

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



**Iconografía de una ciudad atlántica.**

**Memoria e identidad visual de Pontevedra**

Tesis doctoral

Dirigida por: **Dr. D. Juan M. Monterroso Montero**

Autora: **Carla Fernández Martínez**

Santiago de Compostela, Junio de 2013





Facultade de Xeografía e Historia  
Plaza de la Universidad, 3, 15782.  
Santiago de Compostela

**JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO**, como profesor titular de la Universidad de Santiago de Compostela, adscrito al Departamento de Historia del Arte.

### **INFORMA**

Que la Tesis Doctoral: *Iconografía de una ciudad atlántica. Memoria e identidade visual de Pontevedra* que, para optar al grado de Doctora, presenta Dña. Carla Fernández Martínez, fue realizada bajo mi dirección y supervisión, contando con el visto bueno para ser defendida.

Para que así conste, se firma en Santiago de Compostela en junio de 2013.



# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	11
<b>Parte I.- Introducción metodológica</b> .....	15
I.- La ciudad como motivo de estudio.....	17
II.- Justificación de los límites geográficos y cronológicos.....	25
III.- Sobre el concepto de iconografía urbana.....	31
<b>Parte II.- La imagen artística de las ciudades y villas portuarias del norte y noroeste de España</b> .....	41
I.- La ciudad portuaria atlántica del norte y noroeste de España. Objeto de estudio y motivo pictórico.....	45
II.- Génesis y esplendor de la iconografía portuaria en la Edad Moderna.....	49
II. a.- Santander, Bilbao y San Sebastián en <i>Civitates Orbis Terrarum</i> .....	55
II. b.- <i>La Descripción de España y las costas y puertos de sus reinos</i> .....	61
II. c.- Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi .....	69
II. d.- Los puertos en la Ilustración: vistas de Luis Paret y Alcázar y Mariano Sánchez.....	78
III.- El siglo XIX: del grabado informativo a las visiones finiseculares .....	89
III. a.- Las transformaciones urbanas del siglo XIX .....	91
III. b.- La función del grabado en las publicaciones periódicas ilustradas.....	99
III. b. 1.- Las ciudades portuarias en <i>La Ilustración: Periódico universal, El Museo Universal y La Ilustración Española y Americana</i> .....	103

III. b. 2. - El proyecto ilustrado regional. De la <i>Ilustración Gallega y Asturiana</i> a la <i>Ilustración Cantábrica</i> .....	120
III. c.- Paisajes portuarios en el Realismo .....	129
<b>Parte III.- Memoria e identidad visual de Pontevedra</b> .....	141
I.- Nota sobre los orígenes y desarrollo urbano de Pontevedra .....	143
I. a.- El nacimiento de Pontevedra.....	143
I. b.- El desarrollo de la villa medieval .....	148
I. c.- Del esplendor a la decadencia en la Edad Moderna.....	160
I. d.- La ciudad burguesa del XIX.....	165
II.- El ambiente cultural finisecular y la creación de la <i>Sociedad Arqueológica de Pontevedra</i> .....	181
III.-La presencia de Pontevedra en las colecciones de vistas y en las publicaciones periódicas ilustradas del siglo XIX.....	191
III. a.- Pontevedra en las colecciones de vistas.....	191
III. b.- Pontevedra en las publicaciones periódicas ilustradas .....	200
<b>Parte IV.- Vistas y visiones de la ciudad del Lérez</b> .....	213
I.-Vistas generales .....	217
II.- La ciudad desaparecida.....	243
II. a.- La antigua villa.....	253
II. a. 1.- Arquitectura civil.....	253
II. a. 1. 1.- La muralla imaginada.....	256

II. a. 1. 2.- b.- La Fortaleza Arzobispal .....	282
II. a. 1. 3.- De la antigua Bastida a Palacio Municipal.....	301
II. a. 1. 4.- Otros ejemplos de arquitectura civil.....	313
II. a. 2.- Arquitectura sacra .....	329
II. a. 2. 1.- La antigua iglesia de San Bartolomé .....	330
II. a. 2. 2.- La iglesia y el hospital de San Juan de Dios .....	337
II. b.- El arrabal mariner de A Moureira.....	347
III.- El legado urbano conservado .....	375
III. a.- Los espacios de uso colectivo. Plazas y calles.....	381
III. a. 1.- Las plazas. Espacios simbólicos significativos .....	386
III. a. 2.- Vías y calles.....	428
III. b.- Arquitectura sacra .....	448
III. b. 1.- Arquitectura mendicante.....	449
III. b. 1. 1.- Las ruinas de Santo Domingo.....	454
III. b. 1. 2.- El convento de San Francisco.....	474
III. b. 1. 3.- El convento de Santa Clara .....	486
III. b. 2.- La iglesia de Santa María la Mayor .....	491
III. b. 3.- La capilla de la Peregrina.....	519
<b>Parte V.- Conclusiones .....</b>	<b>539</b>

<b>Parte VI.- Fuentes bibliográficas y documentales .....</b>	<b>551</b>
I.- Archivos .....	553
II.- Bibliografía .....	554
II. a.- Libros.....	554
II. b.- Capítulos de libros.....	577
III.- Artículos.....	580
IV.- Prensa histórica y publicaciones periódicas .....	591
<b>Relatorio onomástico .....</b>	<b>593</b>
<b>Índice de láminas .....</b>	<b>595</b>
<b>Resumen .....</b>	<b>609</b>
<b>Sintesi dei contenuti dell'elaborato dottorale.....</b>	<b>625</b>
<b>Conclusioni .....</b>	<b>641</b>

## Agradecimientos

Este trabajo es el resultado de cuatro años de dedicación al estudio de la ciudad histórica y de su iconografía urbana. Durante ese tiempo, además de continuar mi formación académica, tuve la oportunidad de participar en diversos proyectos, que enriquecieron considerablemente mi interés hacia el ámbito de la conservación y protección del patrimonio construido.

Mi curiosidad por la ciudad es temprana y surgió en los primeros años de la licenciatura con lecturas, como *Breve historia del urbanismo* de Chueca Goitia y *La Arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi, entre otros. Dos años después, realicé un curso académico en la Università degli Studi di Perugia, que me incitó a profundizar en la obra de algunos artistas italianos que se habían dedicado a la representación del paisaje urbano; contemplé la magnífica vista de Siena de Lorenzetti, estudié la obra de los *vedutistas* venecianos, como Canaletto, los apuntes y óleos que los viajeros del Grand Tour dejaron de las ruinas romanas y los magníficos grabados de Piranesi. Todo ello contribuyó a que en julio del 2007 le propusiese al profesor Monterroso este tema de estudio que se convirtió en el argumento de mi tesis doctoral. A él le pareció bien, pero sus sugerencias resultaron de gran utilidad para concretar y definir lo que yo solamente atisbaba. Decidimos centrarnos en algunos ejemplos del litoral del norte y noroeste peninsular para contextualizarla dentro de la temática de los cursos de doctorado, dedicando especial atención a los casos de Avilés y Pontevedra. En definitiva, sería una tesis sobre iconografía urbana. Existían interesantes estudios realizados en Italia, que había conocido durante mi estancia en Perugia, como los de De Seta y el “Centro Interdipartamentale sull’iconografia della città europea”, pero no conocía ninguno desarrollado en España. Sin embargo, durante las primeras semanas de los cursos de doctorado en la Universidad de Oviedo, fui alumna de un investigador que había trabajado sobre la imagen artística de la ciudad portuaria cantábrica: el profesor Sazatornil Ruiz. Sus publicaciones sobre este tema y los consejos que me ofreció me ayudaron a aproximarme a este campo y me permitieron extraer ideas y datos para ir configurando esta investigación que, en cierta medida, es

deudora y continuadora de todos aquellos estudiosos que durante décadas se han dedicado a analizar la ciudad a través de la Historia del Arte.

A lo largo de este tiempo han sido numerosas las personas que de una forma u otra han contribuido a este trabajo. En primer lugar, debo destacar al profesor Juan Manuel Monterroso Montero, quien la ha dirigido con rigurosidad, interés y cariño. Mi relación con él se remonta al primer año de licenciatura y, desde entonces, todas sus aportaciones, orientaciones y apoyo han sido de gran importancia en los proyectos que he ido realizando. Facilitó mi incorporación al grupo de investigación Iacobus, al que sigo vinculada y cuyos miembros me han animado a seguir este camino, aportándome sus recomendaciones. El resto del profesorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela fueron el otro pilar que me ayudó a resolver dudas concretas y a conocer nuevas metodologías que enriquecieron mis ideas.

En los últimos cuatro años he ido compaginando mis estudios e investigaciones con las clases prácticas a alumnos de historia, geografía y arte. Esas tardes en la facultad o en la biblioteca tenían momentos de desahogo con mis compañeros de doctorado, con los que solía tomar un café mientras charlábamos de nuestros trabajos y de sus logros y dificultades. Diego, Patricia, Violeta, Carme y Milena fueron testigos de su evolución, del mismo modo que yo he seguido con entusiasmo todos sus proyectos.

Tras regresar de Siena, donde completé un master sobre Conservación y Gestión de Bienes Histórico-Artísticos, me fui a Pontevedra a realizar las prácticas de museología. Era el 2009 y esta villa atlántica ya era mi objeto de estudio. Los ricos fondos del Museo Provincial y la cantidad de dibujos y pinturas que se conservaban sobre ella, me alentaron a decidir que, finalmente, sería la protagonista de mi tesis. Pasé numerosos meses en sus archivos, contando con la ayuda y las orientaciones de buena parte del personal del Museo, entre el que debo destacar a José Carlos Pérez Valle, M<sup>a</sup> Jesús Fortés Alén, Eva Pena y M<sup>a</sup> Ángeles Tilve Jar, de la Diputación, del Archivo Histórico Provincial y del Municipal.

Este proceso fue compartido por mi familia y amigos. Especialmente quiero reconocer el apoyo de mis padres y de Chus, quienes me han acompañado y animado de manera incondicional, viviendo conmigo los mejores y peores momentos. A Nacho, por su ayuda constante, sobre todo, en la fase de su maquetación, y a Begoña, David y M<sup>a</sup> José por haber estado siempre dispuestos a escucharme. Por último, debo recordar a numerosas personas anónimas, cuyos rostros guardo en mi recuerdo por su atención desinteresada en los archivos, bibliotecas y museos que visité. Todos ellos fueron haciendo sus aportaciones en el estudio que hoy presento para la obtención del título de doctora.



## **Parte I. Introducción metodológica**



## I. – La ciudad como objeto de estudio

La definición de ciudad ha cambiado sustancialmente en los últimos años a la par que se han incrementado las investigaciones que la examinan desde diversos ámbitos y con múltiples objetivos. En la actualidad, proliferan los estudios que no solo atienden a su estructura física, es decir, al conjunto de sus arquitecturas, sino que la entienden como una comunidad y un fenómeno humano, reparando en los diversos elementos que implica tal acepción. Se trata de dos enfoques que, en nuestra opinión, no deben estar enfrentados, pues son complementarios y ofrecen la posibilidad de comprenderla en su complejidad.

Quizás una de las mayores dificultades para explicar qué es la ciudad derive de la multitud de factores, sujetos y componentes a tener en cuenta para desentrañar e identificar sus rasgos más característicos. Pese a ello, podríamos comenzar señalando que se nos presenta como un organismo vivo en continua transformación y que, de acuerdo con la definición de Rossi, debe ser entendida como una arquitectura en construcción, como una construcción que se va configurando a lo largo del tiempo.<sup>1</sup> Nos habla del presente y puede anunciar ciertos aspectos de su futuro más inmediato, pero, ante todo, invita a reflexionar sobre su pasado, sobre la historia y la memoria que ha ido acumulando, sobre aquellos acontecimientos que han contribuido a modelar su imagen, al menos la que hemos heredado. Italo Calvino en su descripción de Zaira nos dice que es necesario indagar en todas sus arquitecturas, espacios, lugares y no lugares para entender las marcas dejadas por ese pasado.

“Una descripción de Zaira tal y como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas

---

<sup>1</sup> Según Rossi: “la ciudad viene entendida como una arquitectura. Hablando de arquitectura no quiero referirme solo a la imagen visible de la ciudad y el conjunto de su arquitectura, sino más bien a la arquitectura como construcción, me refiero a la construcción de la ciudad en el tiempo”. Véase: ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, p. 60.

de las banderas, cada segmento surcado a la vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”.<sup>2</sup>

Esta bella metáfora del escritor italiano remite a la complejidad de elementos que intervienen en su configuración. Y es que la ciudad se manifiesta como la suma de arquitecturas que la conforman, de las huellas que han ido dejando las sociedades que la han habitado y el acontecer de los modos de vida y de producción que se han ido sucediendo. Todo ello hace que se pueda definir a través de sus funciones y de las marcas y heridas hechas por los hombres.

La celeridad con la que se producen los cambios puede enmascarar su identidad, su esencia y hacer que, en numerosas ocasiones, solo tengamos una imagen muy parcial y sesgada de la misma. Ante tales mutaciones, cada individuo reacciona de manera diferente y su percepción del escenario urbano depende, en gran medida, de la relación y de los vínculos que establece con él. Es este el motivo por el que resulta arriesgado hablar de una única visión del espacio, puesto que existen múltiples perspectivas personales y subjetivas, que se van elaborando a través del “prisma de la experiencia personal de la gente, coloreada por sus esperanzas y miedos y distorsionada por los prejuicios y predilecciones.”<sup>3</sup>

De lo expuesto, se deduce que pueden coexistir diversas concepciones de una misma ciudad, ciudades alternativas y superpuestas, que confirman el hecho de que cada persona construye su propia percepción que puede diferenciarse del “espacio real”. Esto no afirma ni niega que existan ciertas arquitecturas o lugares con un valor intrínseco *per se* -como ocurre con la religiosa o la de carácter institucional- o que convivan con lo que denominamos “percepción universal”,<sup>4</sup> según la cual identificamos ciertos escenarios urbanos con una serie de hitos. De todas formas, es innegable que les asignamos diferentes significados, al tiempo que tratamos de buscar elementos que nos sirvan para orientarnos, para sintetizar nuestra concepción de la

---

<sup>2</sup> CALVINO, I.: *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2009, pp. 25 y 26.

<sup>3</sup> BOIRA, J. V., REQUES, P., SOUTO, X. M.: *Espacio subjetivo y geografía. Orientación teórica y praxis didáctica*. Au llibres. Valencia, 1994, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

urbe, elaborada a partir de los sentimientos que nos despierta. Nuestras concepciones, percepciones e interpretaciones pueden ir cambiando a lo largo del tiempo en relación con la propia experiencia, pero, de lo que no cabe duda, es de que la atracción o repulsión que sentimos hacia el medio urbano es tal que hemos llegado a crear un imaginario simbólico incluso de ciudades que ni tan siquiera conocemos o que desearíamos que existiesen.

Todo lo comentado sirve para introducir el tema que afronta esta tesis doctoral que concibe la ciudad como una realidad relativa. Su fuente de estudio son las representaciones plásticas que forman parte de lo que denominamos iconografía urbana. A través de ellas, se analiza cómo ha ido cambiando su percepción, en relación con la época y con los agentes y factores que condicionan nuestra mirada a la realidad. En efecto, los testimonios realizados por los artistas responden a concepciones mentales individuales o colectivas, que pueden aportarnos interesantes datos para conocer cierta ciudad en un período concreto, permitiéndonos analizar cómo era y es comprendida.

Quizás sea la literatura, junto con el cine,<sup>5</sup> la modalidad artística que ha expresado y expresa de manera más directa y contundente la multitud de emociones que suscita el mundo urbano. Ha sido uno de los temas inspiradores de numerosos escritores, pensemos, por ejemplo, en las ciudades invisibles de Calvino, el Dublín de Joyce, la Lisboa de Pessoa, el Madrid de Galdós, o el Nueva York de Auster, entre otros muchos.<sup>6</sup> Y es que algunas de las descripciones que más hincapié hacen en su

---

<sup>5</sup> Sobre la ciudad y el cine, pueden resultar de interés los siguientes títulos: BERBER, S.: *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006; DALMAU, R.: *Ciudades del cine*. Raima Edicions. Mojà, 2007; HUESO MONTÓN, A. L.: “El cine y su vinculación al mundo urbano”, en *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Tórculo Edicions. Santiago de Compostela, 1988, pp. 375-389; MENEL, B.: *Cities and cinema*. Routledge. Londres, 2008; VILLANUEVA, D.: *Imágenes de la ciudad: poesía y cine de Whitman a Lorca*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2008.

<sup>6</sup> Para profundizar en este aspecto, véase, entre otros: BENAVIDES, J. E.: *Ciudades posibles: arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. 451 Editores. Madrid, 2010; CLARKE, A. H.: *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Instituto de Literatura José M<sup>a</sup> Pereda de la Institución Cultural de Cantabria. Diputación Regional de Santander. Santander. 1969; LOUREIRAO,

capacidad para despertar afectos, nos las han legado algunos de los grandes maestros, tal es el caso de las calles de París, glosadas por Balzac como sigue:

“Hay en París ciertas calles tan deshonradas como puede estarlo un hombre culpable de infamia; hay también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público no se ha formado todavía una opinión; calles asesinas, calles más viejas que de las viudas viejas, calles dignas de aprecio, calles siempre limpias, calles obreras, trabajadoras, mercantiles. Las calles de París, en fin, tienen cualidades humanas, y nos infunden con su fisonomía ciertas ideas contra las que no tenemos defensa”.<sup>7</sup>

Fue a partir de los años setenta del pasado siglo, cuando desde disciplinas como la Geografía, la Antropología, la Psicología, la Sociología y el Urbanismo se comenzó a apuntar que el espacio urbano no podía ser definido de manera uniforme. En este sentido, muchas de las investigaciones, ya clásicas, se elaboraron desde dos ramas de la Geografía, conocidas como “Geografía de la Percepción” y “Geografía Humanística”. Los geógrafos interesados en esta corriente partieron de herramientas emparentadas con la psicología y propusieron un nuevo enfoque para el estudio del espacio urbano. Ante todo, pretendían alejarse del método objetivo que se venía aplicando hasta ese momento, puesto que mantenían que era necesario hacer especial énfasis en la consideración de los diversos aspectos que influyen en la identificación del individuo con la ciudad.<sup>8</sup> Su objetivo prioritario era elaborar nuevos planteamientos urbanísticos que atendiesen no solo a las necesidades prácticas y

---

L. S.: *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Estampa. Lisboa, 1996; POPEANGA CHERALU, E. (coord.): *Ciudades imaginadas en la literatura y las artes*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid, 2008.

<sup>7</sup> BALZAC, H. de: *Ferragus*. Minúscula. Barcelona, 2002, p. 19.

<sup>8</sup> Esta nueva corriente nació a raíz de la segunda Escuela de Chicago, donde comenzaron a prosperar algunas propuestas que querían estudiar la ciudad sin prescindir del carácter subjetivo del espacio. En este sentido, fue Lynch uno de los primeros investigadores que puso en práctica un sistema de análisis de la conciencia perceptiva que de la ciudad tenían sus habitantes, utilizando para ello los mapas mentales. Véase: LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*. Infinito. Buenos Aires, 1959.

funcionales de los ciudadanos, sino también a las sociales, psíquicas y afectivas.<sup>9</sup> Lo más interesante de esta nueva corriente, además de su aportación a la propia definición del concepto de urbe, es que señalaba la importancia que tiene el estudio de su cara más simbólica: aquella que muestra distintas formas de percibirla. Por otro lado, algunos autores han señalado que incluso un mismo ambiente puede ser interpretado de manera diferente por un individuo dependiendo de la hora del día, de su estado anímico, etc.<sup>10</sup>

Los geógrafos utilizan diversos instrumentos para conocer y analizar cómo influye nuestra percepción en la propia definición del escenario urbano y cómo esta cambia en función de cada individuo, de la edad, las condiciones sociales, culturales y económicas, etc. Sus postulados pueden ser aplicados y enriquecidos desde otras disciplinas; precisamente porque, como apunta Costa Mas,<sup>11</sup> al descubrir al individuo como un agente esencial para comprender las transformaciones urbanas, ofrecen nuevas posibilidades para el estudio de la ciudad desde la Historia del Arte al reivindicar los conceptos de paisaje, de lugar, de territorialidad, de imagen e identidad, de vivencia y sentimiento de los lugares que han sido y son captados y plasmados por los creadores. El artista se presenta así como intérprete, lector, observador de la realidad y trasmisor de sentimientos, percepciones y concepciones que responden al espíritu de su época;<sup>12</sup> mientras que la ciudad se convierte en un libro abierto que precisa ser descifrado para comprenderse.

---

<sup>9</sup> BAILLY, A.: *La Percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1979, p. 198.

<sup>10</sup> CZERWINSKY DOMENIS, L.: *Conoscere e rappresentare l'ambiente. Ricerche sulla rappresentazione dello spazio*. Del Bianco Editore. Università degli Studi di Trieste. Dipartimento dell'educazione. Udine, 1993, pp. 15-16.

<sup>11</sup> COSTA MAS, J.: "La percepción del paisaje urbano en la pintura de la época impresionista", en *Escrituras de la ciudad*. Editorial Palas Atenea. Madrid, 1999, pp. 33-45.

<sup>12</sup> Este aspecto se relaciona con el concepto de voluntad artística (*kunswollen*) enunciado por Riegl en *Stilfragen*. Para el historiador, la voluntad artística era una base supraindividual identificada con la voluntad de la época, según la cual el arte de cada momento era el resultado de una determinada y consciente intención relacionada con la cultura de su sociedad (*zeitgeist*). Véase: RIEGL, A.: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

Llegados a este punto, es conveniente hacer una breve aclaración sobre un concepto que será largamente reiterado: el de paisaje urbano. Su origen se remonta a la década de los años cincuenta del siglo pasado, cuando Cullen publicó un libro dedicado a los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos de la ciudad con el título de *townscape*.<sup>13</sup> En él señalaba, además, la posibilidad que tenemos para crearnos una idea del espacio urbano en conjunto y nuestra capacidad de percibir el presente, rememorando también los recuerdos y emociones. Desde entonces, este vocablo, traducido al español como paisaje urbano, ha sido reiterado incesantemente y, en muchas ocasiones, utilizado de manera incorrecta.

“La palabra paisaje ha arraigado en el lenguaje cotidiano, siendo utilizada cada vez con más frecuencia como comodín en ámbitos diferentes como la política, la biología, la pintura, la geografía o el urbanismo. Es un término que está sufriendo un abuso y un desgaste semántico que conduce a la necesidad de aclarar, lo antes posible, a qué nos referimos cuando lo utilizamos”.<sup>14</sup>

Y es que el paisaje urbano es un constructo mental, elaborado por el espectador a través de las sensaciones y percepciones producidas con la

---

<sup>13</sup> CULLEN, G.: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume. Barcelona, 1974, pp. 7-13.

A mediados del siglo pasado este arquitecto propuso el término de *townscape* como título para un libro dedicado a los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos que ofrece la ciudad. En la introducción planteaba la idea de que esta tiene la facultad de generar sentimientos y amenidad, motivo por el que, en su opinión, la gente prefiere vivir en comunidad en lugar de hacerlo en aislamiento. Además, definió los caminos por los que un ambiente puede provocar una reacción emocional, independientemente de nuestra voluntad.

<sup>14</sup> MADERUELO, J.: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Madrid, 2005, p. 9.

Este mismo autor ha dirigido numerosos estudios relativos al paisaje, entre los que destacan: MADERUELO, J. (Dir.): *Paisaje y territorio*. Abada Editores. Madrid, 2001; *Ídem: Paisaje y pensamiento*. Abada Editores. Madrid, 2006; *Ídem: Paisaje y arte*. Abada Editores. Madrid, 2007; *Ídem: Paisaje e historia*. Abada Editores. Madrid, 2009; *Ídem: Paisaje y patrimonio*. Abada Editores. Madrid, 2010.

Por otro lado, entre las publicaciones más recientes que abordan el concepto de paisaje urbano, sobresale: MOYA PELLITERO, A.: *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011. En especial el capítulo: “La mediación del paisaje”, pp. 95-146.

contemplación de un lugar. Se refiere a las interpretaciones que hacemos del mundo que nos rodea y, por tanto, es la imagen que se destila de la ciudad tras su observación.<sup>15</sup> En este sentido, la producción que lo ha tenido como protagonista, al materializar sentimientos y emociones, se convierte en paisaje urbano tras los que se esconde la mirada de su creador. Nos muestra cómo se vio e interpretó el mundo urbano en épocas diversas. Un aspecto que subraya el interés de la fuente indirecta para conocer ciertos elementos de la ciudad que no se constatan en su urbanismo y que están relacionados con fenómenos culturales y de la historia de las mentalidades. Así, los dibujos, la cartografía, la pintura, las narraciones literarias, las ilustraciones, el cine y otras modalidades artísticas nos la muestran como un lugar provocador de sensaciones estéticas y sentimientos afectivos y, como tal, puede recibir la denominación de paisaje.

---

<sup>15</sup> Al respecto, puede resultar de gran interés: MADERUELO, J.: “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, (Julio-Diciembre 2010), pp. 575-600.



## II.- Justificación de los límites geográficos y cronológicos

En el epígrafe anterior se ha enunciado el objeto de esta tesis doctoral y el método utilizado. En este apartado se expondrá brevemente el motivo por el que se ha elegido Pontevedra como caso de indagación y por qué se dedica especial atención a los testimonios plásticos realizados a finales del siglo XIX y principios del XX.

Es pertinente señalar que las bases metodológicas de esta tesis doctoral se establecieron durante el período docente de los estudios de doctorado, “Las ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano”,<sup>16</sup> realizados durante el bienio 2007-2009 y que concluyeron con la defensa de un trabajo de investigación sobre Avilés.<sup>17</sup> Consistió en el análisis de la representación de aquellos espacios y lugares, ampliamente recreados, y que son los más emblemáticos de la villa. Avilés había sido elegida por encarnar una tipología urbana muy habitual en el norte y noroeste peninsular: la de las urbes de tamaño medio que progresaron a partir de la Baja Edad Media gracias a su buena situación estratégica –al final de una ría navegable y segura- y al desarrollo de su puerto.<sup>18</sup> Por otro lado, forma parte del territorio atlántico, espacio sobre el que versaron dichos cursos de doctorado.

Ciertamente, aunque existen diversas tipologías urbanas atlánticas –ciudades portuarias, industriales, administrativas, etc.-, su pertenencia a un mismo territorio condicionó también gran parte de desarrollo,<sup>19</sup> aspecto clave para entender las similitudes que se pueden establecer entre Avilés y Pontevedra. La más evidente es

---

<sup>16</sup> Estos cursos de doctorado formaban parte de un programa interuniversitario de las universidades de Santiago de Compostela, Oviedo y Santander, distinguido con la Mención de Calidad.

<sup>17</sup> La investigación llevada a cabo en Avilés se presentó como trabajo de Investigación Tutelada en septiembre de 2009, bajo el título de “Iconografía de las ciudades del Arco Atlántico. Memoria e identidad visual: el ejemplo de Avilés”.

<sup>18</sup> Sobre la historia y el desarrollo urbano de Avilés existen numerosos estudios, entre los que cabe destacar por su rigurosidad: MADRID ÁLVAREZ, J. C. de.: *Avilés. Una historia de mil años*. Editorial Azucel. Avilés, 2000.

<sup>19</sup> Entre las diversas publicaciones sobre el desarrollo urbano del Arco Atlántico, sobresale: MARTÍNEZ SHAW, C.: *El sistema atlántico español (siglos XVII y XIX)*. Marcial Pons, ediciones S. A. Barcelona, 1997, p. 278 y ss.

que en ambas se diferenciaban claramente dos núcleos, en buena medida independientes: el arrabal mariner –Sabugo en el caso asturiano y A Moureira en el gallego- y la villa amurallada; un rasgo común con otras muchas villas y urbes de la franja atlántica del norte de España. Además, podríamos destacar otras características como: su florecimiento partir de la Baja Edad Media, coincidiendo con el desarrollo de las rutas comerciales marítimas,<sup>20</sup> la concesión de una Carta Puebla y de numerosos privilegios y exenciones ya en época temprana, el asentamiento de órdenes mendicantes precozmente, la existencia de una arquitectura vernácula caracterizada por la presencia del soportal y de interesantes ejemplos de arquitectura civil medieval y moderna que evidencian su apogeo económico, etc.<sup>21</sup>

Ambas ciudades tuvieron una gran importancia en sus respectivas regiones debido a su carácter marítimo hasta época contemporánea. A partir de entonces, al igual que en otros ejemplos, ante el debilitamiento de sus funciones portuarias y el cegamiento de sus rías, tuvieron que desarrollar nuevas actividades para solventar su economía. Avilés adquirió un carácter eminentemente industrial, tras la implantación de la industria siderúrgica de ENSIDESA, y Pontevedra se convirtió en una urbe administrativa.

Con todo, la ciudad del Lérez vive hoy de espaldas a su componente marítimo, pero su vinculación con el mar fue estrecha hasta bien avanzada la Edad Moderna. En efecto, como ya se ha adelantado, en su fachada costera se gestó el arrabal mariner de A Moureira, cuyos habitantes se dedicaban a la pesca. Precisamente, dado que esta tesis parte de la premisa de que los testimonios plásticos son útiles para entender cómo ha cambiado la ciudad urbanística, económica, social y culturalmente resulta necesario conocer la imagen de esa Pontevedra ligada a la pesca y al comercio marítimo para entender las transformaciones que experimentó hasta

---

<sup>20</sup> Las prospecciones arqueológicas señalan los orígenes romanos tanto de Avilés como de Pontevedra; no obstante, no disponemos de datos y restos de la Alta Edad Media, por lo que ambos núcleos fueron abandonados tras la romanización.

<sup>21</sup> Sobre la gestación de las ciudades atlánticas de España, véase: ARIZAGA BOLUMBURRO, B.: *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 2005.

nuestros días. Es este el motivo por el que se analizan ejemplos producidos desde finales del XVI hasta principios del XX. Sin embargo, se concede un mayor protagonismo a los realizados a caballo entre el siglo XIX y el XX, puesto que fue durante esas décadas cuando se modeló su imagen actual.

Y es que el siglo XIX implicó numerosas transformaciones en todos los ámbitos de la vida. Fue la época del desarrollo tecnológico e industrial, de la revolución de las comunicaciones, de la ciencia y del progreso, y, para incorporar estas innovaciones se ejecutaron actuaciones que implicaron, entre otras, la destrucción de los símbolos que aludían a un pasado ligado al Antiguo Régimen, como las murallas.

Hoy resulta difícil entender el comportamiento de la burguesía decimonónica a la que se le suele caracterizar por adorar la piqueta demoleadora. Bajo nuestra aptitud conservacionista, nos parece incomprensible e injustificable la pérdida patrimonial que produjo, pero en aquella época, gran parte de los monumentos se veían como testimonios de un pasado con el que se debía romper todo tipo de lazos históricos, al mismo tiempo que la arquitectura vernácula no solo estaba desvalorizada, sino que ni tan siquiera se tenía en consideración.

De acuerdo con Benévolo,<sup>22</sup> la ciudad del XIX ha recibido múltiples denominaciones que enfatizan alguna de sus rasgos característicos-“ciudad de la revolución industrial”, “ciudad del progreso técnico”, “ciudad de la época del crecimiento”, “ciudad del ciclo haussmanniano”, “ciudad de ayer”, etc.-. Con todo, de lo que no cabe duda, es de la huella que dejó en el urbanismo, incorporando nuevas infraestructuras, edificaciones y espacios propios y necesarios para la vida moderna.

Una de las consecuencias de la modernidad fue la conciencia de la distancia histórica entre un presente, que parecía cargado de expectativas, y un pasado distinto y distante. Ante esas transformaciones, que se producían un ritmo vertiginoso, la

---

<sup>22</sup> BENÉVOLO, L.: *La ciudad europea*. Editorial Crítica. Barcelona, 1992, pp. 178-198

sociedad reaccionó de diversa manera; la mayor parte abogaba por el progreso, pero hubo también sectores minoritarios que añoraban la pureza de aquel pasado más próximo.<sup>23</sup> Esta dicotomía quedó plasmada también en las artes plásticas en distintos niveles que afectaron tanto al tema como a la forma, tanto a los motivos como al modo en el que estos se nos presentan, pues una de las cualidades del arte es que suele reflejar el sentimiento de su época y los cambios que se generan en el espíritu de la misma. Así, algunos artistas se centraron en ilustrar las transformaciones sociales, otros las urbanas, reivindicando los logros de la técnica y la industria, pero también existieron aquellos que se detuvieron en retratar los rincones urbanos más amenazados por la misma idea del progreso.

Las representaciones plásticas de Pontevedra de esta época son numerosas y proceden de múltiples fuentes: algunas fueron concebidas para ilustrar las publicaciones periódicas con una función informativa y ornamental, muchas se realizaron en el seno de la *Sociedad Arqueológica* y tenían como objetivo reconstruir plásticamente la imagen de la arquitectura desaparecida o condenada a desaparecer.<sup>24</sup> Sin embargo, tal y como se expondrá en los próximos capítulos, nos encontramos fundamentalmente ante dos tipos de imágenes: las que se caracterizan por su afán descriptivo e intentaban retratar la ciudad lo más objetivamente posible y las que evocan ciertos perfiles o rincones urbanos.

---

<sup>23</sup> Al respecto puede resultar de gran interés: HERNÁNDEZ RAMÍREZ, J.: “Movimiento patrimonialista y construcción de la ciudad”, en *Ciudad e historia. La temporalidad de un espacio construido y vivido*. Universidad Internacional de Andalucía. Editorial Akal. Madrid, 2008, pp. 39-60.

El autor señala cómo fue la valoración de los testimonios más representativos del pasado el factor que propició la conciencia de la necesidad de proteger algunos monumentos y vestigios materiales del. En su opinión, a finales del siglo XIX comenzaron a ser apreciados como testimonios valiosos de un tiempo concluido. Algunos sectores, percibieron que su falta de funcionalidad hacía peligrar su propia existencia, produciéndose una gran alarma que propició la demanda de protección y respeto.

<sup>24</sup> La *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* se fundó en 1894 y realizó numerosos trabajos para enriquecer el conocimiento de la historia local y autonómica. Entre sus múltiples iniciativas destacó el interés que mostraron todos sus miembros por la salvaguardia y protección del patrimonio histórico-artístico y arqueológico de la provincia, una tarea que culminó con la creación del Museo Provincial en 1927. Para mayor información, véase el segundo capítulo de la tercera parte de esta tesis doctoral.

Partiendo de estas consideraciones y de los límites geográficos y cronológicos establecidos, esta investigación se compone de cuatro partes articuladas en diversos capítulos. Primeramente, resultó necesario profundizar en el concepto de iconografía urbana y conocer las diversas clasificaciones propuestas para realizar un estado de la cuestión sobre los estudios que han tratado a la imagen plástica de Pontevedra. Estos dos capítulos, junto con el presente y la introducción metodológica, forman parte de la primera parte de este trabajo. La segunda, está dedicada a la ciudad portuaria y costera del Norte y Noroeste peninsular y muestra cómo se fue forjando su imagen artística a través de las colecciones de vistas de la Edad Moderna y las publicaciones periódicas ilustradas de mediados del siglo XIX.<sup>25</sup> En el tercer bloque se inicia el estudio de Pontevedra con una breve nota sobre sus orígenes y evolución histórica, urbana, cultural y social, necesaria para poder contextualizar la cuarta parte dedicada a la producción plástica sobre la ciudad del Lérez. Como colofón, se incluyen las conclusiones generales y las fuentes, la bibliografía y los recursos consultados.

---

<sup>25</sup> Sobre la evolución de la imagen artística de las ciudades portuarias del Norte y Noroeste de España, se han realizado diversas aportaciones: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: “Memoria e identidad visual. Paisajes portuarios del Norte y Noroeste de España”, en *Historia del Arte en Asturias. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*. Editorial Trabe. Oviedo, 2012, pp. 191-212. *Ídem*: “Paisaje e iconografía urbana. Una aportación al estudio de las ciudades del Arco Atlántico”, en *Paisaje cultural urbano e identidad territorial*. Aracne. Florencia, 2012, pp. 423-433; *Ídem*: “Iconografía urbana, memoria e identidad visual de las ciudades portuarias del Norte de España”, en *IV Encuentro Complutense de Jóvenes investigadores de Historia del Arte* (en prensa).



Figura 1. Vista aérea de Avilés. (Google Earth 21-10-2011)



Figura 2. Vista aérea de Pontevedra. (Google Earth 21-10-2011)

### III.- Sobre el concepto de iconografía urbana

En los últimos años han aumentado considerablemente los estudios centrados en la representación del mundo urbano a lo largo de la Historia del Arte.<sup>26</sup> Desde diversos puntos de vista, numerosos investigadores han intentado analizar la evolución, la función y el significado de dichas imágenes, normalmente partiendo de casos locales. Este interés por los retratos de la ciudad ha permitido el desarrollo de una gran variedad de líneas de estudio dentro de lo que denominamos como iconografía urbana.

De Seta fue uno de los primeros en aportar una definición de tal término, partiendo de las reflexiones, entre otros, de Panofsky. Su rigurosidad y claridad nos lleva a aceptarla para exponer a qué nos referimos cuando hablamos de iconografía urbana. Según el autor italiano, se trata del conjunto de imágenes de la ciudad que nos informan sobre su arquitectura, su espacio urbanizado y su gestión, al tiempo que se presentan como una ventana a través de la cual observar la historia de las ideas y sus relaciones con el arte, la ciencia y la percepción visiva.<sup>27</sup> Engloba, por tanto, la cartografía, la planimetría, los dibujos topográficos, perfiles y vistas que ofrecen una imagen global de la urbe o de alguna de sus partes.

---

<sup>26</sup> Son numerosos los estudios realizados recientemente sobre lo que entendemos por iconografía urbana, limitándonos a los retratos de la ciudad destacan las investigaciones realizadas por el *Centro Interdipartimentale sull'Iconografia de la città Europea*, dependiente de la Universidad de Nápoles, cuyas publicaciones tenido una gran importancia para el planteamiento metodológico de este estudio: SETA, C. de: *Ritratti di città: dal Rinascimento al XVIII secolo*. Einaudi. Turín, 2001; SETA, C. de (Coord.): *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*. Electa. Nápoles, 1996; *Ídem. Tra oriente e occidente*. Editorial Electa. Nápoles, 2003; SETA, C. De., STROFFOLINO, D. (Coord.): *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Editorial Electa. Nápoles, 2001; SETA, C. de, BUCCARO, A. (Coord.): *Le provincia di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. Electa. Nápoles, 2007; SETA, C. de., MARIN, B. (Coord.): *La città dei cartografi: studi e ricerca di storia urbana*. Electa. Nápoles, 2008.

<sup>27</sup> En palabras del propio De Seta: “il ritratto di città si presenta senza dubbio come fonte di informazione per lo studio dell'architettura, della città, dello spazio urbanizzato e della sua gestione, ma anche come finestra attraverso la quale osservare la storia della idee e le sue relazioni con l'arte, la scienza e la percezione visiva”. SETA, C. de: “Presentazione”, en *Tra oriente e occidente*. Op. cit., p. 7.

Ante esta variedad de documentos gráficos, han ido proponiéndose diversas clasificaciones tipológicas, aplicables, sobre todo, a los realizados en época moderna. En este caso, se tomará como referencia la ofrecida por el *Centro Interdipartimentale sull'Iconografia della città europea*, puesto que sus estudios y publicaciones han sido relevantes para la configuración de este planteamiento metodológico.<sup>28</sup> Básicamente, diferencian cuatro tipos de imágenes urbanas: la vista en perspectiva (figura 3) *–veduta in prospettiva–* en la que la ciudad es representada desde un punto de vista real, pero elevado; el perfil (figura 4) *–profilo–* que parte del nivel del suelo y, como consecuencia, muestra al paisaje urbano de manera frontal para proporcionar una imagen de las fachadas de los edificios más próximos; las vistas a vuelo de pájaro (figura 5) *–veduta a volo d'uccello–* desde un lugar alto e imaginario que permite representar la ciudad y parte de su entorno circundante; y, por último, cabría destacar la planta (figura 6) *–pianta–* basada en una construcción planimétrica. Las vistas en perspectiva, eran el resultado de las denominadas oblicuas que pretendían ofrecer una idea amplia de la extensión de la ciudad, partiendo de un punto de vista elevado, tal y como muestra, por ejemplo, la *Vista de Norwich* de William Cunningham de 1559.<sup>29</sup> Por su parte, la denominada a vuelo de pájaro tenía como prioridad representar la ciudad en su conjunto con sus edificios, calles, plazas y murallas; de modo que el artista no solo debía adoptar un punto de vista totalmente imaginario, sino que también tenía que colocar la ciudad en un plano inclinado, ladeándola para que las partes más alejadas estuviesen más altas que las del primer plano.

Aunque en líneas generales, la mayoría de los autores suelen coincidir en esta clasificación, resulta difícil establecer pautas universalmente válidas. Dependiendo de la época y de su función nos encontramos con múltiples variaciones. Buisseret, por ejemplo, señala solo los tres últimos casos propuestos en Italia, excluyendo las vistas

---

<sup>28</sup> Véase: *Centro Interdipartimentale sull'iconografia della città europea*. <http://www.iconografiaurbana.it/index1.html>. (21-02-2012).

Esta clasificación es reiterada por De Seta en: “La classificazione tipológica dell’iconografia urbana”, en *L’Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo...* Op. cit., pp. 28-32.

<sup>29</sup> NUTI, L.: “La città in una vista”, en *L’Europa Moderna. Cartografia e vedutismo...* Op. cit., pp. 68-82.

en perspectiva.<sup>30</sup> Marías y Pereda,<sup>31</sup> distinguen vistas naturales, perfiles o perspectivas, vistas a vuelo de pájaro y planos en alzado o plataformas. Por su parte, Kagan,<sup>32</sup> quien ofrece interesantes ejemplos de las tipologías citadas, incluye también las conocidas como vistas a ojo de pez que combinaban distintas formas de representación –perfil, perspectiva...- en un tipo de proyección radial o esquema que mostraba diferentes partes de la ciudad.

En este sentido, pese a que existen una serie de características que permiten clasificar muchas representaciones, en ocasiones, las imágenes combinan diversos puntos de vista y no responden a ninguna de las tipologías comentadas. Además, a partir de las últimas décadas del siglo XVIII la ciudad dejó de presentarse en su globalidad y los artistas se decantaron, cada vez con más frecuencia, por la plasmación de visiones subjetivas, personales y evocadoras de rincones y ambientes urbanos. De otra parte, como ha señalado Kagan,<sup>33</sup> uno de los problemas al determinar las tipologías deriva de las diferencias que existen entre lo que denominamos vista y paisaje urbano o *veduta*. Ya en los años veinte, Fritz distinguió estas dos categorías considerando que en el paisaje urbano predominaba la libertad del artista para reflejar la realidad como le place, mientras que la *veduta* consistía en una reproducción lo más exacta posible del natural.<sup>34</sup>

Si hiciésemos un breve repaso histórico, constataríamos que la plasmación de la ciudad se constata desde épocas remotas. Ya en la cultura mesopotámica comenzó a ser objeto de representación, aunque de manera esquemática; sin embargo, no fue hasta la Edad Moderna, coincidiendo con el desarrollo de la perspectiva y un renovado interés por la geografía, cuando se produjeron verdaderos retratos

---

<sup>30</sup> BUISSERET, D.: *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800: la representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Editorial Paidós. Barcelona, 2004, pp. 49-68.

<sup>31</sup> MARÍAS, F y PEREDA, F. (Coord.): *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Editorial Nerea. Hondarribia, 2002, pp. 99-116.

<sup>32</sup> KAGAN, R.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Ediciones del Viso. Madrid, 1995, pp. 18 y ss

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

urbanos.<sup>35</sup> Durante la Edad Media, las escasas alusiones pictóricas a la ciudad, la presentaban a través de sus atributos más simbólicos y representativos (fig. 5): la muralla, las torres y los edificios más emblemáticos, es decir, la simple indicación de un muro almenado servía para señalar su presencia. El repertorio de los artistas estaba estrictamente condicionado por las directrices de la cultura cristiana y las primeras representaciones del mundo urbano aparecieron ligadas a personajes religiosos; así, la ciudad solía figurar como ofrenda a un santo para evocar su protección (figura 7).<sup>36</sup> Por supuesto, hay excepciones, sobre todo, en el ámbito italiano, donde existen magníficos ejemplos, como los extraordinarios frescos de Ambrogio Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena (figura 8), datados en torno al 1315 y considerados por muchos como el primer ejemplo de paisaje urbano.<sup>37</sup> Esta obra nos permite observar la perfección alcanzada en la técnica al fresco en Toscana, pero, sobre todo, apreciar uno de los cometidos de estas imágenes, el que motivó la proliferación de las series de vistas, frecuentes a partir del siglo XVI. Los frescos del Palazzo Pubblico celebran la propia consistencia de la ciudad y se concibieron como un instrumento de propaganda política. Ciertamente, una de sus finalidades era la de inmortalizar y dejar constancia de la prosperidad y de los logros alcanzados en la Siena del Trecento, gracias al Governo dei Nove. Se trata de un caso soberbio que ha sido largamente estudiado y que, debido a su complejidad desde el punto de vista filosófico y político, no se puede resumir en unas líneas. Lo que nos interesa resaltar aquí es que ejemplifica, y declara abiertamente, una de las funciones primordiales que tuvieron las vistas de ciudades en la Edad Moderna, esto es, eran un instrumento de propaganda política, tal y como se comentará en los próximos capítulos.

---

<sup>35</sup> Para mayor información sobre el interés por la geografía durante este período, véase.: GAUTIER DALCHÉ, P.: *La géographie de Ptolémée en Occident (IVe –XVIe siècle)*. Brepols. Turnhout, 2009, pp. 289-333.

<sup>36</sup> TENENTI, A.: “La città ideale del Rinascimento”, en *Imago urbis, Dalla città reale alla città ideale*. Franco Maria Ricci Editore. Milán, 1986, pp. 169-193.

<sup>37</sup> Sobre la interpretación de estos frescos, destaca la reciente aportación de Skinner.: SKINNER, Q.: *El artista y la filosofía política: el Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Trotta. Madrid, 2009.

De lo expuesto hasta ahora, se puede deducir que se constatan numerosos puntos en común, en relación sobre todo con su función, entre diversas vistas realizadas en Europa, a lo largo de los siglos XVI y XVII. Aunque algunos autores han trazado una línea evolutiva,<sup>38</sup> partiremos de la consideración de que cada imagen debe ser analizada de manera singular, como un testimonio único, íntimamente ligado a su contexto social, cultural y político.

---

<sup>38</sup> Me refiero a las propuestas ya mencionadas de Marías y Pereda, De Seta, Kagan y Buisseret. Véase notas 25, 26, 27 y 28.



Figura 3. *Piazza Novana, Roma*. Caspar Adriaansz van Wittel, 1699. (Colección Thyssen-Bornemisza)



Figura 4. *Tavola Strozzi*. Francesco Rosselli, 1472. (Museo Nazionale di San Martino, Nápoles)

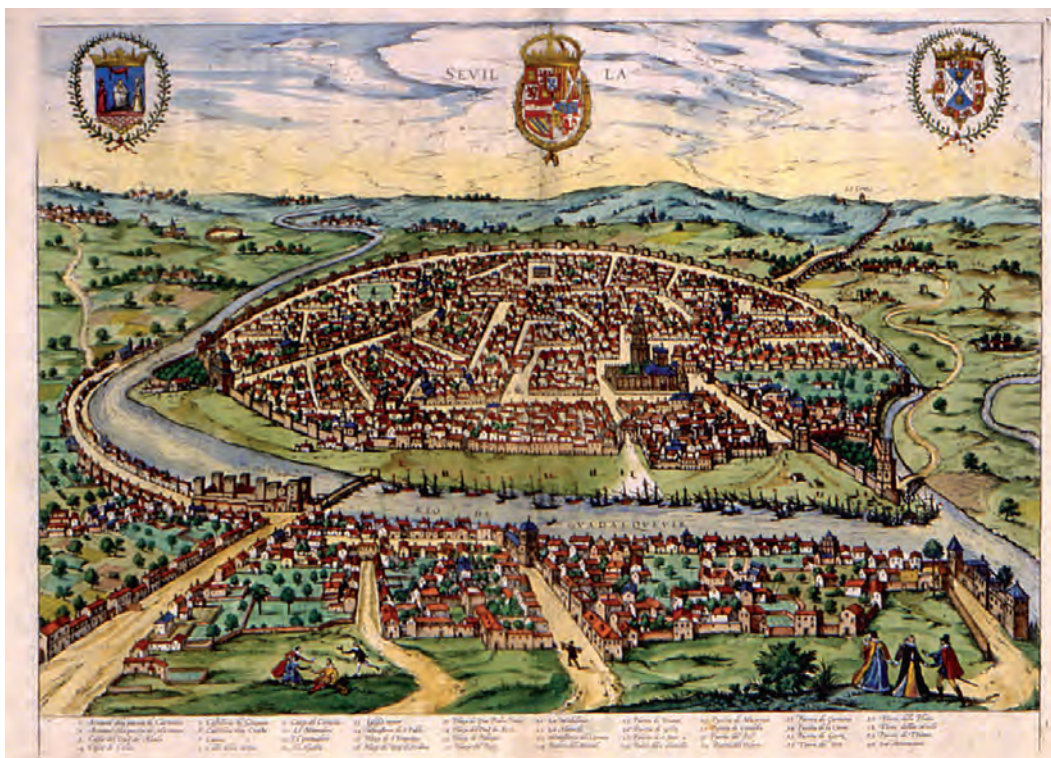


Figura 5. *Sevilla. Civitates Orbis Terrarum*. Franz Hogenberg y George Braun, 1572. (Instituto Geográfico Nacional)



Figura 6. Ciudad y puerto de A Coruña con proyecto para su fortificación. Montañú, 1726. (ACEG)



Figura 7. *San Gimignano bendice la ciudad que lleva su nombre.* Taddeo di Bartolo, 1395. (Museo Cívico de San Gimignano)



Figura 8. *Il Buon Governo.* Ambrogio Lorenzetti, 1315. (Palazzo Pubblico de Siena)



**Parte II. La imagen artística de las ciudades y villas  
portuarias del norte y noroeste de España**



En esta segunda parte se pretende exponer cómo se fue elaborando y difundiendo la imagen artística de las ciudades y villas portuarias y costeras del norte y noroeste peninsular. Como veremos, algunas fueron objeto de múltiples representaciones desde la Edad Moderna, mientras que otras aparecieron en época más tardía, debido a su menor relevancia desde el punto de vista geográfico y estratégico. Acotaremos el análisis a las series de vistas en las que figuraron gran parte de ellas, las publicaciones periódicas que incluyeron grabados y estampas de sus puertos y barrios marinos, para terminar comentando las visiones e interpretaciones realizadas por los artistas finiseculares.<sup>1</sup> Dado que uno de los objetivos de esta tesis es estudiar la influencia que tuvieron las diversas concepciones del espacio en su plasmación, no nos limitaremos a cuestiones técnicas ni estilísticas, sino que trataremos, ante todo, de relacionar la forma de la representación con la función y los significados que se les fueron atribuyendo a estas imágenes. Su presencia en las series y colecciones dedicadas al litoral peninsular afirma la existencia de esa identidad atlántica, ya mencionada, y su conocimiento resulta de gran interés para observar cómo se fue forjando su imagen que, en ocasiones, fue distorsionada y alterada de manera intencionada. De este modo, partiremos de las vistas objetivas realizadas durante las primeras décadas de la Edad Moderna, para continuar con las imágenes encargadas por la monarquía ilustrada y terminar abordando las diversas visiones que nos legaron los artistas decimonónicos.

---

<sup>1</sup> Entre los trabajos dedicados a la imagen artística de la ciudad portuaria destacan los estudios de Sazatornil Ruiz: SAZATORNIL RUÍZ, L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas”, en *La ciudad portuaria en la historia: siglos XVI-XIX*. Navalia. Santander, 2005, pp. 87-116; SAZATORNIL RUIZ, L., ALONSO RUIZ, B., MARTÍN HUESCAR, A.: *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto 1575-1959*. Navalia. Santander, 1995.



## **I.- La ciudad portuaria atlántica del Norte y Noroeste de España. Objeto de estudio y motivo pictórico.**

Los puertos y las fachadas marítimas han sido un tema frecuente en el arte. Numerosos creadores se sintieron atraídos por el mundo del viaje y su carácter abierto y permeable; otros fueron seducidos por la navegación y por los avatares de los hombres en sus aventuras marítimas y un tercer grupo se interesó por sus aspectos costumbristas. La costa siempre ha sido un lugar de idas y venidas, de encuentros y desencuentros, de guerras y exploraciones, de ahí el interés que despertó entre los viajeros y soberanos preocupados por su defensa y protección. Además, esta tipología urbana fue y es objeto de estudio de numerosas investigaciones que han ido formulando diversas definiciones para precisar sus características.<sup>2</sup> Martínez Shaw, la define como la quinta esencia del modelo urbano y añade “parece diferenciarse de las demás no tanto por la cualidad, sino por el grado sumo que adquieren los rasgos característicos de sentido de libertad, extraversión, cosmopolitismo (...)”.<sup>3</sup> Para otros, como Saupin,<sup>4</sup> existen cuatro tipos apreciables en todo el territorio atlántico: las capitales de países con una larga tradición portuaria, otras que son capital de provincia y desarrollan funciones administrativas; las que son ciudades secundarias en su región, pero que ejercen funciones económicas y, por último las villas y puertos dedicados a la pesca. Según apunta muy atinadamente Pozueta Echevarri,<sup>5</sup> en la mayoría suelen repetirse una serie de rasgos identificativos, siendo los más destacables: ser sede de aglomeraciones urbanas, desempeñar funciones económicas no agrarias, tener la posibilidad de coordinarse y relacionarse

---

<sup>2</sup> Conviene destacar el grupo de investigación de la Universidad de Cantabria, integrado por Germán Rueda, Luís Sazatornil y Carmen Delgado, dedicado al estudio de las ciudades portuarias españolas en el siglo XIX.

<sup>3</sup> MARTÍNEZ SHAW, C.: “La ciudad y el mar. La ciudad marítima y sus funciones en el Antiguo Régimen”, en *Manuscripts*, 15, (1996), pp. 257-278. La cita se encuentra en la página 278.

<sup>4</sup> SAUPIN, G.: *Villes Atlantiques dans L'Europe Occidentale du Moyen âge au XX siècle*. Presses Universitaires. Rennes, 2006, pp. 9-41.

<sup>5</sup> POZUETA ECHEVARRI, J.: “El urbanismo de las ciudades portuarias: influencia y herencia de los puertos en las ciudades españolas”, en *La ciudad portuaria atlántica en la Historia...* Op. cit., pp. 45-84.

con otras a través de una red urbana, mostrar monumentalidad en sus edificios, poseer una muralla y disponer de autonomía administrativa.

De lo que no cabe duda es de la antigüedad de las mismas; toda vez que si los mares y los ríos fueron las primeras vías de comunicación utilizadas por los hombres, los asentamientos más remotos se situaban en sus inmediaciones siendo el puerto el motor de su crecimiento. Desde entonces, sus relaciones con la urbe fueron múltiples y de diversa índole: económica, socio-cultural y, por supuesto, urbanística. Ciertamente, incluso en aquellos casos en los que la ciudad ha dejado de tener funciones ligadas a su componente marítimo, como ocurre en Pontevedra, la huella de tal vinculación todavía se puede rastrear en algunas de las construcciones de A Moureira, su arrabal marineró. Nos encontramos ante ciudades abiertas, protagonistas del comercio y del transporte marítimo, con un carácter permeable, favorecido por las influencias que recibieron a través de los intercambios que les permitieron alcanzar una posición ventajosa y moderna.

Es cierto que no existe un modelo portuario único en el territorio atlántico, como se constata en el norte y noroeste peninsular. Se trata de núcleos que se desarrollaron según esquemas y en momentos diferentes; no obstante, como ya se ha adelantado, poseen una serie de peculiaridades comunes a otras del territorio atlántico, que implican semejanzas culturales, históricas, sociales, urbanas y económicas que son las que, en definitiva, nos permiten hablar de la existencia de una identidad atlántica. Entre ellas cabría destacar su ubicación periférica, su dimensión marítima, su tamaño medio y su rico patrimonio cultural. Precisamente, para difundir dicha identidad y evitar que fuese olvidada se crearon la Comisión y Conferencia de las ciudades del Arco Atlántico en el año 2000.<sup>6</sup> Desde entonces, han sido numerosos los proyectos realizados para defender los intereses de estas urbes, intensificar su colaboración, promover y valorar su patrimonio marítimo y fomentar

---

<sup>6</sup> *El caso de la conferencia de las ciudades del Arco Atlántico*. <http://www.atlanticcities.eu/> (20-05-2012).

Además, puede resultar de interés, el monográfico dedicado por la revista *Ábaco*: “El Arco Atlántico”, en *Ábaco*, 40-41, (2004).

su turismo sostenible.<sup>7</sup> En este sentido, resultar pertinente señalar que Pontevedra, a diferencia de otras ciudades del territorio atlántico gallego –como A Coruña, Vigo e incluso Santiago de Compostela- no es miembro de dicha Conferencia, un aspecto que no deja de resultar un tanto paradójico, teniendo en cuenta que su desarrollo estuvo íntimamente ligado a su componente marítimo. Precisamente, esta tesis doctoral pretende recuperar a través de la imagen esa vertiente portuaria y pesquera de la ciudad para reivindicar una parte de su historia olvidada en el contexto del sistema atlántico peninsular.

---

<sup>7</sup> Para mayor información véase los siguientes documentos: *Actas de la Asamblea General de la Conferencia de las ciudades del Arco Atlántico; XII Asamblea General Conferencia de las ciudades del Arco Atlántico* <http://www.atlanticcities.eu/> (20-05-2012).

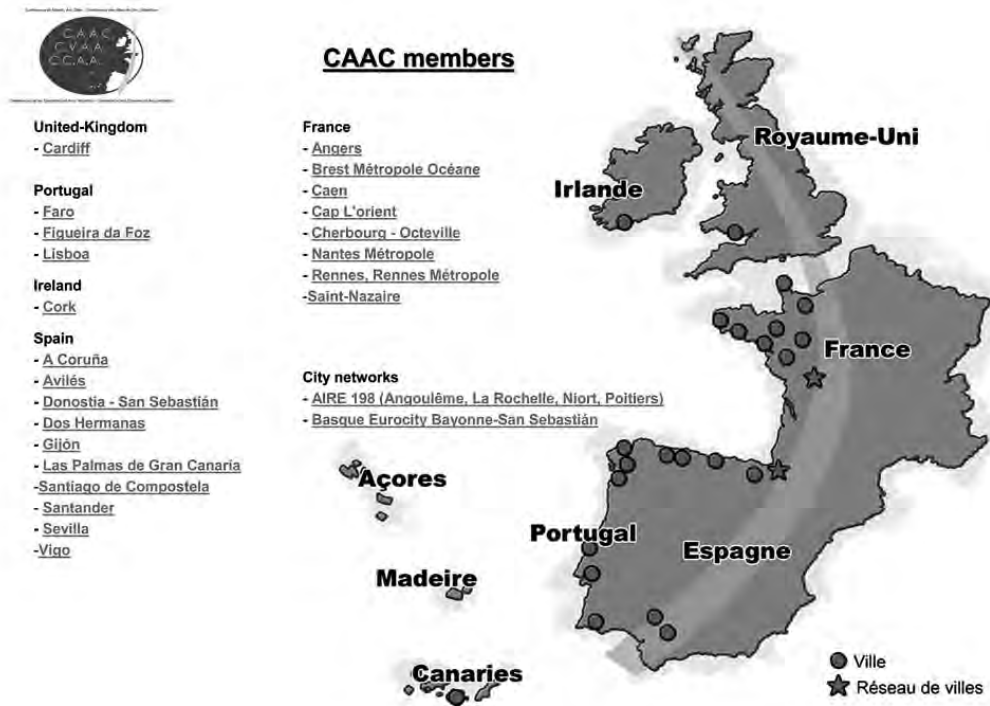


Figura 9. Mapa de los miembros de la Conferencia de las ciudades del Arco Atlántico. (<http://www.atlanticcities.eu>).

## II.- Génesis y esplendor de la iconografía portuaria en la Edad Moderna

A partir del Renacimiento el gusto por las vistas urbanas se difundió por el continente. Papas, nobles y soberanos comenzaron a encargar a numerosos artistas genuinos retratos de la ciudad y del territorio que cristalizaban su orgullo personal y, al mismo tiempo, materializaban la consistencia física e ideológica de la urbe. Con todo, ya desde el siglo XV, la ciudad y el paisaje habían comenzado a representarse en frescos y tablas de manera realista, sobre todo, en Italia. Desde entonces y hasta bien avanzada la Edad Moderna, la representación del paisaje urbano constituyó un medio eficaz de propaganda política y permitía conocer las peculiaridades de las poblaciones, el estado de las fortificaciones y construcciones y las características geográficas de cada emplazamiento. En este contexto, nació la iconografía urbana de las ciudades costeras del norte y noroeste de España. Fue entonces cuando el Arte y la Ciencia se dieron la mano para plasmar el aspecto de las poblaciones y su relación con la orografía del terreno. Se trató de una nueva actitud cognitiva, en la que participaron arquitectos, pintores, ingenieros, científicos y monarcas,<sup>8</sup> que favoreció el perfeccionamiento de la pintura en Italia y de la cartografía en los Países Bajos, dando lugar a numerosas series de vistas y atlas geográficos, que evidenciaban un renovado interés por la Geografía tras el redescubrimiento de la obra Ptolomeo,<sup>9</sup> base para la construcción de los mapas terrestres y las cartas náuticas. El propio Alberti en la *Descriptio Urbis Romae* manifestó su conocimiento de la obra del geógrafo griego, exponiendo los principios de la corografía y añadiendo que el artífice que se dedicase a ella debía ser un “buen pintor”, al igual que el geógrafo tenía que dominar las matemáticas:

---

<sup>8</sup> BESSE, J. M.: *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*. Actes Sud, Arles, 2000, p. 37.

<sup>9</sup> La segunda gran obra de Ptolomeo fue la “Geografía o Cosmografía”. En ella, distinguía la corografía, es decir, la descripción de lugares y regiones, de la geografía o descripción de la grandeza de la tierra en toda su expresión matemática. Sobre su influencia en el desarrollo de la cartografía moderna existen numerosas publicaciones: GARCÍA ALONSO, J. L.: *La península Ibérica en la Geografía de Claudio Ptolomeo*. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2003, pp. 13-17; GAUTIER DALCHÉ, P.: *La géographie de Ptolémée en Occident...* Op. cit., pp. 289-333; REGUERA RODRÍGUEZ, A.: *Los geógrafos del rey*. Universidad de León. León, 2010, pp. 163-181.

“Con la ayuda de instrumentos matemáticos he alzado del modo más preciso posible el trazado y la planta de los muros de Roma, del río y de las calles, pero también el lugar y la localización de los templos, de las obras públicas, de las obras y los trofeos, como también del área cubierta de edificios de residencia. He ideado también un medio que permita a cualquiera, también a aquellos dotados de un talento mediocre, dibujar estos espacios, de manera simple y con buenos resultados”.<sup>10</sup>

Todavía es frecuente que los mapas y las vistas se estudien de manera independiente, pese a que su esplendor en la época no se puede entender sin tener en cuenta que ambos respondían al anhelo de comprender el territorio y mostrarlo de manera fidedigna. En realidad, compartían unos mismos objetivos y eran apreciados por sus cualidades artísticas, de modo que su diferencia radicaba, sobre todo, en que ofrecían diversas formas de aproximarse al espacio geográfico: mientras que los cartógrafos lo imaginaron desde un lugar hipotético y matemático, los pintores adoptaron el punto de vista del sujeto o posible espectador.<sup>11</sup> Convivían juntos en las *Camere delle Città* o *Gallerie delle Sale Geografiche*, donde los mecenas se rodeaban de objetos variopintos alusivos al mundo urbano. En cuanto a su finalidad, la mayor parte eran encargos regioes y tenían como prioridad conocer la geografía y las características estratégicas de cada emplazamiento para determinar las medidas más apropiadas para su defensa.<sup>12</sup> Así, a lo largo de la centuria, los monarcas se rodearon de astrónomos, geógrafos y pintores, al tiempo que se editaron obras tan destacadas como el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelio, la *Cosmografía* de Sebastián Münster y *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg.

---

<sup>10</sup> Véase SETA, C.: *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII...* Op. cit., p. 12.

<sup>11</sup> Para mayor información, véase: MADERUELO, J.: “Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje”, en *Paisaje y territorio...* Op. cit., pp. 57-82.

<sup>12</sup> Sobre las relaciones entre la cartografía y la representación de la ciudad en época moderna existen diversas publicaciones, entre ellas: SETA, C. (coord.): *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana...* Op. cit.; THOWER, N.: *Mapas y civilización: historia de la cartografía en su contexto cultural y social*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, pp. 67-95.

En España, fue Felipe II el iniciador de esta campaña y fruto de su fascinación por la geografía y las vistas urbanas conservamos magníficas imágenes. Este monarca tuvo un gran interés por conocer los territorios de la Corona y en 1559 encargó a Jacob Van Deventer la realización de doscientos cincuenta plantas de las ciudades de los antiguos Países Bajos (figura 10).<sup>13</sup> Unos años después el mismo monarca encomendó a Anton van den Wyngaerde una colección sobre algunas ciudades españolas (figura 11);<sup>14</sup> la serie satisfacía su deseo de poseer visualmente las principales urbes del Reino y fue ideada como estudio preparatorio para la decoración de los palacios reales. Felipe II había conocido al artista en Flandes y en 1560 o 1561 solicitó sus servicios como pintor de cámara, entre cuyos cometidos figuraba la realización de un programa de dibujo de pueblos y ciudades. Desde el 1562 se concentró casi de manera exclusiva en esa descripción de las ciudades del Reino, para crear en el palacio real de Madrid una serie de habitaciones dedicadas a las ciudades más importantes sobre las que gobernaba el monarca.<sup>15</sup> Wyngaerde optó por panorámicas para mostrar un territorio más amplio que el ocupado por la propia ciudad, de ahí la horizontalidad que caracteriza a sus imágenes. Incluyó extraordinarios retratos de algunos puertos, pero falleció antes de poder concluir su periplo por el Norte. Aunque sus dibujos son el testimonio de una de las empresas más destacadas sobre imágenes urbanas, no fue la única patrocinada por el monarca, pues Pedro de Medina había realizado el *Libro d'grandezas y cosas memorables de España* (figura 12) que, en sus sucesivas ediciones, fue ampliando el número de poblaciones y

---

<sup>13</sup> RUELENS, C., OUVRELEAUX, É., VAN DEN GHEYN, J.: *Atlas des Villes de la Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle. Plans du géographe Jacques de Deventer reproduits en fac-similé chromographique*. Institut National de Géographie. Bruselas, 1884-1924.

Para mayor información sobre la figura de van Deventer: BRACKE, W.: "Jacob van Deventer e l'atlante di città dei Paesi Bassi", en *Le città dei cartografi...* Op. cit., pp. 38-48.

<sup>14</sup> Las vistas de Van der Wyngaerde han sido estudiadas detenidamente, entre otros por: GALERA I MONEGAL, M.: *Anton van den Wyngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*. Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, Fundación Carlos de Amberes. Barcelona, 1998; HAVERKAMP-BEGEMANN, E.: "Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde", en *Ciudades del siglo de oro. Las vistas urbanas de Anton Van der Wyngaerde*. Visor. Madrid, 1986, pp. 54-67.

<sup>15</sup> Los cuadros se perdieron en un incendio producido en 1727, aunque conservamos muchos de los dibujos originales.

aunque presentó algún ejemplo del Norte, no mostró elementos distintivos que nos permitan identificarlas.<sup>16</sup> De este modo, tendremos que esperar unos años para encontrar algún testimonio del Norte. Se trata de las vistas de Santander, Bilbao y San Sebastián del *Civitates Orbis Terrarum*, obra de Franz Hogenberg y George Braun, editada en Colonia desde el 1572 hasta el 1618.<sup>17</sup> La invención de la estampa permitió crear esta magna obra que evidencia el gusto por las estampas de tema urbano en la Europa del Renacimiento, momento en el se comenzaron a incluir en libros, guías e incluso se difundieron en folios sueltos.

Antes de detenernos en su análisis, conviene recordar brevemente cuál era la situación de las principales villas norteñas en la época. En general, se caracterizaban por ser poblaciones con puerto de río y ensenada y estar dedicadas al comercio marítimo.<sup>18</sup> Guipúzcoa contaba con numerosos puertos de exportación de lanas de Castilla y hierro. Sobresalía el de Pasajes, que ofrecía buen abrigo y poseía extraordinarios recursos para la fabricación naval, y el de San Sebastián. El señorío de Vizcaya tenía varios puertos fluviales –Ondárroa, Lequeito, Garnica, Plazencia, Portugalete, Bilbao y Somorrostro- y alguno marítimo, como Bermeo. En Cantabria ocupaban un lugar relevante las villas de Castro, Laredo, Santander y San Vicente, desde donde salían navíos en dirección a Flandes, Inglaterra, Francia y diversos lugares de España. En el Principado de Asturias se distinguían, entre otros, los enclaves de Avilés, Gijón y la pequeña población de Lastres. Por último, el Reino de Galicia se iniciaba con el puerto de Ribadeo, conocido por la pesca de la ballena; Coruña adquirió una gran importancia comercial, gracias a la decisión de Felipe II de trasladar allí la Real Audiencia, pero, en el ámbito pesquero, era el de Pontevedra el de mayor trascendencia de la región.

---

<sup>16</sup> En algunos casos, como en Toledo, podríamos considerarlas como imágenes “typus”, que combinan elementos reconocibles con otros genéricos.

<sup>17</sup> SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas”... Op. cit., p. 90.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ TASCÓN, I.: “Ingeniería portuaria”, en *Felipe II. Los ingenieros y las máquinas*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos IV. Madrid, 1999, pp. 137-202.

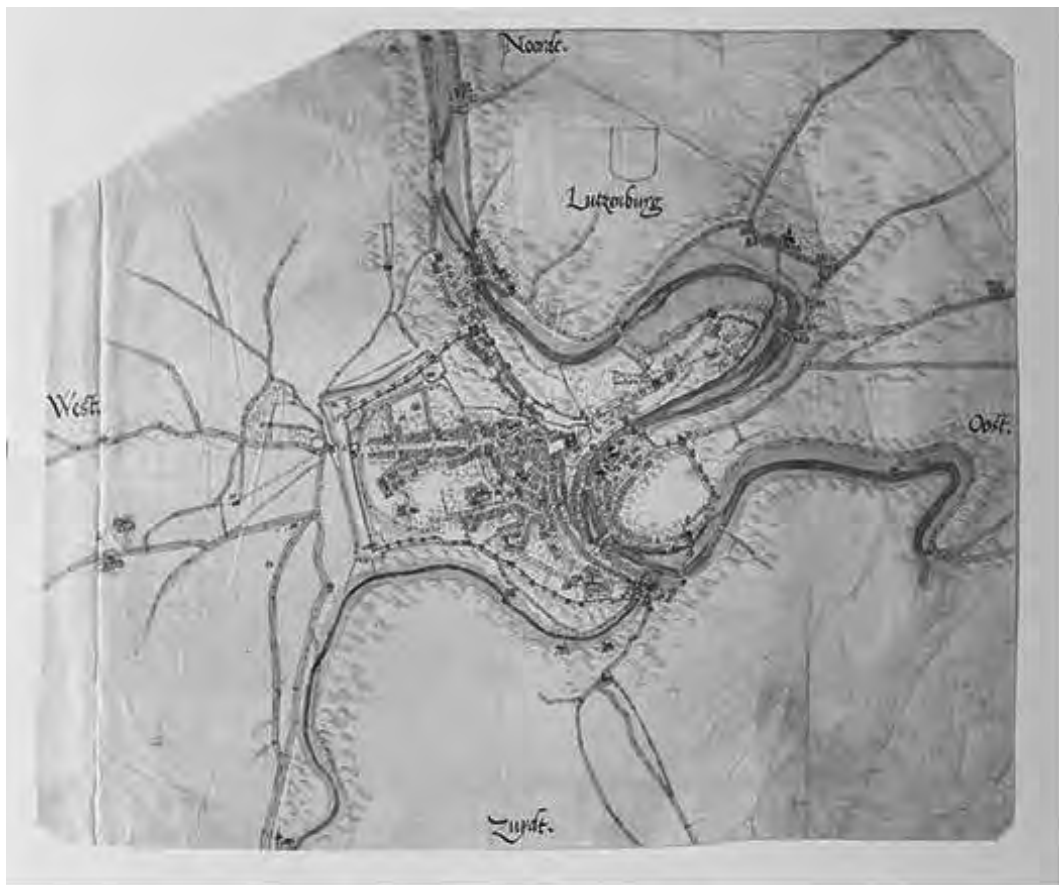


Figura 10. *Planta de Luxemburgo*. Jacob van Deventer, 1550. (Bibliothèque Royale de Belgique).



Figura 11. *Barcelona*. Anton van der Wyngaerde, 1563.



Figura 12. Fuenterrabía. *Libro d'grandezas y cosas memorables de España*. Pedro de Medina, 1549.

## II. a.- Santander, Bilbao y San Sebastián en *Civitates Orbis Terrarum*

Esta magna obra, compuesta por seis volúmenes, fue la más completa del momento. Probablemente, la idea de publicar una recopilación de vistas de ciudades surgió en torno a 1567 en Amberes. Fue contemporánea a la serie de Wyngaerde y al *Teatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelio,<sup>19</sup> autor con el Braun tenía una gran relación, y como ellas pretendía dar a conocer las ciudades más importantes del mundo. En efecto, de acuerdo con Santiago Paéz, la finalidad del *Civitates* era que:

“El lector alemán, italiano, flamenco, holandés, español o francés, sentado cómodamente en su casa contemplando las estampas y leyendo sus textos, aprendiera cosas que solo a costa de largos, penosos y costos viajes podría haber conocido.”<sup>20</sup>

George Braun era un clérigo de Colonia, dedicado al conocimiento de la ciudad terrenal, y Frans Hogenberg un grabador de Malinas que se encargó del trabajo técnico.<sup>21</sup> Desde 1572 y hasta 1617 se publicaron los seis volúmenes que incluían más de quinientas ciudades, en su mayor parte de Europa. Para su realización, primero localizaron corresponsales en todo el mundo a los que solicitaron vistas y textos sobre la historia, las costumbres, la economía, etc. de cada núcleo poblacional. En el caso español, contaron con la ayuda de George Hoefnagel, un dibujante excelente que realizó los bocetos entre 1563 y 1567; un siglo después, en 1657, Johannes Janssonius compró las planchas para publicarlas en un solo volumen: *Theatrum Hispaniae Urbes*.

---

<sup>19</sup> ORTELIUS, A.: *Theatro del Mondo de Abraamo Ortelio*. Venecia, 1667.

<sup>20</sup> SANTIAGO PAÉZ, E.: “Una visión de España y Portugal en el siglo XVI”, en *Theatrum Illustriores Hispaniae Urbes*. Lumwerg. Barcelona, 1996, p. 11.

<sup>21</sup> Aunque fueron Braun y Hogenberg los principales involucrados en la obra, conviene destacar también a Abraham, hijo del primero y continuador de la estampación de grabados tras la muerte de su padre; Simon Novellanus, grabador secundario, y Joris Hoefnagel, responsable de la mayoría de vistas francesas y españolas de los dos primeros volúmenes.

En su elaboración no siguieron un mismo criterio compositivo y, aunque parten de un punto de vista elevado e imaginario, en algunos casos nos encontramos con vistas a vuelo de pájaro y en otros con representaciones oblicuas o caballeras, tipología a la que se adscriben la mayor parte de las urbes hispanas.<sup>22</sup> La ciudad se muestra en un segundo plano, pero dominando el territorio y el paisaje circundante; de su morfología destacan aquellos edificios más significativos, mientras que el caserío aparece de manera homogénea. Además, cada lámina se acompañaba de motivos alusivos a la vida cotidiana, a sus ciudadanos, indumentarias y costumbres.<sup>23</sup> La inclusión de figuras, así como otros elementos relacionados con las actividades que se desarrollaban en cada núcleo está relacionada con la propia idea renacentista de la ciudad, entendida como *urbs*, el entorno construido, y *civitas*, la comunidad humana. Inicialmente, se basaron en la experiencia acumulada hasta el momento en el ámbito de representación urbana y en los primeros volúmenes incluyeron imágenes muy similares a las de la *Cosmografía* de Münster, a la *I planta, pourtraitsz et descriptiones de plusieurs villes et forteresses* (1564) de Antoine du Pinet, *La shuluyzer chronik* (1548) de Johannes Stumpf, *La descrizione di tutti i paesi bassi* (1567) de Ludovico Guicciardini y el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel; sin embargo, paulatinamente, fueron incrementando la calidad de las láminas.<sup>24</sup>

Entre las diecinueve ciudades españolas se encontraban las vistas de Bilbao (figura 13), Santander (figura 14) y San Sebastián (figura 15). Su inserción se relacionaba con la importancia que estaban comenzado a adquirir y significaba, como ha apuntado Sazatornil Ruiz, “pasar de ser oscuras villas costeras a convertirse

---

<sup>22</sup> Sobre la clasificación tipológica de las vistas urbanas, véase: DE SETA, C.: “La classificazione tipológica dell’iconografia urbana”, en *L’Europa Moderana...* Op. cit., pp. 28-32.

<sup>23</sup> Para profundizar en la evolución de las vistas de Santander, véase: SAZATORNIL RUIZ, L., ALONSO RUIZ, B., MARTÍN HUESCAR, A.: *Vistas y visiones...* Op. cit., pp. 33-47; SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas”... Op. cit., pp. 89-94.

Sobre Bilbao: OLEAGA, R.: “Estampas de Bilbao”, en *Bilbao. Estampas 1575-1860*, Bilbao, 2000, pp. 19-22; ZUGAZA MIRANDA, M.: *La Ría: Imagen y visión de un paisaje mercantil*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 1993.

<sup>24</sup> SETA, C. de: *Ritratti di città...* Op. cit., pp. 147-167.

simbólicamente en miembros del selecto grupo de las ciudades más importantes de todo el Orbe”.<sup>25</sup> Ciertamente, fueron los únicos ejemplos del litoral cantábrico que tuvieron el privilegio de figurar entre los más relevantes del mundo. De todas formas, si analizamos detenidamente la selección de ciudades, advertimos que su representación pudo estar también relacionada con la intención de plasmar en la obra los diferentes modelos geográficos urbanos.

Partiendo de las características citadas, Santander se incluyó en el segundo volumen, editado en 1575, con el título *De Praecipuis Totius Universi Urbibus*, en el que se incorporaron las poblaciones del antiguo reino de Granada. En su vista destacan ciertas construcciones, como los conventos de San Francisco, el de Santa Clara y la muralla; a la izquierda se sitúa la parte antigua con la abadía y el castillo y a la derecha la Puebla Nueva, ambas unidas por un puente de sillería. Es llamativo el protagonismo concedido al puerto con sus modestas casas de los pescadores. Por su parte, la vista de San Sebastián se presentó en el primer volumen y aparecía como una pequeña población a los pies del monte Urgull, contemplada desde el cerro de San Bartolomé. En este caso, nos encontramos ante una ciudad abierta al mar, de ahí que se destaque la interacción entre la villa y el Océano. Además, los autores añadieron un elemento parlante en el margen izquierdo de la lámina: se trata de la figura de un San Sebastián atado a un árbol y acribillado por flechas. Finalmente, en la representación de Bilbao, publicada en el segundo tomo, optaron por adular la perspectiva para plasmar una gran extensión de terreno que abarca desde el convento de la Encarnación, en la carretera de Bermeo, hasta la desembocadura de la ría en Portugalete.

En cualquier caso, la relevancia de estas imágenes es que inauguraron la iconografía portuaria cantábrica. La serie gozó de un gran éxito y en las centurias

---

<sup>25</sup> SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas”... Op. cit., p. 90.

sucesivas se reeditó y tradujo a un gran número de idiomas.<sup>26</sup> Sus láminas se convirtieron en imágenes tópicas, promoviendo una visión estática de la ciudad y del puerto que prevaleció hasta bien entrado el siglo XIX.

---

<sup>26</sup> Entre las copias de *Civitates* destaca las de: ÁLVAREZ DE COLMENARES, J.: *Les delices de L'Espagne & du Portugal*, 1707; PIETER VAN DER AA.: *Galerie agreable du monde*, 1701; VALLEGIO, F.: *Raccolata di le più illustri citti di tutto il mondo*. Venecia, 1572.



Figura 13. *Bilbao. Civitates Orbis Terrarum*, Hogenberg-Braun, 1572. (ACEG)



Figura 14. *Santander. Civitates Orbis Terrarum* (Museo Marítimo del Cantábrico)

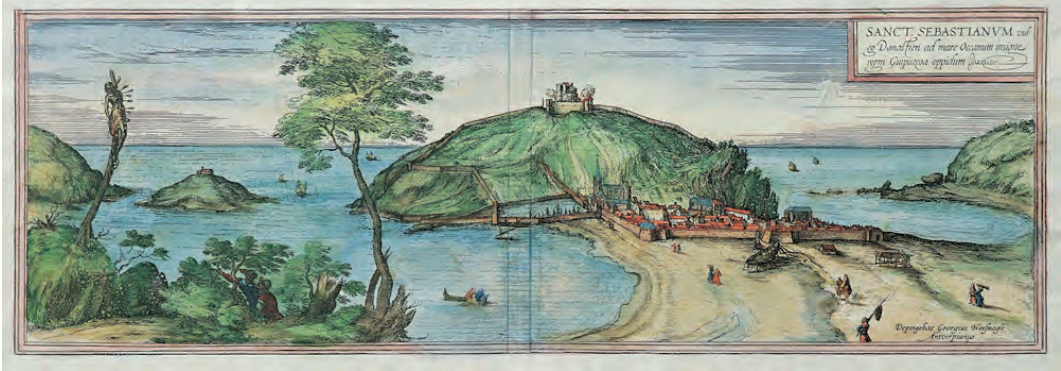


Figura 15. *Sanct Sebastianum. Civitates Orbis Terrarum.* (Diputación de Valladolid)

## II. b.- *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*

Gracias a una iniciativa de Felipe IV conservamos la primera serie que incluyó un buen número de ciudades y villas portuarias y costeras de la franja atlántica, especialmente de sus plazas fuertes. Se trata de la *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, concluida en 1634 y realizada por el cosmógrafo portugués Pedro Texeira.<sup>27</sup> Esta obra ha sido rigurosamente estudiada por Marías y Pereda, autores de una interesante publicación que tomaremos como referencia en nuestro comentario.<sup>28</sup>

Antes de comenzar su análisis, conviene recordar cuál fue el papel que atribuyó la monarquía a las artes plásticas en este período. El género del retrato fue siempre el medio predilecto para inmortalizar su efigie y poder; así, generación tras generación, los pintores utilizaron su pincel para plasmar los rostros de la Corte; no obstante, desde el siglo XVI, surgió un renovado interés por representar los dominios territoriales. El paisaje comenzó a aparecer como telón de fondo en los cuadros de batallas y conquistas, convirtiéndose en un recurso habitual para enmarcar la acción y servir de propaganda política. En este contexto, se sitúa, por ejemplo, el programa decorativo del Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro y, en cierta medida, otras iniciativas regias como la *Descripción*. La serie fue encargada por el soberano con una finalidad práctica, pero también era una obra destinada a enriquecer su colección, por lo que debía ser bella.

Felipe IV había accedido al trono en 1621, en un momento delicado políticamente –Guerra con los Países Bajos, hostilidad con Francia...- que requería medidas para la salvaguardia de las costas peninsulares; de ahí que pronto comprendiese la necesidad de tener un mayor conocimiento del litoral español,

---

<sup>27</sup> Se había considerado que esta obra había desaparecido, pero se encuentra depositada en la Hofbibliothek de Viena (*Codez Miniatus* 46).

<sup>28</sup> MARÍAS, F. y PEREDA, F. (Coord.): *El Atlas del Rey Planeta...* Op. cit., pp. 29-48.

MARÍAS, F. y PEREDA, F.: “De la cartografía a lo corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos”, en *Ería*, 64-65, Oviedo, (2004), pp. 129-157.

motivo que le llevó a promover y acometer la mayor obra cartográfica del siglo XVII.<sup>29</sup>

Tras la muerte del cosmógrafo Jao Baptista Lavanha, Pedro Texeira fue el único encargado de esta empresa. Inicialmente, se había planteado la posibilidad de documentar todo el territorio peninsular, pero se consideró que era prioritario comprender las características de la costa y sus plazas fuertes. Texeira debía presentar un *corpus* iconográfico que permitiese apreciar de forma precisa la posición de cada puerto para facilitar la navegación y calcular su distancia con respecto a las fortificaciones, faros, monumentos más destacados y accidentes geográficos. Su ejecución en solitario implicó nueve años de trabajo de campo y otros tres en el taller, pero aseguró un criterio de descripción homogéneo.<sup>30</sup>

El 11 y 12 de septiembre de 1622 estaba en Fuenterrabía y en San Sebastián preparado para:

“Dar noticia y relación de los puntos fuertes y flacos de puertos, entradas y salidas, calidades, cantidades de haciendas particulares y comunes, servicios hechos a la corona, antigüedades de fundaciones de la villa, conventos, casas, solares, linajes y familias y del temperamento de la tierra, su altura, inundaciones de mar, navegaciones de ríos y otras muchas cosas y calidades que importan gravísimamente a la reputación, honor y ser de esta villa y de su jurisdicción, para que históricamente parezcan y tenga noticia dello S. M., que

---

<sup>29</sup> Para mayor información sobre el uso de la imagen por Felipe IV, véase: BROWN, J. y ELLIOT, J.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Taurus, Madrid, 2003, pp. 149-202; KAGAN, R.: “Imágenes y política en la corte de Felipe IV”, en *La historia imaginada*. Centro de Estudios la Europa Hispánica. Madrid, 2008, pp. 101-119.

<sup>30</sup> MARÍAS, D.: “La llave del atlas: génesis, ejecución y contenido de un relato geográfico sobre el litoral de la Península”, en *El Atlas del Rey Planeta...* Op. cit., pp. 67-95.

es el fin principal que, conforme a los dichos despachos muestra tener la venida de Don Pedro Texeyra Alvernaz”.<sup>31</sup>

El resultado fue la creación de un atlas detallado, integrado por tres tipos de documentos gráficos: los dibujos de las poblaciones del litoral (figuras 16 y 17), los mapas de las diversas regiones que facilitan su localización (figura 18) y, por último, uno de la Península (figura 19) y otro del Orbe (figura 20); esto es, aparecían recogidos dibujos topográficos, corográficos y geográficos.<sup>32</sup> Para ello, Teixeira recorrió las costas desde Fuenterrabía hasta Rosas, además de parte de la portuguesa, tomando notas de los puertos asturianos, montañeses, guipuzcoanos, vizcaínos y gallegos.

Lo que nos interesa resaltar son sus dibujos topográficos; no se trata de vistas panorámicas, puesto que están tomados desde un lugar imaginario y elevado, más si cabe que en los de Braun, como si nos situásemos por encima del mar. Esta perspectiva le permitió recrearse en la plasmación de las características geográficas y estratégicas, mientras que la traza urbana está solo esbozada, sobresaliendo algunos de los edificios más emblemáticos. Por otro lado, concedió un gran protagonismo al mar y se detuvo en su plasmación para ofrecer información sobre el oleaje y las corrientes.

El corpus gráfico se enriquecía con descripciones y notas sobre los puntos fuertes y débiles del territorio. El itinerario todavía no se conoce con certeza, aunque la obra presenta en primer lugar la provincia de Guipúzcoa. Siguiendo la descripción gráfica y textual destacaba la importancia del río Bidasoa, el cabo del Yguer, el canal de Pasajes, las puntas de Orio, la isla de San Antón, la plaza de Fuenterrabía, el castillo de San Telmo y el de Santa Isabel, Pasajes y San Sebastián. Seguidamente, figura Vizcaya, subrayándose la relevancia de enclaves como el cabo de Machichaco, de Portugalete y de la villa de Bermeo. En Cantabria sobresalía Oriambre, los puertos

---

<sup>31</sup> BLÁZQUEZ, A.: “Descripción de las costas y puertos de España de Pedro Teixeira Albernaz”, en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, LII, (2º trimestre de 1910), pp. 36-138.

<sup>32</sup> HERNANDO, A.: “Poder, cartografía y política de siglo en la España del siglo XVII”, en *El Atlas del Rey Planeta...* Op. cit., pp. 71-95.

de Laredo y de Santander, los castillos de San Martín y de Jano. Por lo que respecta al Principado de Asturias despuntaban la villa de Lastres, el puerto de Gijón, el castillo de San Martín en Pravia, la bahía de Artedo y el castillo y villa de Castoprol. Gijón era el punto más destacado, aunque se advertía sobre las deficiencias de sus infraestructuras para asegurar la defensa y el tráfico marítimo. En Galicia mencionaba los enclaves naturales del río Eo, los cabos de Burela, Estaca de Bares, Aguillones de Ortigueira, la ría de Cedeira, la punta e isla de la Marola, los cabos de Villano, Touriñán, Finisterre, Montelouro y Corrubedo, las islas de Ons y de Bayona, el cabo Silleiro, el monte de Santa Tecla y el río Miño. También incidía en las plazas defensivas del castillo de Ribadeo, la villa de Vivero, los fuertes de la ría de El Ferrol, la plaza fuerte de la Coruña, la Torre de Hércules, el fuerte de Muros, la villa de Pontevedra, la plaza fuerte de Bayona, el Monasterio de Oya y su equipamiento artillero. En definitiva, hacía especial hincapié en aquellas poblaciones que, gracias a su situación al fondo de una ría, eran puntos fuertes y seguros.

La obra de Texeira es una de las más originales de esta época y una muestra de la importancia política que tenía el conocimiento del territorio costero; constituye, además, la más significativa sobre nuestro litoral y evidencia la relevancia estratégica y marítima de numerosas villas que hoy viven de espaldas al mar.



Figura 16. Xixon. *La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena)



Figura 17. *Finisterra. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos.* Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena)



Figura 18. *Descripción del Reyno de Galicia. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos.* Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena)



Figura 19. *Mapa de la Península. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos.* Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena)



Figura 20. Mapa del Orbe. *La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Teixeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena)

## II. c.- Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi

En marzo de 1669 Cosme III de Medici peregrinó por Galicia en compañía de un séquito formado por intelectuales y hombres de confianza del Ducado de Florencia. Gracias a su viaje conservamos unas interesantes acuarelas de algunas de las ciudades costeras. El motivo por el que se comentarán brevemente deriva de que constituyen el primer testimonio realizado por un forastero sobre los núcleos del litoral gallego. Por otro lado, dada la escasez de representaciones de esta época, son una de las pocas fuentes que nos permiten conocer el aspecto que presentaban nuestras urbes en la segunda mitad del siglo XVII.

Entre 1668 y 1669 Cosme visitó España y Portugal para terminar embarcándose en A Coruña y continuar su recorrido por Europa. Las causas que lo impulsaron a aventurarse en este periplo fueron de diversa índole y, aunque pudieron estar relacionados con ciertos problemas familiares, se vinculaban con objetivos de Estado y formación.<sup>33</sup> Es cierto que su infeliz matrimonio con Margarita de Orleans, pudo animarle a distanciarse un tiempo de Florencia, pero el viaje era también necesario para establecer contactos con otras cortes.

El príncipe estuvo escoltado por célebres personajes, como Lorenzo Magalotti, secretario de la Accademia del Cimento, Filippo Corsini, quien desempeñó diversos cargos diplomáticos, y Gian Battista Gornia, su médico personal. Estas tres personalidades nos han legado interesantes descripciones sobre el recorrido, aunque solo la de Magalotti era un encargo oficial. Junto a ellos, se encontraba Pier Maria Baldi, artista vinculado con la familia Medici y responsable de inmortalizar con su pincel las ciudades protagonistas del trayecto. Baldi ha sido valorado como un artista de segunda categoría y la mayor parte de los autores opinan que estas acuarelas son

---

<sup>33</sup> El viaje de Cosme por España y Portugal ha sido estudiado en profundidad por diversos autores, entre los que cabe destacar: CAUCCI, P.: *El viaje del príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004; NEIRA CRUZ, X. A. et al.: *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004; SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A.: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1933.

su mejor obra.<sup>34</sup> La finalidad de sus láminas era acompañar el texto oficial, custodiado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia;<sup>35</sup> por ello, nos basaremos en el análisis de dicho ejemplar para comentar la visión que se destila del texto y de las imágenes.

A los ojos de Magalotti Galicia era una tierra pobre, con ciudades sucias y oscuras, pobladas de edificios de mala fábrica y calles estrechas. Fue especialmente crítico con Redondela, Tuy y Padrón, mientras que para Pontevedra, Santiago y Coruña tuvo una mayor consideración. La estancia fue breve, el 1 de marzo de 1669 llegaron a Tuy y, tras visitar Redondela, Pontevedra, Padrón y Santiago, se dirigieron a Coruña, donde por razones meteorológicas permanecieron más tiempo del previsto. Este hecho nos indica que Baldi solo pudo tomar ciertas notas al natural y que la realización final tuvo lugar en su taller en Florencia. En este caso, excluirémos

---

<sup>34</sup> Baldi trabajó como pintor en un retablo en la iglesia de San Domenico al Maglio en Florencia y en un fresco sobre el bautismo de San Agustín en la de Santo Spirito. Además, como arquitecto, bajo la protección de Cosme, construyó el fuerte de San Pedro en Livorno, contribuyó a la conservación de varios edificios ducales de Pisa, ideó la fuente de la Plaza de Santa Croce en Florencia y la ampliación de la fachada del palacio Medici Riccardi de la Via Larga.

GÓMEZ IPAGUIRRE, J., VIGO TRASANCOS, A. y MERA ÁLVAREZ, I.: “Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi”, en *El viaje de Cosme III de Médicis por España y Portugal...* Op. cit., pp. 603-617.

Sobre la vista de Coruña véase: ALCÁNTAR, F. J.: “Hace trescientos ocho años un devoto turista en La Coruña”, en *Coruña, paraíso del turismo*, 1977.

Para el conocimiento de la de Santiago de Compostela: CORES TRASMONTA, B.: *Santiago de Compostela a gran panorámica*. Follas Novas. Monte Cairo, 2000, pp. 43-40; TAÍN GUZMÁN, M.: *La ciudad de Santiago de Compostela en 1669: “La Peregrinación” del gran príncipe de Toscana Cosimo III de Medici*. Consorcio de Santiago. Santiago de Compostela, 2012, pp. 42-66.

Este último autor señala la italianización de la arquitectura compostelana, relacionándola con la formación del artista. Concretamente, menciona la estilización del cañón medieval de la Torre de las Campanas, la esbeltez de la del Colegio de Fonseca, la inclusión de un frontón inexistente en la fachada sur del de San Paio, etc.

La de Pontevedra ha sido estudiada, entre otros, por: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Pontevedra vista por Pier Maria Baldi”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946), pp. 11-17.

<sup>35</sup> Del relato oficial se conservan dos ejemplares; el ya mencionado de la Biblioteca Medicea Laurenziana y el de la Biblioteca Nazionale de Florencia.

las vistas de Padrón y Santiago de Compostela, limitándonos a analizar los núcleos costeros de Tui (figura 21), Redondela (figura 22), Pontevedra (figura 23) y A Coruña (figuras 24 y 25).

Las acuarelas están concebidas como amplias panorámicas y destacan por su carácter de instantánea. Tui es la primera ciudad de Galicia y acoge el escudo del Reino. Se presentó en lo alto rodeada por sus murallas y entre su caserío destaca el convento de Nuestra Señora de la Concepción. Seguidamente, Redondela -que a ojos de Magalotti era uno de los lugares más pobres, pero rico en pescado- aparece como una villa marinera, aspecto que fue enfatizado por Baldi al incluir a una serie de personajes que aluden a las faenas del mar. A continuación, se sitúa Pontevedra vista desde el arrabal do Burgo Pequeno, por lo que sobresalen algunos de sus edificios sacros y el puente.<sup>36</sup> Llegaríamos así a Coruña, donde el mar asume un gran protagonismo; la ciudad aparece dilatada horizontalmente, mostrándose tanto la ensenada de la ría como la Concha de Orzán. Se enfatizó su papel de Plaza Fuerte, incidiendo en sus elementos de protección: los enfrentados castillos de San Antón y San Diego.

En realidad, partiendo de una misma concepción compositiva, el artista resaltó aquellos elementos y aspectos que consideró más característicos de cada población y que coinciden, en muchos casos, con los señalados por Magalotti. Nos encontramos ante vistas que pueden considerarse perfiles o panorámicas que presentan cada ciudad tal y como era percibida por el espectador; de este modo, nos aportan información sobre los edificios más próximos, pero no ofrecen ninguna idea del trazado urbano.

El mal estado de conservación y abandono de muchas de las construcciones está íntimamente relacionado con el contexto histórico. Galicia no se encontraba en su época más gloriosa, debido a su situación geográfica periférica y a las políticas centralistas. El comercio había sido activo durante la Edad Media, especialmente en

---

<sup>36</sup> De la vista de Pontevedra se ofrece un análisis en la tercera parte de esta tesis doctoral en el capítulo III. a.

las ciudades costeras, pero en el XVII se sumió en una profunda decadencia.<sup>37</sup> Como consecuencia, de acuerdo con Bonet Correa,<sup>38</sup> en las ciudades y villas de la costa apenas se construyó nada a lo largo de este siglo, lo que explica ese aspecto de penuria, reflejado en la prosa y el pincel de estos viajeros italianos. De todas formas, no se trató de una consideración exclusiva de la región, puesto que durante mucho tiempo las vistas urbanas de España realizadas por extranjeros, en gran parte del Norte de Europa, reforzaron la idea de una nación atrasada y anticuada.

---

<sup>37</sup> Al respecto puede resultar de interés: ELIAS ROEL, A.: *Aspectos da realidade galega (séc XV-XX). IIª Xornadas de Historia de Galicia*. Servicio de Publicacións da Diputación Provincial. Ourense, 1986, pp. 13-42.

<sup>38</sup> BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. C. S. I. C. Madrid, 1966, p. 26.

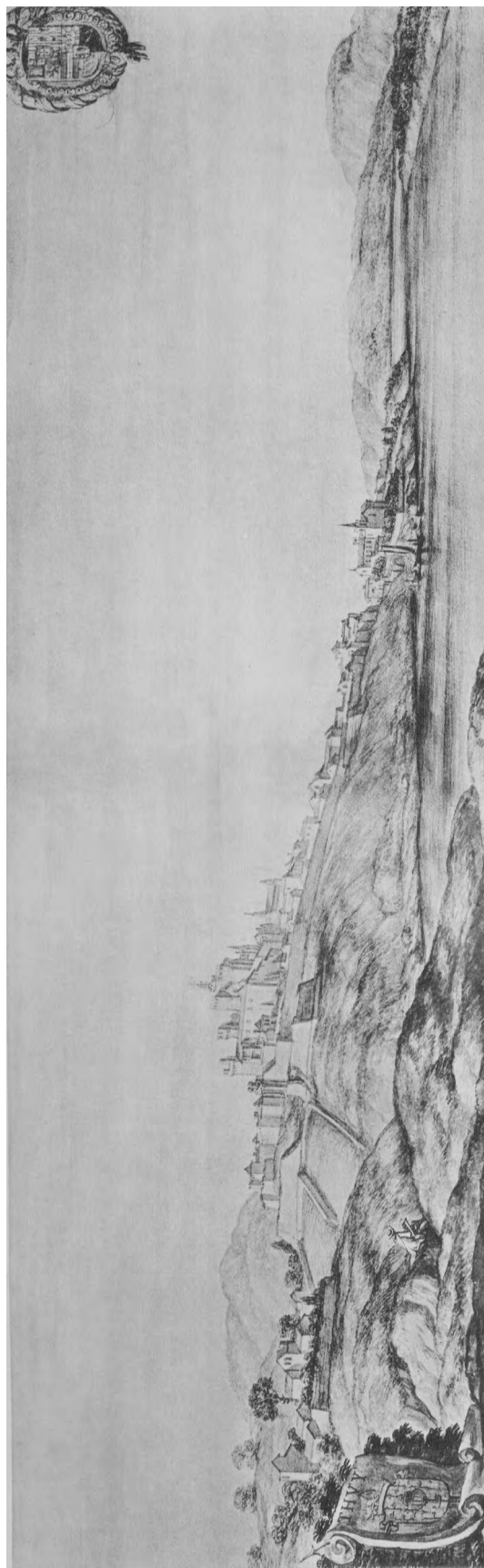


Figura 21. *Tibb*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)

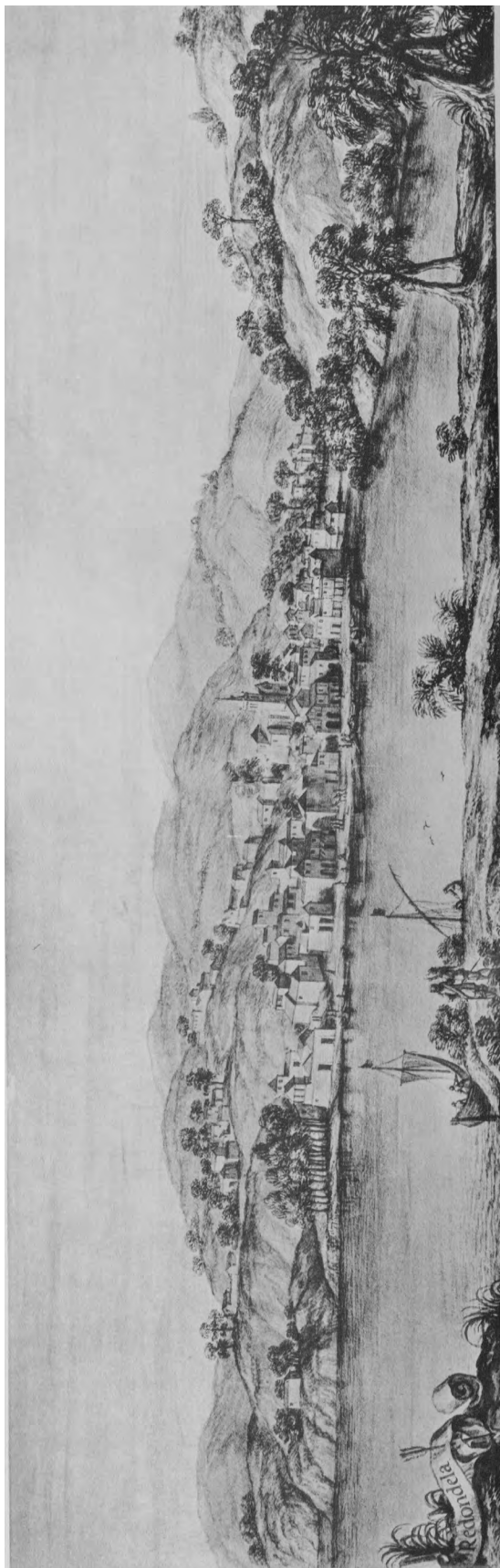


Figura 22. *Redondela*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)

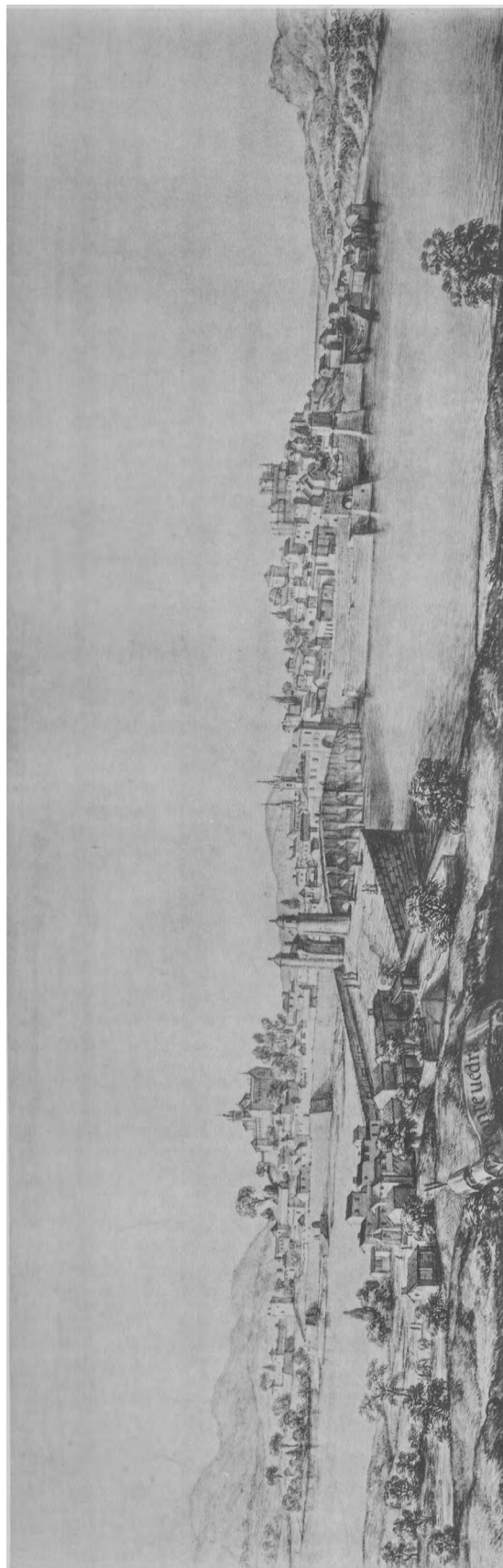


Figura 23. *Pontevedra*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)

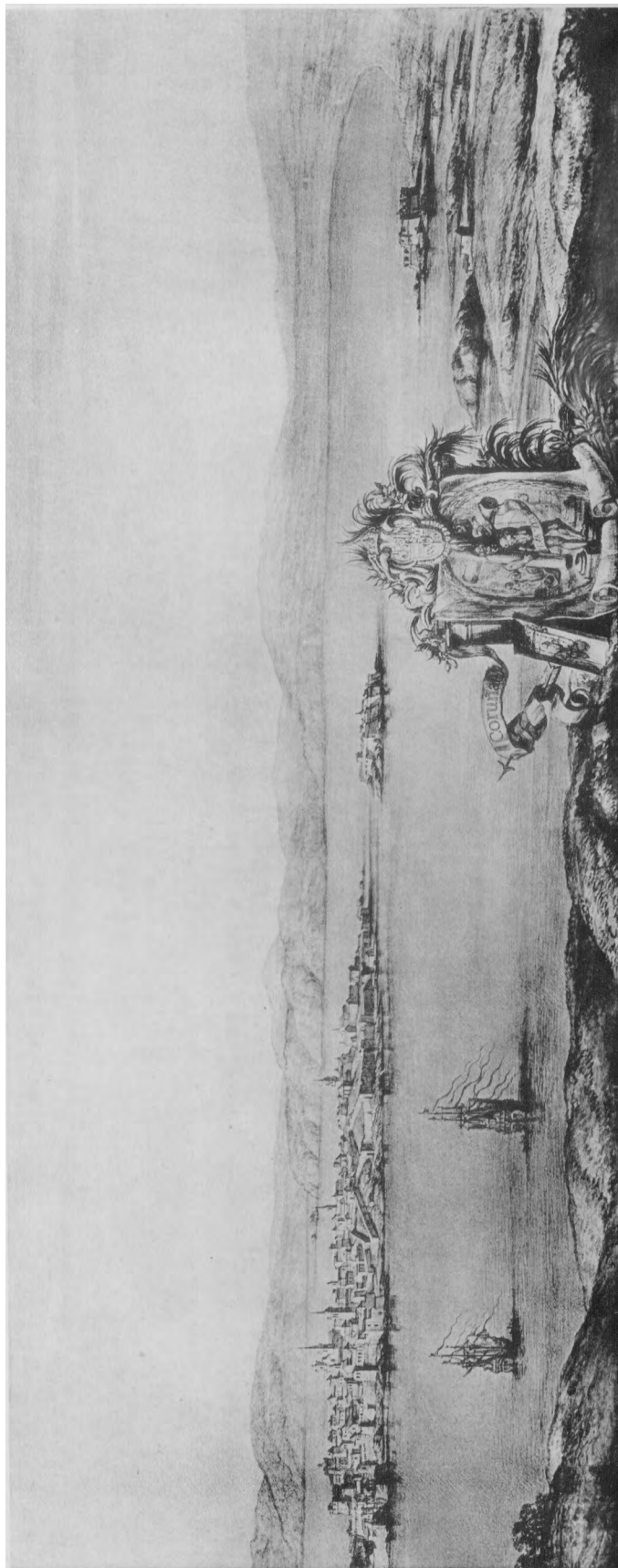


Figura 24. *Cornua*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)



Figura 25. *Corniza*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia)

## II. d.- Los puertos en la Ilustración: vistas de Luis Paret y Alcázar y Mariano Ramón Sánchez

El reinado de Carlos II, con sus intrigas y complicaciones, fue la puntilla que remató un siglo en el que España estuvo inmersa en una profunda crisis; sin embargo, en el XVIII se sucedieron una serie de reformas que permitieron atajar la situación, renovándose la agricultura, la industria y el comercio. Solo las consecuencias de la Guerra de la Independencia y las vicisitudes políticas y sociales del siglo XIX interrumpieron las ansias de progreso de los Borbones.<sup>39</sup>

En este contexto, aparecieron dos de las series más significativas sobre nuestras ciudades portuarias y costeras. Nos referimos a los lienzos realizados por Luis Paret y Alcázar, a petición de Carlos III a partir del 1786, y los de Mariano Sánchez, encargados por Carlos IV en 1792.<sup>40</sup> El gusto por las vistas de puertos se había difundido en Europa tras una producción francesa realizada por Claude-Joseph Vernet para Luis XV (figura 26).<sup>41</sup> La obra respondía al afán de la Ilustración por describir lugares y gozó de un gran éxito; fue divulgada a través de grabados por todo el continente, así que puede considerarse el antecedente artístico de las colecciones españolas y el modelo de inspiración para Paret y para Sánchez.<sup>42</sup> Los óleos estaban destinados a decorar diversas salas de las residencias palaciegas y debían reflejar las reformas que potenciaron el progreso de los puertos, de ahí su carácter un tanto idealizado.

---

<sup>39</sup> VEGA, J.: *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. C.S.I.C. Madrid, 2010, pp. 15-19.

<sup>40</sup> Mariano Sánchez comenzó a trabajar para Carlos III en 1781, momento en el que recibió el encargo de realizar una colección completa de todas las vistas de puertos y bahías de España e islas adyacentes, así como de sus arsenales; no obstante, fue bajo el mandato de Carlos IV cuando ejecutó las relativas a Galicia, Asturias y Santander.

<sup>41</sup> INGERSOLL-SMOUSE, Florence: *Joseph Vernet: peintre de marine, 1714-1789*. Etienne Bignon. París, 1926.

<sup>42</sup> Véase: SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor”... Op. cit., p. 101.

En el inventario de Paret, con motivo de su viaje a Madrid en 1787, figuraban algunas de las láminas de la empresa franca.

Paret había estudiado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en Roma, pensionado por el infante don Luis,<sup>43</sup> pero, tras un incidente en la casa de su mecenas, fue desterrado a Puerto Rico.<sup>44</sup> En 1778 se le conmutó la pena y se instaló en Bilbao, ciudad en la que se casó y vio nacer a sus dos hijas. Una vez allí, comenzó a interesarse por el tema marino y en 1783 pintó una vista del Arenal de Luchana y otra de Bermeo. El 4 de julio de 1786 recibió el encargo de Carlos III de realizar las vistas de los puertos, con la obligación de entregar dos obras al año.<sup>45</sup> Se desconoce el número exacto de los lienzos, aunque se limitó a los vascos.<sup>46</sup> El monarca quería contemplar y exponer en la Casita del Príncipe del Escorial los puertos y marinas de su Reino, por lo que Paret los dotó de un efecto decorativo, acorde con su propio estilo.<sup>47</sup> De este modo, los concibió como paisajes compuestos con figuras en primer plano que centran la composición y justifican el fondo (figuras 27 y 28). Presentan escenas costumbristas que inciden en ese carácter variopinto de los puertos, poblados por pescadores, estibadores, mujeres trabajando, caballeros, damiselas, clérigos, frailes y soldados en un ambiente tranquilo y relajado, donde el realismo remite a

---

<sup>43</sup> Para mayor información sobre el pintor, véase: DELGADO MERCADO, O.: *Luis Paret y Alcázar*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1957.

<sup>44</sup> PEÑA, R.: “El infante Don Luis de Borbón y Luis Parte y Alcázar”, en *Luis Paret y Alcázar*. Gobierno Vasco. Vitoria, 1991, pp. 59-78.

Sobre la figura del infante Don Luis se ha realizado recientemente una exposición en el Palacio Real de Madrid, en la que se analizó su pasión por el arte, la ciencia y la cultura. Entre las obras expuestas, se incluyeron diecisiete de Goya y de pintores como Luis Paret y Luis Meléndez. Para mayor información véase: *Goya y el infante Don Luis: el exilio y el reino*. Fundación Banco Santander. Madrid, 2012.

<sup>45</sup> El 4 de julio de 1786 Carlos III comisionó a Paret para pintar las vistas de los puertos cántabros. Debía entregar, al menos, dos obras al año con una remuneración anual de 15.000 reales. Véase: CRUZ LABEAGA MEDIOLA, J.: “Luis Paret y Alcázar en el País Vasco y Navarra”, en *Luis Paret y Alcázar...* Op. cit., pp. 92-95.

<sup>46</sup> La *Vista del Arenal de Bilbao* (colección particular), datada en 1783, fue posiblemente su primera obra, aunque no perteneció a la serie, al igual que las de Bermeo y la del *Astillero de Olaveaga*. Al encargo regio corresponden las de *La concha de San Sebastián*, *La vista de Fuenterrabía* y *el Puerto de Pasajes*.

<sup>47</sup> GAYA NUÑO, J. A.: “Luis Paret y Alcázar”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, (1952), pp. 87-153.

favor de una imagen placentera y sosegada, similar a la que Vernet dejó de los puertos francos.

En esos mismos años, Mariano Ramón Sánchez también comenzó a cultivar esta temática.<sup>48</sup> Al igual que Paret, se había formado en la Academia de San Fernando<sup>49</sup> y pronto destacó por sus cualidades de miniaturista, trabajando al servicio del Rey de Portugal.<sup>50</sup> Fue en 1781 cuando el futuro Carlos IV le encargó la realización de una colección completa de todas las vistas, puertos y bahías de España e islas, así como de sus arsenales.<sup>51</sup> Aunque el objetivo era dejar constancia de los logros alcanzados con las reformas, también respondían al afán descriptivo y de

---

<sup>48</sup> Las referencias bibliográficas sobre el pintor se encuentran recogidas en diversos estudios, aunque cabe destacar: ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*. Editorial Xavier de Salas. Valencia, 1967, pp. 441 y ss.

<sup>49</sup> PARDO CANALÍS, E.: *Los registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1967, p. 104.

<sup>50</sup> ESPINÓS DÍAZ, A.: “Mariano Sánchez: Paisajista al servicio de la Corte”, en *El Arte en tiempos de Carlos III*. Alpuerta. Madrid, 1988, p.324.

<sup>51</sup> El conjunto de lienzos ha sido estudiado por: ALBA PAGÁN, E.: “La pintura y los pintores valencianos en las “casitas” del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial: Mariano Salvador Maella, Benito Espinós, Miguel Parra, José López Enguñados y Mariano Sánchez”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium*. Ediciones Escorialenses. San Lorenzo del Escorial, 2001, pp. 759-784; BARRENO SEVILLANO, M. L.: “Vistas de puertos. Cuadros de Marino Sánchez pintor al servicio de Carlos IV”, en *Reales Sitios*, 51, (1977), pp. 37-44; ESPINÓS DÍAZ, A.: “Mariano Sánchez”... Op. cit., pp. 321-329; JUNQUERA MATO, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Organización Sala Editorial. Madrid, 1979; MANO, J. M.: “Mariano Sánchez y las colecciones de vistas de puertos en la España de finales del siglo VIII”, en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella, 1998, pp. 351-369; MORALES MARÍN, J. L.: *Pintura en España 1750-1808*. Cátedra. Madrid, 1994, pp. 245-246; SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor”... Op. cit., pp. 102-103.

Por su parte, ha sido reproducidos en:

CASO, M<sup>a</sup>. T. (coord.): *Gijón, puerto ilustrado*, Autoridad Portuaria de Gijón. Gijón, 2003, pp. 50-51;

PALACIO ATAR, V. (coord.): *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Marinvest. Madrid, 1989, pp. 256, 321, 426, 449, 464, 476 y 484.

conocimiento propio de la Ilustración,<sup>52</sup> sin perder el carácter decorativo, puesto que estaban destinadas a decorar diversas estancias del Palacio Real de Madrid y de la casita del Príncipe en el Escorial.<sup>53</sup> La obra se inició en 1781; el artista se trasladó a Cádiz para comenzar las vistas de Andalucía, pasando por el norte en 1792.<sup>54</sup> Ese año comenzó su periplo por Galicia, Asturias y Santander, tomando notas de aquellos enclaves más significativos.

La diferencia fundamental con su predecesor es que abandonó esa imagen idealizada y placentera, para mostrar la pujante situación de las ciudades y villas del litoral, favorecidas por las iniciativas regias (figuras 29 y 30). El carácter preciso de sus lienzos y las notas que hemos conservado, ratifican la utilización de la cámara oscura. Este artilugio se conocía desde el siglo XVI, pero se puso especialmente de moda en esta centuria. Con él los pintores podían acercarse con exactitud a la naturaleza y obtener pautas fiables para su plasmación. Así, Sánchez, tras realizar los bocetos, concluía en Madrid sus lienzos, añadiendo elementos secundarios, como barcos, figuras y referencias meteorológicas. Es este el motivo por el que, en palabras de González Santos, su estilo es muy lineal y responde a la obligación de calcar las imágenes proyectadas.<sup>55</sup> Además, ese horizonte bajo, las pequeñas figuras de espaldas y los contrastes lumínicos, reflejan una clara influencia y conocimiento de la pintura de los Países Bajos.

---

<sup>52</sup> En este sentido, es pertinente señalar que paralelamente a esta serie se encomendó al pintor Luis Meléndez otra sobre los productos del territorio español.

<sup>53</sup> Actualmente, la mayor parte de ellos pertenece a Patrimonio Nacional, al Museo del Prado y a la Academia de San Fernando.

<sup>54</sup> La documentación relativa a este trabajo se encuentra en el expediente personal del pintor en el archivo del Palacio Real. Caja 961/47. Véase: MANO, J. M.: “Mariano Sánchez y las colecciones de vistas de puertos en la España de finales del siglo VIII”... Op. cit., pp. 351-369.

<sup>55</sup> GONZÁLEZ SANTOS, Javier: “La vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón: un cuadro del paisajista Mariano Ramón Sánchez pintado para Jovellanos”, en *Archivo Español de Arte*, 308, (2004), pp. 385-395.

En este artículo su autor, además de analizar la vista de puertos de Mariano Sánchez, se centra en el comentario de dos lienzos sobre Gijón, realizados por el pintor para Jovellanos.

