord.» entre o nome do compilador e o ano de edición.

CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica. Nausicaá, Murcia.

Artigos de revistas

APELIDO(S), Nome completo (ano): «Título». Nome da revista en cursiva, vol./tomo, no, páxinas. YARZA LUACES, Joaquín (1974): «Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII». Archivo Español de Arte, t. XLVII, no 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros e contribucións en actas de congresos

APELIDO(S), Nome completo (ano): «Título». En: APELIDO(S), Nome completo (ed./dir./coord.): Título do libro ou volume de actas en cursiva. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páxinas. KENAANKEDAR, Nurith (1974): «The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France». En: AURELL, Martin (dir.): Culture Politique des Plantagenêt. Université de Poitiers-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Se o autor do capítulo coincide co autor do libro, non se reitera o nome, dándose por sobreentendido. SAUERLANDER, Willibald (1974): «Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun». En: Romanesque Art. Problems and Monuments. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposicións

Título da exposición en cursiva (ano), catálogo da exposición (Lugar, ano). Editorial, Lugar de edición. The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art (1970), catálogo da exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

No caso de citar unha contribución concreta dentro dun catálogo, proceder segundo a norma precedente incluíndo os datos precisos da exposición de acordo coa presente norma. CUADRADO, Marta (2001): «Virgenes abrideras». En: Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía, catálogo da exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Teses doutorais e memorias de investigación inéditas

APELIDO(S), Nome completo (ano): Título da tese en cursiva. Tese doctoral/memoria de investigación inédita, Universidade/centro de investigación.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII- XIV). Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Edicións de fontes e obras literarias

NOME E APELIDO(S) (ano): Título en cursiva. Edición de APELIDOS, Nome (ano da edición moderna): Título da edición en cursiva. Editorial, Lugar de edición, [volume/tomo].

JOHANNES GERSON (1363-1429): Opera Omnia. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): Johannes Gerson. Opera Omnia. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Se non se pode precisar a data exacta da fonte orixinal, indicárase o século, e se tampouco fose posible indicar isto, deixárase en branco indicando ó final a data da edición moderna.

Ilustracións

As imaxes incluídas serán fotografías ou deseños libres de dereitos. En caso de reproducir imaxes xa publicadas, deberá citarse debidamente a fonte orixinal. No caso de imaxes tomadas de Internet, especificárase a dirección web e a data de captura. En todo caso, o autor do traballo será o responsable de calquera posible vulneración de dereitos. O envío das imaxes debe facerse en formato JPG ou TIFF, cunha calidade mínima que permita a súa edición e maquetación. De non ser así, poderá ser descartada. De existir un lugar determinado dentro do texto para a colocación das imaxes, debe ser indicado cunha numeración correlativa (Imaxe 1, Imaxe 2, etc.) para facilitar o traballo de edición posterior. Cada foto deberá ir acompañada dun texto para o pé de foto no que se citará a información do seguinte xeito: APELIDOS, Nome (Ano). Título ou descrición da fotografía en cursiva. Medidas, fondo.

Fig. 14. FERRER (ca.1890). Vendedoras na rúa da Porta da Vila. Arquivo Municipal de Betanzos.

Se se trata da reprodución dalgunha obra de arte o sistema será similar:

APELIDOS, Nome (Ano). Título da obra en

cursiva. Material e medidas se se coñecen. Fondo do que procede.

Fig. 15. LÓPEZ CRESPO, J. (1903). José Ildefonso Portal Montenegro. Museo das Mariñas.

Dereitos

Os autores serán sempre os responsables legais dos seus textos. Non se poderá esixir ningún tipo de remuneración económica nin a publicación do traballo supón ningún tipo de relación contractual co Concello de Betanzos.

Revisión

Será decisión do Comité Científico a publicación definitiva de cada traballo, tratando sempre de corrixir xunto co autor todos aqueles erros que sexan advertidos.

Os artigos de investigación estarán avaliados por dous expertos no tema, revisando o traballo de forma anónima seguindo o sistema de dobre cego e emitindo un informe no que se valorará a pertinencia da súa publicación.

A revista comprométese a adoptar unha decisión sobre a publicación de orixinais nun prazo de seis meses, reservándose o dereito de publicación nun prazo de dous anos, dependendo sempre das necesidades da revista.

O *Anuario Brigantino* contactará cos avaliadores aos que lles remitirá unha copia do texto sen indicio directo da identidade do autor e un modelo de informe no que se poida avaliar o contido do artigo, os aspectos formais, a calidade do texto, a clasificación tipolóxica no que deberemos encadralo e un veredicto no que se aconselle ou non a súa publicación ou a súa corrección. Estes datos poden ser enviados ao autor, tamén de forma anónima para o seu coñecemento e para favorecer as eventuais modificacións.

Corrección

Casa dos Espellos conta cun Comité de Redacción que revisará todos os textos e poderá propoñer modificacións nos mesmos aos autores, que disporán dun prazo máximo de dúas semanas para solventar os erros indicados. Non se permitirán cambios substanciais do texto entregado.