No fueron estas las únicas series sobre los puertos españoles y se realizaron otras para divulgarse entre un público más amplio. A lo largo del siglo XVIII se extendió por Europa el gusto por las escenas portuarias, tras la difusión de la obra de Vernet. Alexander Jean Noël, un discípulo de este pintor, realizó una expedición similar a la de Sánchez junto con el grabador François Allix para ejecutar varios grabados de tema marítimo, bajo el título de “Collection de Ports d’Espagne et Portugal”; el proyecto no pudo concluirse y solo se realizaron dos entregas con vistas de Lisboa, Cádiz y Cartagena.<sup>56</sup> Paralelamente, el mismo año que Sánchez comenzó a expedir sus primeros lienzos desde Cádiz, el conde de Floridablanca encargó a Pedro Grouilliez una serie similar destinada a difundirse mediante grabados. De los originales tan solo se conocen los relativos a la Vista de la Ría de Vigo, Vista de Bayona, Avilés (figura 31), Ribadeo y Ferrol,<sup>57</sup> pero, gracias a la documentación conservada, sabemos que el 12 de octubre de 1785, la obra se componía de treinta.<sup>58</sup> Los grabados se encomendaron a Tomás López Enguídanos y no fueron del agrado de Grolliez. Por ello, se le autorizó para que los realizase él mismo, aunque solo se llegaron a publicar los del puerto de Cádiz, Sevilla y Luarca. A diferencia del precedente francés,<sup>59</sup> Grolliez se detuvo en la descripción topográfica más que en la de los puertos, centrándose en la plasmación del cielo poblado de nubes. Como ya había hecho Vernet, colocó en primer término a personajes del lugar y otros individuos ataviados con mayor elegancia y que posiblemente aluden a él y a alguno de sus acompañantes.

---

<sup>56</sup> La primera de las entregas se anunció en la *Gazette de France* el 21 de noviembre de 1788 y la segunda se ofreció en el *Journal de París* el 25 de junio de 1790. ROUX, M.: *Bibliothèque Nationale. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII siècle*, París, I, pp. 154-159.

<sup>57</sup> Para mayor información véase: CARTOGRAFÍA NACIONAL: *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1987, p. 59, lámina 135.

CARRETE, J.: “La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya”, en *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1984, pp. 42-43.

<sup>58</sup> El autor declaraba que: “enemigo de la ociosidad, espero con ansia nuevas órdenes, sea para seguir el mismo trabajo en el interior del Reyno, sea por cualquier otra comisión”. AHN. Consejos, II. 277/32.

<sup>59</sup> Las cinco acuarelas se custodian en la Colección Rodríguez Moñino-Brey. Véase: SONSECA, Y.: *Dibujos de la colección Rodríguez Moñino-Brey*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2000, pp. 196-200.

Lo interesante de estas colecciones es que constatan cómo las vistas de nuestros puertos fueron utilizadas por la monarquía para expresar su poderío y grandeza. Ciertamente, aunque la iconografía urbana norteña nació vinculada al anhelo por conocer el mundo, los soberanos pronto comprendieron que la representación de sus dominios, al igual que la de sus victorias, era una forma de exaltar su figura y transmitirla al futuro. En realidad, el paisaje portuario entendido como el resultado de la interpretación personal del artista, no apareció hasta bien entrado el siglo XIX, coincidiendo con el apogeo del género en España; por ello, los testimonios realizados durante la Edad Moderna deben ser analizados considerando sus funciones instrumentales y conmemorativas que pretendían contribuir a consolidar la fama de sus promotores. De este modo, al enfrentarnos a los documentos gráficos realizados durante los siglos XVII y XVIII debemos tener especialmente en cuenta su contexto original, sin olvidar la interacción que existía entre las imágenes y el marco cultural, político y social de la época.

En las páginas precedentes se ha tratado de exponer brevemente los usos y funciones que motivaron el nacimiento de la iconografía urbana de la ciudad portuaria en la Edad Moderna. Más allá de su calidad artística, se ha pretendido resaltar su importancia como un documento histórico y cultural de una época en la que el Arte se puso al servicio del poder. Precisamente, fue el momento en el que la imagen inundó la esfera de la comunicación política y se convirtió en un medio eficaz para transmitir ideas, aspiraciones e ideales de gobierno.<sup>60</sup> Y es que, aunque la mayor parte de los estudios sobre el uso de la imagen como propaganda política se han centrado, sobre todo, en la Rusia Soviética, la Alemania nazi o la Italia fascista, a lo largo de la historia, la pintura, como otras manifestaciones artísticas, fue utilizada por los gobernantes para inspirar al pueblo los sentimientos adecuados e inmortalizar su figura. De la misma forma que el retrato y la estatua se utilizaron para idealizar su personalidad, las vistas de sus dominios fueron una forma de expresar su poderío. En este contexto, las ciudades portuarias del norte fueron adquiriendo un mayor protagonismo por ser lugares de idas y venidas, de guerras y exploraciones y formar

---

<sup>60</sup> Al respecto puede ser de gran interés las consideraciones de Burke: BURKE, P.: “Cómo interrogar a los testimonios visuales”, en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado...* Op. cit., pp. 29-40.

parte de uno de los imperios marítimos más extensos y duraderos que han existido. Sus vistas se presentaban, así, como una forma de perpetuarlo y conservar su memoria en el futuro, haciendo visible lo que ya no está.



Figura 26. *Première vue du port de Bordeaux: prise du côté des Salinières*. Claude Joseph Vernet, 1758. (Musée National de la Marine)



Figura 27. *Vista del Arenal de Bilbao*. Luis Paret y Alcázar, 1783. (Museo de Bellas Artes de Bilbao)



Figura 28. *Vista de Fuenterrabía*. Luis Paret y Alcázar, 1786. (Museo de Bellas Arte de Bilbao)



Figura 29. *Vista de la villa de Gijón*. Mariano Ramón Sánchez, 1793. (Palacio Real. Patrimonio Nacional)



Figura 30. *Muelle de Santander*. Mariano Ramón Sánchez, 1793. (Palacio Real. Patrimonio Nacional)



Figura 31. *Vista de la bahía de Avilés*. Pedro Grolliez, 1782-1785. (Colección Rodríguez Moñino-Brey)



### III.- El siglo XIX: del grabado informativo a las visiones finiseculares

En las páginas precedentes se ha analizado cómo nació y se desarrolló la iconografía urbana de los núcleos del litoral norteño a lo largo de la Edad Moderna, gracias a su inclusión en las series de vistas, patrocinadas, en gran medida hasta finales del siglo XVIII, por la monarquía. Paulatinamente, los artistas mostraron cada vez más predilección por los perfiles y panorámicas que permitían detenerse en la plasmación de los edificios más significativos y con la nueva centuria se produjo una mayor variedad de testimonios. Se siguieron realizando vistas globales y descriptivas, pero remitieron a favor de las visiones personales y evocadoras, en las que había cabida para la plasmación de los múltiples elementos y factores que forman parte de los puertos: desde las embarcaciones, la costa habitada y las costumbres de los pescadores hasta la moda del veraneo y los nuevos puertos industriales.

Esta variedad temática propició el enriquecimiento de su iconografía urbana, favorecida por la consolidación del género del paisaje. Con el magisterio de Carlos de Haes muchos pintores del Norte formados en Madrid comenzaron a interesarse por las características peculiares de su tierra, dando lugar a lo que conocemos como paisajismo local. Además, fue la época en la que aparecieron los primeros testimonios de los viajeros, que ensayaron nuevos puntos de vista y se interesaron por la representación del puerto en plena actividad, tal y como se observa en *Ports de mer d'Europe*, una obra que actualizó las vistas de Paret, Sánchez y Vernet. El Romanticismo impulsó el redescubrimiento de España como tierra exótica y pintoresca y motivó a muchos literatos y artistas a realizar periplos artísticos por el país, reflejando su impresión en interesantes descripciones y estampas. Es cierto que los ejemplos sobre el norte son escasos, pero contamos con algunos testimonios, como los de George Vivian y, sobre todo, con los de dos grandes autores de la estampa española romántica y pintoresca, esto es, Francisco Javier Parcerisa con su obra *Recuerdos y Bellezas de España*,<sup>61</sup> y Jenaro Pérez Villamil, creador de *España*

---

<sup>61</sup> PARCERISA, F. J., QUADRADO, J.M.: *Recuerdos y bellezas de España*. Imprenta de Repullés. Madrid, 1855.

*Artística y Monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España.*<sup>62</sup>

En cualquier caso, fueron las publicaciones periódicas ilustradas las que contribuyeron de manera decisiva a la difusión de la imagen de nuestras ciudades y villas marítimas. La proliferación de revistas y periódicos proporcionó a grabadores y dibujantes un enorme campo de trabajo y posibilitó diversas combinaciones entre el dibujo y la narrativa, fomentando el desarrollo de lo que conocemos como relato de actualidad. Su influencia fue determinante en la construcción de la cultura popular, configurando un imaginario colectivo sobre el mundo urbano.

Partiendo de estas consideraciones, este capítulo se estructurará en tres grandes bloques. En primer lugar, es necesario recordar brevemente cuál era la situación de las ciudades portuarias al iniciarse la centuria para entender los cambios que fueron experimentando en su transcurso; seguidamente, se analizará el papel y la relevancia de las estampas y grabados de las publicaciones periódicas ilustradas y, finalmente, abordaremos las visiones legadas por los paisajistas finiseculares que mostraron especial predilección por el tema marítimo.

La extensión dedicada a este período no solo deriva de la multitud de testimonios, sino también de que fue un momento decisivo en el que se acometieron numerosas intervenciones que modelaron la imagen actual de estos núcleos. Algunos se convirtieron en símbolo del progreso y, gracias a la pujanza de su puerto, alcanzaron una posición relevante a nivel nacional; otros aprovecharon las ventajas de su entorno natural y la belleza de su costa, convirtiéndose en símbolo del veraneo; mientras que un tercer grupo dio definitivamente la espalda a su puerto, ante su incapacidad para seguir desarrollando funciones ligadas al mar.

---

<sup>62</sup> Véase: ESCOSURA, P. de la: *España artística y monumental : vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. JdeJ. Madrid, 2010. (Ed. Facs.)

### III. a.- Las transformaciones urbanas del XIX

Una de las consecuencias de las transformaciones del siglo XIX fue el desarrollo espectacular de las ciudades. Según avanzaba la centuria, el éxodo rural se incrementó considerablemente y los núcleos urbanos comenzaron a verse inmersos en un exceso demográfico que requería su adaptación funcional. La ciudad creció y se modernizó gracias a los avances técnicos en materia de construcción y al desarrollo de la industria y las comunicaciones.

El crecimiento en España se produjo más tardíamente y con más lentitud que en otros países europeos, pero, entre 1850 y 1900, la concentración de la población en las urbes experimentó un incremento notable.<sup>63</sup> De una ciudad que evolucionaba perezosamente, se pasó a otra en rápida expansión que alteró el trazado medieval, tan solo modificado por el urbanismo barroco.<sup>64</sup> Las transformaciones realizadas a lo largo de la centuria respondieron a los impulsos de la nueva burguesía por buscar mayor bienestar y comodidad en la ciudad. Ello hizo que las infraestructuras existentes resultasen insuficientes para procurar atención a las grandes aglomeraciones humanas que buscaban acomodo en ellas. Pronto surgieron ciertas voces que reclamaban una serie de mejoras ante esta situación. Como señala Bahamonde Magro,<sup>65</sup> una de las primeras soluciones consistió en el aumento de la densidad por metro cuadrado y en la construcción de edificios con más altura. En la práctica se vio que no era la opción más apropiada para dar respuesta a todas las necesidades y algunos comenzaron a hablar de la “ciudad enferma”, ante la falta de servicios mínimos para la población, el hacinamiento y la profusión de enfermedades. Apareció, así, la segunda de las propuestas, que abogaba por su expansión a partir de

---

<sup>63</sup> Para mayor información sobre el crecimiento de la ciudad decimonónica en España, véase: LINARES QUIRÓS, F.: *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX*. Trea. Gijón, 2009, pp. 168 y ss.

<sup>64</sup> Sobre el nacimiento de la ciudad industrial Santamarea realiza una interesante reflexión en: SANTAMAREA, J.A.: *La ciudad. Realidad, pensamiento y acción*. Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos. Madrid, 2006, pp. 25-44.

<sup>65</sup> El autor contextualiza estos cambios urbanos en de la sociedad decimonónica, ofreciéndonos una idea global y completa en: BAHAMONDE MAGRO, A.: *Historia de España: Siglo XIX*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994, pp. 439-447.

la conquista de nuevos espacios, lo que implicó la demolición de ciertos elementos del pasado como las murallas. Fueron naciendo los planes de ensanches, que se generalizaron lo largo de la centuria.<sup>66</sup> Con ellos, se contribuía a crear una nueva imagen de una ciudad moderna y con numerosas mejoras, pero que, al mismo tiempo, respondía principalmente a las exigencias de la figura del nuevo burgués.<sup>67</sup> Se creaba una ciudad que buscaba ser símbolo del desarrollo industrial, de un progreso que la sociedad nacida del Antiguo Régimen pretendía representar, pero también surgía un espacio físico donde se iba a desarrollar la lucha social y la batalla entre los partidarios del progreso y los que añoraban el pasado.<sup>68</sup> Aunque muchos ensalzaron esa imagen moderna, desde principios del siglo también fueron numerosos los escritores, filósofos e intelectuales que comenzaron a dudar de sus ventajas, como Robert Own, John Ruskin, Etien Labet, Karl Marx o Friedrich Engels, entre otros.<sup>69</sup>

En nuestro país, las ciudades portuarias experimentaron grandes reformas, favorecidas por el desarrollo tecnológico, económico y demográfico.<sup>70</sup> Precisamente,

---

<sup>66</sup> La “Ley de Ensanche de poblaciones” fue aprobada en 1864, pero ya desde 1813 el Estado Liberal había intentado eliminar los símbolos de vasallaje de las ciudades mediante el derribo de las murallas y torres. Con ella se ponía al alcance del constructor terreno edificable con unas condiciones muy ventajosas que permitían lograr un crecimiento planeado y racional de las ciudades a partir de solares alejados del asfixiante centro histórico.

<sup>67</sup> Buena parte de los ensanches realizados en el siglo XX se limitaron a la creación de barrios residenciales para la burguesía, sin resolver los problemas de la ciudad histórica ni las necesidades de la clase trabajadora. Al respecto puede resultar de interés: SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la nostalgia y el progreso: la sociedad burguesa y las artes”, en *La cultura española de la Restauración*. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander, 1999, pp. 223-262.

<sup>68</sup> Sobre la idea de progreso, véase: NISBET, R.: *Historia de la idea de progreso*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.

<sup>69</sup> Al respecto, puede resultar de interés: LITVAK, L.: “El fracaso de la ciudad moderna”, en *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Editorial Taurus. Madrid, 1980, pp. 71-106.

<sup>70</sup> Para mayor información sobre los puertos españoles en el siglo XIX, consúltese: ALEMANY LLOVERA, J.: *Los puertos españoles en el siglo XIX*. CEHOPUMOPT. Madrid, 1991, pp. 158- 237. El autor ofrece un análisis exhaustivo de la situación de los puertos españoles en el siglo XIX, estudiando, además, su evolución a través de las representaciones gráficas.

la modernización de sus puertos propició su despegue y años de bonanza, de modo que los proyectos de renovación portuaria se diseñaban teniendo en cuenta los beneficios que podían reportar a la urbe.

Durante la primera mitad de la centuria no se ejecutaron grandes obras portuarias, debido a las convulsiones del reinado de Fernando VII, las guerras de la Independencia y la crisis de la marina tras la derrota de Trafalgar. Por ello, no fue hasta la segunda mitad del siglo cuando se acometieron reformas significativas en las poblaciones costeras. Con el *Real Decreto de 17 de diciembre de 1851* el Ministerio de Fomento se hizo cargo de la mayoría de los puertos,<sup>71</sup> reconociendo la necesidad de adaptarlos a las exigencias de la época. Poco después, se realizó la primera colección de planos de los puertos españoles elaborados oficialmente y con criterios homogéneos. Los grabados se publicaron en la *Memoria de Obras Públicas* en los años de 1864, 1865 y 1866 y sirvieron de base para la edición del *Atlas de los principales puertos de España* de Gustavo Pfeiffer (figuras 32, 33 y 34).<sup>72</sup> El objetivo último del Ministerio, entusiasmado por el crecimiento económico y la industrialización, era dar una respuesta global a las necesidades y deficiencias de cada enclave. A partir de la *Ley de Puertos* de 1880,<sup>73</sup> gran parte de las administraciones locales de muchos pueblos

---

SAÉNZ RUDRUEJO, F.: “Evolución de los puertos españoles durante el siglo XIX”, en *Puertos españoles en la historia*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, Centro de Publicaciones. Madrid, 1994, pp. 101-116.

<sup>71</sup> CALVO CRUZ, M., CASTRO PÉREZ, C. y GRANADO SUÁREZ, S.: “Análisis económico, financiero y contable de la normativa reguladora de las juntas de obras de puertos en España, siglos XIX y XX”, en *Innovar*, 32, (julio-diciembre 2008), pp. 153-166.

<sup>72</sup> ALEMANY LLOVERA, J.: *Los puertos españoles...* Op. cit., pp. 143-157. Parte de las láminas fueron editadas por la Secretaria General Técnica del MOPU en: *Ingeniería en la Época Romántica. Las obras públicas en España alrededor de 1860*. Servicio de Publicaciones. Madrid, 1983.

<sup>73</sup> *Ley de 7 de mayo de 1880 de Puertos*. *Gaceta de Madrid*, II, 129, 8 de mayo de 1880. [http://www.mapfre.com/documentacion/publico/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1003926](http://www.mapfre.com/documentacion/publico/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1003926). (22-10-2011).

La ley diferenciaba los puertos de interés general de los locales (Art. 15). Los primeros eran definidos como “los destinados especialmente á fondaderos, depósitos mercantiles, carga y descarga de los buques que se emplean en la industria y comercio marítimo, cuando el que se verifique por estos puertos pueda interesar á varias provincias y se hallen en comunicación directa con los principales

y ciudades del litoral presionaron al Gobierno para que sus puertos fueran declarados de interés general, puesto que dicha clasificación responsabilizaba al Estado a sufragar todas las reparaciones que precisasen.<sup>74</sup> Gran parte de ellos fueron reconocidos, pese a que muchos no eran más que un mero tramo de costa sin ningún tipo de equipamiento.

De todas formas, el despegue de los puertos del Norte no se produjo hasta bien avanzada la centuria. Las críticas que había emitido Jovellanos sobre su atraso en el *Informe sobre la Reforma Agraria*, se repetían en el *Diccionario Geográfico Estadístico* de Pascual Madoz,<sup>75</sup> donde se apreciaban sus principales deficiencias: calados insuficientes, dársenas cegadas, etc. Finalmente, la introducción del vapor y el ferrocarril en el tráfico impulsaron su renovación. Bilbao adquirió una gran relevancia por sus infraestructuras y tráfico. Entre 1860 y 1900, quintuplicó su actividad, abriéndose al mar con el proyecto de Evaristo Churruga.<sup>76</sup> En Pasajes se formó la Sociedad General del Puerto, encargada de realizar las obras necesarias para su modernización y en San Sebastián, se cimentaron muelles nuevos.<sup>77</sup> El de Santander fue objeto de diversas intervenciones y remodelaciones, proyectadas por Máximo Rojo en 1854 y Mateo Obregón y Juan de Orense a finales del siglo y principios del

---

centros de producción de España. Son también de interés general los denominados de refugio por su situación y condiciones excepcionales de capacidad, seguridad y abrigo en los temporales”. Por su parte, los denominados de interés local eran “los destinados principalmente al fondadero, carga y descarga de los buques que se emplean en la industria y comercio locales, sin perjuicio de poder ser clasificados entre los de interés general cuando su comercio se extienda á otras localidades, territorios ó provincias.

<sup>74</sup> ALEMANY, J.: *Los puertos españoles...* Op. cit, pp. 213 y ss.

<sup>75</sup> MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico –Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Estudio Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Madrid, 1845-1850.

<sup>76</sup> SERRANO, S.: “Paisaje e industria en el Bilbao del despegue (1860-1930)”, en *Historia Contemporánea*, 24, (2002), pp. 223-243.

<sup>77</sup> PEIRONCELY, M.: “Obras del puerto de San Sebastián: Descripción del puerto y del proyecto de obras en construcción”, en *Revista de Obras Públicas*, 6, (1855), pp. 61-63. *Ídem*: “Obras en el puerto de San Sebastián: medios auxiliares empleados en la construcción”, en *Revista de Obras Públicas*, 7, (1855), pp. 73-75.

siguiente.<sup>78</sup> En Asturias, la ciudad que experimentó un mayor crecimiento fue Gijón;<sup>79</sup> la apertura de la Carretera Carbonera en 1842 y la instalación del ferrocarril Sama-Gijón en 1856 la convirtieron en el principal puerto minero, ampliándose considerablemente en 1893 con la construcción del Musel. Galicia destacaba por los puertos de A Coruña, reformado por Eduardo Vila y Algorri a partir de 1887, y Ferrol, mientras que Vigo comenzó a renovarse gracias a la construcción de un muelle de hierro, se adquirieron tres grúas de vapor y se acondicionó una zona de servicio, un almacén y los edificios de la Comandancia Marina, la Aduana, Sanidad y La Junta de Obras, entre otras. En definitiva, las principales ciudades portuarias del Norte de España acometieron a lo largo del XIX diversas obras para sustituir sus rudimentarias infraestructuras y poder cobijar a los grandes barcos de casco de hierro y vapor, aumentando su tráfico marítimo.

Paralelamente a este crecimiento y modernización, muchos núcleos del litoral inauguraron un fenómeno propio del siglo XIX: el del veraneo.<sup>80</sup> Uno de los primeros focos de atracción fue la playa; la estancia en la costa se comenzó a asimilar a la buena salud, dando lugar a los baños de agua salada. Algunos se convirtieron en verdaderos balnearios naturales, dotándose de equipamientos destinados específicamente para los baños y otros que hacían más agradable la estancia, como chalets, hoteles, casinos, restaurantes, nuevas avenidas, parques, áreas urbanizadas junto a las playas, etc.

Todos estos cambios fueron immortalizados en las glosas de los escritores y el pincel de los pintores. Algunos optaron por ensalzarlos, haciendo del progreso su

---

<sup>78</sup> POZUETA ECHEVARRI, J: “Santander, el puerto y la ciudad en la historia”, en *Santander, el puerto y su historia*. MOPU. Junta del Puerto de Santander. Santander, 1985

<sup>79</sup> Para mayor información, véase: ALVARGONZÁLEZ, R.: *Gijón: industrialización y crecimiento urbano*. Ayalga. Salinas, 1977.

ALVARGONZÁLEZ, R., FERNÁNDEZ, A. y TOMÉ, S.: “Gijón: el despegue de la “capital” industrial y portuaria de Asturias (1890-1936), en *Las ciudades en la modernización de España*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1992, pp. 161-176.

<sup>80</sup> LITVAK, L.: *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Fundación Mapfre Vida. Madrid, 2001, pp. 13-63.

huella de modernidad artística y ofreciendo imágenes renovadas de los puertos con sus fábricas, estaciones de ferrocarril y nuevas infraestructuras; mientras que otros optaron por ignorarlos, evidenciando su rechazo ante esa misma idea de progreso que se había intentado instaurar. Era el reflejo del debate que vivió la sociedad finisecular, cuya vida cotidiana se vio afectada, para bien o para mal, por la modernización y sus consecuencias.

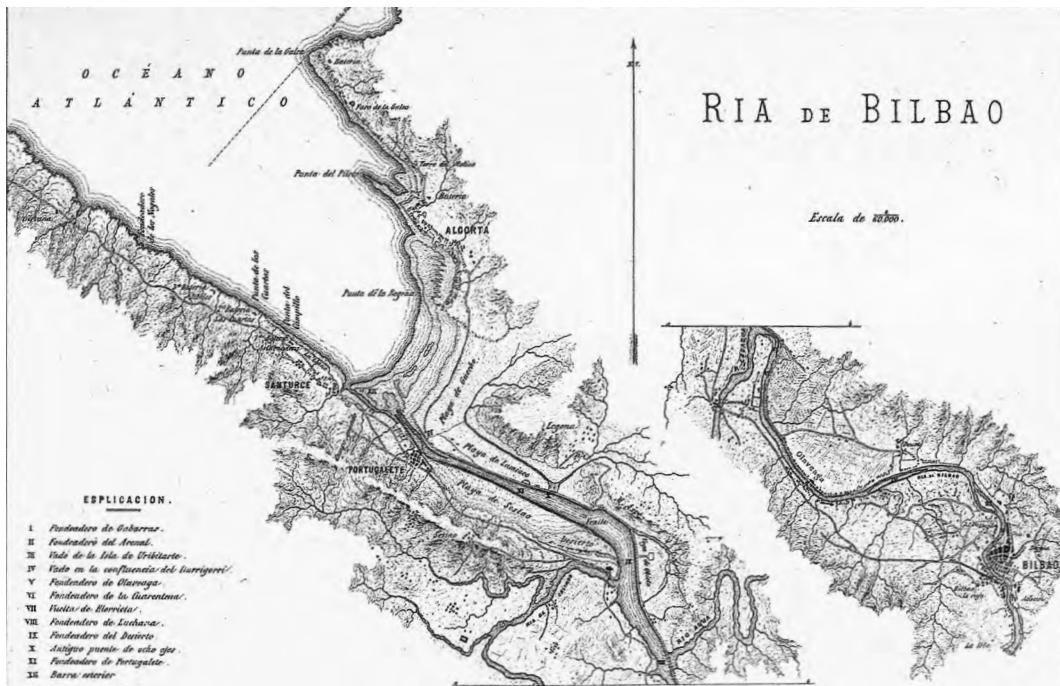


Figura 32. Ría de Bilbao. Atlas de los principales puertos de España. G. Pfeiffer, 1872.

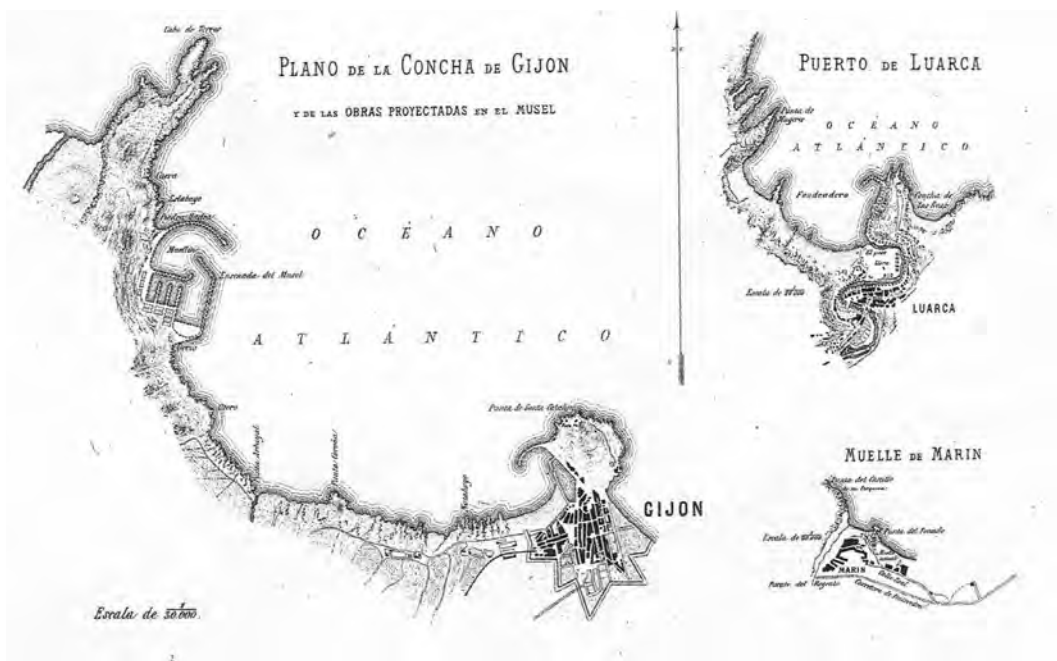


Figura 33. Puerto de Gijón, Luarca y Marín. Atlas de los principales puertos de España. G. Pfeiffer, 1872.

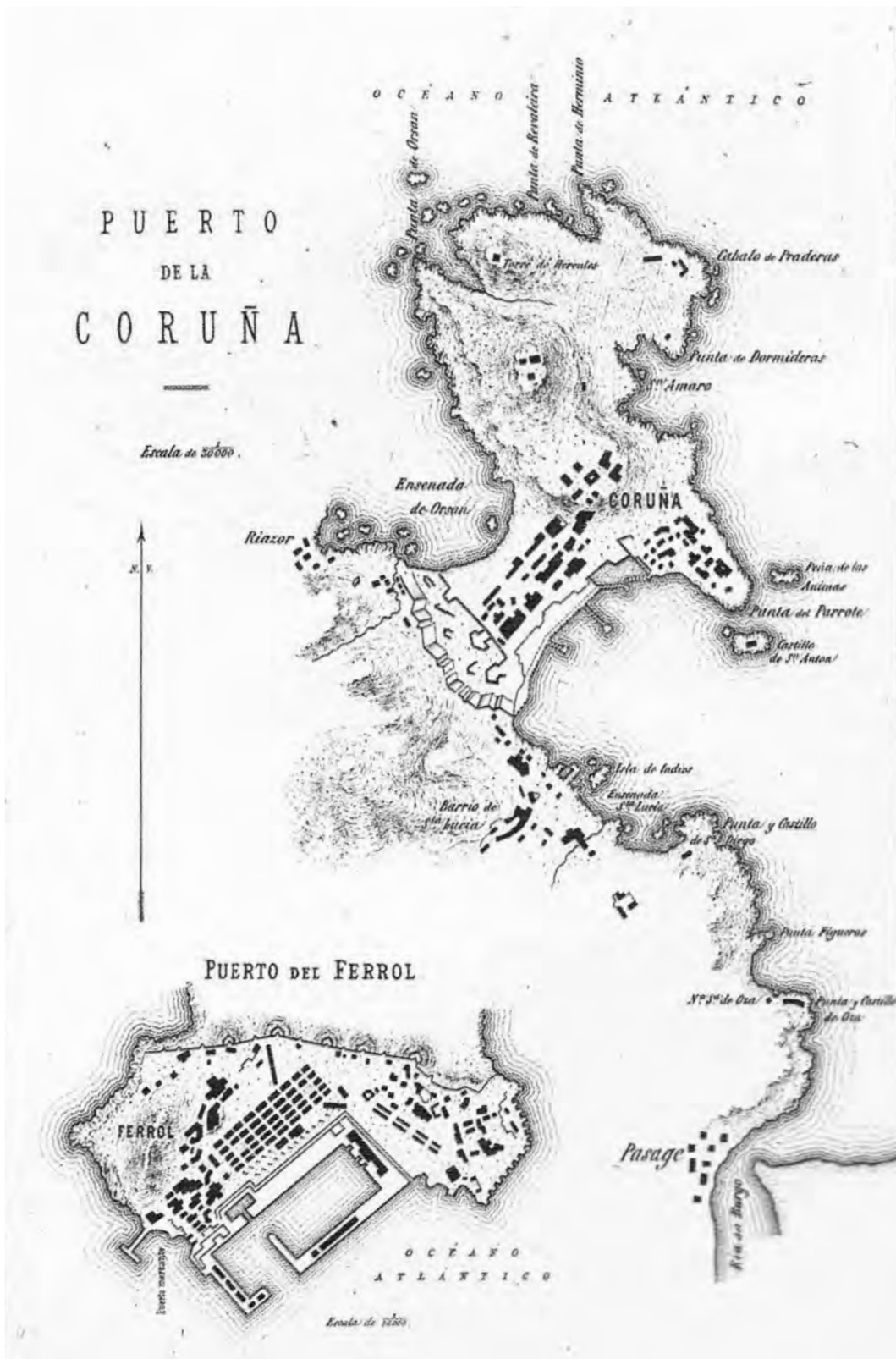


Figura 34. Puertos de la Coruña y del Ferrol. Atlas de los principales puertos de España. G. Pfeiffer, 1872.

### III. b.- La función del grabado en las publicaciones periódicas decimonónicas

Las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX fueron decisivas para la conformación de la cultura visual de masas, debido a la proliferación de imágenes en libros, folletos y, sobre todo, en publicaciones periódicas.<sup>81</sup> Sin duda alguna, esta eclosión no fue casual y se vio favorecida por el perfeccionamiento de las técnicas del grabado y, más concretamente, de la denominada xilografía “a testa” o “contrafibra”.<sup>82</sup>

A lo largo de la centuria se sucedieron multitud de cabeceras, que gozaron de diverso éxito y permanencia. En este caso, nos limitaremos a aquellas que incluyeron un mayor número de estampas y que perduraron más en el tiempo, difundiéndose por gran parte del territorio español e hispanoamericano. Se trata de las denominadas revistas ilustradas, como *La Ilustración. Periódico Universal* (1849-1857), *El Museo Universal* (1857-1869) y *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). No obstante, conviene recordar otras, como *La Ilustración de Galicia y Asturias* (1879-1881) y *La Ilustración Cantábrica* (1882), cuyo objetivo prioritario fue valorar y reivindicar la cultura norteña. El origen de estas cabeceras y de los modernos periódicos que combinaron el texto con la imagen se remontaban a los siglos XVII y XVIII, momento en el que se publicaron diversas *Gacetas, Noticias, Relaciones*<sup>83</sup>, etc., que satisfacían la curiosidad de la gente por conocer acontecimientos destacados.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Para mayor información puede resultar de interés, consultar uno de las publicaciones clásicas sobre las relaciones entre la Historia del Arte y la conformación de la cultura de masas: RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra. Madrid, 1976.

<sup>82</sup> A partir de entonces la matriz de la madera se cortó perpendicular a la superficie grabable. Sobre las técnicas de reproducción de imágenes en la época véase: FONTBONA, Francesc.: “Las Ilustraciones y la reproducción de sus imágenes”, en *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*. Coloquio Internacional-Rennes. Université Paul Valéry. Montpellier, 1996, pp. 73-79.

<sup>83</sup> Sobre las relaciones véase: LÓPEZ POZA, S.: “Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro”, en *Seminario de relaciones de Sucesos*. Sociedad de Cultura Valle Inclán. Ferrol, 1999, pp. 213-222. Ídem: “Diseño de una base de datos para catalogación y estudio de las Relaciones de Sucesos”, en

Antes de adentrarnos en su análisis, es necesario señalar que fue el *Semanario Pintoresco Español* la primera que descubrió la atracción que generaba en los lectores la inclusión de imágenes entre el texto.<sup>85</sup> Fundada por Ramón de Mesoneros Romanos, se editó semanalmente entre 1836 y 1857 y abordó temas muy dispares. Sus grabados eran un ornamento y ofrecían la posibilidad de observar monumentos y obras destacadas de la nación, algunas de las invenciones contemporáneas y los episodios más significativos de la historia. Estaba pensado para la lectura familiar y dirigido a todo tipo de público, siguiendo la línea iniciada en Inglaterra por el *Penny Magazine*.<sup>86</sup> Inauguró el periodismo de masas, combinando arte con literatura popular para ofrecer entretenimiento y cultura a la clase media.<sup>87</sup> Sus estampas eran concebidas como catálogo de memoria para el futuro pero, sobre todo, como un medio para sustituir la contemplación real:

“Hallamos en ellas los países, las ciudades, los sitios notables que hemos leído en las historias, o que hemos visto en nuestros viajes. De modo que la gran variedad y número de cosas raras que en ellas se encuentran, pueden servir de viaje, pero de un viaje cómodo y curioso a cuantos nunca lo han hecho ni tiene proporción de hacerlo”.<sup>88</sup>

Al tiempo que se difundía esta cabecera, en Europa comenzaron a editarse otras que abandonaron el afán enciclopédico para presentar acontecimientos y relatos de actualidad. Se trataba de las revistas ilustradas que se generalizaron en todo el

---

*Palabras para el pueblo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América. Madrid, 2000, pp. 367-379.

<sup>84</sup> Para mayor información, consúltese: TUSELL, J. (Coord.): *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.

<sup>85</sup> SIMÓN DÍAZ, J.: *Semanario Pintoresco Español*. CSIC. Madrid, 1946.

<sup>86</sup> Como ha señalado Riego, el *Semanario Pintoresco Español* se proclamó seguidor del *Magasin Pittoresque* parisino que, a su vez, mantuvo el modelo iniciado por el *Penny Magazine*, editado en Londres desde 1822. Véase: RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Universidad de Cantabria. Santander, 2001, p. 117.

<sup>87</sup> BASTIDA DE LA CALLE, M. D.: “El periodismo ilustrado: del dibujo a la fotografía”, en *A Distancia*. Uned. Madrid. Enero de 1991, pp. 17-23.

<sup>88</sup> “Utilidad de las estampas y su uso”, en *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, 1844, p. 48.

continente a raíz de la aparición en Londres *The Illustrated London News*, en 1842.<sup>89</sup> Desde entonces, cada país aspiró a tener su propia “Ilustración”: en 1843 apareció el modelo francés y el portugués; seis años después, el español; en 1852, el neoyorkino y más tarde, el argentino, entre otros. Según Riego, con ellas se inició el periodismo de la pluma y el lápiz, esto es, el reportaje gráfico, que se convirtió en uno de los canales de comunicación más influyente de la segunda mitad del siglo.<sup>90</sup> De acuerdo con este autor, a lo largo del siglo se editaron dos tipos de publicaciones: aquellas que se adscribían a la tipología prensa de partido, buscando la adhesión ideológica del lector, y que fueron habituales durante buena parte del siglo, y las que respondían a la categoría de la prensa de masas, que pretendían captar al mayor número de lectores posibles y fueron frecuentes a partir de los años ochenta.<sup>91</sup>

Su interés por el acontecimiento y la honestidad informativa propició que sus grabados persiguiesen la verosimilitud;<sup>92</sup> de este modo, la imagen era apreciada por su capacidad para aportar conocimiento, sin limitarse a reproducir el contenido del texto y ofreciendo otros datos complementarios.<sup>93</sup> Si bien es cierto que los diversos títulos europeos compartían una serie de rasgos, tanto en el formato como en el contenido, su singularidad derivaba de que narraban aspectos relativos a la

---

<sup>89</sup> *The Illustrated London News* salió a la venta el 14 de mayo de 1842 y en su primer número incidió en cuál iba a ser su principal objetivo, gracias a la combinación del texto y la imagen: “poner ante el ojo del mundo un vivo y movido panorama de todas sus acciones e influencias”. “Our Address”, en *The Illustrated London News*, (14 de mayo de 1842).

<sup>90</sup> Riego ha sido uno de los investigadores que más aportaciones ha hecho al estudio de la función del grabado en la prensa ilustrada. RIEGO, B.: “Un modelo informativo internacional basado en las “Ilustraciones” de larga permanencia editorial: la fragmentación del proyecto español en tres cabeceras consecutivas”, en *La construcción social de la realidad...* Op. cit., pp. 150-167.

<sup>91</sup> RIEGO, B.: “Las imágenes como fenómeno cultural y de opinión pública durante la primera etapa de la restauración”, en *La cultura española en la restauración...* Op. cit., pp. 193-200.

<sup>92</sup> Sobre el concepto de acontecimiento véase: AUBERT, A.: “La información transforma en acontecimiento en noticia”, en *La prensa en los siglos XIX y XX: metodología, ideología e información: aspectos económicos y tecnológicos*. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1986, pp. 42-72.

<sup>93</sup> Este aspecto fue ya señalado en un obra pionera de Ivins: IVINS, W.: *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979, pp. 135 y ss.

realidad del país,<sup>94</sup> siendo, así, uno de los medios más eficaces para la integración social y la difusión de la identidad nacional.

---

<sup>94</sup> RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad...* Op. cit., p. 148.

### III. b. 1.- Las ciudades portuarias en *La Ilustración: Periódico Universal*, *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana*.

El periodista progresista Ángel Fernández de los Ríos fue el director de *La Ilustración*, editada en Madrid a partir del 3 de marzo de 1849. Era la primera revista ilustrada española y nació a imitación de *The Illustrated London News*. En su primer número, Fernández de los Ríos expuso sus objetivos para marcar las principales características que la diferenciaban de las denominadas pintorescas y presentar al público la nueva dimensión que adquiriría el uso y combinación de las imágenes y del texto:

“No nos proponemos publicar un periódico de puro entretenimiento, sino un registro donde tomar acta de todos los acontecimientos importantes, de todos los hechos curiosos que sucedan en los pueblos, con detalles que merezcan ser conservados, presentando así reunido a un golpe de vista el último día de cada semana, cuanto ha sido objeto durante ella de la discusión la prensa periódica y de la conversación general”<sup>95</sup>

*La Ilustración* abrió el proyecto ilustrado en España, materializado en tres cabeceras consecutivas. Inicialmente, incluyó un gran número de grabados de origen francés, alemán e inglés, otros que habían sido publicados anteriormente en el *Semanario*, y algunas representaciones de ciudades españolas, para captar la atención de sus habitantes.

En 1844 se había emitido un Decreto de Imprenta que dictaba una serie de medidas de control para la prensa. Los editores debían entregar una copia del periódico antes de su venta al jefe político de la provincia.<sup>96</sup> Esta disposición fue uno de los principales impedimentos que tuvo De los Ríos, pues no favorecía el desarrollo de una revista ilustrada de calidad; sin embargo, su escaso éxito radicó también en su excesivo precio, en la carencia de estampas de calidad, en los costes de

---

<sup>95</sup> “Historia de la Semana”, en *La Ilustración. Periódico Universal*, I, 1, (3 de marzo de 1849), p. 1.

<sup>96</sup> RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad...* Op. cit., pp. 189-190.

impresión y, sobre todo, en la propia estructura política, económica y social del país, incapaz de asimilar el nuevo sistema informativo. En sus propias palabras:

“Falta pues una fuerte clientela de lectores que permitan economizar gastos; falta afición a esta clase de publicaciones en el grado que es necesario para que vivan con el brillo que en otros países; falta ese convencimiento íntimo que en ellos hay del valor de la publicidad, de la honra que las personas y las cosas reciben cuando la prensa se encarga de archivarlas y perpetuarlas, y faltan, por último, todos los elementos, absolutamente todos los que se necesitan para la ejecución material de este género”.<sup>97</sup>

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no debe extrañarnos que la presencia de las ciudades portuarias del Norte fuese escasa. Sin embargo, dos de ellas aparecieron con motivo de la nueva moda del veraneo, a la que ya se ha aludido. El 30 de junio de 1849 se publicaron dos grabados de Santander y San Sebastián en el apartado dedicado a “Variedades” (figuras 35 y 36). Una revista ilustrada, destinada a informar sobre actualidad, tenía que facilitar datos útiles a la sociedad burguesa sobre diversos aspectos relacionados con sus hábitos; así que, a medida que se acercaba la estación estival, solían incluir recomendaciones sobre los mejores lugares para disfrutar del mar. San Sebastián era la ciudad que gozaba de mayor popularidad, pero, ese año se aconsejaba acudir a Santander con las siguientes observaciones:

“(…) Este año hay un obstáculo para las personas tímidas, y aun más para las que se dicen prudentes. La anual expedición a Biarritz, Luchon, Baganares o Wisuaden, es peligrosa á la conservación del individuo, y aun San Sebastián, Santa Agueda y Arechavaleta, no ofrecen todas las seguridades convenientes a los que sospechan que el cólera prosiga en derechura su funesta marcha. (...) Las montañas de Santander han merecido preferencia. Felicitemos de que una vez al menos esa caprichosa reina a quien se rinde culto ciego se haya decidido por lo mejor. Pocas provincias pudieran ofrecer tantas ventajas como este pintoresco y saludable

---

<sup>97</sup> *La Ilustración. Periódico Universal*, V, 201, (1 de enero de 1853), pp. 1- 2.

país, de templado clima y buenos alimentos (...) y, teniendo por capital un hermoso puerto de mar en el que acaba de disponerse todo lo necesario para tomar baños provechosa y agradablemente”.<sup>98</sup>

Se insistía en la belleza y conveniencia del litoral santanderino, al tiempo que se recordaba que incluso la reina Isabel II, tildada de “caprichosa”, había optado por ella. En los grabados, San Sebastián se presentaba como una pequeña ciudad a los pies del monte Urgüll, sin apreciarse apenas nada de su urbanismo; por el contrario, Santander se identificaba con su fachada marítima, destacándose las modernas casas de galerías del muelle. Del resto de las provincias solo se incluyó una estampa de A Coruña con motivo de un acontecimiento destacado: la entrada de los duques de Montpensier (figura 37).<sup>99</sup> Se trataba de una estampa similar a la que acompañó a la descripción sobre la visita de estos ilustres personajes a Galicia,<sup>100</sup> y, pese a que es un ejemplo anecdótico, lo interesante es que esta primera imagen contribuyó a identificar desde entonces la ciudad con su puerto. En efecto, como comentaremos seguidamente, A Coruña aparecerá frecuentemente con motivo de viajes y desembarcos de personajes ilustres, asociándose a su componente marítimo.

El cese de *La Ilustración* en 1857 no truncó el proyecto ilustrado; ese mismo año salió a la calle *El Museo Universal*, publicado con continuidad hasta 1869 y editado por el grabador catalán José Gaspar, impreso por Fernando Roig y dirigido por Nemesio Fernández Cuesta.<sup>101</sup> Si *La Ilustración* fue uno de los testimonios de una época enrarecida política y socialmente, *El Museo* se convirtió en un fiel reflejo de la euforia económica y de la modernización española, que coincidió con la última fase

---

<sup>98</sup> *La Ilustración. Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141.

<sup>99</sup> *La Ilustración, Periódico Universal*, IV, 34, (21 de agosto de 1852), p. 329.

<sup>100</sup> Además de Coruña visitaron Ferrol, Santiago, Pontevedra, Vigo y Ourense. Para mayor información véase: ZEPEDANO Y CARNERO, N.: *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS. AA. RR los serenísimos Duques de Montpensier en Galicia*. Imprenta y Litografía de D. J. Rey Romero-Santiago, 1852.

<sup>101</sup> Para mayor información sobre esta publicación, véase: PAÉZ RÍOS, E.: *El Museo Universal*. Instituto Miguel de Cervantes. Madrid, 1952. La autora ofrece un interesante análisis de la publicación, centrado en sus aspectos artísticos y literarios.

del reinado isabelino. Su finalidad fue precisamente la de mostrar a la sociedad burguesa el desarrollo del país, gracias a la entrada en España de dinero extranjero y a la construcción de obras públicas. Gozó de un éxito considerable e incrementó notablemente el número y calidad de sus grabados, cuya temática se mantuvo prácticamente inalterada desde el inicio: imágenes alusivas al pasado monumental, a acontecimientos políticos protagonizados casi exclusivamente por la Reina, a innovaciones técnicas, a catástrofes e incendios y a algunos sucesos de relevancia internacional. Las ciudades del Norte aparecerán en ocasión de viajes realizados por la Corte y sus puertos fueron protagonistas de sus idas y venidas, evidenciando su pretensión por acercarse a todos los ciudadanos del país. Además, algunas de ellas cobraron especial importancia, como ocurrió con Ferrol (figura 38), del que se elogió en numerosas ocasiones su Arsenal, Astillero y la calidad de los buques que en él se construían, de modo que se presentaba como uno de los más “vastos y capaces”, asociándose a la idea del progreso nacional.<sup>102</sup>

Por otro lado, de acuerdo con el principio de la publicación de contribuir a la cohesión y ensalzamiento de la nación, también se divulgó el patrimonio de la costa norteña, grupo al que pertenecen dos ejemplos del castillo de San Antón de A Coruña (figura 39) y de la Ribera de Vigo (figura 40). Ambos se acompañaron de un texto de Manuel Murguía,<sup>103</sup> quien desde el 1857 hasta el 1864 contribuyó con un total de veinte y nueve artículos.<sup>104</sup> Murguía era uno de los colaboradores habituales y sabía que su prosa podía condicionar la percepción que los españoles se harían de su tierra natal.<sup>105</sup> Por ello, enalteció sus ciudades, su historia y monumentos, incluyendo

---

<sup>102</sup> *Museo Universal*, II, 18, (30 de septiembre de 1858), p. 141.

<sup>103</sup> Para un mayor conocimiento de la obra de Murguía, véase: BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Manuel Murguía: vida y obra*. Ediciones Xerais. Vigo, 2000; *Ídem: Manuel Murguía: 1833-1923: una fotobiografía*. Ediciones Xerais. Vigo, 2000.

<sup>104</sup> Sobre las colaboraciones de Murguía en el Museo Universal, véase: DAVIES, C.: “Manuel Murguía, Rosalía de Castro y el Museo Universal, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 38, (1981), pp. 427-452.

<sup>105</sup> Además, destacaron Ricardo Puente y Brañas, Federico Alejos Pita, Fernando Fulgosio, José López de la Vega, Joaquín Avendaño y Ramón Segade Campoamor. Todos ellos formaban parte de la burguesía intelectual y habían sido educados dentro del sistema parlamentario del liberalismo. *Ibidem*.

la siguiente descripción de A Coruña en el relato alusivo a la historia del Castillo de San Antón:

“La Coruña es sin disputa una de las más bellas ciudades de la costa cantábrica (...). Si la visitáis por el verano, la Norte, en donde el viajero admira una ciudad joven y melancólica, si esto podemos decir, en que, como las de Holanda, el rayo de sol tibio que penetra por entre las nubes cae tristemente sobre las olas hervidoras (...)

Ella hace gala de lucir el traje elegante de las ciudades modernas, y así para el hombre de hoy, tiene las hermosas calles de la ciudad nueva, en que hierve el movimiento de las ciudades comerciales, así para el loco soñador, para aquel que se complace en recordar tiempos pasados, y generaciones pasadas, y usos y creencias perdidas, guarda en la vieja ciudad sus antiguos monumentos, al pié de los cuales creeréis todavía ver discurrir la pálida sombra del rey Alfonso IX, su repoblador”.

El Castillo de San Antón apareció en otros números de *El Museo*, pero lo que aquí nos interesa señalar es ese pretendido ensalzamiento de la ciudad. Este uso de texto e imagen es un claro exponente de lo que se entendía por periodismo de la pluma y el lápiz, es decir, la combinación de imagen y texto tenía como finalidad aportar gran cantidad de información. Y en este caso, el lector tenía la posibilidad de viajar mentalmente hasta la urbe más moderna de Galicia.<sup>106</sup>

En cuanto a la Ribera de Vigo, sus glosas se iniciaban también con una breve descripción de la ciudad y de su historia. Sin dejar de loar sus orígenes, Murguía hizo especial hincapié en la necesidad de rentabilizar sus recursos naturales para devolverle el carácter comercial que había sido el motor de su desarrollo:

“Estamos seguros que aquí como en todas las ciudades poco trabajadas por los azotes de la guerra, se puede muy bien, sabida su historia, marcar y seguir el paso de la población en su acrecentamiento; Vigo, pueblo

---

<sup>106</sup> MURGUÍA, M.: “El castillo de San Antón”, en *Museo Universal*, II, 3, (15 de febrero de 1858), p. 22.

comercial, solo al comercio puede deber y debe hasta el presente lo que es; de él depende el aprovecharse de las causas accidentales que militan en su favor y que pueden hacer de él uno de los puertos más ricos y concurridos del Océano”.<sup>107</sup>

Pero la ciudad que más destacaba por su modernidad continuaba siendo San Sebastián. Era el lugar predilecto para el veraneo y acogía a la Regente y al futuro Alfonso XIII en sus vacaciones estivales. Por ello, con motivo de la demolición de sus murallas en 1864, se presentó una de sus estampas, acompañada de un breve texto que incidía en la importancia de la intervención, aunque el grabado no mostraba ningún detalle de la actuación ni de sus resultados, ofreciendo una imagen tópica y estática de la ciudad (figura 41), cuyo origen se remontaba al *Civitates*:

“El derribo de las murallas de la bella capital permitirá a esta ciudad que ha ido adquiriendo considerable población e importancia ensanchar sus límites y establecer cada vez nuevas e importantes mejoras. (...) La situación de San Sebastián a orillas del mar cantábrico, hace de ella un sitio delicioso en la temporada de veraneo. (...) Como ciudad moderna, carece de monumentos interesantes para el arqueólogo, pero en la historia contemporánea ocupa un lugar distinguido por la decisión con que defendió la independencia del país y el entusiasmo que mostró en la última guerra civil en favor de la causa liberal”.<sup>108</sup>

*El Museo Universal* reflejó en sus números la euforia de la España de la Unión Liberal y, por ello, no resulta insólito que su decadencia coincidiese con la propia descomposición del sistema, cesando en 1869. En uno de sus últimos números anunció el rumbo que iba a tomar la publicación, apuntando que:

“Repetimos que en muy breve obsequiaremos á nuestros suscritores con nuevas reformas y aprovechamos la ocasión para responder á una pregunta que nos han dirigido algunos, manifestando que el periódico que vamos á

---

<sup>107</sup> *Museo Universal*, III, 6, (15 de marzo de 1859), p. 42.

<sup>108</sup> *El Museo Universal*, VIII, 51, (18 de diciembre de 1864), p. 405.

publicar como continuación y ampliación de El Museo Universal se titulará: La Ilustración Española y Americana”.<sup>109</sup>

En efecto, ese mismo año nació *La Ilustración Española y Americana*, una cabecera que culminó el proyecto de revista ilustrada española.<sup>110</sup> Su creador fue Abelardo de Carlos y perduró hasta 1921; inicialmente tuvo una periodicidad quincenal, pero acabó editándose semanalmente, un hecho que confirma la buena acogida que tuvo entre público. De acuerdo con Patenque,<sup>111</sup> gran parte de su fama se debió a la calidad de sus grabados y a su afán por alcanzar cotas de calidad equiparables a las de las revistas europeas. Además, se difundió tanto en España como en Hispanoamérica

Pronto se convirtió en un testimonio de la Restauración, apoyando incondicionalmente a Alfonso XII y exaltando su valentía al frente de las tropas del ejército del norte para lograr una resolución a la contienda civil con los carlistas.<sup>112</sup> La temática de sus grabados fue bastante similar a la de *El Museo Universal*, si bien es cierto que durante sus primeros años su máxima atención se dirigió a la plasmación de los sucesos de la guerra franco-prusiana y los de la III Guerra Carlista.

Con ella el norte de España adquirió un mayor protagonismo y sus ciudades aparecieron en relación con episodios bélicos, entre los que destacan los alusivos a la Tercera Guerra Carlista; los viajes y las visitas del Rey; las catástrofes, los incendios y los naufragios; la rememoración de las costumbres o los monumentos particulares y la exaltación del progreso y de las renovaciones urbanas.

Desde 1872 a 1874 destacó el protagonismo y la presencia de los puertos y villas costeras del Cantábrico, escenario de los episodios más significativos de la

---

<sup>109</sup> “Advertencia importante”, en *El Museo Universal*, 45, (7 de noviembre de 1869), p. 360.

<sup>110</sup> RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad...* Op. cit, p. 245.

<sup>111</sup> PALENQUE, M.: *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo Español*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1990. pp.13-35

<sup>112</sup> RIEGO, B.: “Las imágenes como fenómeno cultural y de opinión pública...”. Op. cit., pp. 193-220.

guerra civil. Así, se presentaron grabados de Irún, Bermeo, Bilbao, Santander, Castro Urdiales, etc. En cualquier caso, las estampas no solían reflejar la contienda, sino que ofrecían vistas de las poblaciones para ilustrar y acompañar breves notas sobre su historia, como se observa en el caso de Bermeo (figura 42):

“Continuando nuestros ligeros apuntes de los pueblos más notables de la costa cantábrica, antes ricos, alegres y envidiados, tristes ahora y sometidos a una guerra fraticida, damos un grabado de diferentes vistas de la villa y puerto de Bermeo, una de las poblaciones más importantes del antiguo señorío de Vizcaya”.<sup>113</sup>

Las ciudades gallegas participaron en otras temáticas. Ferrol (figura 43),<sup>114</sup> A Coruña (figura 44)<sup>115</sup> y Vigo (figura 45)<sup>116</sup> continuaron destacando, pero, paulatinamente, se incrementaron las estampas alusivas a Pontevedra (figura 46),<sup>117</sup> Redondela, Marín, etc. Los viajes del Rey continuaron siendo uno de los motivos de su presencia, pero, frente a la imagen estática ofrecida hasta el momento, germinó un renovado interés por la vida activa de los puertos. Se ensayaron nuevas visiones que ofrecieron un panorama mucho más completo y rico en información. Aunque Ferrol siguió figurando en asuntos relativos a su Arsenal, también lo hizo con motivo de incendios y catástrofes. Coruña fue protagonista de los desembarcos de la realeza y Vigo siguió exaltándose por carácter comercial y marinero. Lo que se mantuvo invariable fue su vinculación con el mar, con ese *mare tenebrosum* que, en gran medida, justificaba su presencia. Por el contrario, la presencia de Gijón, principal ciudad portuaria de Asturias, fue cuantitativamente menor y solo se publicaron algunos planos de sus puertos y de algunos de sus edificios más significativos.

*La Ilustración Española y Americana* no solo mejoró significativamente la calidad de los grabados, sino que encarnó el apogeo del proyecto de revista ilustrada

---

<sup>113</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 15, (22 de abril de 1874), p. 227.

<sup>114</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 40, (24 de octubre de 1872), p. 629.

<sup>115</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 36, (30 de septiembre de 1883), p. 180.

<sup>116</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 31, (22 de agosto de 1886), p. 109.

<sup>117</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85.

española y tuvo un importante papel en la conformación y desarrollo del sistema liberal; la imagen se había convertido en un verdadero medio de transmisión de información, adquiriendo el carácter propio de instantánea y de testimonio fidedigno de la realidad.

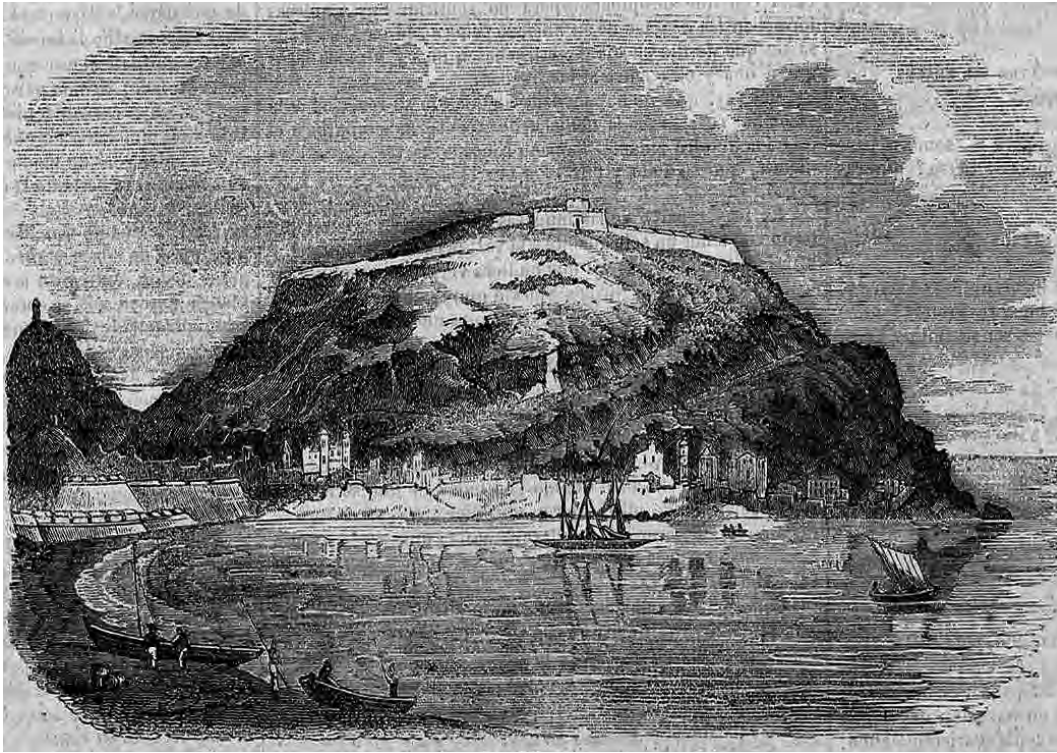


Figura 35. “San Sebastián”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141.

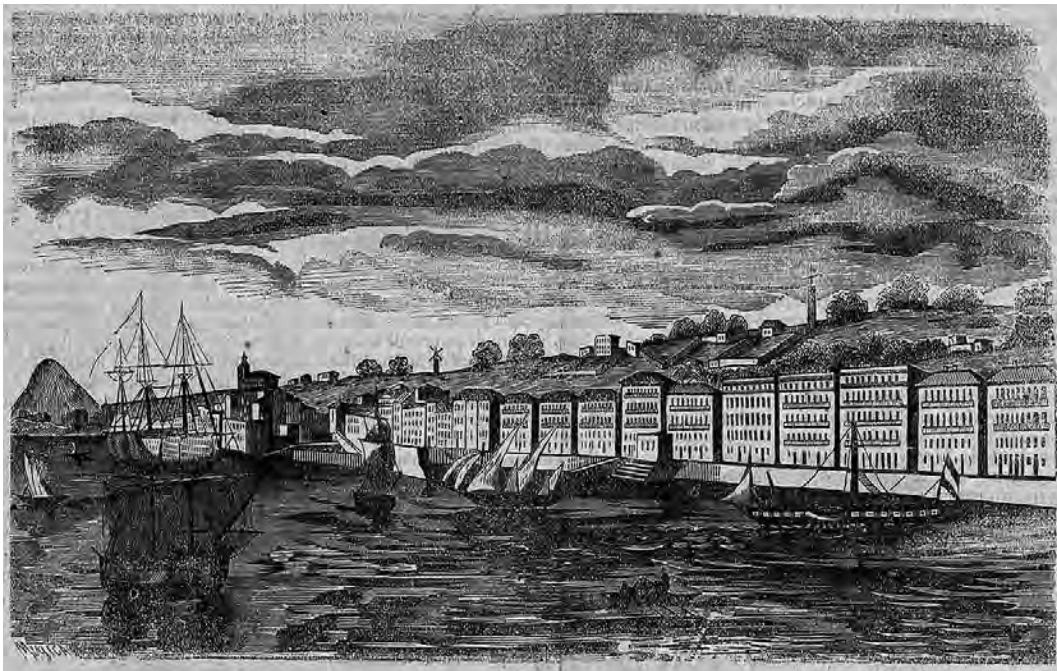


Figura 36. “Santander”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141.

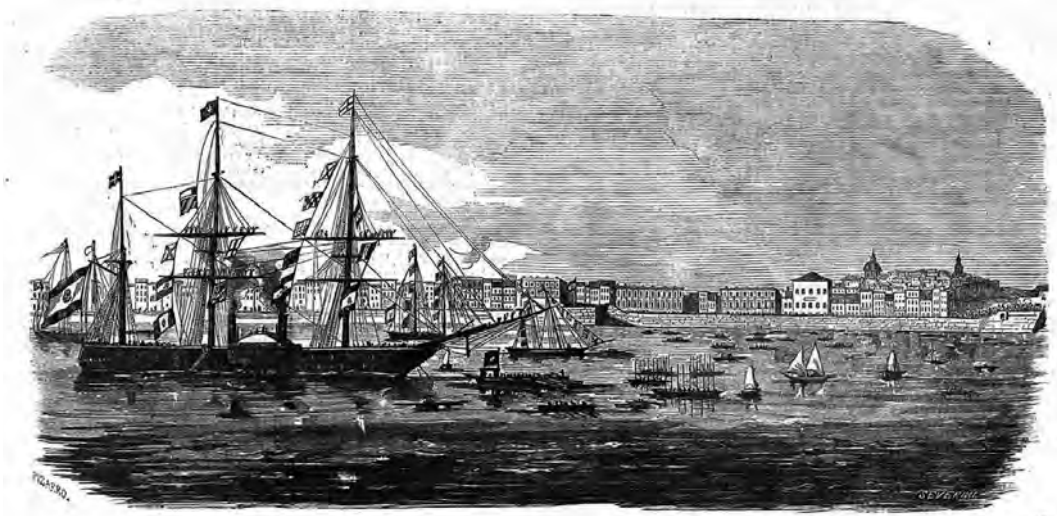


Figura 37. “Entrada de SS. AA. los duques de Montpensier en la Coruña”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, IV, 38, (28 de agosto de 1852), p. 329.

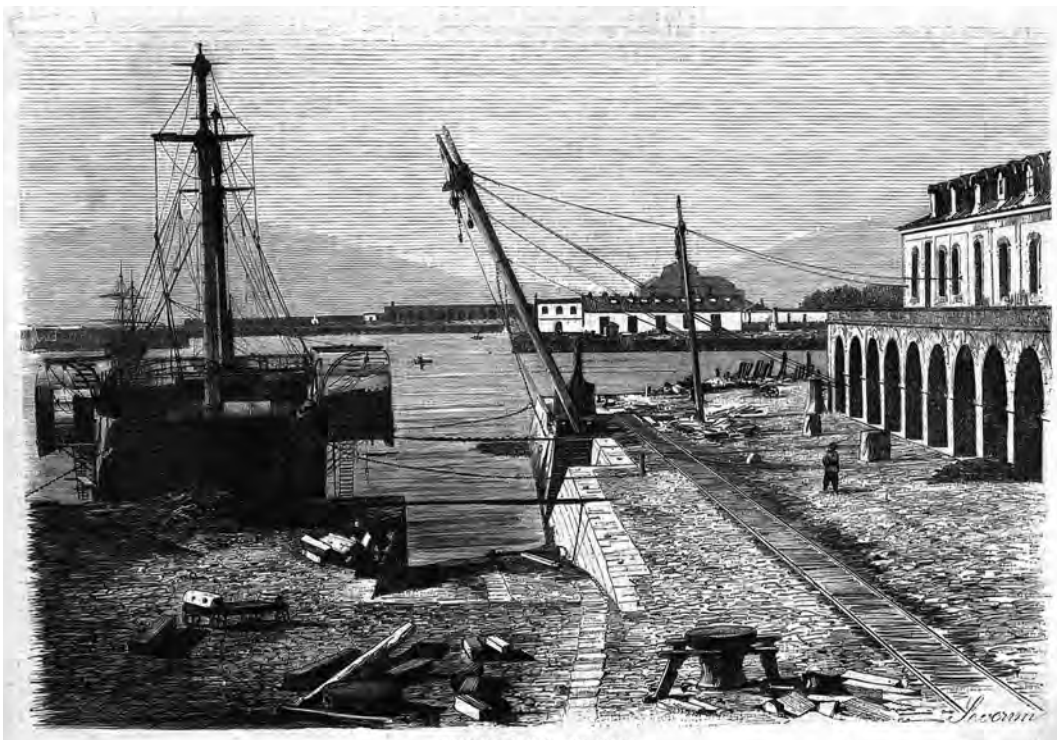


Figura 38. “El Arsenal de Ferrol”, en *El Museo Universal*, II, 18, (30 de septiembre de 1858), p. 141.

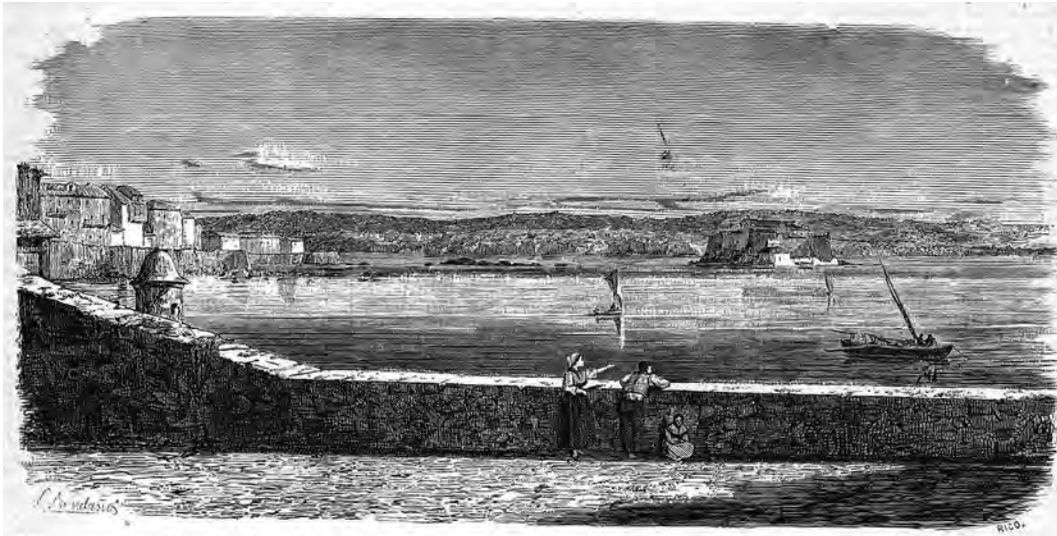


Figura 39. “El castillo de San Antón”, en *El Museo Universal*, II, 3, (14 de septiembre de 1858), p. 21.

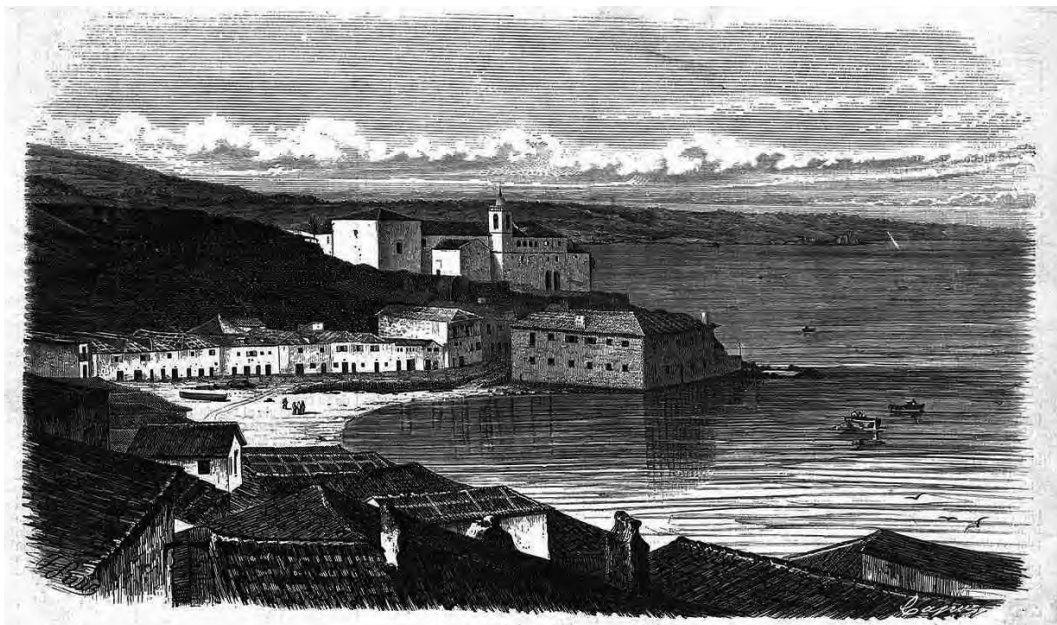


Figura 40. “La Ribera de Vigo”, en *El Museo Universal*, III, 6, (15 de marzo de 1859), p. 45.



Figura 41. “San Sebastián”, en *El Museo Universal*, VIII, 51, (18 de diciembre de 1864), p. 405.

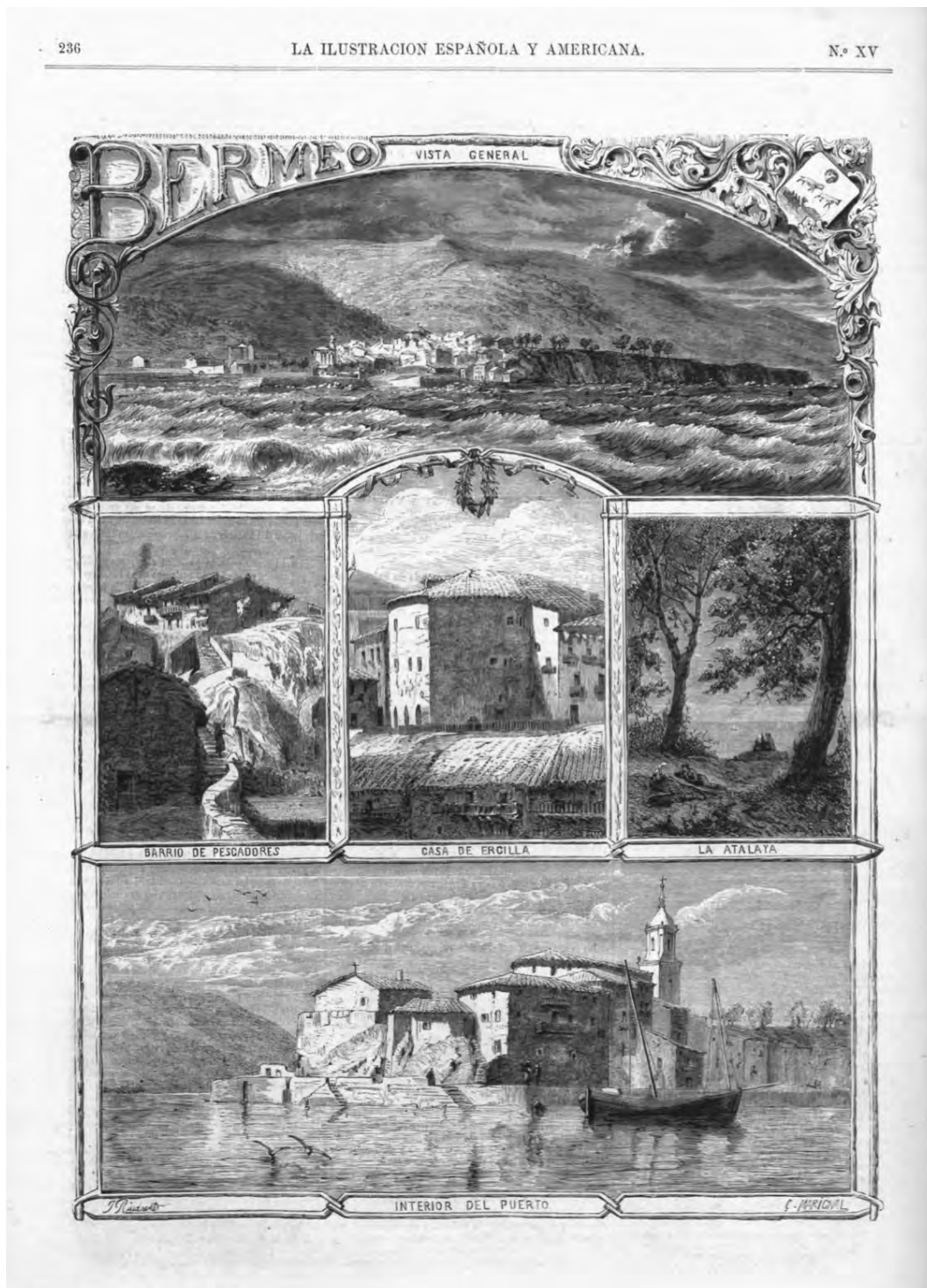


Figura 42. "Bermeo", en *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 15, (22 de abril de 1874), p. 236.

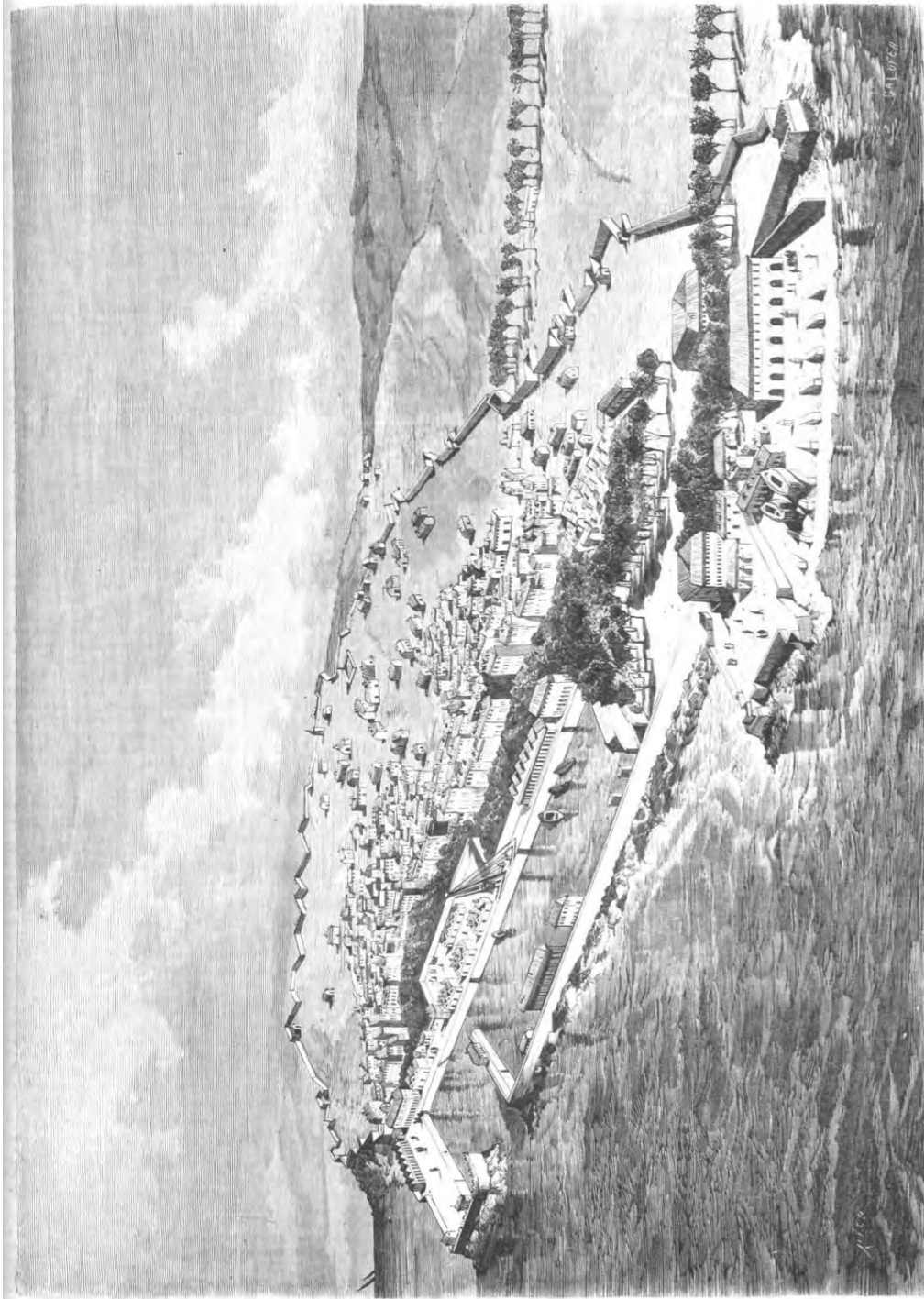


Figura 43. “Vista general de Ferrol”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 40, (24 de octubre de 1872), p. 629.

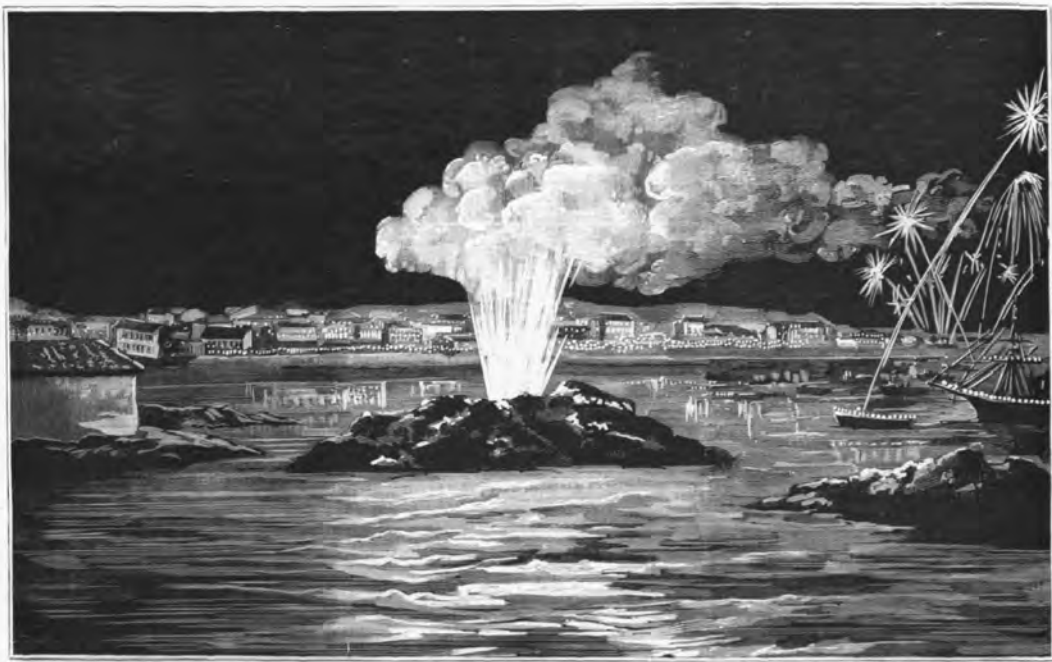


Figura 44. “Festejos públicos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 36, (30 de septiembre de 1883), p. 180.

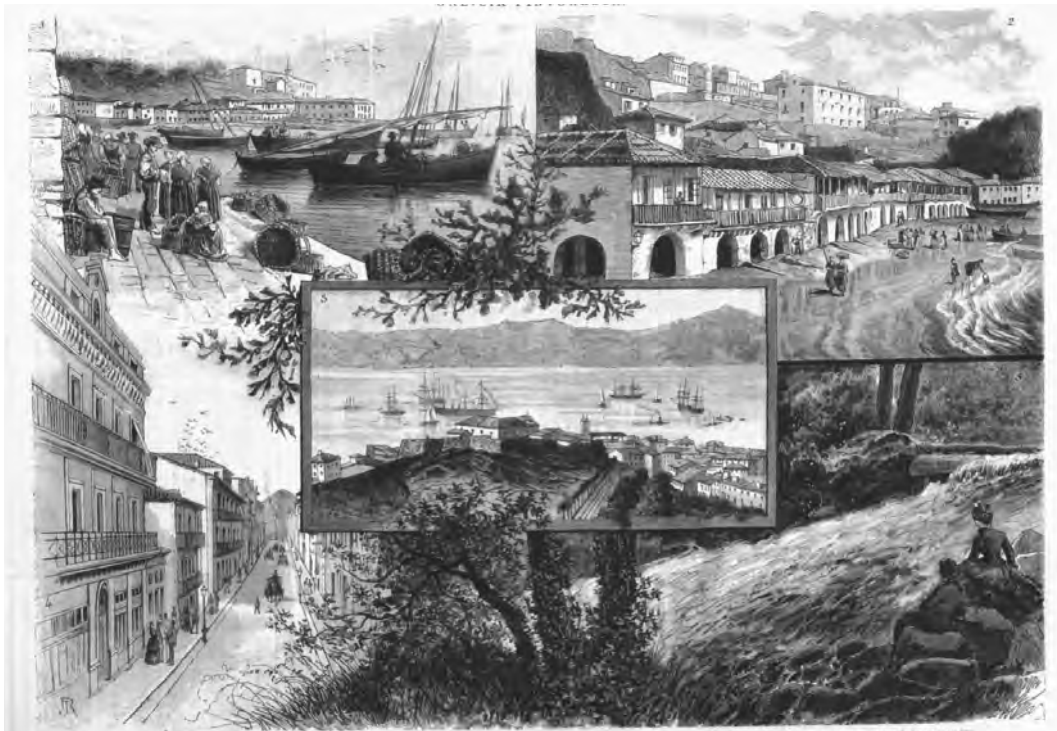


Figura 45. “Vigo”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 31, (22 de agosto de 1886), p. 109.



Figura 46. “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85.

### III. b. 2.- El proyecto de revista ilustrada de temática regional. De *La Ilustración Gallega y Asturiana* a *La Ilustración Cantábrica*

(...) En las columnas de “La Ilustración Gallega y Asturiana” cuanto de cerca nos toque y hable de nuestro país, de sus hijos ilustres, de sus grandes obras, de sus empresas gloriosas, vendrá la presente revista a prestar al país gallego-asturiano el más noble y leal y más útil de los servicios.

(...) Reunido cuanto pueda interesar bajo el punto de vista histórico, contendrá una saludable lección, pues verán por qué ocultos caminos hemos llegado a una inmerecida postración, y cuántos generosos esfuerzos fueron hechos para librarnos de ella (...). En nuestras manos, tenemos todo nuestro pasado, nuestro presente, nuestro porvenir: seamos hombres y hagamos lo que a los hombres conviene. Ni más ni menos.<sup>118</sup>

Fueron estas las palabras con las que Murguía, su director artístico, expuso los objetivos de *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Una publicación periódica que contribuyó a difundir la imagen de las ciudades y pueblos de ambas regiones. Nos encontramos en el año de 1879, en el contexto de la Restauración y en un momento en el que se publicaron las obras más importantes del Rexurdimento, ámbito en el que tenemos que entender la aparición de esta revista. Su finalidad última era defender los intereses gallegos y asturianos y dar a conocer su historia y patrimonio para fomentar la necesaria autoestima y buscar una salida a su postración. Tuvo un contenido de carácter general, aunque se privilegiaron aquellos temas relativos a asuntos sociales, literarios, históricos, artísticos y de actualidad.

La ciudad portuaria fue protagonista en numerosas ocasiones. Gijón apareció a partir de los primeros números, presentándose como la más moderna y avanzada de Asturias (figura 47). Se definió por primera vez el 30 de abril de 1879, bajo el título de *Obras Modernas en Asturias*. En el grabado se presentaban tres de las construcciones más recientes de la ciudad, acompañadas de la siguiente aclaración:

---

<sup>118</sup> MURGUÍA, M.: *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 1, (10 de enero de 1879), p. 2.

“El adelantamiento y progreso que desde principios del siglo viene alcanzando la villa de Gijón, se marca, como en todo, en sus modernas construcciones (...). Es una el bellísimo palacio del Ayuntamiento (...) que está construyéndose al estilo de la Real Barcelona. El teatro es otro edificio erigido hace unos veinte años, y cuyo interior es una bellísima cuanto afortunada reducción del Real de Madrid (...). La otra, la más moderna es el mercado de hierro (...) levantado en la calle de Jovellanos al modo de los novísimos de Nueva York”.<sup>119</sup>

Con esa misma intención, volvió a presentarse, junto con Vigo (figura 48),<sup>120</sup> como uno de los puntos más óptimos para el verano, en relación con las transformaciones que estaban experimentando y que iniciaron su verdadero despegue.

No obstante, frente a esta exaltación del progreso, en ocasiones, también se expresaba cierta nostalgia por los tiempos pasados, por ese carácter pintoresco y variopinto de los puertos, amenazado por el mismo progreso.

Por otro lado, cumpliendo su objetivo de dar a conocer los diversos parajes de las regiones, no solo se incluyeron grabados de las ciudades más destacadas, sino que aparecieron numerosas imágenes alusivas a los pueblos y villas del litoral. Así, además de Avilés, sus páginas incluyeron vistas de Candás, Llanes, Luanco, Rivadesella, Castropol, Tapia, Navia (figura 49),<sup>121</sup> etc.

Galicia apareció reflejada constantemente en sus páginas. De A Coruña, se destacaban ciertos monumentos históricos y se exaltaba como ciudad burguesa por excelencia, con sus elegantes paseos, como el de Méndez Núñez (figura 50).<sup>122</sup> Ferrol lo siguió haciendo por su importante arsenal y las innovaciones marítimas que en él

---

<sup>119</sup> “Obras modernas en Asturias”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 138.

<sup>120</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 19, (8 de julio de 1881), p. 223.

<sup>121</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 14, (18 de mayo de 1880), p. 179.

<sup>122</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 23, (20 de agosto de 1879), p. 278.

se desarrollan. De Vigo se aludía a su puerto; mientras que otros núcleos como Pontevedra, A Guardia, Tui, Ribadeo<sup>123</sup> (figura 51) y Viveiro despuntaban por su historia y la belleza de sus paisajes. Conviene señalar, que algunos de estos grabados, ya habían sido difundidos con anterioridad, tal es el caso de la Ribera de Vigo, sobre la que el propio Murguía había escrito en *El Museo Universal*, tal y como hemos comentado.

*La Ilustración de Galicia y Asturias* se editó con continuidad decenal hasta el año de 1881. Fue el principal vehículo de expresión de la cultura gallega y asturiana y contribuyó decisivamente a difundir la imagen, en ocasiones un tanto idealizada, de la situación de sus núcleos urbanos. Además, pretendió ser un medio para afianzar las relaciones con las colonias gallegas y asturianas en el exterior y, en este sentido, el número de suscriptores en algunas de ellas fue incluso superior al de España.<sup>124</sup> Su cese se produjo en 1881, pero un año después nació *La Ilustración Cantábrica*, que se presentaba como el tomo IV, precisamente por ser su continuadora. La pretensión de esta nueva cabecera era proseguir el proyecto anterior ampliando el objeto tratado para obtener una mayor difusión y éxito entre el público:

“Galicia y Asturias, tan separadas antes de la publicación de nuestro periódico (...), se conocen, se comprender mejor que antes, se sienten tan hermanas como en otros tiempos y proclaman ya que unos mismos intereses las ligan, unas mismas esperanzas las alimentan, tienen un mismo pasado y sueñan con un porvenir igual (...).

Constatamos, sin embargo, que esta obra de patriotismo no será completa, si no tratásemos de extenderla á más (...). Los pueblos de Cantabria, unos por el origen y por la historia como lo son por la tierra que ocupan, pueden

---

<sup>123</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 139.

<sup>124</sup> Para mayor información acerca de esta publicación véase: FERNÁNDEZ COSTAS, X.: “Manuel Murguía en la Ilustración Gallega y Asturiana”, en *A Nosa Terra*. 19, (diciembre 1998), pp. 43-52.

entrar perfectamente en la especial confederación que iniciamos, y bajo la cual caben”.<sup>125</sup>

Con estas palabras manifestaba Alejandro Chao el objetivo de la nueva publicación. Pese a las buenas intenciones y a los esfuerzos realizados, tan solo pervivió hasta agosto de ese año, cerrando el proyecto de revista regionalista. Durante los meses que se mantuvo vigente continuó publicando numerosos grabados (figura 52),<sup>126</sup> tal y como había hecho su predecesora y con las mismas intenciones, renovando la imagen de gran parte del litoral atlántico del Norte y Noroeste Peninsular.

Aunque la presencia de las ciudades portuarias del Norte en la prensa nacional fue cuantitativamente inferior a la de otras urbes españolas, no por ello se le debe restar importancia. En realidad, constituyeron uno de los medios más eficaces para difundir sus rasgos más representativos, en una época en la que comenzaba a fraguarse la brecha que separaba el centro y la periferia. Como el resto de las modalidades plásticas, estos grabados participaron en el debate sobre la cuestión de la identidad de España y su cohesión territorial. De ahí que comenzásemos analizando el proyecto ilustrado nacional para concluir con otro de marcado carácter regionalista, que refleja el afán por buscar la esencia propia de esta tierra. Sin embargo, pese a sus diferentes objetivos, ambos mostraron ciertos aspectos emblemáticos del Norte y Noroeste de España, identificado con los escenarios de su historia y muy especialmente con su carácter marítimo. Hoy nos muestran una parte de nuestra historia acumulada y de nuestra memoria icónica que, a modo de museo impreso, nos permite entender cuál fue el papel que tuvieron estas ciudades en la conformación de la cultura visual de masas de España.

La nómina de litógrafos que colaboraron en estas revistas es numerosa, pero, en gran parte desconocida. Entre ellos destacaron Bernardo Rico y Ortega y Tomás Capuz Alonso, importantes grabadores de la segunda mitad del siglo XIX.

---

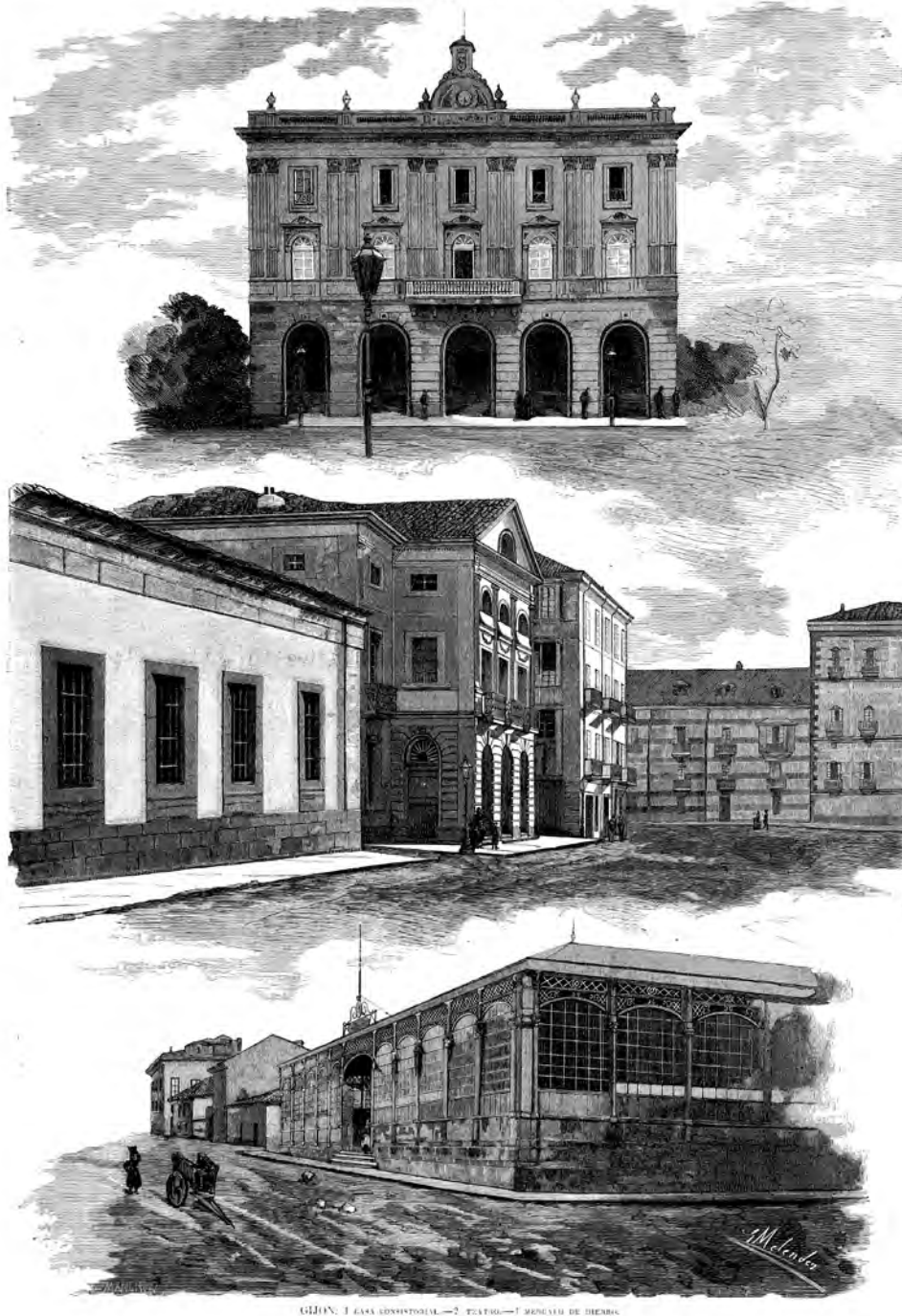
<sup>125</sup> CHAO, A.: “Prospecto para 1882”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 1, (8 de enero de 1882), p. 2

<sup>126</sup> *La Ilustración Cantábrica*, IV, 3, (28 de enero de 1882), p. 31.

Además, cabe recordar a José Cuevas, Serafín Avendaño, Teodomiro Avendaño – que trabajaron *La Ilustración Española y Americana* durante la década de los años setenta-, Arturo Carrete y Sánchez –natural de Santiago y grabador del *Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana*-, Gerardo Meléndez, Isidoro Brocos y Modesto Brocos –estampadores de la *Ilustración Gallega y Asturiana*-, entre otros muchos.

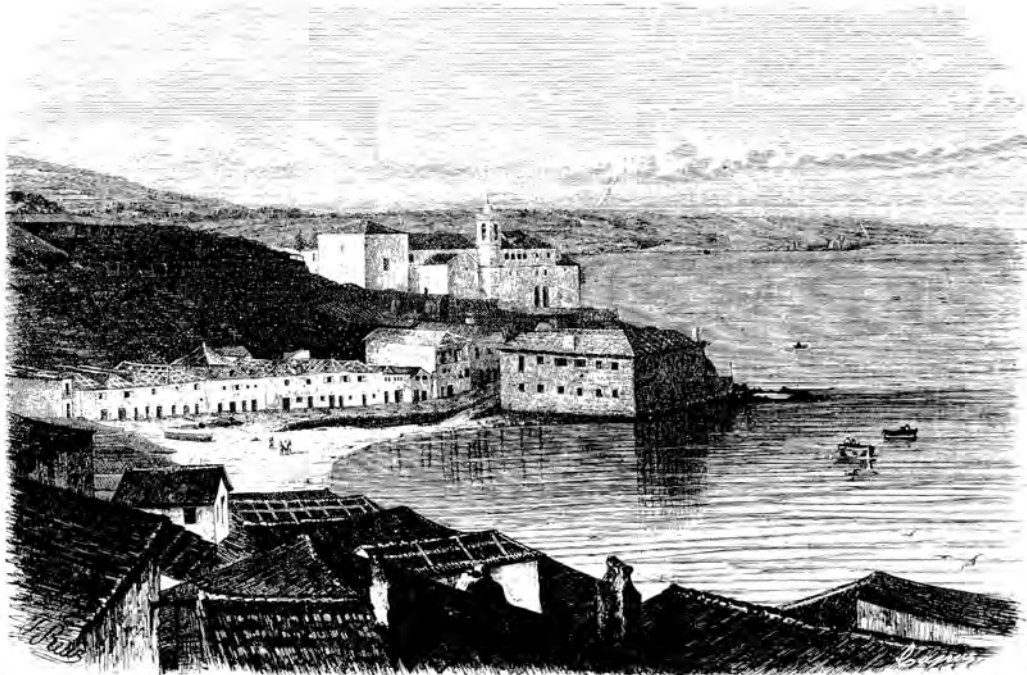
Las dificultades para apreciar el valor documental de estas estampas derivan de nuestra propia mentalidad en la que los medios de comunicación nos permiten conocer al instante cualquier noticia. Sin embargo, hace más de un siglo eran el único medio para transmitir informaciones visuales a gran escala, combinando el goce que producía conocer los relatos de actualidad con el placer estético que se destilaba de la propia contemplación de imágenes. Estaban dirigidas a la nueva burguesía y a la clase media y fueron un excelente instrumento democratizador de masas. En este sentido, conviene incidir en que todavía hoy son escasos los estudios que han tenido como objeto el estudio de la prensa ilustrada, debido a que el grabado ha sido considerado durante mucho tiempo como un arte menor. Generalmente, estas imágenes se han interpretado como un mero recurso gráfico sin tener en cuenta su valor como fuente de conocimiento histórico. Por el contrario, estas estampas tuvieron un papel relevante en la construcción y desarrollo de la sociedad española decimonónica y fueron decisivas para divulgar las nuevas ideas liberales que respondían a unos códigos ideológicos y mentales específicos de su época. En ocasiones, reproducían grabados ya incluidos en otros números o cabeceras, pero transmitían una imagen de la ciudad que permitía que el lector elaborase su idea del espacio a partir del modo en el que era descrito.

OBRAS MODERNAS EN ASTURIAS.



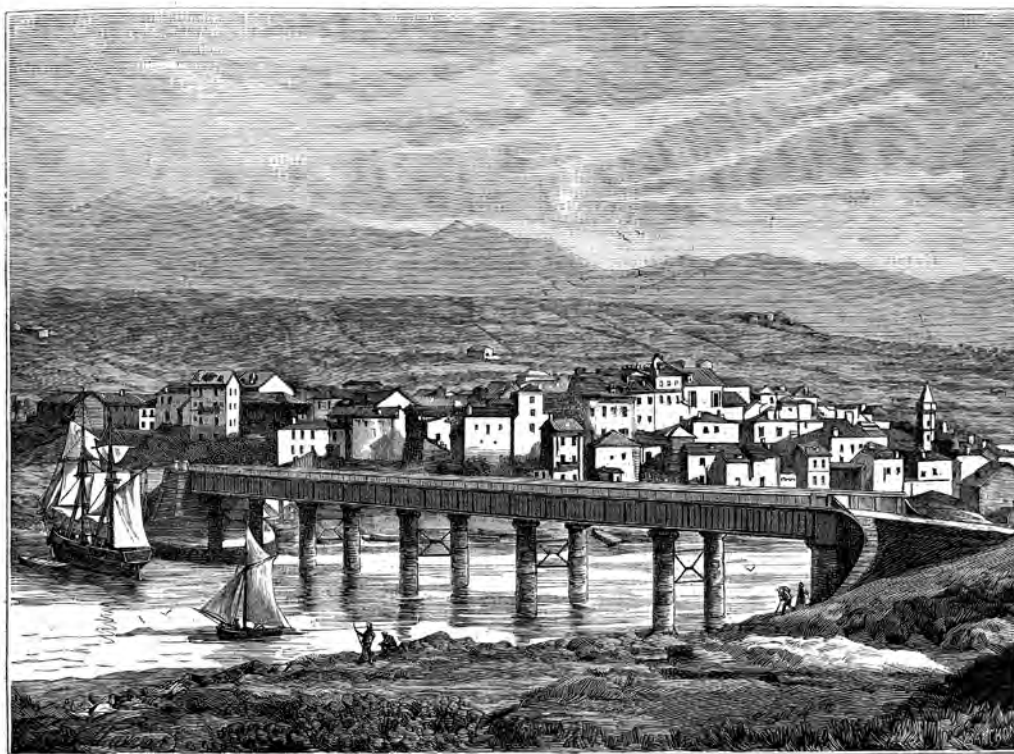
GIJÓN: 1 CASA CONSISTORIAL.—2. ESTILO.—3. MERCADO DE DIABLOS.

Figura 47. “Obras modernas en Asturias”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 138.



LA RIBERA DE VIGO Y EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO

Figura 48. “La Ribera de Vigo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 19, (8 de julio de 1881), p. 223.



ASTURIAS PINTORESCA: VISTA DE LA VILLA DE NAVIA

Figura 49. “Vista de la villa de Navia”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 14, (18 de mayo de 1880), p. 179.



Figura 50. “Vista del Cantón de Porlier y Jardines Méndez Núñez”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 23, (20 de agosto de 1879), p. 278.



Figura 51. “Rivadeo. Entrada de la ría y parte baja del pueblo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 139.



Figura 52. “La villa de Sanxenjo (Pontevedra)”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 3, (28 de enero de 1882), p. 31.

### III. c.- Paisajes portuarios en el Realismo

Como ha expuesto Clark, el paisaje fue la principal creación artística del siglo XIX.<sup>127</sup> Hasta entonces, su presencia había tenido la finalidad de contextualizar la acción humana y ser referencia de acontecimientos y sucesos históricos, figurando, normalmente, como telón de fondo. Algunos pintores, como el Greco, Velázquez o Ribera, lo habían introducido en su obra, pero de manera secundaria y, aunque ya desde la Ilustración,<sup>128</sup> ciertas voces comenzaron a defender la necesidad de plasmar las características del paisaje nacional y en 1844 se había oficializado su enseñanza en la Academia de San Fernando, siguió siendo poco practicado. En nuestro país no existía una tradición comparable a la de los Países Bajos, Francia e Italia, de modo que no adquirió la plena consideración de género autónomo hasta finales del siglo XIX.<sup>129</sup>

Si ya de por sí era escasa la afición a la pintura paisajística, menor había sido la que había tenido como tema el mar en sus múltiples facetas y manifestaciones. A finales del siglo XVIII, se habían producido las primeras muestras con la realización de una serie de exvotos sobre naufragios y accidentes de mar que los pescadores solían ofrecer a aquellos santuarios donde se custodiaban las imágenes que habían favorecido su salvación.<sup>130</sup> Además, a excepción de las series que ya han sido

---

<sup>127</sup> CLARK, K.: *El arte del paisaje*. Seix Barral. Barcelona, 1971, p. 9.

<sup>128</sup> Al respecto puede resultar de interés: MORALES NOVA, A.: “Conocimiento de la realidad y pretensión reformista en el viaje ilustrado”, en *Viajeros y paisajes*. Alianza. Madrid, 1988, pp. 11-29.

Los pintores españoles comenzaron a conocer con los Borbones ejemplos de pintura de paisaje que les sirvieron como modelos, por citar una serie de ejemplos cabe destacar las obras de Fabrís, de Vernet, de A. Joli o de Houasse.

<sup>129</sup> *Ibidem*. La autora señala como dato expresivo de dicho atraso el hecho de que en Francia el Premio de Paisaje date de 1817, p. 26

<sup>130</sup> CRABIFFOSE CUESTA, F.: “Antecedentes. El marinismo pictórico”, en *El puerto de Gijón en la tarjeta postal. Colección Martín Carrasco Marqués*. Autoridad Portuaria de Gijón. Gijón, 2002, pp. 17-25.

comentadas, cabe destacar algún ejemplo como el de Juan de Toledo, pintor de marinas y batallas.<sup>131</sup>

Así pues, fue Carlos de Haes el verdadero revitalizador de la pintura del paisaje. Pronto numerosos pintores se sintieron atraídos por su técnica naturalista y por la captación del momento, un aspecto que inicialmente no fue del agrado de los círculos académicos, como recordó Espina y Cabo en sus memorias:

“Fue muy discutido al principio, tal vez por haber roto por completo con la tradición y explicar su cátedra en medio del campo y la cercana Sierra del Guadarrama, pintando todos sus grandes cuadros al aire libre”.<sup>132</sup>

A lo largo de su carrera, insistió en diversas ocasiones en el retraso que existía en España en su apreciación y cultivo, señalando que, en muchos casos, se había caído en el error de considerarlo propio de aficionados. En su opinión, el paisajista debía conocer la naturaleza y trabajar a partir de su observación, de modo que se definiese:

“(…)El pintor de paisaje debe, en cierto modo, identificarse con la naturaleza campestre...Mucho tiempo hace que la naturaleza es bella; mucho que los días son radiantes y melancólicas las noches; mucho también que su voz misteriosa habla hasta a los que no la entienden; y sin embargo, desde ayer tan sólo ha comenzado el artista, cuya misión es reproducir su variedad infinita, añadiéndole el fuego de su pensamiento y de su corazón, a comprender el lenguaje de los bosques y de los valles”.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> ARIAS ANGLÉS, E.: “Del siglo XVIII a la segunda mitad del siglo XIX: los comienzos del marinismo”, en *Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993, pp. 13-16.

<sup>132</sup> ESPINA Y CAPO, A.: *Notas de mi vida. 1850 a 1920*. Madrid, 1927, III, p. 507.

<sup>133</sup> *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Carlos de Haes*. Madrid, 1860, pp. 24-25.

Además de la influencia de Haes en el cultivo del género,<sup>134</sup> también lo favorecieron otros factores, entre los que destaca un renovado interés por el conocimiento geográfico y geológico, que fomentó la exploración de la naturaleza; la idealización del mundo rural y la búsqueda de una identidad pintoresca contraria al progreso de la civilización industrial. Con la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en 1877, la Geografía se convirtió en una ciencia objeto de estudio. Giner y sus allegados se lamentaban del atraso de España en todos los ámbitos y señalaban la escasa modernización de su pintura; como alternativa proponían abandonar los grandilocuentes cuadros de historia y redescubrir las costumbres, el folklore y el paisaje. No obstante, destacaban la superioridad del territorio castellano, identificado con la masculinidad y la fuerza, frente al gallego, caracterizado por la femineidad de sus líneas:

“Nada alcanza a dar idea de él, como su comparación con las formas que más frecuentes son en nuestras comarcas del Norte y Noroeste, y en especial en Galicia donde la belleza es femenina, expresión de una actividad sin lucha en un ritmo tranquilo. Aquí, por el contrario, asoma por doquiera el esfuerzo indomable que intenta abrirse paso a través de obstáculos sin cuento; y así como en un día y lugar se suceden con rapidez vertiginosa el hielo y el ardor de los trópicos, así también el sol deslumbra con un fulgor casi agrio en el fondo de un cielo de puro azul casi negro. Es la nota varonil, masculina, que pudiera llamarse”.<sup>135</sup>

Paulatinamente, muchos artistas norteños formados en Madrid comenzaron a mirar a su tierra natal, buscando su esencia. Era una de las evidencias de la crisis identitaria de la España finisecular, que propició el nacimiento de la del paisajismo

---

<sup>134</sup> Carlos de Haes había estado formándose como pintor en Bélgica desde 1850 hasta 1855; por ello, no es extraño que a su regreso a España fuese el pionero en cultivar el paisaje realista. Solo dos años después de su regreso, obtuvo la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes, consiguiendo institucionalizar una temática que hasta ese momento había sido considerada como irrelevante para la docencia artística. Para mayor información véase: TUSELL, J. y MARTÍNEZ-NOVILLO, A. (Coord.): *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central Hispano. Madrid, 1997, pp. 23-31.

<sup>135</sup> GINER DE LOS RÍOS, F.: “El paisaje”, en *La Lectura*, I, (1915), pp. 361-370.

local.<sup>136</sup> Regionalistas y vanguardistas rechazaron esa idea de Castilla como imagen ideal de España, debido a la falta de representatividad de la diversidad regional y de su tipismo.

En 1833 Javier de Burgos había establecido la división provincial, creando un estado centralizado dividido en cuarenta y nueve provincias.<sup>137</sup> Unas décadas después, como ya apuntamos, Parcerisa ilustró algunos de los monumentos más destacados de cada una en *Bellezas y Recuerdos de España* como acompañamiento visual a las descripciones de Pau Piferrer y luego del carlista José María Quadrado. Esa división administrativa contribuyó a marcar una brecha profunda entre la periferia y la capital, al tiempo que se difundía la idea de la diversidad peninsular y la conciencia regionalista, que luego se tiñó de nacionalismo en Galicia, Cataluña y el País Vasco.

Este proceso, que se desarrolló a lo largo de todo el siglo, coincidió con el deseo de renovación y el ansia de modernidad, que se evidenció tanto en la literatura como en las artes plásticas. En efecto, como señaló Pena Truque, “la obra de arte se transformó en una vía de reflexión ante lo complejo y contradictorio de la propia realidad”.<sup>138</sup> Y es que en una época marcada por el descrédito y la decadencia de España el propio sentimiento nacional también se transformó radicalmente.

En el ámbito de la pintura, el paisaje fue interpretado como el género más apropiado para expresar las peculiaridades de cada tierra y sus elementos más

---

<sup>136</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “As artes plásticas galegas do Neoclasicismo ao Naturalismo de Noventa e Oito: avatares sociais y artísticos e outros problemas”, en *Do Neoclasicismo ao naturalismo na arte galega*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2009, pp. 17-31; *Ídem: Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidade nacional*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2006; PENAS TRUEQUE, M. A.: “La pintura gallega y su integración en el panorama artístico peninsular a finales del siglo XIX”, en *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*. Xunta de Galicia. A Coruña, 1999, pp. 19-29.

<sup>137</sup> Sobre la división provincial, véase: CALERO AMOR, A. M.: *La división provincial de 1833: bases y antecedentes*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1987.

<sup>138</sup> PENAS TRUEQUE, M<sup>a</sup>. A.: “La pintura gallega y su integración en el panorama artístico peninsular”..., Op. cit., pp. 19-29.

particulares.<sup>139</sup> Desde cada región se comenzó a reivindicar la diferencia, buscando una iconografía propia que mostrase la pluralidad nacional y se distanciase de la capital, postergada y aletargada frente a la modernidad de otras ciudades europeas, entre las que destacaba París. Algunos creían que la expresión de tal pluralidad era uno de los medios para la regeneración; otros criticaban la situación de España y sus lacras, reclamando la modernidad de los movimientos de vanguardia parisinos; aunque hubo también artistas que mostraron actitudes críticas contra los propios regionalismos.

En el caso del territorio norteño, la costa se convirtió en la verdadera protagonista de diversas modalidades artísticas. El mundo marino como seña de identidad apareció en obras tan significativas como *Sotileza*, *Las Inquietudes de Shanti Andía* o *José*, entre otras, al tiempo que se idealizaron las sociedades tradicionales, opuestas a la ciudad burguesa que había transformado radicalmente el paisaje urbano decimonónico. Los novelistas de la generación de Galdós completaron, así, la visión del paisaje regional que tuvo su correlato en numerosos artistas que llegaron a ser considerados marinistas del Cantábrico. El mayor protagonismo del mar en la economía, la emigración y la nueva moda del veraneo determinaron un cambio fundamental en la percepción de las ciudades costeras que comenzaron a ocupar un lugar destacado en la pintura de finales del siglo XIX.

Esta progresiva aceptación del paisaje favoreció el enriquecimiento de la iconografía urbana de las ciudades protagonistas de esta tesis. Las vistas descriptivas y geográficas fueron prácticamente abandonadas a favor de visiones personales, íntimas y particulares. Así, las representaciones del litoral alcanzaron su plenitud, ofreciendo interpretaciones libres de sus creadores que materializaban los sentimientos y sensaciones producidas por la contemplación de un lugar. En algunos casos, se siguieron reiterando los hitos urbanos más emblemáticos, pero también se comenzaron a plasmar aquellos elementos que formaban parte del ambiente variopinto de los puertos, destacando determinados rasgos del paisaje urbano, tanto

---

<sup>139</sup> MAINER, J. C.: “La invención estética de las periferias”, en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Ámbito. Barcelona, 1992, pp. 26-33.

humano como material, que no habían sido apreciados por los artistas foráneos. El mar se convirtió en el marco para la representación de hechos cotidianos, fiestas y tragedias, barcos y muelles, astilleros, fábricas etc., al tiempo que se presentaba como el escenario de la nueva moda del veraneo.<sup>140</sup> Este redescubrimiento de las regiones del norte y noroeste de la Península estuvo íntimamente relacionado con la autodefinición de la identidad de sus regiones como poseedoras de una cultura, una historia y un territorio singular que las diferenciaba del resto.

Uno de los aspectos con el que se asoció inicialmente fue con la nueva moda del veraneo, precisamente por ser en el Norte donde se inauguró esta práctica que pronto se extendió a amplias capas de la población. El propio desarrollo de la ciudad, el exceso demográfico y sus consecuencias, había propiciado la difusión de ideas higienistas que recomendaban pasar largas temporadas en el campo o junto al mar para contrarrestar los males de la ciudad.<sup>141</sup> En realidad, la costa siempre se había asociado a la tranquilidad, a la meditación y al reposo, pero no fue hasta esta época cuando se comenzó a hacer especial énfasis en todos sus beneficios. Así, mientras que las publicaciones periódicas recordaban cuáles eran los mejores lugares para disfrutar del mar y el ferrocarril lo ponía al alcance de la población, los médicos insistían en la conveniencia de sus playas, por su agua agitada y fría, como reflejó Sorolla en *Triste herencia* (figura 53).

San Sebastián era la ciudad que gozaba de mayor éxito, debido a que era el lugar elegido como residencia veraniega por la regente María Cristina y del joven príncipe Alfonso XIII (figura 54); sin embargo, destacó también Bilbao, cuyo mar era definido como “robusto y potente, aquel forzado oleaje, aquellas aguas, por excepción tranquilas, parecen reflejar el nervio varonil y la hercúlea potencia de las

---

<sup>140</sup> Litvak establece una breve clasificación de los temas que en la pintura decimonónica, aparecieron vinculados al mar: LITVAK, L.: “La voz del océano”, en *El tiempo de los trenes: el paisaje español en la pintura y el paisaje del Realismo (1849-1918)* El Serbal. Barcelona, 1991, pp.130-180.

<sup>141</sup> URTEAGA, L.: “El pensamiento higienista y la ciudad: la obra de P. F. Monlau”, en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*. Universidad Complutense. Madrid, 1985, pp. 397-412.

industrias bilbainas”.<sup>142</sup> La popularidad de Santander fue también en ascenso y Galicia y Asturias fueron incrementando su protagonismo en los últimos años de la centuria.

Según avanzaba el siglo, la estancia en las ciudades marítimas, además de seguir asociándose a los buenos hábitos, se convirtió también en sinónimo de tiempo libre y ocio. La difusión del ferrocarril contribuyó a que el turismo estival dejase de ser exclusivo de las elites y la playa comenzó a ser “un lugar neutro donde los ricos, los pobres, los aristócratas, los políticos y la burguesía de la clase media se encontraba cada día”.<sup>143</sup>

Pese a que el veraneo fue uno de los temas que más plasmaron nuestros artistas, no fue el único y, frente a esa imagen de la costa como lugar de recreo, el nuevo aspecto de los puertos industriales fue otro de los motivos pictóricos predilectos (figura 55). Algunos artistas prefirieron concentrarse en recrear una época pasada, idealizando las sociedades tradicionales marineras y los antiguos barcos de velas.

Los gallegos Francisco Llorens, Antonio Fernández, Dionisio Fierros y Germán Taibo;<sup>144</sup> los asturianos Luis Menéndez Pidal, Darío de Regoyos y, sobre todo, Juan Martínez Abades; los montañeses Donato Avendaño, Fernández Pérez del Camino, Agustín Riancho y Luis Cuevas Mons; el santanderino Tomás Campuzano y Aguirre; los bilbaínos Juan de Barroeta y Anselmo Guinea, el donostiarra Eugenio Arruti, el irunés José Salís Camino, el alavés Fernando de Amárica o el joven Adolfo Guiard, entre otros muchos, se dedicaron a la plasmación de la costa, convirtiéndola en uno de sus motivos predilectos.

---

<sup>142</sup> ROYO VILLANOVA, L.: “Las playas españolas”, en *Blanco y Negro*, III, 119, (12 de agosto de 1893), pp. 2-4. La cita se encuentra en la página 3.

<sup>143</sup> FLAGEY, E.: *San Sebastián et sa province*. San Sebastián, 1898, pp. 220-221.

<sup>144</sup> Al respecto puede resultar de interés: PULIDO NOVOA, A.: *O rexionalismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 1997.

De todos ellos, conviene destacar a dos pintores coetáneos, debido a su dedicación casi exclusiva al tema marino. Me refiero al asturiano Juan Martínez Abades y al cántabro Tomás Campuzano y Aguirre. Ambos fueron considerados por la crítica como “pintores de marismas del norte”, lo que nos indica que esta especialización se consideraba ya a principios del siglo pasado.<sup>145</sup> No obstante, las visiones que nos legaron del paisaje costero son notablemente diferentes y ofrecen visiones alternativas que reflejan el debate que se estableció entre los partidarios del progreso y los nostálgicos del pasado.<sup>146</sup>

Martínez Abades inició su trabajo como pintor del litoral con vistas de Gijón, su ciudad natal, pero pronto se interesó también por Galicia, Cantabria y el País Vasco, dejándonos, incluso, algunos ejemplos del Mediterráneo y de Barcelona, Nápoles, Civitavecchia y Venecia. Del mismo modo, Campuzano también recorrió las playas y los puertos norteños y otros puntos como Lisboa y Cádiz. Su método de trabajo era similar y se basaba en la toma de notas al natural tras largos viajes estivales para luego componer la obra en el taller. Además, ambos colaboraron asiduamente con algunas periódicas ilustradas, concretamente, Martínez Abades fue ilustrador de *Blanco y Negro* y Campuzano de *La Ilustración Española y Americana*.

En cualquier caso y pese a todos estos puntos en común, la visión que se destila de sus obras es diametralmente diversa: Martínez Abades se decantó por la plasmación del progreso alcanzado en los puertos del Norte, haciendo del barco su *leit motif* y Campuzano, por el contrario, rechazó tales cambios, optando por inmortalizar con su pincel unos puertos anacrónicos, anclados en el pasado. Y es que

---

<sup>145</sup> El crítico Francisco Alcántara saludaba a Juan Martínez Abades como “el marinista por excelencia del norte”. Citado por SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cántabras”... Op. cit., p. 110.

Tomás Campuzano y Aguirre en su participación a la Exposición del Círculo de Bellas Artes en Madrid fue también considerado como “el pintor de las marismas del Norte”. VICENTI, A.: “Círculo de Bellas Artes de Madrid. Segunda Exposición”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 10, (8 de abril de 1882), p. 117.

<sup>146</sup> Sobre este tema, véase: SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la nostalgia y el progreso. La sociedad burguesa y las artes”, en *La cultura española en la Restauración...* Op. cit., pp. 223-262.

como ya se ha adelantado, esa exaltación del progreso que hizo gran parte de la sociedad nacida del Antiguo Régimen provocó la reacción opuesta con la consiguiente idealización de las sociedades tradicionales. Las expresiones nostálgicas del pasado marinerio perdido y amenazado por las consecuencias de la modernidad, fueron una constante en la literatura de la época, tal y como se constata en obras tan significativas como *Las Inquietudes de Shanti Andia* de Pío Baroja, para quien “el barco de vela era una creación divina, como una religión o como un poema; hoy el barco de vapor es algo continuamente cambiante como la ciencia..., una maquinaria en eterna transformación”.<sup>147</sup>

Una de las obras que expresa de manera directa la posición adoptada por Martínez Abades es los *Los carboneros*, realizada en 1904, con la que participó en la Exposición Nacional del mismo año (figura 56).<sup>148</sup> En el cuadro se mostraba la nueva imagen de Gijón con sus fábricas humeantes, pero el tema principal era el trasbordo de carbón a un vapor situado a la entrada del puerto. La originalidad derivaba de la selección de este motivo que aludía a las nuevas realidades industriales que comenzaban a interesar a la pintura del momento. En efecto, fue uno de los artistas que comprendió que los motivos industriales, además de impregnar la vida cotidiana, podían convertirse en un tema pictórico apto para ensalzar la modernidad de sus regiones.

La obra de Campuzano, aunque ofrece paisajes propios de la costa cantábrica y atlántica peninsular, no suele reproducir ninguno real, sino escenas que se basan en detalles tomados de diversos lugares, bajo los que se esconden una pretendida idealización (figura 57). Para Martínez Abades el protagonismo absoluto lo tienen los barcos, que raramente aparecen animados con figuras, mientras que

---

<sup>147</sup> BAROJA, P.: *Las inquietudes de Shanti Andia*. Cátedra. Madrid, 2010, p. 41.

<sup>148</sup> Pantorba describió detalladamente el desarrollo de la Exposición y los diversos participantes: “Se inauguró en el Palacio de las Artes e Industrias, el día 16 de mayo, con la asistencia de los reyes, la familia real y las autoridades. Fue el certamen más copioso de cuantos se han celebrado entre nosotros y uno de los de mayor categoría”. Véase: PANTORBA, B. de.: “Exposición de 1904”, en *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ediciones Alcor. Madrid, 1942, pp. 175-185.

Campuzano, recordó esa sociedad tradicional marinera, dominada por barco de vela que centra y dirige la composición. Se trata de una mirada costumbrista y anacrónica que nos permite distinguir la otra cara con la que se identificaron algunos sectores de la sociedad finisecular, en la que, en lugar de ensalzar las novedades y los avances de la técnica, se deseaba ignorarlos.<sup>149</sup>

Estas divergencias que se produjeron a lo largo de la centuria se deben entender, según indicamos, como dos respuestas ante la nueva imagen de las fachadas marítimas. Fueron muchos los artistas que, al igual que Tomás Campuzano, se inclinaron por esta forma de interpretar las ciudades, manifestando un rechazo a los cambios, quizás porque no se sentían partícipes o identificados con los mismos. Se trataba de una especie de resistencia hacia la idea de progreso que se había intentado instaurar. De todas formas, tras esta corriente nostálgica y costumbrista de interpretar el paisaje urbano, se pueden atisbar otras motivaciones adyacentes que irían desde la melancolía por una tradición pictórica anterior -frente a las renovaciones plásticas que se están llevando a cabo-, hasta una posible reivindicación de las costumbres autóctonas teñidas de ciertos matices nacionalistas.

En cualquier caso, la ciudad fue interpretada como un verdadero paisaje urbano, fruto de las impresiones personales y las predilecciones de cada artista. Era el resultado de un nuevo sentimiento estético, que permitió crear imágenes evocadoras que respondían a la elección particular de cada creador. La vista descriptiva y objetiva que inauguró la iconografía urbana de la franja norteña remitió definitivamente a favor de visiones personales, que evidenciaban las múltiples posibilidades de interpretar el mundo urbano.

---

<sup>149</sup> Campuzano era conocedor de las renovaciones y avances técnicos que se estaban desarrollando, puesto que su padre fue el primer catedrático de ferrocarriles en España y el director de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid. Para mayor información véase: SAZATORNIL RUIZ, L.: “Del Cantábrico”, en *Tomás Campuzano y Aguirre*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2000, pp. 15-35.



Figura 53. *Triste berencia*. Joaquín Sorolla, 1899. (Bancaja, Valencia)



Figura 54. *La Concha*. Darío de Regoyos, 1906. (Museo Carmen Thyssen, Málaga)



Figura 55. *El Cha*. Adolfo Guiard, 1887. (Museo de Bellas Artes de Bilbao)

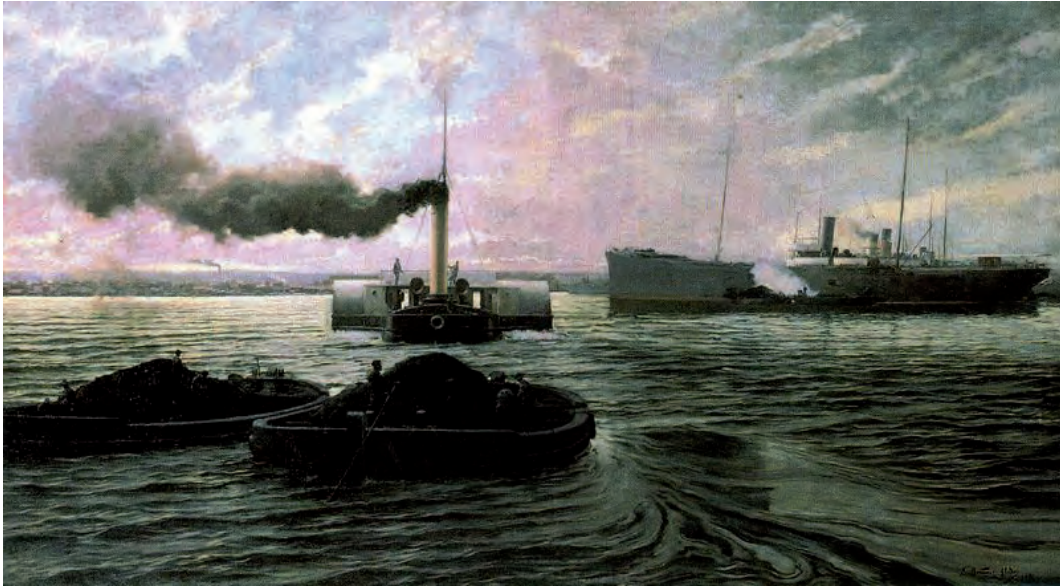


Figura 56. *Los Carboneros*. Juan Martínez Abades, 1904. (Museo Casa Natal de Jovellanos)

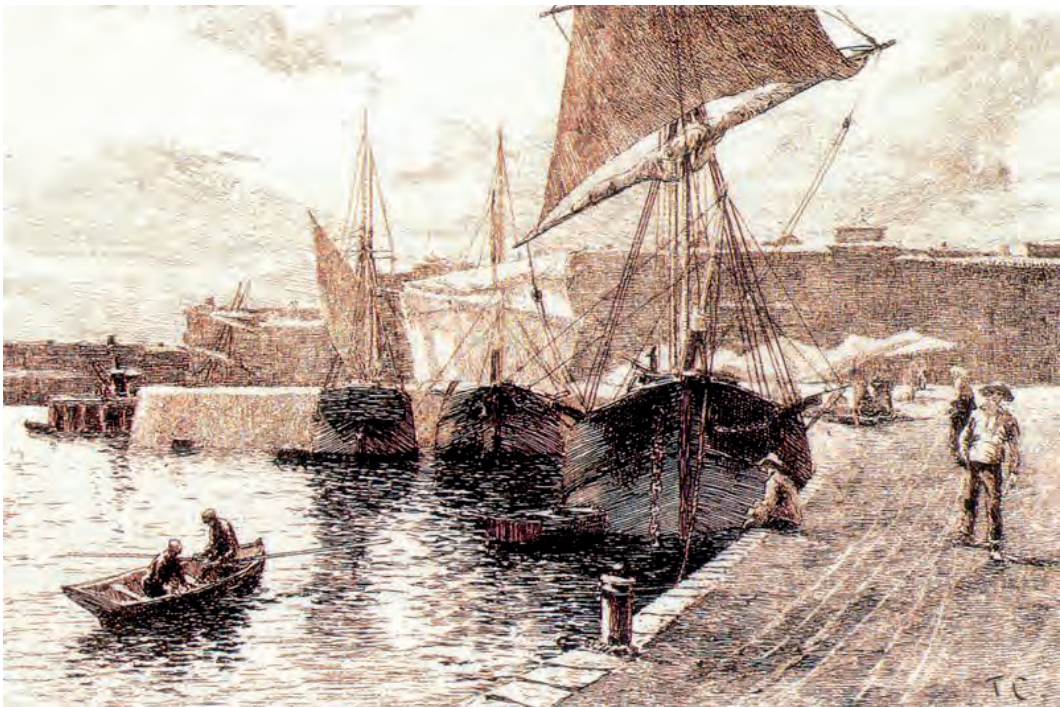


Figura 57. *Barcos en el puerto*. Tomás Campuzano y Aguirre, finales del siglo XIX. (Calcografía Nacional)

### **Parte III. Memoria e identidad visual de Pontevedra**



## I.- Nota sobre los orígenes y el desarrollo urbano de Pontevedra

Si la iconografía urbana complementa y enriquece el estudio de la ciudad desde el punto de vista histórico, cultural y social, antes de analizar los testimonios plásticos que conservamos de Pontevedra, resulta pertinente señalar algunos de los aspectos más significativos de su devenir histórico y urbano. Este es el objetivo de este capítulo en el que, partiendo de diversas fuentes documentales y bibliográficas, recordaremos algunos hechos destacados de su desarrollo, como antesala al análisis de su memoria visual.

### I. a.- El nacimiento de Pontevedra

Aunque la ocupación del territorio de la actual Pontevedra se remonta a época romana, su desarrollo urbano se produjo en la Baja Edad Media; sin embargo, conviene recordar ese pasado romano, puesto que fue el momento en el que se levantó uno de los hitos más significativos: el primitivo Puente del Burgo que fomentó su florecimiento posterior (figura 58). Hoy existe unanimidad sobre estos orígenes, pero, hasta bien entrado el siglo XX, se elaboraron diversas teorías fundacionales, que tenían como objetivo ensalzar la génesis de la ciudad. Durante el Renacimiento, desde los círculos humanistas se difundieron diversos mitos que vinculaban la formación de numerosas villas gallegas con personajes legendarios.<sup>1</sup> En el caso de Pontevedra se divulgó la idea de que había sido creada por Teucro, un héroe legendario troyano.<sup>2</sup> A mediados del siglo XVI, ciertas personalidades como Florián de Ocampo,<sup>3</sup> Pedro de Medina<sup>4</sup> y Bartolomé de Sagrario de Molina,<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Para mayor información, véase: JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, A. de la: “Los fundadores míticos de las villas gallegas”, en *Los orígenes de la ciudad del Noroeste Hispánico*. Facultad de Humanidades. Lugo, 1999, pp. 683-690.

<sup>2</sup> *Fundote Teucro valiente de aqueste rio en la orilla para que en España fuese de la villas la maravilla*. Se trata de una inscripción colocada en la fachada de la antigua Bastida a finales del siglo XVI.

<sup>3</sup> OCAMPO, F. de.: *Los cinco libros primeros de la crónica general de España, que recapitula el maestro Florián de Ocampo, coronista del Rey nuestro señor, por mandato de su majestad en çamora*. Casa de Iuan Iñiguez de Lequerica. Alcalá de Henares, 1578, p. 49.

<sup>4</sup> MEDINA, P. de.: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...* op. cit. Fol. 8.

asociaron diferentes figuras míticas con la gestación de múltiples poblaciones, hasta que, en el último tercio del siglo XVII, Fray Felipe de la Gándara y Ulloa ofreció una lista completa y definitiva: Ourense habría sido fundada por Amfiloco, Tui por Diomedes, Padrón por Orestes y Pontevedra por Teucro.<sup>6</sup> La fábula pontevedresa, presente todavía hoy en la ciudad a través de los nombres de sus plazas, asociaciones deportivas, publicaciones, etc., gozó de gran éxito y se mantuvo hasta la historiografía romántica. Con el siglo XIX y el nacimiento de la conciencia colectiva de la singularidad de Galicia, se buscaron sus particularidades en el descubrimiento de la raza y la mitificación del celtismo. Precisamente, fue uno de los padres del Regionalismo, Manuel Murguía, quien articuló este nuevo discurso que ha llegado prácticamente hasta nuestros días. Murguía creó una visión reivindicativa de la historia que luego fue instrumentalizada políticamente.<sup>7</sup> En *Galicia*, expuso las raíces de cada población y en el caso pontevedrés alegaba que esa hipotética leyenda sobre su origen se debía a un error interpretativo. En sus propias palabras:

“Semejante tradición no tiene, sin embargo, mayor apoyo que el que le prestan los antiguos geógrafos y que tomando a los “celenos” por “helenos” hicieron de una tribu céltica un pueblo griego”.<sup>8</sup>

Los planteamientos de Murguía se consolidaron con la creación del Seminario de Estudios Galegos en 1923; de modo que toda ciudad que quisiese ser digna de consideración debía haberse levantado sobre un antiguo castro. Para Filgueira Valverde Pontevedra se había alzado sobre dos antiguos poblados situados en los terrenos que ocupan el convento de San Francisco y la basílica de Santa María,

---

<sup>5</sup> SAGRARIO DE MOLINA, B.: *Descripción del Reyno de Galicia y de las cosas notables del, con las Armas y Blasones de os Llingaes de Galicia de donde proceden señaladas casas en Castilla*. Mondoñedo, 1550. Fol. 25 v.

<sup>6</sup> SANDOVAL, Fr. P. de: *Antigüedad de la ciudad y la iglesia catedral de Tui y de los obispos que se sabe ayado en ella*. Braga, 1610. Fol. 4.

<sup>7</sup> MURGUÍA, M.: *Galicia*. Est. Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía. Barcelona, 1888, pp. 17-106.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 663.

respectivamente.<sup>9</sup> Esta hipótesis se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XX, momento en el que, ante la falta de vestigios que la corroborasen, se reafirmó la idea del pasado romano de la ciudad. Hasta las investigaciones y hallazgos de De la Peña,<sup>10</sup> Pontevedra se identificó con la mansión de *Ad Duos Pontes*, situada en la vía XX del *Itinerario de Antonino*,<sup>11</sup> conocida como *Per Loca Maritima*.<sup>12</sup> Esta vía arrancaba de Caldas de Rei y se introducía inmediatamente en la provincia de A Coruña, sin pasar por el territorio que ocupa la ciudad; no obstante, la vía XIX, que enlazaba *Bracara Augusta* (Braga) con *Asturica Augusta* (Astorga) atravesando *Lucus Augusti* (Lugo), sí penetraba en la provincia. Como era habitual, a lo largo de su recorrido, se fueron construyendo diversas mansiones para cobijar a los viajeros y velar por el buen estado del camino. Concretamente, en la vía XIX se encontraban las mansiones de *Limia* (Ponte de Lima), *Burbida* (Saxamonde) y *Turoqua*, que se correpondíaada con Pontevedra. Esta hipótesis fue confirmada tras las excavaciones realizadas en 1988 en

---

<sup>9</sup> FILGUEIRA VALVERDE J.: “El trazado de la Pontevedra romana”, en *El Museo de Pontevedra*, XXVII, (1973), p. 183.

<sup>10</sup> Las investigaciones de la Peña han sido de vital importancia para esclarecer los orígenes de Pontevedra. Por ello, son la base de esta pequeña nota. Entre las publicaciones que abordan el origen romano de la ciudad destacan: PEÑA SANTOS, A. de la: “Los orígenes”, en *Pontevedra. Planteamiento histórico y urbanístico*. Diputación Provincial. Pontevedra, 1988.

PEÑA SANTOS, A. de la.: “Consideraciones sobre las vías romanas de la provincia Pontevedra”, en *Castrelos*, 2-4, (1990-1991), pp. 217-243; *Ídem*.: “Turoqua o los orígenes de la ciudad de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 391-401.

<sup>11</sup> Se trataba de un compendio de rutas de época imperial del siglo III. Para mayor información véase: CAAMAÑO GESTO, J. M.: “Fuentes escritas para el estudio de las vías romanas en Galicia”, en *Brigantium*, 1, (1980), pp. 93-105; ROLDAN HERVAS, J. M.: *Itineraria Hispania, Fuentes antiguas para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica*. Anejo de “Hispania Antiqua”. Gráficas Cóndor, S. A. Madrid, 1975, pp. 19-101; ROMERO MASIA, A. M., POSSE MESURA, X. M.: “Galicia nos textos clásicos”, en *Monografías Urgentes do Museo Arqueolóxico e Histórico Provincial Castelo de San Antón de A Coruña*, 3. A Coruña, 1987, pp.111-122.

<sup>12</sup> PEÑA SANTOS, A. de la.: “Consideraciones sobre la red viaria de época romana en la provincia de Pontevedra”... Op. cit., pp. 217-243.

las inmediaciones del Puente do Burgo,<sup>13</sup> donde se levantó el antiguo puente romano construido a una cota más baja y de menor longitud que el actual. La decadencia del Imperio conllevó el abandono de la mansión, aunque el puente motivó su nueva fundación en el siglo XII.

---

<sup>13</sup> PEÑA SANTOS, A. de la: “Ponte do Burgo 1988”, en *Arqueoloxía-Infomes*, 2. Xunta de Galicia, 1990; *Ídem*: “La excavación del puente del Burgo en 1988: Crónica de una frustración”, en *Pontevedra*, 11, (1991), pp. 21-63.



Figura 58. Puente do Burgo (F. A.).

### I. b.- El desarrollo de la villa medieval

Tras la ruina de la mansión romana, Pontevedra fue solo un topónimo en alusión al antiguo puente. Tendremos que esperar hasta el siglo XII para poder encontrar los orígenes del burgo medieval. Los progresos náuticos alcanzados entre los siglos XI y XIV favorecieron la creación de numerosos núcleos especializados en la construcción, la navegación y la pesca en todo el litoral norteño. En efecto, tal y como ha apuntado Erkoreka Gervasio,<sup>14</sup> en esa época se constituyeron los puertos del Atlántico Peninsular, entre los que se encontraba el de nuestra villa. Se trató, por tanto, de una fundación *ex nihilo*, motivada por su ubicación modélica, al fondo de una ría, que ofrecía protección y accesibilidad a los navíos.

Para comprender las condiciones que favorecieron su desarrollo posterior, debemos tener en cuenta las acciones de repoblación emprendidas por Fernando II y Alfonso IX en la segunda mitad del siglo XII y la primera del siguiente. Los escenarios de sus actuaciones fueron varios, pero estuvieron relacionados con los siguientes elementos: el camino de Santiago, las sedes episcopales, las fundaciones respaldadas por la Corona -como Baiona o A Coruña- y el curso final del Miño, donde era necesario establecer bastiones que sirviesen de frontera con Portugal. El mar era uno de los límites naturales y, por ello, resultaba necesario proteger la franja costera. Primeramente, se trató de establecer una línea de fortificaciones a lo largo de todo el litoral, al tiempo que se formó una armada para controlar los posibles

---

<sup>14</sup> Este autor señala que fue en esta época cuando se crearon los núcleos de población de Hondarribia, San Sebastián, Zarautz, Getaria, Bermeo, Bilbao, Castro Urdiales, Laredo, Santander, San Vicente de la Barquera, Llanes, Luarca, Gijón, Avilés, Santa Marta de Origueira, Vivero, Betanzos, Pontedeume, A Coruña, Ferrol, Muros, Noia, Pontevedra y Tuy, gracias a algún privilegio real o señorial relacionado con su fundación o con la actividad comercial o pesquera que desempeñaban sus habitantes. Véase: ERKOREKA GERVASIO, J. I.: “La Cofradía de mareantes: una institución común a los enclaves costeros del atlántico peninsular”, en *Pontevedra e o mar*. Concello de Pontevedra. Pontevedra, 2001, p. 48. Sobre el caso vasco, puede ser de utilidad el siguiente estudio del mismo autor: *Análisis histórico-institucional de las cofradías de mareantes del País Vasco*. Servicio de publicaciones del Gobierno del País Vasco. Vitoria, 1991.

ataques. Sin embargo, estas medidas suponían un gasto considerable que la Corona no podía sufragar,<sup>15</sup> así que se tuvo que recurrir a otra solución que, en gran medida, explica la fundación de nuestra villa. La alternativa consistía en buscar lugares seguros para ubicar los asentamientos humanos y los ríos y estuarios ofrecían una defensa natural gracias a las barras que podían evitar la llegada de extranjeros y posibles invasores. Probablemente, en el caso que nos ocupa, la población que existía en la zona se trasladó hacia el fondo de la ría, donde se construyó el puerto fluvial y, aunque no podemos constatar documentalmente este desplazamiento, ciertos testimonios de la época aluden al mismo, tal y como relató Jerónimo del Hoyo:

“Llamose a esta vila en sus principios Elenes y después Escalona: fue edificada a su principio junto al mar do ahora está la feligresía de Santo Andrés de Loriçán, media legua de do está ahora, y allí ay algunos vestigios de aver estado allí, y de una peña que está allí, que se llama Escalona, y por más seguridad se mudó el río arriba, porque antes estaba muy sujeta a los daños de las arrivadas enemigas y a los corsarios por estar meia legoa del puerto principal que se dice Marín, donde podían entrar y surgir de repente qualquier armada por grande que fuese, y agora dista una legua el río arriba, la qual no puede navegar ningún bajel grueso ni aún mediano sino con el mar y esto con grande aextencia (sic) por causa de los baxos de su bara: y de la puente que a ella se edificó, que es muy bella, se llamó Pontevella y corrumpió el vocablo y se llama Pontevedra...”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Desarrollo de una morfología urbana propia. Los arrabales marineros”, en *El patronato artístico de las cofradías de mareantes de Galicia en los siglos XV-XVII*, I. Santiago de Compostela, 1998, p. 149.

Véase también: GARCÍA BRAÑA, C.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico*. Diputación de Pontevedra. Vigo, 1988, pp. 46-48.

<sup>16</sup> HOYO, J. DEL: *Memorias del Arzobispo de Santiago*, 1620, pp. 282.

Se publicó una transcripción parcial en: “Pontevedra en las Memorias del Cardenal Hoyo”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp. 101-106.

También el Padre Sarmiento elaboró una hipótesis sobre el traslado de la antigua población de Pontevedra.

Es indudable que Pontevedra tenía un gran interés estratégico, pero la decisión de fomentar su desarrollo derivaba también en la necesidad de garantizar la protección del antiguo puente romano, paso obligado del camino de peregrinación a Santiago. En 1169 Fernando II le concedió el fuero, que le otorgaba un ordenamiento jurídico, estabilizaba su población, trataba de atraer a otra nueva y fomentaba sus actividades marítimo-comerciales.<sup>17</sup> Unos años antes, el mismo monarca había donado al monasterio de Poio la mitad de la iglesia de Santa María,<sup>18</sup> aspecto que ratifica la existencia de una iglesia anterior a la actual, a cuyos pies se levantaba una pequeña población. Además, Ferreira Priegue ha señalado que la concesión de la Carta Puebla de Pontevedra también revelaba ciertos intereses comerciales y mercantiles de la monarquía.<sup>19</sup> En este sentido, tenemos que recordar que el tráfico marítimo giraba alrededor de las peregrinaciones a Compostela y que los arzobispos ejercían su poder sobre Padrón, monopolizando el comercio exterior. Este aspecto, pudo contribuir a que Fernando II tratase de remediar su escaso poder en Galicia, creando un puerto en el Lérez, tras la pérdida del de Noia. Así, para incentivar su desarrollo le otorgó diversas dispensas, entre las que destacaban la exención de cargas fiscales –*luctuosa, goiosa, fosanderia, pedidilla, anal y moneda*–,<sup>20</sup> y

---

SARMIENTO, Fr. M.: *Viaje a Galicia*. Edición y estudio por Pensado. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1975.

<sup>17</sup> Sobre el fuero de Pontevedra, véase: FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Privilegios reales del Museo de Pontevedra: el fuero de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1944; RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: “El fuero de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1970), pp. 49-72; *Ídem*: *Fueros municipales de Santiago y su tierra*. Castilla. Madrid, 1975, pp. 168-181; *Ídem*: “Sobre el fuero de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1985), pp. 309-377.

El Fuero fue confirmado por Fernando III, quien le concedió, junto con Noia, la exclusiva de la fabricación del saín. Véase: GONZÁLEZ, J.: *Reinado y diplomas de Fernando III*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1980-1986, III, p. 171.

<sup>18</sup> AHN.: San Juan de Poio. Legajo 1277.

<sup>19</sup> FERREIRA PRIEGE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1988, pp. 72-74.

<sup>20</sup> Estos privilegios se contemplaron en la Carta Puebla concedida por Fernando II y dirigida a “omnes habitatores de Ponte Viteri, tan presentes quam futuros”, eximiéndolos “de luctuosa et de goyosa et de fossadeira et de pedidailla et de anal et moeda”. FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.:

privilegios, como el de *navigio* que favorecía la navegación.<sup>21</sup> Estas concesiones fueron confirmadas y ampliadas bajo el reinado de Alfonso IX y contribuyeron a su florecimiento urbano y económico, convirtiéndola en la villa más poblada de Galicia.

Su condición de villa de realengo fue breve, puesto que en 1180 comenzó a formar parte de la mitra compostelana. El arzobispo había acusado a la monarquía del ataque que habían sufrido varios peregrinos “en manos de gentes del rey”, así que la cesión de Pontevedra era un modo de paliar la ofensiva.<sup>22</sup> El pequeño burgo pasó a integrarse en los territorios del señorío e iglesia compostelana, aplicándosele el mismo esquema administrativo que en Santiago para asegurar la homogeneidad del territorio y reprimir las posibles reivindicaciones de libertad de la burguesía.<sup>23</sup>

---

“Privilegios reales del Museo de Pontevedra: el Fuero de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1942), pp. 132-174.

La *luctuosa* era un impuesto exigido por los señores cuando moría algún súbdito y podía ser de tres tipos: la ordinaria, que pagaba el pueblo y consistía en donar la mejor cabeza de ganado o alhaja; la de los caballeros, que debían ofrecer su caballo, la loriga o dinero; y la de los clérigos, quienes dejaban una mula o un vaso de plata. La *goiosa* era una carga fiscal que se aplicaba en caso de boda o bautizo. La *fonsadeira*, *fonsadera* o *fossataria* era un tributo sobre aquellas tierras o personas que no pudiesen asistir a campaña. El *anal* era un impuesto anual, aunque se desconoce su cuantía. La *pedidilla* consistía en un tributo gremial cuyo importe dependía del número de asociados y de la importancia de su actividad económica y solo afecta a los casados y a los viudos. Por último, la *moneda* o *petium* era un impuesto que los reyes demandaban en ciertas ocasiones, como el matrimonio o nacimiento de algún príncipe. Para mayor información, véase: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de la ciudad de Pontevedra*. La Voz de Galicia. A Coruña, 1993, pp. 60-61; LÓPEZ FERREIRO, A.: *Fueros municipales de Santiago...* Op. cit., pp. 52-57.

<sup>21</sup> Los privilegios concedidos a los mareantes fueron numerosos: en 1229, Alfonso autorizó para sacar merluzas y venderlas en todo el reino; en 1238, le concedió, junto con Noia, el privilegio para fabricar saín; en las primeras décadas del siglo XIV quedó exenta de pagar galera. Mediada ya la centuria se incluyó entre los puertos de carga y descarga de Galicia, dándosele la posibilidad de participar en el comercio internacional; por último, en 1467, Enrique IV le concedió la feria-franca de San Bartolomé.

<sup>22</sup> FERRERIA PREIGE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval...* Op. cit., pp. 73-74.

<sup>23</sup> Para mayor información véase: BARREIRO SOMOZA, X.: *El señorío de la iglesia de Santiago (siglo IX-XII)*. Diputación de A Coruña. A Coruña, 1987, p. 452.

En cuanto a las actividades económicas que fomentaron el progreso de la ciudad, destacaba la pesca. Como ha apuntado Armas Castro,<sup>24</sup> la población la practicaba tanto para el consumo familiar y local como para su comercialización, gracias a la abundancia de especies como la merluza, el congrio y la sardina. El pequeño puerto, situado en las inmediaciones del puente, pronto participó en las rutas comerciales internacionales, estableciendo contactos con Flandes, Inglaterra, Portugal y con el Golfo de Gascuña, con los que intercambiaba pescado, saín,<sup>25</sup> sal, grano, vino, etc.<sup>26</sup> Controlaba, además, las actividades que se realizaban hasta la isla de Ons y todas las capturas de la zona debían ser conducidas a su arrabal marineró.<sup>27</sup> Por otro lado, el despegue económico y pesquero también estaba relacionado con la superación de la autarquía a partir del siglo XIII y, sobre todo, en el XIV. En esa época se produjo una cierta especialización geográfica y cada región se centró en la elaboración de algún artículo, según su singularidad productiva. La revolución de la sal fue de vital importancia para el desarrollo de las pesquerías de Pontevedra, cuyos mareantes, reunidos alrededor de la cofradía del Corpo Santo, redactaron sus

---

<sup>24</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV: configuración y desarrollo urbano de una villa marinera en la Galicia medieval*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1992, pp. 228-237.

<sup>25</sup> El saín era un aceite que se confeccionaba con los desperdicios de las sardinas. Se solía elaborar y embasar en barriles y era un producto característico de la exportación de Pontevedra a mediados del siglo XIII. Se usaba en la industria pañera, como lubricante y para alumbrar lamparillas. *Íbidem*, p. 66.

<sup>26</sup> Ferreira Priegue traza un esbozo de la actividad del puerto pontevedrés en su primera fase, partiendo del análisis del Fuero, los privilegios de Alfonso IX sobre el salazón, las costumbres de Juan de Arias y el ordenamiento de las Cortes de Jerez de 1268, en el que se refleja el lugar que ocupaban los puertos arzobispales en la lista de puertos abiertos al tráfico exterior. Véase: FERREIRA PRIEGE, E.: "Pontevedra. La trayectoria de un puerto medieval entre los siglos XII y XVI", en *Pontevedra e o mar. Actas do Simposio de historia marítima do século XII ao XVI*. Concello de Pontevedra. Pontevedra, 2003. pp. 63-71.

<sup>27</sup> Ferreira Priegue, atribuye al arzobispo Juan Arias la organización pesquera de las villas de sus señoríos. Bajo su pontificado (1238-1266) se redactaron los *Costumbres* o *Fueros Romanceados de Pontevedra*, en los que los derechos de los arzobispos sobre el tráfico del pescado ocupaba un papel muy relevante.

ordenanzas en 1523<sup>28</sup> para regular la pesca en el área que controlaban y restringir al máximo la actividad de los *xeitos*.<sup>29</sup>

A lo largo de la centuria, los pontevedreses fueron imponiendo su hegemonía en toda la ría, aspecto que les ocasionó numerosas disputas con otros puertos y especialmente con el de Portonovo.<sup>30</sup> Durante el siglo XIV se construyeron los primeros *peiraos*, se impusieron las artes comunitarias, se reguló el abastecimiento de la sal y se organizó el gremio. Todo ello, junto con los numerosos privilegios que recibió y la amplísima variedad de pescados facilitó que Pontevedra se convirtiese en el puerto más importante de las Rías Baixas. A finales de la centuria y a lo largo de la siguiente, controló toda la actividad de la ría y las capturas de los puertos secundarios debían conducirse a A Moureira para las operaciones de descarga, secado, salazón y venta. El auge de su puerto quedó ratificado en el Cuaderno de Arrendamientos de los diezmos del mar de 1452, donde se presentó como uno de los principales de carga y descarga de Galicia.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> ARG, Sec. Veciños, Cart. 745/4, sf.; Museo de Pontevedra, Sección Gremio, Cart. 7b, fs. 3ro-3vo. Pereira Fernández, ha señalado que, aunque sea este el primer documento que conservamos, no implica que no existiesen “usos y costumbres con anterioridad. Otros puertos del litoral cantábrico-atlántico, como Bermeo o Luarca, ya las habían fijado por escrito, tal es el caso de Bermeo y Luarca. Véase: PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, 6, (1997), pp. 239-262; *Ídem*: “A vila de Pontevedra no Antigo Réxime. Unha revisión do seu coñecemento histórico”, en *Pontevedra*, 19, (2003), pp. 227-242.

<sup>29</sup> La pesca en Pontevedra se articuló mediante dos sistemas: la práctica individualizada a través de los *xeitos* y la colectiva con los cercos, que constituían la modalidad predilecta de los mareantes de la villa.

<sup>30</sup> A finales del siglo XV Pontevedra logró imponer su monopolio, obligando al resto a cumplir sus ordenanzas y seguir las artes permitidas. Para un mayor conocimiento de las mismas véanse los fueros romanceados de Pontevedra. SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Documentos, inscripciones, monumentos, extractos de manuscritos, tradiciones, noticias, etc. para la historia de Pontevedra*. Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Pontevedra, 1904, III, p.384.

<sup>31</sup> AGS. *Diversos de Galicia*, 4/53. Transcrito en: FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el Comercio Marítimo...* Op. cit., p. 58.

Como era de esperar, este esplendor económico se reflejó en su desarrollo urbano.<sup>32</sup> El núcleo primitivo, limitado a la parroquia de Santa María, experimentó un fuerte crecimiento, definiéndose una estructura viaria que se mantuvo sin grandes cambios hasta el siglo XIX.<sup>33</sup> Se organizaba en tres calles transversales y una longitudinal, actual Isabel II, que las dividía simétricamente.<sup>34</sup> La villa aparecía limitada por una cerca conformada por diez puertas –la de Santo Domingo, la de Trabancas, la de Santa Claro o de Rocha Forte, la del Berrón, del Ribeiro, del Puente, de Juan Ruibo, de la Galea, del Barral y la de Santa Clara-, que, como se analizará en los próximos capítulos, sufrió diversas ampliaciones. Los espacios abiertos se encontraban inicialmente en las inmediaciones de las dos iglesias: en la Eyra en Santa María, lugar de reunión de la cofradía del Corpo Santo, y en las proximidades de la iglesia de San Bartolomé, donde se acogía a los fieles y se celebraban los encuentros de la Cofradía de San Juan y del Concejo. Sin embargo, la necesidad de desarrollar actividades mercantiles, fomentó la creación de nuevas plazas, símbolo de la ciudad medieval, destinadas al comercio, como el Açogue, en la actual plaza del Teucro, y la Feira, hoy plaza de Indalencio Armesto. Además, en los puntos estratégicos y en las zonas más elevadas la muralla aparecía reforzada por torres –la Bastida Grande, la Torre del Ouro, el Castillo del Puente, la Torre de los Abades-. En cuanto a la

---

<sup>32</sup> Sobre el urbanismo de Pontevedra existen diversos estudios entre los que destacan: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Los nombres de nuestras calles”, en *El Museo de Pontevedra*, XV, (1961), pp. 75-82. Del mismo autor, “Da Rúa do Rego a Calle Real”, en *El Museo de Pontevedra*, XXXVII, (1963), pp. 193-219; GARCÍA BRAÑA, C.: “La estructura urbana de Pontevedra”, en *Pontevedra. Planeamiento Histórico...* Op. cit., pp. 193-219; MÉNDEZ GARCÍA, G.: “La morfología urbana de Pontevedra hasta 1900”, en *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Tórculo. Santiago, 1988, pp. 253-268; PARDO VILLAR, A.: “De Pontevedra medieval. As rúas da vila nos séculos XIV e XV”, en *Logos*, 31, (julio de 1933), pp. 121-126; RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: “Cinco notas sobre rúas pontevedresas”, en *Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), pp. 295-299.

<sup>33</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII a XV...* Op. cit., pp. 89 y ss.

<sup>34</sup> En este sentido, recordaba a la morfología de las ciudades-bastida vascas y a las fronterizas portuguesas, como Monção. La disposición de las calles según el esquema denominado de “espinha de pez”, en la que una calle funcionaba como eje vertebrador es característico, por otro lado, de las ciudades de río. LAVEDAN, P. y HUGUENEY, J.: *L’Urbanisme au Moyen Age*. Gèneve. Droz, 1974, p. 51.

arquitectura civil, además de las Torres Arzobispales, existen referencias documentales y arqueológicas de varios pazos o casas-torre, como la de los Montenegro, la de los Cruu, la de los Barragáns, la de los Mariño Lobeira, etc., que destacaban frente a la arquitectura doméstica era de madera y piedra, cuyas dimensiones se fijaron en el aparatado dedicado a las “costumbres dentre vizinos e viziños” del Fuero:

“Sy algun onbre quier casa en la villa en lugar que nunca fue fecha debe dar al mayordomo un mri. Se o formal for doyto pasos en longo e de quatro en ancho e se for medio formal deue a dar quatro soldos et esto deuen a faser os viziños como os que non son vizinos”.<sup>35</sup>

La arquitectura sacra estaba representada por los templos parroquiales de Santa María (figura 60) y San Bartolomé y los conventos de Santo Domingo (figura 61), San Francisco (figura 62) y Santa Clara (figura 63). Existían también una serie de capillas menores, como las de Nuestra Señora del Camino, la ya mencionada de San Roque, la de las Emparedadas, la de Santiaguño del Burgo, San Mamede de Moldes y Santa Margarita. Asimismo, fuera de la ciudad amurallada se distinguían tres arrabales: el de A Moureira, el de Burgo Pequeno y el de Santa Clara. Del más destacado, A Moureira, nos ocuparemos más adelante, aunque no está de más anticipar que tenía una unidad morfológica que respondía a su especialización marinera. Cualquier actividad no relacionada con la pesca estaba prohibida por las ordenanzas de 1550, que establecían:<sup>36</sup>

“Que en la Moruerira, arrabal desta villa, no se hagan hornos ni se aposenten mercaderes estrangeros ni reconeros algunos, ni se descarguen en

---

<sup>35</sup> LÓPEZ FERREIRO, A.: *Fueros municipales de Santiago y su tierra...* Op. cit., p. 511.

<sup>36</sup> *Ordenanzas de 1550*. A.H.P.PO. Legajo 42. II-B. f.7.

Para mayor información sobre las ordenanzas de la cofradía del Cuerpo Santo, véase: SAMPEDRO FOLGAR, C.: *Ordenanzas da confradía do “Corpo Santo” e do Gremio de Mareantes de Pontevedra*. Vía Láctea. Coruña, 1998.

ella pan ni panos, fierro ni hazeyte, canabo ny byno, ny otras mercadorias algunas, ny se benda por menudo ny por grueso”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> *Ordenanzas de 1550*. AHPPPO. Legajo 42. II-B. f.7.

Para mayor información sobre las ordenanzas de la cofradía del Cuerpo Santo, véase: SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Ordenanzas da confraría do “Corpo Santo” e do Gremio de Mareantes...* Op. cit.



Figura 59. Fotografía de los muelles de la Barca. Francisco Zagala, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 60. Fotografía de la calle de San Guillermo con la iglesia de Santa María al fondo. (Museo de Pontevedra)



Figura 61. Ruinas de Santo Domingo. (F. A.)



Figura 62. Fachada de la iglesia de San Francisco. (F. A.)



Figura 63. Fachada del convento de Santa Clara. (F. A.)

### I. c.- La Edad Moderna. Del esplendor a la decadencia

Los últimos siglos de la Baja Edad Media fueron decisivos para la consolidación de gran parte de los núcleos del litoral<sup>38</sup> y constituyeron la época dorada de nuestra villa, gracias a sus actividades pesqueras y al comercio marítimo<sup>39</sup>. La prosperidad de los mareantes pontevedreses radicó, en gran medida, en sus cuantiosas capturas de sardina mediante la técnica de los cercos y ejercían su monopolio en la ría, aspecto que les ocasionó constantes pleitos con otros puertos, como ya se anticipó. En el ámbito urbanístico esta situación de pujanza, tanto económica como demográfica, propició una intensa actividad de restauración y ampliación de las obras anteriores y de construcción de otras nuevas. Se mejoró el puente y, aunque no podemos afirmar con certeza el alcance de las obras, Fernández-Villamil narra que afectaron hasta su misma cimentación<sup>40</sup>. La disminución del calado del muelle hizo que el Concejo tuviese que realizar diversas obras para mejorar sus instalaciones, al tiempo que se construyeron la mayoría de los peiraos.<sup>41</sup> En cuanto a las infraestructuras viarias, existió cierta preocupación por renovar el estado del pavimento de las calles y las plazas<sup>42</sup> y se emprendió la construcción de las Casas del Consistorio, finalizadas en 1531, sobre los restos de la antigua fortaleza de la Bastida, próxima a la Puerta de Santo Domingo.<sup>43</sup> Por otro lado, se acometieron diversas intervenciones para mejorar los servicios públicos, entre las que destacaron la traída

---

<sup>38</sup> A excepción de Santiago y Ourense, las poblaciones de mayor importancia se encontraban prácticamente en la costa. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, E.: “El mundo urbano en la Galicia de Felipe II”, en *El Reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1998, pp. 409-410.

<sup>39</sup> Sobre la historia de Pontevedra en esta época, puede resultar de especial interés: FERRO COUSELO, X.: *A Pontevedra de Felipe II*. Concello de Valga. Valga, 2000.

<sup>40</sup> FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *La puente vieja de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1944, pp. 21-25.

<sup>41</sup> AHPPPO. Leg.15-3.

<sup>42</sup> AHPPPO. Leg. 16-3.

<sup>43</sup> La documentación conservada nos remite a que en 1531 se celebró una sesión, aunque es probable que ya estuviese concluida con anterioridad. Véase: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de Pontevedra...* Op. cit., pp. 347-349.

de aguas y la construcción de las fuentes de la Herrería y de Santo Domingo.<sup>44</sup> En cualquier caso, la obra más relevante de esta época fue la basílica de Santa María la Mayor,<sup>45</sup> costada por el Gremio de Mareantes y testimonio del poder económico de los hombres del mar del litoral cántabro-atlántico.<sup>46</sup>

Si el XVI constituyó el siglo de mayor plenitud de la ciudad, el XVII fue el de su decadencia. No resulta fácil determinar todos los factores que ocasionaron su declive, aunque la mayor parte de los autores destacan los cambios fiscales y las crisis y pestes de la década de los años setenta del XVI. Paulatinamente, Pontevedra fue perdiendo su prosperidad y la deficiencia del calado del puerto hizo que muchos mareantes emigrasen al campo o a otros puertos de la ría.<sup>47</sup> Hasta el momento la fiscalidad había sido beneficiosa para los núcleos urbanos, pero con el reinado de Felipe II y sus reformas, la villa no pudo afrontar la presión fiscal; el arrabal fue abandonado, mientras que otros núcleos, como Portonovo, tomaron el relevo. Ante esta situación desoladora, la Corona, inmersa en la Guerra con Inglaterra, no consideró relevante destinar fondos a una población que, pese a continuar siendo la más poblada de Galicia, estaba agonizando.

Pontevedra entró en un ocaso que se prolongó hasta el siglo XIX. Es cierto que a finales del siglo XVII se recuperó una cierta vitalidad, gracias al cultivo de la tierra y a que se centralizó en la villa la ruta de salinas de Galicia y Asturias. De todos modos, en la centuria siguiente la situación volvió a empeorar por diversos motivos.

---

<sup>44</sup> Véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “A Fonte da Ferrería de Pontevedra”, en *Arquivo de Estudos Galegos*, 6, (1933), pp. 127-145.

<sup>45</sup> Sobre la iglesia de Santa María la Mayor se profundizará en el apartado III. b. 2 de la cuarta parte de esta tesis doctoral.

<sup>46</sup> Hay que señalar que inicialmente los mareantes de Pontevedra se agruparon en cofradías, concretamente en la Cofradía “do Corpo Santo. Para mayor información véase: PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “De Cofradía “do Corpo Santo” a gremio de mareantes”, en *Museo de Pontevedra*, LVI, (2002), pp. 157-168.

<sup>47</sup> La evolución demográfica de Pontevedra ha sido rigurosamente estudiada, entre otros por Pérez Fariña: PÉREZ FARIÑA, M. L.: *La ciudad de Pontevedra. Evolución histórica y demográfica*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1985, pp. 35-87.

La guerra de sucesión había repercutido en la economía, pero no ocasionó grandes daños materiales; sin embargo, la invasión inglesa de 1719 dejó sumida en la ruina a la ciudad. Se extendió el temor a un desembarco inglés por todas las costas gallegas y Pontevedra fue ocupada, produciéndose un saqueo y destrucción de numerosos edificios, como la maestranza, el palacio arzobispal y el castillo del puente. El arrabal de A Moureira comenzaba a caer en el en el olvido y el puerto, antes frecuentado por un gran número de embarcaciones, se había reducido a unos pocos pescadores.<sup>48</sup>

Esta decadencia económica no tardó en reflejarse en el urbanismo. El concejo, sumido en un hondo déficit, solo pudo acometer ciertas obras de reparación del patrimonio acumulado. Por el contrario la capacidad económica de ciertos sectores privilegiados y exentos de cargas públicas, como la hidalguía y el clero, permitió la construcción de suntuosas edificaciones civiles y religiosas. Entre las primeras, destacaban los pazos de los condes de Maceda, de los de San Román y marqueses del Villar, el de Gago Montenedro, el del Marqués de Aranda, el Barbeito de Padrón, el de Aldao, el de Troncoso, el de los Valladares, el de Arias Teijeiro, el de Cadavid García Caamaño, el de Castro Monteagudo, el García Flórez (figura 64), el del Marqués de Sierra y el de Montenegro.<sup>49</sup> Por lo que respecta a la arquitectura religiosa, fue el momento en el que se construyó la Iglesia y Colegio de los Jesuitas (figura 65) y la Capilla de la Peregrina (figura 66).

Durante el siglo XVIII, solo se pudieron acometer algunas restauraciones del puente y diversas medidas para pavimentar las calles. Pontevedra se encontraba en un estado de postración del que no salió hasta la centuria siguiente.

---

<sup>48</sup> GÁNDARA, M. A. de la: *Apuntes sobre el bien y el mal de España*. Edición y Estudio preliminar de Jacinto Macías Delgado. Clásicos del pensamiento económico español. Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 1988. p. 69.

<sup>49</sup> Véase: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de la ciudad de Pontevedra...* Op cit., pp. 119-121.



Figura 64. Fachada principal del palacio García Flórez. (F. A.).



Figura 65. Iglesia de San Bartolomé. (F. A.).



Figura 66. Capilla de la Peregrina. (F. A.).

### I. d.- La ciudad burguesa del XIX

Al iniciarse el siglo XIX en Galicia pervivía una estructura propia del Antiguo Régimen. Continuaba siendo un país poco industrializado y con una población eminentemente rural. Sus ciudades estaban dominadas por la jerarquía eclesiástica y la nobleza y, por ello, el capital no se invirtió en su industrialización. La burguesía fue eminentemente foránea y desde diversos puntos de la Península llegaban catalanes para dedicarse a la pesca de la sardina; vascos, ocupados en la industria de curtidos y el gran comercio naval; maragatos interesados en el intercambio de productos, y riojanos, especializados en el transporte de mercancías;<sup>50</sup> sin embargo, el proceso de renovación urbana siguió las líneas de otras ciudades europeas, aunque se produjo con una mayor lentitud.

Pontevedra contaba con una población que rondaba los tres mil habitantes;<sup>51</sup> había pasado de ser la villa más poblada de la región a experimentar una fuerte recesión demográfica que se remontaba a la crisis de finales del siglo XVI y que no se superó hasta la proclamación de la capitalidad y la anexión de los territorios de Alba, Mourente y Salcedo.<sup>52</sup> Continuaba dependiendo del arzobispo de Santiago y, como tal, se incluía en su provincia. El núcleo dirigente del Concejo era el regimiento, formado por representantes de las familias que tenían el poder real en el municipio. A lo largo de la centuria, se fue adaptando a los cambios políticos, hasta convertirse en la capital política de Galicia durante la Restauración, debido a la relevancia que adquieren algunos políticos ligados a la villa, como Montero Ríos, Vega de Armijo, Bugallal, González Besado, Fernández Villaverde, García Prieto o Vicenti. Fue entonces cuando se experimentó un nuevo florecimiento urbano.

El Gobierno Liberal había señalado la necesidad de organizar administrativamente España, siguiendo el modelo francés. Así, el *Decreto de Cortes de 13 de mayo de 1812*, de acuerdo con el artículo 10 de la Constitución, consideró que

---

<sup>50</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Historia de Galicia*. Galaxia. Vigo, 1981, pp. 125 y ss.

<sup>51</sup> Sobre la evolución demográfica de Pontevedra véase: PÉREZ FARIÑA, M. L.: *La ciudad de Pontevedra: evolución histórica y demográfica...* Op. cit., pp. 41 y ss.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Galicia debía ser una sola provincia con una Intendencia y una única Diputación Provincial.<sup>53</sup> Diez años después, el *Decreto de 27 de enero de 1822* estableció su división en cuatro provincias: A Coruña, Lugo, Ourense y Vigo –que se correspondía con prácticamente el mismo territorio de la actual provincia de Pontevedra-. Tras once años el Decreto de Juan de Burgos concedió el título de capital de provincia a Pontevedra en detrimento de a Vigo<sup>54</sup> y en 1835 recibió el título de ciudad, comenzando su nueva andadura.<sup>55</sup>

Las consecuencias de la capitalidad fueron diversas y han sido rigurosamente analizadas por otros historiadores; ante todo, implicó un nuevo crecimiento que se vio acompañado de una ordenación urbana y de la creación de nuevas infraestructuras. Se produjo un aumento del número de burócratas, burgueses y profesionales de todo tipo que dejaron su huella en la ciudad a través de diversas construcciones burguesas. De todas formas, las transformaciones que más contribuyeron a modelar su nuevo paisaje se realizaron a finales del siglo.<sup>56</sup> Los esfuerzos se centraron en tratar de convertir la urbe en el mejor espejo del desarrollo

---

<sup>53</sup> La Constitución de 1812, establecía en su artículo 10 la extensión y división del territorio español.

“El territorio español comprende en la Península con sus posesiones e islas adyacentes, Aragón, Asturias, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Cataluña, Córdoba, Extremadura, Galicia, Granada, Jaén, León, Molina, Murcia, Navarra, Provincias Vascongadas, Sevilla y Valencia, las islas Baleares y las Canarias con las demás posesiones de África”.

[http://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons\\_1812.pdf](http://www.congreso.es/constitucion/ficheros/historicas/cons_1812.pdf) (22-07-2012).

<sup>54</sup> Decreto de 30 de noviembre de 1833. *Gaceta de Madrid*, 154, (3 de diciembre de 1833).

<http://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1833/154/A00657-00657.pdf> (02-05-2011).

Sobre la capitalidad de Pontevedra, véase: FARIÑA JAMARDO, J.: “La capitalidad de Pontevedra”, en *Historia de la Rías*, II. Fundación Caixa Galicia. Vigo, 2000, pp. 489-504.

FARIÑA JAMARDO, J., PEREIRA FIGUEROA, M.: *La diputación de Pontevedra: 1836-1986*. Vigo, 1986, pp. 105-151.

En los años posteriores a la capitalidad de Pontevedra, Vigo no cesó en sus intentos por ostentarla y en 1841 presentó un proyecto para su traslado. AMP. *Libros de Actas*. 20 de junio de 1841.

<sup>55</sup> Pontevedra recibió el título de ciudad por un Decreto de Isabel II el 23 de noviembre de 1835.

<sup>56</sup> Zucconi explica claramente cuáles fueron las aportaciones fundamentales del XIX para la configuración del urbanismo actual, véase: ZUCCONI, Guido.: “La città nell’epoca della crescita”, en *La città dell’Ottocento*. Editorial Laterza. Bari, 2007, pp. 3-6.

y del progreso técnico, borrando todos aquellos elementos que podían recordar al Antiguo Régimen.<sup>57</sup>

El siglo XIX parecía comenzar con buenos augurios para el futuro de Pontevedra, aunque la realidad era distinta; pronto se dejó notar el azote de una crisis económica, generada por la falta de infraestructuras, la escasez de las comunicaciones y el caserío envejecido. El retraso de Galicia era evidente y el mantenimiento de la estructura económica y social del Antiguo Régimen, hizo que nuestras ciudades se desarrollasen tardíamente, de modo que como expuso Bonet Correa:

“Salvo Santiago de Compostela, centro religioso y cosmopolita de peregrinación, con funciones sacras, políticas y universitarias, y Ferrol, base marítima de la Armada española, con funciones militares de defensa a escala nacional en el siglo XVIII, las demás ciudades vivían todavía encerradas en sí mismas”.<sup>58</sup>

Pese a ello, a lo largo del segundo lustro del siglo, la ola de renovación urbana también fue llegando a la región, acompañada del despegue cultural que promovió el “Rexurdimento”.<sup>59</sup> Se fueron modernizando las infraestructuras, al tiempo que se demolían ciertos edificios, por ser considerados emblemas de la vieja sociedad.

En Pontevedra la arquitectura mendicante fue reutilizada para diversos usos, según se precisaban espacios para albergar instituciones y servicios, bien locales o

---

<sup>57</sup> Por ambiente urbano se acepta la definición que de él da Cori y que engloba tres significados diferentes: se trata del ambiente que se opone al natural, el que define el “ambiente construido” con sus diferentes recuerdos históricos y el propio ambiente social de la ciudad. Para profundizar véase: CORI, B.: “L’ambiente urbano”, en *Universo*, 5, (2000), pp. 642-655.

<sup>58</sup> BONET CORREA, A.: “Las ciudades gallegas en el siglo XIX”, en *Arte y ciudad en Galicia, siglo XIX*. Fundación Caixa Galicia. Madrid, 1990, p. 87.

<sup>59</sup> Sobre la renovación urbana de las ciudades gallegas a finales del siglo XIX y principios del siguiente, véase: “VIGO TRASANCOS, A.: “Galicia no horizonte de 1909. Ciudades e arquitecturas para unha época de esplendor burgués”, en *Exposición gallega de 1909. Santiago*. Consorcio de Santiago. Santiago, 1909, pp. 31-78.

estatales. Por otro lado, teniendo en cuenta que se necesita material y espacio para nuevas construcciones, pronto se planteó la posibilidad de demoler otros edificios religiosos. Los propios libros de Actas del Ayuntamiento, insistían desde las primeras décadas del siglo en ese deseo de la sociedad por derribar los muros y aquellas construcciones que, además de carecer de funcionalidad se consideraban nefastas para el embellecimiento de la ciudad. Así ya en 1841, la propia corporación, indicaba al Jefe Político de la Provincia que no existía ningún monumento digno de conservarse, a excepción de la iglesia de Santa María;<sup>60</sup> unos años después los propios vecinos pidieron la demolición de la torre del Palacio de los Churruchaos;<sup>61</sup> de este modo, a lo largo de la centuria se fueron sepultando gran parte de los hitos urbanos medievales, como la muralla, la iglesia de San Bartolomé, las Torres Arzobispales y el hospital e iglesia de Corpus Christi.

Gracias a los datos que nos aportan los libros de actas, podemos trazar una línea cronológica de las actuaciones efectuadas desde los años cuarenta. Durante esa década, se ocuparon numerosos edificios vacíos, como el convento de Santo Domingo, que sirvió para albergar el Cuartel de la Guardia Civil.<sup>62</sup> Además, se propuso levantar una escalera a la entrada del ex – convento de San Francisco, donde estaba instalado el Gobierno Civil, la Diputación y la Delegación de Hacienda.<sup>63</sup> Asimismo, se planteó la necesidad de construir una cárcel, debido al mal estado en el que se encontraba la antigua,<sup>64</sup> y se comenzaron a sugerir diversas obras de embellecimiento, como la modernización del frente de la Alameda. En cuanto a la mejora de las vías de comunicación, se hizo evidente la urgencia de construir un puente o calzada que facilitase la comunicación con Poio.<sup>65</sup> Los años cincuenta resultaron mucho más agresivos con el patrimonio arquitectónico y fue el momento

---

<sup>60</sup> AMP. *Libros de Actas*, sesiones de 7 de octubre de 1842.

<sup>61</sup> AMP. *Libros de actas*, sesión de 12 de julio de 1856.

<sup>62</sup> AMP. *Libros de Actas*, 21 de enero de 1845.

<sup>63</sup> AMP. *Libros de Actas*, 15 de febrero de 1845.

<sup>64</sup> AMP. *Libros de Actas*, 27 de enero de 1843.

<sup>65</sup> AMP. *Libros de Actas*, 23 de enero de 1843.

en el que se inició el derribo de las murallas, de las Torres Arzobispales<sup>66</sup> y de la Fuente de la Herrería.<sup>67</sup> Desde entonces, las demoliciones fueron constantes, al tiempo que se iban levantando nuevas edificaciones que modelaron la imagen de la ciudad que hemos heredado.

Las decisiones adoptadas eran las habituales en la época y perseguían fundamentalmente tres objetivos: enriquecer las infraestructuras –traída de aguas, pavimentación, alcantarillado-, embellecer el centro urbano y mejorar las redes viarias y las comunicaciones, abriendo nuevas calles y adecuando los caminos y carreteras.<sup>68</sup> De las tres medidas señaladas, la mejoría de las comunicaciones era un requisito fundamental para modernizar la ciudad. En este sentido, uno de los problemas era que el Puente do Burgo, nexo de unión con el Camino de Santiago, resultaba demasiado estrecho; por ello, en 1885,<sup>69</sup> el Concejo solicitó al Ministerio de Fomento su ensanche, que fue aprobado por la Real Orden del 3 de abril de 1887.<sup>70</sup> Por otro lado, la comunicación con Poio era prácticamente inexistente y, tradicionalmente, se hacía mediante una barca. Desde 1841, las actas municipales comenzaron a señalar la necesidad de levantar un puente “para facilitar la comunicación de este pueblo con Poyo”.<sup>71</sup> El 3 de enero de 1844 se hizo la solicitud al gobierno,<sup>72</sup> aunque no se

---

<sup>66</sup> Como se comentará en el capítulo dedicado a este hito urbano, su demolición se inició en 1873, pese a que el arquitecto municipal, Justino Flórez Llamas, había propuesto restaurarlas como huella del feudalismo. AMP. *Libros de Actas*, sesiones del 21 de septiembre 1873, 16 de noviembre 1873, 30 de noviembre 1873 y 8 de mayo de 874.

<sup>67</sup> AMP. *Libros de Actas*, 19 de febrero de 1858.

<sup>68</sup> CAPEL, H.: *Capitalismo y morfología urbana en España*. Los libros de la frontera. Barcelona, 1983, pp. 9-39.

<sup>69</sup> AHM. *Libros de Actas*, 15 de abril de 1885.

<sup>70</sup> AHM. *Libros de Actas*, 3 de abril de 1887

<sup>71</sup> AMP. *Libros de Actas*, 23 de agosto de 1841.

AMP. *Libros de Actas*, 23 de enero de 1843

AMP. *Libros de Actas*, 8 de diciembre de 1843. El Ayuntamiento de Poyo y el de Combarro invitan a la formación de un puente sobre el río Lérez en el sitio de la Barca. Dos días después, el Ayuntamiento de Pontevedra aprueba la decisión, pero señala que para evitar costes, el puente deberá ser de barcas y no de piedra.

<sup>72</sup> AMP. *Libros de Actas*, 3 de enero de 1844.

comenzó hasta 1867. Landín, nos ha dejado un recuerdo del aspecto de ese primer puente, sustituido a finales de siglo por uno de hierro y luego por otro de hormigón:

“Tenía un tramo levadizo que, por medio de un cabrestante, instalado en una especie de castillete, se erguía dando paso a los barcos de alto velamen que al otro lado descargaban o recogían sus mercancías en los muelles de la Galera y el Burgo; generalmente, sal, teja, madera y cal. Desde largas distancias oíase el crujido de las cadenas del cabrestante”.<sup>73</sup>

Pero si había algún aspecto que podía contribuir decisivamente a la modernización de la ciudad era la instalación ferrocarril. Pontevedra había quedado relegada de la red ferroviaria del Noroeste al proyectarse el enlace de Ourense con la costa mediante un tramo que terminaba en Vigo; finalmente, en 1880 se concedió la construcción del ramal con Redondela, adjudicándose a la “Compañía Catalana” e inaugurándose el 15 de junio de 1884<sup>74</sup>. También era necesario acometer un ensanche que consistió en la apertura de nuevas calles, en dirección este-sur, siguiendo los ejes de las carreteras a Vigo, Marín y Ourense.<sup>75</sup> Fortes Bouzán ha estudiado la distribución de la población en las diversas zonas de la ciudad y de sus aportaciones se deduce que, al igual que en otras muchas ciudades, la nueva burguesía optó por ubicarse las nuevas calles o en los enclaves residenciales tradicionales.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> LANDÍN, P.: “El puente de Barca”, en *De mi viejo carnet*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1999, p. 433.

<sup>74</sup> Con motivo de la inauguración del ferrocarril se organizaron toda una serie de festejos para su celebración. AHM. *Libros de Actas*, 28 de mayo de 1884. El enlace ferroviario con Santiago se realizó en 1889.

<sup>75</sup> Desde la aprobación de la Ley de Ensanches de 1864, en numerosas ciudades comenzaron a plantearse acciones de crecimiento y desarrollo. Con ella se ponía al alcance del constructor terreno edificable con unas condiciones muy ventajosas que permitían lograr un crecimiento planeado y racional de las ciudades a partir de solares alejados del asfixiante centro histórico.

<sup>76</sup> Este autor señala que las rentas altas se ubicaron en la zona del ensanche, el sector comercial tradicional y los enclaves residenciales tradicionales de Santa María, Isabel II, Teucro y Alhóndiga. La renta media, compuesta por funcionarios, artesanos y el pequeño comercio, se ubicó en el centro histórico, divididos en dos subsectores por los ejes real y Don Gonzalo. En cuanto a las rentas bajas,

Estas obras de mejora viaria estuvieron acompañadas de la creación de nuevos espacios abiertos para el saneamiento urbano, que ofrecieron nuevos lugares en los que la burguesía podía pasear y disfrutar del tiempo libre. Los modernos paseos, que tenían o no una traza previa, debían contar con una serie de características visuales y físicas: resultar agradables -algo que se conseguía no sólo con las perspectivas que ofrecían, sino también con su propio ambiente interno-, ser cómodos, sin polvo y con lugares para descansar. En el caso pontevedrés, se amplió la Alameda, coincidiendo con la construcción del nuevo edificio consistorial por Alejandro Rodríguez-Sesmero, el arquitecto municipal que comenzó a dar forma a la actual plaza de España.<sup>77</sup> Además, se enriquecieron los servicios con la traída de aguas en 1883 y la construcción de los depósitos en San Mauro,<sup>78</sup> se restauró y amplió el alcantarillo y se generalizó el alumbrado eléctrico.

Todo lo expuesto, ratifica que fue en la segunda mitad de la centuria, sobre todo en sus últimos veinticinco años, cuando se acometieron las obras más relevantes, en relación con su consolidación institucional y su despegue socioeconómico.<sup>79</sup> Para embellecer la ciudad, satisfacer las necesidades sociales y lúdicas de la burguesía y atender las nuevas funciones administrativas e institucionales se levantaron diversos edificios, comenzando por el Teatro (figura 68). El afán por dotarse de un espacio para las representaciones se constata desde 1843. Hasta entonces, existía una pequeña construcción en la Plaza del Teucro, pero resultaba impropio para una capital; por ello, al derribarse la iglesia de San Bartolomé y desplazarse el cementerio,<sup>80</sup> se propuso construir en su lugar el Liceo y Teatro.<sup>81</sup> Los

---

se vieron relegadas a las inmediaciones del antiguo arrabal de A Moureira. Para mayor información sobre las fechas de apertura de las calles véase: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de la ciudad de Pontevedra...* Op. cit., pp. 706-707; FORTES, J., ROSALES, P., VILLAR, V.: “Pontevedra hace un siglo”, en *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciales*, 5, (1989), pp. 12-32.

<sup>77</sup> AMP. *Libros de Actas*. 29 de octubre de 1879.

<sup>78</sup> AMP. *Libros de Actas*. 14 de noviembre de 1883.

<sup>79</sup> En este sentido cabe destacar el papel de las corporaciones que gobernaron entre 1874 y 1879, siendo alcalde de la ciudad Nicolás María Feijoo Taboada.

<sup>80</sup> En 1842 el Ayuntamiento señala la necesidad de su derribo. Se indicaba que se trasladasen los cuerpos allí enterrados al cementerio de la ciudad. AMP. *Libros de Actas*. Sesión 14 de enero de 1842.

arquitectos que intervinieron en la obra fueron Felipe Bouzas Tredis,<sup>82</sup> Domingo Lareo y Justino Flórez Llamas.<sup>83</sup> En cualquier caso, el inmueble que marcó la nueva imagen de la nueva Pontevedra fue la Casa Consistorial (figura 67). El proyecto había sido encargado en la década de los setenta al Justino Flórez Llamas,<sup>84</sup> pero se demoró, ante la urgencia de tratar otros asuntos.<sup>85</sup> En 1876, el arquitecto se trasladó a Vigo para ocupara la plaza municipal y fue sustituido con carácter interino por Alejandro Rodríguez-Sesmero González.<sup>86</sup> Este maestro de obras ostentó el cargo

AMP. *Libros de Actas*. Sesiones del 26 de septiembre de 1840 y 14 de enero de 1842, respectivamente.

<sup>81</sup> La obra no fue ajena de polémica y la falta de recursos hizo que se prolongase en el tiempo; sin embargo, en mayo de 1843 se acordaba su construcción. AMP. *Libros de Actas*, sesiones de 5 de mayo de 1843, 12 de mayo de 1843 (en la que figura que se ha creado una asociación para la construcción del teatro), 16 de mayo de 1843 (se aprobaron los planos), 27 de octubre de 1843 (se habían concluido los cimientos). Indicativo de las dificultades para llevarlo a cabo es que, aunque los cimientos ya se habían levantado en la década de los cuarenta, en 1852 se planteó la opción de levantar, en su lugar, una plaza de abastos cubierta. AMP. *Libros de Actas*, sesión del 6 de febrero de 1852 y 15 de agosto de 1853. No obstante, en la corporación de 1857 se aprobaron las bases para la asociación que retomase la obra del teatro. AMP. *Libros de Actas*, sesiones 25 de diciembre de 1857.

<sup>82</sup> Sobre la construcción del Teatro del Liceo de Pontevedra, véase el estudio pormenorizado que de su construcción ofrece: SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1997, pp. 270-287.

<sup>83</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión de 15 de abril de 1864.

Además del Liceo, Pontevedra contaba con diversas sociedades como el Recreo de Artesanos y la Gimnástica. Véase: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de la ciudad de Pontevedra...* Op. cit., pp. 728.

<sup>84</sup> Sin embargo, ya en 1852 el Gobernador ordena que se forme y remita el plano y presupuesto de la obra de nueva fachada de la casa consistorial, repaso de la sala de pregones y habitaciones de la Secretaria. AMP. *Libros de Actas*. Sesión de 14 de julio de 1852.

<sup>85</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión de 3 de agosto de 1876.

<sup>86</sup> Para mayor información sobre el nombramiento de Sesmero y las implicaciones que tenía su puesto de interinidad en el ayuntamiento pontevedrés, véase: GARCÍA FILGUEIRA, M.: *Eclecticismo y arquitectura en la Galicia del siglo XIX: la obra de Domingo Rodríguez Sesmero y Alejandro Rodríguez-Sesmero González*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2006; PORTELA SANDOVAL, F.: “Alejandro Rodríguez-Sesmero, un arquitecto ecléctico de finales del siglo XIX: de Galicia a República Argentina”, en *Madrygal*, 11, (2008), pp. 147-157; SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “La recepción de modelos franceses en la arquitectura ecléctica: Alejandro Rodríguez-Sesmero y su proyecto para el ayuntamiento de Pontevedra (1876)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, 13, (2000), pp. 361-400.

hasta a 1887, momento en el que el alcalde, Isidoro Martínez, consideró oportuno sacar a concurso la plaza, acción que ocasionó la dimisión del propio Sesmero. La decisión de la corporación se debía a que era irregular que un maestro de obras ocupase el empleo de forma definitiva, pues no tenía capacidad legal para firmar obras oficiales.<sup>87</sup> De todas formas, Sesmero fue el verdadero autor de la renovación urbana de Pontevedra. La construcción de la Casa Consistorial era una de las obras más importantes, debido a que iba a ser el rostro del espacio lúdico y de recreo de la burguesía. Su construcción fue adjudicada a Manuel Codes de Torres, comenzó el 10 de octubre de 1877 y se remató antes de producirse dos hitos claves para la ciudad: la exposición regional de 1880 y la visita del Rey Alfonso XII en 1881.<sup>88</sup> Diversos autores, como Navascués, señalaron el influjo francés de la construcción, sobre todo, en el diseño de los órdenes y en los elementos decorativos;<sup>89</sup> no obstante, gracias al estudio de Sánchez García y a la tesis doctoral de García Filgueira, se ha podido verificar que la influencia francesa no se limitó a los elementos ornamentales, sino que, en realidad, todo el proyecto era una copia de una edificación parisina del II

---

Sobre el contexto de su obra y estilo, véase: FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: “Domingo e Alejandro Sesmero”, en *Da Ilustración ó Eclecticismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 2003, pp. 226-251.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: “Casa do Concello de Pontevedra”, en *Boletín Académico de la Escola Técnica Superior de A Coruña*, 15, 1992, pp. 58-64; GARCÍA FILGUEIRA, M.: “Clasicismo, neomediavalismo y eclecticismo en la obra de Domingo Rodríguez Sesmero como arquitecto diocesano de Tui y Santiago (1882-1897)”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 52, (2005), pp. 305-345; PORTELA SANDOVAL, J.: “Alejandro Rodríguez-Sesmero, un arquitecto ecléctico de finales del siglo XIX: de Galicia a la República de Argentina”...Op. cit., pp. 147-157.

<sup>87</sup> Sobre los conflictos ocasionados entre los maestros de obras y los arquitectos, véase: GARCÍA FILGUEIRA, M.: “Arquitectura y urbanismo en Galicia. Alejandro Sesmero, arquitecto municipal de Vigo”, en *Minius*, XIV, (2006), pp. 115-136.

<sup>88</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión 23 de enero de 1877.

<sup>89</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La arquitectura gallega del siglo XIX*. Comisión de Cultura. COAG. Santiago, 1984, p. 15.

Imperio: el “Hôtel” construido en París en la Rue de Valois du Roule de los arquitectos F. J. Nolau y Convents, como se verá en las páginas sucesivas.<sup>90</sup>

Sesmero fue también el responsable de la planificación y apertura de nuevas calles, diseñó el Grupo Escolar y las Escuelas Froëbel, el Palacio de la Diputación, el mercado municipal y el Palacete Méndez Núñez. Asimismo, fue autor de otros proyectos de embellecimiento urbano, como la alineación de numerosas calles, sobre todo de aquellas que conducían a las carreteras de Ourense, Marín y Vigo y completó la urbanización de la Alameda, de la plaza de San José y del Campo de la Feria, actuales Jardines Vicenti o Palmeras y de la Plaza del Muelle.<sup>91</sup> Su dedicación a la ciudad de Pontevedra hizo que en junio de 1879 los ediles pontevedreses solicitasen al Estado su reconocimiento,<sup>92</sup> alegando los siguientes argumentos:

“Los concejales del Ayuntamiento de Pontevedra teniendo en cuenta los grandes trabajos que vienen pesando sobre el arquitecto municipal desde su toma de posesión empezando por el levantamiento de la casa del ayuntamiento, el del cementerio, los trabajos extraordinarios que le fueron encomendados cuando la venida de S. M. el Rey a este pueblo y el valor artístico desplegado en las dos monumentales obras en construcción y que honran a este funcionario y el plano y memoria descriptiva del proyecto de la nueva feria que acaba de presentar, entienden que se debe dar a dicho funcionario una recompensa en analogía con la laboriosidad y meritoria de su obra. Mas como la precaria situación del Municipio no permite premiar dichos servicios por ahora, consideran los exponentes que puede

---

<sup>90</sup> SÁNCHEZ GARÍCA, J. A.: “La recepción de modelos francés en la arquitectura ecléctica.”. op. cit., pp. 374 y ss. El autor señala que este edificio había sido recogido por César Daly en *L'architecture privée au dix-neuvième siècle*, obra considerada como la biblia de la arquitectura ecléctica francesa.

<sup>91</sup> Me refiero a las calles Riestra Camba, Sagasta, Murais, Andrés Mellado y Fernández Villaverde. Véase: PORTELA SANDOVAL, F. J.: “Alejandro Rodríguez-Sesmero, un arquitecto ecléctico a finales del siglo XIX: de Galicia a la República Argentina”... Op. cit., pp. 147-157.

<sup>92</sup> AMP. *Libro de Actas*. Sesión del 26 de junio de 1880.

recompensar servicios artísticos con laboriosidad y constancia en el trabajo”.<sup>93</sup>

Pocos años después, se levantaron la nueva feria de ganados y el cementerio, el Palacio Provincial, la Escuela Normal de Artes y Oficios, el cuartel de San Fernando, el edificio de Correos y Telégrafos, la Audiencia, el actual instituto Valle-Inclán y la Plaza de Toros (figura 69).

Los antiguos pazos urbanos y edificios de cantería quedaron relegados frente a nuevas construcciones eclécticas que, en palabras de Saraluce Blond, hicieron del eclecticismo la nueva huella de la ciudad.<sup>94</sup> Tras una primera mitad de siglo sin hechos sobresalientes, durante la Restauración, la ciudad del Lérez fue adquiriendo una nueva fisonomía acorde con su condición de capital de la provincia. Mientras tanto, el antiguo arrabal de A Moureira fue desdibujándose, borrándose del urbanismo de una urbe que daba la espalda definitiva a ese componente marítimo que había fomentado su desarrollo y esplendor, renaciendo tras el ocaso y decadencia en el que había estado sumisa durante los siglos de la Edad Moderna. El puerto, que había sido el más importante de su ría durante buena parte de la Edad Moderna, quedó prácticamente inutilizado por la colmatación de sedimentos en su ría. De este modo, el dinamismo asociado a la actividad portuaria se trasladó a Vigo y Pontevedra se convirtió en una clásica capital de provincia, cuyas funciones fueron, sobre todo, administrativas, comerciales y de servicios.<sup>95</sup> Todo este proceso de crecimiento urbano y ansia de progreso, se vio acompañado de un renacimiento cultural.<sup>96</sup> Se

---

<sup>93</sup> AMP. *Libro de Actas*. Sesión del 24 de junio de 1879.

<sup>94</sup> SORALUCE BLOND, J. R.: “El edificio del antiguo café moderno: su arquitectura”, en *O antigo café moderno de Pontevedra*. Fundación Caixa Galicia. 2001, p. 265.

<sup>95</sup> Véase: PAZOS OTÓN, M.: *Pontevedra litoral. Hacia una ciudad continua*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 2005, pp. 65-71.

<sup>96</sup> Para acercarse al panorama cultural del siglo XIX en Galicia, puede ser de interés, entre otras: GARCÍA IGLESIAS, J. M. (Coord): *O século XIX*. Consellería de Cultura e comunicación social. Santiago de Compostela, 1997. (Cat. Exp.).

realizaron numerosos conciertos musicales, veladas literarias, homenajes, conferencias, publicaciones periódicas, al tiempo que germinaba un interés por salvar la memoria histórica, cuyos máximos defensores fueron los miembros la *Sociedad Arqueológica*, dirigida por Don Casto Sampedro, de la que hablaremos seguidamente.

---

Para el caso concreto de Pontevedra véase: VALLE PÉREZ, C.: “O ambiente cultural”, en *Pontevedra Literaria*. Fundación Caixa Galicia. Pontevedra, 2007, pp. 342-343; VALLE PÉREZ, C. (Coord.): *Pontevedra 1898. Sociedade, arte e cultura. Fondos do Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1998.



Figura 67. Frente principal de la Casa Consistorial. (F. A.)



Figura 68. Fachada del Teatro Principal. (F. A.)



Figura 69. Plaza de toros. (F. A.)

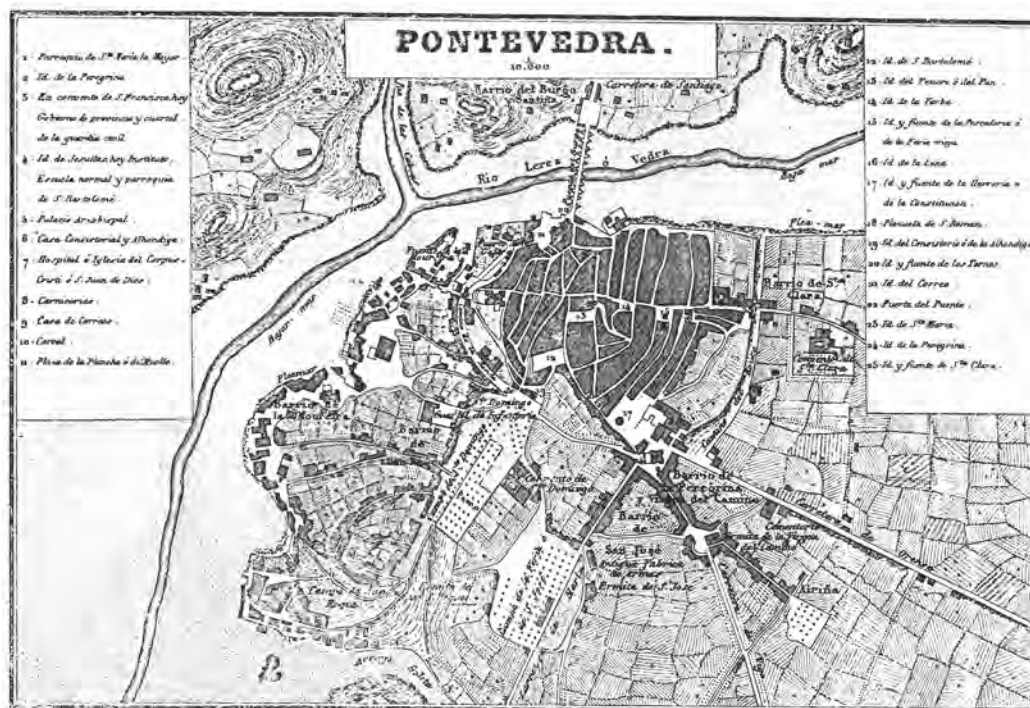


Figura 70. Plano de Pontevedra inserto en el mapa de la provincia de 1856. Francisco Coello.

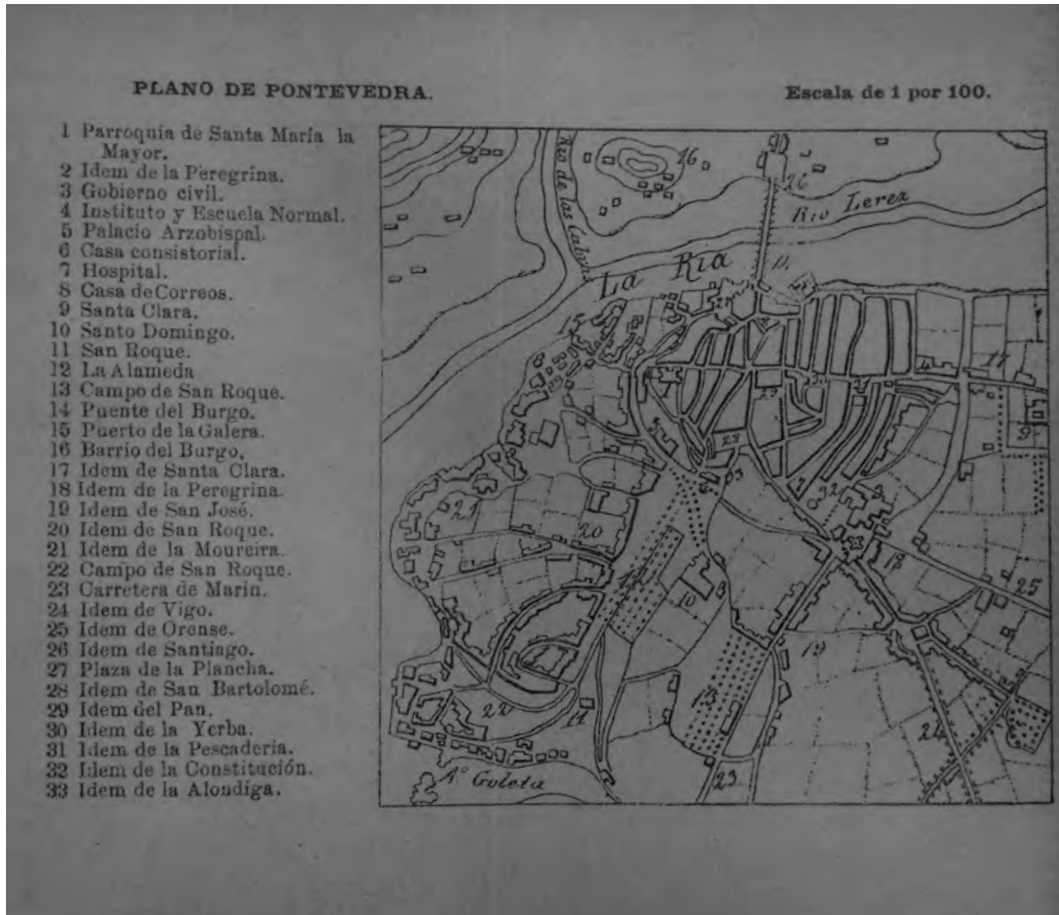


Figura 71. *Plano de Pontevedra*. Emilio Valverde y Álvarez, 1886. (*Guía del antiguo reino de Galicia y Principado de Asturias. Provincias de Coruña, Lugo, Pontevedra, Orense y Oviedo. Ilustrada con mapas, planos y gravados*. Imprenta Fernando Cao y Domingo de Val)



Figura 72. Plano de Pontevedra: revisado por el Ayuntamiento. Arreglado y corregido por D. Sixto Vizcaino, 192-.

## II.- El ambiente cultural finisecular y la creación de la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*

En las páginas precedentes se ha expuesto brevemente el proceso de modernización de Pontevedra tras siglos de postración. Como se ha visto, la proclamación de la capitalidad fue un acontecimiento decisivo para la creación de un ambiente político y cultural en el que debemos contextualizar algunas de las actuaciones ejecutadas a lo largo del siglo.

Las drásticas intervenciones urbanas realizadas en la centuria motivaron la creación de un fuerte debate social con posiciones a favor y en contra, estimuladas por ese ambiente de confrontación dialéctica. El 12 de junio de 1892 las ruinas de Santo Domingo fueron declaradas Monumento Nacional, salvándose, así, uno de los restos más interesantes del medioevo pontevedrés; precisamente, la necesidad de protegerlas fue uno de los motivos que contribuyó a que una serie de intelectuales, amantes de la historia local, decidiesen reunirse y fundar la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra* en 1894, bajo la dirección de Don Casto Sampedro y Folgar.

Desde mediados del siglo XIX había comenzado a florecer diversas asociaciones preocupadas por el estudio del patrimonio histórico-artístico y arqueológico, vinculadas al romanticismo en el ámbito de la literatura y al positivismo en el de la historia. Esa atracción por el conocimiento del pasado local tuvo como consecuencia la constitución de numerosas sociedades arqueológicas en diversos puntos del territorio español. Cataluña fue la pionera con la creación de la *Sociedad Arqueológica Matritense* en 1841 y un año después con la Tarraconense; la valenciana y barcelonesa se fundaron en 1876 y en la década de los ochenta aparecieron, entre otras, la de Carmona, la de Vich, la de Toledo y la de Pontevedra.<sup>97</sup>

El ambiente cultural de la Pontevedra finisecular era férvido, gracias a una generación de intelectuales y artistas cuya huella fue significativa; las tertulias se

---

<sup>97</sup> Sobre el florecimiento de estas sociedades, véase: MAIER ALLENDE, J.: “Las Sociedades Arqueológicas en España”, en *Congreso de Historiografía de la Arqueología en España (siglos XIII-XX)*. Madrid, 1995, pp. 303-307.

convirtieron en algo habitual y eran frecuentadas por figuras como José Echegaray, Concepción Arenal y Jesús Murais. Además, surgieron la Sociedad de Recreo de Artesanos, el Liceo Casino, la Sociedad Gimnasio y la Escuela de Artes y Oficios. En ese contexto de renovación y reanimación cultural se contextualiza la iniciativa emprendida por Casto Sampedro.<sup>98</sup>

Resulta difícil resumir en unas líneas el trabajo llevado a cabo por la *Sociedad* y han sido numerosos los historiadores que le han dedicado diversos artículos y publicaciones.<sup>99</sup> Su prioridad principal aparecía ya enunciada en el artículo 1º de su Acta Fundacional: “esta Sociedad tiene por objeto el estudio de las Ciencias arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios”;<sup>100</sup> y sus objetivos eran similares a los

---

<sup>98</sup> Para mayor información sobre el ambiente cultural y social, véase: LAVAUD, J. M.: “Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (De J. Murais hacia Valle-Inlán)”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1975), pp. 411-438; TILVE JAR, Mª. A.: “A Pontevedra de Enrique Labarta Pose: Sociedade e cultura na última década do século XIX”, en *Extracto de Literatura*, (2005), pp. 11-22.

<sup>99</sup> Entre ellos destaca sobre todo Filgueira Valverde, véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Don Casto Sampedro y su *Sociedad Arqueológica*”, en *Museo de Pontevedra*, V, (1948), pp. 16-49; *Ídem: Os Debuxantes da “Sociedad Arqueológica de Pontevedra”*...Op. cit., pp. 9-30.

<sup>100</sup> QUINTÁS, R.: *Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*. Imprenta y comercio de Rogelio Quintás. Pontevedra, 1894, p. 3.

En el reglamento se establecía como finalidades:

“Artículo 1º. Esta sociedad tiene por objeto el estudio de las Ciencias arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios.

Artículo 2º. La sociedad cumplirá los fine de su institución:

1º. Formando una Biblioteca especial con cuantos trabajos le sea posible reunir, ya sobre teorías y tecnicismo de las Ciencias arqueológicas, ya sobre la Historia y Crítica de las mismas, ya sobre otro cualquier punto que directa o indirectamente se relacione con ellas.

2º. Recogiendo, coleccionando y conservando del mejor modo posible: 1º dibujos, apuntes, facsímiles, planos, croquis y viñetas; 2º cuadros, estampas y grabados; 3º monedas, medallas, sellos y demás objetos análogos; 4º retratos; 5º trajes, armas, instrumentos de música y toda clase de utensilios; 6º música y poesía popular; 7º esculturas; 8º lápidas sepulcrales; 9º restos de antiguas construcciones y demás objetos que merezcan conservarse, aunque no se hallen expresamente señalados en los números anteriores.

3º. Velando por la conservación y restauración de los Monumentos artísticos y obras de arte.

propuestos por otras agrupaciones coetáneas, esto es, estudiar y conservar aquellos “objetos antiguos de algún mérito arqueológico con los que irá aumentando el Museo”.<sup>101</sup> En efecto, durante los años que se mantuvo activa su finalidad preferente fue el acopio de objetos y de documentos de interés arqueológico, histórico y artístico, así como la conservación y restauración de los monumentos y vestigios importantes para el estudio de la historia local, regional e incluso autonómica.

Los hombres de la *Arqueológica* defendían la idea de que los vestigios materiales de nuestro pasado, además de ser útiles para comprender el presente, tenían que ser conservados, tutelados y valorados para ser transmitidos a las generaciones futuras.<sup>102</sup> Tanto el estudio de la ciudad de Pontevedra como de la provincia motivaron sus investigaciones; de todas formas, no se limitaron al ámbito

---

4º. Promoviendo Exposiciones y Concursos y publicando Memorias, artículos, obras raras u otra cualquiera clase de trabajos que aporten datos curiosos, en primer término, para la historia de esta Capital, y en segundo, para la Provincia o Región.

5º. Estableciendo con las demás Sociedades o Academias análogas, tanto nacionales como extranjeras”.

<sup>101</sup> *Reglamento de la Sociedad Arqueológica Tarraconense*. Imprenta de Pigrubí y Arís. Tarragona, 1877, p. 3.

El reglamento de la *Sociedad Arqueológica* de Pontevedra seguía el modelo de las constituidas con anterioridad, como la Tarraconense. Incluía las premisas relativas a los objetivos, los socios, la organización de las sesiones, el Museo, las comisiones, la biblioteca, la junta directiva, las elecciones, los fondos de la sociedad, los aspectos relativos a la reforma del reglamento y disolución de la Sociedad, etc.

<sup>102</sup> Entre las figuras más relevantes de la *Sociedad Arqueológica* cabe destacar a: Carmelo Castiñeira, hombre vinculado a la promoción “rexionalista” de “La Patria Gallega”, tras su muerte ocupó el puesto de secretario Luis Gorostola; el vicepresidente era José Casal, médico e iniciador de la Antropología Cultural en Galicia; era depositario otro médico, Luis Sobrino Rivas; pertenecían también a la junta Luis García de la Riega y el poeta Rogelio Lois. Además, fueron también miembros activos: Souto Cuero, Vives, Alcoverro, Jesús Muruáis, Emilio Álvarez Jiménez y Losada Amor, Riestra, Mon e M. González Besada, Reguera, Sequieros, La Fuente, Pita Cobián, Eiras Puig, Losada Vázquez, Fenech, Fernández Prada, Olmedo, Casas Buílla, Martínez Casal, Ferreirós, Soto, Gay, Blanco Guera, etc. Para mayor información véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Os homes da Arqueológica”, en *Os debuxantes da Sociedade Arqueolóxica...* Op. cit., pp. 10-12.

localista, ya que, la personalidad de Casto Sampedro, su *alma mater*,<sup>103</sup> les permitió entablar contactos por toda Galicia y Portugal y desde la primera sesión manifestaron su interés por crear un Museo Arqueológico para impedir la pérdida de aquellos objetos de interés de la provincia.

“Dar forma práctica y real al pensamiento, varias veces inicio de crear un Museo Arqueológico en esta capital, proponiéndose el doble objeto de salvar de la destrucción y levantar del olvido los muchos objetos de interés arqueológico, histórico y artístico que existen en el territorio de la provincia”.<sup>104</sup>

Para su ubicación, barajaron diversas opciones, como el claustro del exconvento de San Francisco, el bajo del de los jesuitas y las ruinas de Santo Domingo, pero, finalmente, consideraron que las ruinas eran el lugar más adecuado para custodiar los materiales, puesto que así se podía contribuir a la conservación y embellecimiento de los propios restos.<sup>105</sup>

El estudio de la historia local implicaba el conocimiento del territorio con excavaciones que permitiesen realizar investigaciones de carácter científico y riguroso.<sup>106</sup> Por ello, pese a que muchos de los integrantes de la Sociedad -en cierta medida, el propio Sampedro- eran deudores de la concepción romántica de la historia, el rigor científico estuvo presente en todos sus trabajos, caracterizados por la

---

<sup>103</sup> Para mayor información sobre la figura de Casto Sampedro Folgar véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Don Casto Sampedro y su *Sociedad Arqueológica*”... Op. cit., pp. 16-50.

<sup>104</sup> Museo de Pontevedra. Sociedad Arqueológica 1-14. *Sesión de 20 de julio de 1894. Libro de Actas e la Sociedad Arqueológica de Pontevedra 1894-1911.*

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> En este sentido, organizaron numerosas excursiones para poder conocer los vestigios más importantes de la región. Entre ellas y debido a sus frutos, cabe destacar la realizada por Mayer y Campo con motivo de la Exposición regional gallega de 1909. El objetivo era realizar una catalogación gráfica de nuestra riqueza artística. Para ello, Mayer y Camper, asesorados por Don Casto, recorrieron las tierras de Pontevedra y la zona orensana limítrofe para “reproducir gráficamente lo más señalado de sus entonces poco conocidos tesoros de historia y arte”. FILGUERIA VALVERDE, J.: “El recorrido arqueológico de Mayer y E. Campo en 1909”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp. 151-157.

utilización de una metodología moderna y precisa. Además, Casto Sampedro, consciente del desconocimiento general que tenía la población del patrimonio, comenzó a promover desde 1895 exposiciones temporales para divulgar sus estudios.<sup>107</sup>

Los proyectos impulsados y desarrollados en el seno de esta Sociedad fueron numerosos –exposiciones, recopilaciones de música popular, de leyendas de Galicia, diccionario de la jerga de los canteros, corrección y aumento del diccionario gallego, restauraciones, etc.-, pero, el que tiene mayor importancia para esta investigación es el interés que manifestaron por la reconstrucción plástica de la Pontevedra antigua. Esta idea contaba con el precedente de Celso García de la Riega, quien, poco tiempo antes, había realizado numerosos dibujos del trazado y de las puertas de la muralla medieval. Según indica Valle Pérez, este deseo comenzó a materializarse a partir de 1902, tal y como se expresa en el Acta de la Asamblea General de la Sociedad:

“Se acordó también que por el Sr. Zagala se proceda a obtener fotografías de los edificios, calles, etc., de Pontevedra antiguo, monumental, artístico e histórico, para que sirvan de base a los proyectos de reconstrucción en dibujos encargados al profesor de este Instituto de 2ª enseñanza D. Federico Alcoverro”.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> La primera exposición promovida por la Arqueológica se celebró poco después de su fundación, coincidiendo con las fiestas de la Peregrina. En el libro de las actas se añadía que su doble objetivo de “contribuir a dar un mayor lucimiento de las fiestas y hacer propaganda de la afición a los estudios arqueológicos. Museo de Pontevedra. *Sesión del 2-07-2985. Libro de Actas de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra 1894-1911*. Museo de Pontevedra. Sociedad Arqueológica 1-14. Un año después y por las mismas fechas se celebró la segunda de sus exposiciones temporales desarrollándose contemporáneamente en dos sedes: las Ruinas de Santo Domingo y el local adjudicado en los bajos del Palacio de la Diputación. En 1909 colaboró activamente en la realización de la Exposición Regional de Santiago de Compostela. Véase también: VALLE PÉREZ, J. C.: “El contexto intelectual pontevedrés: la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*”, en *Cancionero musical de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 2007, pp. 30-32.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p.33.

Aunque se citaba solamente a Federico Alcoverro, hubo un gran número de dibujantes, artistas y aficionados que colaboraron en la reconstrucción visual de los elementos urbanos y monumentos más significativos que ya habían desaparecido. La mayoría se realizaron a finales del siglo XIX y principios del XX y se centraron en la interpretación del aspecto que podía haber tenido la ciudad en el pasado, concretamente en su época pujante: es decir, en los siglos XV y XVI, cuando Pontevedra, además de ser la villa más poblada de Galicia, era el principal puerto pesquero de la ría. A finales de 1902 la Junta Directiva consideró que:

“El Sr. Zagala porceda a obtener fotografías de los edificios, calles, etc, de Pontevedra antigua, monumental, artística e histórica para que sirvan de base a los proyectos de reconstrucción en dibujos encargadas al profesor de este Instituto de 2ª enseñanza, D. Federico Alcoverro”.<sup>109</sup>

Este proyecto se realizó en la primera década del siglo XX, cuando se ejecutaron la mayor parte de las láminas. En este sentido, la investigación que aquí se presenta es deudora del trabajo que nos legó la arqueológica, no sólo por la cantidad de datos extraídos del archivo de Casto Sampedro,<sup>110</sup> sino porque también pretende resaltar aquellos elementos del urbanismo pontevedrés que desde sus orígenes fueron sus señas de identidad.

Los dibujos, acuarelas y pinturas que realizaron los artistas colaboradores son cuantiosos y la mayoría poseen un enorme valor documental al que, en ocasiones, hay que añadir un indudable interés artístico. Esos creadores y aficionados, activos en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siguiente, eran naturales de la villa o residieron en ella durante algún período. La ciudad del Lérez se había convertido en un importante foco de atracción tanto para los políticos, que venían a pasar sus vacaciones estivales, como para algunos intelectuales y artistas que contribuyeron a la renovación de su ambiente cultural. Por lo que se

---

<sup>109</sup> Museo de Pontevedra. Sociedad Arqueológica 1-14. *Sesión del 21 de diciembre de 1902. Libro de Actas de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, 1894-1911.*

<sup>110</sup> El Archivo de Casto Sampedro se encuentra en el Museo de Pontevedra.

refiere a las técnicas utilizadas, destacan cuantitativamente los dibujos a lápiz o a tinta. Algunos fueron concebidos como bocetos para la ejecución de obras definitivas y otros adquirieron un valor propio *per se*, gracias a la práctica del “dibujo arqueológico”. Sánchez Cantón, definido por Sánchez Cantón como:

“Tanto el que reproduce y muestra testimonios tangibles del pasado, como el que evoca monumentos, ruinas y rincones urbanos impregnados de recuerdos, documental aquél, sugestivo y emocionante éste, sin dejar de ser noticioso”.<sup>111</sup>

Como ya han apuntado varios autores, no eran concebidos como obras de arte, sino como un medio para hacer perdurar por medio del papel lo que había sido creado en piedra algunos siglos atrás.

Muchos de los dibujantes eran artistas propiamente dichos, como Enrique Campo, Carlos Sobrino, Alfredo Souto o Castelao, mientras que otros procedían de otras disciplinas y motivados por un gran interés cultural colaboraron con bocetos y apuntes. Ciertamente, los testimonios de estos últimos, entre los que podemos citar a Celso de la Riega, no poseen un interés artístico, pero nos aportan información de carácter documental. Y es que pese a que se trate de interpretaciones todos ellos partían de las indicaciones precisas de Casto Sampedro y se basaban en la documentación antigua y los dibujos realizados del natural antes de que se destruyesen muchos de los monumentos.

Lo que nos interesa en este caso son aquellas imágenes de diversos rincones urbanos de la ciudad, que se singularizan por su carácter de instantánea para tratar de dejar testimonio de unas construcciones desaparecidas o a punto de hacerlo. Así Federico Alcoverro, Celso García de la Riega, Adolfo Vázquez, Luis Gorostola y Mariano Cousiño nos dejaron interesantes dibujos sobre aquellas edificaciones más emblemáticas que ya habían sido demolidas, entre las que destacaban la casa de los Condes de San Román, la de los Churruchaos, el hospital e iglesia de San Juan de

---

<sup>111</sup> Véase: *Segunda exposición del Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1940.

Dios, la antigua bastida y la cerca. Otros, como Enrique Campo, Carlos Sobrino<sup>112</sup> y Alfredo Souto se detuvieron en plasmar rincones, plazas y edificaciones más modestas del urbanismo pontevedrés que comenzaban a perder el carácter y la función originaria. Todas ellas forman parte de la memoria gráfica de la ciudad y constituyen una interesante fuente para el conocimiento de la imagen colectiva que se tuvo de la escena urbana.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Aunque Carlos Sobrino se detuvo sobre todo en aquellos rincones que todavía se conservaban, hemos podido constatar que también realizó un dibujo sobre el antiguo puente do Burgo, a imitación del lienzo de Mariano Sánchez.

<sup>113</sup> COSTA Y MÁS, J.: “Medios de transporte, movilidad y cambio urbano. Reflexiones desde la pintura”, en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, 218, (1 de agosto 2006) <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-87.htm> (15 de junio de 2012).



Figura 73. Casto Sampedro y Luis Sobrino en el monasterio de Carboeiro. Francisco Zagala, ca. 1897. (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Figura 74. Exposición de la Sociedad Arqueológica. Francisco Zagala, 1896. (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



### **III.- La presencia de Pontevedra en las colecciones de vistas y en las publicaciones periódicas ilustradas del siglo XIX.**

#### **III. a.- Pontevedra en las colecciones de vistas**

En la segunda parte de esta tesis se analizó cómo nació y evolucionó la iconografía urbana de la ciudad portuaria noroesteña, a la par que se fue fraguando su imagen artística. Aunque es innegable que la presencia de Pontevedra en las series de vistas de época moderna fue menor que la de otros núcleos debido a la decadencia en la que estaba inmersa, se incluyó en gran parte de las dedicadas al litoral atlántico peninsular, a excepción de las que atendieron exclusivamente a los puertos cántabros y vascos. Dichos testimonios gráficos nos indican que, pese a su declive económico y urbano, durante buena parte de la Edad Moderna la ciudad siguió identificándose con su componente marítimo. Por su parte, las cabeceras que iniciaron el proyecto ilustrado nacional publicaron algunas estampas de la villa, pero fue, sobre todo, en el último tercio del siglo cuando figuró en numerosos títulos, gracias a su renacimiento urbano y cultural.

Como se ha visto, el *Civitates Orbis Terrarum* tan solo introdujo imágenes relativas a Santander, Bilbao y San Sebastián; por ello, tenemos que esperar hasta la obra de Teixeira para encontrar el primer testimonio de Pontevedra (figuras 75 y 76). Esta empresa se concluyó en 1634, coincidiendo con el momento en el que la ciudad del Lérez se encontraba en plena decadencia; su puerto y ría presentaban grandes dificultades de atraque, cegamiento y sedimentación y la economía del Concejo impidió que se realizasen las necesarias intervenciones para paliar tal situación. Sin embargo, según se señaló, el principal objetivo de este encargo regio era conocer las características estratégicas de cada emplazamiento para determinar aquellas medidas más oportunas que garantizaran la defensa de la costa, motivo por el que Teixeira la incluyó a Pontevedra, dedicándole un folio entero, acompañado de las siguientes líneas:

“Es la uilla de Pontevedra el mejor lugar de toda la costa de este reyno, así por su grande población como por su trato. Está çituada en vn llano, en la

orilla y margen de su río de la parte del mediodía entre dos vueltas que él da, con que queda gozando de él por parte del leuante, donde tiene vna muy buen puente de cantería, y por la parte del septentrion y poniente le ba lauando sus muros. Es toda cercada de grueços muros. No tiene artillería ny más defença que ellos. Su puerto es abrigado de todos tienpos y segurísimamente dan fondo los nauíos dentro de su barra, junto a las mismas cazas de la uilla. Desta uilla y río buelue la costa al poniente, inclinándose algo al mediodía, continuando la costa deste lado de la ría”.<sup>114</sup>

Este texto incide en las características más destacadas de la villa, señalando algunas de las infraestructuras más importantes, como la muralla y el puente. Precisamente, el puente fue un elemento con el que se identificó la ciudad en gran parte de las obras posteriores y en algunas fue, incluso, su único protagonista. Aunque la intervención más destacada tuvo lugar en 1750, a lo largo de los siglos XV y XVI, se acometieron diversas reparaciones, como las dirigidas por Mateo López en 1569 que, según Fernández-Villamil, resultaron muy satisfactorias, pues no se precisó ninguna intervención significativa hasta finales del XVII.<sup>115</sup> De otra parte, no deja de ser curioso que, pese a que no se hizo ninguna alusión a las actividades económicas ni se menciona el arrabal de A Moureria, exaltase al puerto, en un momento en el que su movimiento había decaído notablemente. Para su plasmación, el cosmógrafo utilizó diversos puntos de vista; así, los accidentes geográficos y la topografía aparecen a vuelo de pájaro, como si fuesen observados por encima del mar; mientras que en la ciudad amurallada y en el puente intentó hacer una representación tridimensional. Este procedimiento le permitió dejar constancia de las construcciones más destacadas y de las características estratégicas, prescindiendo de otras que carecían de relevancia para la defensa, y de los arrabales, intuyéndose únicamente el de Santa Clara, que estaba comenzando a adquirir cierta relevancia. Además, incidió en el territorio circundante, tanto en los núcleos poblacionales cercanos como en los accidentes geográficos, diferenciando Marín, la isla de Tambo -en el centro de la

---

<sup>114</sup> ZOLLE, L.: “Transcripción”, en *El Atlas del Rey Planeta...* Op. cit., p. 332.

<sup>115</sup> FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *La puente vieja de Pontevedra...* Op. cit., pp. 21-25.

lámina- y otras poblaciones como Combarro, Raxo, Sanxenso- con el nombre de Gengo- y Portonovo.<sup>116</sup>

Unas décadas después, se realizó la siguiente vista de Pontevedra con motivo del viaje de Cosme III por España y Portugal (figura 77). Ya se señaló que estos viajeros se forjaron la imagen de Galicia como una tierra pobre, con malas construcciones y escasos recursos; no obstante, conviene recordar que no se trataba de una opinión limitada a esta región, sino que, en general, la visión que tuvieron de España los extranjeros fue bastante pesimista hasta época contemporánea. Los miembros del séquito de Cosme estuvieron en sus ciudades desde el 1 al 19 de marzo de 1669; de todas formas, su visita fue breve y solo permanecieron más tiempo en Santiago de Compostela y A Coruña. Este aspecto confirma el escaso intervalo del que dispuso Pier Maria Baldi para tomar notas de la realidad urbana y después elaborar la serie a su vuelta a Florencia.

Las características de las láminas ya han sido comentadas y en este caso conviene destacar el carácter minucioso y la rica información que aporta del urbanismo pontevedrés.<sup>117</sup> Se trata de un perfil urbano tomado desde las inmediaciones del arrabal del Burgo Pequeno, representado en primer término. Tras él situó el puente del Burgo con la ciudad como telón de fondo. En la acuarela el puente adquiere un notable protagonismo y el aspecto que presentaba era producto de la intervención realizada por Mateo López; sin embargo, Baldi plasma con detalle su estado de conservación y, gracias a ello, podemos constatar su deterioro, evidente en el abovedamiento de la entrada, prácticamente arruinado. Una década antes se había producido una fuerte avenida del río lo afectó al profundamente; desde el 1660 se comenzó a plantear la reconstrucción del pretil que había sido demolido, aunque la actuación no se pudo llevar a cabo. La villa aparece amurallada pero sin las almenas

---

<sup>116</sup> Véase. VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*. Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos. 2003, p. 304.

<sup>117</sup> Esta obra fue analizada, entre otros, por: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Pontevedra vista por Pier Maria Baldi”... Op. cit., pp. 11-17; *Ídem*: “Pier Maria Baldi fixo o mellor dibuxo da vila”, en *Páscoa*, (1996), p. 27; GÓMEZ IPAGUIRRE, J.: “Galicia en las acuarelas de Pier Maria Baldi”...Op. cit., pp. 603-617.

que acentuaban su aspecto fortificado; es posible distinguir algunas de sus torres, como las de Juan Ruybo y Cadavid, y la presencia del convento de Santa Clara, el de San Francisco y la iglesia de Santa María. En el arrabal de A Moureria se centró en recalcar el carácter modesto de sus arquitecturas, pero sin incluir ninguna de las embarcaciones, haciendo hincapié en el decaimiento de la actividad portuaria y pesquera. En este sentido, mientras que en otras ciudades, como en A Coruña, enfatizó el protagonismo del mar, en Pontevedra no es posible reconocer su antiguo puerto; así, frente a la imagen pujante de la primera, nuestra villa se presenta en decadencia, con unas construcciones que, si bien aluden a su prosperidad durante el Medievo, constatan el aletargamiento que vivió hasta el siglo XIX.

La descripción de Magalotti no aporta información sobre el urbanismo y se limita a citar el puente, al que califica como bellísimo, y al convento de Santo Domingo, donde trascurrieron la noche. Por lo demás, se detiene en comentar las características de sus habitantes y del puerto de Marín que había tomada ya el relevo.

El último ejemplo fue realizado por Mariano Sánchez y se integró en el gran programa pictórico sobre la costa peninsular (figura 78). Gracias a la documentación conservada sobre los gastos del viaje, sabemos que llegó a Pontevedra el 18 de mayo de 1793 y permaneció allí los seis días siguientes.<sup>118</sup> Durante ese tiempo y de acuerdo con su método habitual de trabajo, el artista tomó diversas notas sobre la villa, utilizando la cámara oscura. El cometido de Sánchez era plasmar los puertos, de modo que, tal y como hemos visto, el resultado no eran *vedute* urbanas, sino perfiles que mostraban aquellos aspectos más significativos de los mismos. Se ha señalado también que uno de los objetivos de la obra era dejar constancia de las renovaciones técnicas y urbanas patrocinadas por la monarquía, siguiendo el ejemplo de la empresa francesa. Sin embargo, en la representación de Pontevedra, Sánchez no incluyó ningún elemento urbano ni portuario que exaltase la población, sino que, por el contrario, la decadencia de la villa es incuestionable. Se limitó a representar el puente, pero en lugar de ofrecer una vista desde el burgo, que posibilitaría una panorámica más global, optó por presentarlo desde el lado opuesto. De este modo, los únicos

---

<sup>118</sup> AGP. Carlos IV (Príncipe). Leg. N°41

protagonistas son la cárcel, el puente y algunas construcciones del arrabal del Burgo que se divisan en último plano. El estado de abandono del puente se constata por la maleza y, sobre todo, por la puerta do Burgo que aparece en un estado de ruina avanzado. En 1697 se había realizado una obra de consolidación y dos vistas de ojos sobre su estructura. De todas formas y pese a la ejecución de dicha obra, la invasión inglesa de 1720 causó numerosos daños a la cárcel vieja y al propio puente. Por otro lado, como es habitual en su obra, incluyó una serie de personajes alusivos a la población que, en este caso, contribuyen a enfatizar la decadencia de Pontevedra: se trata de marineros que revelan su pobreza, confirmando que la actividad pesquera de la villa ya no era su fuente de riqueza.<sup>119</sup>

Es cierto que estas vistas no nos ofrecen datos de interés para analizar la evolución del urbanismo de la ciudad, pero resultan de gran utilidad para apreciar la percepción que de él se hicieron tres personalidades foráneas en la Edad Moderna. Pontevedra seguía destacando por su población, pero había perdido prácticamente toda la vinculación con el comercio y la pesca. De todas formas, y a pesar de su mal estado, en las tres aparece representado uno de los hitos más significativos de la ciudad, aquel que fomentó, en parte, su desarrollo en la Baja Edad Media: el puente del Burgo.

---

<sup>119</sup> A principios del siglo XX, Carlos Sobrino realizó un dibujo del lienzo que se custodia en el Museo de Pontevedra.



Figura 75. Pontevedra. *La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634.



Figura 76. Detalle de Pontevedra. *La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634.

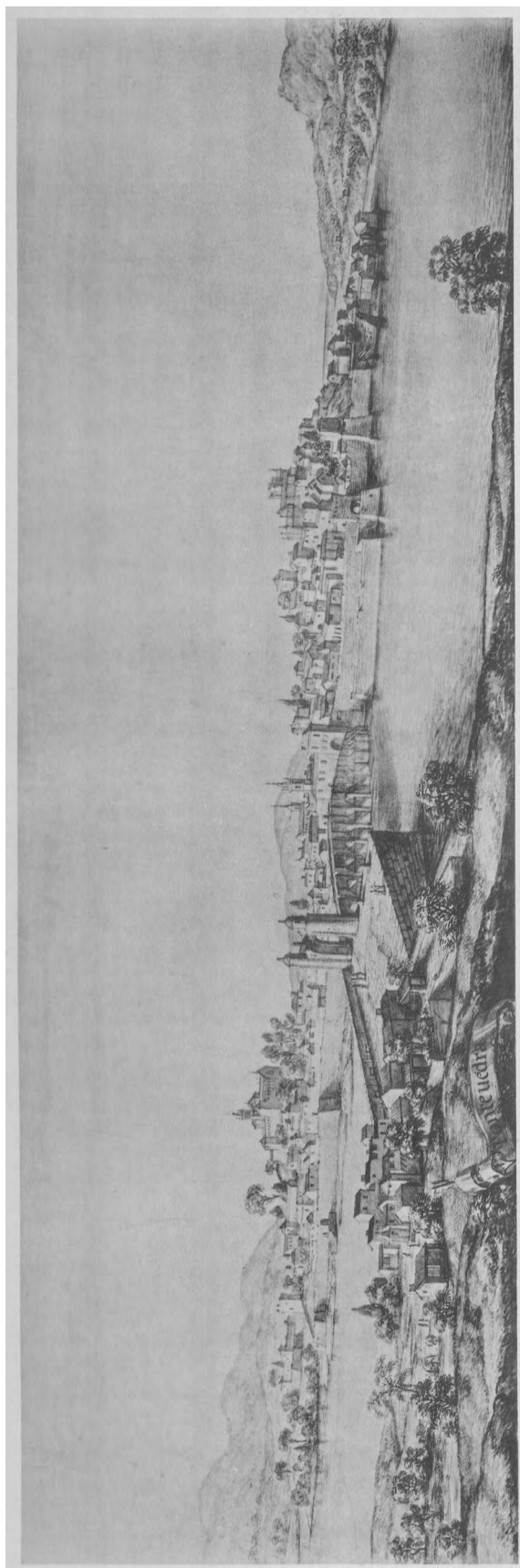


Figura 77. *Pontenadra*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia).



Figura 78. *Pontevedra*. Mariano Ramón Sánchez, 1793 (Patrimonio Nacional).

### III. b.- Pontevedra en las publicaciones periódicas ilustradas

Conviene ahora comentar brevemente cuál fue la presencia de Pontevedra en las publicaciones periódicas que han sido analizadas en la segunda parte de esta tesis doctoral. Ya se ha indicado que la prensa ilustrada fue enriqueciendo la temática de sus imágenes, al tiempo que aumentaba también la presencia de estampas alusivas al litoral norteño. No está de más recordar que uno de los objetivos de sus grabados era ofrecer imágenes de actualidad, inaugurando lo que se conoce como reportaje gráfico. Precisamente, ese afán por mostrar el acontecimiento fue uno de los factores por los que inicialmente fue escasa la presencia de las ciudades del Norte, incrementándose según avanzaba el siglo, en relación con su propio despegue.

Pontevedra vivió su época dorada en el último tercio del siglo y, por ello, fue la publicación representativa de la Restauración, *La Ilustración Española y Americana*, la que recogió estampas alusivas a la urbe. Apareció en diversas ocasiones, sobre todo, a partir de la década de los setenta y los ochenta, aludiendo a su riqueza monumental y a algunos de los sucesos de los que fue protagonista. Dentro del primer grupo, debemos destacar la “Vista desde A Caeira” del 30 de marzo de 1875, (figura 79), acompañada de la siguiente descripción:

“Tiene hermosas plazas, calles regulares y lindos paseos, y todavía conserva en su recinto notables edificios por su valor histórico y artístico (dos puntos) el magnífico palacio de los arzobispos de Santiago, coronado por esbelta y elevada torre ojival, fundación del siglo XIII (...); el convento de Santo Domingo, aunque en lastimoso estado de ruina, guarda no pocos preciosos restos dignos de especial examen para historiadores y artistas; el monasterio de monjas Clarisas es una vieja fundación de los caballeros Templarios; el magnífico de San Francisco, restaurado en el siglo XVIII, ostenta una bella iglesia gótica del siglo XII”.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> “Vista de Pontevedra desde A Caeira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XII, 19, (30 de marzo de 1875), p. 203. El grabado se incluyó en la página 213.

El grabado nos presenta una vista general de la ciudad y de su fachada marítima, siguiendo una tipología que será muy reiterada en las representaciones de la época. Un tercio de la estampa está ocupada por la ría en contacto con las modestas casas de marineros de A Moureira, que se extiende a los pies de la iglesia de Santa María. Es curioso apreciar que, pese al protagonismo que se le otorga al templo en la imagen, no se cite dentro del elenco de los monumentos más significativos de la villa y que, por el contrario, se hable del Palacio Arzobispal, cuando según las Actas Municipales se había acordado desmantelarlo en 1873 para utilizar su piedra en la construcción del Teatro.<sup>121</sup> En cuanto al resto de las construcciones se presentan de manera homogénea, de modo que solo sobresalen en un último plano dos edificios que podemos identificar con el convento de San Francisco y la iglesia de la Peregrina.

Otro de los motivos de la inclusión de la villa fueron los acontecimientos sociales y lúdicos, como en la “Las Fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente” del 30 de agosto de 1882 (figura 80).<sup>122</sup> En este caso, la imagen no desarrolla un contenido diferente al narrado en el texto, sino que se detiene en la representación del espíritu festivo y de las procesiones alrededor de la Capilla, en las inmediaciones de la plaza de la Herrería, donde había cabida para el acto lúdico y sacro.

Por último, esta publicación difundió otro tipo de estampa que introduce una tipología diferente (figura 81). Se trata de aquellos grabados que no pretendían mostrar una vista general, ni ilustrar un acontecimiento destacado o un monumento singular, sino que compartimentaban el espacio en viñetas para plasmar diferentes hechos o hitos urbanos significativos identificados en una leyenda. Esta modalidad permitía ofrecer un panorama sobre la ciudad, resaltando aquellos elementos que se consideraban más emblemáticos o que querían darse a conocer. Tal es el caso de un ejemplo incluido el 15 de agosto de 1886 en la *Ilustración Española y Americana*. En la

---

<sup>121</sup> AMP. *Libros de Actas*. 28-X-1875. Se autorizó a Ramón Romero y Sebastián Regueral para continuar las obras del Teatro y utilizar la piedra de la Torre de los Churruchaos.

<sup>122</sup> “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124.

página dedicada a la ciudad se presentaba una vista general desde las inmediaciones del Puente de la Barca, las ruinas del convento de Santo Domingo, el moderno paseo de la Alameda y el monasterio del Lárez. Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto histórico y político de la época, se concedía especial relevancia a la presencia de importantes personajes políticos en la villa, como Montero Ríos; así, el espacio restante se dedicó a mostrar algunos detalles de la residencia veraniega que tenía en la Caeira, junto con las siguientes líneas:

“Cerca de Pontevedra está la preciosa quinta de Lourizán, propiedad y actual residencia veraniega del Sr. Montero Ríos, ministro de Fomento. Tres detalles de esta poética posesión figuran en nuestro grabado: la puerta de entrada con artística verja; el grupo La Caridad, excelente obra de escultura, que se eleva sobre un pedestal de fragmentos de roca, en medio de un estanque; una gruta artificial primorosamente ejecutada, con estalactitas y estalagmitas calcáreas, semejantes a las de Atapuerca (Burgos) y de Artá (Palma de Mallorca)”.<sup>123</sup>

Como informaba el texto, Eugenio Montero Ríos era entonces Ministro de Fomento y había elegido Pontevedra como residencia veraniega, contribuyendo a convertirla, en cierta medida, en la capital política de Galicia. Aunque el grabado se incluyó el 15 de agosto de 1886, una fecha un tanto tardía para recomendar lugares para pasar el veraneo, se presentaba como una buena alternativa precisamente por acoger a destacados representantes políticos. Su quinta de Lourizán ejemplificaba esa atracción que sintió la burguesía por buscar lugares tranquilos en el medio rural que les proporcionasen retiro y distinción social. Así, partiendo de un pazo existente, Montero Ríos, encargó al arquitecto ecléctico Jenaro de la Fuente una reconstrucción que se llevó a cabo en diversas fases hasta concluirse en 1910.<sup>124</sup> El grabado mostraba

---

<sup>123</sup> “Pontevedra pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 83.

<sup>124</sup> Sobre la historia de este pazo véase: FERNÁNDEZ DE ANA MAGÁN, F. J.: *Lourizán: de Pazo solariego a centro de investigaciones forestales*. Artes Gráficas Portela. Pontevedra, 1994; PÉREZ MOREIRA R.: *Lourizán: ciencia, arte, naturaleza*. Xunta de Galicia. Santiago, 2001; SALINERO CORRAL, M. C.: “El pazo de Lourizán”, en *Camelia: publicación de la Asociación de la Camelia*, 19, (2011), pp. 14-23.

algunos de sus elementos más significativos como la amplia verja, que permitía la exhibición de la casa al exterior, la magnífica gruta artificial y una de sus esculturas, que incidían en la riqueza de sus bienes muebles. La combinación de estas imágenes con la de aquellos espacios urbanos más significativos de la burguesía pontevedresa, como la Alameda, la presentaban como una villa amoldada a los nuevos tiempos, sin descuidar su legado patrimonial, representado por el convento de Santo Domingo y el Monasterio del Lárez.

En 1879 apareció el primer número de *La Ilustración Gallega y Asturiana*, publicación que difundió la imagen de las ciudades y pueblos de ambas regiones. Ya señalamos que, aunque abordó diversos temas, privilegió aquellos relacionados con asuntos sociales, literarios, artísticos y de actualidad. La presencia de Pontevedra estuvo relacionada, nuevamente, con diversos acontecimientos de interés, sin dejar de hacer alusión a sus orígenes. Una de las primeras estampas presentó una vista desde A Mourería, aunque el arrabal había sido incluido con anterioridad (figura 82).<sup>125</sup> La descripción hacía referencia a ciertas características urbanas, afirmándose que:

“Estuvo en otro tiempo rodeada de una elevada y antigua muralla con su adarve y flanqueada de torreones o baluarte con almenas, la cual tenía de circunferencia más de 2600 varas castellanas. Dentro de ese recinto existen 10 plazas y 50 calles principales, y otras de menos consideración, casi todas empedradas de sillería, limpias y anchas, y con un declive casi imperceptible de S a N y de O a E y cuyas casas de piedra sillería berroqueña, casi todas

---

En la historia de este edificio se pueden establecer tres fases: la primera comprende desde las primeras noticias sobre su entorno histórico hasta que fue adquirida por Montero Ríos en 1879; la segunda abarca desde la adquisición por parte del político hasta 1943, momento en el que se vendió a la Diputación; la última se refiere a su uso contemporáneo a partir de la instalación del C. R. E. I. E. F. (Centro Regional de Enseñanzas e Investigaciones Forestales).

La intervención emprendida por Montero Ríos trató de levantar un palacio sobre lo que había sido un antiguo pazo; para ello, se efectuaron grandes transformaciones interiores y exteriores, eliminándose aquellas dependencias que no eran necesarias para la vida familiar y la recepción de visitas.

<sup>125</sup> Como veremos en el apartado dedicado A Moureira, el 10 de noviembre de ese año se incluyó una estampa sobre una de las calles del antiguo barrio mariner.

espaciosas, da un agradable aspecto a la población, recordando algunas de ellas, con los escudos de armas y blasones de sus fachadas, la antigua aristocracia y familias distinguidas que por mucho tiempo las habitaron”.<sup>126</sup>

El barrio marinero, en profunda decadencia, apareció en otros números como emblema y símbolo de la antigua prosperidad de la villa. Solo unos meses después, se incluyó otra vista lejana de A Moureira de Abaixo, en la que se puede apreciar sus construcciones homogéneas en la línea de costa (figura 83). En este caso, la estampa era un pretexto para recordar la vitalidad del arrabal y el ocaso en el que se encontraba en la época:

“Es este el barrio marinero por excelencia; es, por lo tanto, el que más dolorosos recuerdos evoca en las personas que aman aquella hermosa población, en otro tiempo una de las más notables de Galicia. Los que conocen la historia de esta ciudad, hoy tan tristemente amenazada de perder lo poco que ya le queda, los que saben cuán glorioso pasado tiene, no ignoran que en esos pequeños muelles se embarcaron para sus gloriosas expediciones los Nodales y los García Sarmiento, famosos navegantes y descubridores. Hoy el barrio de la Moureira es tan sólo un recuerdo, y aunque creemos que bastaba á los pontevedreses querer levantar su ciudad natal a un verdadero apogeo, no podemos menos de sentir la soledad de tan abandonados lugares, así como la hermosura de que hace natural gala la Moureira, como los cuatro ángulos de la vieja Pont veteris, siempre verde y frondosa”.<sup>127</sup>

La muralla era solo un recuerdo, en el lugar de las Torres Arzobispales se había levantado ya el Palacete de las Mendozas y bajo el nuevo Teatro estaba la memoria de la antigua iglesia de San Bartolomé. En ese contexto de renovación urbana, A Moureira no era más que una de las huellas del pasado marítimo

---

<sup>126</sup> “Vista de Pontevedra desde el Arrabal de A Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, (28 de febrero de 1879), p. 68. El grabado se incluyó en la página 67. La estampa había formado parte de la lámina publicada en *La Ilustración Española y Americana* con el título de “Pontevedra Pintoresca”.

<sup>127</sup> “Barrio de la Moureira en Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 316. La estampa se incluyó en la página 314.

pontevedrés. Precisamente, estas líneas son un reflejo de ese debate, del que ya se ha hablado en numerosas ocasiones, que enfrentó a los partidarios del progreso y a los que añoraban el pasado. Esta reivindicación, a modo de alegato y defensa de una de las señas más identitarias de la ciudad, ya se había introducido en algunas páginas de otras publicaciones con anterioridad y no es extraño que fuese Murguía, director de *La Ilustración Gallega y Asturiana*, el que había realizado comentarios similares sobre el barrio mariner de la Ribera de Vigo en *El Museo Universal*.

Junto con esta imagen un tanto melancólica, también se elogiaron las nuevas construcciones que se estaban levantando, reflejo de lo controvertido y paradójico del propio siglo. Sin lugar a dudas, el edificio de la Casa Consistorial, fue quizás el hito más emblemático de la renovación urbana y la fachada del escenario burgués. Por ello, con motivo de la finalización de sus obras se incluyó un grabado que mostraba su frente principal, acompañado de una descripción que elogiaba el trabajo de Rodríguez-Sesmero (figura 84).<sup>128</sup>

En cuanto al patrimonio arquitectónico, fue al convento de Santo Domingo el que, al igual que en *La Ilustración Española y Americana*, se le brindó la posibilidad de figurar en algún número (figura 85).<sup>129</sup> Carmen Babiano fue la autora del dibujo que representaba sus ábsides en estado ruinoso y con abundante vegetación, de un modo que, como se comentará seguidamente, fue habitual durante la época.

Por lo demás, esta publicación incluyó otras imágenes alusivas a edificios, como la Capilla de la Peregrina o a acontecimientos relevantes, como fue la Exposición de Juegos Florales de 1880.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> “Casa municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 22, (10 de agosto de 1879), p. 272.

<sup>129</sup> “Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 25, (20 de diciembre de 1879), p. 436.

<sup>130</sup> “Exposición de Pontevedra. Acto inaugural de la Exposición en la Alameda. Certamen Literario verificado en el Teatro Liceo. Té Ofrecido a las Sociedades Corales y a la Prensa de Galicia”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 26, (16 de septiembre de 1880).

Tras el cese de la publicación, en 1881 nació *La Ilustración Cantábrica*. Buscaba viabilidad al proyecto anterior, ampliando el ámbito al que se dedicó, aunque, pese a sus buenas intenciones, no logró perdurar en el tiempo. Dado que su alcance geográfico se había ampliado, Pontevedra apareció en escasas ocasiones, recordando alguno de sus obras arquitectónicas, como la basílica de Santa María (figura 86).<sup>131</sup>

Es cierto que la presencia de Pontevedra en las publicaciones periódicas de la época fue cuantitativamente menor que la de otros núcleos norteños; sin embargo, estas estampas contribuyeron a difundir la imagen de aquellos hitos urbanos más significativos, relatando, además, las transformaciones y acontecimientos que protagonizó. El carácter marítimo y portuario de sus orígenes había sido prácticamente borrado de la vida e incluso del urbanismo, pero existió cierta conciencia por preservarlo a través de lo hemos denominado como periodismo de la pluma y el papel. Así, a finales del siglo, en ese momento en el que experimentó sus mayores transformaciones urbanas, A Moureira seguía siendo la protagonista de gran parte de sus estampas.

---

<sup>131</sup> “Fachada de la iglesia de Santa María”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60.



Figura 79. “Vista de Pontevedra desde A Caíra”. *La Ilustración Española y Americana*, XII, 19, (30 de marzo de 1875), p. 213.



Figura 80. “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124.

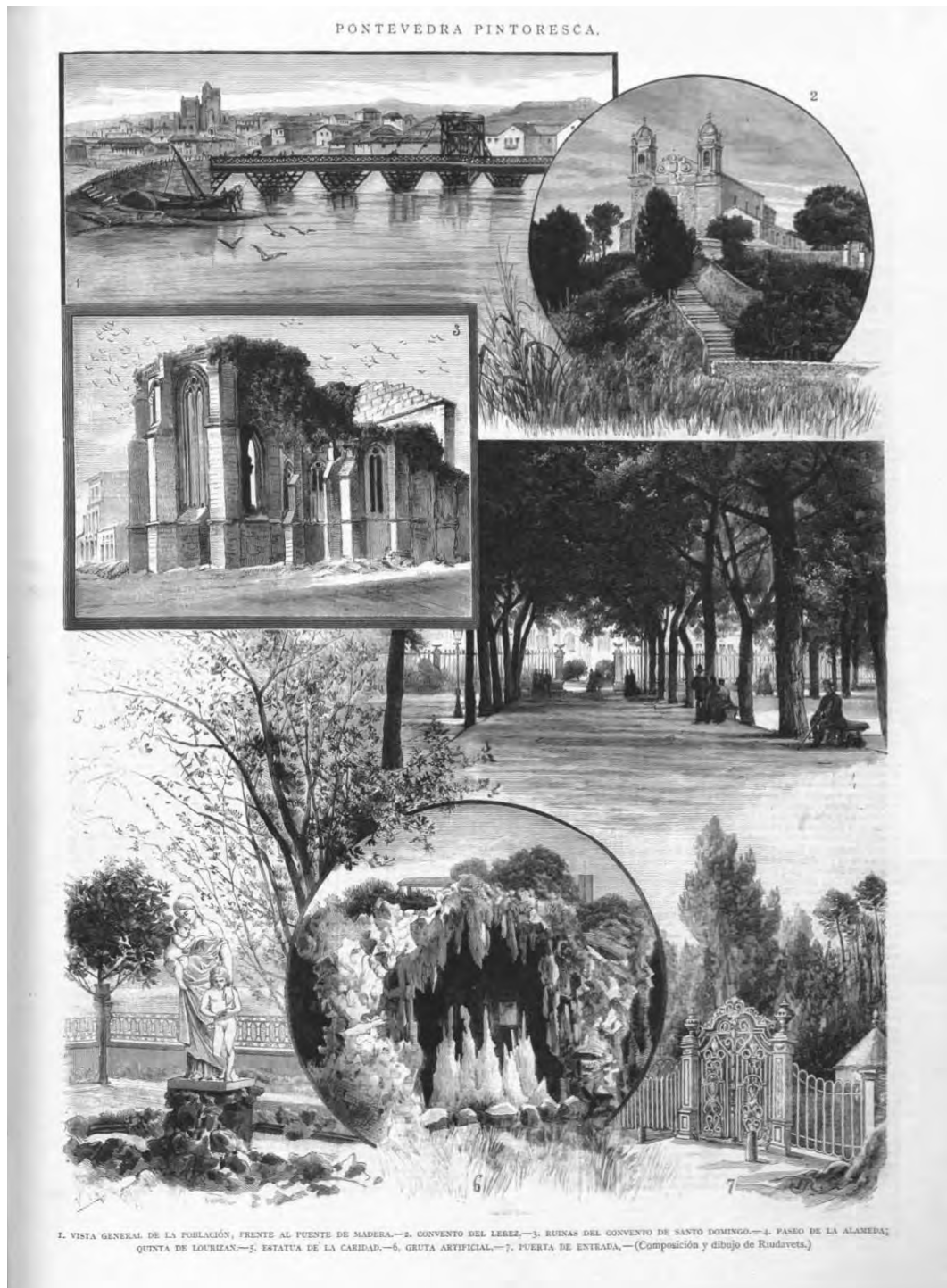


Figura 81. "Pontevedra pintoresca", en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 83.

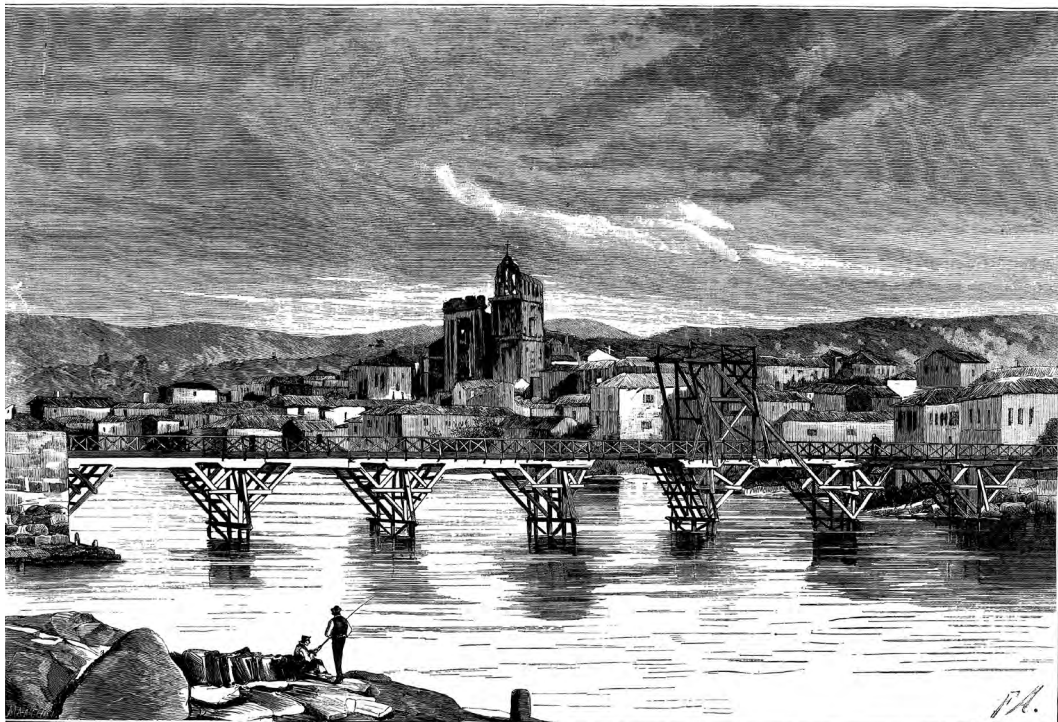


Figura 82. “Vista de Pontevedra desde el Arrabal de A Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, (28 de febrero de 1879), p. 67.

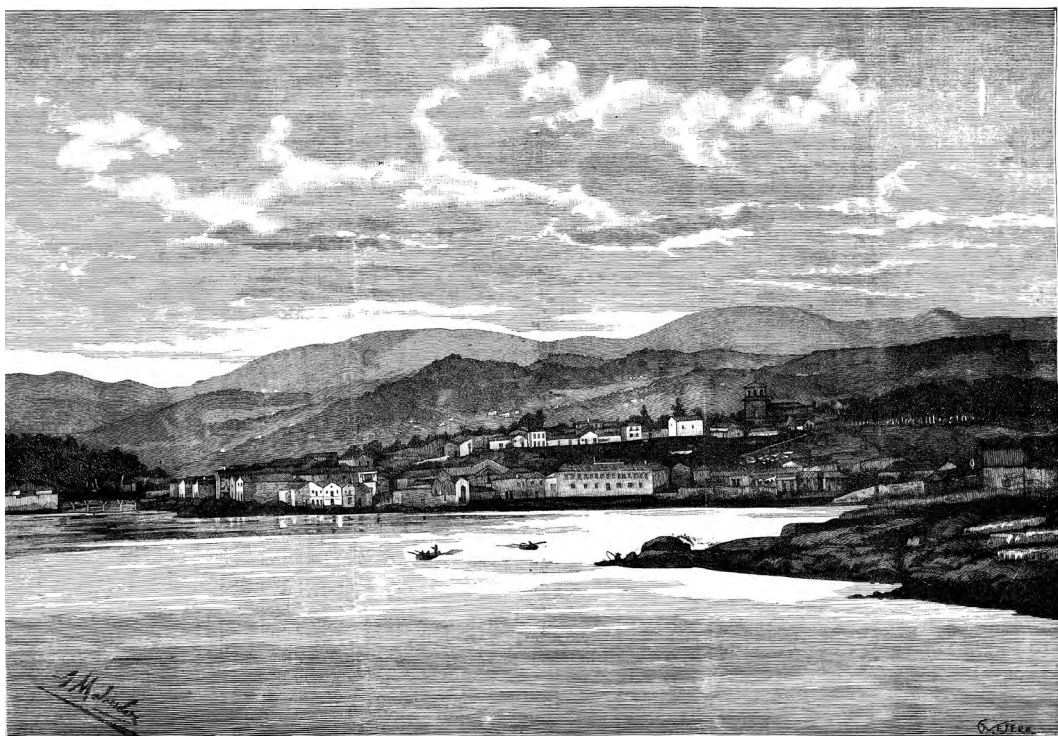


Figura 83. “Barrio de la Moureira en Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 314.

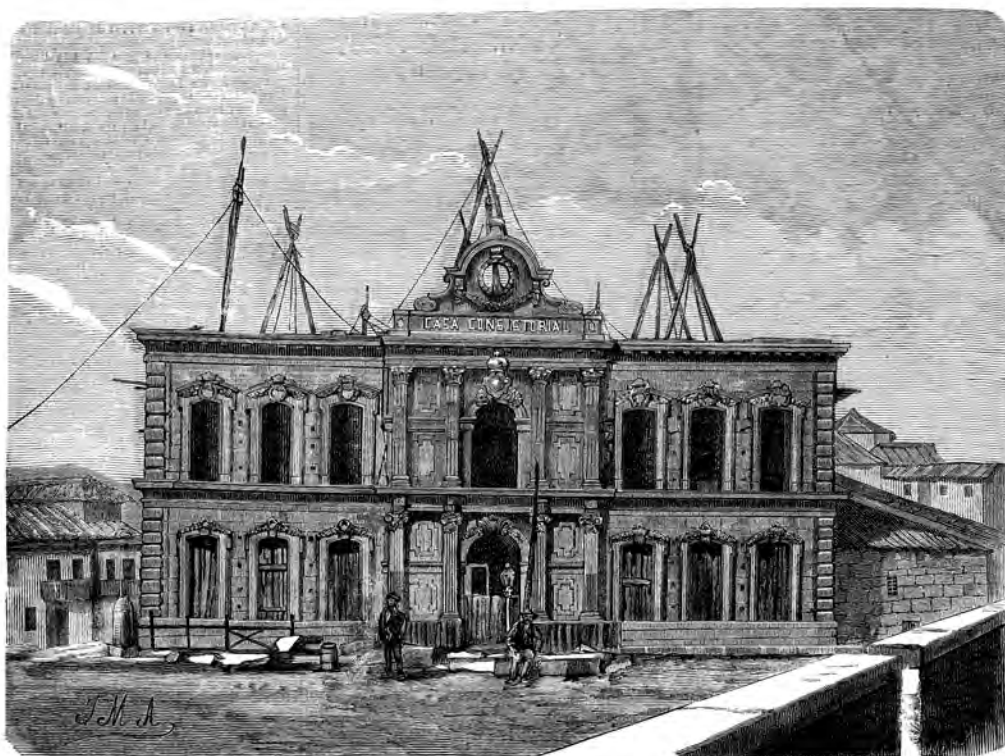


Figura 84. “Casa municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 22, (10 de agosto de 1879), p. 272.

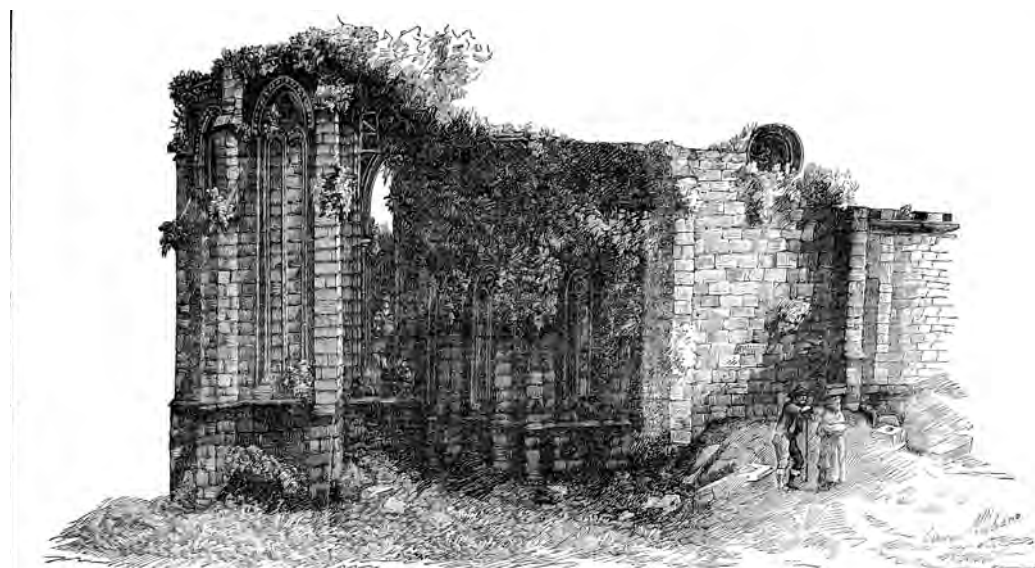


Figura 85. “Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 25, (20 de diciembre de 1879), p. 436.

Figura 86. “Fachada de la iglesia de Santa María”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60.

tada civil como sancionada en el coto de San Juan. Tanto, Juan Pardo, a, hallándose en poder del Perfecto González monedas de oro labradas, con de todos los otros indicados que por la casa de los montes servidos a una población el monte Elmoso, hacia a Avilés, re- torada, habiéndose extinguido la misma.

Después habiendo, presentándose sería ca- su que sea a parecer ganado.

Se desata con presta para volver a los el ayuntamiento de Madrid.

mas, cuando vaya en todas condiciones alhables de los puertos de esta provincia alguna sin que antes sea reconocida por persona alguna con motivo de la exho- se aparece muestra de las personas en esta certificación de aquel, y se verdad que fu- tra de mi carta que la persona que fu- a, ha dado lugar a su verdadero servicio, debe el saber que la misma era vicio- ga y era estado de servicio.

se situado en la carretera de esta ciudad sea, y mientras no dicha no momento de se verda que estaba parida, con el objeto de la quehala en caso de momento en una o haya muerto sustituido por el mismo, si era el querer apagar el incendio.

á una economía corriente y ordinaria del gran Hospital de Santiago en algunas alhables situado y 873 estancias, que de- sado y forma, mediante el Consejo de Santa alhables de todas clases. Hemos dicho, me- tiene al día. El ganado vacuno estuvo alhables las vacas, que fueron objeto de cuando cabalar y andar en servicio, los munda.

a una feria de toda clase de productos del parroquia de Santiago, termino muni- dos de cada mes.

hubieron entrega á los de Valparaíso del Madrid, acordado de un acuerdo pona a Viana.

modado por fuerza del batallón de caza a se comenzaron algunas obras, y entre ellas á la apertura de una nueva calle, á una carretera, para el Sr. Martínez Vi- me barto para obrero, el cual se em- a figura también D. Augusto Barona, del que mariscal de Merito, José Barón y haber bastado varios años de trabajo á distancia por la Guardia civil, y para- ra en este punto por día 6 tres semana- a de las pagas correspondientes (p. 1000), y el Sr. D. Augusto Barona, el Sr. D. Barón el día 6 para fugitiva sus fuerzas y lia el Sr. D. Augusto Barona á color por- de del Príncipe para obrero. Esta obra- a continuación del punto que ha obede- ción a que ascendió la proporción, proporción, si se tiene en cuenta la co- dion me en la obra de construcción y un e se aplicaron á su propia, comprendiendo a los trabajos.

me una tribuna sencilla, el Sr. Barona que que se vale sencillamente en esta obra de la obra obediencia en un estilo de Mon- obediencia en persona. Hecha a cabo en

1882, plaza de la Faja, 7, 146.





## **Parte IV. Vistas y visiones de la ciudad del Lérez**



La producción plástica que tuvo como motivo pictórico a Pontevedra es abundante, aunque destacan cuantitativamente las obras realizadas a finales del siglo XIX y principios del XX. La escasez de testimonios en los siglos precedentes tiene que ver con la decadencia económica que experimentó la ciudad a finales del XVI. Precisamente, fue en esa época cuando comenzó a difundirse el gusto por las vistas urbanas, cuya finalidad era práctica y celebrativa para dar a conocer las principales ciudades del mundo y sus características geográficas y estratégicas. De otra parte, tenemos que recordar que los principales promotores de estas obras fueron la monarquía y la burguesía y en Galicia no existió nunca una burguesía igualable a la de otras comunidades como el País Vasco o Cataluña. Su condición de región periférica tampoco favoreció que los curiosos contumaces la visitasen para dejar su impresión en los libros y guías de viajes frecuentes desde finales del siglo XVIII. Estos factores, junto con el tardío cultivo y aprecio del género del paisaje en nuestro país, fueron los principales motivos que explican la parquedad de representaciones de la ciudad hasta el siglo XIX.

En cualquier caso, los ejemplos que se comentarán seguidamente son una fuente valiosa para conocer la evolución de su historia urbana, entender cómo fue transformándose su propia imagen y conocer cómo interpretó cada comunidad, a lo largo del tiempo, algunos de sus hitos más significativos. Se trata de una herramienta de gran interés para recuperar y estudiar la memoria colectiva de la urbe y reconstruir parte de las huellas de un pasado cercano, pero, en ocasiones, poco conocido.

Con estas consideraciones, el planteamiento adoptado en esta cuarta parte tiene como objetivo último enriquecer el estudio de la iconografía urbana de Pontevedra; a través de los ojos de sus intérpretes iremos analizando los cambios experimentados en gran parte de sus escenarios urbanos, haciendo especial hincapié en aquellos elementos que evidencian los vínculos que unen a los ciudadanos con el territorio. En la estructura adoptada se pueden diferenciar tres grandes bloques: primeramente, se presenta el que estudia las vistas urbanas; seguidamente, se incluye el que se ocupa del patrimonio desaparecido de la antigua villa –la muralla, la fortaleza arzobispal, la Bastida, el Hospital de Corpus Christi y la iglesia de San

Bartolomé el Viejo- y del arrabal mariner de A Mourcira; y por último se analiza el centrado en el legado patrimonial conservado, tanto hitos aislados –las ruinas de Santo Domingo, la capilla de la Peregrina, la iglesia de Santa María la Mayor, el convento de San Francisco y el de Santa Clara- como espacios de uso colectivo.

Esta división es necesaria para estudiar la evolución del paisaje urbano y comprender el alcance de algunas de las intervenciones realizadas a mediados del siglo XIX, que nos privaron de interesantes edificaciones. Por ello, se ha optado por profundizar en aquellas arquitecturas, espacios y lugares con los que la sociedad se identificó a lo largo del tiempo, al objeto de ofrecer una historia de sus alteraciones, atendiendo al conjunto urbano, a las plazas, calles y rincones donde vivió y vive la mayoría de la población.

## I.- Vistas generales

“Fra tutti quei piaceri che ha la deletteule e artificiosa pittura ha in se no/v’ce nisuna che piu io stimmi che la descrittione di luochi (...)”.<sup>1</sup>

Con estas palabras definió Anton Van den Wyngaerde su predilección por las vistas urbanas que ofrecían una imagen de la ciudad como conjunto. Van den Wyngaerde fue uno de los artistas que, durante el reinado de Felipe II, se dedicó a la reproducción plástica de numerosas urbes españolas, pero, como ya se anticipó, no realizó ningún ejemplo del litoral atlántico.

Las vistas urbanas ocuparon un papel relevante en el mundo del Arte y la Arquitectura desde el Renacimiento. A partir del 1550, la variedad de testimonios creció hasta tal punto que, en algunos países como Italia, los retratos de la ciudad se convirtieron en un verdadero género pictórico. Desde entonces, comenzaron a ocupar un lugar destacado en la decoración mural de las residencias más suntuosas, evidenciando el gusto refinado y los dominios territoriales de sus moradores.<sup>2</sup> Es en la transición del Medievo al Renacimiento cuando va emergiendo la atracción por la representación de la ciudad. Paulatinamente, se fue incrementando el interés por las imágenes que proponían una visión lo más completa posible del paisaje urbano, incluyendo, además de las arquitecturas y construcciones más significativas, parte de su perímetro y alrededores. Italia fue la pionera y ya en época temprana se crearon verdaderas ciudades pintadas en muros de espacios públicos y privados, en sedes del poder religioso, político y nobiliario,<sup>3</sup> cuyo mayor exponente fue la *Galleria delle Carte*

---

<sup>1</sup> “Entre todos los gozos que el deleitable e ingenioso arte de la pintura puede ofrecer, no hay otro que yo estime tanto como el de la representación de lugares” (...) Este texto se incluía en la cartela de la vista de Génova de Antón Van den Wyngaerde. KAGAN, R.: *Ciudades del siglo de oro...* Op. cit., p. 56.

<sup>2</sup> Pensemos por ejemplo en la decoración del Palacio de los Reinos del Buen Retiro donde, junto con retratos de la familia real, figuraban grandes telas de las batallas militares sobre el fondo de la ciudad donde había tenido lugar.

<sup>3</sup> No debemos olvidar que la representación del espacio urbano se inició en Siena con los lienzos de Lorenzetti del Palazzo Pubblico; sin embargo, las primeras vistas urbanas propiamente dichas las

*Geographiche* del Vaticano.<sup>4</sup> Esta obra fue realizada entre el 1580 y el 1585 por Antonio Danti, quien la pintó con la colaboración de su hermano el geógrafo Ignazi Danti, siendo el ejemplo más extenso de este tipo de representación pictórica.

Como antecedente a estas imágenes, debemos recordar que el paisaje urbano se había utilizado a modo de telón de fondo en algunos cuadros de retratos y escenas diversas para contextualizar la acción desarrollada en primer plano. En este sentido destacaron los maestros flamencos al introducir en sus interiores domésticos vistas parciales a través de vanos o puertas entreabiertas, como hizo en época temprana, entre otros, Robert Campin.<sup>5</sup> Con todo, no fue hasta el Renacimiento cuando la ciudad se convirtió en un argumento recurrente en la práctica pictórica. Según De Seta, los primeros ejemplos, denominados “*ritratti di città*”, tenían la finalidad última de conmemorar la propia ciudad e incidir en su fisonomía, adoptando, para ello, los puntos de vista más privilegiados desde los que se podía apreciar en toda su potencialidad.

Este creciente interés dio lugar al género pictórico conocido por *vedutismo*, que se desarrolló en Italia desde finales del siglo XV, sobre todo en Venecia.<sup>6</sup> De todas formas, conviene resaltar que los paisajes urbanos fueron también muy practicados por los pintores flamencos; así, podemos recordar algunas escenas costumbristas de Peter Brughel el Viejo, ubicadas en contextos urbanos, como “Juego de Niños”, obras de Avercamp y los Teniers, Carel Fabritius y la célebre “Vista de Delf” de Jan Vermeer. Y es como apuntó Kemp:

---

realizó Brunelleschi con dos obras sobre el Baptisterio y el Palacio de la Señoría que, aunque no se conservan, conocemos gracias a las descripciones de Antonio Manetti.

<sup>4</sup> Sobre esta obra: GAMBI, L., MILANESI, M., PINELLI, A.: *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*. F. C. Panini. Módena, 1996.

<sup>5</sup> Este recurso fue utilizado por el artista en gran parte de su obra, como en el *Tríptico de la Anunciación*. Al respecto puede resultar de interés: THÜRLEMANN, T.: *Robert Campin: a monographic study with critical catalogue*. Prestel. Munich, 2002; TODOROV, T.: *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006, pp. 109-136.

<sup>6</sup> Para mayor información remitimos a la bibliografía crítica sobre iconografía urbana comentada en el tercer capítulo de la primera parte de esta tesis.

“La *veduta* puede considerarse, con razón, como la fusión del género nórdico de los paisajes urbanos de perspectiva. Uno de los primeros pintores de este género fue Caspar van Wittel (Vanvitelli), que hizo pesar su saber holandés en la escena italiana con la tradición nativa italiana de la arquitectura de perspectiva, especialmente en la realización de escenografías”.<sup>7</sup>

Es cierto que hasta bien entrada la Edad Moderna estas vistas tenían finalidades políticas y celebrativas, pero a partir del Setecientos comenzaron a adquirir un sentido laico, incrementándose el gusto por mostrar toda la ciudad y fijar su realidad urbana y ciudadana.

España no destacó en la producción de este tipo de imágenes, aunque en la Edad Moderna se realizaron algunos trabajos de gran interés. Uno de ellos, quizás el más celebrado, es el *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, publicado en 1548 y ampliado por Diego Pérez de Messa, catedrático de matemáticas de la universidad de Salamanca.<sup>8</sup> La obra fue editada en varias ocasiones y, pese a que no gozó de una divulgación comparable a otras posteriores, fue conocida por algunos viajeros del siglo XIX, como Davillier.<sup>9</sup> Estaba dedicada al entonces príncipe Felipe y pretendía proporcionarle enseñanzas sobre la nación que iba a gobernar. Así, era una guía histórica sobre las regiones del Reino acompañada, en ocasiones, de grabados muy elementales de las ciudades más relevantes.

Unas décadas después, se realizó *Civitates Orbis Terrarum*, serie que dio a conocer en Europa algunas de las urbes españolas más importantes. Tuvo una gran difusión y, como ya se ha anticipado, sus imágenes se convirtieron en arquetipos, que

---

<sup>7</sup> KEMP, M.: *La Ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Akal. Madrid, 2000, p. 160.

<sup>8</sup> Aunque en algunas ciudades es posible identificar algunos de los edificios más significativos, la mayoría de ellas presenta características similares, de modo que no se puede hablar de retratos urbanos, sino más bien de imágenes metonímicas, propias del Medioevo. MEDINA, P. de.: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...* Op. cit.

<sup>9</sup> Véase: BRANDIS, D., RÍO, I. del: “La imagen de la ciudad histórica y el turismo”, en *Imágenes del paisaje*. Fundación Duques de Soria. Soria, 2004, pp. 199-225.

promovieron una visión estática de la ciudad, muy reiterada en las centurias sucesivas. En 1657, los grabados alusivos a los ejemplos españoles se recogieron en un solo volumen publicado por Johannes Janssoniu: el *Theatrum Hispanie Urbes*.<sup>10</sup>

Otra empresa, contemporánea al *Civitates*, fue la realizada por Anton Van den Wyngaerde, a petición de Felipe II; la serie, integrada por sesenta y dos vistas minuciosas de ciudades y pueblos de España, no pudo concluirse ante la muerte del artista, pero tenía como objetivo servir de boceto para la decoración mural de diversas dependencias palaciegas, siguiendo el modelo italiano de las *camere delle città*. Además de ser unas magníficas obras de arte, los dibujos de Wyngaerde son una fuente de conocimiento de gran valor para entender diversos aspectos económicos, urbanísticos, sociales, etc. de las poblaciones del Seiscientos.

Con en el siglo XVIII los viajeros comenzaron a incluir estampas en los libros dedicados a sus periplos. Hasta el momento, España no había merecido el interés de los ilustrados; sin embargo, a partir del XIX, empezó a despertar su atención debido a la multitud de contrastes políticos, paisajísticos y humanos que ofrecía.<sup>11</sup> Esa fascinación propició la proliferación de las guías y descripciones sobre su territorio, que incorporaron un gran número de testimonios plásticos sobre sus paisajes naturales y urbanos. Entre ellas destacaron *Scenary of Portugal and Spain* (1833) de George Vivian, que incluyó treinta y tres grabados de España, las de Francisco de Paula van Halen de la *España pintoresca y artística* (1844), con la que dio a conocer un gran número de monumentos y vistas de ciudades, y las de la *Espagne á vol d'öissea* (1855) de Alfred Guesdon, realizadas con un precisión casi fotográfica. La renovada visión del paisaje español que ofrecieron estos autores estaba condicionada por el nuevo concepto de viaje, que había adquirido un valor en sí mismo como género

---

<sup>10</sup> SANTIAGO PÁEZ, E.: *Theatrum Hispanie Urbes*... Op. cit.

<sup>11</sup> Al respecto puede resultar de interés: ORTAS DURAND, E.: “La España de los viajeros (1755-1846). Imágenes reales, literaturizadas soñadas...”, en *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Akal. Madrid, 2005, pp. 48-91.

inédito.<sup>12</sup> Su interés radica en que permiten entender cuál fue la percepción que se forjaron de nuestro país, sin olvidar que, en muchos casos, esta estaba contaminada por las imágenes que les habían llegado previamente y que podían condicionar su visión real durante el viaje.

Paralelamente, la monarquía siguió manifestando su gusto por las *vedute*, utilizándolas como un instrumento para dejar constancia de sus dominios y transmitirlo al futuro, en un momento en que también comenzaba a difundirse el interés por la representación de los puertos. Con la llegada del siglo XIX, el análisis detallado y preciso comenzó a remitir a favor de manifestaciones subjetivas y personales, fruto de las sensaciones individuales de los artistas, que reflejaban los conflictos que se estaban produciendo en la ciudad moderna como consecuencia de los cambios urbanísticos, sociales y económicos.

Después de las consideraciones precedentes, este capítulo se dedica al análisis de las vistas urbanas que conservamos de la ciudad del Lérez, excluyendo los ejemplos que se integraron en las series y colecciones analizadas en la primera parte de este estudio. En la mayoría de los casos, Pontevedra se presenta a modo de telón de fondo sobre el río, ya que un buen número de artistas optaron por plasmar su impresión desde uno de los lugares más privilegiados para apreciar gran parte del paisaje urbano: la ladera de la Caeira (figura 87).<sup>13</sup> No obstante, aunque este fue el encuadre predilecto, contamos con otras tomadas desde las inmediaciones de la Moureira, que muestran el aspecto de su fachada marítima. En cualquier caso, estas representaciones nos permiten observar cómo fue cambiando el perfil de la ciudad, a partir las profundas transformaciones acaecidas a lo largo del siglo XIX.

---

<sup>12</sup> Para mayor información véase: REYERO, C.: “Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, (1988), pp. 314-322.

<sup>13</sup> La finca de A Caeira pertenece al barrio de A Barca. Allí construyó D. José María Riestra López su casa solariega. Perteneció a su familia hasta los años sesenta del pasado siglo, momento en el que fue vendida a la familia Pernas quien la urbanizó. En ella hubo también un hospital, fundado por el marqués durante la Guerra de Cuba para atender a los enfermos. Para mayor información documental y gráfica véase: SALGADO, J. M.: *Desde el cielo a Pontevedra*. Hércules Ediciones. A Coruña, 2003, p. 80.

La Edad Moderna nos legó, además de los ejemplos ya analizados de Texeira, Baldi y Sánchez, un dibujo anterior datado en 1595, atribuido a Rodríguez Moñiz – alférez al servicio de Felipe II- y conservado en el Archivo General de Simancas (figura 88). Los datos biográficos sobre Moñiz son escasos, aunque González García-Paz,<sup>14</sup> apoyándose en las aportaciones de Aparici, señaló que en 1587 fue el responsable del reconocimiento de las defensas de Bayona y A Coruña, ciudad para la que proyectó la reparación del castillo de San Felipe. Se cree que en 1595 visitó Galicia y que en esa fecha pudo estudiar la ría de Pontevedra y realizar el *Retrato de la Villa y Moreyra*. Nos encontramos ante la vista más antigua de la ciudad, que puede ser clasificada dentro del grupo de las denominadas oblicuas o caballerías;<sup>15</sup> presenta numerosos errores de perspectiva, pero ofrece una amplia idea de la extensión de la ciudad y de su entorno a finales del siglo XVI, destacando la relevancia de algunas de sus construcciones y la existencia de un recinto amurallado y otros barrios extramuros; A Moureira aparece como el arrabal de mayor entidad, aspecto enfatizado por el título, pero también es posible diferenciar el del Burgo, comunicado con la villa a través de su puente homónimo. Para identificar las arquitecturas más significativas, los accidentes geográficos y algunas de las infraestructuras, incluyó una leyenda con una serie de letras: el templo de Santa María se corresponde con la “C”, el convento de Santo Domingo con la “D”, el de San Francisco con la “E”, Santa Clara con la “F”, el Burgo con “G”, una peña “que llaman Pinela” es la “H” y “una ermita nombrada San Pedro”, la “I”; se trata de los únicos elementos que podemos distinguir con claridad, pues el resto del caserío aparece solamente esbozado, sin diferenciarse ningún elemento del trazado viario. El puente del Burgo está representado de manera esquemática y adolece de ciertas partes estructurales, como los tajamares y la puerta de acceso a la villa; en la zona que comunicaba con el burgo, se puede apreciar su entrada con arco de medio punto flanqueado por dos torres cilíndricas con forma de castillete; tras él, la villa está delimitada por la muralla, dibujada de manera simplificada sin ninguna de sus torres, pero con algunas de sus

---

<sup>14</sup> GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S.: *Pontevedra a finales del siglo XVI. Tres dibujos desconocidos*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1965, p.13.

<sup>15</sup> Sobre la clasificación tipológica de las vistas urbanas véase el apartado III de la primera parte de esta tesis doctoral.

puertas, como la de Santa María, la de Santo Domingo, la del Puente y ciertos postigos. Dentro del espacio intramuros, las edificaciones se presentan de manera homogénea y solo sobresalen aquellas de mayor relevancia: en el centro de la lámina se sitúa el convento de San Francisco, adosado a los muros y con grandes proporciones; su fachada se caracteriza por el rosetón gótico, pero se diferencian diversas dependencias anexionadas al cuerpo de la iglesia. La otra construcción que sobresale es la basílica de Santa María, reconocible por la singularidad de su portada retablo; en sus proximidades se encontraba la antigua fortaleza arzobispal, elemento que caracterizó el perfil urbano de Pontevedra hasta mediados del siglo XIX; aunque Moñiz no resaltó su importancia, para González-Paz,<sup>16</sup> podría ser una torre contigua a la muralla entre la puerta de Santa María y la de Santo Domingo. Fuera del recinto mural ubicó el Convento Dominicó, en la explanada del antiguo Campo da Verdade, y el de Santa Clara, representado a través de una serie de volúmenes de difícil identificación, que pueden interpretarse como una representación del arrabal en conjunto.<sup>17</sup>

A Moureira es la otra protagonista del dibujo; Moñiz se limitó a mostrarla como un grupo homogéneo de casas de uno o dos pisos, dispuestas en una hilera y en contacto directo con la ría; este modo de proceder revela el método que utilizó para dejar su visión de la villa, esto es, solamente incluyó sus características más destacadas, prescindiendo de los detalles; así, en el arrabal optó por resaltar una de las tipologías de la arquitectura doméstica: la vivienda con soportal adintelado, que constituía el modelo más singular y complejo, pero no era el más frecuente. Contemporáneo a esta vista es otro dibujo que ofrece una perspectiva más alejada de la ciudad e incide en las particularidades geográficas de sus alrededores (figura 89). De la morfología urbana solo es posible diferenciar la villa amurallada y el arrabal marineró, descrito como en el que “bive la gen de mar que son los más Ricos del Reino”. En este caso, no se diferencia ninguna edificación representativa del recinto

---

<sup>16</sup> GONZÁLEZ PAZ, S.: *Pontevedra a finais del século XVI...* Op. cit., p. 18.

<sup>17</sup> Este dibujo aparece recogido y analizado en: CASTRO ARMAS, J.: *Pontevedra en los siglos XII a XV...* Op. cit., p. 99; VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo...* Op. cit., pp. 296-297.

mural y únicamente se sitúan los conventos extramuros próximos al burgo: el de Santo Domingo y Santa Clara y el de San Xoán de Poio, señalándose también la dirección de San Benito de Lérez.

A excepción de los testimonios de Texeira, Baldi y Sánchez, el resto de las vistas urbanas datan de la segunda mitad del siglo XIX. Gran parte de ellas son estampas que fueron incluidas en las publicaciones periódicas de la época *La Ilustración Gallega y Asturiana* y *La Ilustración Americana y Española*, aunque también hay ejemplos de artistas destacados, como Jenaro Pérez Villaamil y de numerosos pintores locales. En cuanto a las obras de los primeros años del siglo XX hablaremos, sobre todo, de las de Enrique Campo, quien nos legó un gran número de imágenes urbanas realizadas entre el 1906 y el 1909.

En 1849 Jenaro Pérez Villaamil visitó Galicia en dos ocasiones; primeramente, realizó una estancia del 8 al 11 de enero en A Coruña y sus alrededores y en el verano de ese mismo año recorrió el resto de la región, dejando su testimonio de los paisajes y monumentos más significativos.<sup>18</sup> Villaamil fue un viajero infatigable y se desplazó a numerosos puntos de la geografía española, como Andalucía, Castilla, Aragón, Navarra, el País Vasco, Asturias y Galicia, retratando aquellos elementos y espacios que más le cautivaron. Sus dibujos son un testimonio de su preocupación por el pasado y los orígenes históricos, pero también por los monumentos y arquitecturas más emblemáticas; se caracterizan por su fidelidad arqueológica derivada, en gran medida, de su formación como topógrafo. Numerosos autores han incidido en la influencia inglesa que se constata en su obra; así, Beruete y Moret lo compararon con Turner, mientras que Antonio Menéndez Casal apuntó sus similitudes con la producción de David Roberts.<sup>19</sup> Este pintor escocés había realizado un viaje artístico por España y es posible que compartiese

---

<sup>18</sup> Sobre el viaje de Villaamil: DE LA FUENTE ANDRÉS, F. et al.: *Jenaro Pérez Villaamil dibujante : el viaje a Galicia de 1849*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. A Coruña, 1988.

<sup>19</sup> MÉNDEZ CASAL, A.: *Jenaro Pérez Villaamil*. Ediciones de la Esfinge. Madrid, 1961, pp. 13-17.

Además, puede resultar de utilidad: ARIAS ANGLÉS, E.: “Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel”, en *Goya*, 158, (1990), pp. 29.

con Villaamil su concepción romántica del paisaje en Andalucía.<sup>20</sup> En su periplo, el ferrolano visitó Cambre, Coruña, Betanzos, Pontedeume, Ferrol, Mugardos, Santiago, Pontevedra, Marín y Bueu, legándonos un conjunto de dibujos de gran interés para conocer numerosas arquitecturas hoy desaparecidas, que acompañó de ciertas anotaciones con datos compositivos, topográficos, etc. y que ratifican su afán documental. De Pontevedra realizó láminas de las ruinas de Santo Domingo, de la Peregrina, del castillo de los Churruchaos, de Santa María, del interior de San Francisco y una vista de la fortaleza y de Santa María, tomada desde las inmediaciones del puente de la Barca (figura 90). Precisamente, es esta última la que nos interesa en este capítulo, puesto que, nos ofrece su visión del conjunto urbano que descendía hacia el río, describiendo no solo los monumentos, sino también parte del ambiente.

A mediados del siglo XIX, la fortaleza arzobispal estaba ya bastante deteriorada y la parte que mejor mantenía su estructura original era la torre del Homenaje. Seguía siendo uno de los hitos urbanos de Pontevedra y compartía protagonismo con la iglesia de Santa María en el perfil urbano de la ciudad; sin embargo, ya se encontraba en estado ruinoso y poblada de vegetación. Villaamil se detuvo en la plasmación de su estructura cuadrangular compuesta por tres cuerpos con vanos geminados góticos. Por su parte, de la iglesia de Santa María representó su articulación volumétrica, sin descuidar sus ricos motivos decorativos, su fachada retablo y las cresterías del ábside; el campanario presentaba todavía el remate original sin el cuerpo neogótico, era bastante más bajo que en la actualidad y contaba con dos cuerpos; poco tiempo después, fue recrecido, superando la altura del frente de la iglesia. Esta intervención mereció duras críticas y fue calificada por Murguía como

---

<sup>20</sup> Sobre la influencia de los pintores anglófilos en la pintura romántica española puede resultar de interés: ARIAS ANGLES, J. E.: “Influencia de los pintores ingleses en España”, en *Imagen romántica de España*. Palacio de Velázquez. Madrid, 1981, pp. 79-102.

Para conocer el viaje y los grabados de David Roberts, véase: GIMÉNEZ CRUZ, A.: *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2002.

“padrón de ignominia”, recomendando su derribo.<sup>21</sup> El resto de las construcciones del dibujo formaban parte del patrimonio popular que caracterizaba al arrabal marineru, que para su representación el artista no se limitó a la arquitectura doméstica, sino que incluyó otros elementos, como los peiraos, las embarcaciones y una serie de personajes que humanizan el paisaje. En definitiva, la lámina ofrece una perspectiva única que no fue reiterada con posterioridad, y se trata de uno de los pocos ejemplos que inciden en los dos hitos que caracterizaron el perfil urbano de Pontevedra hasta que la demolición de la fortaleza cambió sustancialmente la percepción de la ciudad, borrando su dimensión militar para adquirir una simbología religiosa.

Dos décadas después, Carmen Babiano Méndez-Núñez (1852-1914) realizó una *Vista de Pontevedra desde A Caeira* (figura 91). Esta pintora pontevedresa era sobrina del almirante D. Casto Méndez Núñez y desde su infancia mostró predilección por el dibujo, siendo alumna de Ramón Vives y Ainé. Colaboró asiduamente con la Sociedad Arqueológica y su casa fue uno de los lugares más dinámicos de la vida cultural finisecular pontevedresa,<sup>22</sup> cuya ciudad fue protagonista de gran parte de su obra, legándonos una serie de vistas urbanas y de los alrededores, como la panorámica de Pontevedra desde A Caeira. Este óleo ofrece una imagen global de la urbe y del territorio circundante, aunque la autora resaltó, sobre todo, la iglesia de Santa María y la capilla de la Peregrina; en el primer término, introdujo una parte de la ladera animada por la presencia de la antigua nao y de unos muchachos. La nao o nau era un modelo de barco de ruedas tirado por bueyes que recorría las calles de Pontevedra en el ciclo festivo del corpus, aludiendo a la actividad marítima de sus moradores y a la conquista de Sevilla y excepcionalmente también lo hacía con motivo de la visita de algún personaje ilustre, como ocurrió con la de los Duques de Montpelier en 1852.<sup>23</sup> Según Celso García de la Riega, era la embarcación que

---

<sup>21</sup> MURGUÍA, M.: *Galicia*. Ed. D. Cortizo. Barcelona, 1888, p. 712.

<sup>22</sup> VALLE PÉREZ, J. C.: *Os dibuxantes da “Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra”*... Op. cit. pp. 217-218.

<sup>23</sup> FILGUEIRA VALVERDE, X.: “A nao dos Corpus”, en *Nodales*, (1993), pp. 6-8.

capitaneó Colón y se había construido en alguno de los astilleros de la ría.<sup>24</sup> Babiano la plasmó con su iconografía tradicional y tras ella situó el río y la fachada costera con el caserío popular de A Moureira; reflejó el carácter de sus modestas construcciones en contacto directo con el agua y algunas de sus infraestructuras, como los peiraos, los muelles y el puente do Burgo. Este puente había sido el principal elemento con el que se identificó Pontevedra en las series comentadas en la primera parte de esta tesis, pero no se incluyó en la mayoría de las vistas urbanas de este capítulo; sin embargo, en este caso, al adoptar una perspectiva amplia desde un punto de vista elevado, la artista lo presentó de manera abocetada. En este punto, debemos recordar un dibujo anónimo de mediados del siglo XIX que se centró de manera casi exclusiva en su representación (figura 92). El aspecto que presentaba el puente en la época era fruto de las reformas iniciadas a finales del siglo XVIII, momento en el que se ensanchó y derribó el castillete del Burgo y la Torre, sustituida por un sencillo portón adintelado. En la actualidad, sigue siendo uno de los hitos de Pontevedra, pero carece de los elementos originales y solo su esquema general nos permite intuir lo que pudo ser en el siglo XII.

Volviendo al óleo de Babiano, como adelantamos, concede una gran atención a la iglesia de Santa María, caracterizada ya por el remate neogótico de la torre. A su derecha se encontraba otra edificación de grandes proporciones y perfil cuadrangular que puede ser una alusión a la torre arzobispal. El resto de las construcciones se presentan de manera bastante uniforme, aunque es posible distinguir en último término la capilla de la Peregrina vista desde tres cuartos y el convento franciscano. La pintora hizo una interpretación personal, distorsionando ligeramente las proporciones para destacar aquellos elementos que le resultaban más significativos y emblemáticos de la ciudad; sin embargo, su perfil urbano seguía singularizándose por las torres y el templo mariano, pese a que comenzaban a despuntar otras arquitecturas que sobresalían frente al resto de la arquitectura doméstica.

---

<sup>24</sup> GARCÍA DE LA RIEGA, C.: *La Gallega: nave capitana de Colón en el primer viaje de descubrimientos: estudio histórico*. Mastor. Valladolid, 2002.

Dos décadas después, la *España Geográfica Histórica Ilustrada*, editada por Francisco Boranat y Satorre a partir del 1850, incluyó una cromolitografía de José Reinoso sobre Pontevedra (figura 93).<sup>25</sup> Esta publicación era fruto de los avances científicos iniciados en el siglo XVIII, que habían favorecido la proliferación de un buen número de atlas y mapas temáticos elaborados con nuevos sistemas de estampación como la cromolitografía. Para presentar a Pontevedra se optó por un perfil en el que, nuevamente, se insistía en los elementos principales de su fachada marítima. El texto completaba la información sobre su urbanismo definiéndolo como sigue:

“Hay nueve plazas y algunas plazuelas; en la del Consistorio están las antiguas casas consistoriales con el reló de la villa; en la Plancha llegan los buques a cargar y descargar. Entre sus edificios llama la atención la iglesia parroquial de Santa María la Mayor (...), la iglesia del convento de monjas de Santa Clara, el suntuoso convento de observantes de San Francisco (...), el colegio de la compañía de Jesús, el Santuario de la Virgen Peregrina, el Liceo-teatro de nueva y bella construcción. Son de mérito las ruinas del convento de Santo Domingo y del palacio de Churruchaos. Sobre el río Lérez hay un magnífico puente que llaman de el Burgo y otro de madera recientemente construido”.<sup>26</sup>

Esta reseña enriquecía el contenido de la imagen, ofreciendo datos sobre ciertos edificios que no se podían percibir en la vista, insistiendo en la variedad de plazas, en las modernas construcciones y en algunas de las infraestructuras, como el puente del Burgo y el de la Barca. Desde el siglo XVIII los libros y guías geográficas comenzaron a incluir grabados para acompañar las descripciones, adquiriendo una gran importancia en el XIX, siendo sus ediciones apoyadas por los gobiernos, como forma de “auxiliar a publicaciones científicas”.<sup>27</sup> En muchos casos, tomaron por

---

<sup>25</sup> BORANAT Y SATORRE, F.: *España Geográfica Histórica Ilustrada*. Cromo Lit. de F. Boranat. Madrid, 1850.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Para mayor información sobre la estampa galle en los libros y descripciones, véase: CONDE, J.: *Galicia no gravado antigo...* Op. cit.

modelo los realizados por Richard Ford en su *Manual del Viajero* y los de *Guides Joanne* de la Hachette de París. *España Geográfica Histórica Ilustrada* tenía como objetivo describir las diversas provincias de España, dedicando una página a cada una con una breve nota sobre las poblaciones más destacadas, un mapa de situación y un grabado apaisado de la capital. Su impresión coincidió con la época en la que Pontevedra experimentó grandes transformaciones y fue precisamente en la década de los años setenta cuando se concluyó la demolición de la Torre del Homenaje, intervención que cambió sustancialmente la percepción de la fachada marítima de la villa. La vista dirige la atención del espectador hacia la iglesia de Santa María, eje y centro de la composición. A su alrededor se disemina el caserío y las diversas tipologías de la arquitectura doméstica pontevedresa. En primer término, distinguimos los volúmenes de las construcciones de A Moureira, que se presentan como un conjunto de edificaciones de carácter humilde; se trata de las típicas casas en outón que analizaremos con detenimiento en el apartado dedicado al arrabal. En el antiguo recinto amurallado se sitúan otras de rasgos similares, aunque existe una mayor variedad tipológica: desde restos de las antiguas casas torreadas hasta otras caracterizadas por el soportal. El punto de vista adoptado no permitió representar otros edificios significativos de la ciudad y se prescindió de la torre de la fortaleza arzobispal, optando por mostrar solamente parte de su paramento mural poblado de maleza que enfatiza el estado ruinoso de los restos de la antigua ciudad amurallada.

Cinco años más tarde, *La Ilustración Americana y Española* publicó otra estampa interesante, elaborada a partir de una fotografía (figura 94).<sup>28</sup> La perspectiva utilizada es similar a la anterior, pero, al ser una panorámica más amplia, facilita mayor información sobre el patrimonio arquitectónico pontevedrés. La ciudad se levantaba desde las casas de A Moureira e iba ascendiendo hacia la basílica; distinguiéndose partes de otras construcciones, como el convento de San Francisco, en el centro de la lámina, y las torres de la Peregrina, en su margen derecha. Nuevamente, se acompañaba de un texto en el que se mencionaban algunos de los edificios más relevantes, como el convento de Santo Domingo y la fortaleza arzobispal, aspecto

---

<sup>28</sup> “Pontevedra. Vista tomada desde A Caeira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XIX, 12, (30 de marzo de 1875), p. 213.

que no deja de resultar curioso puesto que en ese momento ya se había prácticamente desmantelado.

El 8 de diciembre de 1889, *La Ilustración. Revista hispano-americana* (figura 95),<sup>29</sup> editada en Barcelona por Luis Tasso incluyó dos vistas de Galicia, una de Ourense y otra de Pontevedra. Esta última, había sido grabada por Luis Uguellés, a partir de una fotografía de Francisco Pietri sacada desde un enclave elevado de A Caeira. Con esta perspectiva, se obtenía la imagen más completa de la ciudad y de su entorno circundante, diferenciándose claramente la Villa de A Moureira. En la fecha de su realización, la antigua cerca ya había sido demolida, por lo que, desde el punto de vista físico, ya no existía una barrera que separase el burgo de sus arrabales; no obstante, todavía no se habían acometido algunas de las intervenciones más drásticas que conllevaron al paulatino abandono del barrio marinerero. Pontevedra seguía siendo percibida como una ciudad que miraba al mar y en la que parte de su población se dedicaba a tareas vinculadas con la pesca. Además, el punto de vista adoptado recalca nuevamente su situación geográfica y su escalonamiento desde la Ribera hasta Santa María. En este caso, podemos intuir las torres de la Peregrina, San Bartolomé y San Francisco. El texto ofrecía información complementaria no solo sobre su patrimonio sino también sobre las riquezas agrícolas, ganaderas y pesqueras:

“La población en conjunto es hermosa y entre los buenos edificios que encierra sobresalen las casas consistoriales y la iglesia de Santa María la Mayor; el Liceo, teatro de construcción moderna; la cárcel y el grandioso convento de San Francisco, donde están establecidas las oficinas del Estado. Sus calles son espaciosas y sus paseos deliciosos, sobre todo el de la Alameda. Su campiña produce toda clase de frutos y cereales, y en particular maíz, centeno, trigo, millo, lino, cáñamo, patatas, gran variedad de hortaliza, castaños, miel, vino, etc. Cría mucho ganado vacuno, caballar, mular, lanar,

---

<sup>29</sup> “Vista general de Pontevedra”, en *La Ilustración. Revista hispano-americana*, X, 475, (8 de diciembre de 1889), pp. 776-777.

cabrio y de cerda; sus bosques proporcionan excelente caza y buenas maderas para la construcción, y la pesca de sus costas y rías es muy abundante”.<sup>30</sup>

Pocos años después, Celso García de la Riega realizó dos lienzos titulados *Vista de Pontevedra* (figura 96) y *Vista parcial de Pontevedra* (figura 97). Como se comentará seguidamente, De la Riega fue uno de los colaboradores más asiduos de la Sociedad Arqueológica y se le conoce por sus estudios dedicados a la figura de Cristóbal Colón.<sup>31</sup> Era solo un aficionado al dibujo, pero realizó numerosas láminas para reconstruir la estructura que podían haber tenido algunos de los hitos más emblemáticos en los siglos XV y XVI; por el contrario, en las vistas generales de la ciudad optó por mostrar el aspecto del paisaje urbano en la época, abandonado el punto de vista predilecto que habían adoptado la mayor parte de los autores y situándose de espaldas a la ciudad para ofrecer una panorámica diversa. Ambos lienzos fueron elaborados a finales del siglo XIX, coincidiendo con un momento en el que ya se habían concluido las principales y más drásticas intervenciones en el trazado urbano de la ciudad que modificaron su perfil urbano. De todas formas, todavía conservaba parte de las edificaciones de A Moureira, muy alterada tras el trazado de la línea férrea. Primeramente, presentó en el margen izquierdo del lienzo, el convento de Santa Clara, cuya situación delata su ubicación fuera del antiguo recinto amurallado y sobre él, en una posición privilegiada, observamos las dependencias del convento de San Francisco, retratado como una gran mole pétreo con huerta, que oculta la capilla de la Peregrina identificada por sus dos torres. Entre las construcciones sacras destacan, además, el convento de los jesuitas y en el último término los ábsides de Santa María. Al tratarse de un perfil urbano, no se distingue el entramado urbano, pero su detallismo permite constatar la situación de la Plaza de la Verdura, gracias a un elemento que la caracterizó hasta la segunda década del siglo

---

<sup>30</sup> *La Ilustración. Revista hispano-americana*, X, 475, (8 de diciembre de 1889), p. 783

<sup>31</sup> Entre ellos cabe citar: GARCÍA DE LA RIEGA, C.: *La gallega: nave capitana de Colón en el primer viaje de los descubrimientos: estudio histórico*. Maxtor. Valladolid, 2002; *Ídem: Colón, español: su origen y patria*. Maxtor. Valladolid, 2006; *Ídem: A patria de Colón*. Toxosoutos. Noia, 2007; *Ídem: La gallega: nave capitá de Colón*. Toxosoutos. Noia, 2008.

pasado: la gran chimenea de la fábrica de la luz.<sup>32</sup> Por su parte, en la vista parcial no incorporó ningún elemento novedoso y está tomada desde el mismo punto de vista, con la salvedad de que, como indica su título, abarca una menor superficie y solamente incluye el convento de Santa Clara, el de San Francisco y la capilla de la Peregrina.

Entrando ya en el siglo XX, fue Enrique Campo Sobrino el artista que nos legó un mayor número de láminas sobre Pontevedra. Para ello, adoptó distintos puntos de vista que le permitieron resaltar diversos sectores de la villa, pero nos limitaremos a comentar aquellas que ofrecen una visión más amplia de la ciudad en su conjunto (figuras 98, 99 y 100) La primera es una acuarela que se estructura compositivamente en cuatro sectores (figura 98): se inicia con la plasmación de la vegetación de A Caeira, para mostrarnos luego el río Lérez y la ciudad de Pontevedra, bajo un fondo en el que se dibuja su entorno natural. El artista diferenció claramente el arrabal de la villa, a través del volumen de sus construcciones y del cromatismo; así, en la parte monumental despunta la Iglesia de Santa María, representada en ocre para enfatizar la sillería de sus muros, mientras que las fachadas de las viviendas de A Moureira están revocadas en blanco. Campo retrató las casas que se extendían a lo largo de la línea de la costa y, a pesar de esa aparente uniformidad, podemos distinguir cómo al carácter sencillo de algunas, se contraponían otras de mayores dimensiones en las que, incluso, se puede observar algún pequeño balcón. A sus pies se encontraban los “peiraos”, esos muelles compuestos por una escalera central y dos plataformas laterales que avanzaban hacia el agua facilitando el embarque y el desembarque de los barcos. En definitiva, reflejó aquellos elementos urbanos característicos de la ciudad a principios del siglo XX. La calidad de la obra nos confirma que estamos en un momento en el que el artista tenía ya un dominio técnico, siendo destacable, como nota característica de su estilo, su interés por los

---

<sup>32</sup> En 1920 varios vecinos se opusieron a que el edificio siguiese funcionando como fábrica de luz eléctrica y solicitaron el derribo de la chimenea, declarada como ruinoso por el arquitecto municipal. Para mayor información sobre la historia del edificio, véase: SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “El edificio municipal de la plaza de la Verdura”, en *XXIX Ruta cicloturística del Románico Internacional*. Fundación Cultural Rutas del Románico. Poio, 2011, pp. 330-333.

contrastes lumínicos y el carácter inanimado de sus representaciones, en las que la naturaleza y la ciudad se funden para crear un todo armónico, que parece estar detenido en el tiempo.

Ese mismo año elaboró otras vistas de la ciudad tomadas desde A Caeira (figuras 99 y 100); no obstante, su objetivo se fue dirigiendo hacia la plasmación de la luz a través del color. En algunas, siguió ofreciendo una imagen bastante completa de la ciudad, pero en la mayoría, las pequeñas casas de A Moureira aparecen desdibujadas para detenerse en la representación del río y de su entorno natural.

Por último, debemos recordar un óleo de Carlos Sobrino Buhigas titulado *Santa María desde A Caeira* (figura 101). Esta denominación alude a la relevancia que adquiere la iglesia; sin embargo, podemos considerarla una vista parcial de Pontevedra. Al igual que su primo Enrique Campo, Sobrino dividió el lienzo en cuatro planos para diferenciar el río, la arquitectura tradicional del arrabal mariner, Santa María y varias viviendas próximas y un cielo teñido de amarillo, incidiendo, de este modo, en los dos sectores de la ciudad que todavía conservaban parte de su independencia.

Además de estas representaciones, conservamos otras que, debido al protagonismo concedido a Moureira serán comentadas en el apartado dedicado al arrabal. En este caso, nos hemos limitado a analizar las que ofrecen una imagen global de la ciudad como conjunto, destacando aquellos elementos más singulares del paisaje. Independientemente de su calidad artística, todas son retratos de la villa de gran interés para el estudio de la evolución de su fachada marítima; muchas fueron concebidas desde un mismo punto de vista, por lo que, en cierta medida, aluden a la existencia de un enfoque privilegiado que se reiteró a lo largo del tiempo. El arrabal y su arquitectura popular fue uno de los motivos más repetidos y con los que se identificó Pontevedra hasta su colmatación definitiva; de todas formas, la arquitectura que más destacaron fue Santa María, cuya fachada y campanario, tras la demolición de las Torres, acapararon el protagonismo que hasta entonces había tenido la fortaleza. No solo era el elemento que dominaba la vista desde el Lérez, sino que, como se comentará seguidamente, desde mediados del siglo XIX, la

Comisión Provincial de Monumentos de la Provincia, insistía en que era la única construcción digna de conservarse.<sup>33</sup>

Por otro lado, es significativo observar que, si bien la presencia de Pontevedra en las publicaciones periódicas que integraron el proyecto ilustrado nacional fue anecdótica, otras cabeceras posteriores sí la incluyeron en sus páginas, debido a su florecimiento cultural en el último tercio del siglo.

En la actualidad, el perfil urbano de la ciudad ha cambiado sustancialmente, puesto que no se reconoce ningún elemento de los comentados, a excepción de la iglesia de Santa María. El proceso urbanizador de la franja marítima, la pérdida de funcionalidad y la transformación del habitat hizo que muchas de las arquitecturas más singulares no pudiesen resistir el paso del tiempo. Precisamente, las dificultades para reconocer y comprender la evolución que experimentó la ciudad y los cambios en su percepción, evidencia la trascendencia de las vistas urbanas. A través de su análisis es posible comprender su evolución y observar cómo esa imagen de una Pontevedra de suave movimiento ascendente y engarzada al territorio se mantuvo hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en el que las actuaciones acometidas silenciaron y anularon parte de su propia identidad.

---

<sup>33</sup> AMP. *Libros de Actas*, 4 de febrero de 1841.



Figura 87. Fotografía de la vista de Pontevedra desde A Caeira. Francisco Zagala, ca. 1873. (Museo de Pontevedra)



Figura 88. *Retrato de la villa y Moreyra*. Rodríguez Moñiz, 1595. (Archivo General de Simancas)



Figura 89. Vista de la villa y sus arrabales. Anónimo, 1595. (Archivo General de Simancas)



Figura 90. Vista de Santa Maria la Grande y los Churruchaos desde la Barca, Jenaro Pérez Villaamil, 1849 (Museo de Pontevedra)



Figura 91. *Vista de Pontevedra desde A Caíra*. Carmen Babiano Méndez-Núñez, 1869. (Museo de Pontevedra)



Figura 92. Vista del puente en la primera mitad del siglo XIX. Anónimo

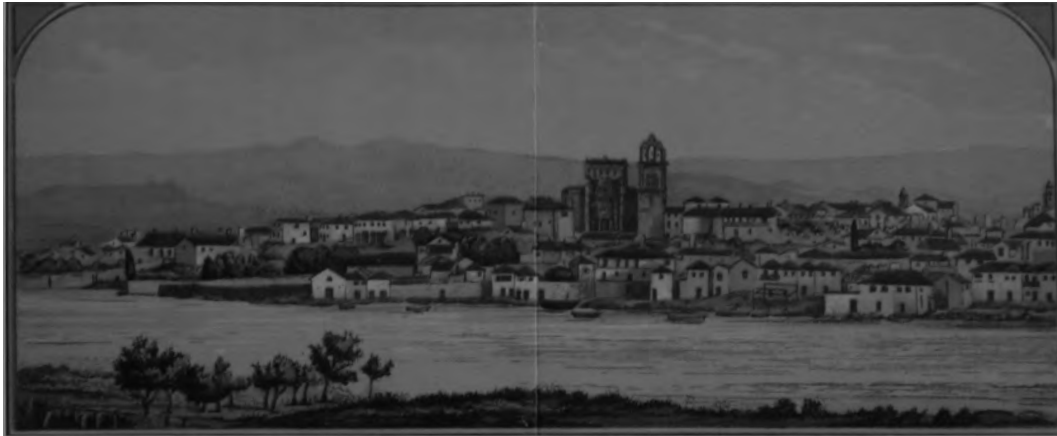


Figura 93. “Vista de Pontevedra”, en *España Geográfica Histórica Ilustrada*. Francisco Boranat Satorre, 1870



Figura 94. “Pontevedra. Vista tomada desde A Caieira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XIX, 12, (30 de marzo de 1875), p. 213.

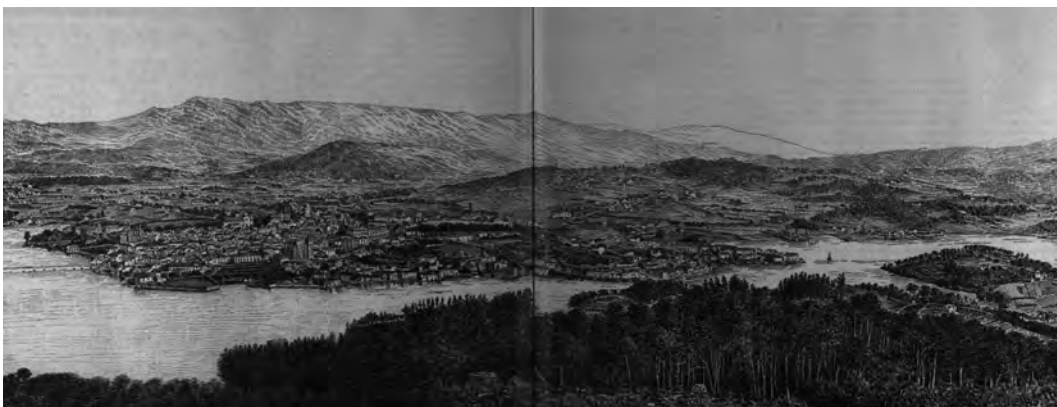


Figura 95. “Vista general de Pontevedra”, en *La Ilustración. Revista hispano-americana*, X, 475, (8 de diciembre de 1889), pp. 776-777.



Figura 96. *Vista de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 97. *Vista parcial de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 98. *Pontevedra desde A Caieira*. Enrique Campo Sobrino (Museo de Pontevedra)



Figura 99. *Pontevedra desde A Caieira*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 100. *Pontevedra desde A Caeira*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 101. *Santa María desde A Caeira*. Carlos Sobrino Buhigas (Museo de Pontevedra)



## II.- La ciudad desaparecida

A lo largo de su historia las ciudades han ido adaptando y acondicionando sus equipamientos a las necesidades de cada sociedad, alterando, para ello, parte de su tejido urbano. Sin embargo, hasta el siglo XIX las actuaciones acometidas no supusieron una transformación radical de su estructura. Generalmente, habían consistido en operaciones de ensanchamiento de calles, apertura de plazas y renovación del caserío, y se habían realizado respetando el pasado y el patrimonio heredado. Con la entrada del XIX, el afán por mejorar la viabilidad, la higiene, el ornato, la seguridad, etc., en definitiva, el ansia de progreso y bienestar, provocó drásticas intervenciones que sepultaron muchos edificios históricos y, en algunos casos, barrios enteros.<sup>34</sup> Así, el tránsito de la ciudad del antiguo régimen a la moderna urbe burguesa implicó el sacrificio de un buen número de arquitecturas a favor del mito liberal del progreso.

Esa fiebre demoledora fue contestada por importantes sectores del mundo de la cultura, principalmente arquitectos y artistas, que comenzaron a hacer hincapié en la necesidad de proteger el legado arquitectónico. John Ruskin fue uno de los primeros en defender esta postura conservacionista, rechazando la restauración estilística en boga en la época, practicada por sus coetáneos.<sup>35</sup> En su opinión, la protección y conservación de los monumentos era un deber y una obligación a la que había que atender:

“El principio de los tiempos modernos (...) consiste en descuidar los edificios y luego restaurarlos. Pues tened cuidado de vuestros monumentos y no tendréis luego la necesidad de repararlos (...) Velad con vigilancia sobre un edificio viejo; guardadle como mejor podáis y por “todos” los medios de todo motivo de descalabro (...). La conservación de los monumentos del pasado no es una simple cuestión de conveniencia o de sentimiento. No

---

<sup>34</sup> Véase: ANGUITA CANTERO, R.: *Ordenanza y policía urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*. Universidad de Granada. Granada, 1997, pp. 225-234.

<sup>35</sup> Para conocer el pensamiento ruskiano, puede resultar de interés, entre otros: HILTON, T.: *John Ruskin*. Yale University Press. New Haven, 2000.

tenemos derecho a tocarlos. No nos pertenecen. Pertenecen a las generaciones que los construyeron y en parte a las que quedan por venir detrás.<sup>36</sup>

Una de las medidas adoptadas más tempranamente fue la abolición de los emblemas y signos feudales, monárquicos y religiosos, una actuación que fue bautizada por el Abad Gregoir con el neologismo de “vandalismo”. En 1832 Victor Hugo recordaba que en todo edificio había que distinguir su uso y su belleza. Según el escritor romántico, su uso pertenecía al propietario, pero su belleza era para el disfrute colectivo, de modo que no había derecho a destruirlo.<sup>37</sup>

Estas recomendaciones fueron ignoradas y, en la mayoría de los casos, se procedió al derribo de numerosos elementos de nuestro patrimonio construido. Los acontecimientos bélicos que se produjeron a lo largo de la Edad Contemporánea ocasionaron cuantiosas pérdidas de nuestra arquitectura, pero las acciones que produjeron más daños fueron, sobre todo, las destrucciones pacíficas, premeditadas y frías, es decir, aquellas que no respondían a ninguna finalidad estratégica, sino a un desprecio hacia los testimonios materiales del pasado.<sup>38</sup>

Circunscribiéndonos a nuestro país, ya Jovellanos y Llaguno Campmany habían manifestado una actitud positiva hacia el arte medieval. Sus argumentos fueron defendidos con posterioridad por Inclán-Valdés, Caveda, José Quadrado y Piferer, quienes reivindicaron el valor de los monumentos del medievo en base a su historicidad, pero obviando su relevancia arquitectónica. Desde entonces, los discursos de la Academia de Bellas Artes, los artículos de los Boletines de las Comisiones Provinciales, las Reales Academias, etc. fueron proponiendo las pautas a seguir en las obras de restauración, al tiempo que determinaron el significado del propio concepto de monumento.

---

<sup>36</sup> RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Stylos. Barcelona, 1987, p. 217.

<sup>37</sup> BADCY, J. P.: *Les monuments Historiques en France*. P. U. F. 1985, pp. 8-10.

<sup>38</sup> Para mayor información puede resultar de gran interés consultar: GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Espasa Calpe. Madrid, 1961.

Con el Romanticismo, el gusto por la ruina y la idealización de ciertos períodos históricos propició que, mediada la centuria, emergiesen cabeceras en las que abundaban las descripciones y reseñas sobre algunos de nuestros monumentos: *Seminario Pintoresco Español*, *El Artista*, *El Museo Universal*, *La España Artística y monumental*, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, etc. Mayoritariamente, eran escritos con un fuerte carácter poético realizados por exiliados liberales que, tras la muerte de Fernando VII y el fin de la década ominosa, habían vuelto a España imbuidos del romanticismo francés. De todas formas, se trató de un movimiento limitado a ciertos sectores sociales y de escasa difusión en nuestro país.

Sus críticas se centraban en señalar la falta de sensibilidad hacia nuestra arquitectura y la escasez de especialistas implicados en la redacción de los inventarios de aquellos objetos artísticos que estaban siendo recogidos de los conventos y monasterios desamortizados. Fue esta la opinión de Valentín Cardera, pintor especializado en restauración monumental en Italia, quien definió la situación como sigue:

“Sería pues muy necesario que el gobierno aplicase el oportuno remedio á los indicados peligros, enviando á las provincias y comisionando en ellas á los buenos profesores que hubiera, dotados de instrucción, probidad y decididamente amantes del arte. Estos deberían recorrer (en las provincias en que fuera posible) todos los conventos y monasterios, sobre todo, los que están en despoblado; dirigir la traslación ó transporte de los objetos; indicar las providencias necesarias para la conservación de algunos objetos inmuebles como algunos altares de mérito, sillerías de coro, sepulturas y depósitos antiguos y otras muchas cosas interesantes, que tal vez pasando á poder de arrendatarios ú otros poseedores, se menoscabe ó absolutamente se destruyan para formar viviendas ó almacenes, etc”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> CARDERA, V.: “Sobre la conservación de monumentos artísticos”, en *El Artista*, II, (1835-1836), p. 218.

La desamortización de Mendizábal había puesto en venta una gran cantidad de bienes muebles e inmuebles que hasta entonces habían sido propiedad de los conventos y monasterios.<sup>40</sup> Muchos fueron vendidos a particulares y otros, abandonados hasta que su estado ruinoso acabó con ellos. El *Decreto del 19 de febrero de 1836* exceptuaba de la venta “los edificios que el Gobierno destine para su servicio público, o para honrar la memoria de hazañas nacionales. El mismo Gobierno publicará la lista de los edificios que con este objeto deban quedar excluidos de la venta pública”.<sup>41</sup> Era un primer intento para atribuir mayor importancia a ciertas construcciones que debían ser conservadas y excluidas de la enajenación por su importancia histórica y artística. Se trataba de un pequeño esbozo de lo que después se definiría como monumento; no obstante, hubo que esperar varias décadas para que la categoría de monumento histórico-artístico se comenzase a tener en cuenta de manera metódica y racional.

Uno de los problemas fundamentales residía en que las opiniones sobre la forma de proteger el patrimonio eran muy contradictorias, pues a pesar de que se dictaron ciertas normas para conservarlo, sus presupuestos y recomendaciones fueron, normalmente, ignorados. Además, la falta de unanimidad acerca del concepto de conservación, dificultaba la aplicación de los Decretos, y así, mientras Mesonero Romanos aseguraba que muchos de los conventos e iglesias de Madrid, objeto de secularización, se conservaban mejor que antaño; en 1856 Parcerisa escribía una carta a su amigo Quadrado en la que denunciaba los atentados cometidos por los cabildos y el clero:

---

<sup>40</sup> Sobre la consecuencias para el patrimonio con la Desamortización, véase: SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “Una década trágica para el patrimonio gallego. De la Desamortización a las Comisiones de Monumentos”, en *Quintana*, 3, (2004), pp. 123-151.

Para un mayor conocimiento de los efectos de la desamortización en Pontevedra:

ARTIAGA REGO, A.: *A Desamortización na provincia de Pontevedra (1836-1844)*... Op. cit.; VALLEJO POUSA, R.: *A Desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra (1836-1844)*... Op. cit.

<sup>41</sup> Véase: ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995, p. 26.

“El cabildo animado del funesto deseo de mejorar y adornar, sustituye con pulidas losas de mármol el pavimento de históricas sepulturas, de interesantes y piadosas inscripciones, quitando al templo gran parte de su importancia monumental y religiosa”.<sup>42</sup>

Existía, pues, un contrasentido, ya que, al mismo tiempo que se promulgaban leyes que permitían la venta a particulares, se redactaban normas que intentaban salvar parte del patrimonio monumental de la Nación.

Los destrozos y expolios de la invasión napoleónica, las destrucciones del patrimonio eclesiástico por los radicales y las fatales consecuencias de la Desamortización contribuyeron a que el gobierno moderado crease en 1844 las Comisiones de Monumentos.<sup>43</sup> En su composición se estableció una doble jerarquía, esto es, había una comisión central, integrada por un vicepresidente, un secretario y varios vocales, y comisiones provinciales, que repetían la misma estructura bajo la presidencia del gobernador civil. Su objetivo era realizar un listado de los edificios desamortizados que debían salvarse de la venta y repararse, si era necesario, con la finalidad de crear una estadística nacional que registrase aquellos monumentos de interés histórico-artístico, que habría de servir como punto de partida para su conservación y restauración. De este modo, la misión de las Comisiones Provinciales era inventariar y catalogar los monumentos de la provincia, denunciar las posibles demoliciones y tramitar los expedientes de restauración.<sup>44</sup> Sus miembros solían pertenecer al ámbito jurídico, político o eclesiástico, con notables ausencias de arquitectos y eruditos con conocimientos de historia del arte. De acuerdo con

---

<sup>42</sup> QUADRADO, F.: “Carta del Sr. Parcerisa sobre el descubrimiento de la fachada principal de la iglesia del Naranco y sobre los excesos del vandalismo y los medios para contenerlo”, en *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid, 1855, pp. 241-248.

<sup>43</sup> Coincidió cronológicamente con la creación de las Comisiones de Monumentos que habían ordenado con una Circular de 13 de julio de 1844 la suspensión de la venta de los edificios religiosos. Véase: ORDIERES DÍEZ, Isabel.: *Historia de la restauración...* Op. cit., pp. 74.

<sup>44</sup> CALAMA RODRÍGUEZ, J. M., GRACIANI GARCÍA, A.: *La restauración decimonónica en España*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1998, p.34.

Ordieres Diez,<sup>45</sup> esa carencia de especialistas en la materia y la falta de recursos fueron las causas de su escaso éxito, agravado con otros problemas derivados de la falta de definición de qué edificios debían ser declarados monumentos y de la inexistencia de criterios uniformes para las intervenciones.

Esta fue la tónica dominante durante toda la centuria y, aunque en la República emergieron ciertas voces que reclamaron detener las demoliciones, se continuaron realizando ante el abandono, el saqueo y la indiferencia social. Importaba poco que el gobierno cambiase de signo político, puesto que liberales y reaccionarios permitieron que se violasen las leyes en vigor. Y es que la trayectoria que siguió la legislación del patrimonio durante la época no aportó una alternativa a la teoría urbanística, sino que solo se limitó a consolidar el régimen de protección y conservación de aquellos elementos singulares y de mayor trascendencia.<sup>46</sup>

Los presupuestos puristas y la unidad de estilo propugnada por Viollet-le-Duc marcaron las pautas de gran parte de las intervenciones realizadas durante la centuria<sup>47</sup> y no fue hasta la década de los noventa cuando se comenzó a plantear una visión mucho más respetuosa, a raíz de los postulados de Camilo Boito, enunciados en el Congreso de Ingenieros y arquitectos italianos de 1883, que dio lugar a la Carta de Restauo.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> ORDIERES DIEZ.: *Historia de la restauración monumental en España...* Op. cit., pp. 119-190.

<sup>46</sup> BASSOLS COMA, M.: "Instrumentos legales de intervención urbanística en los centros y conjuntos históricos", en *Revista de Derecho Urbanístico*, 118, (1990), pp. 13-52.

<sup>47</sup> Entre los seguidores de las ideas propugnadas por Viollet-le-Duc destacaron: Juan de Madrazo con su intervención de la catedral de León; Demetrio de los Ríos y Serrano, continuador de la actuación de la catedral de León; Elías Rogent, director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y defensor de conservar aquellos monumentos que pudiesen determinar la identidad cultural catalana; Arturo Mélida Alinari, quien intentó imitar las técnicas de artesanado del siglo XV en San Juan de los Reyes en Toledo y Adolfo Fernández Casanova, quien proyectó la restauración de la Catedral de Sevilla y de la Giralda. Al respecto, véase: MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos en Galicia*. Embora. Ferrol, 2010, pp. 26-28.

<sup>48</sup> Desde finales del siglo XIX y, sobre todo, en la centuria siguiente se redactaron diversos documentos que pretendían regularizar la actividad conservadora y restauradora. Como antecedentes,

En Galicia,<sup>49</sup> al igual que en el resto de España, el patrimonio arquitectónico no había sufrido pérdidas considerables por motivos bélicos. Sus ciudades, a diferencia de otras europeas que tuvieron que ser reconstruidas por completo -como Varsovia, Budapest, Celle o Saint Malo-, mantuvieron hasta el siglo XIX gran parte de los bienes de origen medieval. Fue a partir de la Desamortización y del desinterés de mediados del siglo, cuando se produjeron grandes daños. Como ha señalado, entre otros, Vigo Trasancos, “la ineficacia de las comisiones, la lentitud y tardanza de la declaración oficial de monumentos, la falta de una debida catalogación de edificios de interés histórico, el aprecio distinto que cada época sintió hacia los estilos arquitectónicos del pasado”<sup>50</sup> fueron los principales factores que favorecieron la desaparición de interesantes edificios históricos. En una obra clásica dedicada a los monumentos destruidos entre 1832 y 1932,<sup>51</sup> Gaya Nuño enumera más de veinte

---

podemos recordar la Carta que Rafael dirigió a Alejandro VI para la restauración y el cuidado de los monumentos romanos, el Decreto de la Convención Nacional del II año de la I República Francesa de 1774 o las teorías enunciadas por Ruskin y Violet-le- Duc; sin embargo, la más decisiva fue el discurso de Camillo Boito durante el Congreso de Ingenieros y Arquitectos italianos.

Las ideas de Boito se concretaban en ocho puntos: diferencia de estilo entre lo nuevo y lo antiguo, diferencia de materiales en su fábrica, supresión de molduras y decoración de los añadidos, exposición de los materiales que hayan sido sustituidos en un lugar contiguo al monumento restaurado, marcar con un signo las intervenciones, epígrafe descriptivo de la actuación fijado en el monumento, descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositadas en el propio monumento o en un lugar público próximo o bien llevar a cabo su publicación y notoriedad visual de las intervenciones realizadas. Para mayor información, consúltese: CAPITEL, A.: *Metamorfosis de los monumentos y teorías de la restauración*. Alianza. Madrid, 1988, pp. 31-32; CESCHI, C.: *Teoria e storia del restauro*. Mario Bulzoni. Roma, 1970;

<sup>49</sup> Sobre la historia de la conservación de los monumentos en Galicia, véase: MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos en Galicia...* Op. cit.

<sup>50</sup> VIGO TRASANCOS, A.: “O patrimonio urbano e arquitectónico. Memoria e identidade de un pobo”, en *O patrimonio cultural. Valía e protección*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2006, pp. 7-32.

<sup>51</sup> Iglesia de San Bartolomé de Pontevedra, Iglesia de Cálago en Villanueva de Arosa, San Jorge de Codosera en la Estrada, Santa Eulalia de Camba, iglesia de Manduas en Lalín, el claustro de Tojosoutos en Noya, la casa de la misa de Alba en Ourense, la torre de Doña Urraca de Caldas, el convento de Santo Domingo de A Coruña, Santa Catalina de Montefaro en Ferrol, Santo Domingo de Pontevedra, San Francisco de Ourense, los palacios de Altamira y Torrenovaes en Santiago, la casa del

edificios demolidos en Galicia, excluyendo las murallas y otros ejemplos de centros menores.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no resulta extraño que Pontevedra fuese privada de algunos de sus monumentos y construcciones más valiosas desde mediados del siglo XIX.<sup>52</sup> Un dato significativo al respecto lo constituye una comunicación enviada al Jefe Político de la Provincia donde se señalaba que no existía en la ciudad ningún monumento digno de conservarse, a excepción de la iglesia de Santa María.<sup>53</sup> En la mayor parte de los casos, la escasa inversión y la ausencia de una conciencia conservacionista hizo que cayesen en el olvido hasta que el Ayuntamiento, amparándose en su estado ruinoso, optó por su demolición. Es cierto que el afán de estudio de la *Sociedad Arqueológica* permitió salvar ciertas partes de algunas edificaciones, como los ábsides de la iglesia de Santo Domingo, pero la prontitud con la que se efectuaron las demoliciones hizo que un buen número de arquitecturas fuesen totalmente aniquiladas.

La primera Comisión de Monumentos de Pontevedra se creó el 10 de octubre de 1844 y estuvo constituida por Don Enrique Álvarez Braña, Don Ventura Rego y Domínguez, Don Claudio Zúñiga y Don Francisco Sánchez.<sup>54</sup> Inicialmente, se caracterizó por su ineficacia, debido a la dejadez con la que fueron afrontados los temas, el escaso apoyo de los sucesivos gobiernos municipales y los enfrentamientos que mantuvo con el encargado de la Comisión de Arbitrios de la Desamortización de

---

Cabildo en Santiago, la fortaleza Arzobispal de Pontevedra, el castillo de Villalba, la iglesia parroquial de Santiago de Padrón, la casa del general Miranda y el palacio del Conde de San Román en Pontevedra, el Palacio de la Inquisición en Santiago y el hospital de San Juan de Dios en Pontevedra. Véase: GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos...* Op. cit.

<sup>52</sup> En este caso, nos limitaremos a comentar aquellas edificaciones de las que se conservan testimonios plásticos, aunque entre el patrimonio desaparecido es necesario citar también la maestranza, la cárcel vieja y la capilla de San José.

<sup>53</sup> AMP. *Libros de Actas*, 4 de febrero de 1841.

Algo similar ocurrió con las Comisiones Provinciales de Almería, Canarias, Málaga y Vizcaya, donde se señalaba que no existían edificios que mereciese la pena conservar.

<sup>54</sup> *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Histórico y Artísticos del Reino, desde 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845*. Imprenta Nacional. Madrid, 1854, p. 143.

Santiago.<sup>55</sup> Todo ello, unido al desinterés de sus propios integrantes, contribuyó a la dispersión y pérdida de muchos bienes muebles e inmuebles.<sup>56</sup> En este sentido, es ilustrativa una carta del Ministro de Gobernación de la Península en la que manifestaba su malestar y se quejaba de su desidia, añadiendo:

“(…) Mentira parece a esta Comisión Central que después de haber recibido aquel Presidente las circulares e Interrogatorio de la misma y muy especialmente la comunicación (...) de las noticias dadas por los Diputados provinciales sobre los edificios de más nota, se le encargaba que organizara nuevos datos; mentira parece, repite la Central, que tenga tanto olvido y tan poco amor patrio que se asegure que no consiguieron dichos diputados resultado alguno ventajoso, que no exista cosa notable que nada se pueda esperar en dicha provincia. Juzga la Comisión Central que la simple lectura de los documentos que acompañan es bastante para demostrar a V. E. la inexactitud de gran parte de los asertos del Jefe político y que de ellos mismos se desprende el abandono y la falta de inteligencia en los asuntos de que se trata (...)”.<sup>57</sup>

En realidad, durante esos años, en Galicia, la recuperación de la ciudad histórica se limitó a actuaciones puntuales de reconstrucción de ciertas unidades arquitectónicas, que mantuvieron la visión tradicional del monumento aislado. Esta concepción favoreció que el patrimonio menor fuese descuidado hasta perecer en las transformaciones y actuaciones urbanas contemporáneas como ocurrió con el arrabal de A Moureira.

---

<sup>55</sup> MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos en Galicia...* Op. cit., pp.109-113.

<sup>56</sup> Los edificios declarados Monumento Nacional entre 1844 y 1940 fueron: las ruinas de la iglesia de Santo Domingo, en Pontevedra (14 de agosto de 1895), la iglesia de San Francisco, en Pontevedra (26 de agosto de 1926), la catedral de Tui, los monasterios de Acibeiro, Armenteira, Carboeiro y Oia, las Torres del Oeste, en Catoira, las ruinas del yacimiento arqueológico de Santa Trega, las iglesias de Santo Domingo, en Tui y Santa María la Grande en Pontevedra (3 de junio de 1931).

<sup>57</sup> MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos en Galicia...* Op. cit., p. 111.

Lo expuesto evidencia la importancia que tienen los documentos gráficos conservados para conocer la arquitectura desaparecida. Gracias al trabajo de la Arqueológica y a la recuperación de materiales olvidados y apilados en los fondos de los archivos, se ha podido realizar un análisis de una parte del mismo. Se trata de unos testimonios de interés para comprender los cambios urbanísticos, la manera en que fueron asimilados por la sociedad finisecular y enriquecer nuestro conocimiento de la evolución del paisaje urbano de la ciudad del Lérez.

Muchas de las obras se integraron en el citado proyecto de reconstrucción de *Pontevedra antigua*, en el que colaboraron, entre otros, Celso García de la Riega, Federico Alcoverro, Enrique Campo Sobrino, José Casal y Lois y Adolfo Vázquez,<sup>58</sup> destacando, por la cantidad de dibujos que nos legaron los dos primeros. Los motivos más representados fueron la muralla y la Fortaleza Arzobispale, aunque no debemos olvidar otras construcciones, como la iglesia de San Bartolomé el Viejo, el hospital de San Juan de Dios y algunos ejemplos de arquitectura pancega.

Pontevedra mantuvo hasta el siglo XIX una estructura urbana en la que se diferenciaban dos zonas: la villa amurallada y el arrabal de A Moureira. Este último era el barrio marítimo más importante de la Ría y la mayoría de sus construcciones fueron destruidas ante el abandono prolongado y la pérdida de funcionalidad, motivo por el que se incluyen en este capítulo. De este modo y dado el carácter independiente de cada uno de estos núcleos, distinguiremos aquellas edificaciones que se encontraban en el espacio intramuros -como las torres arzobispales, la iglesia de San Bartolomé el Viejo, el Hospital de Corpus Cristi, la antigua Bastida y la propia cerca- de la arquitectura popular de A Moureira.

---

<sup>58</sup> Véase: SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, B., TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “Os debuxantes da “Sociedade Arqueológica” de Pontevedra”, en *Os debuxantes da “Sociedade Arqueológica” de Pontevedra...* Op. cit., pp. 31-38.

## II. a.- La antigua villa

En el antiguo burgo existían una serie de edificaciones que destacaban por su importancia y ubicación y testimoniaban el apogeo constructivo que había experimentado la ciudad desde su fundación. Es cierto que en Pontevedra se conservan interesantes ejemplos de su devenir urbano y que todavía es posible observar restos de la arquitectura tradicional; sin embargo, con la capitalidad y las ansias de progreso y modernización se demolieron algunos de los edificios más significativos de su historia urbana.<sup>59</sup> Precisamente, en este apartado se analizarán los testimonios plásticos que conservamos para el estudio de la arquitectura desaparecida del antiguo recinto mural, distinguiendo el patrimonio de carácter civil, como la cerca, las Torres Arzobispales, la Bastida y ciertos palacios urbanos, de la arquitectura de religiosa, como la iglesia de San Bartolomé el Viejo y el Hospital e iglesia de Corpus Chirsti, luego de San Juan de Dios.

### II. a. 1.- Arquitectura civil

La villa de Pontevedra fue creciendo a lo largo de la Baja Edad Media hasta alcanzar su máximo esplendor en los últimos años del siglo XV y gran parte del XVI. Se presentaba como una ciudad amurallada, donde, además de la cerca, sobresalían numerosas casas torreadas que le conferían un aspecto fortificado, similar al de las ciudades-bastida vascas y otros casos portugueses como Monçao. Las intervenciones realizadas en la Edad Moderna no modificaron su tejido urbano, de modo que fue el proceso modernizador del siglo XIX el que cambió sustancialmente su trazado.

Para avanzar en el conocimiento de la arquitectura civil desaparecida, se hace necesario indagar en la documentación histórica, las prospecciones arqueológicas y los testimonios gráficos que nos informan sobre su aspecto. Entre las primeras, sobresalen las investigaciones realizadas por la *Sociedad Arqueológica*. Don

---

<sup>59</sup> Pontevedra adquirió la condición de capital de provincia en 1833. Para mayor información véase: FARIÑA JAMARDO, X.: "La capitalidad de Pontevedra"... Op. cit., pp. 489-504; FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Pontevedra: historia sucinta del nacimiento de una capitalidad*. Imprenta E. Parades Valdés. Pontevedra, 1946.

Casto Sampedro supo concienciar a sus colaboradores de la necesidad de estudiar el patrimonio histórico-artístico de la ciudad, animándoles a realizar reconstrucciones plásticas del patrimonio perdido o condenado a desaparecer. Para ello, se rodeó de una serie de dibujantes y aficionados que, basándose en sus estudios y en las fotografías de Francisco Zagala, idearon hipotéticas reconstrucciones de la arquitectura demolida. Muchos no eran dibujantes profesionales y sus testimonios deben valorarse, ante todo, por su interés documental y por capacidad para permitirnos apreciar a través del dibujo arquitecturas que se había convertido en recuerdo. No obstante, a pesar de su carácter fidedigno, al tratarse de obras realizadas en época tardía, sobre todo a finales del siglo XIX, poseen una cierta idealización, que se manifiesta en la inclusión de elementos imaginados por sus artífices. A través de ellos, intentaremos acercarnos a las características de los hitos más emblemáticos de la Pontevedra medieval, un burgo que contaba con los elementos propios de las villas del Medievo, caracterizadas por: poseer una serie de rasgos morfológicos similares—murallas, calles, edificaciones eclesiásticas, plazas, arrabales, etc.—, gozar de formas jurídicas de autogobierno —fueros, privilegios, etc.—, desarrollar actividades económicas no rurales —artesano, servicios, comercio,—, tener una organización social más compleja que en el ámbito rural —linajes, oligarquías—, contar con instituciones de autogobierno —concejos, cabildos, etc.—, disfrutar de formas de vida netamente urbanas —, y tener una cultura, una mentalidad y un imaginario urbano.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> MEDIANER HERNÁNDEZ, J. M.: *Historia de las formas urbanas medievales*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, p. 67.



Figura 102. Situación de la arquitectura civil desaparecida

A: Fortaleza Arzobispal

B: Antigua Bastida

C: Palacio de los Churruchaos

D: Palacio de los Condes de San Román

E: Torre de los Montenegro

F: Casa de los Cruu

## II. a. 1. 1.- La muralla imaginada

Uno de los hitos más singulares de la ciudad medieval era la muralla. Ya Alfonso X en sus *Partidas* consideró que ciudad era “todo aquel lugar cercado por muros”.<sup>61</sup> Se trataba del elemento más importante para garantizar la defensa, al tiempo que condicionaba fuertemente el urbanismo. Su construcción era el primer paso para la fundación de la ciudad y las primeras vistas urbanas inciden en su importancia.

La muralla era un elemento físico que marcaba la diferencia entre el ámbito urbano y el rural, convirtiéndose en un arquetipo y un signo distintivo de su paisaje.<sup>62</sup> Tenía una gran importancia para la protección y delimitación fiscal, pero también implicaba connotaciones psicológicas, al influir en la percepción de sus habitantes y permitirles desarrollar una conciencia de comunidad, basada en una solidaridad moral y física.<sup>63</sup> Lo recuerda Chevalier cuando dice que la ciudad medieval “se identifica con su muralla, tiene su límite en ella, y la convierte en su fuerza, en el secreto de su poder y símbolo de su valor”.<sup>64</sup>

La cerca pontevedresa era, así, el elemento definitorio del núcleo urbano y el límite que separaba la villa de los arrabales. Los autores que han abordado su historia inciden en la importancia que tuvo para la defensa del burgo, pero también para su

---

<sup>61</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (coord.): *Las siete partidas: (el libro del fuero de las leyes)*. Reus. Madrid, 2004.

<sup>62</sup> Sobre la construcción de las murallas medievales existen numerosos estudios, entre los que destaca una de las obras clásicas de De Seta y Le Goff: SETA, C. de., LE GOFF J.: *La ciudad y las murallas...* Op. cit.

Para el ámbito gallego existen diversos estudios para casos concretos. A nivel general, cabe destacar: SORALUCE BLOND, J. R.: *Castillos y fortificaciones de Galicia: la arquitectura militar de los siglos XVI-XVIII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña., 1985; *Ídem*: SORALUCE BLOND, J. R.: “Las fortificaciones de Galicia durante el reinado de Felipe II”, en *El reino de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Dirección Xeral de Patrimonio. Santiago de Compostela, 1999, pp. 169-189.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>64</sup> CHEVALIER, B.: *Les Bonnes Villes de France du XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup>*. Aubier. París, 1982, p.113.

control fiscal.<sup>65</sup> Este último aspecto estaba relacionado con la dependencia que tenía la villa del arzobispo de Santiago, quien desde 1180 –año en el que el monarca le concedió su jurisdicción- se beneficiaba del impuesto de las alcabalas de todos los productos que entraban en el burgo; sin embargo, en el espacio intramuros el Gobierno Municipal era el principal beneficiario de los impuestos y alcabalas, de ahí que su preocupación por mantener la cerca tuviese como objetivo controlar la actividad económica.<sup>66</sup>

Al abordar su estudio nos encontramos con grandes dificultades derivadas de la escasez de documentación histórica y restos materiales. Las prospecciones arqueológicas han sido muy limitadas y las referencias documentales se caracterizan por su parquedad. Esto explica que las investigaciones recurran con frecuencia a la toponimia, a la ley de pervivencia del suelo y a los límites parroquiales para poder establecer sus sucesivas fases constructivas. Por lo que se refiere a las fuentes gráficas conservadas, poseemos algunos testimonios que resultan de interés para su conocimiento. En primer lugar, tenemos que mencionar una imagen labrada en la contraportada de la Iglesia de Santa María; se trata de un relieve tosco, pero que permite distinguir el aspecto almenado del muro que recorría y abrazaba las diversas edificaciones. De mayor interés son cuatro planos custodiados en el Archivo General de Simancas que nos informan sobre el estado de la fortificación tras las diversas ampliaciones que experimentó desde su construcción. Además, contamos con algunas reconstrucciones plásticas realizadas a principios del siglo XX, sobre todo, por Celso García de la Riega, basadas en sus estudios y en los de la *Sociedad Arqueológica*, y un ejemplo de Adolfo Vázquez

---

<sup>65</sup> JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS A. de la, SOTELO RESURRECIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1995, p. 48.

<sup>66</sup> Quirós Linares señala que, en la mayoría de las ciudades españolas, la función de las murallas había desaparecido a comienzos de la Edad Moderna a raíz de la instauración de la monarquía absoluta. Los muros de origen medieval dejaron, así, de cumplir funciones defensivas para ser solo instrumentos de recaudación fiscal. Véase: QUIRÓS LINARES, F.: “El problema de las murallas”, en *Las ciudades españolas en el siglo XIX...* Op. cit., p. 129.

Fueron diversos los autores que estudiaron la muralla pontevedresa, proponiendo distintas hipótesis para definir su trazado y sucesivas ampliaciones. A finales del siglo XIX, Casto Sampedro realizó un análisis basándose en los restos -todavía visibles-, las entrevistas a personas que la recordaban y las escrituras notariales de los últimos años del siglo XV; tras él, algunos trabajos han barajado varias fechas y recorridos para sus fases constructivas, aunque en la actualidad suele haber unanimidad entre los estudiosos.<sup>67</sup>

Es muy probable que la cerca primitiva se comenzase a levantar poco después de que Pontevedra recibiese su fuero en 1169.<sup>68</sup> Circunvalaba un pequeño núcleo situado en las inmediaciones de la antigua iglesia de Santa María (figura 103), donde se localizaban las llamadas rúas vellas; su extensión se aproximaba a los 650 metros y abarcaba una superficie de 2'5 Has. Este primer recinto mural compartía numerosas características con el de las ciudades-bastida del País Vasco y las fronterizas portuguesas, organizándose a partir de tres calles transversales y una longitudinal -actual Isabel II- que la dividían simétricamente, coincidiendo con las actuales del Campillo, Formigueira, Barón, Chaino, Churruchaos y Arzobispo Malvar.<sup>69</sup>

La documentación histórica constata que en el siglo XIII la villa experimentó un incremento demográfico significativo que obligó a la creación de una segunda feligresía: la de San Bartolomé. Esta nueva parroquia debía quedar englobada en el recinto intramuros, motivo que explica la ejecución de una primera ampliación a mediados de la centuria. En realidad, este crecimiento de la villa fue paralelo al de

---

<sup>67</sup> Entre ellos destaca: JUEGA PUIG, J., DE LA PEÑA SANTOS, A. de la, SOTELO RESURRECCIÓN, F.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit.

<sup>68</sup> Sobre el fuero de Pontevedra, véase: FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Privilegios reales del Museo de Pontevedra: el fuero de Pontevedra...* Op. cit.; RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: “El fuero de Pontevedra”... Op. cit., pp. 49-72; *Ídem*: *Fueros municipales de Santiago y su tierra...* Op. cit., pp. 168-181; *Ídem*: “Sobre el fuero de Pontevedra”, Op. cit., pp. 309-377.

<sup>69</sup> JUEGA PUIG, J., DE LA PEÑA SANTOS, A. de la, SOTELO RESURRECCIÓN, F.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit.

otros núcleos costeros, como Noia y Padrón, y según Ferreira Priegue se debió, en gran medida, a la necesidad de reforzar su actividad pesquera en perjuicio de la comercial, que estaba limitada a los puertos de realengo.<sup>70</sup> El nuevo trazado (figura 104) partía de la fachada de Santa María en dirección norte para abrazar las calles de Arzobispo Malvar, el primer tramo de Marín Fervén, la plaza del Muelle, Puente, la plaza de García de la Riega, la de Méndez Núñez, la rúa de Don Gonzalo, Ánimas, la Travesía del Comercio, Don Filiberto, Churruchaos y Arzobispo Malvar. La superficie intramuros comprendía entonces 55 Has y el recinto amurallado aumentó trescientos metros. La ampliación evidenciaba el desarrollo económico de Pontevedra y su situación de pujanza, favorecida por los múltiples privilegios concedidos por la Corona.

El último cuarto del siglo XIII fue el período en el que Pontevedra experimentó su mayor crecimiento urbano, coincidiendo con la llegada de varias órdenes mendicantes –dominicos, clarisas y franciscanos- que pronto construyeron sus respectivas dependencias conventuales. El apogeo económico y edificatorio reveló la necesidad de acometer una nueva ampliación de los muros, que crecieron hasta los 1400 metros y englobaron casi el doble de superficie precedente (figura 105). Además, los tres conventos quedaron vinculados con la cerca a través de algunas de sus puertas principales: Santo Domingo, tras ser edificado en el “Campo da Verdade”, dio nombre a la entrada que comunica con la “Moureira de Abajo”; Santa Clara quedó enlazada a través de su puerta homónima y, por último, San Francisco, aunque inicialmente se construyó extramuros, acabó integrándose también en el recinto. Este tercer cinturón amurallado estaba integrado por las actuales calles de: Arzobispo Malvar, Galera, Plaza del Muelle, Sierra, Plaza de la Herrería, Michelena y Arzobispo Malvar.

Con el ocaso del siglo XV, se inició la última ampliación y, desde entonces, el trazado se mantuvo inalterado hasta su demolición, limitándose las obras a ciertas intervenciones para su consolidación (figura 106). Este ensanche se ha relacionado

---

<sup>70</sup> FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval...* Op. cit., p. 80.

con la necesidad de reforzar los muros ante el clima de belicosidad de la época, aunque existieron otras causas, como la exigencia de crear nuevos espacios para el desarrollo de la vida urbana, y, sobre todo, el interés del Concejo por conservar su espacio fiscal.<sup>71</sup> Fue la última obra que configuró definitivamente la imagen del paisaje urbano medieval, integrado por las actuales calles de Arzobispo Malvar, Galera, Plaza del Muelle, Sierra, Plaza de la Pedreira, Gregorio Fernández, Pasantería, Plaza de la Herrería, Michelena y Arzobispo Malvar. En definitiva, la muralla había pasado de ser un pequeño recinto de 650 metros a alcanzar los 1400, es decir, había triplicando su superficie en hectáreas.

Sobre los accesos sabemos, gracias a la documentación histórica y a los planos conservados, que existían una serie de puertas de mayores dimensiones -la de Santa Clara, la de Trabancas, la de Santo Domingo, la de Santa María la Grande y la del Puente- y varios postigos o puertas menores -dos Hidalgos, do Borón, do Barreros, da Galea y de Juan Ruyboo-. Su situación en ciertos lugares de su perímetro respondía a una finalidad precisa y servían para conectar la villa con las principales vías de comunicación; así, de la puerta de Santa Clara nacía el camino que conducía a Ourense y Castilla; la de Trabancas enlazaba con Tui, Vigo y Baiona; la de Santo Domingo llevaba hasta A Moureira de Abaixo; de la de Santa María partía la rúa de San Guillermo hacia A Moureira de Arriba, y, por último, tras la del puente se iniciaba el camino hacia Santiago de Compostela. La muralla era el límite de la ciudad, un límite interno que la dividía en varias zonas, al tiempo que marcaba una separación entre el burgo medieval y sus tres arrabales.

Por lo que respecta a sus materiales constructivos, gran parte del muro era de mampostería y solo había cantería en las puertas principales. Tenía siete metros de altura y dos de espesor y estaba rematada por almenas, tal y como muestra el relieve de la fachada de Santa María. Contaba con varios torreones que le conferían un

---

<sup>71</sup> Además, Felipe IV había concedido a la ciudad el privilegio de realizar varias ferias. La falta de espacio para su celebración pudo ser uno de los motivos que contribuyó a que finalmente se realizase la ampliación necesaria.

aspecto fortificado, entre los que destacaban las Torres Arzobispales que dominaban en toda la villa, la Bastida Grande, sobre la que luego se construyó la Casa Consistorial, la Torre do Ouro, en la esquina de las calles Padre Amoedo-Sierra, la de los Abades, en la proximidad de la iglesia de San Francisco, la de Roche Forte, que protegía la puerta de Santa Clara y la del castillo del Puente, que funcionaba como cárcel pública. Fue el elemento que condicionó el espacio edificatorio de la villa hasta su demolición, pero también se tuvo que adaptar su perfil de ciertas construcciones, como la Fortaleza Arzobispal o el convento franciscano.

En el siglo XIX se comenzó a plantear su derribo y las Actas de las sesiones de las sucesivas Corporaciones Municipales reflejan ese interés ya desde la década de los años cincuenta, coincidiendo con la demolición de otros edificios significativos como las Torres Arzobispales, el desmonte de la fuente de la Herrería y la capilla de la Orden Tercera.<sup>72</sup> Desde el siglo XVI la muralla y sus puertas habían perdido su función defensiva, pero desde el punto de vista social y comercial seguían teniendo una gran importancia. Se insistía en su aspecto ruinoso y en la necesidad de liberar terreno para construir nuevas calles.<sup>73</sup> De todas formas, su demolición se produjo en diversas fases, prolongándose hasta la década de los años setenta; además, algunas puertas se mantuvieron, debido a su carácter monumental o se reutilizaron como vivienda, cárcel o almacén.

Es cierto que a lo largo de la centuria se había producido un auge demográfico que exigió la creación de nuevos espacios de uso residencial; no obstante, tras la Desamortización, fueron liberados terrenos que podían aprovecharse para la construcción. Precisamente, el crecimiento demográfico fue uno de los

---

<sup>72</sup> AMP. *Libros de Actas*. 24 de octubre de 1854. Ese año se aprobó el derribo de las murallas desde la Casa Consistorial hasta el Palacio Arzobispal.

<sup>73</sup> Los libros de Actas que se custodian en el Archivo Municipal reflejan el interés del Ayuntamiento por proceder al derribo de la muralla de Pontevedra desde el 1852. Las primeras referencias sobre el mal estado de conservación citan a la Puerta de la Peregrina y al postigo de la Galera y fueron redactadas por el arquitecto municipal Don José García Limeses. AMP. *Libros de Actas*. Sesiones del 22 de abril de 1852 y del 9 de junio de 1852.

pretextos y argumentos utilizados por los regidores municipales para justificar su derribo. Sin embargo, esa demografía excesiva solo se daba en algunos casos, puesto que, como ha señalado Barrios Rozúa, “para la gran mayoría de ciudades españolas que a mitad del siglo XIX se encuentran estancadas y en regresión, por la miseria, las pestes y la emigración a las grandes ciudades, esa teoría resulta discutible.”<sup>74</sup> El deseo de romper con la ciudad compacta y cerrada era fruto de la mentalidad de la época; la muralla era un símbolo del Antiguo Régimen y dificultaba el desarrollo de la vida moderna y de las nuevas comunicaciones. En efecto, de acuerdo con De Seta, la destrucción de las cercas medievales fue una actuación generalizada en Europa, que tuvo como objetivo preferente la transformación de la urbe material y simbólicamente.<sup>75</sup>

Otro de los argumentos más utilizados era la falta de salubridad y el afán por imitar lo que se estaba ocurriendo en las grandes urbes. Así, emulando a las capitales europeas, como Londres, Edimburgo, París, Hamburgo y Ámsterdam, desde mediados del siglo XIX, las ciudades españolas fueron sepultando sus cercas medievales. El proceso se inició con prontitud en Barcelona, Córdoba, Sevilla y Valencia y sirvió de estímulo para otras de tamaño medio. La sociedad decimonónica consideraba que uno de los motivos de los males de las urbes derivaba de la presencia de las murallas, de modo que, como ha señalado Navascués, las enfermedades, el estancamiento económico, la delincuencia, etc., parecían ser causa directa de su permanencia.<sup>76</sup>

Pontevedra no fue ajena al ansia de modernización de sus infraestructuras y entramado viario y, tras la desaparición del cinturón amurallado, surgieron nuevas calles y paseos, unificándose los dos núcleos poblacionales que aludían a los orígenes marítimos de la ciudad del Lérez: el arrabal de A Moureira y la Villa. Todo comenzó en 1854, momento en el que se aprobó el derribo del muro que avanzaba desde la

---

<sup>74</sup> BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico de Granada*. Granada, 1998, p. 207.

<sup>75</sup> SETA, C. de, LE GOFF, J.: *La ciudad y las murallas...* Op. cit., pp. 26-27.

<sup>76</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: “Abajo las murallas”, en *Descubrir el Arte*, 16, (2000), pp. 116-117.

Casa Consistorial hasta el Palacio Arzobispal;<sup>77</sup> desde entonces y hasta la década de los setenta fue desmontándose toda la cerca.

Si nos detenemos en el análisis de los testimonios gráficos que se conservan, observamos que desde su última ampliación no experimentó ninguna alteración significativa. Este hecho se relaciona con la decadencia de finales del siglo XVI que no favoreció las intervenciones urbanas. A lo largo de la Edad Moderna, la Corona emprendió numerosas obras de fortificación para adaptar los viejos muros, pero sus actuaciones se centraron en aquellas villas de mayor importancia estratégica, entre las que no se encontraba Pontevedra. No obstante, esta situación no impidió que los ingenieros militares realizasen diversos planos sobre el estado de sus defensas, siendo hoy uno de los documentos más valiosos para estudiar su estructura (figuras 107-111).

El primero de ellos (figura 107), custodiado con otros documentos datados en 1594 en el Archivo General de Simancas,<sup>78</sup> refleja el estado del recinto y sus dimensiones, señalando la ubicación de los diversos torreones y puertas principales;<sup>79</sup> incide en las características del emplazamiento, situado entre el río de los Gafos y el Lérez, y destaca algunas de sus infraestructuras más importantes, como el puente do Burgo, único hito urbano que aparece esquemáticamente representado.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> AMP. *Libros de Actas. Corporación de 1852.*

<sup>78</sup> AGS. *Guerra y Marina*, legajo 00431.

<sup>79</sup> En las notas manuscritas se citan: “Pta. De Upeyra”, “Pta. de Upera de os Fidalgos”, “Puerta torre de Boron”, “Puerta de Santa Clara”, “Puerta de o Baral”, “Pta. de Sta M<sup>a</sup> la Grande”, “Puerta de Trabancas”, “Putade de Sto Domingo”.

<sup>80</sup> El plano ha sido analizado por: GARCÍA BRAÑA, C., JUEGA PUIG, J. y PEÑA SANTOS, A. de la.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico.* Op. cit., pp. 193-219; JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, A. de la. y SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra, villa amurallada...* Op. cit., p. 84; SORALUCE BLOND, J. R.: *Castillos y fortificaciones de Galicia. La arquitectura militar de los siglos XVI-XVIII...* Op. cit., pp. 154-156; VIGO TRASANCOS, A. (Coord.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo...* Op. cit., pp. 316-317.

Solo un año después se elaboró otro plano de características muy semejantes (figura 108).<sup>81</sup> Se trata de un dibujo que carece de firma, pero que ha sido atribuido por Soraluze Blond al ingeniero militar Leonardo Turriano, uno de los mejores militares que estuvo al servicio de Felipe II.<sup>82</sup> Soraluze argumenta su hipótesis, basándose en una nota que alude a las obras que se están realizando y que transcribimos como sigue:

“La letra A es la puerta de la puente donde ahora sea abierto un portillo como en la planta parece dizen que para hazer allí carcel lo cual yo no apruevo”.<sup>83</sup>

Turriano era el único facultativo que se encontraba en Galicia con capacidad para opinar sobre las intervenciones que se estaban llevando a cabo, de ahí la afirmación de Soraluze. En este caso, el recinto aparece delimitado en color carmín, indicándose la posición de cada puerta y postigo y señalándose una serie de torres cuadrangulares. No hace ninguna referencia al entramado urbano, pero sí se distingue el espacio ocupado por dos construcciones coloreadas en amarillo: el convento de San Francisco –identificado con la letra B- y la Fortaleza Arzobispal – detallada con la letra C-, que en opinión del ingeniero “no es de consideración si no es para servir de morada”.<sup>84</sup> A los ojos del autor, Pontevedra era una villa con escaso valor defensivo y calificaba su recinto:

---

<sup>81</sup> AGS. *Guerra y marina*, legajo 00498.

<sup>82</sup> SORALUCE BLOND, J. R.: *Castillos y fortificaciones de Galicia...* Op. cit., pp. 155.

Para mayor información sobre este ingeniero militar, véase: CAMARA MUÑOZ, A.: *Leonardo Turriano, ingeniero del rey*. Fundación Juanelo Turriano. Madrid, 2010.

<sup>83</sup> Se trata de una parte de las notas manuscritas que componían la leyenda del plano y que complementa la información del mismo.

<sup>84</sup> El plano se acompaña de las siguientes notas manuscritas: “relación y declaración desta planta de la villa de Pontevedra”. “A. La letra A es la puerta de la puente donde ahora sea abierto un portillo como en la planta parece dizen que hazer allí cárcel lo qual yo no apruevo”; “B. todo el espacio amarillo donde esta la letra B es lo que ocupa el Monesterio de S. franco”; “C. El espacio amarillo donde esta la C es la fortaleza q a mi parecer no se de consideración si no es para servir d emorada”, “P. en todas

“De tan mala forma como parece en la planta en toda la línea colorada y demás desto es de muy ruin fabrica y delgada cosa harto yndescente al sitio que naturalmente es fuerte y con poco trabaxo se podría hazer mas fuerte aunque no la tengo por lugar de momento”.<sup>85</sup>

La nota no hace otra cosa que confirmar ese declive en el que se había inmerso la ciudad debido a la progresiva pérdida de su vitalidad marítima, evidente en los últimos años del siglo XVI.

En 1597 se ejecutaron otras dos plantas en las que tampoco existe alusión al trazado urbano e incluyen solo ciertas referencias a algunas de las edificaciones más significativas de la villa (figuras 109 y 110). En la primera se indica la situación de once puertas y postigos (figura 109),<sup>86</sup> como la de Santa Clara, la de Trabancas, la de Santo Domingo, la de Santa María la Grande y la del Burgo. Su interés radica en que, además de representar la dimensión de los muros, el autor trató de situar algunas de las edificaciones. Así, en el espacio intramuros distinguimos la basílica de Santa María, el convento de San Francisco y otra construcción, que por su ubicación, podría ser la antigua iglesia de San Bartolomé el Viejo. Fuera de la cerca, se advierte la presencia de los conventos de Santa Clara, Santo Domingo y algunas infraestructuras y equipamientos de la villa, como la fuente de la Herrería y el Puente Nuevo sobre el río de los Gafos.<sup>87</sup>

---

partes deonde esta la letra P ay puertas cuyos nombres se ban escritos e cada una dellas”; “El Recinot de la villa de pontebedra es de tan mala forma como parece en la planta en toda la linea colorada y demas desto es de muy Ruin fabrica y delgada cosa harto yndescente al sitio que naturalmente es fuerte y con poco trabaxo se podría hazer mas fuerte aunque no lo tengo por lugar de momento”; “P. de Trabancas”; “P. de S. Domingo”; “P. de Sta. Clara”; “P. de Sta. Maria la grande”; “P. do Boron”; “P. dos Fidalgos”; “P. dagale”; “Postigo”; “P. dos Barreros”; “Petipic de cien pasos andantes con que se mide esta Planta de 2 pies y ½ cada paso”.

<sup>85</sup> AGS. *Planta del recinto amurallado de la villa. Guerra y Marina*, legajo 00498.

<sup>86</sup> AGS. *Guerra y marina*, legajo 498.

<sup>87</sup> Las notas manuscritas consisten en: “Río”, “burgo”, “Pta. de Sta. M<sup>a</sup> lagrande”; “burgo”; “puerta de o baral”; “Río”; “Pta. de Sto. Domingo”; “villa de puente vedra”; “pta. de upeyra”; “pta. deupeyra de

La siguiente planta se conserva también en Simancas, junto con otras de Muros, Noia y Vigo, datadas en el mismo año (figura 110).<sup>88</sup> Vuelve a insistir en la situación geográfica de la villa y su principal aportación es que permite distinguir cómo el trazado mural se fue adaptando a la silueta de algunas construcciones. De este modo, en zona de arranque del Puente es posible apreciar que la cerca avanzaba para unirse con él, mientras que en las proximidades del espacio de la antigua Fortaleza Arzobispal y del convento franciscano adoptaba un perfil irregular. Por su parte, del arrabal de A Moureira solo aparece delimitado su contorno. Las notas manuscritas que la acompañan aportan información sobre las características del puerto, aludiendo a su pérdida de calado, un factor que agravó la crisis de la villa con el ocaso del siglo XVI.<sup>89</sup>

La última planta que conservamos fue realizada por los ingenieros militares a finales del siglo XVIII y se trata de un boceto titulado “Croquis de Pontevedra” (figura 111).<sup>90</sup> Su objetivo era presentar información de tipo geográfico y señalar con la mayor exactitud posible el entorno de villa hasta Marín, así como la situación del puente do Burgo, el convento de Santo Domingo, la capilla de la Peregrina, la iglesia de Santa María, la de la Compañía y el Convento de San Francisco.

A pesar de la valiosa información que nos ofrecen las vistas de época moderna y los planos comentados, no existe ningún otro ejemplo que se detenga en la representación de la cerca hasta época contemporánea. Sin embargo, en el siglo XIX fue una de las arquitecturas desaparecidas que despertó mayor interés entre algunos aficionados dedicados a la reconstrucción de ciertos hitos emblemáticos del paisaje urbano pontevedrés. El ambiente cultural finisecular y el interés de la *Sociedad Arqueológica* por el estudio de la historia local, generó una amplia documentación

os fidalgos”; “puerta peyra de borron”; “Rio”; “pta. de Sta. Carla”; “Sta. Clara”; “St. Franco”; “pta. de trabancos”; “pasos”.

<sup>88</sup> AGS. M. P. y D. XVI-14. G. A., leg. 498.

<sup>89</sup> “Sube la marea mas arriba desta puente con ella llegan los navios a la puete”, “rio”, “villa de Puente Vedra”, “Arenal”, “Santo Domingo”. Reverso “Pontevedra”.

<sup>90</sup> SGE.: “Croquis de Pontevedra”. *Planos de la Provincia de Pontevedra*, nº 276.

gráfica, basada en gran medida en las investigaciones de Casto Sampedro. Todo ello, permitió la creación de un fondo de imágenes pictóricas, cuyo objetivo era reconstruir la fisonomía que podía haber tenido el burgo medieval. Nos limitaremos al análisis de aquellas imágenes que la presentaron como principal motivo, aunque como se verá en las páginas sucesivas, aparece en ejemplos de otros hitos del paisaje urbano.

Fue Celso García de la Riega (1844-1914) el que nos legó un mayor número de imágenes. Desde el 1900 intensificó su colaboración con la Arqueológica, manifestando un gran entusiasmo por el proyecto de reconstrucción monumental de Pontevedra. Su disposición hacia la historia le animó a crear una colección de ilustraciones dedicadas a aquellas construcciones que estaban siendo aniquiladas. Realizó una estampa de cada una de las puertas principales de la muralla, con unas características compositivas muy similares (figuras 112-115).<sup>91</sup> En todas sus láminas optó por concederle el protagonismo una puerta, pero en un segundo plano introdujo alguna de las construcciones más significativas, además de una serie de personajes que aluden a las actividades propias de cada zona. Se trata de un conjunto de láminas de pequeñas dimensiones, datadas a principios del siglo XX y ejecutadas con una técnica mixta que combina la aguada con el dibujo a lápiz o a tinta. De la Riega se interesó especialmente por la historia medieval y se decantó por reconstruir el aspecto que podía haber tenido el recinto en su época más esplendorosa, es decir, en los siglos XV y XVI. La muralla presenta unas dimensiones considerables, está almenada y con varios torreones defensivos, propios de la arquitectura medieval. No obstante, existen dos que la muestran en una época diversa: *Pontevedra en el siglo XVIII: El Colegio de los Jesuitas y la Puerta del Berró* (figura 114) y la *Puerta de la Peregrina hacia 1850* (figura 115). En ambos casos ha perdido las almenas y aunque en la

---

<sup>91</sup> Todas ellas se custodian en el Museo de Pontevedra: *Pontevedra en el siglo XV. Puerta y Torre de Trabancas. Iglesia de San Francisco, A Picota, Pontevedra en el siglo XV. Ábside de la iglesia de San Francisco. Torre dos Abades, Pontevedra en el siglo XV. Puerta y Torre de la Galera. Postigo y torreón del Barral, Puerta de Santo Domingo y palacio de los arzobispos de Santiago (Churruchaos), Pontevedra en el siglo XV: Torre del Puente, destruida por los ingleses a principios del siglo decimo-séptimo, Torre del Oro. Torreón del Berrón y Pontevedra en el siglo XV: Puerta y torre de Santa Clara. Torreón no Rouco.*

primera todavía se mantiene el muro de mampostería, en la segunda la puerta está rematada con una balaustrada, que evidencia su adaptación a los gustos de la época.

En las láminas restantes (figuras 112 y 113), su detallismo permite observar los distintos materiales y técnicas empleadas en su construcción; así, los accesos eran de sillares y el resto del paramento mural de mampostería. Pese a las diferencias de estos dibujos, todos presentan una serie de constantes que confirman su autoría y permiten individualizar su producción. En primer lugar, es conveniente destacar que este autor, a diferencia de otros aficionados o artistas, se dedicó casi exclusivamente a retratar aquellas zonas más emblemáticas de la villa de cuya destrucción fue testigo, manifestando una clara predilección por la interpretación de la arquitectura desaparecida; por otro lado, toda su obra destaca por la búsqueda de veracidad histórica a través de un dibujo minucioso que tenía como fin último documentar gráficamente el trabajo de investigación que se estaba fraguando en el seno de la Arqueológica.

Como adelantábamos, la cerca medieval aparece sintetizada a través de las puertas de mayores dimensiones. Destacan por su forma de torreón y tras ellas, suelen situarse alguno de los hitos urbanos de la villa: la iglesia y el convento franciscano, el de Santo Domingo, el de Santa Clara, el Puente del Burgo o la Fortaleza Arzobispal. Este recurso compositivo, además de generar profundidad espacial, le sirvió como pretexto para presentar las arquitecturas más simbólicas de Pontevedra. Por último, incluyó una serie de personajes, ataviados con la indumentaria de la época, que animan la imagen y contribuyen a incrementar la sensación de instantánea.

Dentro del conjunto de láminas de este autor, conviene destacar una, atribuida inicialmente a Adolfo Vázquez.<sup>92</sup> Se trata de *La Puerta y la Torre de Santa María* (figura 116). Su interés radica en que interpreta esta zona de la ciudad en un momento clave de su desarrollo urbano, esto es, cuando se estaba construyendo la

---

<sup>92</sup> Véase: FILGUEIRA VALVERDE, J., VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Los dibujantes de la Sociedad Arqueológica...* Op. cit., p. 234.

iglesia de Santa María que, desde entonces, se convirtió en uno de los monumentos más representativos. La puerta remataba a modo de torreón almenado y contaba con un acceso formado por un arco apuntado y un vano superior. Tras ella se encontraba la Torre de la Familia Montenegro, una arquitectura que enfatizaba el carácter fortificado del burgo, y como telón de fondo situó la iglesia de Santa María.

Por último, debemos recordar dos planos realizados por la (figuras 117 y 118). El primero fue elaborado a finales del siglo XIX y ofrece numerosa información sobre la situación de las principales edificaciones, obras de infraestructura, extensión de la muralla, etc. (figura 117).<sup>93</sup> El trazado de la cerca aparece indicado mediante dos tipos de línea: en la zona donde todavía se conservaba alguna parte se señala mediante una raya continua, mientras que para la parte ya demolida se utilizan puntos discontinuos. Aunque no se indica la presencia de los diversos torreones si se ubican algunas puertas y postigos como: la Puerta de la Galera, la del Puente, la del Peirado, la del Borrón, la de Santa Clara, la de Trabancas, la de Santo Domingo, la de Santa María y el postigo del Campillo. Dentro del recinto mural se incluyen varias construcciones significativas: el ayuntamiento, la casa de Méndez Núñez –levantada sobre el terreno que ocupaba la antigua fortaleza arzobispal- y la iglesia de Santa María. Fuera del recinto, se presentan el matadero, el convento de Santa Clara y la iglesia de la Peregrina. Sin embargo, su interés radica en los datos que aporta para el conocimiento de los caminos, la situación de algunas de las calles del centro urbano, así como los peiraos y muelles de A Moureira, el puente do Burgo y otras edificaciones del barrio marineru, como la fábrica de curtidos, el molino de Pontenova, etc.

El siguiente plano data de principios del siglo XX y fue concebido dentro del proyecto de Pontevedra antigua, por lo que pudo ser realizado por Federico Alcoverro, quien, como se verá en las páginas sucesivas, realizó buena parte de las láminas (figura 118). Se trata una reconstrucción hipotética de la planta de la ciudad en el siglo XVI y muestra el trazado de la muralla, el parcelario y la situación de

---

<sup>93</sup> Museo de Pontevedra. *Sampedro* 50-3.

algunos edificios, calles y plazas. El recinto mural está delimitado por una línea carmín, indicándose la totalidad de sus puertas, postigos y torres: la de Trabancas, la de Rocheforte, la do Verrón, la de Fernán Gutiérrez, la del castillo del puente, la del do Ponte, la del muella, la de Xan Ruyboo, la de la Barca o Galera, la de Santa María, la Bastida, la de de Santo Domingo, la torre de los Abades, do Rouco y do Ouro. En el espacio intramuros muestra especial interés por ubicar algunas de las plazas y espacios de uso colectivo más significativos, como el eirado das Torres, en las proximidades de la fortaleza arzobispal y la iglesia de Santa María; la plaza do Açougue, hoy del Teucro; el eirado do Campo Verde, actual Plaza de Méndez Núñez; la plaça de Feira Nueva, esto es, la de la Verdura; y la Plaza de la Leña, conocida entonces como Eiradiño, además del Eirado do Berrón y el de la Fontiña. También sitúa algunas de las calles más singulares, incidiendo en la presencia de soportales en la rúa Alta, la Baixa –actual Amargura, la de Trabancas, la de la Peletería, etc. Dentro del entramado sobresale, sobre todo, la presencia del convento franciscano, el templo de Santa María y el de San Bartolomé el Viejo, mientras que del resto del caserío tan solo distinguen las parcelas y los espacios libres que se abrían entre ellas. El detallismo y afán documental del autor le llevó a incluir, incluso, algunas de las infraestructuras, como las fuentes. Esta misma atención la dedicó al recinto extramuros y al arrabal de A Moureira mostrando algunas de las calles de mayor relevancia – Rúa de San o Xan Guillermo, Rúa da Prancha ou de San Bartolomé, dos Ferreiros, Nova de Arriba, Nova de Abaixo, da Palla, da Torre y Das Corbaceiras- y los espacios abiertos. Es cierto que estos últimos no eran plazas propiamente dichas, satisfacían numerosas funciones de uso colectivo, relacionadas con las necesidades de sus moradores; me refiero al campo da Ferial, el de San Roque, el da Barca, el de Santo Domingo, da Verdade o das Rodas, el do boy y el eirado da Prancha. Por su parte las edificaciones que sobresalen son el convento dominico, en las proximidades do Campo das Rodas, el de las clarisas en dirección al camino que conducía a Castilla, y la pequeña capilla de San Roque. En cualquier caso, nos encontramos ante un plano que destaca por la información que nos aporta para conocer el urbanismo y la toponimia de la ciudad en el siglo XVI y es, además, una prueba de la atracción que sintieron los hombres de la Arqueológica por el estudio de la fisonomía de la Pontevedra medieval.

Para valorar la importancia de estos testimonios debemos tener presente que su objetivo final era instrumental y que pretendían contribuir a un mejor conocimiento de la propia arquitectura. Surgieron como fruto de un trabajo de investigación y de la reflexión sobre las alteraciones que estaban afectando a la urbe. La muralla fue durante muchas décadas motivo de rechazo y desprecio para los partidarios de la modernización urbana y arquitectónica, pero, para otros, representó también el último episodio, tal vez el más decisivo, de la pérdida irreparable del patrimonio histórico y monumental de Pontevedra.



Figura 103. Posible núcleo originario de la villa (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 65).



Figura 104. Propuesta para la primera ampliación del recinto a mediados del siglo XIII. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 69).



Figura 105. Segunda ampliación de la cerca en el primer cuarto del siglo XIV. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 70).



Figura 106. La muralla tras su última ampliación en la segunda mitad del siglo XV. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 78).

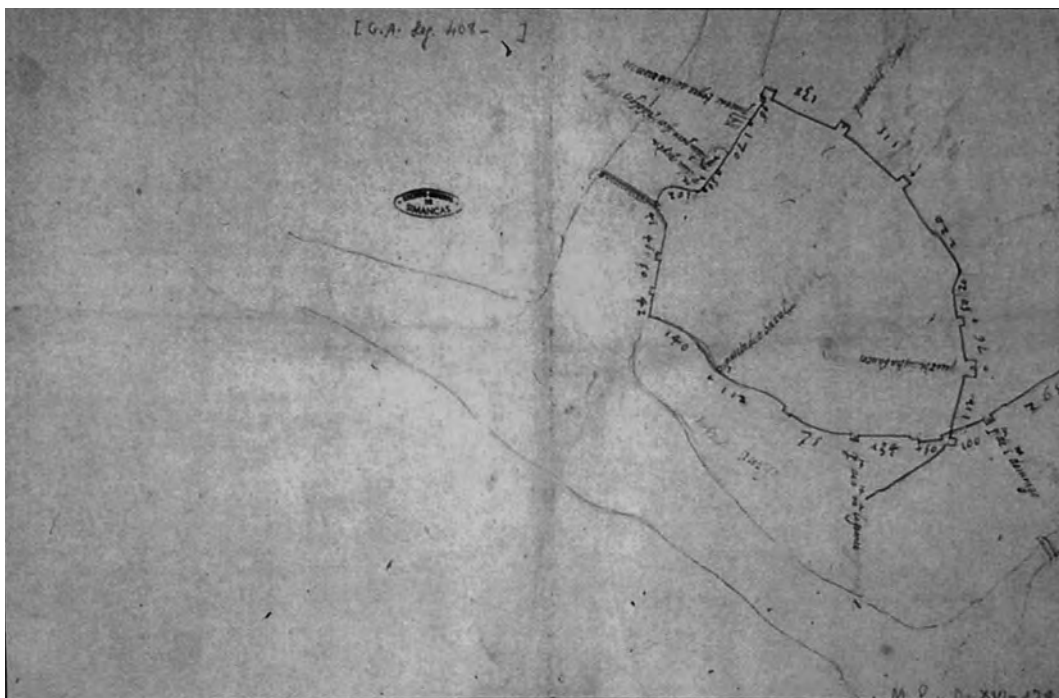


Figura 107. *Planta de la muralla de la villa*. Anónimo, ca. 1594. (AGS)

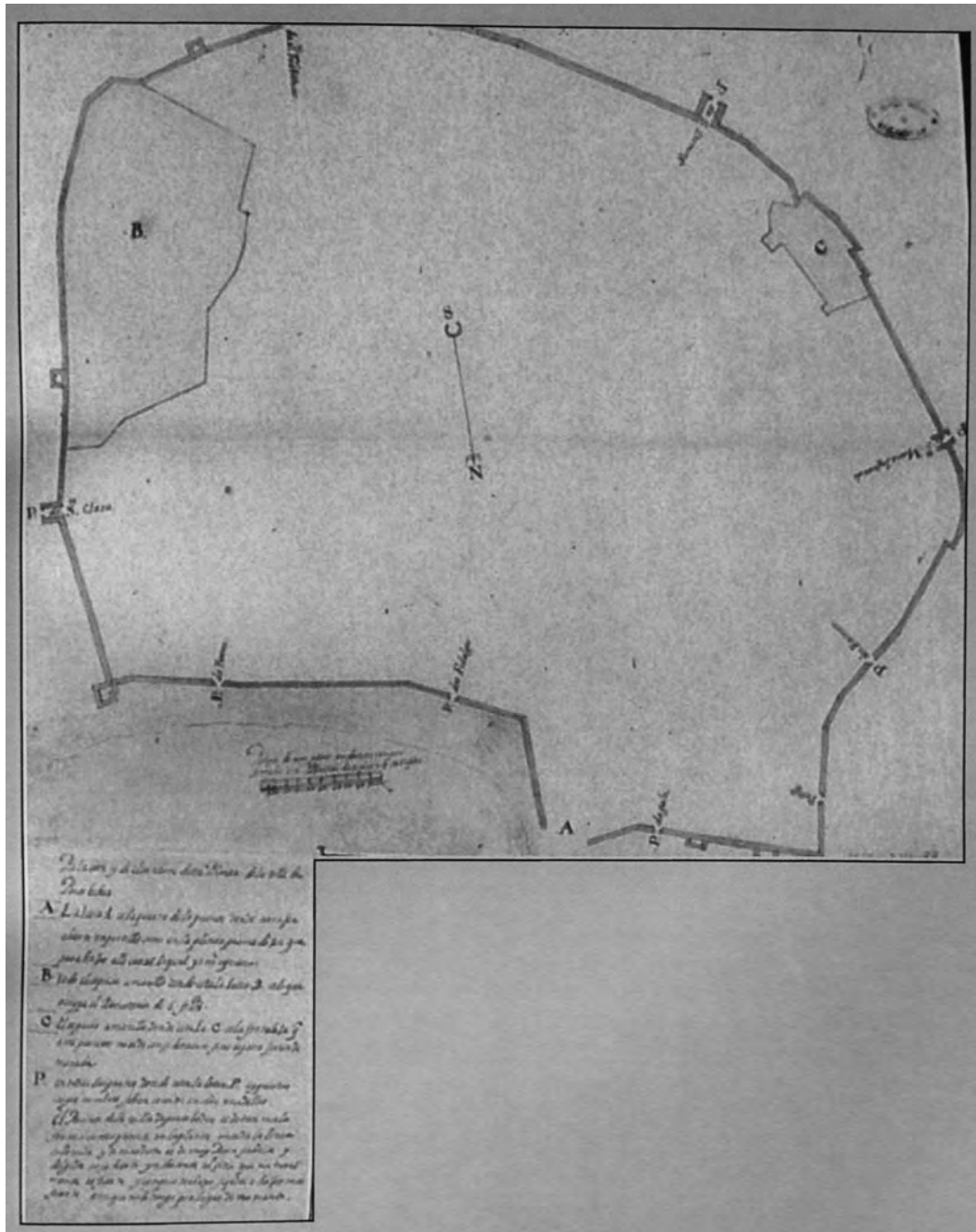


Figura 108. Planta del recinto amurallado de la villa. Leonardo Turriano, 1595. (AGS)

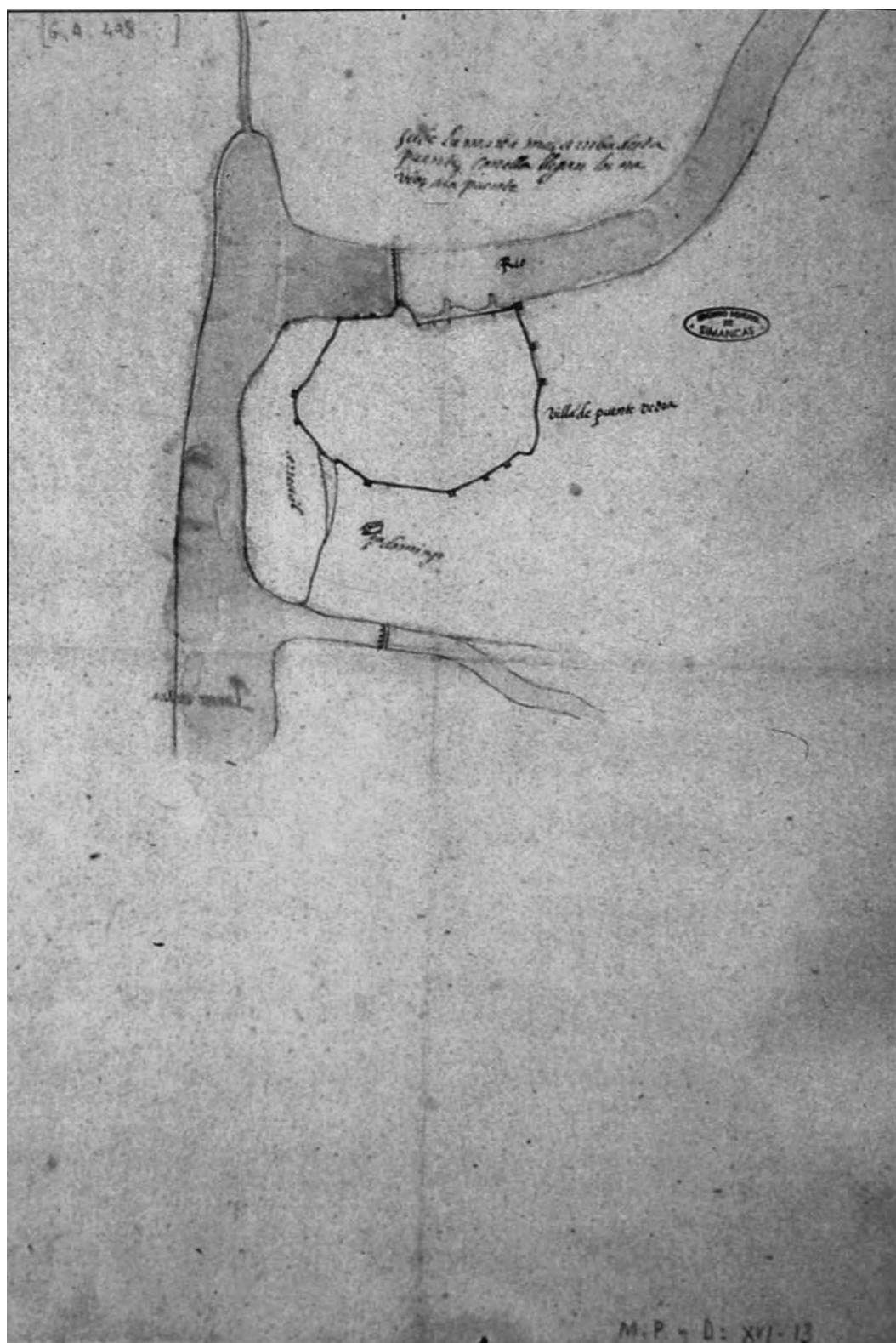


Figura 109. Plano del recinto fortificado de la villa y alrededores de la villa. Anónimo, 1597. (AGS)

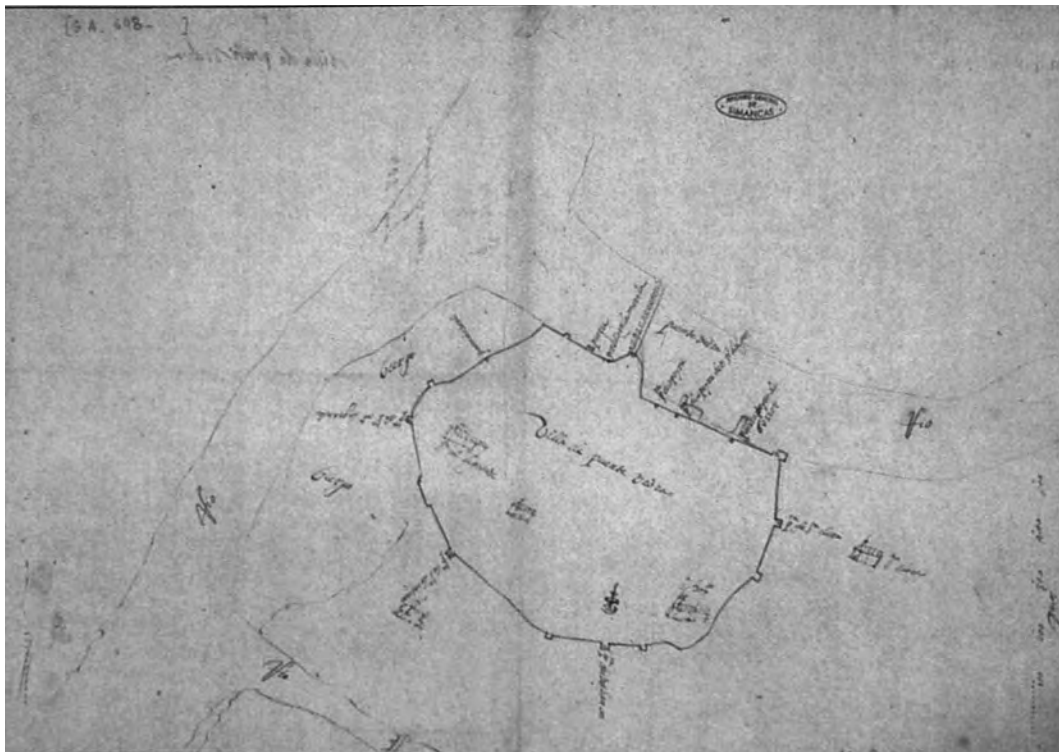


Figura 110. Plano del recinto fortificado de la villa y alrededores de la villa. Anónimo, 1597. (AGS)

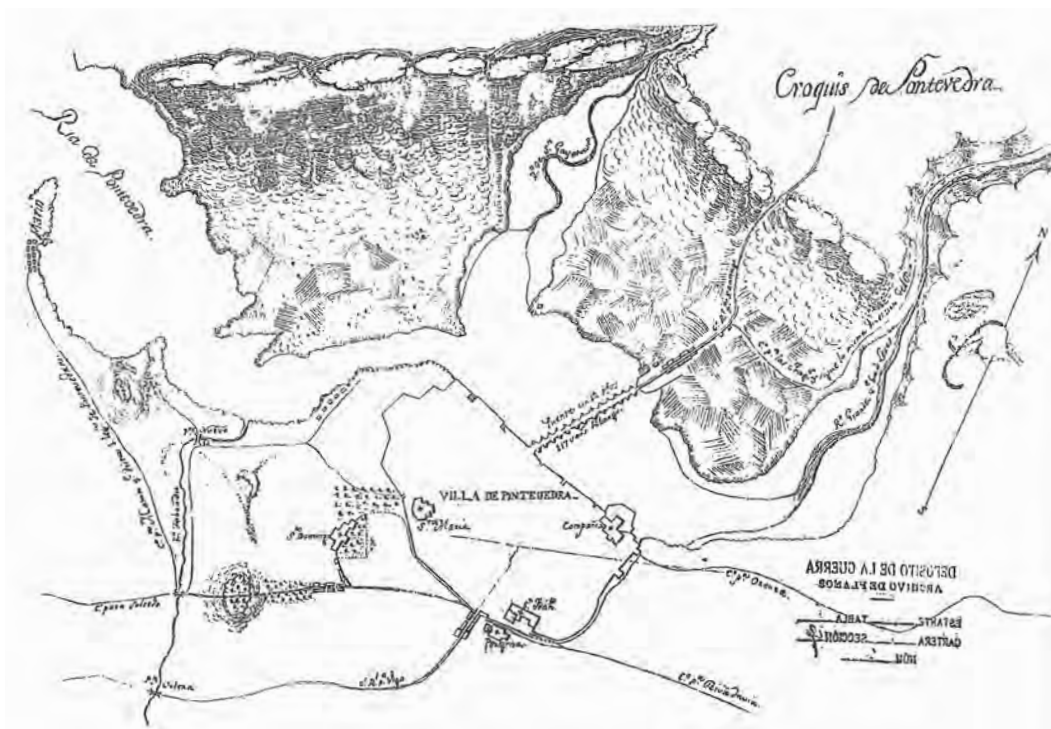


Figura 111. Croquis de Pontevedra, finales del siglo XVIII. (AGE)



Figura 112. Pontevedra en el siglo XV: Torre del Puente, destruida por los ingleses a principios del siglo décimo- séptimo. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 113. Pontevedra en el siglo XV: Puerta y torre de Trabancas. Iglesia de San Francisco. La Picota. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 114. *Pontevedra en el siglo XVIII: El colegio de los Jesuitas y la puerta del Berrón.* Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 115. Pontevedra. Puerta de la Peregrina, antes de Trabancas en 1850. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 116. Pontevedra en el siglo XV. Casa Torre de la familia Montenegro. Puerta y torre de Santa María. Iglesia de Santa María la Grande en construcción. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

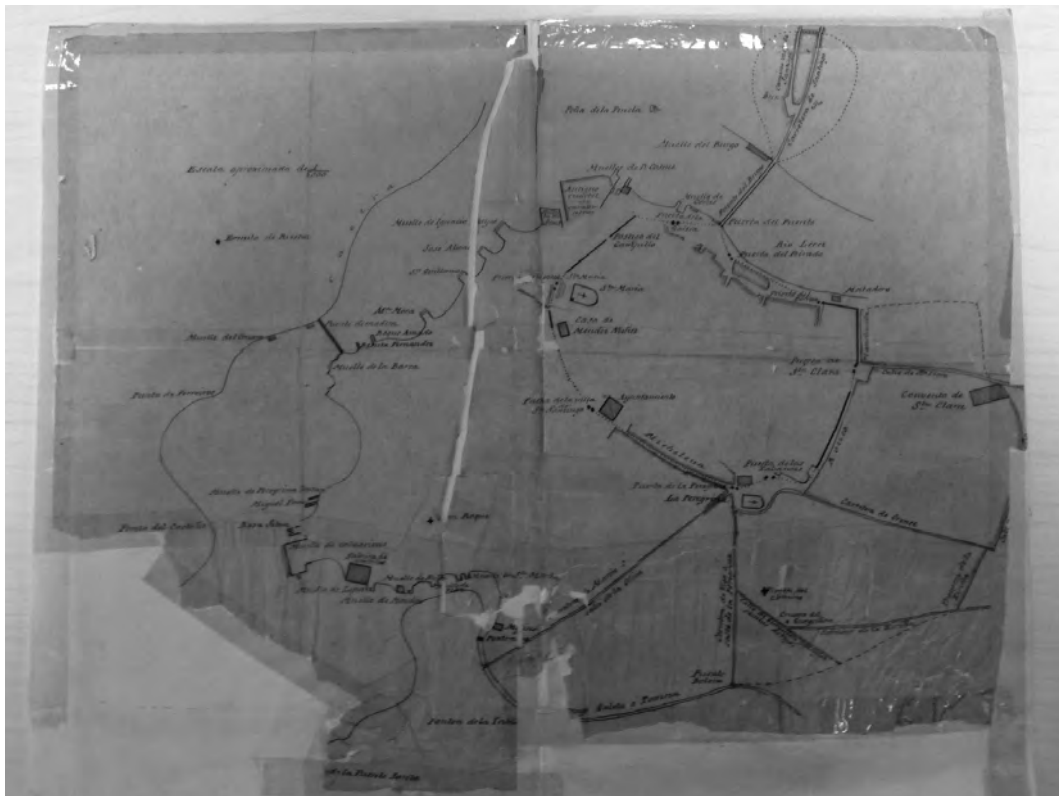


Figura 117. *Plano de Pontevedra*. Sociedad Arqueológica, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 118. *Plano de Pontevedra en el siglo XVI, según la reconstrucción de la Sociedad Arqueológica*. Federico Alcoverro López, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

## II. a. 1. 2.- La Fortaleza Arzobispal

El fuero de Pontevedra no reflejaba ninguna finalidad defensiva,<sup>94</sup> pero es posible que su fundación haya tenido motivaciones similares a las de las ciudades bastida del País Vasco o a las fronterizas del Miño, como Monçao, Valença o Tui, debido a las características geográficas, históricas y urbanas que comparte con estos núcleos. La ciudad nació para proteger un puente, el del Burgo, fundamental dentro del camino portugués y garante del suministro de productos a la capital gallega. Su protección era una de las prioridades a las que se debía atender y desde él se fue gestando el primitivo burgo.

Dentro del recinto amurallado destacaban ciertas construcciones por sus dimensiones e importancia. Algunas contribuían a reforzar su aspecto fortificado, y constituían también sus hitos urbanos más característicos. Una de ellas era la Fortaleza Arzobispal, conocida popularmente como el Castillo de los Churruchaos.<sup>95</sup> Estaba situada en uno de los puntos más estratégicos de la villa, en las inmediaciones de la iglesia de Santa María, en el solar que hoy ocupa el palacete Méndez Núñez. En su origen fue un edificio gótico levantado por los Sotomayor-Turrichaos en el siglo XIII con torres de diferentes alturas que debió ser reparado de manera continua a partir del XVII.

Su ubicación al oeste y en un lugar privilegiado la convirtió en una de las arquitecturas más importantes de Pontevedra y su demolición, como ya se comentó,<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Véase: JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra, villa amurallada...* Op. cit., pp.115-123.

<sup>95</sup> Conviene aclarar que la denominación del Castillo de los Churruchaos ocasionó ciertos comentarios erróneos al confundirse con el palacio de los Churruchaos, del que se hablará en las próximas páginas, situado al comienzo de la calle Charino, es decir, muy próximo a las torres.

<sup>96</sup> Aunque su demolición se concluyó en 1873, desde mediados de la década de los cincuenta se planteó su derribo, debido a su aspecto ruinoso. AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 18 de julio de 1856; AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 12 de octubre de 1873.

Dos años después la piedra fue utilizada para la construcción del Teatro-Liceo. (AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 26 de octubre de 1875) y en 1878 Doña Soledad Méndez Núñez levantó en su casa en el solar ocupado por la Fortaleza. (AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 10 de enero de 1878).

provocó un cambio sustancial en la imagen y percepción de la ciudad, al desvanecerse esa dimensión de ciudad-fortaleza para adquirir otra de carácter religioso, con la iglesia de Santa María como protagonista. En 1863 se comenzó a insistir en la necesidad de derribar lo que se conservaba del edificio.<sup>97</sup> La Comisión de Monumentos Artísticos había incautado el conjunto y permitió que el Ayuntamiento realizase el desmonte de las piedras para reutilizarlas en el Teatro Principal y en otras obras que se consideraban imprescindibles para el embellecimiento y ornato de la capital.<sup>98</sup>

A la hora de emprender el estudio de las características de esta construcción, nos encontramos con los mismos problemas que en el caso de la cerca y a la escasez de información histórica se suma la parquedad de investigaciones sobre la misma.<sup>99</sup> Sin embargo, las excavaciones realizadas en el 2008 en el campillo de Santa María han aportado datos de interés, al rescatar parte de sus paramentos murales. Por otro lado, conservamos varios textos que describen algunas de sus partes más singulares, como las líneas que le dedicó el Pleito Tavera- Fonseca de 1527, redactado tras la revuelta Irmandiña:

“Si saben que las fortalezas y torres de Pontevedra antes e al tiempo que dicho señor Patriarca ubo el dicho arçobispo estaban llebantadas y hedeficadas en la manera siguiente: que tenia una bra de casa muy alta de tres sobrados e de piedra de grano e tenia tres torres altas e sobradadas de la dicha piedra de grano e bien maderadas e tejadas e dos salas muy labradas y flechas y su cerca alrededor e su barbacana por la par de dentro por la villa e defuera de la dicha villa tenia su cava muy bien fecha e su puente llebadiza y otros aposientes de dentro muy buenos donde posaba el alcalde y los arçobispos

---

<sup>97</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 2 de diciembre de 1863.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> La Fortaleza Arzobispal es mencionada en los libros sobre historia pontevedresa, aunque en ninguno se abordan sus características de manera detallada. Por ello, resulta de gran utilidad las referencias y aportaciones de: JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, A. de la, SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra, villa amurallada...* Op. cit., pp. 115-123.

quando allí benian y una huerta de naranjos muy buenos plegada a la dicha fortaleza bien reperada y adereçada”.<sup>100</sup>

El origen de la construcción se remonta al año de 1180, momento en el que la villa se integró en el señorío de Santiago, once años después de que Fernando II le hubiese concedido el fuero.<sup>101</sup> Ya señalamos que esa fecha marcó el inicio de su desarrollo urbano, que se materializó en la construcción de ese primer cinturón amurallado y, muy posiblemente, del edificio que nos ocupa. Ante la falta de documentación para su estudio, los investigadores se han apoyado en ejemplos que pudieron tener características similares. Así, Sampedro y Folgar apuntó que la torre principal, conocida como la del Homenaje, presentaba una traza semejante a la de Doña Urraca en Caldas levantada en los mismos años.<sup>102</sup>

A lo largo de la Edad Moderna, sufrió numerosos daños que empeoraron considerablemente su estado de conservación. Ya en tiempos del arzobispo Fonseca fue necesario reponer parte de las carpinterías, los tejados, obras de cantería en puertas, ventanas y almenas, que pudieron ser realizadas por los maestros que estaban trabajando en el templo de Santa María.<sup>103</sup> A finales del siglo XVII, concretamente el 7 de septiembre de 1698, el arzobispo Monroy decidió emprender ciertas actuaciones de acondicionamiento y remodelación, encomendando dirigir su reconstrucción al licenciado A. Pillado y Falcón al objeto de:

“Poner y fijar çedulas en la villa de Pontteuedra y mas partes que le paresca, expresando en ellas como se pretende redificar el Palacio Arçobispal...para si

---

<sup>100</sup> RODRÍGEZ GONZÁLEZ, A.: *Las fortalezas de la mitra Compostela y los Irmandiños*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1984, VII, pp. 29.

<sup>101</sup> Sobre el proceso de adquisición de burgos por el arzobispado véase: GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.: *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*. Publicación do Seminario de Estudos Galegos. A Coruña, 1996, pp. 108-113

<sup>102</sup> “Debió de construirse en el Pontificado de Bernardo II, 40 años después de la donación hecha por Fernando II”. Museo de Pontevedra. Archivo de Casto Sampedro Folgar, 50-3.

<sup>103</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Obras civís en Pontevedra dos maestros de Santa María, na primeira metade do século XVI”, en *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Editorial Complutense de Madrid. Madrid, 1994, pp. 433-447.

ubiere maestro u persona que ponga dicha obra con las condiciones que se expressaran en la rematte en el menor posttor que assegurare con fianças auonadas el dar echa y fenecida la obra al termino en que se capitulare, ottorgano sobre ello la scripttura o scriptturas conuenientes”.<sup>104</sup>

Las obras se iniciaron ese mismo año<sup>105</sup> y para su realización el capellán optó por un método de contratación inusual en Galicia que había sido utilizado en el monasterio de El Escorial:<sup>106</sup> la concertación a destajo.<sup>107</sup> Este procedimiento consistía en otorgar diferentes partes del edificio a varios maestros que trabajaban al mismo tiempo en diversas zonas de la construcción para agilizar el trabajo. A partir del 11 de septiembre, numerosos canteros y carpinteros concurren a la subasta de las obras, adjudicándose una parte a Pedro García, autor, como vimos, de la reparación del Puente do Burgo.<sup>108</sup> Su primera actuación en la Fortaleza radicó en la apertura de una ventana con balaustres de cantería en un descanso de las escaleras del

---

<sup>104</sup> AHUS, Prot. Fco. De Fuentefría, leg. 1156, 1698, fol. 95r-v; prot. A. López Seoane, leg. 3.016, 1698, fol. 14 r-v. Cfr. TAÍN GUZMÁN, M.: “El maestro Pedro García y la villa de Pontevedra”... Op. cit., pp. 455-456.

<sup>105</sup> Las intervenciones realizadas bajo el arzobispado de Monroy han sido rigurosamente estudiadas por Taín Guzmán, por lo que tomaremos sus análisis como punto de partida. Para un mayor conocimiento, véase: *Ibidem*, pp. 454-459.

<sup>106</sup> Sobre las obras de El Escorial: CANO GARDONI GARCÍA, J. L.: “El profesionalismo de los maestros y oficiales de la fábrica de El Escorial. La organización de los trabajos”, en *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio Camargo, 14-17 de julio. Santander, 1993, pp. 27-42; *Ídem*: *La construcción del monasterio de El Escorial: historia de una empresa arquitectónica*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1994.

<sup>107</sup> Este método de trabajo ha sido estudiado por Alonso Ruiz: ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros Trasmegos de la Junta del Voto*. Universidad de Cantabria. Santander, 1991, pp. 42-43. La autora señala que este sistema trabajo solía limitarse a obras de gran magnitud que debían ser realizadas por cuadrillas. Cada maestro se comprometía a realizar parte del trabajo y se concluía con mayor rapidez. Este era el motivo por el que elegían el procedimiento los comitentes, mientras que a los canteros les permitía gozar de independencia. Sin embargo, las labores eran supervisadas por un maestro de obra. En otros casos, se utilizaba este procedimiento cuando se precisaba de un maestro especializado, tal y como ocurrió con Juan de Rozadilla, contratado para labrar los capiteles del Seminario de Segovia.

<sup>108</sup> TAÍN GUZMÁN, M.: “Pedro García y la villa de Pontevedra”... Op. cit., p. 454.

zaguán de entrada al palacio, pero desde diciembre de 1698 y durante el año siguiente sus aportaciones fueron *in crescendo*. En ese año remodeló la fábrica de la habitación que con anterioridad había servido como cocina, edificó un nuevo salón, diseñó la cornisa que la rodeaba, la habitación principal del arzobispo, el balcón con canzorros y la balaustrada de cantería. Sus últimas actuaciones consistieron en la construcción de una sala de audiencias con cubrición abovedada y abierta al exterior con una galería de columnas y balaustres y la puerta de los carros, situada al lado de la torre pequeña y comunicada con la sala de audiencias. Sin embargo, poco tiempo después de haber concluido la remodelación, el palacio fue incendiado por las tropas anglofrancesas del brigadier Humbolt en 1719. Desde entonces y hasta su demolición fue abandonado, incrementándose su estado ruinoso.

La parte más antigua del conjunto, la torre del homenaje, levantada sobre un gran peñasco, fue el elemento que resistió más tiempo a la piqueta demoledora, estaba formada por tres cuerpos, separados por una imposta, con coronamiento de almenas pentagonales, presentaba vanos góticos geminados y en el flanco que miraba hacia el ayuntamiento tenía otro rectangular. Este tipo de ventana gótica fue frecuente desde finales del siglo XIV, aspecto que indica que posiblemente se abrieron en esa época.<sup>109</sup> Además, contaba con otra torre de dimensiones más modestas, remodelada en el siglo XVII.

La Fortaleza Arzobispal fue una de las arquitecturas desaparecidas que más interés despertó entre los creadores. La mayoría de ellos reflejaron el aspecto ruinoso que tenía desde mediados del siglo XIX o reconstruyeron el que podía haber presentado en el medievo. Algunos, se limitaron a la representación de las torres, sobre todo la del Homenaje, y otros se centraron en la plasmación del conjunto. No obstante, dependiendo de la perspectiva adoptada, nos encontramos ante dos tipos de obras: aquellas que ofrecen vistas de su estructura desde el interior de la villa y las que la muestran desde el exterior del recinto.

---

<sup>109</sup> JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, A. de la, SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra, villa amurallada...* Op. cit., p. 121.

El primer testimonio fue realizado por Jenaro Pérez Villaamil en 1849, con motivo de su viaje a Galicia (figura 119).<sup>110</sup> Según apuntó Valle Pérez,<sup>111</sup> sus ilustraciones evidencian su pasión por el viaje y el pasado monumental, abandonando los paisajes artificiosos habituales en su producción anterior para decantarse por el dibujo arqueológico, caracterizado por la fidelidad topográfica.<sup>112</sup> Nos legó diversas láminas de algunos de los rincones y monumentos más singulares de Pontevedra, como la ya analizada *Vista de los restos de las Torres Arzobispales y de la fachada de Santa María desde el río Lérez* (figura 120). Se trata de una lámina en la que la basílica adquiere una gran relevancia, pero la torre del Homenaje todavía destaca frente a las pequeñas construcciones de la Moureira. Sin embargo, para el conocimiento de esta arquitectura resulta de mayor interés la *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la Villa* (figura 119). En este caso, optó por mostrar el exterior del edificio, cuyo elemento más singular era la gran torre del Homenaje. La presentó poblada de maleza para incidir en su abandono, aunque es posible distinguir su estructura. Así, se puede diferenciar el tercer cuerpo con las ventanas geminadas apuntadas y el remate con almenas, de mayor altura en las esquinas. La segunda torre había perdido el coronamiento medieval y en su lugar se situaba una balaustra añadida con las reformas emprendidas por Monroy. Tras ella, se levantaban los restos de una balconada sostenida por grandes ménsulas, que pertenecía a la zona más noble de la Fortaleza. Villaamil incide en su entorno descuidado y, al igual que en el resto de los dibujos realizados en este periplo, añadió una serie de anotaciones que reafirman su fidelidad arqueológica y su interés por señalar todo tipo de detalles, indicando las zonas donde se conservaban sillares antiguos, la hierba, el musgo, la maleza, etc. Tres años antes, González Zúñiga, había escrito unas líneas sobre el estado de conservación de la construcción, que confirman el abandono y ruina que plasmó el ferrolano:

---

<sup>110</sup> Sobre los dibujos de su viaje a Galicia, véase: DE LA FUENTE ANDRÉS, F. et al.: *Jenaro Pérez Villaamil dibujante. El viaje a Galicia de 1849...* Op. cit.

<sup>111</sup> Véase: VALLE PÉREZ, J. C.: “Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, LIII, (1999), pp. 303-318.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 12.

“(…) El palacio Arzobispal después de la guerra y derrota que en el hicieron los Yngleses, nada se trabajó en este edificio, subsistiendo aun hoy día su formal aunque muy arruinado. Bastante bien conservadas allí sus dos Torres, de las cuales la mas grande y almenada, recuerda algunos hechos históricos de la familia ilustra á quien a pertenecido. Esta torre que está situada cerca de la parroquia de Santa Maria de esta Ciudad es de una figura cuadrada: tienen de altura doscientos pies y de ancho en cada uno de sus lados 42. Se compone toda ella de tres cuerpos, en el bajo, en dos de sus lados tiene cada uno su puerta la que corresponde al del Norte es muy grande y capaz, mientras que la de Oriente pequenísima. En el cuerpo y en el centro de cada uno de sus lados hay una ventana ojival que tiene de alto nueve pies y medio de años y lo mismo hay en el tercer cuerpo que remata con una cornisa ó modillón, sobre la que está sentadas las almenas”.<sup>113</sup>

La siguiente lámina fue realizada por Luis Gorostola y se trata de la copia de una vista tomada el 27 de agosto de 1851, es decir, de solo dos años después del dibujo de Villaamil (figura 121). Gorostola fue un abogado pontevedrés, aficionado a la historia y a las antigüedades.<sup>114</sup> Precisamente, su interés por la conservación de los vestigios antiguos, le animó a relacionarse con los que años después serían los fundadores de la *Sociedad Arqueológica*, de la que fue su primer secretario. Aunque no era dibujante, dejó algún boceto de los monumentos pontevedreses que poseen importancia desde el punto de vista documental. En este ejemplo representó las Torres Arzobispales y la iglesia de Santa María desde el exterior de la villa, adoptando una perspectiva en ligero contrapicado, como si fuesen observadas desde el arrabal de A Moureira, perfilando los diversos elementos constructivos que existían entre un edificio y otro para hacer hincapié en la progresiva elevación del terreno y en su situación estratégica. Tenía una posición avanzada con respecto a la muralla y se componía de un edificio corrido de dos cuerpos; en el superior se abrían una serie de

---

<sup>113</sup> GONZÁLEZ ZÚÑIGA, C.: *Historia de Pontevedra*. Estudio Tipográfico Viuda de Pintos. Pontevedra, 1846, pp. 158-159.

<sup>114</sup> Sobre la biografía de Gorostola, véase: FILGUERIA VALVEDRE, J., VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Los dibujantes de la Sociedad Arqueológica...* Op. cit., p. 226.

vanos y en el inferior se disponía la puerta de los carros, próxima a la torre pequeña, con un gran arco de medio punto donde, según el pleito Tabera-Fonseca, se situaba un puente levadizo. Tras el muro, se alzaban las torres; la principal con sus tres cuerpos separados por una línea de imposta y remate almenado y la secundaria, de menores dimensiones, con su coronamiento oculto por la maleza. Aunque el estado de abandono es menos evidente que en la lámina de Villaamil, la profusión de vegetación, sobre todo en las torres, evidencia su progresiva ruina.

A finales del siglo XIX Francisco Sobrino Codesido realizó un óleo que incide en el aspecto que presentaba hacia el exterior de la villa (figura 122). Como en el ejemplo anterior, mostró la estructura del conjunto, que sobresalía sobre la muralla, a través de dos robustos cuerpos, articulados con diversos huecos, incidiendo en el mal estado de conservación del edificio, cuyos muros muestran un profundo estado de desatención.

Gracias a la actividad de Francisco Zagala conservamos varias fotografías de tres óleos realizados también en segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siguiente (figuras 123-125). Zagala vivió en Pontevedra desde 1879 y colaboró con la Arqueológica, recorriendo villas y aldeas para sacar fotografías de piezas de gran valor histórico, artístico y cultural. La mayoría se custodian en el Museo de Pontevedra y entre ellas se encuentran las que reproducen tres lienzos dedicados a la Fortaleza. La más antigua, por sus características y sus similitudes con otros ejemplos, puede ser atribuida a Ramón Buch y Buet (figura 123).<sup>115</sup> La obra plástica de este pintor y fotógrafo vigués se encuadra dentro del eclecticismo imperante en la época y abarcó una temática muy variada: desde la copia de cuadros de los grandes maestros, como Murillo y Rafael, hasta el retrato, el paisaje y la temática costumbrista, en la que se contextualiza este lienzo. Se trata de una escena urbana de la avenida de Santa María, concebida a modo de instantánea y con un encuadre de corte clasicista; en ella, junto con una serie de personajes ataviados según la moda de

---

<sup>115</sup> Para un mayor conocimiento de la producción de Buch, sobre todo, en su vertiente fotográfica, véase: ECHAVE DURÁN, M<sup>a</sup>. C., CAMIÑA CASTRO, M<sup>a</sup>. R.: “Ramón Buch y Buet. Fotógrafo y pintor”, en *Museo de Pontevedra*, LIII, (2003), pp. 361-370.

la época, se presentan algunas de las arquitecturas del entorno, destacando en segundo plano los restos de la Fortaleza que, aunque mantenía parte de su estructurada, había experimentado un notable empeoramiento de su estado de conservación.

El resto de las fotografías de Zagala muestran o bien su estructura interna (figuras 124 y 125) o la articulación volumétrica desde el exterior. La primera es una reproducción de un dibujo de M. Casal (figura 124). Como en el caso anterior, la estaba ya prácticamente en ruinas y solo se mantenía la torre y parte de los elementos de su interior, del que podemos intuir la existencia de ciertas estancias con cubiertas abovedadas y a dos aguas que serían restos, sin duda, del palacio arzobispal. La otra corresponde a una obra de Francisco Sobrino (figura 125) de características muy semejantes, cuya única diferencia radica en que, al adoptar una perspectiva más amplia, incluyó las dos torres.

Pocos años después, en 1900, José López Otero publicó una guía de la provincia de Pontevedra acompañada de fotografías y representaciones de algunos de sus edificios más significativos.<sup>116</sup> Uno de sus capítulos estaba dedicado a los recuerdos memorables y monumentos y en él incluyó un grabado de la Fortaleza Arzobispal vista desde el exterior (figura 126). La lámina presenta su estado de conservación unos años antes de su demolición, cuando todavía se mantenía parte de su articulación, sin ocultarse el estado de abandono.<sup>117</sup>

Ya en la primera década del siglo XX, Celso García de la Riega realizó un óleo y un dibujo (figuras 127 y 128) que testimonian su afán por la investigación y la reconstrucción plástica de algunos de los monumentos más emblemáticos de Pontevedra. Reprodujo la fachada que miraba hacia el interior de la villa y, como en los casos anteriores, el protagonismo sigue concentrándose en las torres. A diferencia de sus láminas dedicadas a la muralla, no reconstruyó la imagen que pudo haber

---

<sup>116</sup> LÓPEZ OTERO, J.: *Pontevedra (descripción)*. Imprenta Vda. e hijos de P. V. Sabadel. Granada, 1900.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 35.

tenido la Fortaleza en la Edad Media, sino que, por el contrario, mostró su aspecto justo antes de que fuese demolida.

El siguiente ejemplo que enriquece la iconografía urbana de este hito urbano desaparecido es un boceto de Mariano Cousiño, otro de los artistas que colaboraron con la Arqueológica. Su título, *El Palacio y Torres de los Churruchaos según la idea que de ello conserva Mariano Cousiño* (figura 129), indica que se trataba de una de las láminas que formaron parte del proyecto de reconstrucción plástica de Pontevedra. Es un dibujo a lápiz, realizado con una técnica rápida que recuerda, en cierto modo, a la de Viollaamil y muestra las características que ya han sido comentadas, incidiendo en el estado de abandono de la construcción

Por último, debemos mencionar un dibujo de José Casal y Lois (figura 130), fundador de la *Sociedad Arqueológica* y su primer vicepresidente.<sup>118</sup> Aunque Casal no era dibujante, su interés por la Historia y el Arte, le motivó a realizar una serie de láminas para el proyecto de reconstrucción de Pontevedra. Como en otros casos, nos encontramos ante un testimonio de escaso valor artístico que es incluido y comentado por su interés documental. Los elementos que presenta la edificación son los mismos que en las láminas anteriores: contaba con varios pisos, con una puerta de acceso que sobresalía ligeramente del muro y dos torres de distintas dimensiones con remate almenado.

La Torre del Homenaje no solo fue la pieza más singular del conjunto, sino también la que más perduró en el tiempo, de ahí el protagonismo que adquirió en todas las obras comentadas. Además, conservamos dos testimonios que la tuvieron como único motivo, prescindiendo de la representación de las otras partes. El primero es un grabado incluido en la *Ilustración Española y Americana* en 1873 (figura

---

<sup>118</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J., VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Los dibujantes de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra...* Op. cit., pp. 221-222; FUENTES ALENDE, X.: “Unha figura esquecida dos estudos etnográficos, o médico pontevedrés Casal y Lois”, en *Congreso da Antropoloxía aplicada*. Instituto de Estudios “Padre Sarmiento”. Santiago de Compostela, 1997, pp. 35-44.

131)<sup>119</sup> y el segundo un boceto de Manuel Murguía de principios del siglo XX (figura 132). Pese a su diferencia cronológica, ambos inciden en las características principales que ya han sido comentadas. Se trataba de una torre compacta levantada sobre un peñasco y compuesta por tres cuerpos separados por líneas de imposta marcadas y con almenas pentagonales, que adquirirían mayor altura en los ángulos.

La Fortaleza Arzobispal fue uno de los edificios que más sufrió durante la invasión inglesa de 1719, momento en el que perdió prácticamente toda su estructura interna de madera. Fue utilizada como prisión, hasta la construcción de la nueva cárcel en 1750.<sup>120</sup> Desde entonces su mal estado de conservación fue aumentando y no ofrecía su reaprovechamiento para un uso rentable sin una profunda reparación. Así, resistió el paso del tiempo hasta que se consumó su demolición,<sup>121</sup> respaldada por gran parte de la sociedad de la época, aunque también hubo voces contrarias que propusieron su restauración por ser “una de las huellas del feudalismo que tanto dicen y tan admiradas son por las personas entendidas”.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85.

<sup>120</sup> JUEGA PUIG, J.: “La cárcel vieja de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), pp. 231-254.

<sup>121</sup> AMP. *Libros de actas*. Sesión del 21 de septiembre de 1873.

<sup>122</sup> *Ibidem*.



Figura 119. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa.* Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)



Figura 120. *Vista de los restos de las Torres Arzobispales y la fachada de Santa María.* Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)

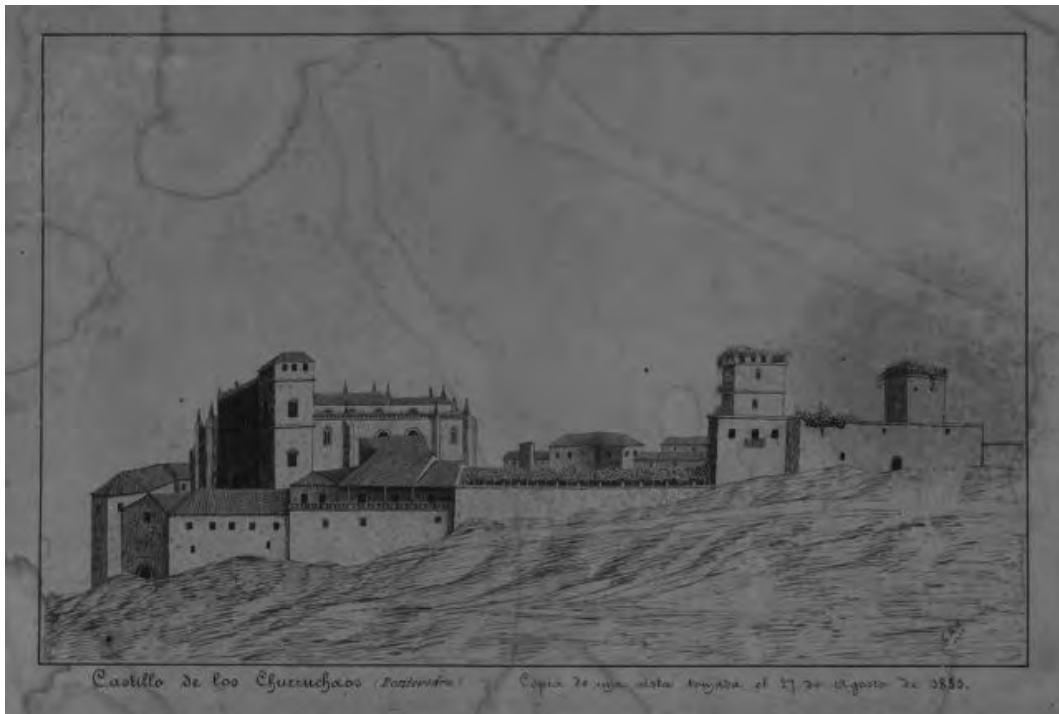


Figura 121. *Castillo de los Churruchaos. Cópia de una vista tomada el 27 de agosto de 1851.* Luis Gorostola, 1844. (Museo de Pontevedra)



Figura 122. *Vista de las Torres Arzobispales desde el exterior de la Villa.* Francisco Sobrino Codesido. (Museo de Pontevedra)



Figura 123. Fotografía de Francisco Zagala de un óleo realizado, probablemente, por Ramón Buch y Buet. Finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 124. Fotografía de Zagala de un óleo de M. Casal. Finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 125. Fotografía de Zagala de un óleo de Francisco Sobrino, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)

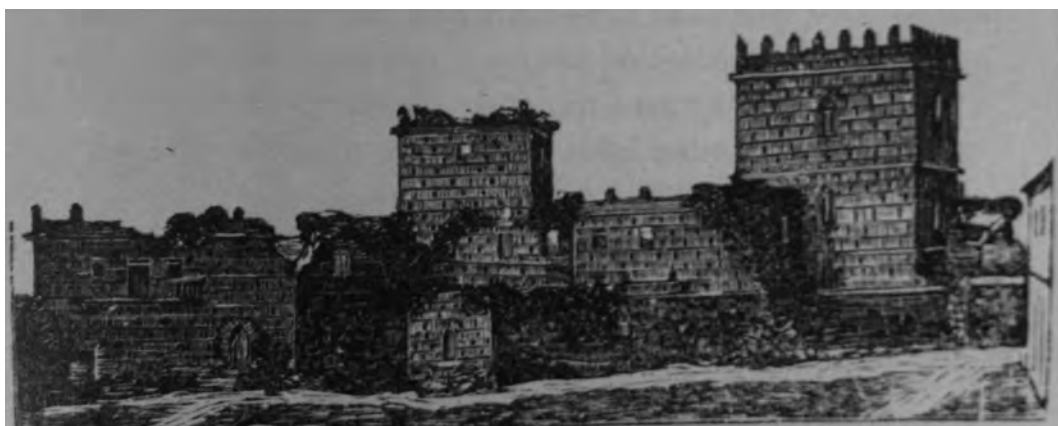


Figura 126. *La Fortaleza Arzobispal*. (LÓPEZ OTERO, J.: *Pontevedra (descripción)*. Imprenta Vda. e hijos de P. V. Sabadel. Granada, 1900).



Figura 127. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa.* Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 128. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa.* Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 129. *El Palacio y Torres de los Churruchaos según la idea que de ello conserva Mariano Cousiño.* Mariano Cousiño, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 130. *Vista de las torres Arzobispales desde el interior de la villa.* José Casal Lois, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 131. “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85.



Figura 132. Apunte de la Fortaleza Arzobispal. Manuel Murguía, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 133. Palacete de la Familia Méndez Núñez, levantado sobre el solar ocupado por la Fortaleza.  
(F. A.)

### II. a. 1. 3.- De la antigua Bastida a Palacio Municipal

La muralla de Pontevedra estaba reforzada por torres, ubicadas en aquellos puntos estratégicos para proteger sus puertas más importantes. Una de ellas era la antigua Bastida, levantada para defender la puerta de Santo Domingo, conocida también como la de la Villa. La documentación sobre este edificio es escasa, debido a que en el 1595 se erigió en su lugar la primitiva Casa Consistorial. Fernández-Villamil dató su construcción en el siglo XIV y según Casto Sampedro se conocía como la “Bastida Grande”, lo que indica que, en efecto, no era la única torre, aunque sí una de las de mayores dimensiones.<sup>123</sup> Juega Puig afirmó que se edificó entre el 1300 y el 1325, coincidiendo con la segunda ampliación de la muralla, que por entonces llegaría hasta esta zona.<sup>124</sup>

A la parquedad de datos históricos y de testimonios gráficos para su conocimiento se añade la escasez de referencias textuales y descripciones, por ello, cabe citar la de Fernández-Villamil, quien la definió como:

“Un ancho torreón cuadrado de hasta tres plantas, con puertas y dos ventanas en la fachada que daba al Campo de Santo Domingo en la primera planta y tres en cada una de las demás, almenado y apoyado por uno de sus lados en la muralla que mediaba entre la construcción y la Puerta, sobre cuyo adarve se abría otra lateral”.<sup>125</sup>

Por otro lado, solo se ha localizado un boceto de Casal (figura 134), un dibujo de Federico Alcoverro (figura 135), en el que se reconstruye su posible estructura, y un plano del interior de las Casas del Concejo de 1877, realizado por Alejandro Sesmero antes de su demolición definitiva (figura 136). Del análisis de los dos primeros podemos deducir que se trataba de una torre rectangular de tres alturas,

---

<sup>123</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV...* Op cit., p. 113.

<sup>124</sup> PEÑA SANTOS, A. de la; SOTELO RESURRECCIÓN, E.; JUEGA PUIG, J.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., pp. 125-127.

<sup>125</sup> FERNÁNDEZ-VILLAMIL ALEGRE, E.: “La puerta de Santo Domingo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), p.112.

con remate almenado. En cada piso se abrían tres vanos y estaba adosada a la muralla, en las proximidades de la puerta de Santo Domingo. En 1595 se encontraba en un estado de conservación ruinoso, por lo que se decidió aprovechar el solar para edificar la primera Casa Consistorial.

Hasta el momento, las dependencias municipales habían estado distribuidas entre el Palacio Arzobispal, la alhóndiga, la Torre del Puente y la propia Bastida.<sup>126</sup> Sin embargo, a finales del siglo XVI, la necesidad de contar con un edificio específico para el concejo se hizo evidente. La Bastida sirvió de base para la nueva construcción, que adoptó su misma planta, como se constata en el dibujo de Alcoverro y en los planos realizados por Alejandro Rodríguez-Sesmero.<sup>127</sup> Su fachada principal se abría a la plazuela de la Alhóndiga, intramuros, y el muro posterior era parte de la muralla.

Según Filgueira,<sup>128</sup> la vieja casa consistorial destinaba el tercio izquierdo de la planta baja a la alhóndiga; en el centro se abría un patio con tres columnas por lado e intercolumnios desiguales y a la derecha se encontraba la portería y las escaleras. El nivel superior albergaba el salón de sesiones, las oficinas, la secretaría y un archivo. Al exterior, la fachada principal contaba con tres huecos en el bajo, dos eran puertas con perfil apuntado y recercadas con sillares regulares, y el otro un pequeño vano cuadrangular. La segunda planta se articulaba con ventanas balconeras de doble hoja carpintera y un pequeño vano. A principios del siglo XIX, fue embellecida con un escudo y un reloj con espadaña para campanas. Con todo, era un edificio de dimensiones reducidas, que seguía estando adosado y comunicado con la muralla mediante una puerta, desde la que los señores del Concejo contemplaban las procesiones y los festejos. En 1750 se propuso su ampliación con el derribo de una casa contigua por el interior de la muralla. El diseño, firmado por Juan Nobás, tenía

---

<sup>126</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “La casa de la Villa”, en *Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), pp. 300-303; *Ídem: La antigua casa de la villa*. Ayuntamiento de Pontevedra. Pontevedra, 1974.

<sup>127</sup> Sobre estos planos y el antiguo edificio consistorial, así como sobre la Bastida Grande y las murallas de Pontevedra, véase, DE LA PEÑA SANTOS, A.; JUEGA PUIG, J. y SOTELO RESURRECCIÓN, E: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit.

<sup>128</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “La casa de la Villa”. Op. cit, pp. 300-303.

como objetivo albergar un archivo. Aunque la iniciativa fue considerada por el Concejo, las dificultades económicas de las arcas municipales impidieron su realización. Desde entonces, la documentación histórica insiste en las necesarias reparaciones que precisaba después de que los peritos realizasen un reconocimiento, expresando que “está muy arruinada la pared que dice al mediodía y los dos arcos que sostienen la sala capitular”.<sup>129</sup>

De todas formas no fue hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se planteó levantar el nuevo edificio del Ayuntamiento para dotar a la ciudad de una construcción digna a su condición de capital de provincia. El primer proyecto fue encargado a Justino Flórez Lamas, por aquel entonces arquitecto municipal, el 4 de mayo de 1875.<sup>130</sup> No obstante, la ciudad precisaba otras obras de mayor urgencia y se consideró que era prioritario destinar los fondos para un nuevo cementerio, posponiéndose dos años. Además, el espacio disponible era muy limitado y, por ello, se acordó la expropiación de la casa contigua, propiedad del presbítero D. Juan de Moaña, y el terreno adyacente de Don Francisco Antonio Riestra.<sup>131</sup> El 19 de septiembre de 1876, Flórez dimitió de su cargo, tras obtener el puesto de arquitecto municipal en Vigo y, en su lugar, la Corporación Municipal nombró como maestro de obras a Alejandro Rodríguez-Sesmero, que había sido suspendido de su cargo en Vigo por no cumplir los requisitos necesarios:

“El ayuntamiento acordó que se construya la Casa Consistorial en el mismo sitio que ocupa la actual, con los ensanches que sean precisos para su comodidad y ornato, devolviéndose al Sr. Flórez los planos presentados y manifestándole al propio tiempo que no se aceptaban, atendiendo a que siendo demasiado monumental acarrearía muchos gastos a la Corporación que no está en situación de soportarlos, y se le den las gracias en su nombre por el interés que ha demostrado por la casa consistorial de esta población y

---

<sup>129</sup> AHPPPO. *Concello de Pontevedra. Expediente sobre la redificación de las casas consistoriales de la villa de Pontevedra de 1822*, legajo 54 (10).

<sup>130</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 4 de mayo de 1875.

<sup>131</sup> Museo de Pontevedra. *Antigua casa consistorial*, Sampedro 51-13.

aprueba los presentados por Alejandro Sesmero así como también el presupuesto de la obra debiendo sin embargo mandar hacerse inmediatamente los cimientos por administración, según está acordado y sacar a subasta el todo del edificio con arreglo a otro presupuesto y tan luego como presente las condiciones facultativas remitiendo los anuncios a la Gaceta de Madrid”.<sup>132</sup>

Unos días después se aprobó el pliego de condiciones aportado por el arquitecto y se acordó que la obra debía finalizarse en el plazo de dos años. El edificio invirtió la fachada principal para mirar hacia la Alameda para, según García Filgueira:

“Confirmar la voluntad de expansión de la ciudad hacia el espacio antes extramuros, dominado a partir de entonces por los nuevos edificios privados de la burguesía y por los suntuosos edificios institucionales representativos de la nueva situación de estabilidad política propiciada por el régimen de la restauración”.<sup>133</sup>

Se concibió como un bloque rectangular de dos plantas y un sótano, con aspecto de palacete eclético y decoración neorrococó. Gracias a las ya citadas investigaciones de Sánchez García y García Filgueira, se ha podido constatar que el modelo adoptado por el arquitecto era una copia exacta de un hotel parisino de la época del II Imperio Francés, publicado en el álbum de proyectos recopilado por César Daly y titulado *L'architecture privée au dix-neuvième siècle*.<sup>134</sup> Entre sus propuestas,

---

<sup>132</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 19 de septiembre de 1876; AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 5 de diciembre de 1876.

<sup>133</sup> GARCÍA FILGUEIRA, M.: *Eclecticismo y arquitectura en la Galicia del siglo XIX*... Op. cit., p.402.

<sup>134</sup> *Ibidem*, pp. 403-405. La autora señala que es muy posible que Sesmero tuviese una copia de la obra, pues tuvo una gran difusión e influyó decisivamente en los arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX. Continúa señalando que no se trataba de un motivo nuevo en su producción, sino que también lo tomó como referencia para otros edificios, aunque sin copiarlo de manera tan literal, como, por ejemplo, en el edificio de viviendas para Manuel Odriozola en Vigo.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “La recepción de modelos franceses...” Op. cit., pp. 361-400.

Daly recogía el diseño para un hotel privado, el número 8 de la Rue de Valois du Roule, realizado por Noulan y Convents. Sesmero adoptó el diseño propuesto y optó por copiar, con ligeras variaciones, la fachada posterior que, como en el caso pontevedrés, estaba abierta hacia un jardín (figura 137).

Los testimonios plásticos sobre el nuevo edificio son muy escasos y se limitan a una xilografía de la fachada, incluida en *La Ilustración Gallega y Asturiana* el 10 de agosto de 1879 con motivo de su inauguración.<sup>135</sup> La estampa fue grabada por Antón Machón Quílez y nos presenta la articulación del frente principal (figura 138). Se compone de dos pisos, separados por una marcada cornisa, con tres tramos en cada uno. El central se resalta mediante la adopción de un par de columnas a cada lado que flanquean un vano de medio punto, en alusión al esquema del arco triunfal. Por su parte, los laterales están formados por lienzos murales con ventanas alargadas. Las diferencias con su prototipo francés consistieron básicamente en: la reducción de tres hileras de vanos, en lugar de cuatro; la limitación de la sillería al tramo central, a las molduras y a la decoración de las ventanas de las calles laterales y de las esquinas; la desaparición de los huecos en el zócalo y la cubierta a modo de mansarda. Además, eliminó la escalera ante la entrada, colocando en su lugar columnas sobre altos plintos. El grabado nos muestra el edificio prácticamente concluido, faltando solamente parte del remate de la techumbre, prácticamente invisible desde el exterior por una balaustrada de piedra sobre una cornisa volada decorada con jarrones. De este modo, la estampa contribuía a difundir y dar conocer el edificio que iba a marcar la modernidad del urbanismo finisecular.

Unos meses antes de su publicación, un cronista anónimo lo había descrito como sigue:

“El nuevo Consistorio está llamando la atención de todas las personas inteligentes y será siempre un edificio que honrará a Pontevedra y a los que concibieron y llevaron a cabo tal pensamiento. El señor Sesmero empleó en su construcción tal riqueza de adornos y de detalles, que puede competir con

---

<sup>135</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, XXII, (10 de agosto de 1879), p. 272.

cualquiera de los primeros de su clase. El zócalo está labrado en forma de almohadillado horizontal, y los entrepaños y huecos de la fachada que comprende la planta baja hasta el primer cornisamiento están adornados por un cuerpo central decorado con cuatro columnas de orden jónico estriadas con capiteles que, sin salirse de las proporciones de la arquitectura a la que pertenecen, ostentan dibujos tan agradables y caprichosos que presentan un conjunto de todo mérito. Dispone el edificio en sus ángulos de pilastras almohadillas. La arquivolta o arco que constituye la puerta central tiene esculpido el emblema de la Fuerza con el arbusto que la caracteriza, y que sirve a la par de adorno. El piso principal presenta un cuerpo noble perteneciente al orden corintio. Para él se proyectó un capitel que sin separarse mucho de aquel género no es igual. Aumentó el arquitecto el tamaño del segundo orden de hojas de acanto y suprimió el tercero para que, a la altura en la que se encuentran colocadas, haga un efecto la talla de la piedra. Las columnas de este cuerpo del edificio son también estriadas.

En el hueco central y formando parte de las dovelas de la arquivolta se encuentran esculpidos los arbustos que representan la Paz y la Victoria: la palma y el laurel. Trabajado en la clave está el escudo nacional, de una sola pieza y de todo el grosos de la fachada, y en el que se sustituyó el cuartel del centro, emblema de la dinastía de Pontevedra.

En los linteles de los huecos del piso principal se encuentran los escudos de esta ciudad y en las fachadas laterales el mismo escudo sin armas, pero con escamas y conchas de mejor gusto.

La fachada posterior a la principal del cuerpo central se encuentra almofadada. Su balcón está decorado con cuatro pilastras de orden jónico y la arquivolta del hueco del centro tiene el escudo oficial de esta ciudad.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, XVII, (10 de junio de 1879), p. 191.

Se ofrecía así una rica construcción de las características estilísticas y compositivas de la nueva edificación como anticipo a la estampa que se divulgaría con posterioridad, haciendo hincapié en el carácter novedoso y acorde con los nuevos gustos de la construcción.

En su interior Sesmero no siguió el modelo francés y optó por un vestíbulo rectangular con pavimento de granito y una escalinata con tres gradas; tras ella, levantó una triple arcada sobre pilares con semicolumnas jónicas adosadas; seguidamente, situó una segunda escalinata y por último la escalera principal. Precisamente, de esta última se incluyó una lámina en *La Ilustración de Gallega y Asturiana* el 28 de septiembre de 1880 (figura 139).

El nuevo palacio municipal fue una de las piezas claves de la renovación urbana (figura 140). No obstante, y pese al interés que mostraron algunas de las publicaciones de la época por narrar y exaltar el edificio, desde los periódicos locales se publicaron también comentarios críticos sobre los resultados. Así, en julio de 1879 el *Diario de Pontevedra* incluyó la siguiente reseña:

“Delante de la nueva casa consistorial:

-Con que, ¿qué le parece a V. Señor D. Antonio, de esta maravilla del arte?

- ¡Hombre, hombre!, a mí no ciega el entusiasmo: yo la tengo comparada a una de esas zarzuelas bufas, como Robinson o la Gran Duquesa.

- Ja, ja, ja: dispense usted que me ría, pero es el símil y no V. lo que me produce hilaridad.

- Pues yo voy a convencerle de que está bastante apropiado. El edificio es una mole de granito, que pudiera competir con las Torres de Nuestra Señora o con la pirámide de Keops; y si paramos la vista en esas columnas corintias y en esos dinteles, cuajados de ramas y flores, aparece patente el contraste de lo serio y lo festivo, que es lo que constituye lo bufo. Insensiblemente, al ver esa fachada, nos recordamos sin querer de aquella ridícula figura pintada por Horacio en su epístola de los Pisones.

Al llegar a este punto la conversación, las ondas sonoras se mostraron contrarias y nada más pudimos oír”.<sup>137</sup>

En cualquier caso, fue el primer edificio público que respondía a ese afán modernizador, convirtiéndose en el escenario de algunos de los acontecimientos más significativos que protagonizó la ciudad, como la inauguración de la Exposición Regional de agosto de 1880<sup>138</sup> y la visita de Alfonso en 1881.<sup>139</sup> Poco después, se mejoraron los servicios públicos, se instalaron diversas fuentes de fundición, se amplió la red de alcantarillo, se construyó un nuevo mercado, se arregló la Alameda y se levantó el grupo escolar. Sesmero fue una figura destacada en este proceso y el arquitecto que más contribuyó a la transformación de Pontevedra en el último tercio del siglo XIX.

---

<sup>137</sup> *Diario de Pontevedra*, 1. (13 de julio de 1879). Citado en: GARCÍA FILGUERÍA, M.: *Eclecticismo y arquitectura en la Galicia del siglo XIX...* Op. cit., pp. 409-410.

<sup>138</sup> La finalización de las obras animó al comité organizador de la exposición regional de Pontevedra a iniciar conversaciones con la alcaldía para utilizarla como sede del certamen comercial que iba a celebrarse en la ciudad del 5 al 20 de agosto de 1880.

<sup>139</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 3 de agosto 1881.



Figura 134. *Antigua casa consistorial. Pontevedra.* José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 135. *Pontevedra. Casa Consistorial levantada en la planta baja de la Bastida en el siglo XVI.* Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra)

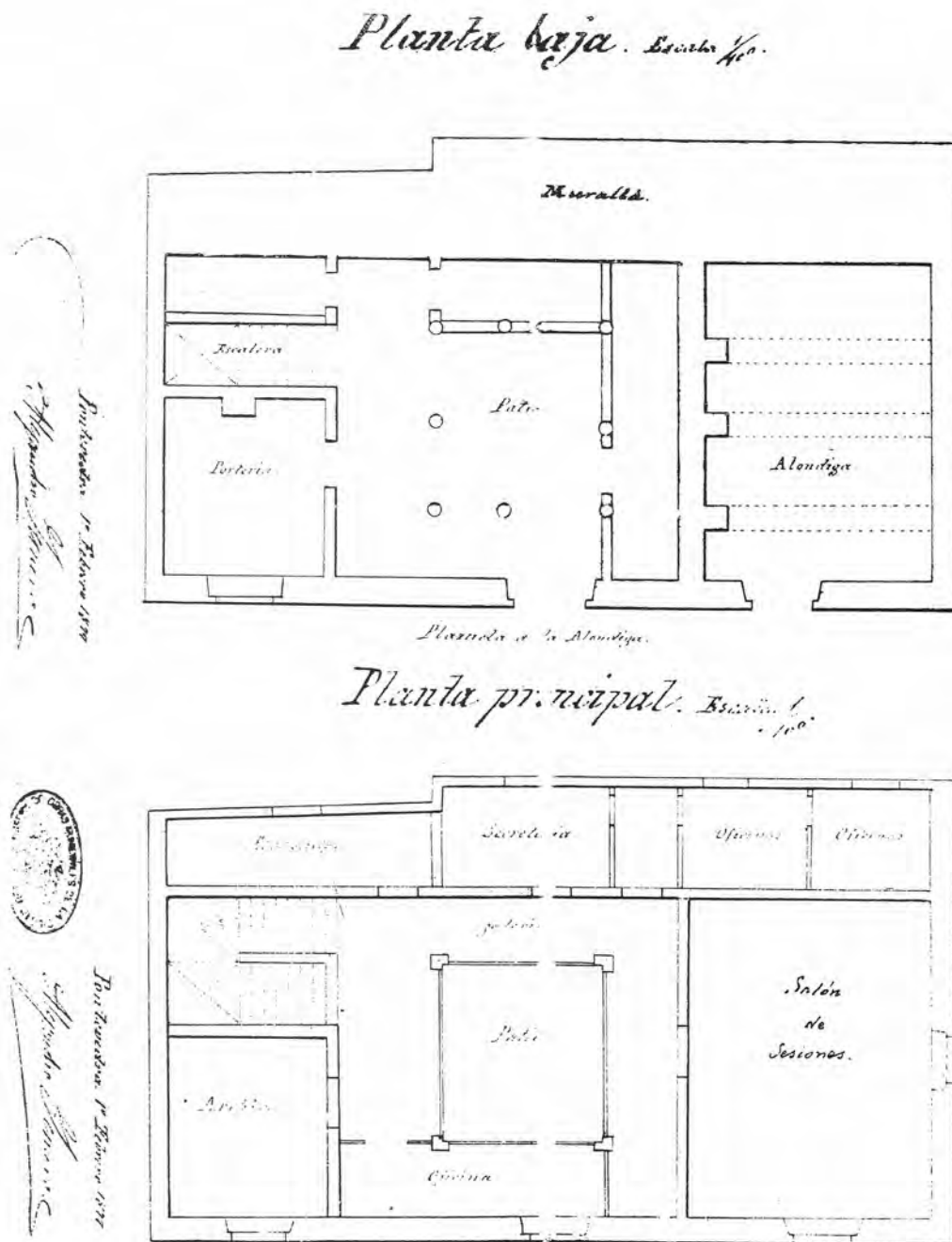


Figura 136. Interior de las "Casas del Concejo". Alejandro Sesmeros, 1887. (Museo de Pontevedra)

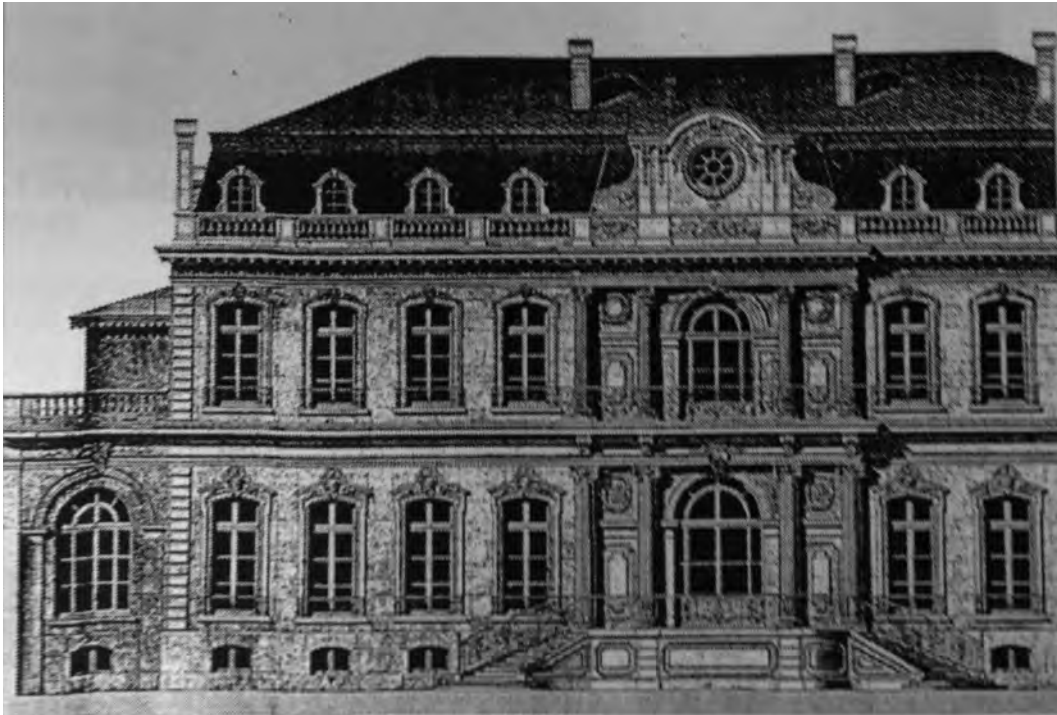


Figura 137. Hotel privé de la Rue de Valois du Roule en París, de Nolau y Convents, reproducido en el álbum de Daly.

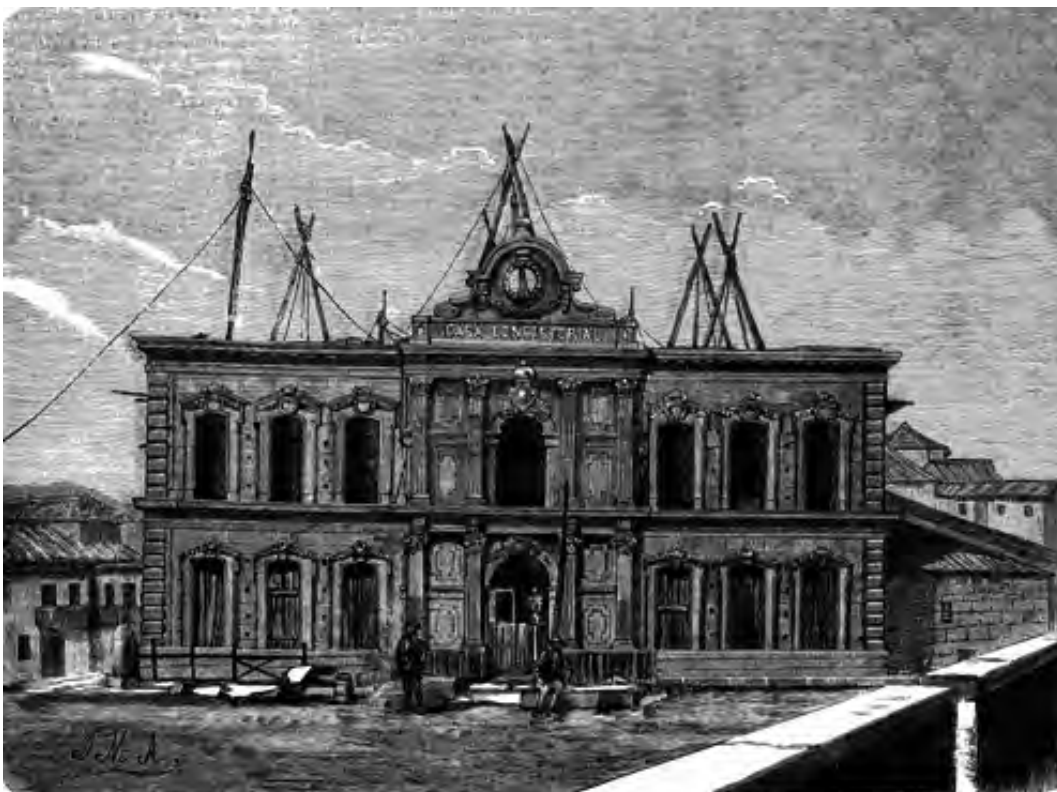


Figura 138. “Casa Municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana.*, I, XXII, (10 de agosto de 1879), p. 272.



Figura 139. “Escalera del Palacio Municipal”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, XXVII, (28 de septiembre de 1880), p. 191.



Figura 140. Fachada principal de Casa Consistorial en la actualidad. (F. A.)

## II. a. 1. 4.- Otros ejemplos de arquitectura civil.

A lo largo de este capítulo se ha insistido en la importancia que tuvo el siglo XIX para la configuración del paisaje urbano que hemos heredado; junto con las demoliciones ya comentadas, se llevaron a cabo otras que nos privaron de algunas de las arquitecturas civiles más interesantes del centro histórico.

Desde época temprana, Pontevedra constituyó un foco de atracción para numerosas familias nobles de distintas comarcas que construyeron dentro de su recinto mural sus casas torreadas a partir del siglo XIV y sus palacios, sobre todo, en el XVII y XVIII. Como testimonio de ese rico patrimonio civil conservamos numerosas labras heráldicas en diversos inmuebles del centro histórico y algunos ejemplos destacados, como la antigua Alhóndiga, situada en la calle de Don Filiberto; la casa de los Aranda-Guimarey, con fachada principal hacia el Teucro; el palacio de los Barbeito; el de Mugartegui; parte del de San Román y el de Gago-Tavares, en la plaza del Teucro; el de Castro Monteagudo y García Flórez, actual Museo Provincial; y el de los Condes de Maceda, hoy Parador de Turismo. Sin embargo, otros que formaban parte de la fisonomía de la ciudad hasta un pasado no muy lejano perviven solo en la memoria y la documentación gráfica conservada.

Antes de detenernos en su análisis, conviene establecer una clara diferenciación entre las construcciones más antiguas, que respondían al modelo de casa con torre almenada, y aquellas de época moderna, que se encuadraban en la tipología del palacio. En realidad, hasta el siglo XVIII los pazos urbanos en Galicia fueron escasos y los pocos ejemplos levantados eran encargos de la jerarquía eclesiástica o de algunas familias relacionadas con el concejo; sin embargo, a partir del XVIII, coincidiendo con un momento de gran auge constructivo, se empezaron a erigir numerosos palacios en ámbito urbano.<sup>140</sup> En este sentido y teniendo en cuenta las numerosas casas blasonadas del centro histórico de Pontevedra, es innegable el carácter señorial de la ciudad y, aunque presentaban diversas variaciones

---

<sup>140</sup> Sobre el palacio urbano gallego, véase: VILA JATO, M<sup>a</sup>. D.: “El Palacio urbano en Galicia”, en *Arquitectura señorial en el norte de España*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1993, pp. 45-61.

compositivas, muchas solían disponer de bajo y uno o dos pisos superiores y en algunos casos contaban con soportal, como ocurre en el Pazo Mugartegui o en los restos del de San Román. En otras ocasiones, siguieron los ecos del barroco santiagués, cuyo ejemplo más evidente es la casa de García Flórez, en la calle Sarmiento, que denota una serie de elementos típicamente compostelanos, como las ventanas de balcón con montante y el marco con volutas. Pese a que han conservado gran parte de ellos, algunos de los más significativos son parte del patrimonio desaparecido de la villa. De todas formas, podemos conocer su aspecto gracias al trabajo de ciertos intelectuales reunidos alrededor de la *Sociedad Arqueológica* que reconocieron la necesidad de dejar constancia de la arquitectura demolida y de los valores identitarios ligados a la misma.<sup>141</sup> En este caso, nos limitaremos al comentario de aquellos de los que tenemos documentación gráfica, esto es, del palacio de los Churruchaos, de la torre de los Montenegro, del pazo de San Román, del que pervive parte de su articulación originaria en la plaza del Teucro y del antiguo pazo de Campolongo.<sup>142</sup>

El Palacio de los Churruchaos se encontraba al inicio de la calle Charino, en un solar situado entre las torres arzobispales y la puerta de Santo Domingo, y fue destruido a principios del siglo XX (figuras 141 y 142). No se ha podido encontrar una explicación a su denominación, pero sí se sabe que perteneció a los Sotomayor. Como otras construcciones de la época, los daños que sufrió con la invasión de los ingleses en 1719 propiciaron su abandono en los siglos siguientes y, aunque perduró hasta la primera década del XX, su estructura había sido profundamente alterada. Según Filgueira Valverde, su diseño pudo ser realizado por algunos de los maestros que estaban trabajando en la iglesia de Santa María, concretamente por Diego Gil.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> El archivo del Museo de Pontevedra custodia documentación útil para el estudio de las casas y pazos de la ciudad. Colección Casto Sampedro 51-2.

<sup>142</sup> Para la realización de este capítulo ha sido de gran interés: AMOR MORENO, G. E.: *Pazos y torres: inventario*. Asociación de Amigos de los Pazos. Vigo, 1973, VII, pp. 90-131; MESSIA DE LA CERDA Y PITA, L. F.: *Heráldica. Escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1989.

<sup>143</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Obras civís en Pontevedra dos mestres de Santa María, na primeira metade do século XVI”... Op. cit., pp.433-447.

Sin embargo, los datos que disponemos para acercarnos a su estructura son muy escasos, solamente contamos con alguna fotografía, un dibujo y una detallada descripción de la fachada de Villa-amil y Castro:

“(…) muy digna de figurar en primera línea entre las construcciones civiles de los últimos tiempos de la Edad Media conservadas en Galicia y fuera de Galicia. Está dividida en dos zonas o cuerpos correspondientes a los pisos bajo y alto de la casa. En el primero se abre, casi en su centro, una puerta de arco elíptico, muy rebajada, con arquivolta corrida pometada; a la derecha de ella se abre otra puerta tremolada, muy sencilla, y al otro lado hubo una ventana con reja de que quedan únicamente las señales.

Sobre la puerta central hay un escudo con armas jaquelado, y otros dos a ambos lados de la reja, a la misma altura que el otro, el uno también jaquelado y el otro partido, con cinco lises. Una imposta o faja separa cada uno de los huecos del cuerpo inferior, una ventana de diferente forma y ornamentación. La que cae sobre la puerta lateral es rectangular, mucho más ancha que alta y está adornada alrededor de una faja ornamentada de pomos. La que cae sobre la reja es de arco elíptico con ancha franja alrededor que baja hasta la faja divisoria del cuerpo inferior y está adornada de florones, y la central es un precioso ejemplar de arquitectura ojival. Tiene arco de talón con festón acarelado que forma cinco lóbulos; antepecho cubierto con gracioso grotesco, y dos agujas flanqueadas que suben hasta la cima del muro y asientan sobre pedestales de carácter y composición grecorromana. Corre, en fin, por todo lo alto de la fachada, en línea horizontal, una cadena sobre la cual avanzaba, sin duda, el tejeroz, conforme el uso general de la época y de que es notable ejemplar la fachada del Grande y Real Hospital de Santiago. Del mismo tiempo debe ser esta suntuosa morada de la familia de los Sotomayor.”<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: “Obras civís”, en *Galicia Diplomática*, IV, 4, (27 de enero de 1889), p. 30.

El único dibujo sobre este palacio fue realizado por Federico Alcoverro López a principios del siglo XX (figura 141). Colaborador asiduo de la *Arqueológica* y profesor del Instituto, como ya anticipamos, Alcoverro fue uno de los artistas que más participó en el proyecto de reconstrucción de la *Pontevedra antigua*. Sus dibujos se apoyaron en los datos y referencias que le ofrecían Casal y Lois y Sampedro Folgar y en las fotografías de Francisco Zagala (figura 142), de ahí su interés documental. El artista interpretó el aspecto de la fachada principal utilizando un encuadre ligeramente diagonal para mostrar la mayor superficie posible. Estaba articulado en tres pisos separados por líneas de impostas: en el bajo se situaban dos puertas entre varios vanos, destacando la central con arco de medio punto rebajado; en la primera planta se disponían una serie de ventanas engalanadas con diversos elementos decorativos, sobresaliendo nuevamente la central por su aspecto balconado y por estar flanqueada con unas pequeñas columnas; y en la superior se abrían varios vanos de diversas dimensiones ricamente ornamentados. La profusión decorativa de su fachada aludía a una época tardía del Gótico en la que comenzaron a introducirse nuevos motivos propios del Renacimiento. Gracias a la fotografía conservada y al detallismo del dibujo podemos constatar que tenía, al menos, tres blasones en el cuerpo bajo; uno sobre la clave del arco de la puerta de acceso, con las armas de los Sotomayor, otro situado a su derecha, perteneciente a la familia Ulloa, y el último desplazado hacia la derecha con armas que no han sido identificadas.

Otro de los pazos desaparecidos era el de los Condes de San Román, levantado en el siglo XVIII, dispuesto hacia la plaza Curros Enríquez, a la calle Real, a la de Manuel Quiroga y a la Plaza del Teucro. Perteneció a los Gayoso y Aldao y fue edificado en 1744. Con posterioridad, fue propiedad de los Miranda y Lobeira, entroncado, así, con los condes de San Román. De sus fachadas conservamos dos láminas realizadas nuevamente por Federico Alcoverro: la primera muestra el frente principal abierto a la plaza de Curros Enríquez (figuras 143 y 144) y la segunda la que miraba hacia plaza del Teucro (figura 145), que mantiene parte de su estructura original (figura 146). En la fachada de Curros Enríquez, además del palacio, situó en los márgenes otras arquitecturas para hacer hincapié en el carácter singular de la construcción y mostrar los característicos soportales de las viviendas pontevedresas.

Este frente adquiriría mayor altura que el resto de la construcción, desarrollando tres cuerpos con una gran profusión de elementos ornamentales. El bajo se articulaba con tres huecos, el central se correspondía con la puerta de acceso y los laterales con dos vanos cuadrangulares, enmarcados por una moldura con orejeras que se repetía en los pisos superiores. Ambos se estructuraban en tres calles separadas por pilastras, las inferiores con capiteles dóricos y las superiores con jónicos, una superposición muy del gusto barroco. En la primera planta había vanos y un balcón corrido con tornapuntas de hierro, que atravesaba toda la fachada y continuaba por los laterales. En el tercer cuerpo, entre cuatro pilastras de orden compuesto, existían dos vanos laterales y una puerta central con balcón y frontón curvo. Como remate, contaba con una balaustrada con dos torrecillas circulares en las esquinas con las cinco lises de los Aldao. El edificio destacaba por la ornamentación de las hornacinas con esculturas, las molduras de los vanos, los frontones semicirculares del último piso y el escudo cuarteado con las armas de los Aldao, Gayoso, Castro, Figueroa, Bermúdez, Arujo y Moscoso, situado en la calle central del primer piso y custodiado en el Museo de Pontevedra.

De las fachadas lindantes con las calles Real y Manuel Quiroga, solo se conserva alguna parte enclavada entre las edificaciones posteriores. Sin embargo,<sup>145</sup> la de la Plaza del Teucro, mantiene parte de su estructura. De acuerdo con el dibujo de Alcoverro, era un gran edificio que ocupa la parte meridional de la Plaza del Teucro (figura 145), estaba realizado en sillería y contaba con dos alturas. En la inferior había un soportal de ocho arcos de medio punto separados por columnas y en la superior se abrían diversos vanos, alternándose una ventana con balcón de hierro sobre repisa pétreo y un hueco sencillo de menores dimensiones y sin balcón. Como elemento singular destacaba la torre con remate almenado y tres pequeñas ventanas. El edificio experimentó notables transformaciones: se eliminó la torre, se modificó la cubierta, los arcos del bajo fueron cegados y se suprimieron tres de ellos. Todavía conserva las labras heráldicas colocadas de manera simétrica; dos en los laterales con las armas de los Mariño Lobera y Mendoza y una central, sobre el cuerpo de la torre con las de los

---

<sup>145</sup> La documentación gráfica alusiva a este inmueble pertenece al Museo de Pontevedra. Colección Casto Sampedro, 51-14.

Mariño de Lobera, Sotomayor, Montenegro y Pimentel, junto con la cruz de Santiago. El artista situó, además, otra construcción próxima en último plano: el hospital de Corpus Christi, demolido en 1896. Nos presenta la fachada de la iglesia, donde podemos intuir su articulación en tres calles y con diversos elementos compositivos que nos llevan nuevamente a las formas barrocas. Por otro lado, en el flanco izquierdo incluyó una de las edificaciones que cerraban la plaza y que repetía el modelo del bajo con soportal y los vanos superiores con balcones. Aunque el edificio mantiene parte de su estructura, su percepción ha cambiado sustancialmente al desvirtuarse su fábrica, que no permite un fácil reconocimiento del que fue uno de los palacios urbanos más monumentales del centro histórico. En su interior destacaba el patio de dos pisos ricamente ornamentado; en la parte inferior se articulaba con pilastras, mientras que la superior presentaba una balaustrada sobre la que se apoyaban columnas, destacando por su profusión decorativa, con hornacinas que cobijan múltiples esculturas (figura 147).

Este autor nos legó otro dibujo de una de las calles más singulares de Pontevedra: la rúa de Don Gonzalo (figuras 148 y 149), a la que se abrían algunas de las casas más interesantes de la ciudad. El topónimo se remonta al siglo XIV, aunque desde el 1218 tuvo en ella su estudio Don Gonzalo Eans, notario de la villa. Su trazado no ha sido modificado, pero sí se han perdido algunas de las arquitecturas que le conferían el aspecto de pasadizo, como muestra Alcoverro. Dichos inmuebles disponían un de un arco hacia la calle. El primero adquiría un perfil apuntado y era la antigua torre de Millán, que perteneció a los Bugarán, Taboada y Lemos. Este tipo de estructura se repetía en otro inmueble que podemos intuir en segundo plano. Su propietario figura en muchos acuerdos del libro del concello de 1437 como Pero Crun, por lo que la construcción se remontaba al siglo XV. La familia Cruu tuvo su casa en el espacio que hoy ocupa el palacio que limita a la plaza Méndez Núñez, aunque con posterioridad, perteneció también a otras familias, como los Novoa, Sarmiento, Lanzós, Saavedra, Valladares, Montenegro, etc. Sin embargo, las sucesivas reformas que experimentó, alteraron su aspecto, del que solo se conserva el arco rebajado que vuela sobre la calle. La fachada principal se disponía hacia la actual plaza de Méndez Núñez y de ella conservamos un dibujo de Carmen Babiano (figura

150), sobrina del almirante Méndez Núñez, datado en 1877. Este frente fue profundamente alterado, aumentando sus proporciones y conservando solamente parte de la articulación de sus huecos y su labra heráldica (figura 151). En el bajo se ubicaba la puerta con moldura con orejas, flanqueada por dos respiraderos y una serie de vanos. El piso superior presentaba seis ventanas balconeras de doble hoja cristalera y barandilla interior. Contaba también con una amplia buhardilla y un jardín separado de la calle por el pasadizo de la rúa Don Gonzalo. En la actualidad, mantiene dos labras heráldicas situadas en el frente principal. La más elaborada se encuentra próxima al arco y presenta una composición singular. Alrededor del escudo central, cuartado en aspa con las armas de los Montengro, Sotomayor, Mariño y Cruu, se dispone una orla donde se distinguen los emblemas de los Aldao, Moscoso, Figueroa, Sarmiento, Lobeira, Zuñiga, Valledares y Reino.<sup>146</sup> El otro se encuentra en una posición más elevada entre dos balcones y, dado que está muy próximo al anterior, pasa desapercibido; está cuartado en cruz con bordura y acoge las armas de los Lobeira, Bermúdez, Mariño, Aldaro y Figueroa.<sup>147</sup>

Los Cruu entroncaron con los Montegro, linaje que poseía una torre en las proximidades de iglesia de Santa María. Poco podemos conocer de esta última edificación, demolida en 1886, aunque conviene recordar que en el dibujo realizado por Celso García de la Riega sobre la puerta de Santa María se insinuaba la presencia del pazo (figura 116). Se encontraba dentro del recinto amurallado y tenía una torre almenada con entrada desde la puerta de la muralla.

Aunque la mayoría de los pazos se encontraban dentro del antiguo recinto mural, también existían algunos en el espacio extramuros. Gracias a un boceto de Enrique Campo podemos conocer las características generales de uno de ellos: el de Campolongo, perteneciente a la parroquia de San Martín de Salcedo (figura 152). Según el dibujo seguía el modelo clásico con planta rectangular, torre adosada almenada y capilla, esto es, contaba con los elementos propios del pazo gallego y

---

<sup>146</sup> MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L. F.: *Heráldica: Escudos de armas labrados en piedras existentes en la zona monumental...* Op. cit., pp. 119-124.

<sup>147</sup> *Ibidem*, pp. 125-127.

mantenía la torre que le confería un cierto carácter militar.<sup>148</sup> La edificación había sido levantada por los Gago, una de las familias más destacadas de Pontevedra; sin embargo, acabó siendo propiedad de los marqueses de Leis, nombre por el que también era conocido.

El resto de los palacios urbanos desaparecidos no fueron motivo pictórico, aunque se dispone de datos sobre su localización. Concretamente, sabemos que en la Plaza de San José, donde estuvo el Café Moderno,<sup>149</sup> se encontraba la Torre de Gago, un edificio rectangular con una torre en el centro. De él conservamos una fotografía que, aunque muestra las alteraciones que sufrió en el XIX –con el añadido de un costurero en el segundo piso–, permite constatar sus elementos defensivos, como las almenas, que remataban toda la parte superior, así como las gárgolas que imitaban los cañones (figuras 153 y 154).

A excepción del ejemplo de Campolongo y la Torre de los Gago, estas construcciones gozaban de una ubicación privilegiada y se integraban en el antiguo recinto amurallado, sobresaliendo frente al resto del caserío de carácter popular. La

---

<sup>148</sup> La mayor parte de los autores que han escrito sobre el tema del pazo gallego coinciden en señalar que sus orígenes se remontan a los castillos y fortalezas medievales. Sin embargo, sobre sus modelos arquitectónicos, en el ámbito rural, existen múltiples opiniones. Así, Lámpez y Romea señaló que derivan del palacio compostelano de Gelmírez; Otero Pedrayo consideró que bebe de las construcciones campesinas y monásticas; para Bonet Correa su organización deriva de los maestros santanderinos que importaron la estructura de las casonas. En definitiva, la procedencia de esta tipología arquitectónica todavía no se ha precisado, de modo que puede citarse como precedentes las villas romanas, la arquitectura monástica y militar, los palacios renacentistas o las mansiones campesinas portuguesas, la casona montañesa, etc. Para mayor información sobre la génesis y desarrollo del pazo, puede resultar de interés: AMOR MORENO, G. A.: *Pazos y torres...* Op. cit.; GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Pazos de Galicia*. Editorial Galaxia. A Coruña, 2001; PEREIRA MOLARES, A. M.: *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Madrid, 1976; VILA JATO, M<sup>a</sup> Dolores: “El pazo en Galicia”... Op. cit., pp. 28-44.

<sup>149</sup> Sobre el edificio del antiguo café moderno, véase: MONTERROSO MONTERO, J. M.: “Informe histórico, o edificio de Caixa Galicia en Pontevedra (antigo Café Moderno)”, en *O antigo Café Moderno de Pontevedra...* Op. cit., pp. 111-134; SORALUCE BLOND, J. R.: “O edificio do antigo Café Moderno, a súa arquitectura”, en *O antigo Café Moderno...* Op. cit., pp. 135-151.

ciudad ofrecía hasta el siglo XIX una gran variedad de tipologías arquitectónicas y junto con los edificios civiles que había dejado el Barroco, existían otros que rememoraban los orígenes de la villa medieval, aludiendo a su aspecto fortificado. Con su desaparición Pontevedra acentuó su carácter burgués, borrando físicamente parte de su patrimonio construido.



Figura 141. Pontevedra. Casa de los Churruchos. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 142. Casa de los Churruchos. Pontevedra. Francisco Zagala, ca. 1898. (Museo de Pontevedra)



Figura 143. Pontevedra. Casa donde nació el General D. Joaquín Miranda, conde de San Román. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 144. Edificio levantado en la parcela ocupada por el antiguo pazo de San Román. (F. A.)



Figura 145. Pontevedra. Casa-Pazo de los condes de San Román. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 146. Aspecto de la fachada del antiguo pazo de San Román en la plaza del Teucro. (F. A.)



Figura 147. Pontevedra. Patio interior de la Casa-Pazo de los condes de San Román. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 148. Rúa de Don Gonzalo. Pontevedra. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 149. La calle de San Román actualmente. (F. A.)



Figura 150. *Casa de la familia Méndez Núñez en Pontevedra*. Carmen Babiano Méndez-Núñez, 1877. (Museo de Pontevedra)



Figura 151. Fachada principal de la antigua casa de la familia Méndez Núñez en la actualidad. (F. A.)

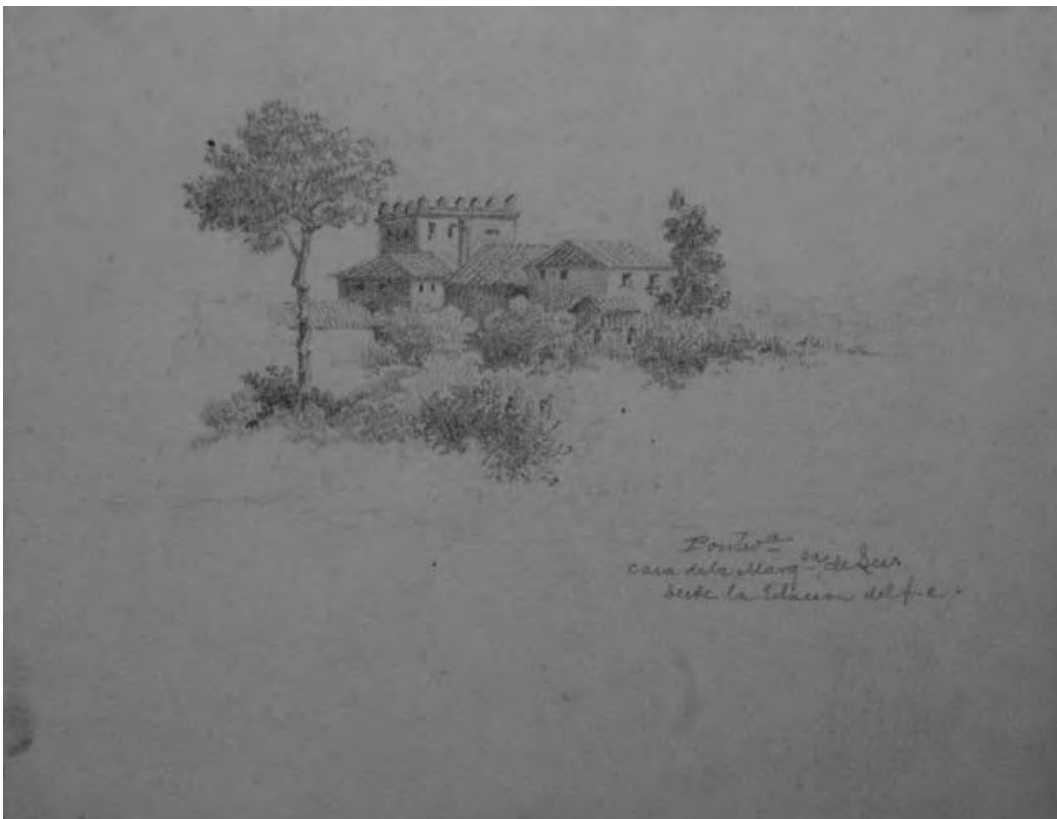


Figura 152. Paço de Campolongo. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra)



Figura 153. Torre de los Montenegro. Francisco Zagala, ca. 1880. (Museo de Pontevedra)



Figura 154. Antigua Torre de los Montenegro hoy. (F. A.)

## II. a. 2.- Arquitectura sacra

A lo largo de este trabajo se ha insistido en que durante los siglos de la Baja Edad Media y parte de la Moderna, Pontevedra experimentó su gran auge y florecimiento. La decadencia que se produjo desde los últimos años del siglo XV puso fin a las obras de carácter público patrocinadas por el Concejo y no fue hasta el XIX cuando se volvieron a levantar algunas edificaciones significativas. La situación económica de las arcas municipales no favoreció las intervenciones y, a excepción de la construcción de la casa consistorial a finales del XVI y ciertas obras de consolidación de los muros, no se emprendieron otros proyectos relevantes. De este modo, fueron la Iglesia y la nobleza las que enriquecieron el patrimonio arquitectónico de la villa en los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, sí existían dos construcciones sacras de origen medieval que formaban parte del paisaje del burgo amurallado y que, al igual que los ejemplos anteriores, ocupaban un lugar relevante en su entramado urbano: la iglesia de San Bartolomé el Viejo y el Hospital e iglesia de San Juan de Dios. La primera de ellas se había erigido con motivo del crecimiento urbano y demográfico, que había evidenciado la necesidad de crear una segunda feligresía, y se encontraba en las inmediaciones del actual Teatro Liceo. Por su parte, el hospital e iglesia de San Juan de Dios fue fruto de la iniciativa privada de una pontevedresa que donó sus posesiones urbanas en la Plaza de Curros Enríquez para su construcción. Las representaciones de estas edificaciones son escasas y se trata de reconstrucciones hipotéticas realizadas por Celso García de la Riega y Federico Alcoverro, principalmente; no obstante, es preciso detenerse en su análisis debido a la escasez de documentación para su conocimiento. Así, partiendo de los datos facilitados por diversos historiadores y los custodiados en los archivos,<sup>150</sup> trataremos de enriquecer el conocimiento de dos de los hitos de la ciudad amurallada que fueron sepultados en el siglo XIX.

---

<sup>150</sup> Al respecto conviene destacar la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial sobre la iglesia de San Bartolomé: AHPO. *Concello de Pontevedra*, Legajo 10. En cuanto al hospital de San Juan de Dios han sido de gran interés las referencias y testimonios custodiados en el Museo de Pontevedra. *Notas para la historia y arte de San Juan de Dios de Pontevedra*. Colección Casto Sampedro 55-3.

## II. a. 2. 1.- La antigua iglesia de San Bartolomé

La iglesia de San Bartolomé el Viejo fue una de las primeras arquitecturas que se demolieron en el siglo XIX y se encontraba dentro del recinto amurallado, en las proximidades de la puerta de Santo Domingo. La prontitud de su destrucción y la escasez de documentación histórica y gráfica dificulta el conocimiento de su fábrica primitiva, pero, gracias a las *Costumbres de la Villa*, redactadas en época del arzobispo Juan Arias, sabemos que estaba levantada y en servicio a mediados del siglo XIII.<sup>151</sup> Su construcción coincidió con el momento en el que la ciudad inició su verdadera expansión urbana que se manifestó, como hemos visto, en una ampliación del recinto amurallado y en la creación de esta nueva feligresía.

Se erguía en el terreno que actualmente ocupa el Teatro-liceo; su fachada principal coincidía con la del teatro y sus ábsides con las escalinatas traseras. Era una iglesia románica de tres naves, cuyo atrio era utilizado en las reuniones de la cofradía de San Juan y en las del Concejo. En efecto, durante toda la Edad Media, fue la sede de las asambleas concejiles, como se deduce de las actas de la época: “dad ante la porta da iglesia de San Baretolomeu onde él (juez o alcalde) accustuma de ay pleitos”.<sup>152</sup> Por ello, además de ser uno de los hitos urbanos de Pontevedra y el núcleo de una de las feligresías de la ciudad, era también uno de los lugares donde se desarrollaba gran parte de la vida comunitaria de la villa.

A la ausencia de restos para su conocimiento se suma la escasez de documentación histórica y la parquedad de las descripciones que no se detiene en analizar sus características físicas.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Véase.: FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de Pontevedra...* Op. cit., pp. 125-127.

<sup>152</sup> VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: “Pontevedra monumental. San Bartolomé”, en *Galicia Diplomática*, IV, (1889), p. 29. Sobre esta publicación consúltese: RIVO VÁZQUEZ, M.: *Galicia Diplomática (1882-1883): un modelo de crítica histórico-artística en el siglo XIX*. Tesina de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

<sup>153</sup> Entre las descripciones de la vieja Pontevedra, una de las más destacadas es la que trazó el canónigo de la Catedral de Santiago Don Jerónimo del Hoyo en sus “Memorias del Arzobispado” que

Su derribo se consumó en 1842, pero ya en época del Padre Sarmiento hubo una primera intención de demolerla y permaneció cerrada al culto desde el 15 de enero de 1826.<sup>154</sup> En 1835 el Ayuntamiento expuso los inconvenientes y ventajas de trasladar el culto al convento jesuítico, argumentando que, pese a la situación alejada de la edificación barroca, su disposición interior y exterior, así como ventilación ofrecían un lugar más adecuado y “saludable” para el culto.<sup>155</sup> En 1840 se incrementó el interés por derruirla, fijándose dicha actuación en un acta del 22 de Octubre de 1840, ante la amenaza de ruina.<sup>156</sup> Se insistía en que esta se debía realizar de la forma económica y físicamente más simple y, como en la mayoría de los casos, el estado ruinoso era uno de los alegatos que presentaba el Concejo en su defensa. En este caso ya había perdido su funcionalidad y, por ello, se encontraba en un nefasto

---

redactó siendo visitador en tiempo del prelado Don Maximiliano de Asturia (1603-1614), terminadas hacia 1620 y custodiadas en el Archivo Arzobispal de Santiago. En ellas figura una pequeña descripción de las diversas capillas de la Iglesia. Según del Hoyo existían las siguientes: la de San Ildefonso, construida por orden de Lope Díaz, la de San Roque, fundada por Pedro González Sarmiento, la de San Salvador y San Andrés, la de Nuestra Señora de la Piedad, del canónigo Simón Rodríguez, la de Santana y San Maro de Diego de Andión, la de la Concepción de Nuestra Señora, la de la Quinta Angustia y la conocida como Capilla del Alba. véase: “Pontevedra en las memorias del Cardenal Hoyo”, en *El Museo...* Op. cit., p. 105.

Por otra parte, en un informe de su rector, D. Manuel Paz, al arzobispo de Santiago se habla ya de la posibilidad de su derribo y del traslado de la sede a la Iglesia de los Jesuitas. En su propuesta de traslado se añade que “la construcción es mala y parece haber sido obrada por los templarios”, que era “muy pequeña y que había quedado ruinoso después del terremoto de 1755”. Para mayor información: GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S.: “San Bartolomé el Viejo”, en *El Museo de Pontevedra.*, XIX, (1965), pp. 128-132; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El derribo de iglesias den Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946), pp. 7-10.

<sup>154</sup> El 15 de enero de 1826 la iglesia se cerró al culto y se trasladaron las imágenes, ropas talaras, vasos sagrados y otros objetos de culto a la actual iglesia de San Bartolomé.

PEREIRA FIGUEROA, M. (Coord.): *El Liceo- Casino: Pontevedra 1855-2005*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 2006, p. 43.

<sup>155</sup> AHPPPO. *Expediente sobre la traslación de la iglesia parroquial de San Bartolomé de esta capital a la de la Compañía*. Concello de Pontevedra. Leg. 10- 41.

<sup>156</sup> AMP. *Libro de Actas*. Sesión del 22 de octubre de 1840.

estado de conservación.<sup>157</sup> El 14 de enero de 1842 se acordó su inminente demolición, ordenándose:

“Proceder cuanto antes al derribo de la misma; pero que antes se proceda a la exhumación de los restos humanos que en ella se hayan sepultados y su traslación al cementerio público de la ciudad y que esto se verifique con todo pompa que le es debida y que se decida un programa en función que debe celebrarse con motivo y se presente a discusión en la próxima sesión”.<sup>158</sup>

Pontevedra era la capital de la provincia y carecía de un teatro en el que las nuevas clases sociales pudiesen disfrutar y relacionarse en su tiempo libre.<sup>159</sup> En este sentido, aunque el Ayuntamiento no manifestó públicamente la decisión de aprovechar el solar de la iglesia para la construcción de un edificio teatral hasta 1843,<sup>160</sup> es posible que la idea se hubiese planteado con anterioridad. La burguesía se había multiplicado durante esas décadas y las funciones teatrales, además de ser una ocasión para el ocio, eran una actividad que posibilitaba el lucimiento personal y el establecimiento de relaciones sociales. El solar ocupado por la iglesia, pese a su estrechez, ofrecía una ubicación ideal en pleno centro histórico.<sup>161</sup> Así, a partir de 1843 se sucedieron diversos proyectos que pretendían dotar a la naciente capital de un teatro acorde a los nuevos tiempos. Los primeros planos fueron aportados por José García Limeses, pero la falta de fondos impidió que la obra se llevase a cabo, demorándose durante años. Dos décadas después, la Sociedad Recreativa, el Liceo

---

<sup>157</sup> En 1835 ya se señaló el estado ruinoso del templo, apuntándose que su solar podía destinarse a la construcción de edificios habitables. AHPPPO. *Expediente sobre la traslación de la iglesia parroquial de San Bartolomé de esta capital a la de la Compañía*. Concello de Pontevedra. Leg. 10- 41.

<sup>158</sup> AMP. *Libro de Actas*. Sesión del 14 de enero de 1842.

<sup>159</sup> Según Linares Quirós, la mayor parte de los teatros construidos durante las décadas centrales del XIX fueron promovidos por el Ayuntamiento que era el órgano local del poder burgués. Con la promoción de estas obras se buscaba satisfacer los intereses de las clases sociales que controlaba. Véase: QUIRÓS LINARES, F.: *Las ciudades españolas a mediados del siglo XIX...* Op. cit., pp. 235-244.

<sup>160</sup> AMP. *Libro de Actas*. Sesión del 5 de mayo de 1843.

<sup>161</sup> Sobre su construcción véase: SÁNCHEZ GARCÍA, J. E.: *La arquitectura teatral de Galicia...* Op. cit., pp. 270-288.

Casino, se hizo cargo de los costes, bajo la dirección del arquitecto Felipe Bouza y Tredis y luego de Domingo Lareo. Sin embargo, como en 1873 estaba todavía inconcluso, el Ayuntamiento decidió continuar lo construido, contando con la ayuda de diversos accionistas y siguiendo los planos de Justino López Llamas, que respetó las paredes exteriores levantadas hasta el primer piso y el muro de carga de la sala interior. Finalmente, el Teatro se inauguró el 2 de agosto de 1878, coincidiendo con las fiestas de la Peregrina.<sup>162</sup> Desgraciadamente, un incendio producido en abril de 1980 destruyó gran parte de la fábrica, perdiéndose “una de las salas de mejor acústica de España”, como señaló Filgueira Valverde.<sup>163</sup>

Quizás la escasez de datos y la prontitud de su demolición contribuyeron a que fuese un elemento poco reiterado por los artistas que trabajaron sobre la arquitectura desaparecida; no obstante, conservamos un óleo y un dibujo de Celso García de la Riega de gran interés documental (figuras 155 y 156).

El dibujo a lápiz pertenece a los fondos de la colección de Casto Sampedro del Museo de Pontevedra. Fue ejecutado, posiblemente, como boceto para el óleo definitivo y sus características compositivas y estilísticas son comunes al resto de la producción del artista, que ya hemos analizado. Así, destaca su interés por el detallismo y por la representación del entorno inmediato a la construcción. Para su elaboración García de la Riega utilizó un punto de vista frontal que le permitió representar la fachada principal del templo y algunas de las construcciones vecinas. Según su interpretación, nos encontraríamos ante una iglesia de tres naves, con campanario y atrio de acceso que, tal y como nos muestra, era utilizado como lugar de reunión. A pesar de que se trataba de una iglesia románica, sufrió diversas reformas, alteraciones y añadidos a lo largo de la Edad Media y Moderna, como el rosetón incorporado en el frente principal durante el siglo XVI. Esa fachada se abría a una plaza que se encontraba en un ligero desnivel con respecto a las calles colindantes y estaba presidida por un crucero. La delimitaban diversas edificaciones medievales que recordaban el carácter fortificado de la ciudad del Lérez; así, en el

---

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> “El fuego reduce a cenizas el Liceo-Casino de Pontevedra” en *ABC*, (16 de abril de 1980), p. 40.

flanco izquierdo observamos una de las casas-fortaleza de la villa, mientras que en el derecho, apreciamos la presencia de la casa das Campás o el Palacio de Pardo Lis, de la que todavía se conservan algunos de sus elementos más singulares. La primera se caracterizaba por la torre de tres cuerpos con balcón corrido y remate almenado, cuya ornamentación se limitaba a la labra heráldica con los linajes de los Ozores, Puga, Sotomayor y Correa.<sup>164</sup> Por su parte, la casa de las Campás era una vivienda de estilo gótico tardío y una de las más antiguas de Pontevedra, con un balcón corrido sobre seis canzorros pétreos en la fachada de la calle de Don Filiberto.<sup>165</sup>

Por último, el Museo de Pontevedra custodia una fotografía de un óleo de 1862, atribuido a Ramón Buch y Buet sobre el aspecto que presentaba la plaza tras la demolición de la iglesia (figura 157). El espacio liberado seguía siendo utilizado como lugar de encuentro, aunque había perdido su carácter sacro, cambiando, como consecuencia, su uso y significado. El interés de este óleo es que nos ofrece una vista de las diversas tipologías arquitectónicas del centro histórico: en el flanco izquierdo se situaban una serie de edificaciones entre medianeras de tres alturas con grandes vanos de doble hoja cristalera; mientras que, en el centro, los inmuebles de la calle de Doña Teresa se caracterizaban por contar con soportal adintelado en el bajo, siguiendo una de las tipologías arquitectónicas más frecuentes de la villa.

La demolición de la iglesia de San Bartolomé cambió sustancialmente la percepción de este espacio, que perdió su carácter sacro, aunque mantuvo el uso colectivo al convertirse en uno de los escenarios más representativos de la burguesía pontevedresa, tras la construcción del edificio del Teatro (figura 158).

---

<sup>164</sup> MESSIA DE LA CERDA Y PITA, L. F.: *Heráldica. Escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental...* Op. cit., pp. 178-180.

<sup>165</sup> En 1949 Francisco Pons-Sorolla y Arnau proyectó una obra de restauración del inmueble que implicó el desencalado de la fachada y la apertura de un hueco tapiado hacia la calle de la Amargura. CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau. Arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2007, p. 765.



Figura 155. *San Bartolomé O Vello*. Celso García de la Riega, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 156. *Proyecto de reconstrucción de la iglesia de San Bartolomé O Vello de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 157. Fotografía de un lienzo de Ramón Buch y Buet del solar de la iglesia de San Bartolomé. Francisco Zagala, 1905-1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 158. Fachada del Teatro-Liceo. (F. A.)

## II. a. 2. 2.- La iglesia y el hospital de San Juan de Dios

El Hospital de Corpus Christi, conocido desde 1598 como el de San Juan de Dios, se encontraba, hasta el 1896, en un tramo entre la calle Real, el callejón de las Ánimas y la calle de Don Gonzalo, ocupando parte de la actual Plaza de Curros Enríquez.<sup>166</sup> En Pontevedra existían otros tres hospitales: el de Santiaguíño del Burgo, destinado a los peregrinos pobres; el de la Virgen del Camino y el de los Gafos o leprosos, al final del río Tablada. Sin embargo, este era el más importante y el que atendía a un mayor número de enfermos.

Al igual que en la iglesia de San Bartolomé, las dificultades para conocer su estructura son mayores que en otros ejemplos, como la muralla o las Torres Arzobispales, debido a la ausencia de restos materiales y gráficos y a la parquedad de la documentación histórica. Por ello, aunque sí sabemos que su construcción fue fruto de una iniciativa particular en la Baja Edad Media, resulta más complicado conocer las diversas transformaciones que experimentó a lo largo de la Edad Moderna. Su fundación fue promovida por Doña Teresa Fiota, fallecida el 15 de diciembre de 1429. En su testamento dejaba como usufructuaria de sus bienes a su hermana Elvira Pérez y donaba sus propiedades urbanas para el hospital, que en palabras de Fernández-Villamil,<sup>167</sup> “habíase de obrar y ordenar un Hospital en honra de Dios y de su Santa Madre, en las casas de la testadora de la Correría, como albergue de pobres”.

Este documento nos aporta la información necesaria para confirmar los orígenes del edificio, pero los problemas se incrementan a la hora de intentar reconstruir las distintas partes del conjunto. Así, para acercarnos a su historia posterior debemos recurrir a los datos que nos aportan los archivos de Casal Lois (figuras 159-161) y Casto Sampedro y Folgar (figura 162), custodiados en el Museo

---

<sup>166</sup> Sobre los servicios prestados por el hospital durante los últimos años que se mantuvo activo, véase: AHPOP. Legajo 2164.

<sup>167</sup> FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “El hospital de San Juan de Dios de Pontevedra”, en *El Museo de Pontevedra*, IX, (1955), pp. 91-126.

de Pontevedra. Según Casal, la vaguedad de las cláusulas que se especificaban en el testamento contribuyó a que los problemas organizativos fuesen frecuentes. Por ello, en 1530 el juez Ares García de Calado las reformó, ampliando los requisitos que debían cumplir los enfermos, y redactando un reglamento más estricto.<sup>168</sup> No obstante, los problemas organizativos no cesaron y en 1598 el arzobispo Don Juan San Clemente, al objeto de asegurar que la curación de los enfermos fuese decorosa, decidió donarlo a los hermanos de San Juan de Dios, motivo por el que cambió de advocación tomando el nombre de dicha Orden. Sin embargo, según un informe custodiado en el archivo del Museo de Pontevedra, anteriormente había sido propiedad de la Villa y era el Ayuntamiento el responsable del establecimiento.<sup>169</sup> Así, en octubre de 1597, para mejorar su administración, el alcalde y los regidores, contando con el beneplácito del arzobispo de Santiago, lo donaron a la orden hospitalaria de San Juan de Dios.

Lo testimonios gráficos que poseemos nos muestran una edificación barroca posterior a la fundada por Doña Teresa. Esto indica que, en algún momento, quizás durante el siglo XVIII, se decidió levantar una iglesia en el ángulo noroeste del conjunto, destruyéndose lo que existía hasta entonces.<sup>170</sup> Siguiendo las notas y referencias de Casal y de Sampedro y las representaciones plásticas que conservamos, intentaremos exponer las características de esta arquitectura desaparecida.

El Hospital tenía una planta irregular y en el lado norte contaba con una iglesia, un oratorio y una capilla de Ánimas. En cualquier caso, los dibujos localizados

---

<sup>168</sup> Desde entonces los vicarios debían llevar las cuentas de las rentas y bienes del Hospital; las escrituras y foros, dinero y ropas del Hospital del Corpus Christi, habían de ponerse en una hucha dentro de una cámara cerrada con dos llaves; los bienes y rentas sólo podían gastarse más que en el Hospital y su pobres; en las ausencias del procurador había de dejar en manos de la *hospitalera* un par de sábanas, para sudario de algún enfermo o pobre, si acaeciese fallecer en el interregno. Véase: FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “El Hospital de San Juan de Dios”... Op. cit., p. 100.

<sup>169</sup> *Notas para la historia y arte de San Juan de Dios de Pontevedra*. Archivo del Museo de Pontevedra. Colección Casto Sampedro 55-3.

<sup>170</sup> Para mayor información véase: RODRÍGUEZ SAÍZ, E.: “El Hospital de San Juan de Dios de Pontevedra: un acercamiento arqueológico”, en *El Museo de Pontevedra*, LVI, (2002), pp. 169-180.

representan dos de sus elementos más significativos, esto es, la portada del hospital y de la iglesia. El primer testimonio fue realizado por V. García (figura 163) en una fecha próxima a su demolición y muestra la puerta de acceso al hospital. Se trataba de una fachada barroca, fruto de las remodelaciones de la fábrica original, realizadas después de haber sido cedido a la Orden de San Juan. La puerta estaba flanqueada por dos columnas salomónicas que sujetaban un frontón triangular partido donde se ubicaba una hornacina con la imagen del santo, rematada, a su vez, con otro frontón partido con una bola. Bonet Correa relacionó estas columnas salomónicas con ejemplos como los de la fachada de Sobrado dos Monxes o el Monasterio de Oseira, señalando que eran similares a las del altar de la nave del evangelio de San Francisco.<sup>171</sup> Había sido realizado por el carpintero Gabriel Martínez y los maestros de cantería Sebastián do Río y Martín de Cendón, aunque se desconoce la autoría de las trazas.<sup>172</sup> La obra nos permite intuir, además, parte del patio con un lavadero adosado a una de las columnas, tal y como reflejan todas las representaciones. Este aspecto permite constatar el valor histórico y documental de los testimonios gráficos puesto que reflejan elementos de la fábrica que pasaron prácticamente desapercibidos en las descripciones textuales, como el lavadero. Se trataba de una sencilla estructura arquitectónica de sección cuadrangular con cubierta a cuatro aguas. El patio tenía dos alturas y se articulaba mediante sencillas columnas; su tipología respondía, por tanto, a la codificada para los hospitales, donde las diversas dependencias se disponían hacia un espacio abierto. Para Sampedro su disposición interna resultaba:

“poco adecuada: techos bajos, poca luz en muchos locales, falta de independencia y aislamiento. El patio bajo; el lavadero y un ángulo de la galería alta defendidos con balaustradas y barandas”.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. CSIC. Madrid, 1984, p. 418

<sup>172</sup> TAÍN GUZMÁN, M.: “El maestro de obras Pedro García y la villa de Pontevedra”... Op. cit., p. 452.

<sup>173</sup> FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “El hospital de San Juan de Dios”...Op. cit., p. 112.

Su portada fue plasmada nuevamente a principios del siglo XX por Federico Alcoverro (figura 164) y Alfredo Souto (figura 165), quienes reiteraron las mismas características. Dice Fernández-Villaamil que contaba con ocho camas para hombres, cuatro para mujeres y dos para peregrinos de la Hospedería. En el dormitorio de los hermanos había sitio para tres y su provisión era de dos mantas para cada uno.<sup>174</sup>

En cuanto a la iglesia tenía planta rectangular o de salón con tres arcos formeros.<sup>175</sup> De su fachada conservamos un dibujo de Federico Alcoverro (figura 166). El artista la presentó encajonada entre otras construcciones vecinas, revelando en alzado su planta irregular, debido a que había sido levantada sobre las parcelas de diversas casas donadas por su fundadora. Su traza era barroca y el frente se articulaba en tres cuerpos, rematados por un frontón triangular partido con una cruz en el centro. En el primer nivel se situaba la puerta de acceso, enmarcada con orejeras y flanqueada por pilastras; un frontón triangular servía al mismo tiempo de coronamiento y basamento para la hornacina que acogía una estatua de San Juan arrodillado. Sobre esta había una ventana y a ambos lados las imágenes de Santa Bárbara y San Rafael. En el remate tenía un frontón triangular apoyado sobre una cornisa corrida con el escudo de las armas de San Juan de Dios. La frialdad del dibujo evidencia esa búsqueda de representación objetiva del artista, cuyo fin no era otro que el de reconstruir su aspecto, siguiendo las directrices de Sampedro y Casal.

El Hospital de San Juan de Dios fue uno de los últimos hitos urbanos que se sepultaron en el siglo XIX. En 1820, tras la supresión de las órdenes hospitalarias, el Ayuntamiento se hizo cargo del edificio y de sus rentas; tres años después volvió a pertenecer a la Orden hasta el 1836. En esa fecha fue entregado a la Junta de Beneficencia con una Real Orden del 2 de octubre y el 20 de junio de 1849 se cedió al Ayuntamiento. Pese a que se mantuvo en pie hasta los últimos años del siglo XIX,

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

antes de su demolición ya presentaba un nefasto estado de conservación y era descrito:<sup>176</sup>

“Existe en el centro de la ciudad, en el fondo e la calle Real, el Hospital de San Juan de Dios, edificio antiguo que tiene el inconveniente de ser reducido, poco ventilado y falto de condiciones higiénicas; forma par de este establecimiento benéfico, el hospital de Corpus Christi, que fue fundado por Doña Teresa Pérez Fiota en 1483 y desde el 17 de diciembre de 1869, se haya administrado por el Ayuntamiento”.<sup>177</sup>

Así en 1895 el gobernador de la provincia, haciendo uso de las facultades que le correspondían como representante del poder central, ordenó al Ayuntamiento su demolición. Con su destrucción cambió sustancialmente la percepción de la plaza de Curros Enríquez y en el solar que ocupaba se construyeron diversos inmuebles residenciales que le confierieron un notable aire burgués (figura 167). Del conjunto tan solo se conserva la capilla de las Ánimas, reconstruida por los vecinos en 1897.

---

<sup>176</sup> Museo de Pontevedra. Guía de la provincia de Pontevedra.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

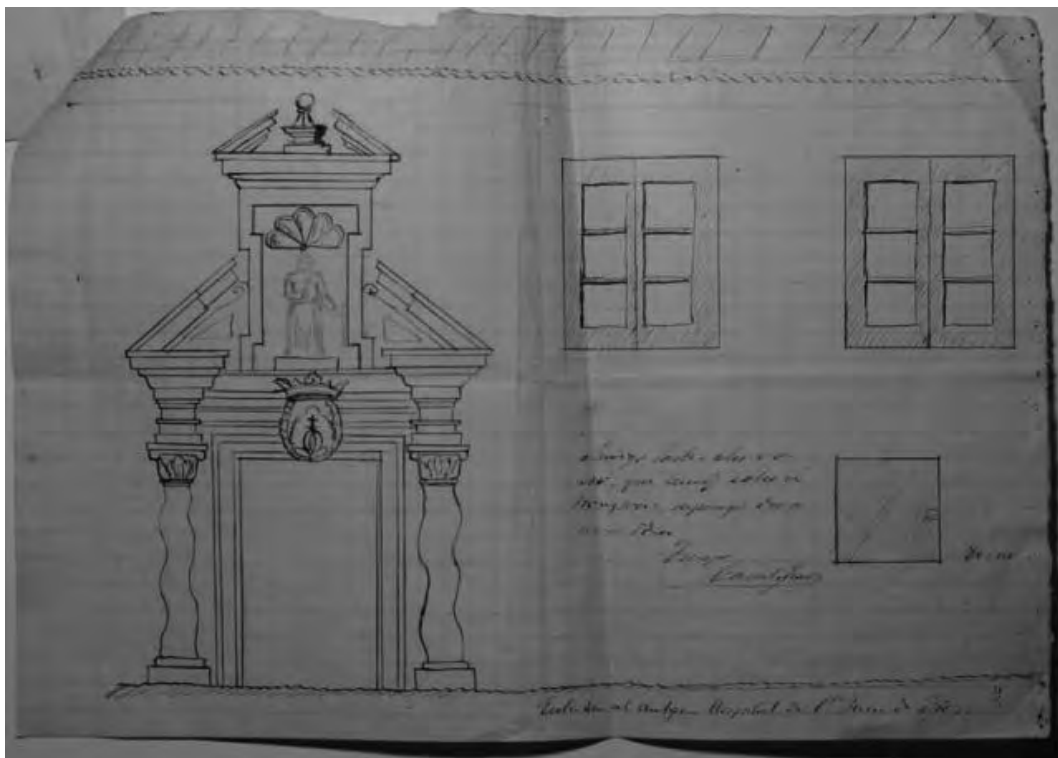


Figura 159. *Entrada al antiguo hospital de San Juan de Dios.* José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)

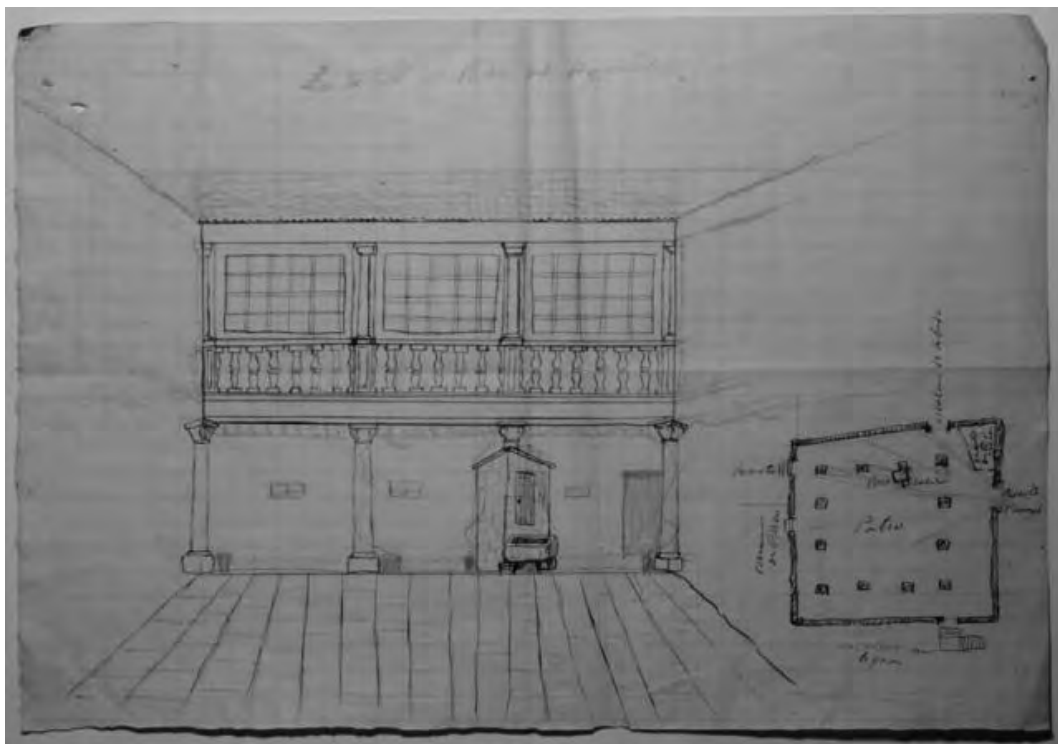


Figura 160. *Lado norte del patio del hospital de San Juan de Dios.* José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 161. *Portada de San Juan de Dios*. José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 162. *Portada de San Juan de Dios*. Casto Sampedro Folgar, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 163. *Portada del hospital de San Juan de Dios*. V. García, ca. 1896. (Museo de Pontevedra)



Figura 164. *Pontevedra. Portada del hospital de San Juan de Dios*. Federico Alcoverro, 1905. (Museo de Pontevedra)

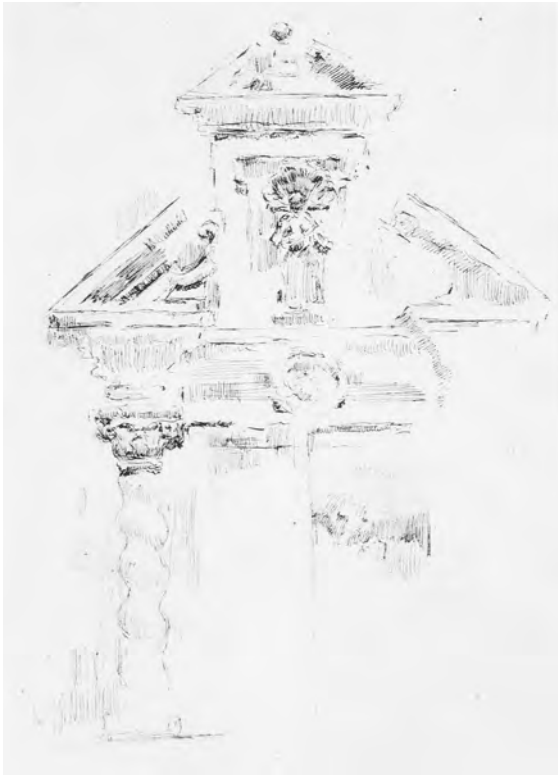


Figura 165. *Portada del hospital de San Juan de Dios*. Alfredo Souto Cuero, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 166. *Pontevedra. Iglesia del hospital de San Juan de Dios, antes del Corpo de Deus*. Federico Alcoverro López, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 167. Inmueble situado en el espacio que ocupaba el antiguo hospital. (F. A.)

## II. b.- El arrabal mariner de A Moureira

Desde principios del siglo XV, existían en Pontevedra tres importantes arrabales que estaban íntimamente relacionados con los ejes que marcaron su desarrollo y prosperidad. En las inmediaciones del puente del Burgo se gestó el barrio do Burgo Pequeno, organizado en torno a la capilla de Santiago; en las proximidades del convento de las clarisas y desde su puerta homónima se fue configurando el de Santa Clara, que comunicaba con las zonas rurales, con Castilla y Ourense; y en la franja más próxima al litoral se encontraba A Moureira, que era el de mayor relevancia urbana y económica.<sup>178</sup>

Ya se señaló que, al igual que la mayor parte de las villas y ciudades marítimas del Arco Atlántico, Pontevedra contaba con dos áreas contrastadas y separadas por la muralla.<sup>179</sup> Dos núcleos que no solo tenían diversa configuración urbana, sino que también desarrollaron diferentes actividades económicas que permitieron el florecimiento de la ciudad a lo largo de la Baja Edad Media: la villa amurallada, centro eclesiástico, nobiliario y mercantil, y el barrio mariner de A Moureira.

El origen de la denominación de A Moureira se relacionó inicialmente con la mitología tradicional que consideraba que los “mouros” habían sido los primitivos pobladores de la zona. No obstante, de acuerdo con las aportaciones de Filgueira Valverde,<sup>180</sup> tal denominación se asociaba con la tradición salazonera y exportadora de la pesca. Así, el término derivaría de la palabra latina *muria*, luego “Moirá” y “moireira”, cuyo significado último era lugar de salazón.

---

<sup>178</sup> Para mayor información véase: ARMAS CASTRO, J.: “Los arrabales y el exterior”, en *Pontevedra en los siglos XII al XV...* Op. cit. pp. 115 y ss; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareantes...* Op. cit., I, pp. 168.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de mareantes*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1946, p. 10; *Ídem*: “Os mareantes de Pontevedra. Peculiaridades da súa sociedade gremial”, en *Historia e antropología da cultura pesqueira en Galicia*. Fundación Alfredo Brañas. Santiago de Compostela, 1996, pp. 83-105.

Este autor señala que en el siglo XV todavía se escribía “Moireira”, denominación que revelaba su origen como lugar da “moira”, del latín “muria”, “salmuera” –sale muria–.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareantes...* Op. cit., I, p. 169.

A Moureira comprendía el espacio situado entre la villa amurallada y el litoral y cobijaba los equipamientos e infraestructuras necesarias para el desarrollo de las actividades marítimas y portuarias, así como las viviendas de las personas dedicadas a las mismas. Actualmente, resulta difícil acercarnos a la imagen de esa Pontevedra pesquera, vinculada al comercio marítimo, debido a la escasez de restos materiales. Su declive se inició en época moderna, pero se acentuó en el siglo XIX, ante el debilitamiento de sus funciones portuarias, que evidenciaron la necesidad de desarrollar nuevas actividades para solventar su economía; la ciudad adquirió un fuerte carácter administrativo tras ser proclamada capital de provincia en 1835. A partir de entonces, se produjo un notable crecimiento demográfico que manifestó la necesidad de realizar algunas intervenciones urbanas para adecuarla a sus nuevos usos. Se trató de una transformación funcional que pronto reveló la urgencia de modernizar las infraestructuras,<sup>181</sup> al tiempo que conllevó el abandono y la degradación de algunas zonas de la ciudad, como ocurrió con A Moureira.

Aunque se establecieron ciertas medidas conservacionistas, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX,<sup>182</sup> no fueron eficaces para detener su destrucción, pues, tanto política como económicamente, se consideró que era más rentable conservar la arquitectura monumental, culta y representativa, que aquella de carácter popular. Además, la llegada del ferrocarril en 1884 contribuyó a la pérdida de homogeneidad en el arrabal, causando una gran remodelación de esta zona tras la apertura de las calles Reina Victoria y Colón. Todo ello, hizo que la ciudad que había conocido su máximo esplendor a finales de la Edad Media y principios de la

---

<sup>181</sup> A lo largo del siglo XIX se acometieron numerosas obras en Pontevedra; no obstante, fue a finales del siglo cuando se realizaron los proyectos más importantes, entre los que cabe destacar: el ensanche del puente del Burgo, la construcción de un puente de cantería para sustituir al de la Barca y la llegada del ferrocarril en 1884. Véase: TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “A Pontevedra de Enrique Labarta Posee. Sociedade e cultura na última década do século XIX”... Op. cit., pp. 11-22.

<sup>182</sup> En el Expediente de planeamiento urbanístico de Pontevedra, aprobado el 15 de noviembre de 1926, se aludía al mal estado en el que se encontraban sus construcciones: “Este barrio habitado en su generalidad por pescadores presenta en la actualidad vías irregulares y de incómodo trazado a la par que viviendas insalubres”. AHPO. *Expediente de planeamiento urbanístico*. Caja 22. Legajo 99-3.

Moderna, gracias su poder hegemónico en la ría, acabase convirtiéndose en una urbe burguesa, borrando prácticamente todas las huellas de su pasado marítimo.<sup>183</sup>

Si bien es cierto que todavía existen numerosas dificultades para reconstruir el aspecto que tenía el recinto amurallado, las prospecciones arqueológicas y la documentación histórica y gráfica han ayudado a los investigadores a proponer diferentes hipótesis sobre sus dimensiones y recorrido.<sup>184</sup> Los problemas se incrementan cuando pretendemos estudiar la imagen del barrio mariner, puesto que a la escasez de restos materiales se suma el hecho de que al tratarse de un área que evolucionó sin ningún plan establecido, su análisis resulta más complicado por la dispersión de sus construcciones.

Haciendo un breve repaso histórico, debemos recordar que A Moureira fue hasta bien avanzada la Edad Moderna el mejor reflejo de la vitalidad marítima y pesquera de Pontevedra. Su situación, al fondo de un estuario, le permitió ejercer una función de control sobre el resto de las poblaciones de la ría y su fructífera actividad marítima, pesquera y salazonera, la convirtió en el núcleo portuario más importante de ella. Las referencias documentales más antiguas datan del siglo XIV,<sup>185</sup> pero su desarrollo se inició en la segunda mitad de la centuria, en una época en la que la mayoría de los núcleos poblacionales del litoral comenzaron a desplazarse desde las villas hacia la ribera para aprovechar los recursos marítimos.<sup>186</sup> Desde entonces, se dotó de las infraestructuras necesarias para el desarrollo de las actividades ligadas al

---

<sup>183</sup> La construcción del ferrocarril a Carril a finales de la centuria causó numerosas alteraciones a los vecinos del barrio que expusieron su disconformidad con el proyecto. AHPO. Legajo 76- 1, 2, 3. Al respecto puede resultar de interés: AGUIAR, J. et al: *O ferrocarril Ourense-Vigo. Historia, cronología, documentos e conexións*. Edicións do Cumio. Vigo, 2007, pp. 33-124.

<sup>184</sup> En el caso de la muralla pontevedresa debemos recordar las aportaciones de Juega Puig y De la Peña Santos recogidas en: JUEGA PUIG, J. DE LA PEÑA SANTOS, A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra, villa amurallada...* Op. cit., pp. 48-113.

<sup>185</sup> En la escritura del monasterio de Poio del año 1303, aparece ya la denominación de A Moureira: “aquarta daquela casa et lagar de sayn que em ela esta que esta no lugar que dizen a Moureira, ena fiigresia de Santa María de Pontevedra”. AHN, Clero. Carp. 1865. n°5.

<sup>186</sup> FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el comercio marítimo...* Op. cit., p.95.

mar y su población solo se podía dedicar a la pesca y al salazón, pues, según las propias *Ordenanzas de la Villa*, se prohibía que sus habitantes trabajasen en otro tipo de industria o comercio:

“Otrosí hordenaron e mandaron los dichos señores Justicia e Regidores que en la Morera, arraval de esta villa, no se hagan hornos, ni aposenten mercaderes extranjeros, ni recueros algunos, ni descarguen en ella pan ni paños, fierro ni azeite, cánamos, ni binos, ni otras mercaderías algunas, ni se bendan por menudo, ni en grueso, e que todos los mercaderes extranjeros se vengan aposentar a la dicha villa, e trayan sus mercaderías e las pongan en el peso, las que fueren para pesar, y las otras las pongan en las loxas, donde las vendan a los preçios razonables, sopena quél que lo contrario hiciere pague de pena mill maravidís: la terçia parte para el acusador, y la otra terçia para la Justicia que lo executare, e que los huéspedes donde posaren los abisen dello sopena de pagar la pena de ellos”.<sup>187</sup>

Conviene recordar que cuando nos referimos al puerto y a las actividades que en él se concentraban, estamos resaltando algunos de los componentes que más evidenciaban el carácter marítimo del barrio; de todas formas, no podemos olvidar, que este también se reflejaba en otros rasgos de su población como las costumbres, las creencias, los espacios y las edificaciones donde se desarrollaba la vida cotidiana. Sus construcciones se disponían de manera arbitraria en líneas paralelas a la costa; no obstante, la documentación histórica constata que en el siglo XV se diferenciaban claramente seis calles -Prancha, Fonte, Martin Novesdodos, Juan Negreiro, Barca y Corbaceiras-<sup>188</sup> y tres áreas dedicadas a actividades diversas (figura 168). La más próxima al Puente del Burgo, *A Moureira da Arriba*, era el lugar de atraque, carga y descarga de mercancías; en sus proximidades, existía una estructura de madera cercana al alfolí donde se almacenaba la sal, denominada *A Prancha*, que se utilizaba

---

<sup>187</sup> Artículo 11 de las Ordenanzas de la Villa de 1557. Citado en: FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de Mareantes...* Op. cit., p. 12.

<sup>188</sup> JUEGA PUIG, J.: *As Rúas de Pontevedra*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 2000, pp. 23-28.

para anclar los barcos más pequeños. Esta zona funcionaba como puerto para la entrada y salida de los productos y estaba dominada por la presencia del puente del Burgo. La segunda área se conocía como *A Moureira da Barca*, próxima a su puente homónimo, y era el lugar donde se encontraban gran parte de los *peiraos* y los astilleros.<sup>189</sup> Por último, *A Moureira de Abaixo* llegaba hasta la desembocadura del río dos Gafos y en ella habitaba la mayor parte de la población;<sup>190</sup> era conocida también como As Corbaceiras y es posible que en sus inmediaciones levantasen los dominicos su primera sede antes de trasladarse a un área más próxima a la ciudad amurallada.

Durante toda la Edad Media y gran parte de la Moderna, el puerto de Pontevedra fue el más importante de las Rías Baixas. Tenía un gran movimiento de barcos y atraía a un buen número de viajeros que glosaron su impresión de la urbe, incidiendo en su riqueza marítima y pesquera. Como ejemplo, cabe destacar la opinión de Jerónimo de Münzer, quien la definió como sigue:

“Ponten Fedrum, lugar antiquísimo, no grande pero ínclito por su puerto de mar en el cual pescan la cantidad máxima de sardina y desde el cual distribuyen a varios lugares y máxime se nutren de ella. Tiene también un río con liadísimo puente de catorce arcos”.<sup>191</sup>

La fortuna de los mareantes derivaba, en gran medida, de la cantidad de capturas de sardina. A las buenas condiciones naturales para su pesca y comercialización, se sumaron los sucesivos privilegios otorgados por la monarquía.<sup>192</sup>

---

<sup>189</sup> Los *peiraos* eran unas estructuras de piedra con una escalera central que servían para atracar las embarcaciones y descargar las mercancías.

<sup>190</sup> El nombre del río dos Gafos evoca a los leprosos que vivían aislados del resto de la población. JUEGA PUIG, J.: *Rías de Pontevedra...* Op. cit., p. 11.

<sup>191</sup> Este testimonio figura en: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Pontevedra y los pontevedreses*. Pontevedra, 1973, p. 145.

<sup>192</sup> Los mareantes de Pontevedra no solo gozaron de privilegios reales sino también arzobispales, de carácter mixto –regio y de señorío- y del Concejo. Entre los primeros cabe destacar, además de las exenciones de *luctuosa*, *gaiosa*, *fonsadeira*, *pedidilla*, *anal e moeda*, otorgados por Fernando II, la exclusiva - junto con Noia- en la producción del saín, estaban exentos del impuesto de *galea*, para la fabricación de embarcaciones, y sus mareantes, en caso de ser condenados a muerte, eran enterrados como

Ya en 1229 se le concedió la exclusiva de curar pescado y nueve años más tarde la de fabricación de saín. Estas licencias ocasionaron numerosas disputas con los vecinos de Cangas, Redondela y Vigo, que se veían continuamente perjudicados por las Ordenanzas del Gremio de Mareantes.<sup>193</sup>

La gente de mar pronto se organizó en una cofradía que los diferenciaba de otros oficios y garantizaba la defensa de sus intereses. En Pontevedra dio lugar a un potente gremio, que reguló el calendario de pesca, las artes a utilizar y la venta y salazón de pescado en su ría. La Cofradía de Mareantes<sup>194</sup> tenía la advocación del Corpo Santo y como patrón a San Telmo.<sup>195</sup> Su fuerte organización y los privilegios concedidos permitieron que se convirtiera en la más importante de Galicia, al tiempo que fue derivando hacia la unión corporativa. Para constituirse como tal, todo gremio

---

hidalgos. En cuanto a los privilegios arzobispales se les permitía participar en la redacción de las costumbres de la villa, estaban dispensados de portaje y del impuesto de alcabalas para construir su embarcación y tenían derecho a la redacción de sus Ordenanzas, entre otros. Además, el Concejo les permitía elegir de manera bianual uno de los dos procuradores generales, intervenir en la redacción de las Ordenanzas Municipales y posibilidad de sentarse a continuación de la Justicia y el Regimiento de la villa, antes que cualquier otro gremio. Por último, conviene señalar que contaba con privilegios otorgados por otros concejos, corporaciones o personas, por ejemplo, en Lisboa no debían pagar *ancoragem*. Para mayor información véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Os mareantes de Pontevedra...”. Op. cit., pp. 83-105.

<sup>193</sup> Peireira Fernández analiza profundamente los sucesivos conflictos entre Pontevedra y las diversas villas de la ría en: PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia”... Op. cit., pp. 241-261.

<sup>194</sup> Fernández Rodríguez ofrece una clara definición del concepto de mareantes. Según la autora, el término adquiere diversos significados dependiendo de las zonas donde se utilice. Así, en Castilla alude a toda persona que ejerce el oficio de marear, de modo que no hay grandes diferencias entre el término de mareante y marinero; sin embargo, en Galicia, solo se refiere a aquella persona dedicada a las faenas pesqueras a gran escala y agrupados en cofradías, mientras que el marinero es el navegante embarcado en un navío en una compañía jerarquizada. De todas formas, en Pontevedra no existía esta clara diferenciación. Véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor. Una iglesia parroquial*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004, p. 19.

<sup>195</sup> Para mayor información véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareante en Galicia ...*, I, Op. cit., pp. 106-141.

La advocación del Corpo Santo estaba en relación con las creencias de los mareantes.

debía dotarse de dos elementos: primeramente, tenía que elaborar unas ordenanzas propias y luego designar unas autoridades que vigilasen su cumplimiento.<sup>196</sup> La regencia y representación era realizada por tres o cuatro vicarios o “vigairos”, elegidos anualmente entre todos los mareantes, que ostentaban la máxima autoridad y eran considerados los jefes ejecutivos de la corporación. Sus funciones eran muy amplias y abarcaban cuestiones de carácter eclesiástico, señorial, gremial, judicial, militar y administrativo. Así, presidían y representaban a la cofradía ante toda clase de autoridades, velaban por el cumplimiento de las obligaciones religiosas de todos sus miembros, sancionaban las faltas de los prelados y de las ordenanzas de carácter sacro, organizaban todas las ceremonias, administraban los bienes de la cofradía y participaban en la administración de la fábrica de Santa María. Además, recaudaban los tributos señoriales, ejecutaban sus Ordenanzas y controlaban su cumplimiento, ejercían el poder judicial, participaban en la defensa de la costa, dirigían el reparto de los bienes y recaudaban los tributos. Como ha apuntado Filgueira Valverde,<sup>197</sup> existían otros cargos que se ocupaban, sobre todo, de la iglesia de Santa María: el “ateliheiro”, responsable de la compañía de los cercos, el mayordomo o procurador de obra, encargado de disponer libremente los bienes mandados para la obra de la iglesia de Santa María, y por último, los “luminarios”, cuyo poder era muy amplio y abarcaba:

“(…) Notario, vecinos de la villa y los vicarios...y Gregorio Núñez de Santa María la grande estando reunido sen la dicha iglesia a la salida de la misa mayor dijeron que e sarraleyro, vecino de la Villa y luminario de la dicha Iglesia e lumbr e della e del Santo Sacramento para que pudiera pedir a mandar, recibir y recaudar todo cuanto perteneciese a la lumbr e de la dicha iglesia, de dicho Sacrametno durante el tiempo de su cargo”.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Para mayor información véase: RUMEU DE ARMAS.: *Historia de la previsión social en España: cofradías, gremio, hermandades, montepíos*. El Albir. Barcelona, 1981, pp. 137-138.

<sup>197</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Os mareantes de Pontevedra...” Op. cit., pp. 101-105.

<sup>198</sup> Colección Casto Sampedro. Archivo de Mareantes, 86, p. 205. Citado en: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ. B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareantes...*I, Op. cit., pp. 111-112.

Las ordenanzas se modificaban cuando los mareantes lo creían necesario para normalizar la actividad pesquera y sus reuniones se celebraban en un lugar establecido que en este caso tenía el privilegio de ser la Basílica de Santa María:

“lugar aseñalado e público donde se suelen ayuntar cofrades y hermanos de dicha cofradía para haçer y hordenar las hordenanzas e cosas cumplidera a la dicha cofradía y hermandad”.<sup>199</sup>

Cuando analizamos el aspecto de las arquitecturas de A Moureira, estamos aludiendo a una parte importante del patrimonio vernáculo de la urbe y el que fue también más castigado y abandonado. La escasez de restos dificulta su estudio, pero, gracias a la documentación gráfica conservada, podemos definir los rasgos más sobresalientes de sus construcciones. La tipología doméstica seguía el mismo modelo que en la villa, aunque poseía un carácter mucho más modesto y estaba realizada con una técnica más tosca. De este modo, el sistema social jerarquizado de la época se reflejaba en la morfología urbana y los inmuebles marineros contrastaban con la arquitectura pétreo de la villa amurallada, donde existían numerosos ejemplos de casas torreadas y palacios urbanos. En contraposición a ellos, los de la Moureira se singularizaba por su sencillez y sus viviendas, según Filgueira Valverde, solían presentar las siguientes características (figura 169):

“(…) Las casas suelen presentar un hastial “en outón”, que, aprovechando el desnivel del terreno, da entrada al piso habitable desde la calle y utiliza el bajo, por el lado opuesto, para almacén y taller en las tareas de la conserva. Discretos huecos, sin resalte en los jambajes; a lo sumo, por gala, un “patín” con escalera exterior o un balcón con barandilla de hierro. Si alguna decoración se encontraba era en fajas de imposta o en puertas y ventanas con mochetas de nacela, o en bisel, perduración del último gótico”.<sup>200</sup>

Era el tipo de edificación habitual en las villas marineras de las Rías Baixas; su cubierta era a dos aguas y ofrecía un espacio entre la techumbre y el tejado que era

---

<sup>199</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV...* Op. cit., p. 207.

<sup>200</sup> Ver: FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de Mareantes...* Op.cit., p. 13.

utilizado como zona de almacenamiento de enseres domésticos y se manifestaba al exterior en forma de mitra o pincho, denominado *outón*, como narró Filgueira. Aunque es cierto que existía cierta uniformidad, también se constataban variedades tipológicas que iban desde la casa sencilla y de un solo piso, hasta las denominadas do pincho, con patín e incluso con balcón y soportal.<sup>201</sup> La ausencia de un trazado definido no nos permite hablar de plazas propiamente dichas, pero sabemos que había numerosos espacios abiertos para el desarrollo de tareas colectivas: el Campo das Rodas, lugar de trabajo de los cordeleros de jarcia, responsables de la realización de los aparejos de pesca; el Campo da Verdade, próximo al convento de Santo Domingo y centro de las ejecuciones; el de San Roque, núcleo de las actividades colectivas de los pobladores de “A Moureira de Abaixo”; y, por último, el de San José, reservado a la Feria. Por su parte, existían múltiples peiraos o muelles formados por una escalera central con dos alas laterales de descarga, que daban nombre a las principales calles que conducían a la villa.<sup>202</sup>

A Moureira fue una de las zonas urbanas que más atracción causó entre los artistas y la mayor parte de la producción plástica se centró en el análisis de su arquitectura doméstica, pese a que, como se ha anticipado, las vistas generales también aportan interesantes datos sobre ella.

La representación más antigua es un grabado incluido en 1879 en *La Ilustración Gallega y Asturiana* (figura 170).<sup>203</sup> Se trata de una xilografía realizada por José Masí del Castillo (“Masí”), basada en un dibujo de Manuel Ramos Artal. Presenta una calle del arrabal que resulta de gran interés para observar algunas de las tipologías arquitectónicas más habituales. El autor utilizó un punto de vista en ligero contrapicado que, además de favorecer la ubicación espacial del espectador, dirige su atención hacia la parte izquierda de la lámina, donde se situaban las construcciones

---

<sup>201</sup> CAAMAÑO SUÁREZ, M.: “A Galicia do litoral”, en *As construción da arquitectura popular. Patrimonio etnográfico de Galicia*. Consello galego de apareladores e arquitectos técnicos. 2003, pp. 221-247.

<sup>202</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de mareantes...* Op. cit., p. 12.

<sup>203</sup> “Pontevedra: Barrio de La Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 31, (10 de noviembre de 1879), p. 374.

más relevantes. La sucesión de diversos planos le confieren profundidad espacial y ofrecen una vista completa de la zona que tiene como punto de fuga al río Lérez; a través de un primer plano nos introduce en la calle para conducirnos hasta la vivienda del ángulo izquierdo que destaca por sus dimensiones; seguidamente, nos traslada hacia las edificaciones de la parte derecha y, por último, presenta la ría como telón de fondo. Esta concatenación de elementos es uno de los atractivos de esta estampa que propone una interesante lección arquitectónica, útil para observar algunas de las construcciones más típicas de A Moureira. Nos encontramos a finales del siglo XIX y, aunque es posible observar ciertos elementos que aluden a las innovaciones de la época -como el alumbrado a gas-, estamos ante una calle muy irregular, estrecha, sin pavimentación y con unas construcciones que manifestaban, ya en el último tercio de la centuria, un deterioro considerable. El grabado introduce en el lado izquierdo interesantes ejemplos de arquitectura popular. En primer lugar, la casa entre medianeras de dos alturas; en el bajo se situaban varios huecos retranqueados, mientras que en el piso superior se disponía un sencillo corredor con ventanas balconeras de doble hoja cristalera y carpintería de madera. Este tipo de casa constituía una de las variantes de la vivienda marinera y se fue generalizando por toda Galicia; en el litoral atlántico, el corredor se concebía como una dependencia más de la vivienda, que se utilizaba prácticamente durante todo el año. Tras ella, en el flanco opuesto, es posible distinguir otro tipo de construcción mucho más humilde, que constituía el modelo de vivienda más primitivo y estaba realizada con pocos recursos; las más sencillas tenían planta rectangular, cerrada por cuatro muros bajos, sin ningún tipo de compartimentación interior. Se trataba del modelo más habitual en el arrabal y como veremos fue una de las tipologías más representadas.

La *Sociedad Arqueológica* también se comenzó a interesar por el barrio tras su fundación. Casto Sampedro recogió algunos datos sobre su gestación y estimuló a sus colaboradores a dejar constancia gráfica de aquellas construcciones que denotaban ya una gran desatención. Fue así, como algunos artistas y aficionados mostraron especial predilección por la representación de la vivienda tradicional marinera. La mayor parte de los testimonios se realizaron en las primeras décadas del siglo XX, destacando, tanto cuantitativa como cualitativamente, los dibujos de

Enrique Campo (1890-1911).<sup>204</sup> Con tan solo 17 años, este artista se centró en plasmar la “esencia” de Galicia a través de la recreación de su patrimonio histórico-artístico y etnográfico. Su afán por conocer las raíces de la ciudad, le animó a realizar numerosos “retratos” de sus monumentos, lugares y rincones más característicos. Se trata de interpretaciones personales que deben ser analizadas teniendo en cuenta el grado de subjetividad que atesoran, pero, al mismo tiempo, su carácter riguroso le confieren un alto valor documental.

Campo se detuvo, casi exclusivamente, en el análisis de la arquitectura doméstica. Realizó estos dibujos entre 1907 y 1909 para traducir al lápiz el trabajo de documentación de Don Casto. Comenzaremos hablando de una serie de láminas que se detienen en la representación de las construcciones más habituales del barrio (figuras 171-174). La primera de ellas (figura 171) muestra el modelo más elemental de vivienda: la casa terrera, que respondía a una economía pobre basada en los recursos del mar.<sup>205</sup> Para su plasmación, adoptó una perspectiva en ligero contrapicado, que le permitió ofrecer una imagen bastante completa del inmueble, tanto de su fachada principal como de los muros medianeros. Los huecos se ubicaban en el muro más largo, donde se abría una puerta, flanqueada por dos vanos con contraventanas de madera y repisa pétreo. Este tipo de construcción, podía adoptar una disposición continua y solía situarse en la primera línea costa, donde residía la gente más humilde. En efecto, como telón de fondo, se divisa otra arquitectura de mayores dimensiones que se corresponde con un modelo más desarrollado, la casa entre medianeras de dos alturas.

Este mismo tipo de edificación fue protagonista de otro de sus dibujos, cuyo interés radica en que muestra la disposición tradicional de las viviendas en los barrios marineros (figura 172). Estaban unidas por sus muros medianeros y la entrada

---

<sup>204</sup> Sobre su evolución estilística, véase: LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “A evolución estilística de Enrique Campo”, en *Enrique Campo*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1989, pp. 21-31; MUSEO DE PONTEVEDRA.: *Enrique Campo (1890-1911) y sus precedentes*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1940.

<sup>205</sup> Para mayor información, véase: CAAMAÑO SUÁREZ, M.: *As construción da arquitectura popular...* Op. cit., p. 234.

se situaba en el muro piñón. En este caso, incluyó, además, otra variante tipológica: la casa do pincho, definida por De Llano como “de origen medieval, habitualmente situada entre medianeras, caracterizada por la presencia de uno de sus muros piñones en la fachada frontal de la edificación”.<sup>206</sup> Su denominación deriva del gancho de hierro que se colocaba en el muro piñón para secar las redes y, en ocasiones, se sustituía por una especie de canzorro de piedra, como muestra el ejemplo que cierra la lámina por la derecha. El modelo más elemental se encontraba en las Rías Baixas y consistía en edificaciones terreras de tres a cinco metros de fachada, cuyos huecos se reducían a una puerta y una ventana frontal.<sup>207</sup> En cuanto a la organización de los espacios, solían contar con una sala en la parte delantera, dos pequeños cuartos en la zona posterior y, a veces, un desván para guardar los utensilios de los pescadores.<sup>208</sup> La casa do pincho fue la tipología de vivienda más extendida hasta la aparición del soportal y experimentó un proceso evolutivo desde el siglo XII hasta el XIX, surgiendo diversas modalidades, como la denominada casa do remo o la de dos pisos.<sup>209</sup>

Esta arquitectura vernácula fue un motivo reiterado en de la producción del artista y realizó otros apuntes con posterioridad. Tras esas primeras láminas dedicadas a la arquitectura más sencilla, un año después, su atención se dirigió hacia otras que destacaban por su carácter excepcional. Eran esas viviendas que, Filgueria definió como “poco comunes” y que presentaban uno de los elementos típicos de la arquitectura marinera: el soportal. Esta tipología seguía el modelo de la villa, pero, como ya hemos señalado, se caracterizaba por su sencillez. La lámina, titulada *Casa en la Rúa de San Telmo* (figura 173), es interesante para observar las características que

---

<sup>206</sup> LLANO CABANO, P. de.: *Arquitectura popular en Galicia: razón y construcción*. COAG. Santiago de Compostela, 2006, pp. 177-178.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> Sobre la arquitectura marinera en Galicia, véase: LLANO CABADO, P. de.: “A casa mariñeira”, en *Arquitectura popular en Galicia*. COAG. Santiago de Compostela, 1983, pp. 17-136.

<sup>209</sup> CAAMAÑO SUÁREZ, M.: *As construción da arquitectura popular...* Op. cit., pp. 237-239.

La casa del remo fue un modelo intermedio entre la terrera y las de dos pisos y se caracterizó por introducir un espacio bajo el tejado. Su denominación deriva de tener un ancho de fachada no superior al remo y fue frecuente en los alrededores de Coruña.

presentaba este elemento; sin embargo, debemos señalar que existían, sobre todo, en algunas calles, como la rúa de San Telmo, que conducía desde San Martiño hasta la plaza del Peirao.<sup>210</sup> Campo situó en el margen izquierdo una sencilla vivienda de dos alturas, abierta a la calle mediante un soportal adintelado y con entramado de madera. En el primer piso, se disponían diversos vanos con doble hoja cristalera y carpintería de madera y el soportal era concebido como la prolongación de la casa hacia la calle, que protegía de las inclemencias meteorológicas y servía para la realización de actividades domésticas en el exterior, de modo que tenía una clara funcionalidad comercial. Frente a ellas, se encontraban las casas entre medianeras de dos alturas con ventanas balconeras de doble hoja en la planta superior.

Otro de sus dibujos presenta uno de los modelos más habituales en las rías Baixas: la casa con patín (figuras 174 y 175). Era un tipo de vivienda de dos alturas con acceso al segundo piso desde el exterior. El patín, elemento que las singularizaba, se encontraba, normalmente, en la fachada secundaria y solía estar cubierto con la prolongación del tejado, habilitando un espacio resguardado de la lluvia y del sol. El frente principal se articulaba mediante un soportal adintelado sujetado por dos columnas y el segundo piso avanzaba hacia la calle a modo de voladizo, que avanzaba hacia la calle para ampliar la superficie habitable,<sup>211</sup> con tres vanos de pequeñas dimensiones de doble hoja cristalera y carpintería de madera. Se trataba de un modelo muy extendido en Pontevedra y solían ubicarse en la zona urbana más alejada del mar, donde el terreno se hacía empinado.<sup>212</sup>

Por último, cabe señalar una lámina en la que presentó la casa terrera y la vivienda con patín (figura 176), aunque optó por reflejar los tipos más sencillos, de ahí que el patín prescindiera de la protección de la escalera. Por lo demás, las

---

<sup>210</sup> Se denominó también rúa dos Alfólies, dada la proximidad de los almacenes de sal. Para mayor información, consúltese: JUEGA PUIG, J.: *As rías de Pontevedra...* Op. cit., p. 110.

<sup>211</sup> Sobre este elemento arquitectónico, véase: ORTEGA ROMERO, M. s.: “Aspectos urbanísticos del Barroco Compostelano: voladizos y soportales”, en *Revista de la Universidad Complutense*, 85, (1973), pp. 163-188.

<sup>212</sup> Buena parte de estos dibujos fueron publicados en: FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de mareantes...* Op. cit., láminas XII, XIII y XIV.

características de las construcciones responden a los aspectos ya comentados, limitándose a acentuar el carácter popular y humilde de la calle, incluyendo animales domésticos e iniciando en la falta de pavimentación.

En definitiva, el conjunto de láminas legadas por Campo son uno de los testimonios más valiosos para conocer la riqueza constructiva del saber popular y constatar que en Pontevedra existían prácticamente todas las variantes de la casa marinera tradicional.

Una de las zonas más representadas de A Moureira fue la desembocadura del río dos Gafos. La escasez de agua para las tareas cotidianas la convirtió en el lavadero público, así que junto con la arquitectura doméstica existían también otras infraestructuras imprescindibles para satisfacer las necesidades derivadas de las actividades marítimas. Junto con los almacenes para guardar los aparejos de la pesca, –fotografiados, entre otros, por Francisco Zagala– existían numerosos “peiraos” utilizados como muelle para las embarcaciones y descargar la pesca.

Nuevamente, fue Enrique Campo el primero en realizar una lámina sobre la fachada arquitectónica, conocida como A Ribeira dos Peiraos (figura 177). Para ello, abandonó el dibujo a lápiz por la acuarela y utilizó un punto de vista frontal con un ligero contrapicado, que le permitió mostrar las edificaciones en su totalidad. La arquitectura sigue siendo la protagonista indiscutible, pero le sirvió también como pretexto para plasmar los efectos lumínicos que ya comenzaban a interesarle. Nos encontramos ante las casas entre medianeras, que repiten las características comentadas, pero que desarrollaban una altura más; sus fachadas se singularizaba por la sencillez y ausencia de cualquier tipo de elemento decorativo, con pequeños vanos en el piso superior.

Unas décadas más tarde, Luís Pintos Fonseca (1906-1959) también mostró interés por la representación de esta zona.<sup>213</sup> Su concepción romántica de la

---

<sup>213</sup> Para acercarse a la trayectoria artística de Pintos Fonseca, véase:

naturaleza le llevó a concentrarse en la plasmación de los cambios meteorológicos y los monumentos de Galicia, con los que identificaba el “alma” gallega. Entre 1923 y 1926 colaboró asiduamente con la Arqueológica y es muy posible que fuese en esas fechas cuando realizó estos dibujos. Con ellos dejaba constancia de sus habilidades técnicas y de algunas de las características que se convertirán en una constante en toda su producción: la preocupación lumínica y la ausencia de la figura humana. Al igual que en la obra anteriormente comentada, estamos ante una vista de A Moureria de Abaixo y del río dos Gafos (figura 178). Pintos retrató el mismo tipo de inmuebles que Enrique Campo, pero utilizó una construcción espacial más compleja con un mayor número de planos, decantándose por un encuadre ligeramente en diagonal. Con este procedimiento nos mostró una mayor superficie; en primer lugar, nos encontramos con el río y una de las embarcaciones más habituales en el barrio – posiblemente una chalana-; a continuación, situó los muelles o peiraos; seguidamente, dos casas, presentes también en la obra de Campo y, por último, una tercera vivienda, que se encuentra en un ligero desnivel. De esta forma, podemos disfrutar de una imagen rica y detallista válida para el análisis de dos de las variantes constructivas de A Moureira: aquellas que respondían al tipo de edificación que hemos definido como más habitual –la casa entre medianeras con una pequeña escalera que da acceso a la puerta principal- y la “casa con patín”, nuevamente desprovisto de protección. Por otro lado, nos permite observar diversas soluciones adoptadas en los paramentos del muro, donde la piedra se dejaba vista, se encalaba o revocaba.

Esta parte de A Moureira fue la que más interesó a este pintor y fotógrafo, quien nos legó otro dibujo de uno de sus edificios más significativos: el Hospital dos Gafos, conocido por ser el lugar de atención de los leprosos (figura 179). En la actualidad, se conserva un patín cerrado por sillares sin trabajar sobre altas pilastras cuadrangulares y una pequeña puerta adintelada con arco semicircular de descarga. Se

---

FILGUEIRA VALVERDE, J., LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., TILVE JAR, M. A.: *Luis Pintos Fonseca (1906-1959)*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1991; TILVE JAR, M. A.: “Pintos Fonseca”, en *O Rexionalismo...* Op. cit., pp. 338-368.

trataba de una construcción de dos alturas con doble fachada; la principal presentaba un soportal sujetado por pilares de sección cuadrada y en el primer piso se abría un balcón pétreo. Por su parte el frente lateral, debido al desnivel de terreno, contaba con una esclarea de tres tramos y en la segunda planta se disponía un balcón sobre repisa pétreo al que se abría un pequeño vano y una ventana balconera.

Para cerrar el capítulo dedicado a la Moureria es necesario recordar aquellas vistas generales, que le concedieron una gran importancia. En este sentido, destacan las estampas publicadas en la “*La Ilustración Gallega y Asturiana*”, de los que ya se ha hablado en el apartado dedicado a la presencia de la ciudad en la prensa ilustrada del XIX. La primera se incluyó el 28 de febrero de 1879 y fue realizada a partir de un dibujo de Federico Alcoverro (figura 180).<sup>214</sup> El grabado muestra una vista parcial de la ciudad tomada desde las inmediaciones del primitivo puente de la barca y su valor radica en ofrecer una interesante perspectiva de la percepción de esta zona en el último tercio del siglo. Se detienen en la plasmación de la fachada urbana en contacto directo con la ría, mostrando las construcciones tradicionales y el protagonismo que ejercía la iglesia de Santa María en el perfil de la ciudad.

Unos meses después, la misma cabecera publicó otro grabado de una vista del barrio (figura 181).<sup>215</sup> El dibujo había sido elaborado por Gerardo Meléndez y Conejo, natural de Ourense y formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, y grabado por Mariano Ovejero. En este caso, presentaba únicamente el arrabal, centrándose en la parte de confluencia de los ríos Tomeza y Lérez. Esta elección se advierte en el hecho de que solo se observan las edificaciones propias del barrio, sin hacerse ninguna referencia al resto de la arquitectura del recinto mural.

Todas las representaciones plásticas comentadas aluden a una zona de la ciudad que prácticamente ha desaparecido. Su análisis confirma que, a diferencia de lo que ocurrió con otros hitos urbanos del recinto amurallado, el eclipse de A

---

<sup>214</sup> “Vista de Pontevedra dese el arrabal de la Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 4, (28 de febrero de 1879), p. 47.

<sup>215</sup> “Barrio de la Moureira en Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 36, (20 de septiembre de 1879), p. 314.

Moureira estuvo íntimamente relacionado con el abandono de unas actividades que quedaron obsoletas frente a los nuevos usos y funciones que fue desarrollando la villa a lo largo de la Edad Contemporánea. Tal y como hemos constatado, ya desde finales del XIX, sus edificaciones presentaban un deterioro considerable y las necesarias reparaciones que habrían impedido la pérdida de su arquitectura nunca llegaron a realizarse. A Moureira quedó congelada en el tiempo hasta que la ruina acabó con la mayor parte de sus construcciones. Se trataba de una parte valiosa del patrimonio vernáculo de la ciudad, que formaba parte de esa arquitectura anónima fruto de la tradición y que confería a su fachada marítima una singularidad e identidad que, en la actualidad, no existe. Aunque no poseían un valor artístico, sí tenían una importancia histórica incuestionable por estar edificadas con materiales propios de la región, según las características tradicionales, siguiendo las formas arquitectónicas utilizadas por gran parte de la población pontevedresa. Frente al patrimonio desaparecido ya comentado, integrado por ejemplos singulares y extraordinarios, las edificaciones de A Moureira eran el reflejo de lo común, de la arquitectura popular tan diferente de la “cultura”, definida por González Reboledo como sigue:

“Si el arte de las élites está basada sin duda en una sólida teoría estética de racionalidad actual, el arte popular insiste en la reiteración de elementos por el peso de la tradición; si en la primera el artista, o por lo menos los grandes teóricos del estilo, brillan con luz propia y se individualizan, en la segunda el creador, asimismo existiendo, diluye su personalidad en el universo social que lo rodea aceptando convencionalismos dominante; mientras que los artistas de tradición “cultura” tratan de atribuirle una dimensión universal, o por lo menos, supra-local, el arte popular desarrolla formas más localizadas o adaptadas al contexto socio-cultural próximo a aquellas procedentes de otras esferas”.<sup>216</sup>

La falta de funcionalidad, la transformación del hábitat y el desinterés impidieron su salvaguarda, por ello, el repertorio plástico analizado es una de las

---

<sup>216</sup> GONZÁLEZ REBOLEDO, X. M.: “Arte popular”, en *A arte galega. Estado da cuestión*. Publicaciones do Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 1990, pp. 489-490.

fuentes más valiosas para conocer y mantener viva la memoria colectiva del pasado. Como señalábamos al inicio de este capítulo, en la actualidad resulta difícil reconocer lo que fue la Moureira pontevedresa, puesto que tan solo se mantienen algunos elementos aislados que están descontextualizados y rodeados por inmuebles de mayor altura, fruto del desarrollismo que se inició en España en la década de los años sesenta (figuras 182-184). Precisamente, una de las consecuencias últimas del crecimiento de la ciudad a lo largo del siglo XX fue la ruina de la Moureira. Con su desaparición se perdió un lugar histórico que había pervivido en el tiempo y en el espacio durante siglos, aludiendo al carácter marítimo de Pontevedra.



Figura 168. Extensión de la Mourreira. (Google Earth, 20-11-2012)

1: A Mourreira de Arriba.

2: A Mourreira da Barca.

3: A Mourreira de Abaixo



Figura 169. Casas mariñeiras de A Mourreira. Otto Wunderlich, 1929. (Museo de Pontevedra)



Figura 170. “El barrio de la Moureira”, en *Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 31, (10 de noviembre de 1879), p. 374.



Figura 171. *La Moureira. Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra)



Figura 172. *La Mourira*. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra)



Figura 173. *Calle de San Telmo*. Pontevedra. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 174. Casa de la calle de Xan Guillermo. La Mourerira, 1909. (Museo de Pontevedra)



Figura 175. Rúa do Ouro. Francisco Zagala. Finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 176. *A Moureira*. Enrique Campo Sobrino, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 177. *Río de los Gafos*. Pontevedra. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 178. *Moureira. Río dos Gafos. Pontevedra*. Luis Pintos Fonseca. Primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 179. *Hospital de Gafos*. Luis Pintos Fonseca. Primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 180. “Vista de Pontevedra desde el arrabal de la Moureira” (detalle), en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 4, (28 de febrero de 1879), p. 47. (Vid. figura 82).

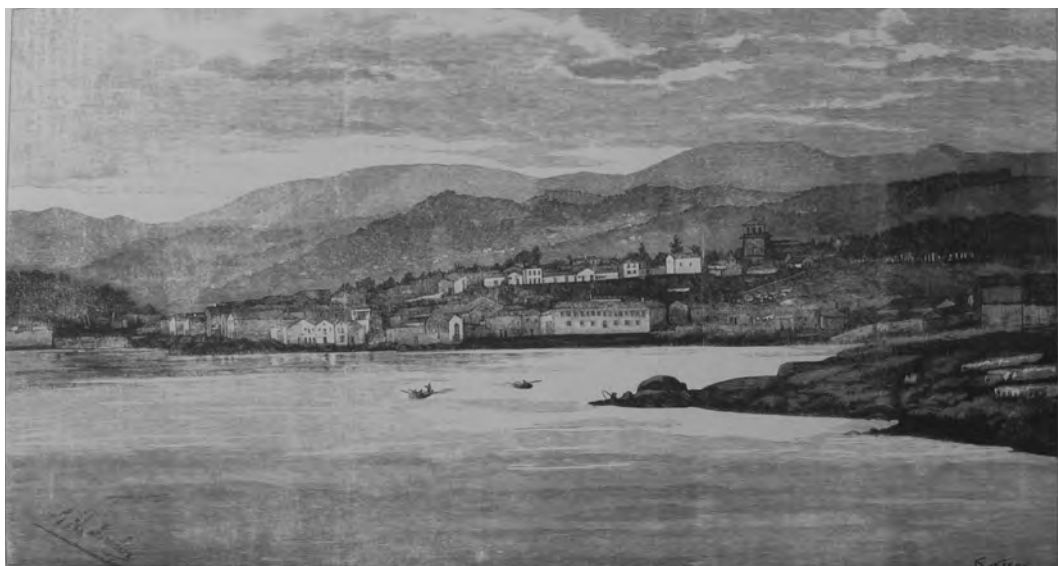


Figura 181. “Barrio de la Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturia*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 314.



Figura 182. Antigo Hospital de los Gafos en la actualidad. (F. A.)



Figura 183. Viviendas de A Moureira en la actualidad. (F. A.)



Figura 184. Vivienda tradicional de A Moureira en las proximidades del río dos Gafos. (F. A.)



### III.- El legado urbano conservado

En el capítulo anterior se analizaron aquellos hitos urbanos que integraban el patrimonio construido de Pontevedra hasta bien entrado el siglo XIX. Como se ha visto, las intervenciones realizadas a lo largo de dicha centuria condicionaron de manera decisiva la configuración del paisaje actual de la ciudad e implicaron la desaparición de interesantes ejemplos arquitectónicos que estaban íntimamente vinculados al desarrollo histórico y urbano de la villa. Sin embargo, Pontevedra todavía mantiene un buen número de plazas, calles y edificios que evocan las huellas de su pasado y que han resistido el paso del tiempo, dotando de singularidad a uno de los centros históricos mejor conservados de Galicia, consolidado como un importante foco turístico, gracias a su patrimonio cultural y a su situación privilegiada en el eje Sanxenxo -Baiona.

Conviene recordar que fue en los años ochenta del siglo pasado cuando en España se dio un salto cualitativo en la valoración de la dimensión histórico-cultural de la ciudad y en la puesta en marcha de instrumentos de intervención urbanística y arquitectónica, en sintonía con los planteamientos que se estaban adoptando en el resto de Europa.<sup>217</sup> Durante la postguerra,<sup>218</sup> se había producido un proceso de degradación y deterioro funcional y estructural de los cascos históricos, que se agudizó en los años sesenta y setenta con un desarrollismo galopante. La llegada de la Democracia permitió que se fuesen sentando las bases para la protección y rehabilitación de la ciudad histórica, tras la aprobación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español*,<sup>219</sup> donde se definió el conjunto histórico-artístico como:

---

<sup>217</sup> MANERO MIGUEL, F.: “De la protección selectiva a la recuperación de los espacios urbanos en situación crítica: las áreas de rehabilitación integrada en Castilla y León”, en *Polígonos. Revista de Geografía*, 19, (2009), pp. 95-118.

<sup>218</sup> Sobre la conservación y restauración durante la posguerra véase: CASAR PINAZO, J. I., ESTEBAN CHAPARRÍA, J.: *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Agapea. Valencia, 2008.

<sup>219</sup> Sobre la Ley de Patrimonio Histórico Español, véase: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L.: *Estudios sobre la Ley de Patrimonio Histórico español y la ley de 25 de junio de 1985*. Civitas. Madrid, 1989.

“La agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad. Asimismo es conjunto histórico cualquier núcleo individualizado de inmuebles comprendidos en una ciudad superior de población que reúna estas mismas características y pueda ser claramente delimitado”.<sup>220</sup>

Esta definición fue reiterada por las diversas leyes autonómicas, como ocurrió en la *Ley de Patrimonio Cultural de Galicia*, aprobada diez años después.<sup>221</sup> Desde entonces, han ido aumentando el número de ciudades, villas y pueblos que, dadas las características de su arquitectura, cuentan hoy con la declaración de conjunto histórico-artístico. De todos modos, los problemas a los que deben atender para garantizar la conservación y protección de dicho conjunto suelen repetirse y derivan, sobre todo, de la falta de recursos, de la complejidad que implica su gestión y de las dificultades para recuperar sus dimensiones sociales y funcionales.<sup>222</sup> De lo que no cabe duda, es de que fue a partir de los años ochenta cuando en España se incrementó la preocupación por la protección de la ciudad histórica, al tiempo que se abandonó una concepción monumentalista que la identificaba con los vestigios de época medieval y moderna, adoptándose una perspectiva más amplia, que ha ido considerando también los ensanches decimonónicos, la arquitectura contemporánea y los arrabales históricos. Así, en las últimas décadas hemos ido adquiriendo consciencia de la necesidad de valorar no solo las singularidades arquitectónicas, sino también otras manifestaciones que poseen valores históricos, culturales, simbólicos, económicos y sociales y que forman parte de la memoria de nuestras ciudades.

---

<sup>220</sup> *Ley de 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español*. Artículo 15. <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>. (22-05-2012).

<sup>221</sup> *Ley 8/1995, de 30 de Octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia* <http://egap.xunta.es/legislacion/Temarios/LE00081995AUTC.pdf>. (20-X-2011).

<sup>222</sup> Para mayor información véase: TROITIÑO VINUESA, M. A.: *Cascos antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas*. Ministerio de Obras Públicas. Madrid, 1992.

El centro histórico es el lugar que atesora una mayor carga simbólica y alberga gran parte de la historia colectiva de la propia urbe, de ahí la necesidad de velar por su conservación. Se trata del espacio que singulariza a cada núcleo, frente al crecimiento homogéneo y despersonalizado de la periferia. Por ello, es más que evidente que las políticas de protección y recuperación deben dirigirse, ante todo, a la preservación de sus señas de identidad para construir nuestro futuro respetando el patrimonio heredado.<sup>223</sup> Como adelantábamos, el de Pontevedra es uno de los mejor conservados en Galicia, en parte, gracias a su temprana declaración como conjunto histórico-artístico en 1951. En el Decreto se especificaba que tal declaración integraba:

“El barrio antiguo de la misma comprendido dentro del viejo recinto amurallado, formado ahora por las calles de Arzobispo Malvar, Cobián Roffinac y Michelena, así como el llamado Puente del Burgo, en toda su extensión, a excepción de la plaza de Curros Enríquez, en su totalidad, la calle Michelena en ambas aceras y la calle de Rouco desde el final del murallón de San Francisco hasta desembocar en el Paseo de Buenos Aires”.<sup>224</sup>

Dos años después se aprobó el Plan de Ordenación Urbana que contribuyó a marcar las pautas del crecimiento posterior de la ciudad. Su interés se centró en buscar una vía de desarrollo para los denominados barrios del ensanche, diferenciando las siguientes zonas: histórico-artística, casco antiguo, de transición al

---

<sup>223</sup> En este sentido, la Carta de Cracovia expone que “el patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como los elementos que lo componen, son el resultado de la identificación con varios momentos asociados a la historia y a sus contextos socioculturales”. Véase: “Objetivos y Métodos”. En *Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido*. [http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf) (12-10-2011).

<sup>224</sup> *Decreto de 16 de febrero de 1951 por el que se declara conjunto histórico-artístico en Pontevedra el barrio antiguo de la misma ciudad*. BOE, 7 de marzo de 1951.

En 1979 la Dirección General de Patrimonio incoó un expediente para ampliar esta delimitación a la zona de las Palmeras y la Alameda, que resultó denegada debido a la oposición de ciertos sectores de la población pontevedresa.

ensanche, comercial en el ensanche, de protección del casco histórico, de edificación en el ensanche, de viviendas obreras, de ciudad jardín, ciudad jardín restringida, tolerancia industrial, industrial de reserva y zona verde.<sup>225</sup> No obstante, ya desde finales de los años 40 y hasta 1969, Francisco Pons-Sorolla fue el responsable de acometer diversas actuaciones en numerosas calles y plazas, además de en algunos de sus edificios más significativos, como la iglesia de Santa María, la de la Peregrina, el convento franciscano y el dominico. Sus intervenciones, rigurosamente analizadas por Castro Fernández,<sup>226</sup> tuvieron cuatro objetivos fundamentales: resaltar la belleza del conjunto, mantener la traza de las líneas de sus arquitecturas, velar por la armonía y conservar el sabor popular y noble. Con ellas, se pretendía contribuir al desarrollo del turismo en Pontevedra -que por entonces contaba ya con un Parador Nacional en el antiguo Pazo de Maceda, y un Museo Provincial, ubicado en los palacios barrocos de Castro Monteagudo y García Flórez-, y fomentar la eliminación de elementos contemporáneos, por considerarse perjudiciales para el mantenimiento del sabor tradicional y la belleza del conjunto. En el caserío se limitó, generalmente, a obras de adecentamiento de su aspecto exterior, y en el entramado viario proyectó una urbanización general de las calles y plazas más relevantes.

Iniciada ya la década de los sesenta, se acometieron otras intervenciones, propias del urbanismo de la época, con apertura de nuevas calles y relleno de marismas, aunque no se produjo un crecimiento demográfico destacado. Poco después, la instalación de las empresas de Tafisa y Celulosa implicó un corte en el crecimiento natural de la ciudad y en su relación con el entorno, cuyas mayores consecuencias fueron: la imposibilidad de formar una zona de recreo y esparcimiento en la orilla del Lérez y el crecimiento hacia Marín. Se cambió la situación de la estación de ferrocarril y se inició un desarrollo caótico en la ciudad.

---

<sup>225</sup> “La situación de partida”, en *Plan Xeral de Ordenación Urbanística de Pontevedra 18 de diciembre de 1989*, pp. 1-3. (Información urbanística de Galicia. <http://www.planeamentourbanistico.xunta.es>. 20-10-2012).

<sup>226</sup> Véase: CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*... Op. cit., pp. 765-776.

En los años ochenta el centro histórico estaba inmerso en un proceso de degradación y abandono y se propuso la elaboración de un nuevo Plan de Ordenación Urbana, pero la idea no se materializó. Fue entonces cuando se construyó la autovía a Marín, una autopista, un nuevo puente sobre la ría y se amplió la Avenida Uruguay-Corbaceiras con cuatro carriles. Finalmente, en 1990 se aprobó el planeamiento urbano y nueve años después se emitió un decreto para fomentar la revitalización de la ciudad y peatonalizar el centro histórico, al objeto de ganar espacio público, incrementar la cohesión social, incentivar las actividades terciarias y recuperar el medio ambiente.<sup>227</sup>

De todas formas, el planeamiento urbano seguía careciendo de una figura clave para la protección y revitalización del centro histórico: un Plan Especial de Protección. Durante décadas se había propuesto su redacción, pero no fue hasta el 2003 cuando se produjo su aprobación.<sup>228</sup> Entre las causas que explican su tardía elaboración, tenemos que recordar que si bien la *Ley 8/1995, de 30 de octubre, sobre Patrimonio Cultural de Galicia*<sup>229</sup> determinó la obligatoriedad de que el municipio lo redactase siempre que gozase de la declaración de conjunto histórico-artístico, cometió el mismo error que la ley nacional al no determinar un plazo para su creación, motivo por el que, todavía hoy, siguen existiendo conjuntos que carecen de él. El PERI de Pontevedra nació con unos objetivos muy precisos, dirigidos a la conservación de los bienes patrimoniales existentes, a su utilización como fuente de riqueza y a la dotación de vida social y económica en el centro histórico, fomentando el respeto y rehabilitación del caserío existente. Desde entonces, se inició un proceso de recuperación de la ciudad histórica que la ha convertido en un referente del turismo cultural y urbano en Galicia. Precisamente este capítulo está dedicado al análisis de la iconografía urbana de algunos de los edificios más emblemáticos de la antigua villa amurallada y de buena parte de sus plazas, calles y rincones más

---

<sup>227</sup><http://www.pontevedra.eu/areas-de-xestion/asuntos-xerais-1/ordenanzas-municipais/ordenanzas-1> (20-10-2011)

<sup>228</sup> <http://www.planeamentourbanistico.xunta.es/default.asp?idp=4> (20-10-2011)

<sup>229</sup> *Ley 8/1995, de 30 de Octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia* <http://egap.xunta.es/lexislacionTemarios/LE00081995AUTC.pdf> . Consulta (20-10-2011).

significativos. Iniciaremos el estudio con aquellos espacios de uso colectivo que atesoran gran parte del pasado y del presente de la ciudad histórica, para continuar tratando, de manera individualizada, algunos de los edificios más emblemáticos, entre los que destacan ejemplos de arquitectura mendicante -los conventos de Santo Domingo, San Francisco y Santa Clara- y otras construcciones de carácter sacro, como la iglesia de Santa María la Mayor y la capilla de la Peregrina.

Retomaremos el concepto enunciado en la introducción de este estudio, en la que planteábamos que la ciudad es un organismo vivo en continua transformación, que se va creando a lo largo del tiempo y que, de acuerdo con la definición de Rossi, debe ser entendida como una arquitectura en construcción, como una construcción que se va configurando, a la par que va adquiriendo conciencia y memoria de sí misma. Del mismo modo, trataremos de entenderla como un fenómeno humano, en el que se integran factores materiales e inmateriales, íntimamente relacionados con sus ciudadanos, sus costumbres, sus usos y sus formas de vida. Teniendo en cuenta estas consideraciones, el estudio de su iconografía urbana nos puede ayudar a comprender la evolución de sus edificaciones y el valor y el significado que se les atribuyó en cada época, permitiéndonos estudiar aquellos elementos más emblemáticos. Así, nos acercaremos a las plazas que singularizan el centro histórico; a las edificaciones tradicionales, a la casa burguesa o artesana del antiguo recinto amurallado, caracterizada por el balcón corrido y la galería; a los pazos urbanos, que evidencian un trabajo elaborado de la cantería; a la arquitectura decimonónica, etc. Su finalidad es revelar el poder y la importancia de las imágenes como contenedoras del recuerdo colectivo y su utilidad para comprender cómo entendieron diferentes generaciones los mismos rincones y monumentos.

### III. a.- Los espacios de uso colectivo. Plazas y calles

Este capítulo está dedicado al estudio de las representaciones plásticas de los espacios de uso colectivo y público de Pontevedra que fueron más reiterados, sobre todo, desde mediados del siglo XIX. En su análisis no nos hemos limitado a comentar su utilidad como instrumento para conocer las transformaciones que experimentó el entramado urbano de la antigua villa, sino que se ha tratado de reflejar también los cambios acaecidos en los vínculos que la población fue estableciendo con ellos.<sup>230</sup> De este modo, retomando la definición propuesta en la introducción metodológica de esta tesis, donde se planteó que la ciudad debía ser entendida como un espacio que es vivido, sentido, valorado y percibido de forma diferente, se mostrará cómo es, precisamente, en los lugares y espacios de uso colectivo donde se hace más evidente tal premisa.

Las ciudades no se presentan de manera natural e inmediata, sino que normalmente las asociamos a la imagen que hemos ido construyendo de ellas y que, en muchos casos, se enriquece con las experiencias narradas y ofrecidas por los demás. Dicha imagen es el resultado de una representación colectiva a la que, cada día, se pueden ir incorporando nuevos elementos simbólicos o recuperando algunos antiguos, que contribuyen a que sus plazas, rincones y calles asuman diferentes valores, en relación con las personas que las usan, descubren o transitan, al tiempo que se convierten en los contenedores de diversas experiencias y prácticas colectivas que integran el patrimonio inmaterial.

Algunos autores han señalado que las plazas, las calles y los jardines conforman la identidad cultural de su comunidad y, por ello, pertenecen a la categoría del “lugar”. En este sentido, pese a que suele existir una percepción universal de ellos, los lugares despiertan múltiples sentimientos y, en palabras de

---

<sup>230</sup> Sobre este aspecto véase: MORANDI, M.: *La città vissuta: significati e valori dello spazio urbano*. Alinea Editrice. Florencia, 1996, pp. 13-24.

Tuan,<sup>231</sup> son capaces de generar sensaciones de topofilia o simpatía, de topolatría o sentido referencial y mítico, de topofobia o aversión, rechazo y miedo, de toponegligencia o desinterés, etc. Así, nos encontraremos ante espacios que adquirieron contenido por ser el escenario de encuentros y contactos; lugares instrumentales, concebidos para alcanzar un fin; otros nostálgicos, dominados por el recuerdo de situaciones vivenciales o emocionales; aquellos que se definen por su carácter de escenario y en los que transcurre la vida de sus habitantes; y, por último, los que podemos denominar como lugares enraizados, cuyo significado último deriva de la familiaridad e identificación que provocan. Siguiendo este planteamiento, Conti apunta que el término de lugar hace referencia también a la idea de lo “local”, de modo que no alude a cualquier tipo de espacio, sino a aquellos con connotaciones vinculadas a una identidad que se diferencia de lo ajeno o extraño;<sup>232</sup> una idea enunciada, en parte, por Rossi, quien se refería al “locus” como:

“Un hecho singular determinado por el espacio y el tiempo, por su dimensión topográfica y por su forma, por el ser sede de vicisitudes antiguas y modernas, por su memoria”.<sup>233</sup>

Cuando analizamos una ciudad, observamos que sus calles y plazas evidencian su propia evolución y son el resultado de las costumbres y necesidades de cada época y de las alteraciones de los usos y funciones que desempeñaron.<sup>234</sup> Constituyen los contextos donde se desarrolló y desarrolla gran parte de la vida

---

<sup>231</sup> TUAN, Y. F.: *Topophilia*. Prentice Hall, Englewood Cliffs. New Jersey, 1974; *Ídem*: “Intimate experiences of place”, en *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1997, pp. 136-148.

<sup>232</sup> CONTI, A.: “El espacio público como lugar y su importancia en las teorías sobre patrimonio”, en *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos*. Junta de Andalucía, 2008, pp. 17-29. Esta idea había sido planteada por Coromías, quien relacionó la idea de lo “local” con el sentido de “lugar”. Para mayor información véase: COROMÍAS, J.: *Breve diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Gredos. Madrid, 2003, p. 367.

<sup>233</sup> ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad...* Op. cit. p. 189.

<sup>234</sup> Véase: NÓRDIZ ORTIZ, C.: “Calles, caminos y puentes en la ciudad histórica”, en *Ciudad e historia. La temporalidad de un espacio construido y vivido*. Universidad Internacional de Andalucía. Editorial Akal. Madrid, 2008, pp. 111-133.

comunitaria de los pueblos y son los espacios que atesoran un mayor contenido significativo, histórico y cultural. Sin embargo, en muchos casos, aunque su morfología no haya sido transformada de manera profunda, sí ha cambiado su utilización y percepción. En ocasiones, es el uso que hacemos de ellos el principal factor que determina la importancia que les atribuimos, mientras que en otras, es su organización y funcionalidad la que nos induce a comportarnos de una manera concreta. Precisamente, como veremos, las representaciones plásticas son, junto con las descripciones literarias, una de las fuentes más interesantes para conocer las impresiones que generaron algunas partes o ambientes arquitectónicos de Pontevedra.

Antes de iniciar su análisis, es necesario aclarar que cuando hablamos de espacios colectivos nos referimos a aquellos lugares que han ido asumiendo y acumulando un gran número de significados desde su creación; algunos tienen un valor íntimamente ligado a las actividades que acogieron y conservan su uso primitivo, con independencia de las alteraciones que experimentaron morfológicamente; sin embargo, otros adquirieron su significado al establecer una relación simbiótica con algunas de las construcciones próximas, como iglesias, palacios o edificios administrativos, dotándose de un sentido religioso, celebrativo, administrativo, político, etc. Por último, nos encontraríamos los que Augé calificó como “no lugares”, caracterizados por su anonimato y su oposición a la misma idea de identidad:

“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.”<sup>235</sup>

En efecto, para este autor la modernidad se ha caracterizado por la creación de no lugares, contrarios a los lugares de la memoria y que nos avocan “a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero.”<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> AUGÉ, M.: *Los “no lugares”: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona, 1993, pp. 83-84.

En los últimos años, se han incrementado el número de investigaciones que estudian cómo se han utilizado e interpretado las zonas urbanas públicas en diversas épocas y culturas. Desde la perspectiva sociocultural, se definen como lugares de interrelación, de encuentro social y de intercambio y suelen caracterizarse por su posibilidad para destinarse a un gran número de usos y actividades. De otra parte, la teoría política, los identifica con los espacios en los que la gente participa en la vida pública y donde se refleja gran parte de la identidad colectiva de la población, contraponiéndose, así, a aquellos de naturaleza privada.<sup>237</sup> En esta línea, Morandi,<sup>238</sup> ha señalado una serie de rasgos que determinan al espacio colectivo, entre los que destaca: el número de personas que lo conocen y frecuentan; los años o siglos desde los que desempeña un uso de tipo colectivo; su dimensión y tamaño y, por último, su localización. En definitiva y en sus propias palabras, “un espacio se considera colectivo cuando su uso colectivo tiene lugar en diferentes horas y engloba diversas actividades, obligadas y libres”. Para otros autores, como Borja,<sup>239</sup> su principal valor es que satisfacen diversas funciones como: dar forma y sentido al conjunto de la ciudad, garantizar sus trayectos y elementos de continuidad, resaltar las diferencias entre los edificios, manzanas y áreas urbanas y ordenar las relaciones entre las construcciones, equipamientos, monumentos, solares, ambientes de transición y abiertos en cada área de la ciudad.

En cualquier caso, es conveniente tener en cuenta la teoría propuesta por Berger y Luckmann sobre la construcción social de la realidad y entender su significatividad desde una doble perspectiva,<sup>240</sup> esto es, considerando el valor que atesoran para los actores que lo utilizaron y utilizan y su interés como indicadores de los cambios acaecidos en la sociedad. De este modo, sus transformaciones, tanto de

---

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Al respecto puede resultar de interés: ALGUACIL, J.: “Espacio público y espacio político. La ciudad como lugar para las estrategias de participación”, en *Polis*, 7, 20, (2008), pp. 199-223; CONTI, A.: *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos...* Op. cit, pp. 10-19.

<sup>238</sup> MORANDI, M.: *La città vissuta...* Op. cit., pp. 91-110.

<sup>239</sup> BORJA, J.: *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Diputación de Barcelona, Barcelona, 2003, p. 36.

<sup>240</sup> Para mayor información, véase: BERGER, P., LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires, 1986, pp. 13-34.

uso como de trazado, aluden a la evolución de la ciudad y enriquecen el conocimiento de su memoria colectiva.<sup>241</sup>

Pontevedra posee un casco histórico que conserva muchas plazas y calles de origen medieval; algunas son, todavía hoy, el escenario donde se desarrolla gran parte de las actividades sociales y lúdicas, los puntos de referencia de su área urbana próxima y los ámbitos esenciales de la identidad de la ciudad. En este caso, nos limitaremos al estudio de aquellas de las disponemos de documentación gráfica para observar las transformaciones o permanencias de uso, morfología, significado y función, estableciendo dos bloques: el que analiza la iconografía de las plazas del centro histórico—la Leña, la Verdura, Mugartegui, Méndez Núñez, Teucro y Herrería—y el dedicado a algunas de las calles más populares.

---

<sup>241</sup> Para mayor información, puede resultar de interés: ESTÉBANEZ, J.: “Los espacios urbanos”, en *Geografía Humana*. Cátedra. Madrid, 1988, pp. 357-585.

### III. a. 1.- Las plazas. Espacios simbólicos significativos

El concepto y significado de la plaza tiene su origen en la antigüedad clásica, donde se identificaba con el ámbito público de la comunidad política. Durante buena parte de la Edad Media y Moderna a esta acepción primitiva se le fueron agregando nuevos valores y finalidades que la convirtieron en el lugar privilegiado para el mercado, las celebraciones y los festejos. Posteriormente, con la industrialización, el espacio destinado al uso público fue reduciendo su intensidad participativa, pero amplió su extensión a la totalidad de la trama de las calles y las plazas, manteniendo buena parte de la función cívica y social del ágora griega y del foro romano.

De todos los espacios que conforman la ciudad, las plazas son las que mejor reflejan las huellas de su pasado y de las diferentes sociedades y mentalidades que nos las han entregado tal y como las conocemos. Desde su origen, fueron el corazón urbano de la ciudad, el lugar privilegiado para la vida colectiva y el eje estructural y ordenador de la parcelación. En nuestro país, destacan las denominadas plazas mayores,<sup>242</sup> pero en Galicia, a excepción de alguna de creación barroca o decimonónica, son pocas las que pueden ser consideradas como tales.<sup>243</sup> Sin embargo, Pontevedra se presenta como un mosaico de plazas medievales que

---

<sup>242</sup> Al respecto puede resultar de utilidad: HERNÁNDEZ BARBOSA, S.: “La plaza pública como lugar de presentación del orden social”, en *Pontenova*, 7, (2002), pp. 15-20.

<sup>243</sup> Avellanosa apunta que en el Diccionario de Autoridades de 1793 la plaza aparecía descrita como el “lugar ancho dentro del poblado donde se venden los mantenimientos, y se tiene el trato común de los vecinos y comarcanos, y donde se celebran ferias, mercados y fiestas públicas”, una definición que reitera el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Esta autora analiza la evolución de las plazas mayores, exponiendo que nacieron para ser espacios abiertos destinados al mercado y paulatinamente se fueron rodeando de algunos de los edificios más destacados de la ciudad, como el ayuntamiento, la iglesia y los palacios, incrementando su función política y social. En el caso gallego se limita a incluir en esta tipología la Plaza Mayor de Coruña, la de Lugo y la de Viveiro. AVELLANOSA, T.: *Plazas mayores de España*. Rueda. Madrid, 2002, pp. 7-22.

recuerdan su florecimiento en la Baja Edad Media y ejemplifican los modelos más habituales en las urbes de tamaño medio.<sup>244</sup>

Para entender el uso y las funciones que desarrollaron estos espacios a lo largo del tiempo, debemos tener en cuenta su ubicación en el entramado urbano. La mayoría se encontraban en el interior del antiguo recinto amurallado, pero también existían otras próximas a alguna de sus puertas, en los arrabales y en las extensiones postmedievales. La más importante era el azogue, situada en una posición intramuros y destinada a actividades comerciales; en el borde exterior de la cerca, solía disponerse una amplia superficie para el mercado general y la venta diaria o semanal de productos diversificados; eran frecuentes también los mercados especializados, en el interior del recinto, y las ferias fuera de la muralla; por último, algunas adquirían un fuerte carácter municipal, provincial o religioso en relación con los edificios que las flanqueaban, y a partir del siglo XIX, fueron habituales los espacios de esparcimiento general, como los jardines y alamedas.

En este caso nos limitaremos al análisis de aquellas que se encuentran en el centro histórico, en el antiguo espacio delimitado por la muralla (figura 185). De todas formas, es oportuno recordar que los primeros espacios abiertos y de uso colectivo nacieron íntimamente ligados a las dos feligresías de la ciudad: Santa María y San Bartolomé. Su diseño no respondía a ningún plan previo, sino que surgieron de forma espontánea para satisfacer diversas funciones ligadas a los templos. Así, en las proximidades de Santa María se encontraba el llamado campo da Eyra, que daba nombre a la “Rúa da Eyra” y conducía a las Torres Arzobispales. Por su parte, el atrio de la desaparecida iglesia de San Bartolomé era el lugar en el que el concejo y la cofradía de San Juan de los pedreros, carpinteros y toneleros celebraban sus reuniones.<sup>245</sup> En la actualidad, ambos han sido profundamente alterados, pero

---

<sup>244</sup> Sobre las diversas tipologías de plazas habituales en las ciudades y villas del norte y noroeste peninsular puede resultar de interés: GARCÍA FERNÁNDEZ, X. L.: *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos. Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco y Navarra*. Hermann Blume. Madrid, 1986.

<sup>245</sup> Para mayor información sobre la cofradía de San Juan Bautista de Pontevedra, véase: CANTERA MONTENEGRO, M.: “La cofradía de San Juan Bautista de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, 43, (1989), pp. 337-358.

contamos con algunos documentos gráficos para acercarnos a su morfología originaria. San Bartolomé fue objeto de una reconstrucción hipotética realizada por Celso García de la Riega (figuras 155 y 156) y de un óleo de Buch y Buet, fotografiado por Francisco Zagala (figura 157); mientras que del campillo de Santa María disponemos de una serie de dibujos de las viviendas que lo flanqueaban (figura 186 y 187).

El primer ejemplo de San Bartolomé, ya tratado en el apartado dedicado al templo, nos presentaba una pequeña plaza en desnivel rodeada de interesantes construcciones civiles con la iglesia en el centro; además, García de la Riega incluyó una serie de figuras bajo el atrio, para incidir en su función de lugar de reunión. Por su parte, Buch y Buet dejó su impresión de la zona después de que se hubiese demolido la iglesia, mostrando las diversas tipologías arquitectónicas que cerraban sus flancos.

Los dibujos sobre el Campillo de Santa María fueron elaborados por Enrique Campo (figura 186) y Luis Pintos Fonseca (figura 187), dos de los artistas que más trabajaron sobre los espacios de uso colectivo del centro histórico. Esta zona era el núcleo de la antigua Pontevedra, donde se había levantado también la primitiva iglesia. La construcción de la nueva basílica cambió radicalmente su aspecto, dominado por la presencia del templo y de la Fortaleza Arzobispal. El interés de estas láminas radica en que inciden en un tipo de construcción que no conservamos actualmente; se trataba de la vivienda popular más característica del centro histórico con soportales adintelados y un piso superior que avanzaba hacia la calle y se articulaba con vanos de doble hoja cristalera. Ambos artistas optaron por plasmar esta tipología arquitectónica, pero, mientras que Campo incidió en su carácter homogéneo, Pintos reflejó también algunos modelos más ricos, como la casa con balcón. Es cierto que en el Campillo todavía es posible identificar algunos inmuebles de época moderna, pero su percepción se transformó al demolerse algunas de sus edificaciones más significativas, como las Torres Arzobispales o la de los Montegro, situadas en sus inmediaciones.

A partir de la segunda mitad del siglo XIV, el desarrollo de la vida urbana reveló la necesidad de crear espacios específicos para satisfacer nuevas funciones, principalmente comerciales. De este modo, se fueron configurando otras plazas que acabaron convirtiéndose en el escenario de celebración de diversas ferias y mercados especializados (verdura, leña y pan). Eran ámbitos de gestación tardía en relación con la fundación de la ciudad y, generalmente, para su formación se procedió a la supresión de alguna manzana o al ensanchamiento de ciertas calles, creándose las plazas de la Herrería, de la Leña, de la Verdura, de Mugartegui, de Méndez Núñez, del Teucro, etc.<sup>246</sup> A pesar de sus diferencias y de las alteraciones de su trazado, todas ellas conservan una serie de rasgos de gran interés para apreciar la evolución del patrimonio construido de la ciudad y nos permiten observar ejemplos de arquitectura doméstica de carácter popular, espléndidos palacios barrocos e incluso edificaciones modernistas de finales del siglo XIX o principios del XX.

La Plaza de la Leña constituye uno de los ejemplos más interesantes y singulares del centro histórico (figuras 188 y 189). Su denominación original en el siglo XV era “Eiraidiño” y tenía unas proporciones menores que las actuales.<sup>247</sup> Su ampliación coincidió con la construcción de los edificios García Flórez y Castro Montegudo, actuales sedes del Museo Provincial, y consistió en la creación de un área de respeto frente a los palacios, que están ligeramente retranqueados de la calle Pasantería. En 1854 adquirió la denominación de la Leña, en alusión a su función como lugar de venta de piñas y leña. Aunque es uno de los lugares más concurridos del centro histórico, no fue un espacio muy reiterado por los artistas plásticos; por ello, conviene destacar una acuarela de Carlos Sobrino Buhigas (figura 190) y un óleo de José Seijo Rubio (figura 191), cuyo valor radica en que nos permiten analizar las características de las viviendas tradicionales.

Sobrino realizó su acuarela a principios del siglo XX y se limitó a representar el frente noroeste, situándose en el puente que comunica los dos palacios barrocos.

---

<sup>246</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, J. C.: *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos...* Op. cit., pp. 158 y ss.

<sup>247</sup> JUEGA PUIG, J.: *As rúas de Pontevedra...* Op. cit., p. 88.

Desde ese punto de vista pudo obtener una amplia perspectiva de los inmuebles de la calle Figueroa, antigua rúa Moldes que comunicaba la de Trabancas con el Eiraidiño, y el flanco norte de la plaza. La calle Figueroa se distinguía por poseer numerosas edificaciones con soportales, que fueron suprimidos en el siglo XIX con motivo de las medidas higienistas de la época; sin embargo, en el tramo que se abre hacia la Leña todavía es posible distinguir algunas viviendas, cuyo origen se remonta a los siglos XVIII o XIX y que hoy se corresponden con los números 31, 33 y 35. En el margen izquierdo presentó la construcción más antigua, del siglo XVIII. Cuenta con dos alturas y con una de las articulaciones más frecuentes en la villa: la vivienda con soportal adintelado, piso superior con dos huecos de doble hoja cristalera, carpintería de madera y remate con una cornisa y canelones de piedra volados. A su lado se encuentra otra edificación que desarrolla una altura más, pero mantiene la solución del soportal adintelado; en la primera planta se disponen dos huecos balconeros y en la última una galería de madera de tres paños verticales y sencillo diseño, añadida con posterioridad. Por último, la correspondiente con el número 35, de la misma época, representa una solución de soportal menos frecuente en Pontevedra con dos arcos de medio punto separados por una columna. Si bien son estas las tres edificaciones más representativas, Sobrino nos permitió intuir la estructura del inmueble que desemboca en la calle Sarmiento y que poseía una articulación similar, alterada tras la construcción del hotel Ruas. En el lado norte, también se concentró en la plasmación minuciosa de sus tres viviendas. La primera, abierta hacia la plaza y a la calle Figueroa, es la única que mantuvo el diseño basado en el soportal; por el contrario, a su lado, se disponen dos inmuebles de mayor altura con ventanas balconeras. Precisamente, fue en estas dos arquitecturas donde el artista alteró parte de su estructura, simplificando algunos de sus rasgos característicos y prescindiendo de los balcones de la situada en ángulo hacia la calle Pasantería. Por último, cabe destacar la ausencia del cruceiro que preside hoy la Leña y que fue colocado en 1930, tras su traslado desde Santa María de Caldas.

De algunos de estas construcciones conservamos un óleo realizado en 1945 por José Seijo Rubio, un pintor madrileño afincado en Galicia, para participar en la Exposición Nacional de ese año (figura 191). A diferencia de Sobrino, este artista

optó por ubicarse al nivel de la calle, reduciendo el espacio representado. De este modo, dirigió su atención hacia el edificio con soportal de arcos de medio punto en la rúa Figueroa, el número 33. El enfoque adoptado le sirvió, además, para detenerse en la recreación de la vivienda soportalada del frente norte, con doble fachada hacia la calle y a la plaza. Como elemento novedoso, incluyó el cruceiro y a su alrededor situó diversas figuras que humanizan el lienzo y aluden a la función comercial que todavía mantenía a mediados del siglo XX.<sup>248</sup>

Unas décadas después de la realización de este óleo, Francisco Pons Sorolla y Arnau llevó a cabo una intervención que tuvo como objetivo ordenar los pavimentos limpiar y restaurar algunas casas con la supresión de la teja plana de una de ellas. En sus propias palabras la actuación estaba dirigida a:

“(…) Dignificar la plaza de la Leña sin perder nada de su original encanto, manteniendo la mezcla de nobles sillerías y bancos encalados y devolviendo la teja curva a algún tejado que en malhadada hora perdió”.<sup>249</sup>

Las obras pretendían respetar la armonía del conjunto monumental y su finalidad era rectificar las rasantes, revisar las instalaciones y el servicio de alcantarillado, aprovechando buena parte del material antiguo en la nueva pavimentación. Como veremos, no fue el único proyecto del arquitecto, sino que desde finales de los años cuarenta y hasta la década de los setenta, planificó diversas medidas, dirigidas a su embellecimiento.

La Leña es una de las plazas que mejor conserva su aspecto originario y su significación como lugar de encuentro y socialización; sin embargo, su percepción ha cambiado debido a las alteraciones que experimentó en sus usos. Si durante décadas

---

<sup>248</sup> Sobre este pintor puede resultar de interés: CERVIÑO LAGO, E: “Seijo Rubio”, en *O Rexionalismo...* Op. cit., II, pp. 376-413; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.: *O pintor Seijo Rubio*. Asociación de Entidades Culturales e Deportivas de A Coruña. A Coruña, 2009.

<sup>249</sup> Para mayor información véase: CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau...* Op. cit., pp. 769-770. Los expedientes de las obras se encuentran en el Archivo General de la Administración. AGA. Sección Cultura, 26/142.

fue el lugar privilegiado para el mercado e intercambio, con el tiempo abandonó dichas funciones para convertirse en uno de los puntos más transitados y de mayor interés turístico.

Otra de las plazas más concurridas de Pontevedra es la de la Verdura, denominación tradicional adoptada oficialmente en 1996 (figura 192).<sup>250</sup> Fue conocida también como el Rastro y la Feria Vella y adquirió su forma definitiva en el siglo XVI, cuando se construyó el edificio de las Carnicerías (figura 193).<sup>251</sup> Tiene forma rectangular, ligeramente deformada, con mayor longitud en dirección N-S, y su proximidad a la puerta de Santa Clara, lugar de entrada de viajeros y mercancías procedentes de Castilla y Orense, contribuyó a que desarrollase una clara función comercial; así, era el espacio de celebración de la feria anual de treinta días, proclamada feria franca por Enrique IV.<sup>252</sup> En ella se vendían telas y mantas de Sevilla, Portugal y Aragón, alfameres de Castilla y Portugal, paños de lana y bareados en lino, estopa, sebo, cera, manteca, miel, unto, ursela, parrela, vinagre, pescado, etc. Este uso comercial decreció notablemente tras la última ampliación de la muralla, momento en el que la feria se trasladó a la Plaza de la Herrería.

La representación más antigua, de autoría anónima, fue realizada en las últimas décadas del siglo XIX (figura 194) y su valor radica en que, a diferencia de las obras posteriores, se centra en la representación de una de sus arquitecturas desaparecidas: la antigua carnicería. Para su ejecución, el autor se situó en la calle Sarmiento desde donde se podía obtener una amplia perspectiva de las viviendas del flanco oeste y del macelo público, levantado a finales del siglo XVI. La construcción de este edificio había sido propuesta en 1595 por el alcalde mayor, Melchor de Tebes

---

<sup>250</sup> Se había llamado Plaza Nueva, aunque recibió otras denominaciones como Plaza da Feira Vella, de la Pescadería y de la Verdura. El 19 de febrero de 1895 el ayuntamiento decidió llamarla Plaza de Indalecio Armesto, nombre que se mantuvo hasta 1996, cuando recuperó uno de los más primitivos.

<sup>251</sup> JUEGA PUIG, J.: *As rúas de Pontevedra...* Op. cit., p. 88.

<sup>252</sup> “que agora e de aquí en adelante en cada un ano par siempre jamas haia en esa villa una feria franca que comience a quince días antes del día de San Bartolome de cada ano, que dure treinta días”. FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “Privilegios reales del Museo de Pontevedra”... Op. cit., p. 155.

y Brito y ocupaba el solar de unas antiguas casas de los antepasados de Bermúdez de Castro. Tenía planta rectangular y en su fachada principal se abría una puerta con un arco de medio punto y un escudo. Como ha señalado Sotelo Resurrección,<sup>253</sup> las noticias sobre su utilización posterior son escasas, pero sí sabemos que en 1842, el Ayuntamiento decidió construir una nueva Carnicería, lo que indica que ya no desempeñaba tal uso. En 1888 funcionó como fábrica de luz y se le añadió una gran chimenea, demolida en 1920. Nueve años después, el alcalde, Remigio Hevia, propuso su remodelación para instalar puestos de frutas y verduras y en 1931 se planteó la posibilidad de trasladar allí los juzgados. A mediados del siglo, la comisión municipal encargó al arquitecto Emilio Quiroga Losada un proyecto para el establecimiento de un grupo escolar, pero el Ministerio consideró que la ubicación no era adecuada. Su destino definitivo coincidió con las profundas reformas realizadas en la plaza, ya en el siglo XXI, destinándose a oficina de gestión turística y recepción de visitantes.<sup>254</sup> Todas estas alteraciones repercutieron en su forma originaria, de la que solo se conserva la siguiente inscripción situada sobre la puerta, en recuerdo de su promotor:

“Reinando en España el rey católico Felipe Nuestro Señor a los sesenta y dos años de edad mando facer esta obra por el elicenciado D. Melchior de Teves de Su consejero oidor de su real audiencia alcalde mayor del reino de Galicia. Año de 1595”.<sup>255</sup>

En la obra el edificio no presenta la chimenea, así que fue realizado antes de su construcción en la década de los años ochenta. La carnicería tenía una estructura cúbica y sobria y sus únicos elementos ornamentales eran el acceso de arco de medio punto y el escudo. Frente a ella se situaba una fuente de taza circular que procedía del antiguo convento dominico y había sido diseñada en el siglo XVI por Domingo y

---

<sup>253</sup> SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “El edificio municipal de la plaza de la Verdura”... Op. cit., pp. 230-233.

<sup>254</sup> *Ibidem*.

<sup>255</sup> *Ibidem*.

Pedro Fernández.<sup>256</sup> En cuanto a las viviendas del flanco izquierdo todas se caracterizan por el soportal adintelado con dos o tres vanos en los pisos superiores. Es cierto que algunas mantienen todavía la estructura primitiva, pero si comparamos esta imagen con su aspecto actual, comprobamos ligeras alteraciones; la más evidente se encuentra en el inmueble con fachada hacia la rúa Sarmiento, cuyo soportal dobla la altura del de las contiguas; a finales del siglo XIX seguía siendo adintelado con columnas y adoptaba la forma de arco de medio punto en la fachada lateral.

Carlos Sobrino (figura 195) y Enrique Campo (figura 196) fueron los autores de dos dibujos tomados desde el punto de vista opuesto, en las inmediaciones de la antigua carnicería, para mostrar las características de la arquitectura popular con soportal. Comenzaremos por la obra de Sobrino por ser la que ofrece una perspectiva más amplia, permitiéndonos observar, incluso, algunas de las edificaciones abiertas hacia la calle Sarmiento.

Sobrino destacó primeramente otro de los inmuebles más importantes de la plaza, que iniciaba el recorrido soportalado: la casa de los Maristas. Era una edificación residencial del siglo XV, con una articulación semejante al de las viviendas lindantes y adoptaba la solución del bajo adintelado con arcos laterales muy remarcados; en el centro del primer piso, separando los vanos, se situaba un escudo con una torre almenada y seis banderas, de linaje desconocido. En este inmueble el soportal adquiriría una mayor altura, equivalente al bajo y a la primera planta de las arquitecturas contiguas, de características similares, con dos ventanas balconeras de doble hoja cristalera por planta. Sobrino incidió en su carácter comercial, introduciendo una serie de figuras cobijadas en los bajos. Su interés radica en que al incluir parte de la calle Sarmiento nos permite comprobar cómo el soportal se extendía por numerosas zonas del centro histórico, siendo una de sus notas más características. Normalmente, las viviendas poseían una articulación muy semejante y solían contar con uno o dos pisos con vanos balconeros y bajo con soportal adintelado.

---

<sup>256</sup> GARCÍA ALÉN, C.: *Arquitectura civil en Pontevedra*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1955.

El dibujo de Enrique Campo muestra prácticamente los mismos elementos y la diferencia radica en que se concentra solamente en los tres primeros inmuebles, concediendo un gran protagonismo a la casa de los maristas, en cuyos muros se habían dispuesto dos pequeños faroles.

En 1975 se realizó una transformación del espacio central al disponer bancos alineados y sustituir el pavimento original por otro mucho más rígido. Sin embargo, su aspecto actual es fruto de una intervención de la década pasada en la que se eliminaron dichos bancos, la basa elevada, las catalpas<sup>257</sup> y se restauró la fuente de hierro, trasladándose a otro punto de plaza. Hoy se conservan los inmuebles representados por estos artistas, aunque, al igual que ocurrió en la de la Leña, la plaza ha perdido su función comercial, caracterizándose por ser un lugar de esparcimiento y ocio.

A diferencia de las anteriormente comentadas, la plaza de la Pedreira, conocida también como el Eirado, Erba o de Murgartegui, tiene un origen confuso (figuras 197 y 198). Está situada en la parte más noroccidental del casco histórico y posee un acceso a través de un arco en la calle César Boente. Su denominación como plaza de Murgartegui deriva del noble palacio que la preside y para algunos autores el topónimo de la Pedreira alude a su uso primitivo que recuerda al lugar en el que los pedreros labraban la piedra; no obstante, Juega Puig lo vincula con su proximidad a la llamada rúa da Pedreira de origen medieval.<sup>258</sup> Sus funciones se fueron ampliando en la Edad Moderna hasta convertirse en el Eirado da Erba y consolidarse en el siglo XVIII como una amplia bifurcación ante el pazo de los Murgartegui.

La iconografía urbana de esta plaza fue también limitada (figuras 199-202), pero contamos con cuatro representaciones que destacaron sus construcciones más significativas: tres de ellas optaron por presentar como telón de fondo el Pazo de los Mariño Lobeira y algunas de las edificaciones contiguas, mientras que la cuarta se centró en la plasmación de una única tipología arquitectónica. Como anticipamos, el

---

<sup>257</sup> Se trata de un tipo de árbol caduco.

<sup>258</sup> Véase: JUEGA PUIG, Juan.: *As Rúas de Pontevedra...* Op. cit. p. 101.

carácter singular de este espacio deriva de la variedad de edificaciones que lo flanquean: desde inmuebles de principios de la Edad Moderna a otros de los siglos XVIII y XIX. De todos ellos, despuntan por su originalidad el palacio de los Lobeira y el de Murgartegui. La fábrica del primero es del seiscientos, aunque fue profundamente reformado con posterioridad; de su aspecto original conserva un arco de perfil apuntado que, a modo de pasadizo, comunicaba la plaza con la calle de César Boente. Se encontraba adosado a la muralla, fue la casa donde falleció Tristán de Montenegro y su importancia radica en que constituye un punto de transición entre varios espacios públicos, determinando parte del entramado urbano de la ciudad. A su derecha se extendían diversas viviendas dieciochescas y el Pazo de Murgartegui, rehabilitado en el 2000. Este palacio fue levantado por José M. Valladores y Figueroa, siguiendo un modelo habitual en Galicia, caracterizado por la escasez de decoración; su fachada se articula con un soportal de siete vanos con arcos de medio punto, apoyados sobre pilastras y columnas exentas con éntasis acusado; en el piso superior se abren grandes ventanas con balcones de trabatel bajo arco escarzano y molduras acodadas, el central presenta el balcón curvo y remata mediante un frontón semicircular roto con una espadaña y un escudo que acoge los blasones de los Figueroa, Arujo, Miranda y Quirós. En su frente opuesto, y como contrapunto, se extiende un muro continuo que cierra la huerta de una residencia en esquina en la rúa Sarmiento que contribuye a resaltar su singularidad. El resto de las edificaciones respondían a la tipología tradicional y seguían el modelo de la vivienda con bajo soportalado, pero con un diseño más sencillo.

Entre los artistas que se entusiasmaron por la plaza destacó Alfredo Souto Cuero.<sup>259</sup> Su lienzo titulado *Una vieja plaza de Pontevedra* (figura 199) fue presentado a la Exposición Internacional de Barcelona en 1898, junto con el óleo de *Mi Modelo*. En el momento de su ejecución el artista estaba colaborando con la Sociedad Arqueológica y, por lo tanto, a pesar de su predilección por el género del paisaje,

---

<sup>259</sup> Para mayor información sobre la producción de este artista véase, entre otros: NÚÑEZ SOBRINO, A.: “Alfredo Souto dentro de la *Sociedad Arqueológica*”, en *Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), pp. 195-204; TILVE JAR, M. A.: “Arturo Souto”, en *O Rexionalismo...* Op. cit., VII, pp. 288-331; VALLE PÉREZ, C.: *Arturo Souto*. Fundación Barrié e la Maza. A Coruña, 1997.

también realizó algunos apuntes urbanos. En este caso, estamos ante una obra muy interesante y uno de los pocos cuadros que el autor realizó de Pontevedra.<sup>260</sup> Souto optó por situarse en el frente occidental de la plaza para mostrar su flanco norte, resaltando el palacio de Mugartegui; al fondo retrató el de los Mariño Lobeira, incidiendo en su arco apuntado y su potente chimenea. Como se observa, en el piso superior se situaban dos ventanas balconeras y un pequeño vano y tenía todo su paramento mural revocado en blanco. Junto a él plasmó una pequeña vivienda de sabor popular, contigua al pazo de Mugartegui, pero dirigió su atención hacia el palacio barroco, reflejando las características formales de las que ya hemos hablado. El lienzo constituye un valioso testimonio para conocer el aspecto de la plaza a finales del siglo y revela la capacidad de este artista para la observación del natural y la representación de la arquitectura con una paleta suelta y clara, en la que la luz inunda el ambiente.

Desde un punto de vista casi idéntico conservamos otra obra realizada dos años después por Prudencio Canitrot (figura 200), un pintor pontevedrés afincado en Madrid desde 1913. Canitrot optó por un enfoque en ligero contrapicado para enfatizar, sobre todo, la monumentalidad del pazo Mugartegui. Los elementos arquitectónicos que incluyó son prácticamente los mismos que en el ejemplo anterior, aunque la perspectiva adoptada le permitió mostrar prácticamente toda la fachada de la casa de los Lobeira y la vivienda contigua, con soportal adintelado y corredor. Es cierto que el cuadro presenta numerosos fallos de perspectiva y proporciones, pero permite constatar que la plaza no experimentó ningún cambio relevante en los últimos años del siglo XIX.

Además de estos dos lienzos, debemos recordar un dibujo de Enrique Campo (figura 201), el gran colaborador de Casto Sampedro. El joven artista eligió un encuadre similar a los anteriores, pero prefirió utilizar un punto de vista más cercano para otorgar un mayor protagonismo a la casa más humilde, que se intuía en los ejemplos anteriores, manteniéndose fiel a su interés por inmortalizar aquella

---

<sup>260</sup> Como se verá en el apartado dedicado a las ruinas de Santo Domingo, Souto realizó también un lienzo sobre ellas en una fecha cercana.

arquitectura más modesta de Pontevedra, que era la que estaba experimentando mayores transformaciones. Se trataba de un ejemplo de vivienda popular dieciochesca de dos pisos; el bajo se articulaba con un soportal adintelado sujetado por un pilar cuadrangular y una columna y en el piso superior se disponía un balcón a modo de corredor y un hueco. La otra edificación que incluyó fue el Pazo de los Mariño, evidenciando el notable empeoramiento de su estado de conservación.

Del resto de las construcciones solo disponemos de una acuarela de Luis Pintos Fonseca (figura 202) realizada en 1931 con el título de *Rincón de la Plaza de Mugartegui*. Pintos prefirió concentrarse en la representación de los inmuebles situados en el flanco derecho, que seguían la tipología de la vivienda residencial entre medianeras con soportal en el bajo. Se trata de la casa contigua al palacio, que contaba con un bajo y un piso, en el que se dispone un único vano balconado; a su lado se situaba otra más ostentosa con el mismo tipo de articulación y un remate curvo que fue sustituido por el cuerpo cuadrangular actual.

La plaza de Mugartegui es uno de los espacios más recogidos de Pontevedra y mantiene su carácter retirado y tranquilo. Sus arquitecturas conservan buena parte de su estructura, pero han sufrido diversas reformas que han desvirtuado su aspecto primitivo. Algunas presentan un buen estado de conservación, como el Palacio de Mugartegui y el inmueble con soportal contiguo; sin embargo, otras fueron abandonadas y, como consecuencia, se encuentran en una situación poco deseable. Tal es el caso de esa vivienda que resaltamos por su sabor popular y que según el dibujo de Campo ya a principios del siglo XX estaba desatendida; se eliminó su corredor y el revoco en blanco y en la actualidad precisa de obras urgentes de limpieza de la piedra y reparación de la carpintería. Por otro lado, en el antiguo pazo de los Lobeira se observan los mismos síntomas, agravados por el incendio que sufrió en el 2012. En cualquier caso, conviene señalar que, a diferencia de otras plazas que han preservado su función colectiva y de esparcimiento, como la Leña, la Verdura o el Teucro, la de la Pedreira es la más olvidada y menos conocida de Pontevedra y no está vinculada a ninguna actividad. Este aspecto agrava el mal

estado de conservación de sus arquitecturas que, en gran parte, están privadas de funcionalidad y de un uso compatible y respetuoso con el original.

Ciertas plazas de Pontevedra se habían conformado por la encrucijada de calles principales en otras secundarias, naciendo de manera espontánea, como ocurrió con el antiguo Campo da Erva, hoy Plaza de Méndez Núñez (figura 203). Este espacio había surgido como ensanchamiento del eje viario E-O, dividido por las rúas de Don Gonzalo, dos Cestos, de Juan Fernandes Lourenço y de Orraca y Cosoiro.<sup>261</sup> Juega Puig señaló que el topónimo de Campo da Herva alude a su origen como un lugar despoblado, fuera del recinto amurallado, donde posiblemente se pudieron celebrar los primeros trueques pontevedreses.<sup>262</sup> La iconografía urbana que conservamos de ella es muy escasa y solo se ha podido localizar un dibujo parcial realizado por Luis Pintos Fonseca en las primeras décadas del siglo pasado (figura 204). Esta lámina se detiene en una de las viviendas que la cerraban por el flanco occidental y en los soportales de los primeros inmuebles de la calle Isabel II; no obstante, resulta de interés para observar las alteraciones que experimentaron algunos de los edificios en las décadas sucesivas. Según los planos del recinto amurallado, la plaza tuvo soportales en toda su fachada norte, siguiendo el modelo de los inmuebles de la rúa Isabel II, mientras que el lateral sur estuvo ocupado por el palacio de Gru y Montenegro, luego residencia del marino Méndez Núñez. Pintos situó en primer lugar la arquitectura en esquina con doble fachada hacia la plaza y la calle Isabel II; tenía menores dimensiones que las actuales y se caracterizaba por dejar la sillería vista; en el bajo se situaba el acceso y en la planta superior vanos de doble hoja cristalera y carpintería de madera abiertos hacia balcones con repisa de piedra. Por su parte, las viviendas de la calle Isabel II se singularizaban por sus soportales con sencillas columnas y ventanas balconeras con barandilla interna en el piso superior. Al igual que en el caso anterior, estas arquitecturas fueron reformadas, añadiéndoseles una altura más y perdiendo sus proporciones originales. La plaza sigue conservando ese carácter abierto, que recuerda a su gestación de manera espontánea, diferenciándose de otras más compactas y cerradas, como la Verdura, el

---

<sup>261</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV*.... Op. cit., p. 96.

<sup>262</sup> JUEGA PUIG, J.: *As rúas de Pontevedra*... Op. cit., p. 94.

Teucro o la de Mugartegui. De todas formas, ha perdido su actividad principal como lugar de transacción comercial, siendo hoy un punto de encuentro entre las calles de Don Gonzalo, Isabel II, Padre Sarmiento y César Boente.

La plaza del Teucro fue y es otro de los espacios más concurridos de la ciudad, debido a su cercanía a la desaparecida iglesia de San Bartolomé (figura 206 y 207). Las sucesivas denominaciones que recibió –Azogue,<sup>263</sup> plaza del Pan, Mayor o Principal-, hacen referencia a las diversas funciones que fue adquiriendo a lo largo del tiempo, pues pasó de ser el mercado diario a asumir un uso mucho más restringido de carácter representativo. Tiene forma cuadrada y su acceso se sitúa en los lados oeste y este, en las antiguas rúa de Trabancas y do Ribeiro. Las primeras menciones datan del 1336 y en 1396 sabemos que ya había dado nombre a la rúa de sobre lo Açogue que venía desde Santa María.<sup>264</sup>

Aunque sus edificios sufrieron profundos cambios, todavía es posible identificar ciertas construcciones que nos permiten apreciar las variantes tipológicas de la arquitectura civil pontevedresa. En primer lugar, destacan una serie de inmuebles con soportal en la calle en la calle princesa. La situada en el ángulo cierra visualmente la rúa con doble fachada; la principal abierta hacia la plaza y con soportales de arcos de medio punto, apoyados en gruesas columnas. En sus plantas superiores cuenta con tres huecos con balcón corrido, que en la segunda se limita al central; el remate presenta una cornisa y un alero volado y ejemplifica uno de los modelos de palacio barroco sobrio, cuyo único elemento decorativo son sus escudos: el de la calle Tetuán con las armas de los Ozores, Puga, Sotomayor y Correa, y el del Teucro con las de los Onis, Correa y Sarabia.<sup>265</sup> El edificio contiguo responde al modelo de residencial entre medianeras y reitera el modelo de soportal con arquería

---

<sup>263</sup> El azogue solía estar en el interior de los recintos amurallados y solían tener un carácter de centro estable de comercio, tal y como ocurrió en la Plaza del Teucro o en la plaza de Santa María del Azogue de Betanzos.

<sup>264</sup> ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV...* Op. cit., p. 96.

<sup>265</sup> Para mayor información sobre los escudos que se conservan en esta fachada, véase: MESÍA DE LA CERDA Y PITA, J. A.: *Heráldica: escudos de armas labrados en piedra existentes en la zona monumental de Pontevedra...* Op. cit., pp. 178-183.

peraltada y columnas con capiteles toscanos; el primer y segundo piso se articulan con tres huecos recercados con moldura rehundida y balcón corrido y en el último se abren dos ventanas con carpintería de madera y doble hoja cristalera. Otro de los inmuebles más monumentales de este flanco es el número 8, construido en el siglo XIX. Se trata de un edificio de dos plantas y bajo con soportal de arcos escarzanos, poco habituales en la villa; en los pisos superiores se disponen tres ventanas, las del inferior abiertas hacia un balcón corrido; su fachada destaca por el tratamiento de la cantería, el cuerpo octogonal abuhardillado y el zócalo y las pilastras laterales almohadilladas, que recogen los dinteles de la parte alta a modo de guirnalda, rematando con una cornisa decorada con denticulos. El cierre de este ángulo está integrado por los números 6, 4 y 2 con características muy similares, que responde al esquema habitual de la arquitectura popular con soportal y balcones; de las fábricas originarias solo se conserva el bajo y la primera planta, puesto que la ventana balconera con barandilla del segundo piso y la galería del último son añadidos posteriores.

De todas formas, los edificios que singularizan el Teucro son el pazo de Gago Montenegro y el de los condes de San Román, en los costados norte y sur, respectivamente. El primero perteneció a una de las familias más importantes de Pontevedra y fue levantado en el siglo XV, aunque experimentó numerosas alteraciones. Es una construcción de grandes proporciones de tres plantas con igual distribución de huecos, todos balconeros y con carpintería enrasada; sobresale por su sobriedad, destacando el arco de la puerta de acceso de grandes dovelas y la piedra armera con las armas de los Gago, rodeadas por otras siete de dimensiones más reducidas: la de los de los Ozoroes, la de los Tavares, la de los Montenegro, la de los Sotomayor, la de los Oca, la de los Castro y la de los Sarmiento.<sup>266</sup> En su lado opuesto se encuentran los restos del antiguo pazo de San Román, del que ya se habló en el capítulo dedicado a la arquitectura desaparecida. Su construcción se inició en el siglo XVII y fue uno de los edificios de mayores dimensiones de la ciudad; en la fachada principal, abierta hacia la plaza, se aprecia su antigua estructura con soportal

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, pp. 188-198.

de arcos de medio punto, hoy ciegos, separados por columnas enterizas, y en el piso superior alterna la ventana y el balcón, sin establecer ninguna relación con el diseño inferior. Es un edificio austero, cuya ornamentación se limita al blasón de la esquina con los linajes de los Mariño, los Mendoza y Lobeira.<sup>267</sup>

De esta plaza y de las arquitecturas que la rodean conservamos tres obras que, pese a que resultan de interés, solo nos permiten apreciar algunos de sus frentes (figuras 208-210). La primera fue realizada por Carlos Sobrino en las primeras décadas del siglo XX (figura 208). Nos encontramos ante una acuarela que muestra esos característicos soportales y las actividades mercantiles que acogían; para ello, Sobrino se situó en la calle princesa, limitándose a presentar parte de la fachada de la antigua capilla del Pazo de San Román con sus dos elementos más característicos: la labra heráldica, en la esquina del frente abierto a la plaza, y el balcón dispuesto en la calle Manuel Quiroga. En el Teucro esta arquitectura presenta una distribución anárquica de los huecos con un escudo con las armas de los Mariño Lobeira y hacia la calle cuenta con un interesante balcón sobre canzorros pétreos y otra labra heráldica. Estos dos últimos elementos son los únicos representados por Sobrino, quien, como adelantábamos, prefirió reflejar su carácter mercantil, con una serie de figuras populares en los soportales.

Luis Pintos Fonseca fue el otro autor que nos legó su impresión de algunas partes de la plaza, mostrando algunas de sus arquitecturas (figura 209). Una de las láminas se centra en los inmuebles soportalados que integran la fachada de la calle princesa, en las inmediaciones de la antigua iglesia de San Bartolomé. El artista se detuvo en la plasmación de aquellas edificaciones que contaban con un arco de medio punto sobre pequeñas columnas, incidiendo en la forma rebajada de algunos para mostrar las distintas variantes. También realizó otro dibujo del pazo de los Mariño Lobeira (figura 210), insinuando algunos elementos ornamentales y de mobiliario urbano, como la antigua fuente.

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, pp. 148-152.

La plaza del Teucro perdió totalmente su función comercial y hoy desempeña diversos usos de carácter colectivo, siendo, como las de la Verdura y la Leña, uno de los lugares de esparcimiento del centro histórico. A mediados del siglo pasado Francisco Pons Sorolla realizó diversas intervenciones de adecentamiento de algunas de sus edificaciones; en 1952 proyectó la restauración de varias construcciones en el costado del mediodía para recuperar su fachada original, demoler los balcones de cemento que daban a la calle Real y picar el revoco de la piedra, volviendo a intervenir en el mismo sector doce años después.<sup>268</sup>

Llegados a este punto, es el momento de dedicar unas líneas a las representaciones de la plaza que, por su ubicación centralizada y la importancia de algunas construcciones cercanas, fue la más reiterada: nos referimos a la Herrería (figuras 211 y 212). Este amplio espacio pudo tener su origen en el siglo XIII, momento en el que se demolió la fortaleza del duque de Sotomayor para construir el convento franciscano. Las primeras referencias documentales figuran en el *Livro do Concello* (1437-1438), en el que se alude también a la existencia de una calle con el mismo nombre.<sup>269</sup> Su situación próxima a la Puerta de Trabancas y al convento franciscano hace suponer que, además de ser uno de los lugares más representativos de la ciudad y la entrada para aquellos que procedían del sur de Galicia y Portugal, tenía también un importante valor defensivo. García Brañas la define como la “antesala de la Villa”,<sup>270</sup> recordando su papel destacado en el entramado urbano, puesto que “significaba un alto en el camino para quienes habían de atravesarla, siguiendo el trazado de la rúa de Trabancas que llevaba hasta el puente del burgo”.<sup>271</sup> En efecto, responde a la tipología de las plazas ubicadas en las inmediaciones de alguna puerta y, dada su cercanía a la de Trabancas, se conocía también como Ferrería das Trabancas.<sup>272</sup> Su denominación tradicional –Ferrería- recuerda que fue el

---

<sup>268</sup> AGA.: Cultura, 26/337 y 26/364.

<sup>269</sup> JUEGA PUIG, J.: *As rúas de Pontevedra...* Op. cit., p. 80

<sup>270</sup> GARCÍA BRAÑAS, C.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico...* Op. cit., p. 213.

<sup>271</sup> BLANCO AREAN, R.: *Galicia, historia e imagen*. El Autor. A Coruña, 1979, III, p. 27. (Citado en: GARCÍA BRAÑAS, C.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico...* Op. cit. p. 213).

<sup>272</sup> Museo de Pontevedra. Colección Casto Sampedro. Caja 1/55.

lugar donde los ferreiros desarrollaron sus actividades, aunque pronto tomó otros nombres, como Real Plaza, plaza de la Constitución en 1854 y 1931, plaza del Generalísimo Franco, etc.<sup>273</sup>

Su trazado sufrió diversas alteraciones desde el siglo XIX; la más decisiva, que contribuyó a otorgarle su forma actual, se realizó tras el desmonte del terraplén que la separaba del convento franciscano; en su lugar, se construyó una rampa y una escalinata de acceso, con un espacio verde, conocido hoy como los jardines de Casto Sampedro. Además, a finales del siglo XIX, con la política urbana de modernización y embellecimiento de la ciudad, se decidió adoquinar el espacio que la separaba de dichos jardines para crear un paseo y, finalmente, entre el 1890 y 1903, se pavimentó en su totalidad.

En la actualidad, se pueden distinguir tres zonas: el pequeño ámbito de la plaza de la Estrella con una ordenación perimetral de jardinería; el espacio verde, presidido por la fuente de la Herrería delante del convento, al que se accede mediante una rampa empinada y las escalinatas de la delegación de Hacienda; y, por último, la gran extensión hormigonada ante los soportales del oeste, cuya superficie es utilizada como espacio de relación pública. Su amplitud y sus frentes soportalados le confieren un cierto aire de Plaza Mayor, pero no cuenta con la presencia de un elemento básico, como es la casa consistorial.

La mayor parte de las representaciones tuvieron como objetivo reflejar el aspecto de los inmuebles soportalados que se extendían en el suroeste y en la actual calle dos soportáis; sin embargo, también ha sido posible localizar otros ejemplos que muestran el frente del sureste, con el convento de San Francisco y la sede de la Diputación como telón de fondo. En este último grupo deben incluirse dos obras de mediados del siglo XIX: un dibujo de la Peregrina de Jenaro Pérez Villaamil, que será comentado en el apartado dedicado a la capilla por la relevancia que adquiere dicha construcción, y un grabado de Osterberger, incluido en el *Álbum pintoresco de la llegada, permanencia y salida de SS. AA. RR. Serenísimos Duques de Montpensier en Galicia en 1852*

---

<sup>273</sup> JUEGA PUIG, J.: *As rúas de Pontevedra...* Op. cit., p. 80.

(figura 213). Junto a ellos, conservamos un óleo anónimo de finales del siglo XIX (figura 214), dos dibujos de Federico Alcoverro López (figuras 215 y 216) y otro de Pintos Fonseca (figura 217), centrado exclusivamente en los bajos con soportales.

Comenzaremos comentando el grabado realizado con motivo de la visita de los Duques de Montpensier el 28 de julio de 1852. Para su recepción se eligió la Plaza de la Herrería, conocida entonces como la de la Constitución, que se engalanó con diversos elementos de arquitectura efímera. El texto que acompañaba al grabado reiteraba su contenido, añadiendo información complementaria alusiva a la historia de la ciudad:

“La plaza de la Constitución, magnífica aunque desigual área de 129 varas castellanas de longitud y 100 de latitud, donde está situado el suntuoso hospedaje que ha sido destinado a SS. A.A. RR., presenta una improvisada carrera formada por dobles arcos de mirtos que decoran el tránsito, exhalando un aroma grato y regalado. La antigua “Nao” saluda a los ilustres viajeros con algunos disparos de cañón: la escasa tripulación de esta fragata conducida en un carro tirado por bueyes recuerda a los esforzados y valientes mareantes del siglo XIII. Esta Nao libre de los temporales y de las borrascas, surta en las casas-consistoriales y cuya arboladura se despliega en los días de jubileo religioso o solemnidad profana, llama la atención de SS. AA. RR. Como solecismo marítimo, como antigualla histórica, y el Sr. Presidente de la ilustre municipalidad les revela que es un privilegio concedido a la ciudad por el rompimiento del puente de barcas que sus mareantes hicieron a las órdenes del Amirante Charino en la conquista de Sevilla por S. Fernando. Un globo aerostático con corona ducal asciende al pasar los augustos príncipes por la plaza de la Constitución, donde se agolpa una numerosa concurrencia. La música de Aragón y la de aficionados tocan la marca real; los soldados que contienen a la multitud entre los arcos del tránsito, presentan armas. La danza de espadas y el numeroso y escojido cortejo que precede al carruaje de SS.

AA. RR. Llega hasta el repecho que da entrada a la antigua iglesia de San Francisco, panteón de esforzados y solariegos capitanes”.<sup>274</sup>

El grabado se limitó a presentar el área delimitada por el convento franciscano y la fachada de la actual delegación de Hacienda, concluida alrededor del 1800, para resaltar los actos festivos y en el ornato de la plaza. El esplendor de la arquitectura efímera en España tuvo lugar en el Renacimiento y el Barroco,<sup>275</sup> pero esta práctica continuó a lo largo del siglo XIX. Durante la centuria, fueron frecuentes las cabalgatas, los arcos conmemorativos y otras tipologías, como fuentes, castilletes y monumentos, realizadas para celebrar las visitas de personajes ilustres, normalmente vinculados a la monarquía, o para conmemorar la inauguración de nuevos edificios y obras de infraestructura. Pontevedra no fue ajena a este fenómeno y se diseñaron una serie de elementos temporales para dignificar el espacio que iba a acoger a los duques. Precisamente, dado que su recepción iba a tener lugar en el edificio de la diputación, la estampa dirigió su atención hacia él, presentando su monumental fachada y el atrio y torre del convento franciscano; sin embargo, todavía no se había remodelado el terreno situado ante el templo, que adolecía del rosetón gótico añadido en el siglo XX, mientras que el edificio de la delegación carecía de la puerta neoclásica. El autor mostró otras construcciones significativas, como la iglesia de la Peregrina, cuyas torres ocupan el margen izquierdo de la lámina, y algunas de las viviendas contiguas a la puerta de Trabancas. Como veremos en el aparatado dedicado a los hitos urbanos conservados, poco tiempo después de la construcción de la capilla, una de sus torres resultó gravemente dañada tras un temporal; la falta de fondos de su cofradía impidió su restauración, añadiéndosele un remate a cuatro aguas que se mantuvo hasta finales del siglo XIX. Por lo que se refiere a los elementos de ornato urbano, además de las arquitecturas efímeras diseñadas ex

---

<sup>274</sup> ZEPENADO Y CARNERO, N.: *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS. AA. RR. los Serenísimos Duques de Montpensier...* Op. cit., p. 40.

<sup>275</sup> Para mayor información, puede resultar de interés: BONET CORREA, A.: “La arquitectura efímera del Barroco en España”, en *Arte Barroco e Ideal Clásico*. Sociedad Estatal de Cultura Exterior. Madrid, 2004, pp. 19-42; MORENO CUADRADO, F.: *Arquitectura efímera del siglo XVII Español*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1984.

profeso, se aprecia la presencia de la antigua nao, aquella embarcación tirada por bueyes que recorría las calles de Pontevedra con motivo de la festividad del Corpus y otras celebraciones importantes. Con todo, el elemento más singular es la antigua fuente de la Herrería, desmontada en 1857, coincidiendo con esas ansias de modernización que ocasionaron una nueva urbanización de la plaza. Se había iniciado hacia el 1530, siguiendo un diseño de Francisco López y Domingo de Fernández, basado en el modelo de los “chafarices” portugueses, presentes en plazas como las de Viana do Castelo y Caminha.<sup>276</sup> En el siglo XVIII, el síndico procurador de la villa, Don Félix Raimundo de Soto, ordenó que se rodease la taza principal para impedir que bebiesen los animales o se lavase la ropa; se construyó un pilón, se engalanó con 64 gatos de hierro para enlazar y sujetar todas las piezas del cerco y como remate se incluyó una figura de la fama, tal y como aparece en el grabado. Esta fuente era una de las más antiguas de Pontevedra y acaparó de la atención de numerosos personalidades, como Ambrosio de Morales, quien la definió como sigue:

“En la plaza de San Francisco está una fuente que en grandeza, altura, lindeza de fábrica y dorados puede competir con las de Córdoba, aunque la piedra no es tal, ni el agua tan buena, aunque mucha”.<sup>277</sup>

En definitiva, el grabado es un ejemplo de interés para conocer las transformaciones experimentadas en la plaza y constatar cómo fue uno de los lugares más significativos para la celebración de todo tipo de festejos de carácter público, dejando de ser uno de los puntos comerciales más destacados para adquirir un carácter representativo, tras la construcción de algunos de los edificios inmediatos.

Unas décadas después se realizó un óleo (figura 214) que muestra una extensión prácticamente idéntica y dirigen su atención hacia flanco suroeste, que fue el que sufrió mayores transformaciones. Antes de iniciar su análisis, tenemos que

---

<sup>276</sup> Sobre la fuente de la Herrería, véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: “A fonte da Ferrería de Pontevedra”, en *Separata de Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, 6, (1933-1934), pp. 127-145; Ídem: “A fonte da Ferrería de Pontevedra”, en *Sonata Gallega*, 12, (1940). También es analizada por García Alén en su tesis de licenciatura: GARCÍA ALÉN, C.: *Arquitectura civil en Pontevedra...* Op. cit.

<sup>277</sup> MORALES, A. de: *Viaje de Ambrosio de Morales por Orden del Rey Don...* Op. cit., p. 40.

recordar que este sector de la plaza conserva todavía hoy parte de la estructura de la arquitectura popular, caracterizada por la presencia del soportal, que se extiende de manera continua por la rúa de los Soportais en el ángulo sur. Sin embargo, el flanco occidental fue profundamente alterado, tras la construcción de varios edificios modernistas en las primeras décadas del siglo XX. Tanto el óleo como el dibujo, permiten apreciar parte del frente sur, presentando en primer lugar una edificación en esquina, contigua a la antigua puerta de Trabancas que iniciaba el recorrido soportalado. Constaba de tres pisos con una articulación sobria y disponía su fachada principal hacia la plaza con soportal formado por tres arcos de medio punto separados por columnas; en el primero se abrían cuatro huecos, dos balconeros y los restantes de menores dimensiones con balcones con tornapuntas de hierro que doblaban la fachada, y en el último, cuatro ventanas de pequeñas proporciones. Este esquema se repetía en el caserío contiguo con arcos de medio punto o con perfil adintelado. Por su parte, el flanco occidental presentaba también esta misma articulación y hasta la construcción del actual edificio PRISA en 1912, sus soportales se prologaban hacia la calle de San Sebastián, confiriéndole un aspecto más uniforme. El óleo solo incluyó el edificio en esquina, conocido como la casa de Tercena, que destacaba por sus proporciones frente a la tipología tradicional con bajo y una sola planta. Este sobrio inmueble carecía de la galería actual y el carácter plano de la fachada solo se veía interrumpido por la presencia de un escudo adornado con penacho y pequeños lambrequines, que albergaba las armas de los Aldao, Barbeito, Padrón, Castro, Ulloa y Pereira.

Pocos años después, Federico Alcoverro (figura 215) realizó una reconstrucción hipotética de este sector, incluyendo la fuente de la Ferrería. La lámina se integró en el proyecto de reconstrucción de la Pontevedra Antigua, basado en los datos y aportaciones de Casto Sampedro y José Casal. Aunque representa el mismo espacio que en las obras anteriores, el pintor optó por mostrar una mayor extensión y reconstruir el aspecto que presentaba el caserío. El protagonismo de su dibujo recae nuevamente en la casa da Tercena y, gracias a la perspectiva adoptada, podemos observar sus dos fachadas soportaladas. El resto de las viviendas representaban el modelo de arquitectura popular con soportal más sencillo. Por

último, la fuente es el otro elemento más singular y se presenta en su ubicación original, donde se mantuvo hasta el 1858. Además de este dibujo, Alcoverro (figura 216) realizó otro del frente suroeste, en el que ofreció una perspectiva de las viviendas con soportal contiguas a la muralla, incluyendo la puerta de Trabancas con su torre y remate almenado.

Por último, debemos destacar un dibujo de Luis Pintos Fonseca (figura 217) que, aunque fue realizado en época más tardía, se detiene en la plasmación de los soportales de la Herrería con las diversas variantes adoptadas, que ya han sido analizadas.

La percepción de esta plaza cambió sustancialmente a partir de las primeras décadas del siglo XX. Es cierto que sigue siendo uno de los lugares donde transcurre gran parte de la vida colectiva de la ciudad y un punto privilegiado para la celebración de multitud de actos de carácter público. No obstante, tras la demolición de las viviendas soportaladas, la urbanización y el traslado de la fuente, perdió su homogeneidad, compartimentándose en ámbitos o espacios diferenciados. En 1928 surgió la idea de reconstruir la fuente y situarla en el parterre de San Francisco, después de eliminarse los árboles que se habían plantado cuando se inició su reestructuración. Para su composición se realizaron diversos estudios: el escultor Acuña elaboró una maqueta, Castelao ideó unos bocetos para el pilón y el arquitecto municipal, Emilio Salgado, trazó la reconstrucción. Sin embargo, se prescindió de la figura de la Fama, diseñada en el XVIII por Pedro Moldes, y de una pieza cilíndrica, de la que no se pudo reconocer su ubicación original. Por otro lado, la construcción de las edificaciones que cierran el frente occidental a principios del siglo XX supuso el derribo del caserío del XVI y, aunque en su momento, fue una obra dramática hoy son uno de los puntos de referencia de la plaza. De este modo, podemos decir que la plaza ha mantenido gran parte de sus funciones originales, al tiempo que sus arquitecturas testimonian sus diversas fases constructivas, convirtiéndola en uno de los lugares de referencia del entramado de Pontevedra.

En este apartado, nos hemos limitado al análisis de aquellas plazas que, además de ser las más significativas del centro histórico, fueron también las más

representadas; en todo caso, es pertinente recordar otras como la de las Cinco Rúas, situada en medio de la calle Isabel II. Tradicionalmente, se le conocía como la plaza de Mendiños, denominación que hacía alusión a su ubicación en un lugar intermedio del trazado urbano. Fuera del recinto amurallado se encontraba la plancha o el viejo muelle, próximo al Puente do Burgo, donde estaban los alfolís de la sal; el Campo de Santo Domingo, de las Rodas y luego Alameda, amplio espacio ajardinado y con arboleda; el de Santa Clara, que había sido Campo da Feria y el de San Roque, próximo a A Moureira, donde se reparaba y secaban las artes de la pesca.

Pontevedra conserva un buen número de plazas de origen medieval, pero los usos e intensidades de utilización que presentaban no son fácilmente reconocibles hoy en día. En gran parte de ellas, se ha producido una merma de las funciones que asumieron, destinándose para el ocio y la relación. Estos nuevos usos conviven con otros de carácter representativo, que reflejan cómo los cambios territoriales, sociales, económicos y urbanos no solo modificaron su paisaje, sino especialmente su animación y vida.



Figura 185. Situación de las plazas de Pontevedra. (Google Earth, 20-11-2012)

- A: Plaza de la Leña
- B: Plaza de la Verdura
- C: Plaza de Mugartegui o de la Pedreira
- D: Plaza de Méndez Núñez
- E: Plaza del Teucro
- F: Plaza de la Ferrería



Figura 186. *Campillo de Santa María*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra)



Figura 187. *Campillo de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 188. Plaza de la Leña. (F. A.)



Figura 189. Fotografía de la Plaza de la Leña. Otto Wunderlich, 1929. (Museo de Pontevedra)



Figura 190. *Plaza de la Leña*. Carlos Sobrino Buhigas, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra)



Figura 191. *Plaza de la Leña*. José Seijo Rubio, 1945. (Museo de Bellas Artes de A Coruña)



Figura 192. Plaza de la Verdura. (F. A.)



Figura 193. Fotografía de la plaza de la Verdura, con la fábrica de la luz al fondo. Francisco Zagala, ca. 1890 (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Figura 194. *Plaza de Indalecio Armesto*. Anónimo. Último tercio del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 195. *Plaza da Ferial Velha, hoy de Indalecio Armesto*. Carlos Sobrino Buhigas, ca. 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 196. *Plaza de la Verdura*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 197. Plaza de Mugartegui. (F. A.)



Figura 198. Fotografía de la Plaza de Mugartegui. Francisco Zagala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 199. *Plaza de la Pedreira*. Alfredo Souto Cuero, 1898. (Museo de Pontevedra)



Figura 200. *Plaza de Mugartegui*. Prudencio Canitrot, 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 201. *Plaza de la Hierba o de Mugartegui*. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 202. *Rincón de la Plaza de Mugartegui*. Luis Pintos Fonseca, 1931. (Museo de Pontevedra)



Figura 203. Plaza de Méndez Núñez. (F. A.)



Figura 204. Rincón de la plaza de Méndez Núñez. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 205. Fotografía de la Plaza de Méndez Núñez. Francisco Zabala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 206. Fotografía de la Plaza del Teucro (F. A.)



Figura 207. Plaza del Teucro. Francisco Zagala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 208. *Plaza del Teucro*. Carlos Sobrino Buhigas, primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 209. *Soportales de la Plaza del Teucro*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 210. *Plaza del Teucro*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 211. Plaza de la Herrería. (F. A.)



Figura 212. Fotografía de la plaza de la Herrería un día de mercado. Francisco Zagala, ca. 1885. (Museo de Pontevedra)



Figura 213. Visita de los Duques de Montpensier. Osterberger, 1852.



Figura 214. *La Herrería*. Anónimo, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)

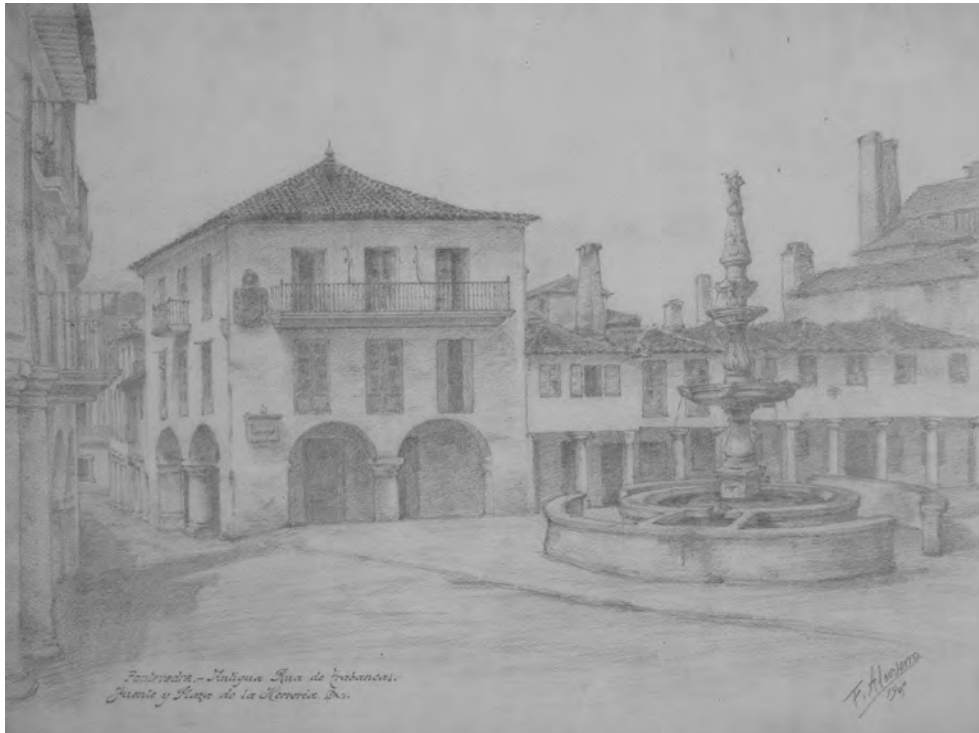


Figura 215. *Antigua rúa de Trabancas. Fuente y Plaza de la Herrería.* Federico Alcoverro, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 216. *Antigua puerta de Trabancas y la Plaza de la Herrería.* Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 217. *Soportales de la Herrería*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

### III. a. 2. Vías y calles

“La calle es el resultado del crecimiento en superficie de una localidad después de haber rodeado densamente la plaza central con casas. La calle organiza la distribución de terrenos y comunica cada una de las parcelas. Tiene un carácter más utilitario que el de la plaza. La plaza, debido a su amplitud, predispone, más que la calle, a detenerse, mientras que la calle, dada su estrechez, crea por sí sola un ambiente de tráfico y rapidez”.<sup>278</sup>

Esta definición aportada por Krier es interesante para apreciar las diferencias que existen entre las calles y las plazas, pues, aunque ambas representan los escenarios predilectos para la vida pública y colectiva, las primeras son espacios para el tránsito y el recorrido, mientras que las segundas se definen por ser lugares para detenerse, que invitan a la contemplación y al reposo.

En el apartado anterior hemos visto que Pontevedra conserva gran parte de las plazas de origen medieval integradas en la ciudad contemporánea, pese a que la mayoría han perdido su función y significado original. Del mismo modo, algunas de sus calles han mantenido la trama primitiva siguiendo un esquema muy habitual en las ciudades de río. Su trazado respondía al modelo denominado “en espina de pez” y estaba formado por un eje longitudinal, que se correspondía con las actuales calles de Isabel II y Padre Sarmiento, cortado, a su vez, por tres vías transversales.<sup>279</sup> Este eje principal se convirtió en un elemento esencial del burgo del medievo, vertebró todo su tejido urbano, ensanchándose o interrumpiéndose en diversas zonas que dieron lugar a la creación de plazas de manera espontánea. El sistema de calles del recinto amurallado debía ser bastante uniforme y las diferencias de anchura entre las mismas eran poco significativas.<sup>280</sup> Como ya hemos anticipado, muchas se caracterizaban por

---

<sup>278</sup> Véase: KRIER, R.: *El espacio urbano*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981, p. 19.

<sup>279</sup> La mayor parte de los estudios sobre la evolución urbanística de Pontevedra hablan de este esquema. En este sentido, tanto por su rigor científico como por su minucioso análisis, destaca el trabajo realizado por García Brañas. Véase: GARCÍA BRAÑAS, C.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico...* Op. cit., pp. 195-218.

<sup>280</sup> García Brañas añade que el ancho habitual de las calles estaría entre los 4 y los 6 metros. *Ibidem*.

la presencia del soportal y, aunque ya desde el siglo XIV existían ciertos inmuebles que destacaban por su monumentalidad, se desarrollaron dos tipologías de vivienda básicas: las *casas baixas* y las *casas de soto o sobrado*.<sup>281</sup> La más habitual poseía una sola planta y sobrado; presentaba su lado estrecho hacia la calle, a modo de fachada, y se proyectaba hacia el fondo para dejar libre una parte del solar que se destinaba a huerta o a cobertizo de animales. Normalmente el bajo se dedicaba a diferentes actividades dependiendo de la ocupación de sus moradores; así, en el espacio intramuros era habitual que albergasen tiendas, talleres, bodegones y lagares, mientras que en el arrabal de A Moureira, los mareantes lo utilizaban para la fabricación de saín o para ahumar el pescado. El sobrado volaba sobre la calle apoyándose en columnas o pilares que permitían ganar espacio a la vivienda creando ese característico efecto soportalado del centro histórico.

Fueron diversos los investigadores que abordaron el estudio del entramado viario de Pontevedra, encabezados por Casto Sampedro y Folgar. El afán de este erudito por conocer su trazado antiguo, le llevó a analizar profundamente el aspecto que podría haber tenido la ciudad en los siglos XV y XVI, como se constata en los planos, ya comentados, que se custodian en el archivo del Museo de Pontevedra. Tras él, diversos investigadores han realizado varios trabajos sobre el urbanismo de la villa, que han permitido esclarecer la toponimia y las características de las principales vías. Entre ellos, destaca el trabajo de Juega Puig,<sup>282</sup> motivo por el que lo tomaremos como punto de referencia en este capítulo.

Los datos sobre las primeras calles de Pontevedra son imprecisos y escasos, pero el desarrollo y creación de nuevas arterias estuvo íntimamente relacionado con las sucesivas ampliaciones de la cerca, que revelaron la necesidad de crear nuevos espacios de uso público. Una de las fuentes que aporta mayor información para su conocimiento son los diversos recuentos de habitantes realizados desde principios del siglo XV, en los que se citan los nombres de las calles de la feligresía de San Bartolomé y de la de Santa María, respectivamente. Las primeras noticias proceden

---

<sup>281</sup> Véase: ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII al XV*.... Op. cit., pp. 101-104.

<sup>282</sup> JUEGA PUIG, J.: *As Rúas de Pontevedra*... Op. cit.

del *Livro Vello do Concello*, donde se alude al nombre de algunas de ellas.<sup>283</sup> Este manuscrito, custodiado en el Museo de Pontevedra, ofrece gran cantidad de información referente a la vida pontevedresa desde el 1437 hasta el 1463 y menciona cuarenta y dos calles, además de incluir otras referencias a sus tres arrabales –A Moureira, O Burgo y Santa Clara-. Las rúas estaban distribuidas entre las parroquias de Santa María y San Bartolomé. En la primera se localizaban las de A Barca, de Juan Negreiro, de Martín Novesoldos, da Fonte, da Prancha, da Ponte, dos Burases, da Çapataria, Sobre o Açougue, de Domingo Lobería, das Ovillas, dos Ferreiros, da Eira, de Domingo o Moço, de Martín Ferveu, do Barral e Fromigueiros y la de la Enfesta. A San Bartolomé pertenecían las siguientes: das Travancas, Ferrería, Peletería e Vigaria, de Moldes, de Fonteyna, Tonaria, Verrón, Lagares, Pedrería e Domingo Vidal, Nuno Fatel, da Feria, de don Gonzalo, dos Cestos, de Juan Fernández Lourenço, do Campo da Erba, de Urraca Cosoiro, do Ribeiro, do Rego, da Corraria, Meedinos, dos Caas e Rua Cega.<sup>284</sup> Un siglo después, en 1561, se realizó un nuevo recuento bastante semejante, en el que se incluyeron dos arterias más: en la parroquia de San Bartolomé se mencionaba la de Santa Clara, cuyo origen está íntimamente relacionado con el desarrollo que había comenzado a adquirir el arrabal homónimo, y la del Peixe Freixido, que Sampedro identificó con la rúa Cousiño. Por su parte, en la zona ocupada por el antiguo arrabal de A Moureira se constata la rúa de San Bartolomé y la de las Corbaceiras.<sup>285</sup>

La siguiente noticia sobre el entramado urbano procede de un censo de 1588, que agrupaba a la población en cinco zonas: una sin denominación, la Herrería, Puente, Santo Domingo y Arrabal, aunque no se hace ninguna alusión a sus calles.<sup>286</sup> Poco después, el “Memorial y lista y quadernos de las personas, vecinos y feligreses” de 1599 nos informa que habían surgido la rúa do Hospital, en actual plaza de Curros Enríquez, y la de San Francisco, que perduró poco en el tiempo y que quizás se

---

<sup>283</sup> RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. (Dir.): *Libro do Concello de Pontevedra (1431-1464)*. Museo Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1989.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>285</sup> AGS. *Recuento de vecinos de 1561*. Expediente de Hacienda, 144-5.

<sup>286</sup> AGS. *Censo de 1588*. Expediente de Hacienda, 144-38.

correspondiese con la actual de la Pasantería. Por otro lado, también se hablaba de algunas de las arterias de A Moureira bajo el apelativo de “novo”.<sup>287</sup> La decadencia en la que se sumió Pontevedra en los últimos años del siglo XVI, no favoreció su desarrollo urbano, de modo que, durante los siglos del Barroco, tan solo se acometieron obras aisladas, que no modificaron las características del entramado urbano.

La llegada del siglo XIX y el afán modernizador implicó, entre otras cosas, la desaparición del recinto mural y la consecuente expansión de la ciudad; sin embargo, su crecimiento fue muy lento y, como hemos tenido ocasión de observar en las vistas urbanas, todavía a principios del XX se distinguían los dos núcleos que aludían al antiguo burgo medieval y a su arrabal mariner. Por ello, no fue hasta mediados del siglo pasado cuando se determinaron las nuevas áreas de crecimiento, con la redacción del Plan General de Ordenación Urbana, aprobado en 1953.<sup>288</sup> Desde entonces la ciudad experimentó una mayor dispersión, cuyo culmen se produjo en los años 60 y 70 con la instalación de las empresas de Tafisa y Celulosa, que tuvieron un fuerte impacto en la configuración de la ciudad y en la relación con su entorno: cambio de la estación de ferrocarril, alteraciones en la configuración urbana, mala ordenación espacial y visual y desaparición de interesantes tipologías arquitectónicas.

Con todo, y a pesar de esas profundas alteraciones de la ciudad desde los últimos años del siglo XIX, todavía conservamos varias calles de origen medieval que conservan interesantes ejemplos de edificaciones singulares y nos permiten estudiar la evolución de su entramado urbano (figura 218). En cuanto a su iconografía urbana, los ejemplos realizados son escasos y, a excepción de algunos, fueron elaborados en época tardía. La mayor parte de los artistas se detuvieron en analizar el tipo de vivienda más característico del centro histórico, ofreciéndonos interesantes testimonios de su arquitectura vernácula. Por otro lado, no está de más destacar que las líneas arquitectónicas de las vías ofrecen numerosos puntos de fuga que resultan idóneos para ensayar la plasmación de la perspectiva, así que, junto con el interés que

---

<sup>287</sup> ARG. *Vecinos*, 1334 (6).

<sup>288</sup> <http://www.planeamentourbanistico.xunta.es/default.asp?idp=4> (20-10-2012)

sintieron los artistas locales por conocer las construcciones populares de Pontevedra, su recreación era también una oportunidad para adquirir mayor pericia técnica. Este repertorio gráfico, a diferencia del dedicado a otros hitos o espacios urbanos, se caracteriza por la mirada objetiva de sus representaciones, debido a que sus creadores ejercieron el papel de ser meros testigos de aquellas arquitecturas que integraban las calles que más llamaron su atención, sobre todo, de Enrique Campo y Luis Pintos.

Una de las calles de la que tenemos noticia desde época más antigua es la rúa Alta, incluida en el “Livro Vello del Concejo” (figuras 219 y 220). Su denominación original era Rúa das Ovellas y su extensión no experimentó ninguna alteración, sirviendo, todavía hoy, de nexo entre la Avenida de Santa María y la de Isabel II. No obstante, las arquitecturas que la flanqueaban sí han sido profundamente alteradas y en su origen se caracterizaban por representar algunos de los tipos más habituales de la vivienda pontevedresa: la casa con soportal, la de dos pisos con ventanas balconeras y la casa terrera, dotada, en ocasiones, de pincho. Se trata de la rúa que despertó mayor interés entre los artistas locales y conservamos tres testimonios realizados por Carlos Sobrino, Enrique Campo y Luis Pintos (figuras 221-223).

Carlos Sobrino era primo de Enrique Campo y como él fue uno de los artistas que más se concentraron en la plasmación de los rincones representativos del urbanismo pontevedrés; aquellos, que sin ser los más emblemáticos o monumentales, tenían una fuerte carga simbólica asociada a las raíces de la ciudad, a su esencia e identidad. Fue este el motivo por el que retrató la arquitectura popular de alguna de las calles y plazas más antiguas de la villa, entre las que destaca un dibujo dedicado a la rúa Alta, realizado a principios del siglo XX (figura 221). Su interés radica en que nos permite conocer las características que presentaban algunas de sus construcciones a principios del siglo XX. Como protagonista situó una vivienda entre medianeras que ocupa gran parte de la superficie y ejemplifica la tipología de vivienda más popular y modesta, habitual el barrio de A Moureira. Se trata de la casa de una sola planta, con escasos vanos y sin ningún tipo de elemento decorativo; dado que se encontraba en un ligero desnivel, contaba con unas escaleras de acceso y presentaba

un elemento prominente y saliente en la fachada –el pincho- que servía para secar el pescado. Estaba flanqueada por otros dos inmuebles que, aun conservando ese carácter modesto y popular, tenían unas mayores dimensiones. Así, a su izquierda existía una vivienda de dos plantas con huecos balconeros, mientras que a la derecha podemos intuir la presencia de una casa con sobrao.

En una fecha próxima, Enrique Campo realizó un dibujo prácticamente idéntico al de Sobrino (figura 222). Optó igualmente por un encuadre en diagonal, pero amplió la superficie para presentar prácticamente la totalidad de las fachadas de los tres inmuebles. Constituye uno de los ejemplos más interesantes de su faceta de dibujante y según López Vázquez “la simplificación luminista de sus paisajes urbanos alcanza su madurez”.<sup>289</sup> Como decíamos, presenta las mismas arquitecturas que Sobrino, aunque aporta mayor información sobre la situada en el margen derecho. Era un inmueble de dos plantas con un sencillo soportal adintelado, que prolongaba el espacio doméstico hacia el exterior. En el bajo se abría un vano de doble hoja cristalera con carpintería de madera y la puerta de acceso, ligeramente retranqueada; en el piso superior se disponían diversos huecos y remataba con una cornisa saliente. La otra tipología del ángulo opuesto era también una de las más frecuentes en el centro histórico y respondía al modelo de residencial entre medianeras, con una fachada sobria y ventanas con antepecho constituido por el propio cerramiento del muro.

Por último, debemos mencionar una obra realizada por Luís Pintos Fonseca (figura 223). Su acuarela, a diferencia de la obra de Sobrino y Campo, ofrece un enfoque más amplio. Optó por presentar solo la tipología de casa con soportal y un piso superior, incidiendo en el efecto que creaban y la perspectiva que ofrecían las arquitecturas. El soportal seguía el mismo modelo presentado por Campo con perfil adintelado y sencillas columnas.

---

<sup>289</sup> LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: “La evolución estilística de Enrique Campo”, en *Enrique Campo...* Op. cit., p. 137

Esta calle fue profundamente transformada durante la segunda mitad del siglo XX. Todavía se pueden apreciar algunas arquitecturas que aluden a su composición primitiva, pero ha perdido los soportales que le conferían ese carácter recogido, como mostraron estos artistas.

La rúa de la Amargura es paralela a la anterior y, como ella, conduce desde la avenida de Santa María a la de Isabel II. Juega Puig señala que tal denominación no es muy antigua, aunque en el elenco de 1854 aparece con este nombre, como si se tratase del tradicional (figuras 224 y 225).<sup>290</sup> Este mismo autor apunta a que puede derivar de una imitación de la rúa Jerusalén por donde Cristo subió al Calvario y se correspondería con la antigua rúa de los Ferreiros. Precisamente, de ella conservamos los dibujos más antiguos del trazado urbano de la ciudad, custodiados en el Archivo del Reino de Galicia.<sup>291</sup> El primero lleva por título *Casas y entorno de la rúa dos Ferreiros* y fue realizado en 1691 por Fray Esteban Marín con motivo de un pleito mantenido entre Clemente Saavedra y el monasterio de Nuestra Señora de Armenteira (figura 226). Su objetivo era identificar las casas, señalar a sus propietarios y ocupantes e indicar los límites de las viviendas y las huertas.<sup>292</sup> Es cierto que el autor no se detuvo en la plasmación pormenorizada de la arquitectura, pero aportó ciertos detalles de gran interés para conocer las características de las viviendas a finales del siglo XVII. Nos encontramos ante edificaciones de uno o dos pisos, que en algunos casos contaban con soportal formado por arcos de medio punto. Las notas manuscritas hablan también de la presencia de jardines, aunque, en realidad, se trataría de huertas

---

<sup>290</sup> JUEGA PUIG, J.: *As Rúas de Pontevedra...* Op. cit., p.61.

<sup>291</sup> ARG., Col. Cart., R. A. 58/1. (Extraído de ARG, R. A. Escribanía de Pillado. Mosteiros, Leg. 7540, nº 18).

<sup>292</sup> Este dibujo ha sido analizado por: QUIROGA BARRO, G. (coord.): *Imaxes da Xustiza en Galicia: cartografía e iconografía nos fondos documentais da Real Audiencia Territorial da Coruña*. Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Santiago de Compostela, 1998, p. 164; VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo: Galicia en los siglos XVI y XVII...* Op. cit., pp. 308-309.

contiguas a las viviendas.<sup>293</sup> En la parte superior, el dibujo se limita a mostrar el lateral sur y la cabecera de la iglesia de Santa María, situada ante una plaza presidida por un cruceiro. Como complemento a esta imagen, el autor incluyó un croquis para clarificar las casas demandadas (figura 227).<sup>294</sup>

La Amargura fue retratada también por Enrique Campo en 1908 (figura 228). El artista volvió a incidir en la vivienda soportalada, mostrando nuevamente diversas variantes tipológicas. En primer lugar, presentó una sencilla construcción entre medianeras de dos pisos con ventanas balconeras de doble hoja cristalera y, seguidamente, situó una vivienda soportalada de tres pisos, levantados sobre sencillas columnas que le conferían un aspecto adintelado. Como en el ejemplo anterior, estos inmuebles fueron profundamente alterados en la segunda mitad del siglo XX, eliminándose buena parte de los soportales.

Avanzando desde la Plaza de Curros Enríquez hasta la de Méndez Núñez nos encontramos con una de las calles pontevedresas que conserva su nombre medieval: la calle de Don Gonzalo (figuras 229 y 230). Esta denominación aparece ya en 1343 y deriva del nombre de un notario que, teniendo su oficina en la misma, le dio su nombre. En su origen se trataba de un camino prácticamente sin casas que se fue urbanizando a lo largo de la Baja Edad Media y Moderna. De esta calle, conservamos dos láminas: la primera fue realizado por Federico Alcoverro (figura 231), dentro del proyecto de reconstrucción de Pontevedra antigua y, como ya se mencionó en el capítulo dedicado a la iconografía de los pazos desaparecidos, su interés radica en que nos permite conocer las características de algunos de los inmuebles con un arco hacia la calle: la antigua torre de Millán, que había pertenecido a los Bugarán, Taboada y Lemos y la casa de los Cruu. Esta última familia fue una de las más importantes de Pontevedra, debido a sus actividades económicas y comerciales. Su casa disponía del

---

<sup>293</sup> *Iglesia de Santa María la Grande; Setenta y dos; jardín de la casa; casa que fue de Juan Cerviño; casas demandadas; media ca de D. Cl. Sabedra; jardín del licenciado Melidán; Casa y torre de D. Sebastián de San Viçente; casa que añadió el licenciado viçente, aforada año 1511; casa de cachaço y tiene jardín.*

<sup>294</sup> VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo...* Op. cit., pp. 310-311.

arco, que permitía el paso a la huerta anexa, y una torre, cuyas trazas se pueden intuir en el cuerpo central del palacio de Méndez Núñez.<sup>295</sup>

El otro ejemplo se lo debemos a Enrique Campo (figura 232), quien adoptó una perspectiva diferente. El artista retrató el espacio que observaba, como indica su título, desde el balcón de su casa. Así, con un ligero contrapicado reflejó su impresión del tramo que se abría a la plaza de Curros Enríquez, permitiéndonos observar algunas de las tipologías más comunes. En primer término presentó una vivienda en esquina con triple fachada y las características ventanas balconeras con doble hoja cristalera. El detallismo habitual de su obra, le animó a incluir en segundo plano algunos inmuebles de la actual calle dos soportais, cuyo nombre deriva de la presencia de este elemento arquitectónico. En este sentido, aunque todavía es posible identificar este elemento, los inmuebles modificaron sus proporciones, desvirtuando sus dimensiones originales.

Para cerrar el capítulo dedicado a las calles pontevedresas debemos mencionar una serie de dibujos realizados por Pintos Fonseca, con las mismas características que los que nos legó de las plazas de la villa (figuras 233-235). El grupo responde a ese interés del artista por dejar constancia de algunos de los espacios más singulares del urbanismo de la ciudad. En primer lugar, realizó dos láminas sobre la calle de la Palma, situada entre la rúa Real y la plaza Méndez Núñez, deteniéndose en la plasmación de una de las arquitecturas más singulares por su monumentalidad y el balcón sobre repisa pétrea y con tornapuntas de hierro situado en el primer piso (figuras 233 y 234).<sup>296</sup> Otra de las calles que llamó su atención fue la de Isabel II, eje rector del trazado urbano. Desde un punto de vista en ligero contrapicado, nuevamente, se concentró en plasmar las características de sus viviendas

---

<sup>295</sup> Para mayor información véase: ARMAS CASTRO, J.: “Una familia de mercaderes pontevedreses en la Edad Media: los Cruu”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 101, (1986), pp. 117.132.

<sup>296</sup> Esta casa fue objeto de una intervención realizada por Francisco Pons Sorolla en 1969. La actuación consistió en la consolidación de la fachada con reposición de la sillería descompuesta, rejuntado y limpieza, así como la carpintería de los huecos. El proyecto se encuentra en: AGA. Sección Cultura, 26/142. Para mayor información véase: CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons Sorolla...* Op. cit., p. 768.

soportaladas, que solían contar con una sola planta, adoptando el esquema de soportal adintelado (figura 235).

El repertorio iconográfico sobre las calles de Pontevedra es limitado, pero resulta de interés para conocer las características de las viviendas más populares del centro histórico. Es cierto que Pontevedra todavía mantiene parte de la arquitectura vernácula, pero en la mayoría de los casos se conservan ejemplos aislados, de modo que se ha perdido la visión de conjunto y la armonía que presentaban hasta mediados del siglo XX.

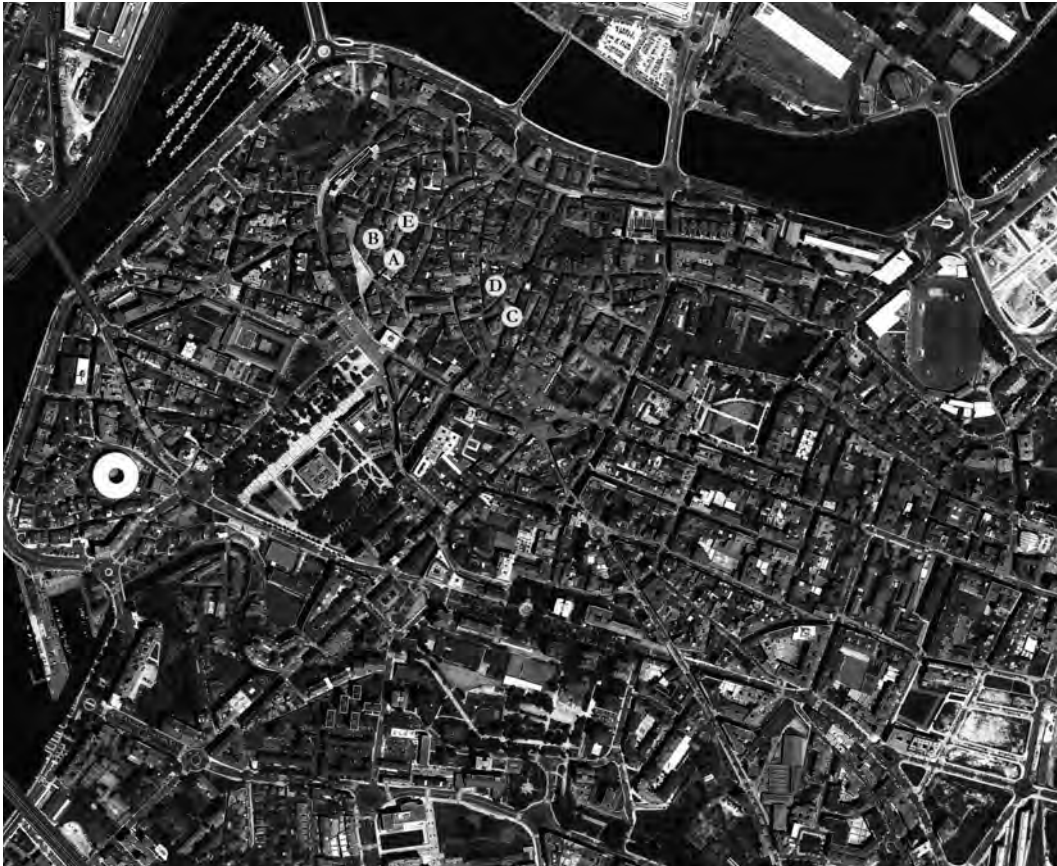


Figura 218. Situación de las calles pontevedresas que fueron motivo de representación pictórica. (Google Earth 21-10-2011)

- A. Rúa Alta
- B. Rúa de la Amargura
- C. Rúa de Don Gonzalo
- D. Rúa de la Palma
- E. Rúa Isabel II



Figura 219. La rúa Alta en la actualidad.  
(F. A.)



Figura 220. Rúa Alta. Francisco Zagala, 1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 221. *Rúa Alta*. Carlos Sobrino Buhigas, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 222. *Rúa Alta*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra)



Figura 223. *Rúa Alta*. Luis Pintos Fonseca., primera mitad del siglo XX. (Colección particular)



Figura 224. Fotografía de la calle de la Amargura en la actualidad. (F: A.)



Figura 225. Calle de la Amargura. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 226. Casa y entorno de la rúa dos Ferreiros. Fray Esteban Marín, 1691. (ARG)

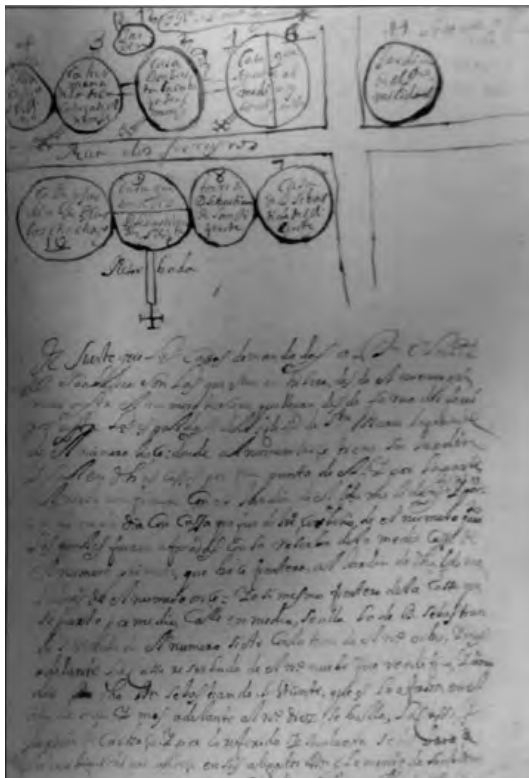


Figura 227. Casa de la rúa dos Ferreiros. Fray Esteban Marín, 1691. (ARG)



Figura 228. Calle de la Amargura. Pontevedra. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 229. Fotografía de la calle de Don Gonzalo. (F. A.)



Figura 230. Fotografía de la calle de Don Gonzalo. Francisco Zagala, 1900-1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 231. *Calle de Don Gonzalo*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 232. *La casa de Don Gonzalo desde el balcón de la casa del pintor*. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 233. *Calle de la Palma*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

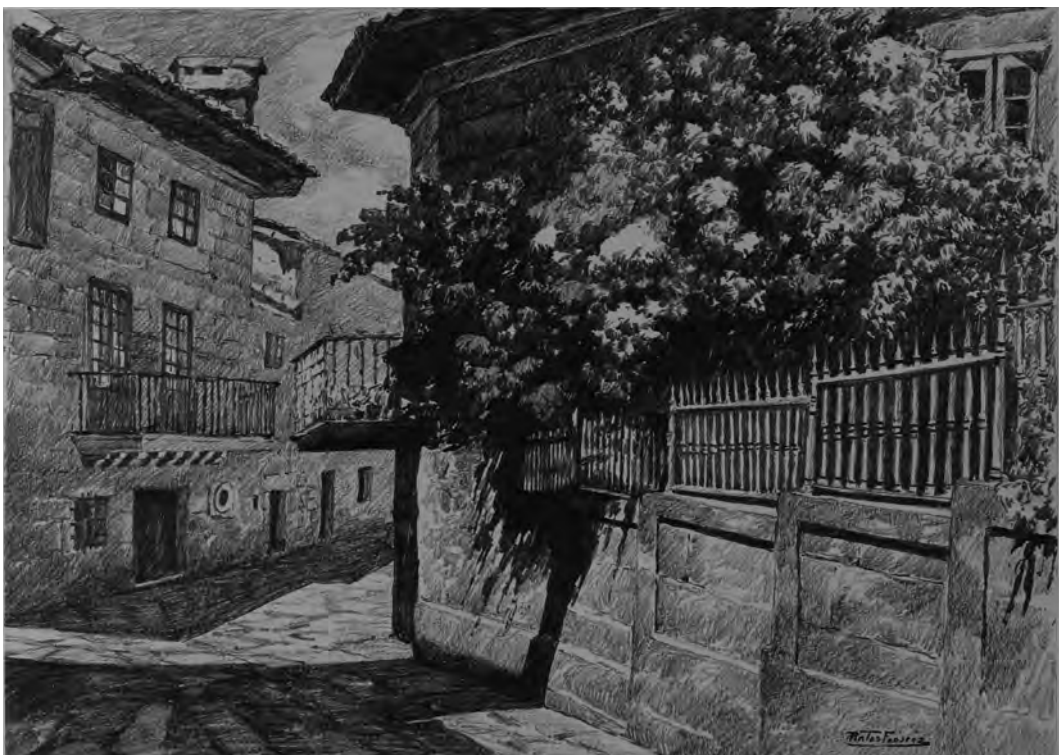


Figura 234. *Calle de la Palma*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 235. *Calle Isabel II*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

### **III. b.- Arquitectura sacra**

Los ejemplos de arquitectura sacra pontevedresa construidos a partir de la Baja Edad Media son uno de los testimonios materiales más interesantes para comprender el desarrollo de la ciudad desde el siglo XIII. En primer lugar, debemos destacar los conventos mendicantes de Santo Domingo y Santa Clara, ubicados extramuros, pero próximos a dos de las puertas más importantes de la antigua muralla, y el de San Francisco, situado dentro del antiguo recinto mural. Se trata de tres hitos emblemáticos del paisaje que, pese a las numerosas transformaciones que experimentaron, siguen siendo elementos de referencia en el tejido urbano. Por otro lado, aunque la decadencia de la Edad Moderna, impidió que el Concejo realizase obras de carácter público hasta bien avanzado el siglo XIX, el patrimonio religioso se enriqueció con la iglesia de Santa María, promovida por el gremio de mareantes de A Moureira, y la capilla de la Peregrina, entre otras.

Las representaciones conservadas de ellas difieren en el número y calidad; así algunas, como las ruinas de Santo Domingo, fueron un motivo pictórico frecuente, mientras que otras despertaron una menor atención, como ocurrió con el convento de los franciscanos o el de las clarisas. Con todo, su interés radica en que nos hablan de su propia historia constructiva y nos permiten conocer algunos elementos de la fábrica original, hoy desaparecidos.

### III. b. 1.- La arquitectura mendicante

Ya se ha señalado que a partir del siglo XIII Pontevedra inició su época de plenitud y desarrollo urbano, convirtiéndose en uno de los principales puertos del litoral gallego. Esa bonanza económica favoreció su crecimiento demográfico y su expansión urbana, atrayendo en época temprana a las nuevas órdenes mendicantes – dominicos y franciscanos- que comenzaban a instalarse en diversos puntos de la geografía de Galicia. Iniciada la primera década del XIII, estas comunidades emprendieron una actividad pastoral e intelectual de gran alcance,<sup>297</sup> ubicándose en multitud de villas, donde levantaron sus casas, gracias al apoyo del alto clero, el papado, la realeza y la burguesía.<sup>298</sup> Los franciscanos optaron por un gran número de núcleos, con independencia de su relevancia, mientras que los dominicos se limitaron a aquellas poblaciones que disfrutaban de una mayor pujanza y prosperidad, sobre todo, a partir de los años setenta del siglo XIII.<sup>299</sup> Primeramente, se emplazaron en asentamientos existentes en los arrabales de las ciudades y a finales del siglo, comenzaron a levantar una arquitectura propia, merced a su progresiva aceptación popular. Sin embargo, la escasez de datos, las múltiples reformas de época Moderna y Contemporánea y la exclaustación dificultan el conocimiento de la estructura que siguieron en sus dependencias conventuales. Además, a diferencia de sus antecesores, ninguna determinó un tipo de convento ideal, limitándose a indicar que sus fábricas debían ser austeras, funcionales y acordes con la *devotio moderna*. Así, las únicas noticas que tenemos sobre las algunas prescripciones de los dominicos se formularon en el concilio de París de 1228, donde se señalaba:

---

<sup>297</sup> Véase: MANSO PORTO, C.: “Arquitectura mendicante en Galicia”, en *Congreso Internacional da cultura galega*. Dirección Xeral de Cultura. Santiago de Compostela, 1992, pp. 5-64.

<sup>298</sup> Para mayor información véase: MANSO PORTO, C.: “Arquitectura mendicante en Galicia hacia 1400, patronos, mecenas, tipologías constructivas y estilos artísticos”, en *IX Memorial Filgueira Valverde: O retablo de Belvís e a arte e cultura do seu tempo en Galicia*. Cátedra Filgueira Valverde. Pontevedra, 2010, pp. 33-68.

<sup>299</sup> MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1993, I, pp. 31-43; *Ídem*. *El arte de la orden de Santo Domingo en la Galicia Medieval*. Universidad Complutense. Madrid, 1999.

“(…) que nuestros hermanos tengan casas pequeñas y sencillas, así como también que los muros de las casas, sin solarío, no rebasen la altura de XII pies y con Solarío, XX; la iglesia XXX pies”.<sup>300</sup>

Por su parte, los franciscanos sugirieron ciertas normas relativas a las características que debían seguir sus templos, tanto de tipo constructivo como ornamental, en el concilio de Narbona de 1260, indicando que:

“(…) de ningún modo las iglesias deben ser abovedadas, excepto el presbiterio. Por otro lado el campanario de la iglesia en ningún sitio se construirá a modo de torre, igualmente nunca se harán vidrieras pintadas, exceptuando que en la vidriera principal detrás del altar mayor, puedan haber imágenes del crucifijo, de la Santa Virgen, de San Juan, de San Francisco y de San Antonio”.<sup>301</sup>

En ambos casos, se siguió el modelo cisterciense, adaptándose a la vida mendicante y a su misión evangelizadora. El convento se convirtió en un lugar para el reposo, en el que todos sus integrantes utilizaban las mismas estancias. La dispersión de los miembros de estas órdenes en grupos reducidos, la celebración de capítulos y la formación de provincias fueron algunos de los factores que favorecieron su buena acogida. Contaron también con el apoyo económico del pueblo y, sobre todo, del alto clero, el papado, la burguesía y la realeza y su éxito se debió, según Fraga Sampedro,<sup>302</sup> a su capacidad para ofrecer una nueva espiritualidad en sintonía con el espíritu de la sociedad de la época, que reclamaba una mayor independencia frente al poder del señorío eclesiástico y civil.

Las leyes desamortizadoras tuvieron graves consecuencias para sus fábricas conventuales y, tras la exclaustación, siguiendo las pautas adoptadas en Madrid, se destinaron a múltiples usos de interés público, que ocasionaron grandes pérdidas, al

---

<sup>300</sup> CUADRADO, M.: *Arquitectura de las órdenes mendicantes*. Historia 16. Madrid, 1993, p. 8.

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>302</sup> FRAGA SAMPEDRO, M<sup>a</sup> D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega (siglos XIII-XV)*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996, I, pp. 27-30.

tiempo que se dispersó buena parte de su patrimonio mueble. El *Real Decreto del 19 de febrero de 1836* puso en venta todos los bienes de las congregaciones religiosas, exceptuando aquellos edificios que el gobierno consideraba adecuados para el servicio público o “para conservar monumentos de las artes u honrar hazañas nacionales”.<sup>303</sup> Como en el resto de los inmuebles suprimidos del territorio español, en Pontevedra se dejaron a disposición de una Junta, presidida por un gobernador civil, un corregidor y tres miembros más designados por el gobierno. Dicha Junta era la encargada de proponer la reutilización en función de sus dimensiones y estado de conservación, permitiéndose realizar aquellas reformas que fuesen necesarias para su uso como cuarteles, cárceles, hospitales, etc.<sup>304</sup> Esta reconversión de la arquitectura se inició con prontitud en las capitales de provincia, debido a la necesidad de edificaciones para alojar a los organismos políticos y servicios administrativos que progresivamente requería el gobierno liberal. En Pontevedra Santo Domingo se utilizó como cuartel, asilo e instituto; San Francisco sirvió también como cuartel, sede del gobierno civil, diputación provincial y oficinas de hacienda, y Santa Clara funcionó como asilo desde 1869. Con todo, la carencia de fondos, la falta de criterios para su conservación y la persistencia de situaciones de abandono propició su deterioro y ruina, tal y como ocurrió con el ejemplo dominico.

En este apartado trazaremos una breve historia sobre los ejemplos mendicantes de Pontevedra (figura 236). La extensión dedicada a cada uno deriva de la cantidad de documentación histórica conservada y de las representaciones plásticas que se han podido localizar. Así, para el ejemplo dominico contamos con numerosas

---

<sup>303</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, J. E.: “Una década trágica para el patrimonio gallego”... Op. cit., p. 129.

<sup>304</sup> Para un mayor conocimiento de la desamortización en Pontevedra: ARTIAGA REGO, A.: *A Desamortización na provincia de Pontevedra, (1855-1900)*... Op. cit.; *Ídem*: “A resistencia do clero pontevedrés á desamortización de Madoz”, en *Pontevedra*, 6, (1990), pp. 135-146; BUJÁN NÚÑEZ, J. D.: “Desamortización y bibliotecas en la provincia de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 263-274; VALLEJO POUSADA, R.: *A Desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra, 1836-1844*... Op. cit.

Sobre las consecuencias que tuvo para el patrimonio histórico-artístico, véase: GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*... Op. cit. pp. 19-30; SÁNCHEZ GARCÍA, J. E.: “Una década trágica para el patrimonio gallego”... Op. cit. pp. 123-151.

láminas y obras realizadas a finales del siglo XIX, coincidiendo con el momento en el que su conservación fue objeto de debate; sin embargo, del convento franciscano y su vertiente femenina de las clarisas tan solo disponemos de algunos ejemplos, realizados por Jenaro Pérez Villaamil, Enrique Campo y otros artistas que colaboraron en la reconstrucción de la Pontevedra antigua.

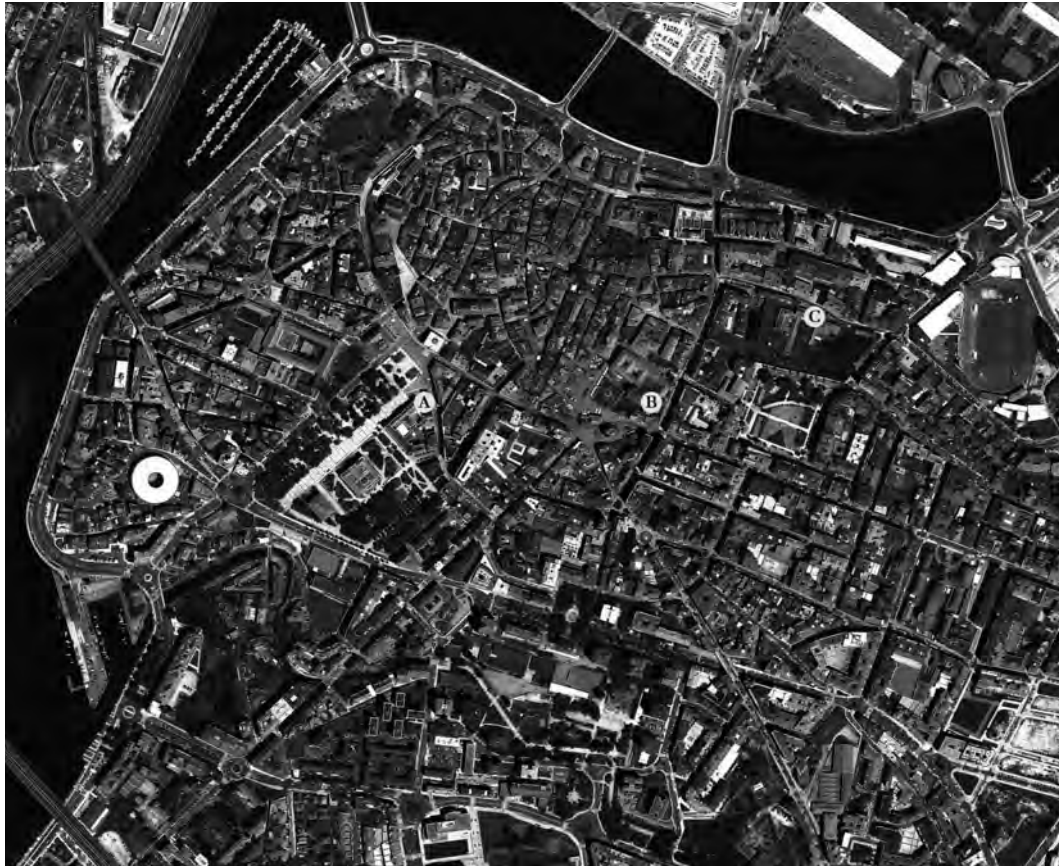


Figura 236. Ubicación de la arquitectura mendicante (Google Earth, 20-11-2012).

- A. Ruinas de Santo Domingo
- B. Convento de San Francisco
- C. Convento de Santa Clara

### III. b. 1. 1.- Las ruinas de Santo Domingo

El convento de Santo Domingo de Pontevedra se levantó en las proximidades del antiguo Campo da Verdade (figuras 237 y 238).<sup>305</sup> Su construcción se inició en el primer tercio del siglo XIV, aunque hacia el 1380 fue objeto de una ampliación, propiciada por la demanda de enterramiento y el incremento del patrimonio de los frailes. No obstante, la llegada de los dominicos a la ciudad se remota al 1282,<sup>306</sup> momento el que se asentaron en un lugar próximo a las Corvaceiras, junto al molino de la Aceña,<sup>307</sup> tres años después, se trasladaron a su emplazamiento definitivo,<sup>308</sup> también extramuros, pero próximo a la villa amurallada y a una de sus puertas principales, a la que acabó dando nombre.<sup>309</sup> Tal magna obra fue posible gracias a las continuas donaciones –propiedades rurales y urbanas y rentas en sí mismas– que recibieron los frailes, quienes, como contrapartida, debían conceder numerosos servicios y derechos de arrendamiento. El prestigio de la

---

<sup>305</sup> Su denominación deriva de las numerosas ruedas que eran utilizadas para la fabricación de la cordelería. Pronto fue conocido también como el Campo de Santo Domingo y da Verdade, según Sampedro por hallarse cerca del cementerio de Santo Domingo o por ser el lugar común de desafíos donde se había instalado la Picota de las Ejecuciones.

<sup>306</sup> Casto Sampedro señaló que correspondería con el lugar que hoy ocupa la capilla de San Roque. Museo de Pontevedra. Colección Casto Sampedro.

<sup>307</sup> Sobre la historia de los dominicos en Pontevedra existen diversos estudios, entre ellos destacamos: MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia...* Op. cit, II. pp. 485- 520.

La autora señala que la primera noticia documental es una carta de donación anónima de Doña Sancha, en la que se les hacía entrega de un formal, situado en dicho molino, a condición de que levantasen un claustro u otra dependencia. En febrero la casa ya debía estar concluida, tal y como se refleja en una escritura de compra a un mercader. MANSO PORTO, C.: “El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra”, en *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciais*, 3, (1987), pp. 33-44; PARDO VILLAR, A.: *Historia del convento de Santo Domingo de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1942.

<sup>308</sup> Según Manso Porto, la fecha del traslado se puede deducir a través de una carta de donación del 14 de mayo de 1285, en la que los frailes reciben parte de un *agro*, próximo a la primitiva casa conventual. MANSO PORTO, C.: “El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra”... Op. cit., pp. 33-44.

<sup>309</sup> Para profundizar en el estudio de la puerta de Santo Domingo: FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “La puerta de Santo Domingo y las murallas de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp. 107-118.

comunidad aumentó con el paso de los años y numerosas familias nobles manifestaron su deseo de enterrarse en sus inmediaciones, de modo que el convento se convirtió en la necrópolis más codiciada de la ciudad.

Las obras de mayor relevancia se realizaron en los siglos XIV y XV, pero se sucedieron diversas reformas a lo largo de la Edad Moderna. Según señaló Taín Guzmán,<sup>310</sup> a finales del siglo XVII se reconstruyó una parte del cuerpo de las celdas, se levantó una nueva sacristía y se encargó un retablo mayor y una custodia para la iglesia gótica. En 1819 la nave se encontraba en muy mal estado de conservación y los monjes decidieron acometer una obra de ampliación que nunca llegó a concluirse e hizo que el templo quedase expuesto a las inclemencias meteorológicas.<sup>311</sup> Con la desamortización se puso fin a la etapa gloriosa del convento,<sup>312</sup> la exclaustación se produjo a partir del 8 de septiembre de 1836 y vino acompañada de la decisión de eliminar los muros de la iglesia.<sup>313</sup> Los dominicos se vieron obligados a abandonar el convento y la obra quedó inacabada, sin bóvedas ni remate en la fachada occidental. Fue entregado a la “Junta de enajenación de edificios y efectos de los conventos suprimidos de la Provincia de Pontevedra”, quien lo cedió al Ayuntamiento por Real Orden para que funcionase como asilo el 17 de febrero de 1839<sup>314</sup> y luego como hospicio. Poco después, en 1844, una de sus partes se destinó a cuartel de quintos<sup>315</sup> y más tarde se utilizó como casa de la Guardia Civil.<sup>316</sup> Este nuevo uso no era extraño,

---

<sup>310</sup> Para mayor información véase: TAÍN GUZMÁN, M.: “Obras en el convento de Santo Domingo de Pontevedra a finales del siglo XVII”, en *Archivo Dominicano. Anuario XVIII*. Salamanca, (1997), pp. 161-175.

<sup>311</sup> MARTÍNEZ, A.: *Memorias de Galicia*, I. Pontevedra, p. 108.

<sup>312</sup> Ya se ha hablado en otro lugar de las consecuencias del proceso desamortizador y por ello nos limitaremos a comentar ciertos aspectos importantes para entender el abandono del edificio.

<sup>313</sup> MANSO PORTO, C.: “El convento de Santo Domingo de Pontevedra”... Op. cit., pp. 33-41.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

Sobre los avatares del convento tras su cesión al Ayuntamiento, puede resultar de interés consultar la documentación realizada por la Comisión Provincial de Monumentos. Museo de Pontevedra. Comisión Provincial de Monumentos, 1-19. *Breve historia y planos de las ruinas de Santo Domingo*.

<sup>315</sup> AMP. *Libros de Actas*, 3 de septiembre de 1844.

<sup>316</sup> AMP. *Libros de Actas*, 21 de enero 1845.

puesto que gran parte de los monasterios y conventos desamortizados se transformaron en hospitales o en cuarteles por su adecuada situación fuera del recinto amurallado, con la intención de “que se mejore el aspecto público, las cárceles, cuarteles y establecimientos de Beneficencia; como para que se dé trabajo al gran número de brazos que se encuentran hoy en inacción por efecto de las circunstancias políticas”;<sup>317</sup> en definitiva, se facilitaba la posibilidad de reutilizarlos y convertirlos en edificios públicos con pequeñas reformas que resultaban más sencillas y económicas que la ejecución de una obra nueva. En este caso, el Ayuntamiento se amparó en su estado ruinoso y acordó aprovechar parte de los materiales de granito para diversas obras que se estaban realizando en la ciudad.<sup>318</sup> Además, su solar era idóneo para ampliar el llamado “Campo da Feria”, así que, en 1846, se demolieron aquellas partes que estaban incompletas y se utilizó el material para el pavimento de las calles.<sup>319</sup>

Ante esta situación, diversas personalidades preocupadas por la conservación del patrimonio histórico-artístico comenzaron a manifestar su indignación por las agresiones que estaban padeciendo algunos de los edificios más significativos de la ciudad. Las críticas eran planteadas no solo por los pontevedreses, sino también por destacados intelectuales de la época, como el historiador y arqueólogo Álvaro de la Iglesia, quien describía su deplorable situación como sigue:

“Nosotros que imitamos en España todo cuando malo se habla y practica en las naciones de que nos apresuramos á ser los monos imitadores, no veremos inconveniente alguno en desechar lo bueno que ellos nos están enseñando en muchas cosas, y en particular en lo que atañe á la conservación de sus monumentos histórico y artísticos; y mientras los extranjeros vienen a España y gastan en la primera ocasión setenta mil duros en copiar ó modelar en yeso

---

<sup>317</sup> *Real Orden del 26 de enero de 1836.*

<sup>318</sup> GONZÁLEZ Y ZÚÑIGA, C.: *Historia de Pontevedra*. Estudio Tipográfico Viuda de Pintos. Pontevedra, 1846, p. 59.

<sup>319</sup> HOYOS, M. M. de los: *Registro historia de nuestra provincia*. Sucesores de J. Sánchez Ocaña y Cía. Madrid, 1966, pp. 162-163.

el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, para llevar el facsímile á sus Museos, nosotros, ó más bien el caciquismo que es el que piensa, ordena, elige y lo decide aquí todo por nosotros (...) Si existe en España una población que se haya distinguido ó distinga en el planteamiento ó demostración de ese malhadado problema, ninguna puede aventajar ni igualar siquiera á lo que en este sentido lleva Pontevedra demolido en los últimos años. Derribó los muros de la ciudad; echó abajo las puertas de la misma, etc (...)”.<sup>320</sup>

De la misma opinión fue Fernández Sánchez y Freire Brabeiro y al contemplar los ábsides maldecía lo que denominaba como:

“(…) una revolución tan bárbara como impía, que al poner, en nombre de la libertad y el progreso, su mano sacrílega sobre aquellos asilos de la virtud y del saber, descargó un golpe mortal sobre las artes de lo bello”.<sup>321</sup>

En cualquier caso, fue la labor realizada por la *Sociedad Arqueológica* la que permitió salvar y proteger la singular cabecera de la iglesia. En 1879 la Comisión Real de Bienes Nacionales de la Provincia autorizó al alcalde para proceder a su tasación y venta, abriendo la puerta para su derribo. Un año después, José Casal y Lois denunció la destrucción de las cornisas exteriores de las capillas absidiales de la epístola y, por ello, el gobernador suspendió la demolición, aunque un año después se destruyó la nave neoclásica.<sup>322</sup>

Los futuros fundadores de la Arqueológica comenzaron a reunirse en los restos del convento y su interés por la construcción contribuyó a que finalmente

---

<sup>320</sup> IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la.: *Galicia. Revista Regional*, (febrero de 1887), A Coruña, p. 90.

<sup>321</sup> FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén y Roma. Diario de una peregrinación*, I. Santiago, 1880, p. 315.

<sup>322</sup> Sobre la situación por la que pasó el convento a finales del XIX, véase: MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos...* Op. cit., pp. 399-406.

fuesen declaradas Monumento Nacional por *Decreto el 14 de agosto de 1895*.<sup>323</sup> Las ruinas eran un lugar sugerente y emotivo para sus veladas, pero su objetivo primordial era defenderlas y recuperar su funcionalidad. Ese mismo año el arquitecto Arturo Calvo realizó un proyecto de cerramiento con verja para proteger las partes que se conservaban. Hasta ese momento, el espacio delimitado por los ábsides estaba rodeado por una valla (figura 238) y albergaba un buen número de vestigios históricos y artísticos que habían ido reuniendo los miembros de la Comisión Provincial y que fueron la base para la creación del Museo. Tras las restauraciones emprendidas, Casto Sampedro sintetizó el resultado con estas palabras:

“Quien tenga presente el estado anterior de las Ruinas de Santo Domingo y las visite hoy, recordará que entonces parece como que se sentían ecos de dolor y de maldición salidos de aquellos sepulcros profanados y repetidos por aquellas bóvedas sombrías; y ahora observará que, como aquellos santos ancianos a quienes se cuida con cariño y con respeto, parece como que besan las manos piadosas de los que las atienden y conservan; y aun parece que agradecidas sonrían”.<sup>324</sup>

Santo Domingo fue uno de los hitos urbanos más representados por los artistas plásticos. Gran parte de los que lo tomaron como motivo pictórico eran deudores de un ideal romántico que tendía hacia la idealización de la ruina, en contraposición con aquellos que las veían como un obstáculo para la expansión y la modernización urbana. Con su obra fueron auténticos fedatarios del debate generado en torno a la conservación o no de los monumentos históricos, que enfrentó a los partidarios del progreso y de la demolición de ciertos signos del pasado y los que reiteraron la necesidad de conservar, tutelar y valorar el patrimonio arquitectónico.<sup>325</sup> Algunos optaron por presentar la ruina como memoria, con melancolía hacia un

---

<sup>323</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “As ruinas de Santo Domingo, sé da “Sociedade”, en *Os debuxantes...* Op. cit., p. 10.

<sup>324</sup> SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Documentos para la Historia de Pontevedra...* Op. cit., II, p. 139.

<sup>325</sup> ZAMBRANO, M.: *El hombre y lo divino*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1973, pp. 250-251.

pasado que ya no volvería, mientras que otros la plasmaron como símbolo de la vanidad o excusa para la contemplación poética. Respecto al tipo de representaciones, a excepción de una reconstrucción hipotética de García de la Riega, muestran el aspecto que presentaba en el momento de su realización, ofreciéndonos imágenes del exterior e interior de la cabecera.

Comenzaremos abordando aquellas obras que se detuvieron en la plasmación de su exterior. El testimonio más antiguo fue realizado por Jenaro Pérez Villaamil durante su estancia en Pontevedra en septiembre de 1849 (figura 239). Se trata de una vista del convento tomada desde el suroeste, en la que es posible apreciar los restos del muro de la nave, el crucero y el campanario barroco, aunque el protagonismo recae en el ábside gótico. La construcción se encontraba en muy mal estado de conservación y parte de sus materiales habían sido reutilizados, como ya se anticipó, unos años antes para efectuar diversas reformas en la ciudad.<sup>326</sup> De este modo, Villaamil optó por mostrarlo plagado de maleza y en un entorno semirural, incluyendo en segundo plano, un paisaje montañoso, una alineación de casas y algunas figuras. Además, para aludir a su función de cementerio añadió en el margen derecho una serie de losas inclinadas. El carácter minucioso y el detallismo inherente en toda su producción nos permiten distinguir algunas de sus particularidades más significativas; así, la cabecera destaca por su verticalidad, propia de la arquitectura mendicante gallega, y la marcada delimitación de alturas y volúmenes; en el ábside principal sobresalen las ventanas ojivales, mientras que del transepto solo podemos apreciar parte del suroeste, el campanario barroco y los muros de la nave levantada a principios del siglo XIX. La lámina es un testimonio de gran valor documental para apreciar la percepción de las ruinas en un momento en el que su preservación era objeto de controversia.

Las siguientes representaciones tomadas desde exterior se detuvieron también en la reproducción minuciosa de los diversos elementos formales de la cabecera. En realidad, no solo era el elemento que mejor se conservaba, sino también el más original del templo. Algunos autores lo relacionaron con ejemplos como la catedral

---

<sup>326</sup> MANSO PORTO, C.: "El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra"... Op. cit., pp. 33-44.

de Burgo de Osma, la arquitectura cisterciense y las construcciones mendicantes italianas.<sup>327</sup> Tres décadas después del viaje a Galicia del ferrolano, *La Ilustración Gallega y Asturiana* publicó un grabado (figura 240) acompañado del siguiente texto:

“Pertenebió esta iglesia al convento de predicadores de Pontevedra. Era ojival del siglo XV, como se ve por lo que de ella resta, que no es más que el ábside, pues ya ante de la exclaustación ya los mismos frailes habían empezado a derribarla para construir otra de orden greco-romano, que, aunque no desprovista de mérito está bien lejos de merecer la atención del arqueólogo, que merecería esta bella iglesia, si toda ella se conservase”.<sup>328</sup>

Estas líneas resaltaban la historia e importancia de la construcción, sin olvidar los daños que había experimentado con el tiempo. El grabado había sido elaborado a partir de un dibujo facilitado por Carmen Babiano, colaboradora habitual de esta cabecera, y su atención se dirigió hacia el ábside principal de la iglesia, el elemento que mejor mantenía su estructura originaria. Precisamente, ese mismo año, la Comisión Real de Bienes Nacionales había permitido que el alcalde procediese a su tasación y venta, alegando que “el estado en que se encuentra no puede prestar servicio alguno y solo si, atendiendo a su estado ruinoso, esté próximo a desplomarse en parte en perjuicio de algunas personas”.<sup>329</sup> Poco después se derribaron las partes del muro de la iglesia, salvándose únicamente los ábsides. La estampa incide en su división horizontalmente a través de una línea de imposta que sirve de base a las ventanas ojivales; sin embargo, su autor se detuvo también en la plasmación de las molduras de nacela y los baquetones sobre media caña con tracería formada por dos arquillos trilobulados, incluyendo una nota costumbrista al situar en sus inmediaciones a una pareja, ataviada según la moda de la época.

---

<sup>327</sup> MANSO PORTO, C.: *Arquitectura gótica en Galicia...* Op. cit., pp. 498-499.

<sup>328</sup> *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, (20 de diciembre de 1879), p. 429.

<sup>329</sup> Citado en: MANSO PORTO, C.: “El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra”... Op. cit., pp. 38-39.

La siguiente estampa se publicó el 15 de agosto de 1886<sup>330</sup> en *La Ilustración Española y Americana* (figura 241). En ese número la ciudad Pontevedra fue objeto de varias páginas y junto con un texto de carácter descriptivo se incluyó un grabado compartimentado en viñetas, que ya ha sido analizado en el apartado dedicado a la presencia de la ciudad en la prensa ilustrada. Para representar a Santo Domingo se optó, nuevamente, por concentrar la atención en el ábside, destacando sus contrafuertes y parte del muro de la nave. Su estado de conservación había empeorado notablemente en esos años, motivo por el que la Comisión Provincial emitió un informe sobre la importancia del convento y las necesidades de velar por su conservación, proponiendo:

“(...) Extraer la tierra y los escombros hasta descubrir los zócalos, sepulturas y demás; hacer un cerramiento con una sencilla verja de hierro sobre zócalo de piedra, al que puede y debe añadirse un jardincillo interior, y proceder desde luego a la reparación que resultase ser indispensable, tanto en lo corresponde a las precitadas grieta en dos capillas, como lo que se refiere al extremo noroeste del muro cortado por el último derribo y a cualquiera otra pequeña parte que pudiere encontrarse resentida”.<sup>331</sup>

A finales del siglo, *Galicia Moderna* incorporó otra estampa de las ruinas (figura 242).<sup>332</sup> Esta publicación se decantó generalmente por las fotografías y los fotograbados, pero también incorporó algún grabado. En su primer número dedicó unas páginas a las ruinas de Santo Domingo, acompañadas de una ilustración del ábside. A grandes rasgos, la imagen presenta las mismas características que la de *La Ilustración Española y Americana*, incidiendo en los vanos y contrafuertes. Por su parte, la descripción hacía alusión a su posible futuro como Museo Arqueológico y a la verja artística que había diseñado Arturo Calvo.

---

<sup>330</sup> “Pontevedra Pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 93.

<sup>331</sup> MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos...* Op. cit., pp. 403-404.

<sup>332</sup> *Galicia Moderna*, 1, (1897), p. 22.

La última obra sobre el exterior de la cabecera fue realizada por Alfredo Souto, tres años después de su ejecución del lienzo sobre la Plaza de Mugartegui (figura 243).<sup>333</sup> Como la mayor parte de sus trabajos de este período, con ella pretendió dejar un testimonio fiel de la construcción sin renunciar a la creación de una obra que produjese un gran placer estético. Souto presentó el exterior del ábside, deteniéndose en sus detalles arquitectónicos y reflejando su capacidad de observación del natural y su grado de verosimilitud con la realidad. Este fue uno de los aspectos que lo diferenciaron de otros dibujantes de la *Arqueológica*, puesto que mientras que Federico Alcoverro o Celso García de la Riega se esforzaron por reconstruir la imagen que podía haber tenido Pontevedra en el pasado, Souto prefirió plasmar con su pincel el aspecto de los diversos espacios urbanos en el momento en el que los contempló.

Por último, antes de abordar las representaciones que muestran el interior, debemos comentar una reconstrucción hipotética de Celso García de la Riega (figura 244). Su importancia deriva de que se trata de uno de los testimonios que nos permite conocer cuál pudo ser el aspecto originario del convento. De la Riega se remontó al siglo XV, momento en el que el conjunto estaba prácticamente concluido, imaginándolo como un templo de cruz latina con una sola nave con crucero, transepto sobresaliente y un atrio de acceso; en su fachada principal se abría una puerta con un arco de medio punto y arquivoltas ricamente decoradas y otro pequeño hueco que comunicaba con algunas dependencias conventuales. Además, destacaba el rosetón ornamentado con puntas de diamantes, que fue trasladado con posteriormente al muro sur. El convento tenía también una sacristía, situada al lado de la segunda capilla absidial de la Epístola, un claustro y una sala capitular y albergaba numerosos enterramientos, de los que conservamos las laudas de María de Bayón, de Pedro Pérez de Oubiña, de fray Juan Ferrando, del prior Petrus Iohannis, de fray Domingo de Linares, de la familia de Maldonado o Aldao, de Don Álvaro de Sotomayor y doña Inés Enríquez de Monroy, entre otras que no han sido

---

<sup>333</sup>Sobre su producción artística véase: TILVE JAR, M. A.: “Alfredo Souto”... Op. cit.

Para conocer sus aportaciones en la *Arqueológica*: NÚÑEZ SOBRINO, A.: “Alfredo Souto dentro de la Sociedad Arqueológica”, en *Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), pp. 195-204.

identificadas.<sup>334</sup> Como en sus otras obras, optó por incluir el entorno de la construcción, situando en un segundo plano parte de la muralla.

El resto de las representaciones optaron por mostrar el aspecto de la cabecera vista desde el interior. Siguiendo un orden cronológico, la más antigua fue realizada por Jenaro Pérez Villaamil (figura 245)<sup>335</sup> y, al igual que en su otra lámina, se caracteriza por esa búsqueda de fidelidad arqueológica a través de un dibujo preciso y detallista, aunque en este caso agrupó los diversos elementos de manera un tanto arbitraria. El artista mostró prácticamente el mismo sector que en su vista exterior; se centró en el ábside principal y los dos del lado de la de epístola, reflejando los diversos elementos constructivos e incluyendo en el margen derecho los restos de la nave y del campanario barroco, que acentuaba la verticalidad de la iglesia.

Tres décadas después, Federico Guisasola Lasala reiteró también este motivo (figura 246). Para componer su lienzo, se situó en el espacio ocupado por la nave de la iglesia, adoptando un ángulo ligeramente diagonal para representar la capilla mayor y las dos del lado del evangelio. Con este punto de vista pudo mostrar lo que Del Castillo definió como, “un buen ejemplar de nuestro ojival del siglo XIV y principios del XV, tal vez el más hermoso en Galicia a juzgar por su cabecera”.<sup>336</sup> La central tiene planta hemidecagonal, precedida por un tramo recto, y sobresalía por sus proporciones; el artista se detuvo en reflejar su acceso mediante una serie de arcos apuntados y con doble arquivolta, la interna con un grueso baquetón y la exterior decorada con puntas de diamantes. Incidió también en su cubrición con bóvedas nervadas de abanico de perfil triangular, rematadas en un baquetón con filete, sobre columnas acodilladas. Guisasola enfatizó el protagonismo de los grandes ventanales de la capilla mayor y su compartimentación a partir de esbeltas columnas, advirtiendo

---

<sup>334</sup> MANSO PORTO, C.: “El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra”... Op. cit.

<sup>335</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. “El pintor Villaamil en Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, II, (1943), pp. 169-174. Esta lámina formaba parte de un conjunto que en 1943 pertenecía a la colección Simón en Madrid; sin embargo, no se ha podido localizar dónde se encuentran en la actualidad.

<sup>336</sup> CASTILLO LÓPEZ, A. del.: *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1985, p. 446

la presencia de diversos sepulcros, los de la familia de los Montenegro y de una dama no identificada, cobijados bajo los arcosolios de los ábsides menores.

En 1888 con motivo de la publicación de la obra *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*,<sup>337</sup> Thomas Biga elaboró un grabado, basándose en un dibujo basado en un dibujo de Passo (figura 247); el volumen dedicado a Galicia había sido escrito por Manuel Murguía e incluía notas e ilustraciones de algunos de los monumentos y edificios más destacados. En la representación de Santo Domingo, el autor se limitó al interior del ábside principal con sus grandes ventanales de perfil apuntado. El texto destacaba el estado de abandono en el que se encontraba y atribuía la demolición de la iglesia al afán de modernización y al ansía por ampliar el trazado viario.

La siguiente obra fue realizada por Prudencio Canitrot durante su estancia en Galicia (figura 248).<sup>338</sup> Este pintor optó por situarse fuera del templo e inmortalizar su aspecto antes de la intervención realizada por Arturo Calvo. Aunque la obra ha sido datada alrededor del 1900, debemos adelantar su fecha de realización, debido a la presencia de la valla suprimida con la construcción del cerramiento férreo. Canitrot eligió un encuadre en diagonal para realizar una vista completa del ábside central y de los dos de la epístola. En cuanto a los motivos decorativos, resaltó la ornamentación con puntas de diamante de la arquivolta exterior de las capillas y de la línea de imposta que marcaba dos alturas en la central. Además, como en los ejemplos anteriores, aportó ciertos detalles sobre las construcciones y el entorno del monumento, que nos permiten constatar cómo, todavía a finales del siglo XX, la zona carecía de pavimentación.

Unos años después, Enrique Campo fijó su atención sobre las ruinas, legándonos un interesante dibujo a lápiz de su alzado interno (figura 249). Campo prescindió de cualquier alusión al resto de la construcción y optó por recrear

---

<sup>337</sup> MURGUÍA, M.: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Establecimiento Tipográfico de Daniel Cortez y C<sup>a</sup>. Barcelona, 1888, p. 724.

<sup>338</sup> MURGUÍA, M.: “Prudencio Canitrot”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, VI, 70, (1913), pp. 235-236.

únicamente la cabecera, en un momento en el que ya acogían las piezas del futuro Museo. Concedió una gran importancia a la reproducción de los elementos decorativos de los capiteles,<sup>339</sup> de los que realizó numerosos apuntes. El resto de los elementos son los mismos que en las obras precedentes, hecho que confirma que su estado de conservación no sufrió alteraciones notables en las últimas décadas del siglo.

En 1915 Federico Alcoverro había elaborado ya numerosas láminas para el proyecto de reconstrucción hipotética de Pontevedra, pero no fue hasta esa fecha cuando ejecutó una aguada sobre los restos del antiguo convento (figura 250). Tomó su vista en el espacio correspondiente al crucero norte desde donde se podía obtener una imagen precisa de la capilla central y de la inmediatamente contigua en el lado de la epístola. Las características formales que presentó, ya han sido comentadas, pero la percepción y uso de las ruinas habían cambiado considerablemente. Tanto Guisasola como Campo reflejaron el profundo estado ruinoso y de abandono; sin embargo, en el momento en el que Alcoverro realizó esta obra, la *Sociedad Arqueológica* ya la había convertido en el escenario para exponer aquellos elementos heráldicos y arqueológicos de interés para la historia local, convirtiéndolo, así, en una de las piezas claves para la sección arqueológica del Museo Provincial.

Desde mediados del siglo XX comenzaron a plantearse ciertas medidas para garantizar la conservación de las ruinas, aunque no todas resultaron igual de afortunadas. En 1947 se propuso su consolidación para “evitar ataques aéreos con un procedimiento parecido al que se había seguido en Venecia con la logia del Palacio Ducal, ya que por tratarse de ruinas y de un templo gótico, cualquier expresión cercana podría determinar su derrumbamiento”.<sup>340</sup> Asimismo, se consideró que los

---

<sup>339</sup> La decoración de los capiteles de la iglesia es muy rica. Destacan los dedicados al ciclo de la Natividad y también otros con motivos de ángeles con filacterias. En cuanto a los de temática profana, cabe señalar aquellos de justas de caballeros, luchas con bestias, animales y escenas de caza de jabalí. MANSO PORTO, C.: *Arquitectura gótica...* Op. cit., pp. 498 y ss.

<sup>340</sup> Museo de Pontevedra. *Circulares y planes de la dirección general de protección civil de la defensa del patrimonio histórico-artístico*. Comisión Provincial de Monumentos, 7-14. Las inscripciones, sepulcros y esculturas se pretendían proteger mediante ladrillo y arena o trasladar a los sótanos del instituto.

arcos debían protegerse mediante mamparas colgantes, siguiendo el modelo utilizado en el monumento Zanetti, o con un muro de ladrillo relleno de arena. En 1949, Francisco Pons- Sorolla y Arnau y Luis Menéndez Pidal fueron los responsables de una serie de actuaciones. Su intervención tuvo como objetivo consolidar y valorar los restos y convertirlos en un destino social, debido a su proximidad a la Alameda.<sup>341</sup> La finalidad era conservar la cabecera, dándole estabilidad y confiriéndole un carácter museístico que contribuyese a singularizar el monumento y exaltarlo físicamente en su condición de ruina. Además, en 1958 realizaron un proyecto para el cierre de las ruinas que tenía como objetivo ganar terrenos para la vía pública, retirando la valla de hierro y el zócalo de cantería con sus columnas.<sup>342</sup>

En los años sesenta se intentó recuperar su nivel original a través de excavaciones, enlosado granítico e instalación de peldaños para facilitar el acceso a las zonas descubiertas. Para ello, se procedió al desmonte parcial de las zonas más perjudicadas de la cabecera, quitando la vegetación y procediendo a su limpieza. La obra se realizó con morteros de hormigón y cemento e implicó también la reposición de los maineles, dovelas y sillares, parteluces de ventanas y algunas partes de la decoración de la cornisa.

El convento de Santo Domingo es todavía hoy uno de los hitos urbanos más significativos del centro histórico de Pontevedra, pero la percepción actual de este monumento difiere notablemente de la que tuvieron los artífices de estas obras. En el momento en el que se realizaron estas imágenes, su estado de conservación era

---

<sup>341</sup> En 1949 se excavaron los ábsides, se consolidaron los sillares y dovelas de los ventanales y se eliminó la vegetación. AGA. Sección Cultura 26/337. En 1960 se desmontaron parcialmente las zonas más dañadas, con la supresión de las raíces, la reposición de los muros y maineles de los ventanales y el recrecido del muro antiguo del testero sur del crucero. AGA 26/152. Un año después, se realizó la cubierta de las ruinas, el enlosado granítico de los ábsides y su limpieza y rejuntado. AGA 26/361. Para mayor información, véase: CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau...* Op. cit., pp. 791-793.

<sup>342</sup> Museo de Pontevedra. Comisión Provincial de Monumentos, 1-19. *Breve historia y planos de las ruinas de Santo Domingo*. Al Patronato del Museo se le concedió una subvención de 29.000 pesetas por la pérdida de espacio.

pésimo, de modo que a través del pincel no solo dejaron constancia de su importancia, sino, sobre todo, del peligro y la desatención que padecía una de las arquitecturas más representativas de Pontevedra.



Figura 237. Interior de los ábsides de la iglesia de Santo Domingo. (F. A.)



Figura 238. Ruinas de Santo Domingo. Francisco Zagala, ca. 1898. (Museo de Pontevedra)



Figura 239. *Ruinas de Santo Domingo*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)

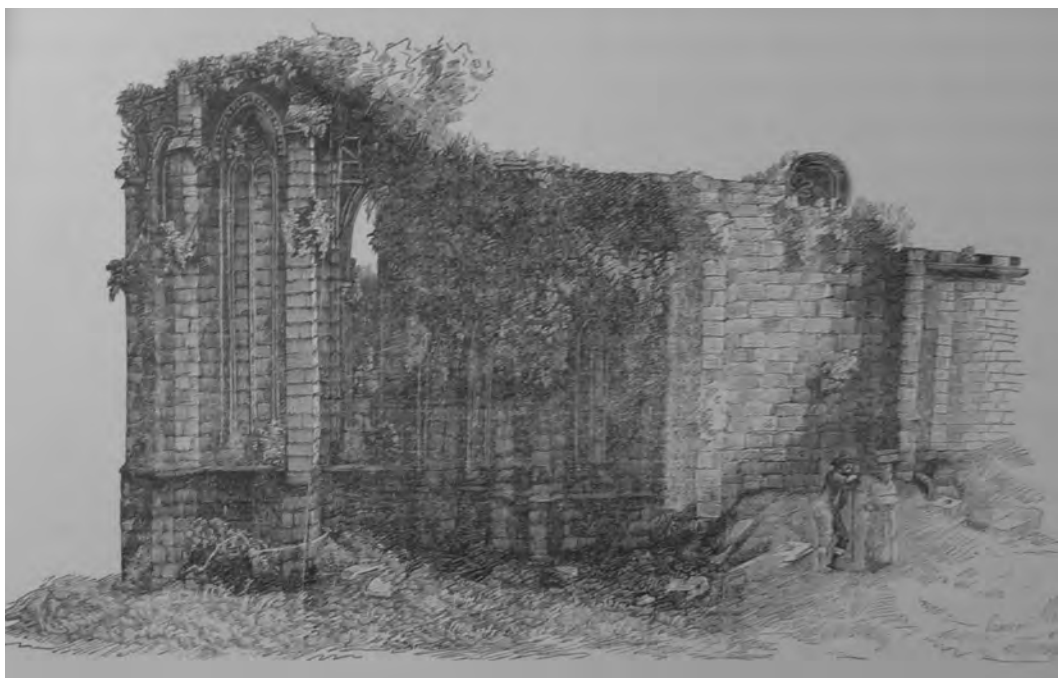


Figura 240. “Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, (20 de diciembre de 1879), p. 429.



Figura 241. “Pontevedra Pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 93.

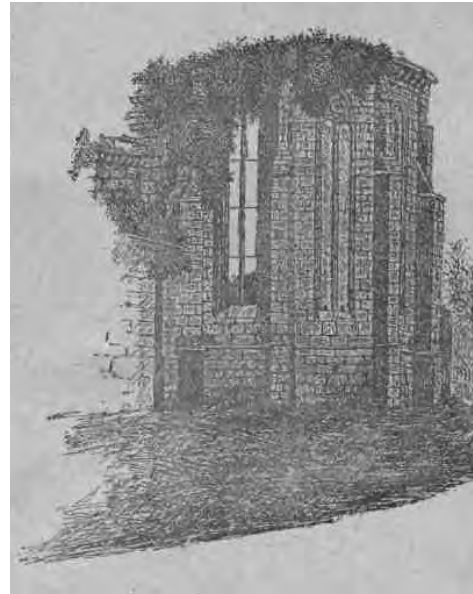


Figura 242. “Ruinas de Santo Domingo” en *Galicia Moderna*, 1, (1897), p. 22



Figura 243. *Ruinas de Santo Domingo*. Arturo Souto Cuero, 1902. (Museo de Pontevedra)



Figura 244. Pontevedra en el siglo XV: iglesia del convento de Santo Domingo. Torre del Sangro en la plazuela del Ayuntamiento. Celso García de la Riega, ca. 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 245. Ruinas de Santo Domingo. Jenaro Pérez Villaamil, 1849



Figura 246. *Ruinas de Santo Domingo, Pontevedra*. Federico Guisasaola Lasala, 1879. (Museo de Pontevedra)



Figura 247. “Pontevedra: Ruinas de Santo Domingo”, en *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Galicia*. Grabado de José Thomas Biga y dibujo de José Passos Valero, 1888.



Figura 248. *Ruinas de Santo Domingo*. Prudencio Canitrot Mariño, ca. 1900. (Museo de Pontevedra)



Figura 249. *Ábsides de Santo Domingo*. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra)



Figura 250. *Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo*. Federico Alcoverro López, 1915. (Museo de Pontevedra)

### III. b. 1. 2.- El convento de San Francisco

La llegada de los franciscanos a Pontevedra se produjo en la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo con la época del auge y florecimiento de la villa medieval.<sup>343</sup> Al igual que los dominicos, estos frailes se solían ubicar en aquellos lugares en los que podían entrar en contacto con una población activa y dinámica, capaz de sufragar, en parte, su casa.<sup>344</sup> Del mismo modo, tampoco crearon un modelo de arquitectura propia, sino que asimilaron las técnicas y tradiciones de la zona y sus iglesias adoptaban diversas tipologías en relación con el núcleo geográfico donde se emplazaban, aunque se decantaron por dos soluciones principales: los templos de cruz latina y los de nave rectangular con capillas entre contrafuertes.<sup>345</sup> En Galicia el prototipo lo constituyó el ejemplo santiagués y desde allí se extendió por toda la comunidad, adoptando diversas variantes.<sup>346</sup>

Normalmente, tras instalarse en la ciudad, solían agruparse alrededor de una pequeña ermita o en alguna casa donada y solo con posterioridad edificaban la iglesia y el convento. Para ello, elegían un terreno extramuros, pero próximo a alguna de las puertas de la cerca, aunque en algunos casos, como en Viveiro, Ribadeo y Pontevedra,

---

<sup>343</sup> GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Liceo Franciscano. Santiago de Compostela, 1988, p. 121.

<sup>344</sup> RODRÍGUEZ NÚÑEZ, C.: *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo. Lugo, 1993, p. 65.

<sup>345</sup> Para mayor información véase: CUADRADO, M.: *Arquitectura de las órdenes mendicantes...* Op. cit., p. 17. La autora apunta que la iglesia de cruz latina fue la tipología que se adoptó en Asturias y Galicia, aunque señala que experimentó diversas variaciones. De este modo, cita ejemplos con un solo ábside poligonal, como San Francisco de Viveiro; con tres capillas poligonales, como San Francisco de Lugo, San Francisco de Pontevedra, San Francisco de Ourense y San Francisco de Oviedo, y, finalmente, los que cuentan con tres capillas –la central poligonal y las laterales rectangulares, como se observa en San Francisco de Betanzos, San Francisco de A Coruña y San Francisco de Ribadeo.

Además, puede resultar de interés: MANSO PORTO, C.: “Los orígenes de la tipología de la iglesia franciscana gallega del siglo XIV”, en *Goya*, 214, (1990), pp. 223-224; *Ídem*. “La arquitectura medieval de la orden de predicadores en Galicia”, en *Archivo dominicano*, 11, (1990), pp. 1-67.

<sup>346</sup> CASTRO, M. de: “El arte franciscano en España durante los siglos XIII-XVI”, en *Verdad y Vida*, 200, (1992), pp. 423-438.

se ubicaron dentro del recinto mural. En Pontevedra optaron por una parcela emplazada al sur de la villa, en un solar rodeado de huertas, muy próximo a la muralla y a una de sus puertas.

La primera referencia documental sobre la edificación procede del testamento de Arias Fernández Vilar, quien legó doscientos maravedíes para la obra.<sup>347</sup> A lo largo de las centurias sucesivas continuaron realizándose numerosas mandas testamentarias y deseos de inhumación, un aspecto que confirma la progresiva popularidad alcanzada por los frailes.<sup>348</sup>

Pese a que los documentos del convento se remontan al siglo XIV, se rehizo durante el barroco, construyéndose la bóveda de cañón de la nave.<sup>349</sup> En el templo se siguió la tipología habitual en la arquitectura mendicante gallega, optando por la planta de cruz latina de una nave y cabecera destacada hemidecagonal, flanqueada por dos absidiolos, aunque se introdujeron ciertas variantes al incorporar una capilla contrabsidial en el lado de la epístola y otra en la nave, dedicada a Santa Lucía.

Al observar el conjunto de la iglesia, el elemento más singular es el ábside (figuras 251 y 252). Posee una mayor altura y utiliza como motivo decorativo en el arranque de su imposta cabezas de dragones. Su cubrición se realiza mediante bóveda de nervios de sección triangular, moldurados en bocel y rematados por un fino listel en el intradós, mientras que las bóvedas de las capillas absidiales y contrabsidial son de plementos cóncavos. La consecuencia es un escalonamiento de volúmenes que se aprecia claramente en el exterior, acentuado por el gran desnivel en altura de las capillas con respecto al ábside.

---

<sup>347</sup> FRAGA SAMPEDRO, M<sup>a</sup>. D.: *Arquitectura de los frailes conventuales menores...* Op. cit., p. 101.

<sup>348</sup> En 1277, el tesorero de Santiago, Pedro Abril, realizó diversas donaciones a los frailes; en 1300 Marí Domínguez, dejó constancia de su deseo de inhumación donando la cantidad necesaria, al igual que hizo años después Payo Gómez Chariño; en el segundo tercio del siglo XIV continuaron las donaciones, hecho que permite comprobar la dilatación de las obras en el tiempo. Para mayor información véase: *Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>349</sup> SORALUCE BLOND, J. (Coord): *Arquitectura gótica en Galicia*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago. Santiago de Compostela, 1986, pp. 46-47.

De las dependencias conventuales tan solo se conservan una serie de fustes, basas y capiteles, custodiados en el museo provincial. Además, cabe destacar un tímpano decorado con el tema del Calvario y la figura de San Francisco.

Los documentos gráficos que conservamos del convento franciscano son escasos. Dos de ellos fueron muestran el interior y fueron realizados por Jenaro Pérez Villaamil con motivo de su viaje a Galicia. Los otros, son reconstrucciones hipotéticas, creadas por dos de los colaboradores de la Arqueológica: y Celso García de la Riega, Federico Alcoverro López y una acuarela de Enrique Campo Sobrino.<sup>350</sup>

Según Sánchez Cantón, Villaamil dibujó el interior del templo el 17 de septiembre de 1849 y nos legó dos láminas del crucero norte de gran interés para observar algunos elementos del edificio que no se conservan en la actualidad.<sup>351</sup> En la primera, cabe señalar el artesonado de cubierta que fue sustituido por un techo de tablilla (figura 253). Como es habitual en su producción, para humanizar la arquitectura incluyó un fraile, aunque habían sido expulsados en 1836. El segundo dibujo presenta también el brazo Norte del crucero y parte del muro del Evangelio de la nave (figura 254). En este caso, nos permite observar la techumbre con vigas de madera, las ménsulas a modo de rollo y tres grandes zapatas que sostienen la tribuna situada a la derecha del púlpito; sin embargo, su atención se dirigió al sepulcro de Juan Feijóo de Sotomayor, situado en el lado del Evangelio.

En cuanto a las reconstrucciones hipotéticas, De la Riega tituló a una de sus láminas “Pontevedra en el siglo XV: ábside de la iglesia de San Francisco y Torre de los Abades” para incidir en los elementos que representó (figura 255). El dibujo nos permite apreciar el desnivel de las alturas y el predominio de la cabecera, caracterizada por los grandes ventanales de doble arco apuntado, separados por contrafuertes, y divididos en tres cuerpos escalonados. Su detallismo hace posible

---

<sup>350</sup> Para mayor información sobre estos autores, remitimos nuevamente al catálogo de la exposición del Museo de Pontevedra: FILGUEIRA VALVERDE, J., VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Os dibuxantes da Sociedade...* Op. cit.

<sup>351</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El pintor Villaamil en Pontevedra”... Op. cit., pp. 169-174.

distinguir los motivos decorativos de la cornisa de remate, formada por cobijas en chaflán y canecillos de tipo geométrico. Por otro lado, incluyó una de torres más interesantes de los muros pontevedreses, la de los Abades. Sobresalía con respecto a la cerca, era de sillería, contaba con un balcón y remate almenado y estaba comunicada con el tempo.

Otra de sus láminas formó parte también de serie dedicada a la reconstrucción de la muralla (figura 256). En este caso, situó al convento en segundo término, para señalar su posición intramuros, en un terreno rodeado de árboles, incidiendo en la ordenación de los diversos volúmenes con un transepto pronunciado.

Su última representación es una reconstrucción hipotética del templo visto desde el norte que permite intuir su aspecto original (figura 257). Nuevamente, recaló su posición separada del caserío mediante un pequeño muro al que se abrían dos puertas. Debido a la irregularidad del terreno, en el acceso principal se situaba una escalera de doble tramo. La fachada se caracterizaba por el rosetón reconstruido a principios del siglo XX y la puerta principal, formada por dos arquivoltas apuntadas, molduradas en nacela y rematadas en un junquillo, y se abría hacia un pequeño atrio de acceso.

Federico Alcoverro, otro de los mayores colaboradores de la *Arqueológica*, se centró también en estos dos motivos (figuras 258 y 259). Representó parte de la muralla y el ábside, haciendo también hincapié en la articulación volumétrica del conjunto. Asimismo, dedicó una lámina a la fachada principal, mostrando ese acceso escalonado. Sus láminas, datadas en 1907, presentan la zona oriental y occidental respectivamente. En la primera, se repiten los mismos elementos que en la obra de De la Riega, aunque incorporó un remate almenado en el ábside y en las capillas contiguas (figura 258). Para presentar la fachada optó por mostrarla tal y como se encontraba a principios del siglo XX, momento en el que experimentó grandes transformaciones, debido a las obras de restauración que reconstruyeron el rosetón gótico (figura 259). Al igual que hizo De la Riega, incidió en su superación mediante un muro con una escalinata que daba acceso al pórtico. Sobre dicha puerta se situaba

el tímpano procedente del antiguo convento; hacia el exterior estaba coronado con un dosel y ofrecía la imagen de la Virgen con el niño rodeada de ángeles, y en el interior la escena del Calvario. Según Fraga Sampedro,<sup>352</sup> se trataba del reaprovechamiento de una pieza medieval que en origen debía situarse sobre la puerta de salida al convento o a la iglesia.

Además de estas reconstrucciones hipotéticas, contamos con una acuarela de Enrique Campo (figura 260). En este caso y a diferencia de sus otros dibujos, el joven artista se decantó por reflejar los contrastes lumínicos y cromáticos, sin conceder tanta importancia al detallismo minucioso. Presentó la fachada del convento, parte de la delegación de Hacienda y en primer plano incluyó la plaza de la Herrería y el arbolado de los Jardines Casto Sampedro. Aunque se trata de una obra personal, incidió en la articulación volumétrica de la iglesia franciscana, diferenciando su frente principal, el profundo transepto y la torre del campanario.

El convento de San Francisco sufrió numerosas alteraciones y tras la exclaustración en 1835, se destinó a múltiples fines, como cuartel, almacén y cuadra. El estado de abandono en el que se encontraba hizo que D. Eduardo Vicenti Reguera propusiese su declaración como monumento en 1896. Precisamente, ese fue el punto de partida para las primeras obras de restauración realizadas por Arturo Calvo Tolomen a finales del siglo XIX y principios del XX. Consistieron en la limpieza de los paramentos, que dejaron a la vista las ventanas del ábside y el rosetón del transepto, la colocación de vidrieras y la construcción de una armadura interior. De mayor alcance, fueron las de 1921; ese año, la Dirección General de Bellas Artes encargó a Juan Argenti y Navajas nuevas intervenciones de restauración, que no fueron ajenas a la polémica. Se sustituyó la estructura de la cubierta y se ejecutó un falso techo artesonado.<sup>353</sup> De todas formas, la intervención de mayor calado fue proyectada por Francisco Pons-Sorolla y Arnau y Luis Menéndez Pidal a partir de los

---

<sup>352</sup> FRAGA SAMPEDRO, M<sup>a</sup>. D.: *Arquitectura de los frailes conventuales menores...* Op. cit., p. 115.

<sup>353</sup> Para mayor información véase: GARCÍA BRAÑA, C.: “Rehabilitación del claustro y nave de la iglesia de San Francisco de Pontevedra”, en *Pontevedra no obxectivo de Chamoso Lamas*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1996, pp. 13-15.

años 50.<sup>354</sup> En su actuación trataron de solucionar los problemas del monumento y valorarlo dentro de su entramado urbano. Para atender a la primera cuestión repararon las cubiertas, levantaron el tejado para sustituir el entablamento y repusieron las tejas curvas. Cinco años después, se ejecutaron los trabajos en el exterior y se adecentaron sus alrededores, mejorando también el acceso principal. Su ubicación en una de las plazas más concurridas le otorgaba papel importante en el urbanismo pontevedrés, por lo que era decisivo que contribuyese al decoro. Las obras consistieron en una reconversión de la rampa con una escalinata formada por grupos de tres peldaños. Finalmente, en 1961 se intervino en la cabecera de la iglesia y se procedió a la supresión del altar moderno, marcando la jerarquía con un nuevo enlosado y añadiendo una grada de peldaño único ante el altar.

El último episodio dramático para el convento se produjo en 1995,<sup>355</sup> cuando un incendio destruyó la totalidad de la cubierta y el piso del claustro. En la rehabilitación, dirigida por Celestino García Riega, se optó por conjugar las piezas de cantería que se conservaban y levantar las partes desaparecidas, utilizando técnicas y expresiones actuales. Durante las obras, se encontraron diversos hallazgos de canalizaciones de piedra del siglo XVI y otros restos arquitectónicos del antiguo claustro gótico.

No cabe duda de que el templo franciscano es uno de los hitos urbanos más destacados de Pontevedra. Su posición centralizada en una de las plazas más importantes de la ciudad enfatiza su monumentalidad y protagonismo, pese a las múltiples pérdidas y alteraciones que sufrió la fábrica primitiva en época contemporánea.

---

<sup>354</sup> En 1950 procedió a la reposición de la cubierta de la nave mayor y las capillas laterales (AGA. Sección Cultura, 26/337). Solo cinco años después se procedió a la restauración y mejora de su acceso, mediante la construcción de una escalera “a la italiana” (AGA. Sección Cultura, 26/337) y en 1964 se consolidó el crucero. (AGA, Sección Cultura, 26/364).

<sup>355</sup> Véase: GARCÍA BRAÑA, C.: “Rehabilitación del claustro...”. Op. cit., pp. 15-26.



Figura 251. Ábside de la iglesia de San Francisco. (F. A.)

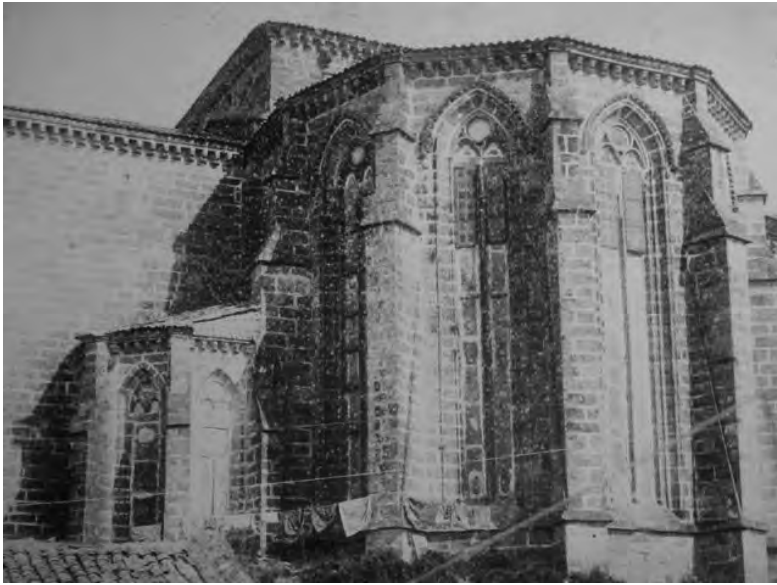


Figura 252. Convento de San Francisco. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 253. *Sepulcros. S. Francisco de Pontevedra.* Jenaro Pérez Villamil, 1849.

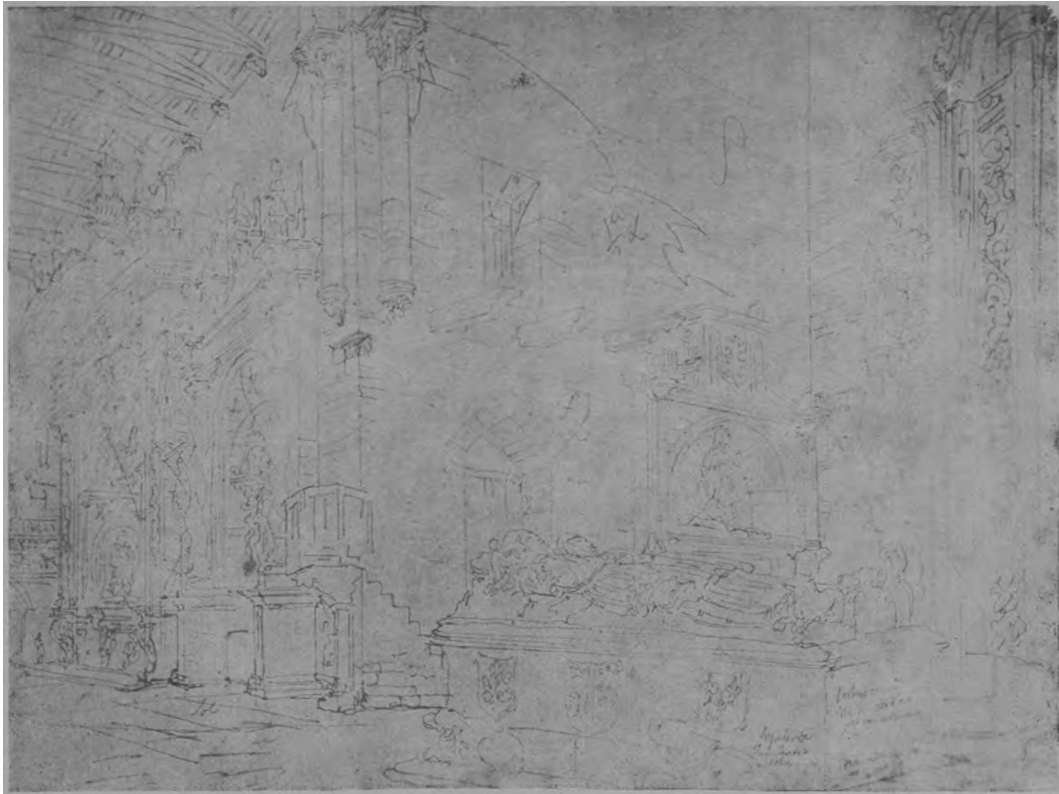


Figura 254. Pontevedra. San Francisco. Jenaro Pérez Villaamil, 1849.

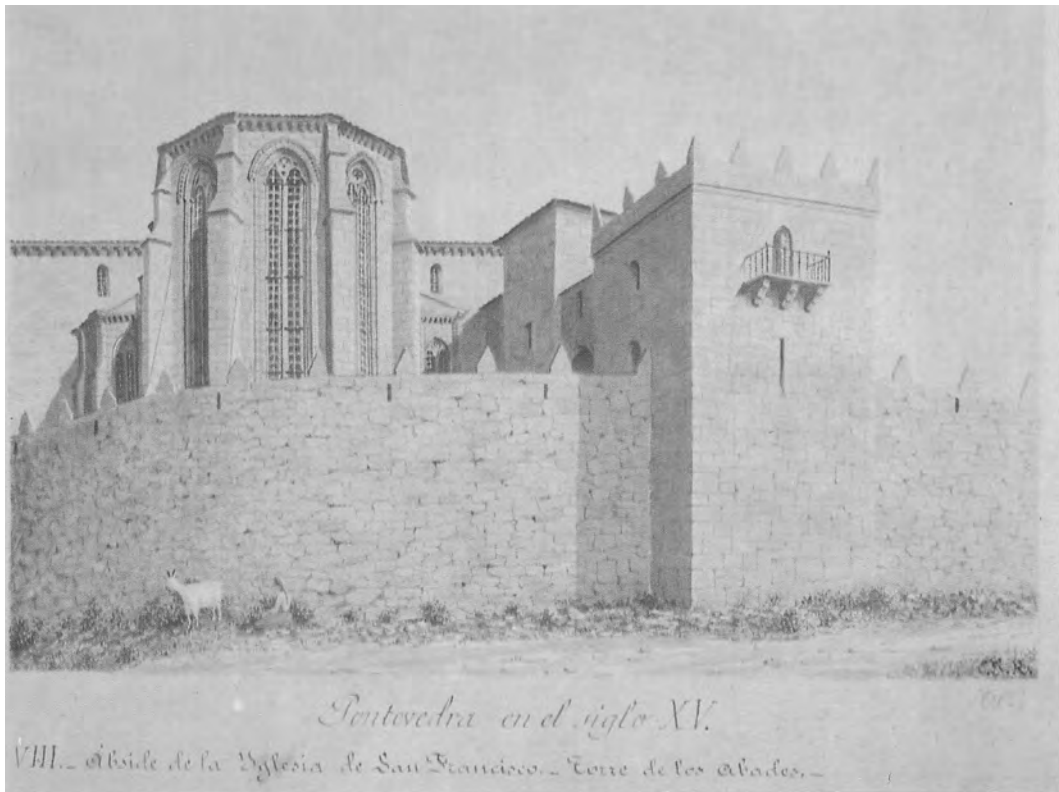


Figura 255. Pontevedra en el siglo XV. Ábside de la iglesia de San Francisco. Torre de los Abades. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

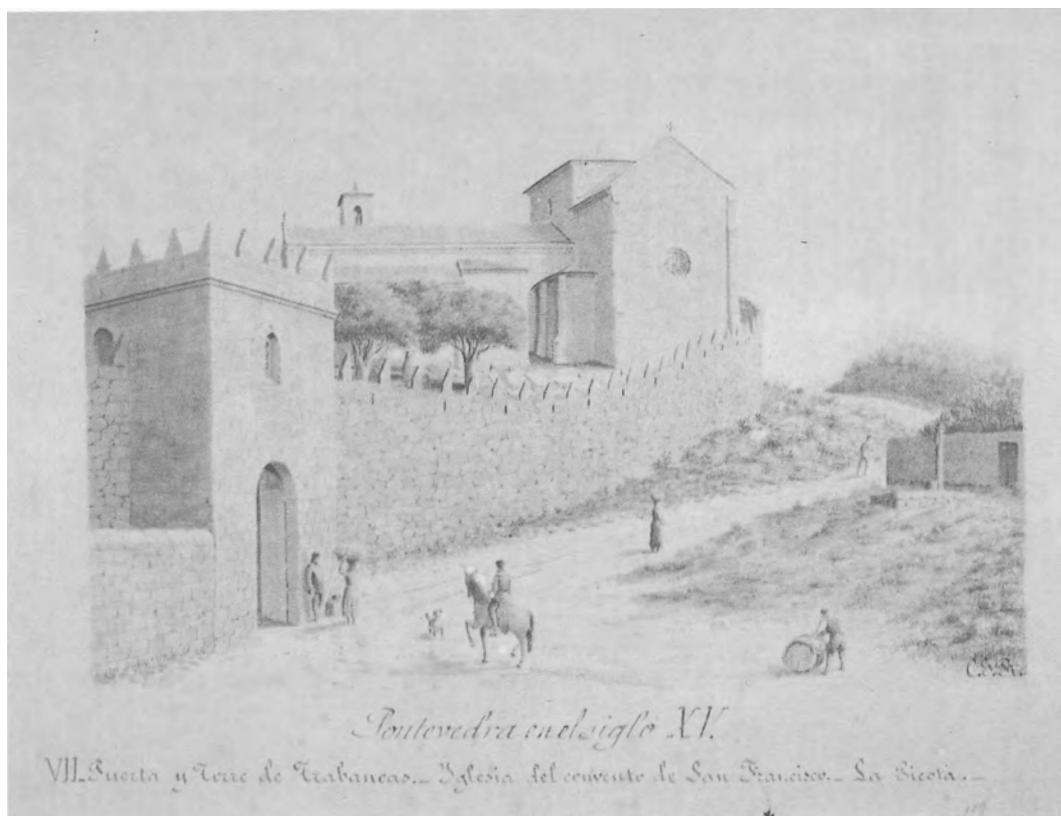


Figura 256. Pontevedra en el siglo XV: Puerta y torre de Trabancas. Iglesia de San Francisco. A Picota. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

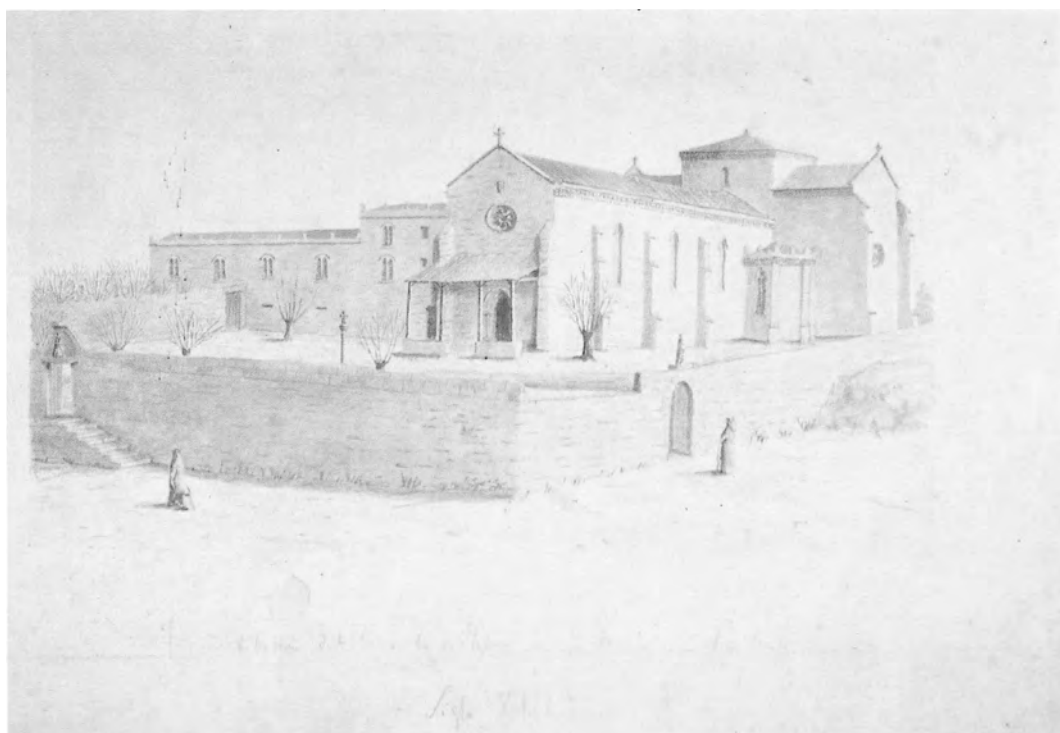


Figura 257. Reconstrucción del convento e iglesia de San Francisco. Pontevedra. Siglo XIII. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 258. Pontevedra. Iglesia de San Francisco y muralla de la villa. Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra)



Figura 259. Pontevedra. Entrada norte al atrio, iglesia y exconvento de San Francisco. Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra)



Figura 260. *Iglesia de San Francisco de San Francisco*. Enrique Campo Sobrino, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

### III. b. 1. 3.- El convento de Santa Clara

El convento de Santa Clara es otro de los ejemplos de arquitectura mendicante en Pontevedra y uno de los testimonios del florecimiento urbano de la ciudad en la Baja Edad Media (figuras 261 y 262). García Oro señaló que la llegada de las clarisas a Galicia tuvo lugar en 1260, instalándose en Santiago de Compostela, Pontevedra y Allariz.<sup>356</sup> Este autor ha estudiado el ejemplo compostelano y señala que las motivaciones que propiciaron la fundación del pontevedrés fueron muy similares, de modo que, posiblemente, fue impulsada a iniciativa de los frailes menores, encargados del cuidado y jurisdicción de sus hermanas.<sup>357</sup>

La parquedad de datos históricos, elementos epigráficos y alteraciones de la fábrica dificultan el conocimiento del convento, así como sus diversas fases constructivas. En cualquier caso, la mayor parte de los autores apuntan que fue erigido en el último cuarto del siglo XIII y los primeros años del XIV, en el contexto de la política de expansión de los órdenes de agustinos y franciscanos, que gozaron del beneplácito de los reyes de León y las autoridades locales.<sup>358</sup>

Para su ubicación, al igual que en el ejemplo dominico, se eligió un terreno extramuros, aunque quedó íntimamente vinculado con los muros tras la construcción de la puerta de Santa Clara. De este modo, no solo era uno de los lugares de la nueva espiritualidad, sino que condicionó la expansión de la ciudad y el nacimiento del arrabal homónimo. El dinamismo e importancia de esta zona derivaba de que era el lugar que comunicaba con los caminos que conducían a Ourense y Castilla, así como

---

<sup>356</sup> Algunos autores apuntan que las primeras fundaciones de las clarisas en España fueron en beaterios, que luego se adscribían a una orden. Se trataría de sencillas casas devotas en las que las jóvenes se retiraban para llevar una vida de oración y recogimiento, pero sin estar inicialmente sujetas a una determinada forma de vida. Para mayor información, véase: CUADRADO, M.: “La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), pp. 199-230.

<sup>357</sup> GARCÍA ORO, J.: “La primitiva implantación de las clarisas en Galicia”, en *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*. Diputación de Ourense. Burgos, 1990, pp. 109-145.

<sup>358</sup> OTERO PIÑEIRO, G.: “Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna. Estructura económica del convento (1640-1834)”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, 8, (1999), pp. 279-300.

a las parroquias vecinas que facilitaban el abastecimiento de productos agrícolas básicos. Nació, por tanto, paralelo al desarrollo de la ciudad, en la época de su mayor pujanza, gracias al desarrollo de la industria pesquera y del puerto.

Desde su creación estableció una íntima relación con las familias hidalgas y muchas enviaban allí a sus hijas solteras, contribuyendo con numerosas donaciones que permitieron la financiación de la construcción. La estructura económica del convento ha sido analizada con detalle por Otero Piñeiro,<sup>359</sup> quien concluye señalando que se basaba en tres pilares básicos: las rentas procedentes de la explotación de su patrimonio raíz y urbano, la inversión en censos monetarios y las dotas de las monjas.

En época contemporánea experimentó grandes alteraciones que afectaron a sus diversas dependencias conventuales. En 1710 pasó a depender de la jurisdicción de los arzobispos compostelanos; un siglo después, con motivo de la Guerra de la Independencia, fue quemado y en 1868 las monjas se trasladaron al convento de las Terciarias Isabelas de Tuy donde permanecieron hasta 1875. Además, como ocurrió en Santo Domingo y en San Francisco, con la desamortización fue reutilizado para múltiples fines. En este caso, las representaciones plásticas que conservamos son menores que en los ejemplos anteriores, pero nos permiten conocer algunas de las partes y dependencias conventuales, hoy profundamente alteradas.

En primer lugar, cabe señalar un dibujo de Jenaro Pérez Villaamil, datado el 17 de septiembre de 1849 (figura 263).<sup>360</sup> Sus características estilísticas son las mismas que en las láminas comentadas, destacando por su detallismo y afán minucioso. Optó por detenerse en la fachada meridional, que estaba adosada a las dependencias conventuales y que fue profundamente transformada. Como se observa en el dibujo, a mediados del siglo XIX se encontraba en muy mal estado de conservación, aunque todavía era posible reconocer dos elementos hoy desaparecidos: el atrio de acceso, demolido con las obras de ampliación de la calle, y una capilla adosada al muro norte,

---

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El pintor Villaamil en Pontevedra”... Op. cit., pp. 169-174.

entre la puerta del Juicio Final y el contrafuerte escalonado. Esta última era fruto de las intervenciones realizada en época moderna y tenía un testero recto con un simple vano cuadrangular.

En cuanto a las dependencias conventuales no conservamos indicios que nos permitan hacer un análisis pormenorizado; no obstante, sí disponemos de un ejemplo de Federico Alcoverro de su claustro (figura 264). Según la reconstrucción hipotética de este artista estaba presidido por una fuente y contaba con dos niveles; el bajo era adintelado y se articulaba mediante columnas con sencillos capiteles, mientras que en el piso superior se abrían una serie de vanos cuadrangulares. El autor incluyó una serie de monjas en actitud de recogimiento, para contextualizar el dibujo, un aspecto poco habitual en su obra donde la figura humana suele estar ausente.

En febrero del 2009, el Ayuntamiento de Pontevedra solicitó a la Dirección de Patrimonio la declaración del conjunto y su entorno como bien de interés cultural. Ante la falta de noticias el reiteró su petición en el 2011 y 2012; el expediente proponía una amplia zona y en la actualidad está en fase de aprobación.



Figura 261. Fachada de la iglesia de Santa Clara. (F. A.)



Figura 262. Convento de Santa Clara. Francisco Zagala, 1885-1890. (Museo de Pontevedra)

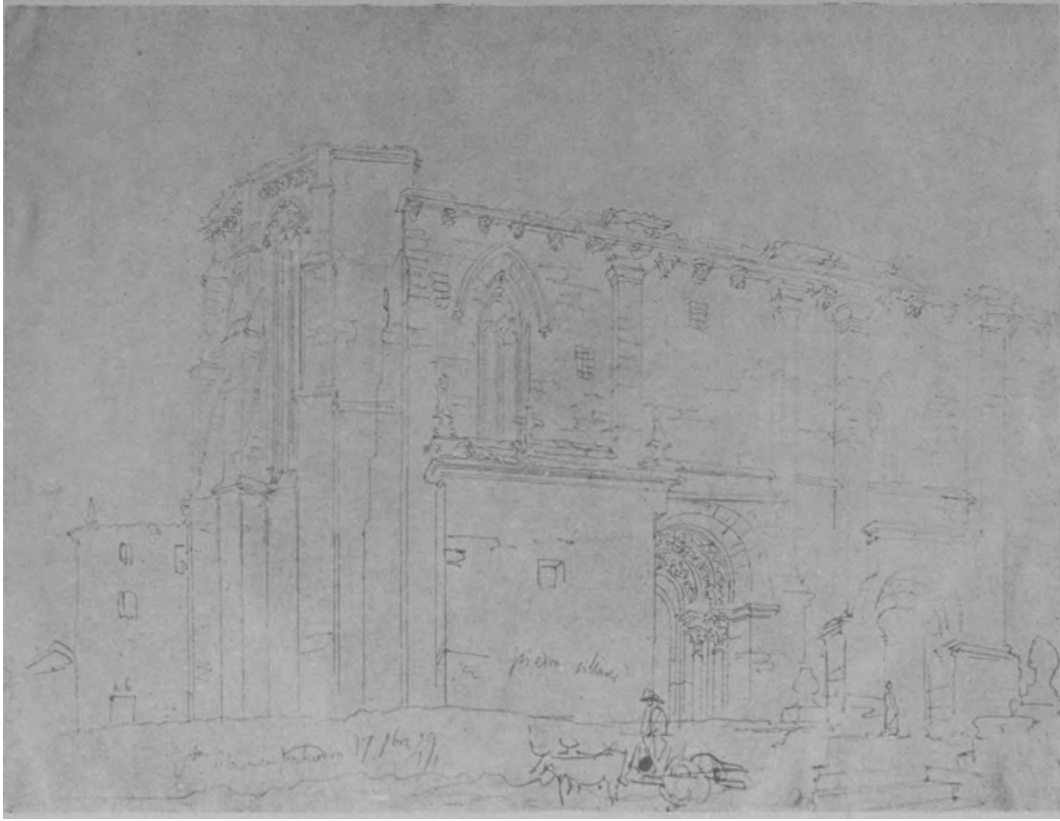


Figura 263. *Santa Clara de Pontevedra*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)



Figura 264. *Pontevedra. Convento de Santa Clara. Fuente*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)

### III. b. 2.- La iglesia de Santa María la Mayor

“Llámasela con razón y exactitud perla del arte gallego y es sin duda el monumento único completo, y el más bello que existe en Galicia, producto de la arquitectura ojival en su último período”.<sup>361</sup>

Fueron estas las palabras con las que Villa-amil y Castro definió a la Basílica de Santa María en su obra dedicada a las iglesias gallegas. Sin lugar a dudas, se trata de uno de los edificios más interesantes de Pontevedra que destaca por su riqueza histórico-artística y testimonia el poder e importancia que tuvo el Gremio de Mareantes, quienes promovieron y costearon su construcción. Se encuentra ubicada en un promontorio, en el lugar en el que se levantó el primer recinto amurallado, sobre los restos de otra iglesia anterior de la que solo se conserva un capitel de nudos, dos imágenes escultóricas de San Pedro, un Pantocrator y algunas fuentes documentales (figuras 265-267).<sup>362</sup>

La originalidad de su traza y su singularidad dentro de la arquitectura gallega de la época contribuyó a que desde época moderna llamase la atención de numerosos personajes que visitaron la ciudad, como fue Ambrosio de Morales.<sup>363</sup> Además, desde el siglo XIX fue estudiada por diversos historiadores, entre los que destacaron López Ferreiro y Villa-amil y Castro.<sup>364</sup> En la actualidad, contamos con interesantes investigaciones sobre su historia constructiva, entre las que destacan las aportaciones

---

<sup>361</sup> VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: *Iglesias gallegas de la Edad Media*. Madrid, 1904, p. 159

<sup>362</sup> Según Sampedro y Folgar la iglesia primitiva tuvo la misma advocación que la actual y fue construida a lo largo de los siglos X y XI; sin embargo, Filgueira Valverde la consideró posterior, de finales del siglo XII o principios del siglo XIII. Véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., p. 12.

<sup>363</sup> MORALES, A. de.: *Relación del viage de Ambrosio de Morales Chronista de S. M. el Rey Phelipe II a los reynos de León, Galicia y Principado de Asturias en el año MDLXXII*. Madrid, 1765. pp. 138-140.

Un siglo después, Jerónimo del Hoy también dejó su testimonio sobre la construcción. HOYO J. del.: *Memorias del Arzobispado de Santiago...* Op. cit., pp. 443.

<sup>364</sup> Véase: LÓPEZ FERRERIO, A.: *Galicia en el último cuarto del siglo XV*. A Coruña, 1896. Edición facsímil, 1991, II, pp. 315-316; VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: *Iglesias gallegas de la Edad Media...* Op. cit.

de Filgueira Valverde<sup>365</sup> y de Fernández Rodríguez,<sup>366</sup> autora a la que tomaremos como referencia, debido a la rigurosidad de sus argumentaciones.

Antes de analizar su rica iconografía urbana, debemos señalar que su erección fue promovida por los mareantes pontevedreses con la intención de dotarse de un espacio para celebrar reuniones laicas y religiosas.<sup>367</sup> Aunque no se trató de un caso exclusivo del norte peninsular, la mayoría de las cofradías, debido a la insuficiencia de fondos, se tuvieron que ubicar en templos costeados por los señores de las villas. Así ocurrió con la de Betanzos, que tenía su sede en Santa María do Azogue, templo costeadado por Fernán Pérez de Andrade o “Boo” y su esposa;<sup>368</sup> en San Martiño de Noia, que había sido sufragado por los arzobispos compostelanos Don Lope de Mendoza y Don Álvaro de Isorna y Martín Rodríguez Junquera,<sup>369</sup> y en Muros. El ejemplo de Pontevedra es, por tanto, una prueba fehaciente del poder económico de

---

<sup>365</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: *La basílica de Santa María la Mayor*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1991.

<sup>366</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit.

<sup>367</sup> ELIZARI HUARTE, J. F.: “Gremios, Cofradías y Solidaridades en la Europa medieval: aproximación a dos décadas de investigación históricas”, en *Cofradías, Gremio y Solidaridades en la Europa Medieval*. XIX Semana de Estudios Medievales. Estella, 1992, pp. 319-419.

<sup>368</sup> Sobre la construcción de este templo véase: CASTILLO LÓPEZ, A.: “La iglesia de Santa María de Azogue”, en *Betanzos: fiestas patronales*. 1946; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Aproximación a la cronología y al mecenazgo de un ejemplo brigantino: el templo de Santa María de Azogue”, en *Cultura, poder y mecenazgo. Semata*, 10, (1998), pp. 435-499; SORALUCE BLOND, J. R.: “Betanzos, seis monumentos no camiño”, en *Aulas no camiño*. Universidad de A Coruña. Coruña, 1997, pp. 34-36; SORALUCE BLOND, (Coord): *Arquitectura gótica en Galicia: los templos...* Op. cit., p. 73; SORALUCE BLOND, J. R., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: *Arquitectura da provincial de A Coruña. Comarca de Betanzos*. Diputación Provincial de A Coruña. A Coruña, VII, 1995-97. pp. 108-109.

<sup>369</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Reflexiones sobre la parroquia de San Martiño de Noia, aproximación a un conjunto arquitectónico gótico”, en *Mostra filatélica*. Grupo filatélico e numismático de Noia. Noia, 2002; CHAO GONZÁLEZ, C.: “As duas parroquias de Noia: a igrexa de San Martiño e o Apóstolo Santiago”, en *Ano Santo 2010: mostra filatélica*. Grupo filatélico e Numismático de Noia. Noia, 2010, pp. 33-48.

la cofradía del Corpo Santo, cuya prosperidad les permitió contratar a artífices procedentes de importantes focos artísticos, como Corniellis de Holanda.<sup>370</sup>

Tradicionalmente, este tipo de templos seguían el modelo de “iglesias marineras”, con una sola nave con capilla de planta rectangular. No obstante, si la cofradía tenía capacidad económica suficiente, se abandonaba esta solución para adoptar otra más compleja y elaborada.<sup>371</sup> Por otro lado, la vinculación con San Telmo y María era muy frecuente en la época, puesto que el primero era el patrón de los marineros<sup>372</sup> y el culto a la Virgen había sido revalorizado.<sup>373</sup>

Según Rodríguez Fernández, la construcción de la iglesia comenzó en el último cuarto del siglo XV.<sup>374</sup> La capilla mayor y la del Corpo Santo se levantaron en la primera mitad del siguiente, cuando apareció Diego Gil, máxime artífice durante la primera etapa constructiva. A su muerte, en 1541, el encargado de continuarla fue Corniellis de Holanda, quien contrató a Juan Noble, entre otros, como ayudante. En la tercera y última fase, fueron Domingo Fernández y luego Juan Noble los responsables de su finalización. Precisamente, esta dilatación de las obras en el tiempo, así como la multitud de artistas que participaron, explica la diversidad estilística del edificio, realizado en un momento transitorio en la arquitectura gallega.

Como anticipamos, la obra fue costeada por los mareantes, pero también recibieron ayudas para su erección. Fue elegida como lugar de enterramiento por

---

<sup>370</sup> Además del de Pontevedra, conviene recordar el ejemplo de la cofradía de A Coruña, que fue capaz de costear el templo de San Andrés y un centro hospitalario.

Para mayor información véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareantes en Galicia...* Op. cit. pp. 1152-1153.

<sup>371</sup> *Ibidem*, pp. 1158-1159.

<sup>372</sup> Sobre el culto a San Telmo, véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: *El “Corpo Santo” de Fray Pedro González, San Telmo (1194-1246): patrón de marineros y navegantes*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1983; IGLESIAS ALMEIDA, E.: “Sobre el culto e iconografía de San Telmo”, en *Boletín de Estudios del Seminario*, 13, 1992, pp. 15-21.

<sup>373</sup> Véase: FERNÁNDEZ POUSA, R.: “Patronazgo Mariano en la Provincia de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XIV, 1960, pp. 37-57-

<sup>374</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., pp. 31-35.

numerosos nobles, como los Barbeito, los Arango, los Sotomayor, Mariño Lobeira, Nodales, Mato y San Bartolomé. Además, otras cofradías de la ciudad contaron con su capilla en la iglesia, como la de San Miguel, que agrupaba a los mercaderes, y la de los clérigos. De todos modos, la única que tenía una ubicación preferente era la de la Trinidad, vinculada al arzobispo Alonso de Fonseca.

En cuanto a su estructura, se adoptó una planta que derivaba del modelo gótico basilical y estaba compuesta por tres naves separadas por grandes pilares (figura 268). En la capilla mayor se optó por un diseño poligonal de siete lados y en las laterales por la planta cuadrangular con remate de testero recto. En el crucero se dispusieron otras dos capillas -la del evangelio con traza rectangular y la de la epístola cuadrada-, debajo de la torre se situó otra cuadrangular y en el último tramo se encontraba el coro de Mateo López.

Tras la desaparición de la Fortaleza Arzobispal, el templo adquirió un gran protagonismo en el perfil de la ciudad, convirtiéndose en el hito más significativo de las vistas urbanas ya comentadas. Sus representaciones plásticas son abundantes desde mediados del siglo XIX y resultan de interés para conocer algunas partes que hoy no conservamos o que fueron alteradas. En este caso, nos detendremos en el análisis de las que plasmaron sus características constructivas, diferenciando tres grupos: las que ofrecen imágenes de su interior, las que optaron por presentar su articulación volumétrica y las que se detuvieron en ciertos elementos singulares, como el ábside y la fachada occidental.

Comenzaremos comentando aquellas que se detuvieron en su organización espacial. La primera la realizó Ramón Gil Rey en 1842 con motivo de su periplo artístico por Galicia, definido por Filgueira Valverde, como “un descubrimiento romántico de Galicia, la ilustración soñada por Faraldo o por Neira de Mosquera, y todos sus tanteos y defectos quedan oscurecidos ante el mérito singular de haber sabido ver y de haber ensañado a ver los temas gallegos” (figura 269).<sup>375</sup> Durante su

---

<sup>375</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Apuntes de un viaje por Galicia de Ramón Gil Rey”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946-47), pp. 105-130.

viaje immortalizó múltiples monumentos, aunque de Pontevedra solo nos legó un interior de Santa María. Para su ejecución se ubicó en la entrada occidental, tras el arco escarzano sobre el que se apeaba la tribuna del coro de la nave central, demolido en 1949 tras una intervención de Franciso Pons y Sorolla y Luis Menéndez Pidal. Desde esta perspectiva pudo reflejar su organización en tres naves separadas por grandes pilares compuestos con columnas adosadas sobre altos basamentos, situando al fondo el desaparecido retablo de Francisco de Antas y Jácome de Prado.<sup>376</sup> Destacó el tamaño de la nave central, dirigiendo el foco de atención hacia la capilla mayor. Su detallismo nos permite observar los distintos tipos de arcos del templo: los de perfil apuntado, los fajones de las naves laterales y el de ingreso al ábside principal. Este último respondía al modelo de arco cairelado o angrelado con decoración vegetal y animal;<sup>377</sup> su intradós está decorado con elementos pinjantes cuyo modelo podría derivar, para Filgueira Valverde,<sup>378</sup> del atrio que el Obispo Don Diego de Sousa construyó en la Sé de Braga e indirectamente del de San Esteban de Burgos. Fue un tipo frecuente en el Renacimiento español y está presente también en la catedral de Salamanca y en núcleos portugueses como la colegiata de Caminha.<sup>379</sup> Tras él se encontraba el antiguo retablo de la segunda década del siglo XVII, diseñado por Francisco de Antas, quien había trabajado en el convento de Santo Domingo de Santiago, con tallas de Jácome de Prado. La escasez de datos sobre el mismo y su rápida demolición dificulta el conocimiento de su estructura; sin embargo, conservamos, además de este dibujo, una fotografía de Luis Pintos (figura 270) y unas líneas de Murguía, quien lo describió como sigue:

“Siendo el de Santa María, tan hermoso templo, no agrada verle coronado con el retablo del altar mayor, que a pesar de todo, y gracias al mal estado en

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 110

<sup>377</sup> No se trata del único ejemplo existente en el templo, puesto que el que da acceso a la capilla del Buen Jesús, en el lado de la Epístola, es semejante.

<sup>378</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: *La Basílica de Santa María...* Op. cit. 46.

<sup>379</sup> Para Fernández Rodríguez, el de Pontevedra se debe vincular con los modelos portugueses. En Galicia estaría presente, además, en la Iglesia de Santiago de Betanzos y su decoración naturalista está íntimamente relacionada con los arcos torales de la capilla del Hospital Real de Santiago de Compostela. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., pp. 53-56.

el que se halla, es de temer su próxima sustitución. Llenar aquel gran vano una composición cualquiera, debida a uno de los grandes escultores del siglo XVI y le veríamos sin el costoso dorado del actual pero en cambio con obras de valor superior al del oro; debiérase sobre todo al pontevedrés Gregorio Hernández, y tendría más importancia, así y todo el actual retablo, si en sus detalles es de escaso mérito, en su conjunto es agradable y sería una verdadera lástima verle sustituido por los insípidos y amanerados, aunque dentro de los cinco órdenes, que al presente se estilan”.<sup>380</sup>

La definición de Murguía nos aporta pocos datos sobre la estructura del retablo, resultando de mayor interés la fotografía de 1906, año en el que se procedió a su destrucción. Si la comparamos con la lámina de Gil Rey comprobamos que, si bien la producción de este artista se caracterizó por su fidelidad y verosimilitud, en este caso dio rienda suelta a su imaginación en la representación del mobiliario de la iglesia y modificó el remate y la forma del coronamiento, insinuando, además, un mayor número de tallas. Pese a ello, se detuvo en la recreación del resto de los elementos arquitectónicos del templo, desde los pilares compuestos por la anexión de cuatro columnas, hasta las bóvedas de crucería estrellada con sus nervios de perfil triangular y con combados originados por los arcos conopiales, la capilla del Buen Jesús en el lado de la Epístola, etc. Es cierto que existen algunos errores e imprecisiones, evidentes, por ejemplo, en la ausencia de decoración de acceso a la capilla de San Miguel y en la puerta de la sacristía, pero se trata de un testimonio interesante para constatar la riqueza arquitectónica de este templo.

El otro testimonio sobre el interior fue realizado por Enrique Campo en 1908 y evidencia su interés por la plasmación del patrimonio arquitectónico de su ciudad natal (figura 271). Este joven artista fue uno de los que más representaciones plásticas nos legó de Pontevedra y, como ya se ha visto, su atención se dirigió tanto hacia los hitos y monumentos más emblemáticos, como hacia aquella arquitectura de carácter modesto. Para realizar esta lámina, se situó en el segundo tramo de la nave lateral en el lado de la epístola, centrando su atención en los grandes pilares que

---

<sup>380</sup> MURGUÍA, M.: *Galicia...* Op. cit., p. 715.

soportan el templo y el arco cairelado de acceso al ábside. La precisión de su dibujo permite analizar con detalle los diversos elementos constructivos e incluso decorativos. De este modo, es posible observar el arranque de los nervios de las bóvedas y las características de los grandes pilares compuestos que separan las naves laterales de la central. En este caso, se aprecia con claridad el perfil ojival de los arcos formeros que diferenciaban la nave central de las laterales y se puede intuir la capilla situada en la cabecera al lado de la Epístola. Se trata de la del Corpo Santo y cuenta con un interesante retablo, atribuido por Filgueira Valverde al taller de Ferreiro.<sup>381</sup> El dibujo se detiene también en la plasmación de la riqueza de las bóvedas de crucería estrellada de terceletes dobles, con nervios de perfil triangular y claves decoradas con motivos vegetales. Este mismo modelo se repite en las naves laterales, aunque con un sistema más sencillo que sustituye los combados de arcos conopiales por terceletes dobles. Como había hecho Gil Rey, Campo introdujo dos figuras para humanizar la imagen e enfatizar la monumentalidad del templo.

El resto de las representaciones sobre la construcción, nos presentan su aspecto exterior, que refleja su estructura interna y evidencia los diversos espacios comentados. Los ejemplos conservados adoptan diversas perspectivas, deteniéndose en diferentes partes de la construcción.

En primer lugar, cabe destacar dos perfiles o vistas parciales de la ciudad en los que la iglesia adquiere un gran protagonismo. La más antigua fue realizada por Jenaro Pérez Villamil y su título, *Vista de los Churruchaos y Santa María desde la Barca en Pontevedra*, alude al punto de vista adoptado, es decir, en las proximidades del puente en el margen izquierdo del río (figura 272). Este enfoque le permitió representar el entorno del templo, algunas de sus edificaciones más significativas y las viviendas de A Moureira empequeñecidas por la monumentalidad de la iglesia y de las ruinas arzobispales. El centro de la lámina está ocupado por Santa María y es posible distinguir parte del ábside y de las cresterías que remataban el conjunto, del que sobresalía la portada principal y la torre del campanario. De la primera es posible apreciar su articulación a partir de tres cuerpos y tres calles, mientras que la torre

---

<sup>381</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: *La Basílica de Santa María...* Op. cit. p. 70

carece del actual remate semigótico y se presenta como bloque prismático con un saliente, que se corresponde a la escalera de caracol interior, con dos cuerpos separados por una línea de imposta, decorada con los bustos de los Apóstoles, y remate almenado.

La segunda vista es *Puesta de sol en Pontevedra* de 1904 de Eliseo Meifrén i Roig, pintor y marinista al que se considera introductor del impresionismo en Cataluña (figura 273). Para su elaboración se situó, como Villaamil, también en el margen izquierdo del río, pero presentando la iglesia desde el noroeste. El templo destaca entre el caserío circundante y sobresale, nuevamente, su fachada principal y la torre. En realidad, esta obra no aporta información novedosa sobre la construcción, puesto que el interés de su autor era ensañar los efectos lumínicos del anochecer.

El resto de los artistas que tomaron a Santa María como motivo plástico se centraron en mostrar sus elementos más singulares. Comenzaremos con otro dibujo de Villaamil titulado *Santa María vista desde el S. E.*, que muestra el alzado sur del templo (figura 274). Como es habitual en su obra, este dibujo destaca por la fidelidad y verosimilitud y permite analizar la articulación volumétrica del exterior. El artista se detuvo en la plasmación de todos los elementos constructivos y decorativos del templo, detallando sus originales cresterías, pináculos y grandes contrafuertes. Para ello, se situó delante de la puerta de la casa de la rectoral y desde esta perspectiva pudo incluir el ábside, donde intuimos la presencia del altar de la “Virge de la O antigua”, y la torre con tres huecos en el frente meridional y sin el remate gótico-isabelino. De igual interés es otro de sus dibujos *Santa María y los Turrichaos. Pontevedra* (figura 275),<sup>382</sup> en el que optó por presentar los dos hitos de la vista de la ciudad del Lérez. La fortaleza aparece en segundo plano, distinguiéndose únicamente la torre del Homenaje con su remate almenado. El protagonismo recae en el templo del que podemos observar parte del ábside principal y un interesante elemento que hoy no conservamos y que fue reproducido con posterioridad por Arturo Souto y Federico

---

<sup>382</sup> Se trata de dos de los dibujos que realizó durante su viaje del que no se ha podido localizar su ubicación actual. Para mayor información: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El pintor Villaamil en Pontevedra”... Op. cit., pp. 169-174.

Alcoverro. Se trataba del altar exterior de la “Virgen de la O”, situado sobre la sepultura de Alfonso de Valtuillo.<sup>383</sup> Casto Sampedro había señalado en el segundo tomo de *Documentos, inscripciones y Monumentos para la Historia de Pontevedra* que:

“Sobre esta sepultura existió la capilla de Nuestra Señora de la O. En 1652 la señora doña Antonia de Caamaño, esposa de Don Mauro de Mendoza y Sotomayor señor de Villagarcía y Rubianes...Mandó fabricarla de nuevo con bóvedas, balaustres, columnas y escaleras de piedra, dejando sitio para la colocación de un Altar, en el cual pudiera decirse misa el día de la Patrona”.<sup>384</sup>

Aunque según este historiador existía un dibujo de Francisco Pradilla que se detenía en la representación de dicho altar, se desconoce su localización, por lo que, el testimonio realizado por Villaamil es el único que nos permite conocer sus características. Se trataba de un altar flanqueado por sencillas columnas que resguardaban la imagen de la Virgen de la Esperanza al que se accedía por unas escaleras, adosadas a las capillas. En cuanto al ábside presentó todas sus características estructurales, destacando nuevamente su remate con crestería y pináculos.

Unas décadas después, el 16 de agosto de 1891 *La Ilustración. Revista Hispano-Americana*,<sup>385</sup> publicó dos grabados de Pontevedra, dedicados al convento de Santo Domingo y a la iglesia de Santa María (figura 276). Como era habitual en este tipo de publicaciones, ambos se acompañaron de descripciones sobre sus elementos más singulares. En el caso del templo mariano, se añadió, además, una breve descripción de Morales, incluida en el diario de su viaje por León, Galicia y Asturias:

---

<sup>383</sup> Fue procurador en 1518, 1522, 1525 y 1530. Fue enterrado en el exterior del ábside, bajo la imagen de la patrona. En 1939 Filgueira Valverde promovió la reposición de la escultura en su lugar originario. Véase: FILGUEIRA VALVERDE, J.: *La Basílica de Santa María de Pontevedra...* Op. cit., p. 26.

<sup>384</sup> Véase: SAMPEDRO Y FOLGAR, C: *Documentos, inscripciones y monumentos para la historia de Pontevedra...* Op. cit., II, p. 146

<sup>385</sup> *La Ilustración Hispano-americana*, año XII, 563, (16 de agosto de 1891), p. 516.

“Los que siguen la pesquería han hecho una iglesia a Nuestra Señora, que llaman Santa María de los Pescadores, que han gastado más de 30.000 ducados, y tienen ánimo para pagar otros 20.000 más que faltan para acabarla”.<sup>386</sup>

La estampa reprodujo el lado sur de la iglesia, insistiendo en el escalonamiento de volúmenes, dominados por la cabecera y detallando los diversos motivos decorativos de los pináculos y la crestería. Se distinguen los contrafuertes cúbicos, cuyo grosor, como ya había mostrado Villaamil, disminuía en altura. En esta parte de la iglesia tienen dimensiones más reducidas, debido a la presencia de la torre de las campanas. La estampa muestra también la puerta de acceso al templo, construida en torno al 1539.<sup>387</sup> Para su diseño se optó por un arco de medio punto, moldurado con filetes, boceles y escocias, decorado con motivos a candelieri. Se encuentra flanqueado por dos pilastras cajeadas con fustes rehundidos, que repiten la decoración con candelieri. En sus enjutas se dispusieron dos bustos y sobre la cornisa se situó un segundo cuerpo ceñido por dos pináculos con hornacinas que cobijaban a la Virgen y al Niño, enmarcadas por San Miguel y San Pedro González Telmo, patrón de la cofradía del Corpo Santo.

El ábside principal fue un motivo representado por Federico Alcoverro (figura 277) y Enrique Campo (figura 278). Ambos presentaron los mismos elementos, aunque el primero optó por una reconstrucción hipotética incluyendo el camarín de la Virgen de la O y la sepultura de Alfonso de Valtuido, como había hecho Villaamil en la centuria anterior. De este modo, solo se podían observar cinco lados de la cabecera, debido a la anexión de las capillas. Mostraron el templo levantado sobre un alto zócalo que alcanzaba en este punto su máxima altura, destacando, sobre todo, los contrafuertes y el remate del centro, plasmado de manera minuciosa en ambas láminas. Los contrafuertes tenían forma prismática y escalonada y estaban interrumpidos en su parte central por una moldura circular. Las capillas están separadas por una moldura decorada con bolas isabelinas y el remate se

---

<sup>386</sup> MORALES, A. de: *Viaje de Ambrosio de Morales por Orden del Rey D. Phelipe II...* Op. cit.

<sup>387</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., p. 76.

compone de una serie de líneas de imposta, como se puede apreciar en la lámina. Su detallismo permite distinguir el tipo de vanos de la capilla mayor compuestos por un arco de medio punto que cobijaba en su interior otro geminado con arcos conapiales y decoración de rosetas cuadrifolias.

La fachada occidental fue el motivo de otro dibujo de Villaamil, de una xilografía publicada en la *Crónica General de España* de Fernando Fulgosio de 1867,<sup>388</sup> una estampa de *la Ilustración Cantábrica* de 1882,<sup>389</sup> de un dibujo anónimo de finales del siglo XIX y de una acuarela de Enrique Campo. Había sido realizada por Cornielis de Holanda y Juan Noble y constituye una de las partes más interesantes del templo.<sup>390</sup> Se ideó a modo de gran retablo pétreo, con una distribución que recuerda a los trípticos góticos pintados sobre tabla, aunque posee el sentimiento naturalista, propio del Renacimiento. Está formada por tres cuerpos y seis pisos levantados sobre un amplio zócalo. Su programa escultórico se estructura en tres partes que se corresponden con cada uno de los cuerpos principales.<sup>391</sup> El mensaje se inicia en el alto zócalo que sirve de basamento para los diversos niveles y abarca hasta la cornisa

---

<sup>388</sup> FULGOSIO, F.: *Crónica de la provincia de Pontevedra*. Maxtor. Valladolid, 2002.

<sup>389</sup> *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60.

<sup>390</sup> Las primeras noticias sobre el trabajo del artista en Galicia lo sitúan trabajando en el retablo de la catedral mayor de Ourense del 1520 al 1528, aunque entre el 1524 y el 1526 realiza el retablo para el zagúan del Hospital Real de Santiago de Compostela. En 1534 finaliza el retablo mayor de la Catedral de Lugo y desde el 1541 hasta el 1548 se sitúa en Pontevedra donde trabaja en Santa María. Para mayor información sobre el artista véase: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *La basílica de Santa María*. Op. cit. pp. 103 y ss.

Esta autora apunta que en la fachada se observa la presencia de tres maestros: Cornielis, responsable de la realización de un gran número de figuras –Santa Catalina y Santa Bárbara, San Pedro, la Dormición, San Juan Baustista y Isaías, los Evangelistas, la Coronación y la Trinidad, así como los medallones de Carlos I y Felipe II; al segundo, conocido como el “maestro portugués”, se le atribuye la ejecución de las figuras de los Padres de la Iglesia Latina, Adán y Eva y San Miguel y Teucro; y, por último, el llamado “maestro borgoñón”, realizaría las efigies de Abraham, David y San Pablo.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El escultor Cornielis de Holanda en Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1942), pp. 20-31; CHAMOSO LAMAS, M.: “El escultor Cornielis de Holanda”, en *Abrente*, 5, (1973), pp. 7-31.

<sup>391</sup> FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *La basílica de Santa María...* Op. cit., pp. 103-147.

donde comienzan a definirse las calles. Los distintos elementos escultóricos aluden en este caso al mundo terrenal y a las tentaciones y vicios que en él se encuentran los hombres. Seguidamente, desde esa primera cornisa y hasta la que delimita la dormición, la iglesia se define como el camino para alcanzar la Salvación. Para reforzar esta idea, se incluyeron a los cuatro padres de la Iglesia Latina – San Gregorio Magno, San Ambrosio, San Agustín y San Jerónimo- responsables de enriquecer la doctrina con sus escrituras. Junto a ellos, aparecen Santa Bárbara y Santa Catalina, como intercesoras para que los fieles alcancen la Salvación, y dos profetas: San Juan Bautista, considerado como precursor del Mesías, e Isaías, que recuerda al judaísmo como origen del cristianismo. Este mensaje aparece subrayado por las figuras de San Pedro y San Pablo, flanqueando la entrada, pilares de la Iglesia; mientras que María se identifica con la propia iglesia, camino de la Salvación.

En el tercer nivel, Cristo se presenta como vía de redención para la humanidad y se esculpen los medios para obtenerla. Primeramente, en la parte inferior se situaron los Evangelistas, por ser los encargados de difundir la vida de Jesús a través de los textos; aparecen también Adán y Eva, cuya presencia se justifica por ser los padres de la Humanidad, María aparece como la nueva Eva y la figura de Abraham tiene un fuerte significado cristológico, pues, al igual que Dios iba a sacrificar por obediencia a su hijo; David, se vincula, asimismo, con la figura humana de Cristo al formar parte del árbol de Jessé. Seguidamente, el rosetón debe interpretarse desde el punto de vista apocalíptico, como el sol que reviste a la mujer apocalíptica. La fachada culmina con el calvario, que simboliza el sacrificio de Cristo para redimir a los fieles del pecado original y abrirles paso a la nueva vida.<sup>392</sup>

Villaamil optó por una perspectiva en ligero contrapicado y en diagonal para mostrar gran parte del frente (figura 279).<sup>393</sup> Con este punto de vista reflejó su organización a modo de retablo pétreo, deteniéndose en sus diversos motivos escultóricos. Además, en segundo plano situó otra edificación, que no se conserva en

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, pp. 103-147.

<sup>393</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El pintor Villaamil en Pontevedra” ... Op. cit., pp. 169-174.

la actualidad; se trataba de una antigua casa con escudo, levantada cerca de la escalinata de acceso en el Campillo.

Las dos xilografías de esta fachada son idénticas, de modo que la de la publicación periódica reprodujo la que había sido incluida en la Crónica de Fulgosio (figuras 280 y 281). Inciden en su estructura básica y en su división en seis calles y tres cuerpos. En cuanto a los motivos decorativos aparecen esbozados, resaltándose aquellos que adquieren un mayor protagonismo. Para complementar el contenido de la estampa, *La Ilustración Cantábrica* incluyó un texto en el que se ensalzaba el templo y se aludía al declive en el que estaba inmersa la cofradía de mareantes:

“Con razón se envanece la belle Helenes de poseer esta riquísima joya arquitectónica, magnífico producto del período de transición en que se confundieron y mezclaron el arte ojival y el gusto por el Renacimiento. De ella decía Morales:

“lo que siguen la pesquería han hecho una iglesia á nuestra señora que llaman de los pescadores, y gastado más de 30.000 ducados, teniendo aun ánimo para gastar otros 20000 que faltan para acabarla”.

¡Triste contraste el que forman estos encarecimientos con la precaria situación actual del histórico gremio de mareantes!”<sup>394</sup>

De finales del siglo XIX es también otro dibujo custodiado en el Museo de Pontevedra que muestra el frente en toda su amplitud (figura 282). No se detiene en la plasmación de sus ricos motivos decorativos, pero sí permite distinguir sus volúmenes, destacando la torre del campanario neogótico y la escalinata de acceso.

Por último, cabe citar una acuarela de Enrique Campo realizada en la primera década del siglo XX (figura 283). Se trata de una obra cargada de subjetividad en la que se concedió la primacía a los efectos lumínicos y cromáticos. La fachada invade el espacio pictórico y aunque es todavía reconocible, ya no es valorada en relación

---

<sup>394</sup> *La Ilustración Cantábrica...* Op. cit., p. 60.

con su simbolismo o su articulación constructiva. Ciertamente, conserva vestigios de todo ello, pero triunfa la indiferencia icónica y significativa; el templo ha sido transformado en un motivo, en una sugerencia para reflejar una impresión personal sobre ella.

Dentro de la iconografía del templo, debemos recordar dos dibujos de Pintos de su entorno inmediato. El primero permite observar parte del ábside con sus cresterías y algunas de las construcciones próximas, como la antigua casa de la rectoral, que destaca por la robustez de su fachada pétrea y la puerta con arco de medio punto de acceso (figura 284). Esta construcción había sido realizada por Domingos Fernández, autor de la fuente de la Herrería.<sup>395</sup> En la actualidad conserva la composición original de la fachada y el escudo de los Menéalo, aunque se desvirtuaron sus proporciones originales al añadirsele una altura. La segunda lámina, aunque sigue mostrando parte de la iglesia, concentra su atención en la representación del cruceiro de sus inmediaciones (figura 285).

En 1873 debido al estado deteriorado en el que se encontraba el templo el Ayuntamiento solicitó la reparación de la iglesia. En 1906, Arturo Montes, párroco de Santa María, Casto Sampedro, presidente de la *Sociedad Arqueológica*, León Domercq, ingeniero civil, Arturo Souto, pintor, y José Casal, socio y secretario de la Arqueológica, redactaron un concurso para realizar diversas intervenciones en el templo. Era necesario reparar la torre, para la que se proponía o bien aprovechar la parte existente o sustituirla por otra de nueva traza, reformar el rosetón de la fachada principal y sustituir los calados del interior con vidrios de colores; además, se insistía en la idea de encargar un retablo para el altar mayor, construir dos pequeños coros laterales comunicados por una balconada y ejecutar un púlpito de madera, mármol o piedra y metales.<sup>396</sup> De todas formas, las obras se demoraron en el tiempo y fue a partir del 1916 cuando se planteó la urgencia de restaurar el interior y el exterior, insistiéndose en la “la construcción de un órgano que cubra las necesidades

---

<sup>395</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Obras civís en Pontevedra dos mestres de Santa María...”. Op. cit., p. 438.

<sup>396</sup> Museo de Pontevedra. *Concurso 15 de septiembre de 1906*. Colección Casto Sampedro 53-1.

espirituales del culto en la medida conveniente; y la sustitución del actual coro por otro ya proyectado por el arquitecto diocesano<sup>397</sup>. En 1931 fue declarado monumento nacional<sup>398</sup> y en la década de los años cuarenta se llevó a cabo la limpieza de las fachadas, la reposición de las tejas de la cubierta y la colocación vidrios sobre bastidor de hierro;<sup>399</sup> sin embargo fue en los años cincuenta cuando se realizó una gran empresa que implicó la reorganización espacial, la consolidación estructural de la torre, la ordenación de su entorno más inmediato y la renovación de las cubiertas y la puerta principal.<sup>400</sup> Entre el 1949 y el 1951 su interior sufrió una importante transformación al eliminarse el arco escarzano que apeaba la tribuna del coro, tal y como mostraban los dibujos de Gil Rey y Enrique Campo. Los responsables de la intervención fueron los arquitectos Francisco Pons-Sorolla y Arnau y Luis Menéndez Pidal y el objetivo era “ver en su conjunto las magníficas bóvedas de crucería que cubren el templo”.<sup>401</sup> La supresión del arco implicó la restauración de los pilares a los que se adosaba y sus piezas fueron aprovechadas para dos nuevos arcos que se situaron en los huecos paralelos al eje principal de la iglesia. Se mantuvieron las

---

<sup>397</sup> Museo de Pontevedra. *Carta del rector de Santa María la Mayor, 26 de agosto de 1916*. Casto Sampedro, 53-1.

Un año antes la Comisión provincial ya había señalado la necesidad de construir un coro nuevo y adquirir un órgano para el templo.

<sup>398</sup> *Gaceta de Madrid*. (4 de junio de 1931).

En un acta del 15 de septiembre de 1920 la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, presidida por D. Casto Sampedro se señaló la intención de gestionar la declaración de Santa María, proponiéndose, además, la demolición del coro por considerarlo ajeno al estilo de la iglesia. Museo de Pontevedra. *Documentación relativa a la Comisión Provincial de Monumentos de 1920*, 1-8.

<sup>399</sup> AMP. *Sec. Comisión Provincial de Monumentos*, Legajo 8.11.

<sup>400</sup> Museo de Pontevedra. *Cuentas de la Comisión Provincial de Monumentos de 1951*, 3-9.

Museo de Pontevedra. *Obras de consolidación de la torre de la iglesia de Santa María en 1953. Cuentas de la Comisión Provincial de Monumentos*, 3-11.

*Orden de 27 de julio de 1954 por la que se aprueba un proyecto de obras de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra, Monumento Nacional importante, 79.998'72 pesetas.*

Museo de Pontevedra. *Documentos relativos a la Comisión Provincial de Monumentos de 1954*, 4-1.

Los proyectos de restauración emprendidos por Pons- Sorolla y Menéndez Pidal se encuentran en el Archivo General de la Administración. AGA. Sección Cultura 26/337

<sup>401</sup> CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau...* Op. cit. pp. 781-784.

tribunas laterales con acceso desde una escalera situada cerca del baptisterio, las balaustradas de hierro de cierre y los arcos escarzanos del XVII, renovándose el entarimado y vigería. Además, se instaló el baptisterio en el cuerpo bajo de la torre, se consolidó y rejuntó la sillería y se sustituyó el forjado de la cubierta con la construcción de una bóveda rebajada, restaurando los paramentos y reponiendo el enlosado. En 1951, debido a un temporal, las cresterías de la fachada principal y del ábside sufrieron profundos daños y se procedió a su sustitución copiando el modelo original. Por su parte, el campanario presentaba numerosos grietas, de ahí que se ejecutase una cimentación desde el nivel de la rasante y la consolidación de grietas y huecos inyectando nuevos sillares. Era también necesario acondicionar la plaza para otorgar “al bello lugar una nobleza en consonancia con la importancia del monumento”, así que en 1955 se solicitaron obras de reposición del pavimento del atrio y de la escalera que conducía al templo, retirándose la reja que había sido colocada a principios del siglo y restaurando algunas de las viviendas próximas, a las que se eliminaron los revocos y los balcones, reparándose sus tejados. Ese mismo año se inició la renovación de las cubiertas de manera gradual y, finalmente, las intervenciones culminaron con la sustitución de la puerta principal por una de madera de castaño con herrajes de seguridad y clavos de bronce y forja.

Como se ha comentado en el apartado dedicado a las vistas, la importancia que ejerce Santa María en Pontevedra es muy significativa, condicionando todavía hoy la vista desde el Lérez. Su interés, además de por sus características artísticas, se debe a que se trata del único testimonio que evidencia la importancia que tuvieron los hombres de mar en la ciudad, siendo, así, en uno de los exponentes más significativos del poder económico de las agrupaciones gremiales de la costa cantábrica y atlántica.



Figura 265. Ubicación de la iglesia de Santa María (A). (Google Earth 20-11-2012)



Figura 266. Ábside de Santa María. (F. A.)



Figura 267. Iglesia de Santa María. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra)

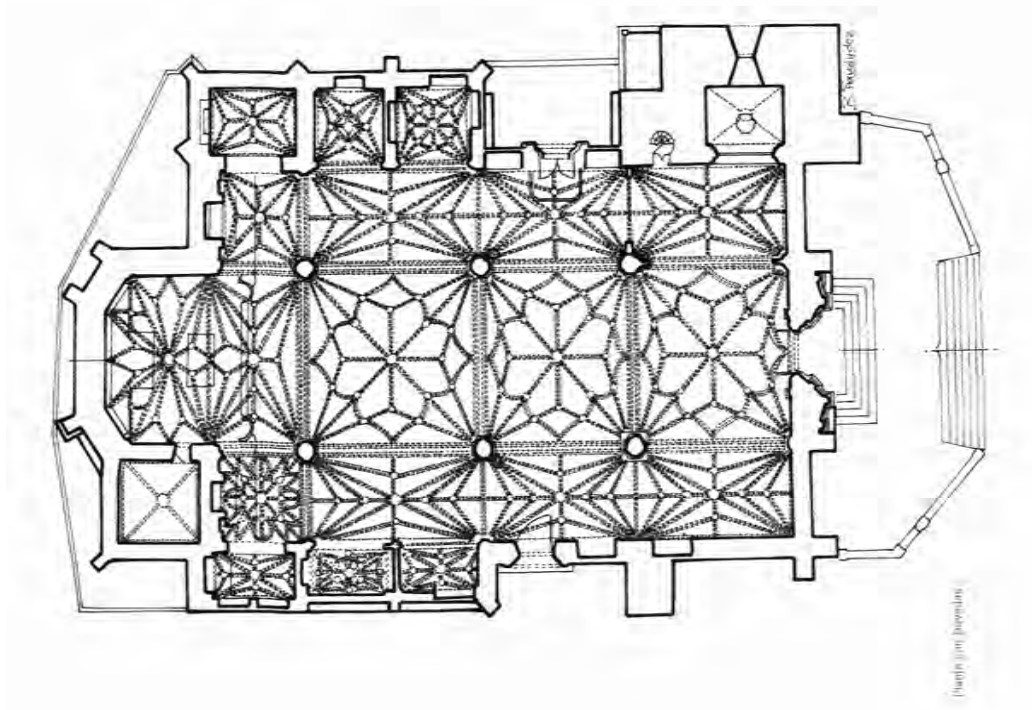


Figura 268. Planta de la iglesia de Santa María. (RODRÍGUEZ FERÁNDEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., p. 64)



Figura 269. Iglesia de Santa María de Pontevedra (interior). Ramón Gil Rey, 1842. (Museo de Pontevedra)



Figura 270. Fotografía del antiguo retablo. Luis Pintos Fonseca, 1906. (Museo de Pontevedra)

Figura 271. *Interior de Santa María*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 272. Detalle de la *Vista de los Churruchaos y Santa María desde la Barca en Pontevedra*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)



Figura 273. *Puesta de sol en Pontevedra*. Eliseo Meifrén i Roig, 1904. (Museo de Pontevedra)



Figura 274. *Santa María vista desde el S. E.* Jenaro Pérez Villaamil, 1849.



Figura 275. *Santa María y los Turrichaos*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849.

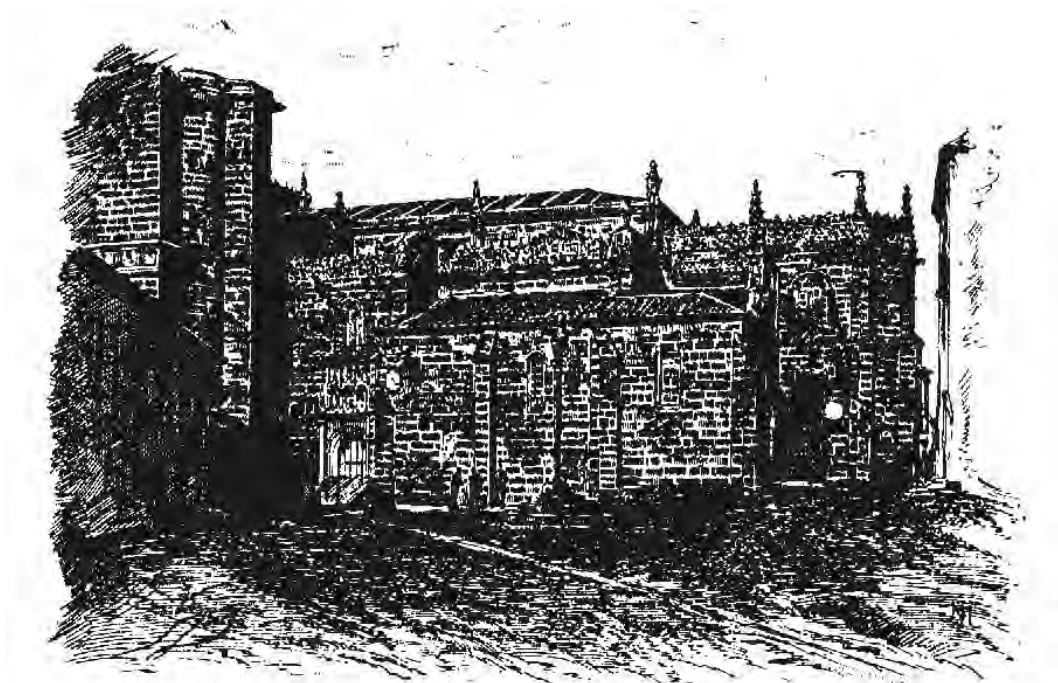


Figura 276. "Pontevedra. Ábside de Santa María la Mayor", en *La Ilustración. Revista Hispano-americana*, XII, 563, (16 de agosto de 1891), p.516.



Figura 277. Pontevedra. *Ábside de Santa María la Grande*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra)



Figura 278. *Ábside de Santa María*. Enrque Campo Sobrino, ca. 1909. (Museo de Pontevedra)



Figura 279. *Pórtico de Santa María*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849.

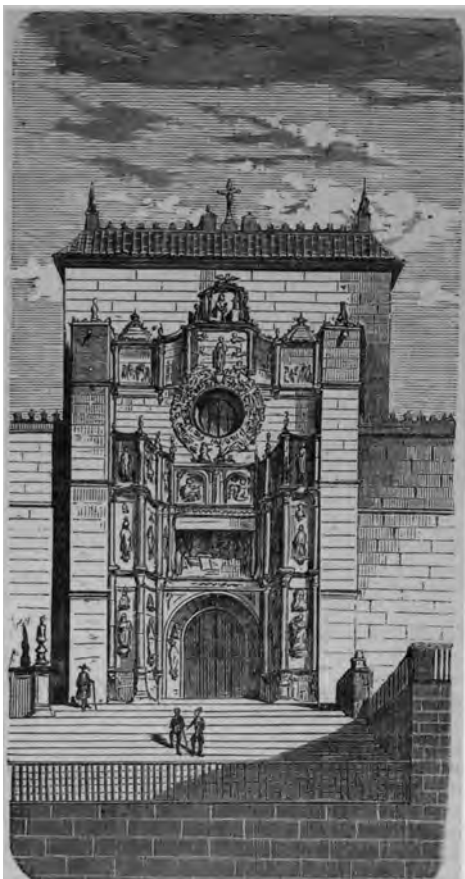


Figura 280. *Fachada de Santa María*. *Crónica general de España... Crónica de la Provincia de Pontevedra*. Fernando Fulgoso, 1867. Anónimo

una en guisa que a menudo se venían  
 alba de oro fallas. \*  
 Alas un vira incendiada que por la  
 los muros cercanos a esta pobla-  
 tre llamado Iruña ó Añbal, re-  
 abalándose castigada á la muer-  
 abidos, presuntándose sería can-  
 se á pasturar ganado.  
 me que pensara para socorrer á los  
 milites de Madrid.  
 auto vaya en malas condiciones  
 de los puertos de esta provincia  
 sin que éstas sea reconocida por  
 alguna con motivo de la extinc-  
 ción muerta días pasados en Rajó-  
 los de aquel, y en verdad que la  
 ta carta que la persona que fue  
 la lugar á un verdadero servicio,  
 saber que la difunta era vecina  
 ciudad de servicio.  
 lo en la carretera de esta ciudad  
 intras en dicha en momentos de  
 que estaba parida, con el objeto  
 cubra un niño durmiendo en una  
 suero sulfado por el humo, ó  
 serer apagar el incendio.  
 cuando moriente y último del  
 ospital de Santiago 99 enfermos  
 cuando 3.875 estancias, que de-  
 rroto, viéndose el Campo de Santa  
 le todo clases. Hicose mucho no-  
 al alca. El ganado vacuno estuvo  
 las vacas, que fueron objeto de  
 hallar y malar se sostiene los  
 ris de toda clase de productos dal  
 a de Gorguillo, término munici-  
 cada mes.  
 a entrega á las de Valencia del  
 ra, basada de un asesinato comu-  
 nista.  
 por fueras del batallon de cana-  
 \*  
 mandado algunas cosas, y detes  
 la apertura de una nueva calle, á  
 rito, pondrá el Sr. Martines Vi-  
 la para abrirse, el cual se com-  
 tamiento D. Augusto Balcena,  
 municipal de Madrid. José Carrido,  
 urtado varios meses de prisión á  
 uera por la Guardia civil. T'reve-  
 as pueros por dos ó tres semanas,  
 Fraguas sacadas. Agronomo,  
 u del contrabandante viz El. Gilie,  
 día 6 para Inglaterra con bueyes y  
 D. Augusto Balcena á saber que  
 pincipes para obviar toda dificul-  
 tades del teatro, que los afecia-  
 por acciendo la extincion.  
 don, si se tiene en cuenta la eco-  
 en las obras de alumbramiento, y se  
 voure á aceptarlas emprendiendo  
 trabajo.  
 hallando serena, el Sr. Edmundo  
 al viaje emprendido en esta época  
 nido obra en un castillo de Man-  
 namento se propone llevar á cabo en



Figura 281. “Fachada de Santa María”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60.



Figura 282. *Fachada de Santa María*. Anónimo, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra)



Figura 283. *Santa María de Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)



Figura 284. *Ábside y casa rectoral de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)



Figura 285. *Cruceiro del campillo de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra)

### III. b. 3.- La capilla de la Peregrina

La capilla de la Peregrina se encuentra situada en pleno centro histórico, fuera del antiguo recinto amurallado, en las proximidades de la antigua puerta de Trabancas (figuras 286-288). Como se ha señalado en las páginas precedentes, la decadencia en la que se sumió la ciudad en la Edad Moderna, impidió que se acometieran obras de carácter públicas, pero sí se realizaron algunas de iniciativa privada o promovidas por la Iglesia, cuyo ejemplo más destacado es esta capilla. De este modo, junto con los palacios barrocos y casas señoriales construidas durante los siglos XVII y XVIII –el Palacio del General Miranda, el de Mugartegui, el de San Román, el Castro Monteagudo, el García Flórez, entre otros -, también se erigieron edificios de carácter sacro, que contribuyeron a dejar la impronta barroca en la ciudad.

El culto a la Virgen Peregrina ha sido estudiado por diversos autores que apuntan que su origen en Galicia se remonta al siglo XVII, época de la que se conservan algunas tallas.<sup>402</sup> Es innegable que la fábrica pontevedresa es la más representativo de esta comunidad; sin embargo, conviene recordar como antecedentes la del templo de Ceilán en A Coruña, del que García Alén afirma que ya estaba levantada en 1707, aunque no se conoce su advocación originaria.<sup>403</sup>

Para abordar la historia de esta capilla tenemos que retrotraernos al año de 1773, momento en el que se creó la cofradía que promovió su construcción. Fue entonces cuando un grupo de feligreses obtuvo la autorización del arzobispo D. Bartolomé Rajoy y Losada para fundar una cofradía con la misma advocación,

---

<sup>402</sup> Sobre el culto e iconografía de la virgen peregrina remitimos al catálogo de la exposición realizada por el museo de Pontevedra, destacando la aportación de Fuentes Alende, véase: FUENTES ALENDE, X.: “O culto á Virxe Peregrina en Galicia”, en *A Virxe Peregrina. Iconografía e culto*. Museo de Pontevedra, 2004, pp. 135-180.

<sup>403</sup> *Ibidem*.

Posteriormente se construyeron las capillas de Santiago de Compostela, entre el 1789 y el 1793; la de Bertamiráns, en la parroquia de San Xoán de Oroño, a finales del siglo XVIII, y ya a mediados del siglo XIX el desaparecido de A Estrada. Véase: FUENTES ALENDE, X.: “O culto á Virxe Peregrina en Galicia”... Op. cit., pp. 135-180.

nombre y sede que la de la Virgen del Camino.<sup>404</sup> Esa capilla estaba situada extramuros, al final de la actual calle de Fray Juan de Navarrete, en el tramo de unión de la calle de la Peregrina con la carretera de Vigo y los barrios de la Eiriña y el del Gorgullón.<sup>405</sup> El edificio databa de finales del siglo XIII o principios del siguiente y fue demolido en 1936. Su derribo se produjo más tardíamente que el de otras construcciones, pero también estuvo motivado por esa búsqueda de crecimiento urbano y modernización, iniciada en el último tercio del XIX. En este caso, no hubo grandes opositores e incluso es sorprendente comprobar que contó con el beneplácito de algunas de las personalidades más sensibles e ilustradas, como fue Casto Sampedro, quien alegó que:

“Es una muralla, una barrera incomprendible, absurda, a la urbanización de la ciudad y a la higienización de aquella barriada...al ayuntamiento no le interesa porque es un adefesio dentro de su urbanización, porque se opone al desarrollo de ésta, porque le priva de una amplia y necesaria plaza, porque taponan arterias circulatorias importantes; porque fomenta un foco de basuras y porque, en fin, constituye para un día más o menos próximo un inevitable peligro y como dato destacado, todo ello en el centro, en el corazón del pueblo, dando una impresión del paisaje montañoso, aldeano, impropio de una ciudad moderna y capital de provincia.”<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> Véase: FERNÁNDEZ ARRUTI, C.: “La Cofradía de la Peregrina”, en *la Capilla de Nuestra Señora del Refugio de la Divina Peregrina. Estudio histórico-artístico*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1909. pp. 17-20.

<sup>405</sup> Sobre la capilla de la Virgen del Camino, véase: MOURE PENA, T. C.: “La capilla de nuestra señora del camino de Pontevedra: un patrimonio olvidado”, en *Museo de Pontevedra*, LVIII, (2003), pp.193-235. Existen algunas notas anteriores, entre las que destacan: SA BRAVO, H.: “A Virxe do Camiño”, en *Diario de Pontevedra*, (5 de septiembre de 1993); SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Documentos, inscripciones y monumentos para la historia de Pontevedra...* Op. cit., I, p.25; *Ídem*: “El santuario de la Virgen del Camino y el Hospital d Lazarados de Pontevedra”, en *Faro de Vigo*, (14 de agosto de 1927), p. 3; *Ídem*: “La capilla de la Virgen del Camino, otra vez el problema de su derribo”, en *Pueblo Gallego*, (10 de noviembre de 1935).

<sup>406</sup> SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: “La Capilla de la Virgen del Camino, otra vez el problema de su derribo”... Op. cit.

Desde el 1753 convivieron en ella las dos cofradías. Sin embargo, pronto surgieron los problemas, debido a que tenían una misma titulación, ubicación y celebraban su festividad en idéntica fecha. Así, para paliar las discusiones, se adoptaron una serie de medidas, cuyas últimas consecuencias fue el levantamiento de la capilla que nos ocupa. Primeramente, se decidió modificar la fecha de celebración de la festividad de la más joven, trasladándose al último día de la presentación de la Virgen, el 29 de noviembre. Además, se modificó su advocación por la de María Santísima del Refugio Divina Peregrina, que poseía los mismos atributos que la venerada en Sahagún. No obstante, las discusiones no solo continuaron sino que se hicieron más intensas y frecuentes; por ello, el 30 de noviembre de 1776, los Síndicos Procuradores Generales establecieron un máximo de tres días para que se sacase de la ermita la imagen de la Divina Peregrina, alegando que constituía un perjuicio para la Congregación de la Virgen del Camino que ambas fuesen veneradas en el mismo lugar:

“Dentro del preziso termino de terzero dia pasado con apremio saquen del santuario la citada imagen de la peregrina con el retablo, y mas efecto que sean de su congregación, y la coloquen en la iglesia o capilla que mas le convenga”.<sup>407</sup>

Ante este suceso, la cofradía solicitó al Ayuntamiento la concesión de un terreno para poder construir su templo. La petición fue aprobada y se les cedió un solar situado a la izquierda de la puerta de Trabancas, ocupado hasta entonces por el negocio de uno de los integrantes de la propia cofradía.<sup>408</sup> Un día después, varios miembros observaron que el espacio disponible obligaría a construir la capilla muy cerca de la muralla, pudiéndole ocasionar numerosas filtraciones de humedad que deslucirían el efecto final del templo; por ello, solicitaron un nuevo terreno, alegando los siguientes argumentos:

---

<sup>407</sup> AHPPPO. Caja 2171. Carp. 48.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

“Suplicandoles que echos cargo de nuestras justas razones nos conzedan sitio en el baldío que esta delante de la Puertta de Travancass caminando hazia el Rouco: de forma que en él se pueda erigir en el modo posible habitación a María Santissima representada en su sagrada ymagen en un edificio que pueda hermostear la entrada del Pueblo que por aspirar nuestro fin a estos objetos hes de hazer y siempre que sea preziso pasar el edificio por enzima del caño que conduze agua a la Fuente de la Herreria será perpetuamente obligación de la congregación reparar aquella parte de caño que ocupe y dar el competente paso p<sup>a</sup> repararse y componerse lo demás de él”.<sup>409</sup>

El Ayuntamiento accedió a sus deseos y poco tiempo después se construyó una capilla de madera con carácter provisional delante de la puerta de Trabancas. El inicio de las obras de la iglesia tuvo lugar el 18 de junio de 1778 y fue posible gracias a un gran número de donaciones de fieles y a las ganancias obtenidas con la venta de estampas y las limosnas.<sup>410</sup>

La traza fue diseñada por Antonio de Souto o Soto, autor de la Puerta de Santo Domingo y de una casa que era propiedad de D. Fernando de Andrade.<sup>411</sup> Los datos sobre la trayectoria de este artífice son escasos y solo podemos afirmar que aparecía citado como maestro cantero y que, posiblemente, formó parte del cuerpo de ingenieros militares.<sup>412</sup> Aunque no se conservan los planos del diseño original, Souto armonizó las corrientes neoclásicas que comenzaban a estar en boga en la época con la tradición propia del Barroco, evidente en la elección de la planta rotonda y en el exterior.

La fachada es convexa (figura 287), está flanqueada por dos esbeltas torres y tiene como remate un frontón quebrado sobre el que se sitúa una imagen de la Fe. Se articula mediante dos cuerpos separados por grandes cornisas voladas. El primero

---

<sup>409</sup> *Ibidem*.

<sup>410</sup> AHPPO. Caja 2171, carpeta 48.

<sup>411</sup> AHPPO. Planero 1, cajón 3, n<sup>o</sup>2/2

<sup>412</sup> TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “O santuario de Nuestra Señora del Refugio”, en *A Virxe Peregrina. Iconografía e culto...* Op. cit., p. 210.

presenta un modelo más clásico, con portada flanqueada por dobles pilastras de orden pseudodórico, y combina elementos clásicos, como los óculos y el arco de medio punto sobre el dintel de la puerta, con otros barrocos, como las placas recortadas rodeando los vanos. El segundo sigue la habitual superposición de órdenes y se estructura con columnillas de capitel compuesto sobre un alto pedestal. En este caso, destacan tres hornacinas de arco de medio punto con las imágenes de la Virgen Peregrina, Santiago y San José. Todo el frente es de aparejo de sillería, mientras que el resto de la edificación es de mampostería calada, a excepción de las cadenas de sillares dispuestos verticalmente a modo de machón y que, en opinión de Tilve Jar, recuerdan construcciones portuguesas como el Monasterio de Serra do Pilar.<sup>413</sup> En su interior concibió un pórtico con bóveda de arista sobre la que se situó el coro. La capilla mayor presenta planta rectangular y bóveda de crucería rebaja. El elemento más destacado es el cuerpo central con cuatro pilastras monumentales de fuste estriado que sostienen una cornisa sobre la que se levanta la cúpula de media naranja, con tribuna y linterna sobresaliente al exterior.

La documentación conservada permite afirmar que Souto estuvo al frente de las obras hasta 1782. Ese año se produjo un cambio en la dirección, a cargo de Melchor de Ricoy, quien debió limitarse a su inspección, puesto que sabemos que el templo fue concluido por Isidro Martínez diez años después,<sup>414</sup> consagrándose el 2 de agosto de 1784.<sup>415</sup>

La centralidad que ocupa la capilla en la villa la convirtió en otro de los motivos plásticos más reiterados, fue descrita en diversas publicaciones periódicas finiseculares y se convirtió en uno de los escenarios más activos de la vida cultural, religiosa y festiva de la ciudad, como veremos seguidamente.

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>414</sup> FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “La puerta de Santo domingo en las murallas de Pontevedra”... Op. cit., pp. 107-118.

<sup>415</sup> FERNÁNDEZ ARRUTI, M<sup>a</sup>. C.: *La Capilla de Nuestra Señora del Refugio de la Divina*... Op. cit., pp. 146-148.

El testimonio más antiguo se lo debemos nuevamente a Jenaro Pérez Villaamil (figura 289). Al igual que en los ejemplos anteriores, formaba parte del conjunto de láminas que realizó en 1849 con motivo de su viaje a Galicia. Su singularidad radica en que, a diferencia de la mayoría de las obras posteriores, que optaron por presentar su fachada principal vista desde la actual calle Michelena, el ferrolano se situó en las inmediaciones de la Plaza de la Herrería para mostrar el alzado suroeste y contextualizar la construcción en su entorno urbano. De este modo, nos legó un excelente dibujo que, además de aportarnos información sobre el edificio, incide en algunas de las características del entramado urbano pontevedrés. La plaza todavía no había sido pavimentada y presentaba un aspecto casi rural y descuidado, aunque sí contaba con alumbrado a gas, tal y como se desprende de la farola dibujada en el centro. En el ángulo inferior derecho podemos observar las características viviendas con soportales. La mayor parte de ellas presentaban soportal adintelado y tres o cuatro alturas, aunque destacaban también otros más elaborados articulados mediante arcos de medio punto. Estaban adosadas a los muros de las murallas y contiguas, en este caso, a una de sus puertas, la de Trabancas, conocida también como la de Peregrina por su proximidad al templo. La puerta poseía unas características similares a las reflejadas por Celso García de la Riega (figura 115); había perdido su remate almenado y remata en una sencilla balaustrada. Por otro lado, en el entorno más inmediato a la capilla había otro tipo de edificación que prescindía del soportal y se articulaba mediante ventanas balconeras con barandilla exterior.

El templo estaba fuera del recinto mural, pero muy próximo al mismo y destacaba por su monumentalidad. Villaamil ofrece su fachada vista en tres cuartos. Esta perspectiva nos permite apreciar su forma ovalada y las características estilísticas que ya han sido comentadas. Sobresalen sus cornisas voladas que marcan una clara diferenciación entre sus dos cuerpos, destacando sus colosales pilastras. El elemento más singular son las dos torres que en 1849 tenían una estructura diferente. Unos meses después de su consagración, el templo había sufrido profundos daños debido a un fuerte temporal el 26 de febrero de 1795. Las obras de reconstrucción se prolongaron hasta diciembre de 1796, pero los daños no fueron totalmente

subsanados, tal y como refleja un inventario de principios del XIX donde se alude a los desperfectos que padecían la torre izquierda y el atrio:

“Noventa y cinco desde cuio (...) arruino a la torre de la parte del Evangelio habiendole arruinado su Chapitel que tubo que vajarse y cerrarse (...) el segundo cuerpo superior de la fachada: tiene dho Atrio dos exquisitas entradas de Escalera real y con frontera de balaustres de piedra ricamente labrados, con seis remates también labrados de escultura y una cruz en medio de ellos y otras dos entradas inferiores en que se incluye la antedha: hallase balaustrado faltoso de piezas q. asegura el sacristán D. Diego Alvarez tener en poder aunque rotas...”<sup>416</sup>

El cuerpo superior y el cupulín izquierdo habían sido totalmente destruidos y, aunque entre el 18 de octubre de 1801 y el 3 de enero de 1802, el maestro Isidro Martínez reconstruyó parte de la torre, se limitó a su cierre con el sencillo tejado que plasmó Villaamil.<sup>417</sup> La falta de liquidez de la congregación solo le permitió realizar obras menores, como la pintura exterior e interior, el retejo y la sustitución de la carpintería, así que no fue hasta 1873 cuando se procedió a su reparación.<sup>418</sup> El detallismo del artista le llevó a incluir una serie de notas; algunas tenían una finalidad compositiva y parecen indicar su interés por perfeccionar el dibujo, otras refrendan su afán documental. Sobre los muros escribió “muralla antigua”, en la zona inferior izquierda añadió una “L”, en alusión a una zona de luz, y una “S” para evidenciar la sombra y en los muros de la capilla escribió el nombre de algunos de los maestros de obras.

El siguiente testimonio gráfico, realizado solo dos décadas después, verifica la tardía reconstrucción de la torre. Se trata de un grabado de 1867 incluido en la *Crónica*

---

<sup>416</sup> AHPPPO., caja 2171-carpeta 49.

<sup>417</sup> TILVE JAR, M<sup>a</sup> A.: “El santuario de nuestra señora del refugio la divina Peregrina... Op. cit., p. 220

<sup>418</sup> En 1973 la corporación municipal comunicaba que las torres del Peregrina y la de Santa María de Mourente se hallaban próximas a desplomarse a causa de series temporales. AMP. *Libros de Actas. Corporación de 1873.*

*General del España* de Fernando Fulgoso (figura 290).<sup>419</sup> La vista está tomada desde la calle de Michelena y presenta como telón de fondo la fachada principal del templo. En el margen izquierdo se sitúa una vivienda que fue drásticamente modificada a lo largo del siglo XIX y XX. Era un edificio de tres alturas con vanos simétricos en cada planta. En la primera se disponían ventanas balconeras de doble hoja cristalera y carpintería de madera y en la segunda se abría un balcón corrido, elemento característico de la arquitectura pétreo pontevedresa. La xilografía ofrece una vista de la fachada principal de la capilla, cuyas características arquitectónicas ya han sido definidas. Su interés radica, además, en que nos permite apreciar la estructura original del atrio, cerrado por una balaustra y con una fuente de tres caños.

Las dificultades económicas y la convulsa situación política y social hicieron que la necesaria restauración no pudiese concluirse hasta los años setenta.<sup>420</sup> Fue entonces, cuando la Congregación contó con un gran número de donaciones de particulares tras abrir una subscripción popular<sup>421</sup> y concedérsele una subvención para instalar un pararrayos.<sup>422</sup> La reconstrucción fue adjudicada a Manuel Portela Salguiero, quien tomó como modelo la torre sur y reparó la cornisa del segundo cuerpo,<sup>423</sup> según se especificó en las “Condiciones facultativas de construcción y reparación de la torre de la capilla de la Peregrina”, en cuyo artículo uno se exponía:

---

<sup>419</sup> FULGOSO, F.: *Crónica General de España. Provincia de Pontevedra...* Op. cit., p. 17.

<sup>420</sup> Ese año se concedió una subvención para instalar dos pararrayos en sus torres. AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 12 de octubre de 1873.

<sup>421</sup> *Boletín Oficial de la Provincia*, 102, Pontevedra, (1 de mayo de 1873), p. 4.

<sup>422</sup> AMP. *Libros de Actas*. Sesión del 12 de octubre de 1873.

“Se dio cuenta de una instancia producida por la Junta Directiva de la Congregación de Nuestra Señora del Refugio, solicitándosele se de ayuda con alguna cantidad para construir dos pararrayos en las torres de la capilla de dicha virgen de ponerla a cubierto de los efectos de la electricidad que por dos veces inutilizaron aquellas.

En el proyecto de reconstrucción se especificaban, además, las características del pararrayos, informándose que su barrilla debía ser cilíndrica de yerro dulce de cuatro metros de alto y tres centímetros de diámetro y se empotrará en el cimborrio con plomo fundido. AHPPO, Caja 2171. Carpeta 46 (5). F. 12.

<sup>423</sup> APPO, Caja 2171. Carpeta 46 (5), f. 38-46.

“Llevando la torre la misma altura y dimensiones y molduras o cornisas yugal a la otra será la piedra de esta, granítica, fina, sin grietas ni manchas de ninguna especie y esta será bien labrada”.<sup>424</sup>

Las obras fueron aprobadas por Justino Flórez y Llamas, por aquel entonces arquitecto municipal, quien consideró que cumplían las condiciones adecuadas de solidez.<sup>425</sup> Seis años después, *La Ilustración gallega y Asturiana* publicó un grabado con la torre reconstruida, que permitió recuperar el carácter simétrico de la fachada (figura 291).<sup>426</sup> Se acompañaba de un texto que enfatizaba la importancia del templo en el espacio urbano, tras haberse restablecido su estructura original de dos cuerpos, el primero de sección cuadrada y el segundo a modo de cupulín.

Desde la inauguración del santuario el culto a la virgen y la celebración de sus fiestas conmemorativas fue en ascenso, superando incluso a los otros dos patrones de la ciudad, San Sebastián y la Virgen de la O.<sup>427</sup> A partir de los últimos años del siglo XIX, los festejos en honor a la Virgen fueron adquiriendo una gran importancia. Inicialmente, tenían un carácter religioso, comenzaban la víspera del segundo domingo de agosto y duraban tres días. No obstante, desde fecha temprana, se fueron incluyendo actos culturales, benéficos y deportivos, diferenciándose una serie de ceremonias de carácter sacro y otras civiles.<sup>428</sup> Sus escenarios urbanos eran fundamentalmente dos: el entorno del templo y la Alameda. Para dar a conocer los

---

<sup>424</sup> AHPPPO. *Expediente completo de obras de reparación del Santuario de la Divina Peregrina de Pontevedra*, caja 2171. Carpeta 46 (5).

<sup>425</sup> AHPPPO. *Aprobación de las Obras ejecutadas en el Santuario de la Peregrina por el Arquitecto Municipal don Justino Flórez el 22 de octubre de 1873*, caja 2171. Carpeta 46 (5). F. 52 y 53.

<sup>426</sup> “Pontevedra: Iglesia de la peregrina”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 10, (10 de abril de 1879), p. 120.

<sup>427</sup> ECHAVE DURÁN, M<sup>a</sup>. C., FORTES ALÉN, M<sup>a</sup>. J.: “Festejos de la Peregrina. Devoción y ocio”, en *A virxe Peregrina. Iconografía e culto...* Op. Cit, pp. 351-398.

Las autoras analizan con detenimiento los festejos de carácter religioso y laico. Estos últimos fueron aumentando con el paso del tiempo. Además, en 1842 se concedió una Real Orden que permitió celebrar una feria de tres días durante la festividad.

<sup>428</sup> Entre ellos destacaban los espectáculos pirotécnicos, las corridas de toros y de delfines y los bailes y las verbenas.

actos festivos pronto se realizaron programas, cuyas portadas fueron decoradas por artistas locales como Luis Pintos, Barreiro, Ventura de Dios López, Sesto y Ramón de la Peña, Agustín Portela, Rafael Alonso y Acosta. Asimismo, la prensa ilustrada difundía sus festejos y en algunos números acompañaban el texto de interesantes grabados. El 30 de agosto de 1882, *La Ilustración Española y Americana*, publicó un texto y una estampa grabada por Tomás Capuz y Alonso, sobre un dibujo de Gerardo Meléndez Conejo, para dar a conocer la festividad (figura 292):

“Las fiestas de Pontevedra, en honor de la Santísima Virgen que, bajo la popular advocación de La Peregrina, se venera en antiguo y modesto santuario de aquella población, han sido espléndidamente suntuosas: solemnes funciones de la iglesia, feria, certamen de artes y oficios, juegos florales, Exposición de Ganados...todo contribuye a la mayor satisfacción de la numerosa concurrencia.

Celébranse, el día 15, dos procesiones de la Peregrina: la primera, matinal, para trasladar la santa Imagen a la iglesia de Santa María; la segunda, por la tarde, con numeroso cortejo de clero, autoridades y corporaciones, al cual preceden los tradicionales gigantes y cabezudos, y entre apiñada muchedumbre”.<sup>429</sup>

La xilografía publicada mostraba una de las procesiones del 15 de agosto. Su objetivo era precisamente informar sobre la magnitud de la fiesta y la diversidad de actos que en ella se daban, fijando para el recuerdo dichas celebraciones. La iglesia aparece en un segundo término como si la observásemos desde la plaza de la Herrería, de modo similar a la perspectiva adoptada por Villaamil. Así, nos permite observar su alzado y la fusión de elementos de su fachada en la que destacan las dos torres y el remate del frontón. En cualquier caso, su interés reside en que ofrece una imagen completa del principal festejo que tenía lugar el día de la Patrona. La procesión se solía iniciar con gaitas del país, luego cabezudos y gigantes, estandartes,

---

<sup>429</sup> “Nuestros grabados”, en *Ilustración Española y Americana*, XXXII, (30 de agosto de 1882), p. 115.

la carroza con la Virgen y la representación religiosa y civil. El pueblo se concentraba en la Plaza de la Herrería y tras su paso se unían al cortejo.

Sin embargo, fueron las mismas publicaciones periódicas las que incluyeron ciertas notas en las que criticaban el carácter que habían adquirido las fiestas, añorando el esplendor que había tenido en el pasado. Tal fue el caso Álvarez Limeses, que en 1897, publicó un breve artículo las celebraciones en *Galicia Moderna*. En su opinión:

“A las fiestas del pueblo tradicionales, típicas, diéronles golpe de gracia el telégrafo, el vapor, la luz eléctrica...a los modernos festejos, sinó característicos de un lugar, propios al menos para todos, les hirieron de muerte el abandono y la desidia...

Ahora sin forasteros que acudan á Pontevedra desde los grandes centros, sin aldeanos siquiera que asomen por nuestras calles sus rostros expresivos, admirados y alegres, las fiestas d Agosto, las únicas que disfrutamos, las hacemos en familia, á lo sordo, sin que nadie se entere, de tapadillo”.<sup>430</sup>

Tendremos que esperar hasta principios del siglo XX para volver a encontrar otra representación sobre la capilla. Se trata de un dibujo de Enrique Campo que evidencia su predisposición para el dibujo, pero no nos aporta nuevos datos sobre la construcción, situada en un segundo plano y destacando entre el resto de las edificaciones (figura 293).

El acceso a la Peregrina fue alterado en la década de los ochenta del siglo XIX y no se recuperó su estructura primitiva hasta la restauración emprendida por Pons- Sorolla en 1953 (figura 294). La intervención decimonónica fue realizada por Alejandro Rodríguez-Sesmero, por aquel entonces arquitecto interino de la ciudad en 1887. Un año antes, el alcalde había propuesto eliminar el atrio y construir, en su lugar, una amplia escalinata (figura 288). Poco después se demolió la fuente vieja y se

---

<sup>430</sup> ÁLVAREZ LIMESSES, G.: “Las fiestas de la peregrina: ayer y hoy”, en *Galicia Moderna*, I, 9, (1de septiembre de 1897), pp. 20-22.

informó públicamente de que no se eliminaría el atrio, ante la desaprovación de la Cofradía de la Virgen Peregrina,<sup>431</sup> limitándose la intervención a la construcción de la escalinata. Como ha apuntado García Filgueira,<sup>432</sup> el objetivo del Ayuntamiento era embellecer el entramado urbano y respondía a la falta de apreciación de la época por el arte barroco. En efecto, un año antes la “Crónica de Pontevedra”, presentaba la siguiente noticia:

“Tal vez se modifique algún tanto el atrio de aquella capilla, n cuyo caso desaparecerá la fuente que allí existiese de un orden arquitectónico que poco contribuye al ornato público (...) La fuente se convertirá en surtidor de distinto modo emplazado y árboles y faroles adornarán la plaza”.<sup>433</sup>

Más de un lustro después, cuando Pons-Sorolla fue elegido para la realización de un proyecto que le devolviese su aspecto original, definió la intervención de Sesmero, como sigue:

“Los afanes de 'modernización' y quizás un erróneo concepto de grandiosidad mutilaron gran parte del cerramiento del atrio –toda la zona frontal- y desapareció la simpática fuente para quedar todo ello sustituido por la ampliación de la escalinata que hoy vemos.”<sup>434</sup>

La actuación de Pons-Sorolla tuvo tres objetivos principales:<sup>435</sup> recuperar la traza original, mediante la reconstrucción de la fuente original; dar continuidad a la urbanización de la plaza contigua y buscar una solución para el problema de urbanización. Todo ello se logró mediante la modificación de la línea de los cierres

---

<sup>431</sup> *Crónica de Pontevedra*, 1 de abril de 1887.

<sup>432</sup> GARCÍA FILGUEIRA, M.: *Eclecticismo y arquitectura...* Op. cit., pp. 456- 457.

<sup>433</sup> *Crónica de Pontevedra*, 21 de mayo de 1886.

<sup>434</sup> AGA, Sección: Cultura, 26/337. Para mayor información sobre las obras de Pons Sorolla en Galicia, remitimos a la tesis doctoral de Castro Fernández: CASTRO FERNÁNDEZ CASTRO, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto –restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*... Op. cit., pp. 777.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

laterales, en paralelo al eje perpendicular del templo. Además, reconstruyó la fuente y la zona frontal perdida, recuperando su aspecto original que, sus palabras:

“Presenta una mayor intimidad en esta solución restaurada y las perspectivas desde la plaza mejora notablemente al parecer un primer término de gran nobleza y línea movida detrás del cual surge la verticalidad de la fachada”.<sup>436</sup>

Por último, diferenció el espacio en dos niveles enlazados por una escalinata. La renovación se concluyó en 1956, cuando se aprobó el enlosado de las zonas no afectadas por las obras.

La última gran intervención fue promovida por el Ministerio de Cultura y realizada por Xosé Bar Boo y César Portela Fernández-Jardón en 1981. La restauración se desarrolló en dos fases: en la primera se cambiaron las cubiertas y se efectuó una limpieza e impermeabilización del muro y en la segunda se consolidaron los cimientos mediante la técnica de cosido con micropilotes. Además, se mejoró considerablemente todo el entorno, restaurándose la fuente de hierro fundido, que tras la reposición de la cantería del atrio se había adosado a la fachada posterior, y ahora se instalaba sobre un enlosado de piedra en la pequeña plaza.

---

<sup>436</sup> *Ibidem.*



Figura 286. Ubicación de la capilla de la Peregrina. (Google Earth)



Figura 287. Capilla de la Peregrina. (F. A.)



Figura 288. Santuario de la Peregrina. Francisco Zagala, ca. 1890. (Museo de Pontevedra)



Figura 289. *La Peregrina desde la Herrería*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra)



Figura 290. “Iglesia de la Peregrina”, en *Crónica General de España... Provincia de Pontevedra*. Fernando Fulgosio, 1867.

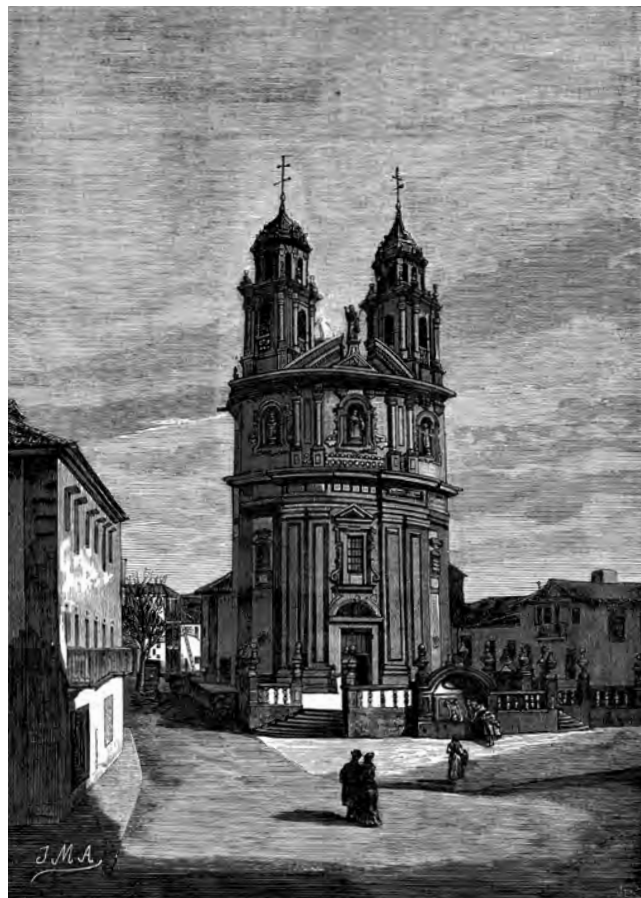


Figura 291. “Pontevedra: iglesia de la Peregrina”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 10, (10 de abril de 1879), p. 120.



Figura 292. “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124.



Figura 293. *La peregrina y tejados de su entorno*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra)

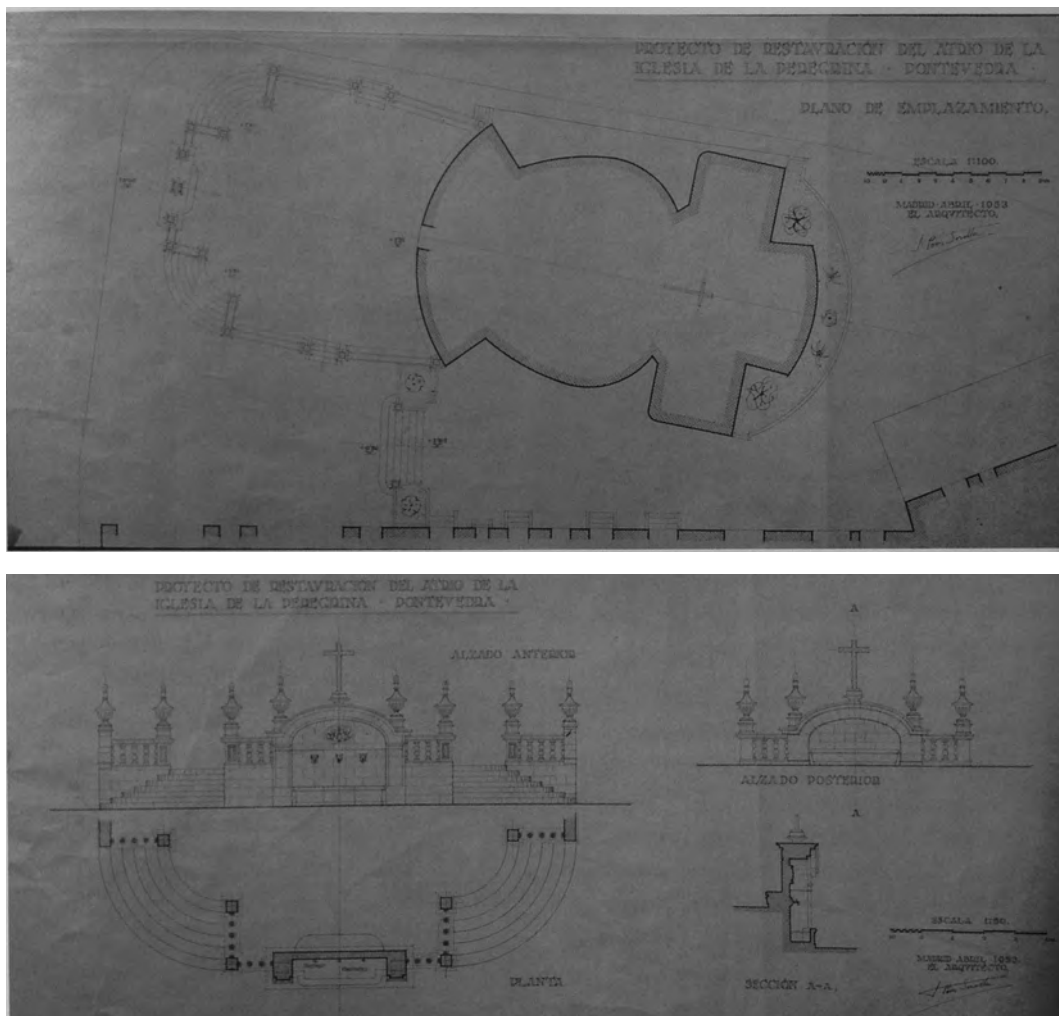


Figura 294. Proyecto de restauración del atrio de la iglesia de la Virgen Peregrina. Francisco Pons-Sorolla, 1953-1954. (Museo de Pontevedra)



## **Parte V. Conclusiones**



La ciudad de Pontevedra atravesó momentos de gran importancia, pero también vivió episodios de pobreza y olvido tras la pérdida de su vitalidad marítima y pesquera durante buena parte de la Edad Moderna y Contemporánea. Su devenir histórico, social, económico y cultural fue estudiado por numerosos investigadores, cuyos trabajos han sido citados reiteradamente en las páginas precedentes, aunque ninguno se detuvo en el análisis de las reacciones que provocaron en la época tales transformaciones. Por ello, en esta tesis doctoral nos planteamos como objetivo prioritario ofrecer a través de la historia de sus representaciones plásticas un estudio de la ciudad no solo desde el punto de vista físico, sino, sobre todo, teniendo en cuenta la cultura y la mentalidad de las sociedades que fueron construyendo su paisaje urbano. Así, hemos visto cómo fue evolucionando la imagen de Pontevedra, tratando de evidenciar los diversos significados que se les fueron atribuyendo a sus arquitecturas. La fuente principal ha sido la producción artística y otros documentos gráficos que, en muchos casos, dado su índole subjetiva, no se habían considerado lo suficiente. Por ello, este trabajo ha pretendido avanzar en el conocimiento y comprensión de una realidad concreta, analizando sus contenidos simbólicos mediante la búsqueda y selección de fuentes gráficas, históricas y literarias, y su posterior interpretación. Hemos reconocido lugares con los que siempre se identificó la ciudad, otros que fueron sepultados, pese a su carácter emblemático, y algunos que, aunque experimentaron profundos cambios morfológicos, todavía conservan buena parte de sus atributos originales.

En la primera parte se definió la metodología utilizada, así como los límites cronológicos y geográficos establecidos, partiendo de la concepción de la ciudad como un fenómeno humano que se va tejiendo a lo largo del tiempo, respetando o ignorando el patrimonio heredado.<sup>1</sup> Para ello, iniciamos el discurso retomando algunas aportaciones realizadas desde otras disciplinas, como la geografía, la antropología, la sociología y el urbanismo, debido a sus interesantes contribuciones en el estudio de la percepción y vivencia del espacio. Asimismo, se incidió en la

---

<sup>1</sup> En la introducción se enunciaron las dos definiciones de la ciudad, contraponiendo aquella que la entiende simplemente como la estructura física, esto es, como edificación, y la que la interpreta como una comunidad humana, como forma urbana de vida.

utilidad de los testimonios gráficos para comprender cómo se fue fraguando la memoria urbana, partiendo de una doble dimensión: la individual, que alude a las sensaciones y representaciones mentales que cada persona se ideó de la realidad urbana, y la colectiva, que materializa las relaciones que con ella se creó cada sociedad, vinculando la historia social con el paisaje y el territorio. En este sentido, recordamos autores clásico, como Lynch, por ser uno de los pioneros en plantear la idea de que una ciudad es al tiempo mil ciudades, debido a que cada cada persona descubre, conoce y metaforiza su imagen que puede ser coincidente o no con la de los otros por su capacidad de despertar múltiples sensaciones, tal y como expreso Calvino:

“Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican los libros de historia de la economía, pero estos trueque son solo de mercancías, sino también trueques de palabras, deseos y recuerdos”.<sup>2</sup>

En este contexto, según apuntó Costa Mas, la Geografía ofrece un puente para el estudio del urbanismo a través de la Historia del Arte, gracias a una corriente que la conectada con la fenomenología, enfatiza conceptos como el de paisaje, lugar, territorialidad, imagen e identidad, etc.<sup>3</sup> Este aspecto implicó un enfoque multidisciplinar que tomó como punto de partida las aportaciones realizadas por las nuevas teorías geográficas surgidas en los años sesenta y setenta del siglo pasado, preocupadas por el estudio de las imágenes espaciales y la percepción del entorno.<sup>4</sup> Con sus consideraciones, se ha podido mostrar que las representaciones plásticas nos permiten apreciar diferentes formas de percibir la ciudad, en relación con

---

<sup>2</sup> CALVINO, I.: *Las ciudades invisibles...* Op. cit., p. 15.

<sup>3</sup> COSTA MÁ, J.: “La percepción del paisaje urbano en la pintura de la época impresionista”, en *Escrituras de la ciudad...* Op. cit., pp. 33-45.

<sup>4</sup> Estas nuevas teorías surgieron en el ámbito anglosajón, donde se distinguieron claramente dos posturas: las conductistas o comportamentales, que se basaron en la realidad objetiva de las observaciones obtenidas tras el análisis lógico y matemático, y los enfoques centrados en la percepción, que reconocieron la existencia de unos condicionantes personales y colectivos que dan un sentido relativo a las observaciones, relacionándolas con su contexto social e histórico.

condicionantes personales y colectivos que aluden a una realidad relativa y cambiante en función de la época y de las características de cada sociedad. En efecto, queremos traer aquí a colación la perspectiva planteada por la Geografía de la Percepción y el enfoque humanista, puesto que introdujeron un concepto de gran interés para el estudio de la iconografía urbana: la idea de lugar, que alude a las connotaciones personales y colectivas.<sup>5</sup> Los geógrafos humanistas sustituyeron el concepto de espacio por el de lugar, un término que implica una doble significación personal y colectiva. Además, propusieron otros elementos de referencia como las experiencias significativas, el sentido de pertenencia y los sentimientos afectivos ante la ciudad, lo que propició términos como el de topofilia, topofobia y toponegligencia, planteados por Tuan.<sup>6</sup> Así, al abordar la memoria visual de Pontevedra hemos podido constatar que sus calles, plazas y arquitecturas son mucho más que un mero soporte material y nos hablan de las relaciones que se establecieron con el medio hasta acumular un caudal de significados y valores culturales. Hemos comprobado que la mayor parte de las representaciones son paisajes urbanos fruto de las impresiones y sensaciones generadas, sobre los que existe una memoria colectiva, que los convierten, como indicó Nogué, en un concepto impregnado de connotaciones culturales e incluso ideológicas.<sup>7</sup> Un aspecto analizado, entre otros, por Maderuelo para quien cada territorio y ciudad representada no es la mera imagen de un lugar, sino la forma en

---

<sup>5</sup> Este enfoque surgió en ámbito francés desde principios de los años setenta. Entre los pioneros destacan Frémont, Bertrand, Gumuchian, Chadeauf y Bailly, quienes se comenzaron a preocupar por el espacio humano no como un espacio objetivo, sino como un espacio vivido.

<sup>6</sup> TUAN, Y.: "Geopicty: A Theme in Man's Attachment to Nature and to Place", en *Geographies of the mind. Essays in Historical Geosophy*. Oxford University Press. Nueva York, 1976, pp. 11-39. Además, puede resultar de interés: GIL DE ARRIBA, C.: *Ciudad e imagen. Un estudio geográfico sobre las representaciones sociales del espacio urbano de Santander*. Universidad de Cantabria. Santander, 2002, pp. 45-51.

<sup>7</sup> NOGUÉ I FONTO, J.: "Geografía humanista y paisaje", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 5, pp. 93-107. Además, puede resultar de interés: NOGUÉ I FONTO, J. (Coord.): "Introducción. El paisaje como constructo social", en *La construcción social del paisaje*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pp. 9-24; VENTURI FERRIOLO, M.: "Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar", en *El paisaje en la cultura contemporánea*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008, pp. 115-140.

que determinada sociedad imaginó el mundo urbano, esto es, la imagen que se tuvo de él y la manera en que fue comprendido.<sup>8</sup> La producción plástica confirma estas afirmaciones, y ratifica la idea de que las transformaciones de los usos de la ciudad, alteran también su propia identidad y significado. Una cuestión que resulta obvia en el caso de la arquitectura desaparecida y en el arrabal de A Moureira, cuya colmatación mudó radicalmente la antigua imagen e identidad marítima y pesquera de la villa.

Con estas premisas, este trabajo no solo ofrece una aproximación a la evolución urbana de Pontevedra, sino que invita a reflexionar sobre las relaciones y vínculos que unen al hombre a la ciudad. En este caso han sido estudiados a través de la imagen legada por artistas foráneos o aficionados y creadores locales que vivieron e interpretaron sus calles, plazas e hitos más significativos, proponiendo, en no pocas ocasiones, su visión de una ciudad imaginaria, desaparecida u olvidada. Detrás de sus intenciones se ha tratado de obtener información de tipo formal, pero también de carácter simbólico para analizar los lazos que existen entre la realidad, el Arte y la variabilidad de las percepciones, evidentes en la producción plástica. Así, las representaciones comentadas inciden en la noción de pluralidad espacial y en cómo cada tiempo, ocasión, topografía, etc. determinó y determina códigos gráficos diferentes, que impiden establecer una clave de descodificación universalmente válida.

La elección del ejemplo de Pontevedra estuvo motivada por nuestro interés de establecer una continuidad temática con el trabajo de investigación tutelado sobre Avilés, realizado durante la primera etapa del doctorado. Precisamente, uno de los objetivos del proyecto de tesis era ofrecer un estudio que permitiese identificar una serie de características urbanas presentes en estos dos núcleos poblacionales con numerosas semejanzas geográficas, históricas y culturales y documentar con los testimonios gráficos conservados las alteraciones acaecidas y el modo en el que fueron percibidas por gran parte de su población, creando un corpus iconográfico de gran interés para recuperar su memoria e identidad visual. De otra parte, al elegir otro

---

<sup>8</sup> MADERUELO, J.: “El Paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos...* Op. cit., p. 528.

caso atlántico se mantenía también una continuidad con el argumento de los cursos de doctorado, centrados en este territorio, permitiendo entender dos ejemplos concretos en un contexto más amplio, tal y como se expuso en la segunda parte de la investigación. De esta forma, aunque nos hemos centrado en Pontevedra, se propuso una breve historia del nacimiento y desarrollo de la imagen artística del litoral norteño, comentando los testimonios más relevantes incluidos en las series y colecciones encargadas por la monarquía, las publicaciones periódicas decimonónicas y las visiones realizadas por los artistas finiseculares.

Como hemos dicho, y con independencia del éxito y la fortuna de sus representaciones, durante buena parte de la Edad Moderna fueron surgiendo una serie de obras que pretendían ensalzar los progresos de los puertos, gracias a las iniciativas emprendidas por la monarquía, al tiempo que se convertían en un instrumento de conocimiento de las que, por entonces, eran algunas las poblaciones más estratégicas del Reino. Con el siglo XIX, determinados casos, como Santander, San Sebastián o Gijón, fueron protagonistas de las nuevas inquietudes y gustos de la época, como el veraneo, otras destacaron por su potente industrialización, tal es el caso de Bilbao, mientras que las de menores dimensiones, entre las que se encontraban Avilés y Pontevedra, comenzaron a dar la espalda a ese componente marítimo y pesquero que había fomentado su desarrollo y prosperidad, experimentando una profunda crisis que no se saldó hasta finales de la centuria. Por último, ya a caballo del siglo XIX y el XX su representación sirvió para incidir en las señas de identidad del territorio norteño y remarcar sus singularidades, dando lugar a lo que se conoce como paisajismo local. Ciertamente, esa segunda parte confirma que, pese a las diferencias tanto cuantitativas como cualitativas entre las representaciones de unas poblaciones y otras, sí existen unas constantes comunes en su producción plástica, que abren la puerta a ulteriores trabajos sobre la iconografía portuaria de la costa cantábrica y atlántica.

En cualquier caso para estudiar una ciudad a través del cine, la literatura o la iconografía urbana, resulta necesario conocer su imagen real y comprender cuáles fueron las etapas más relevantes de su historia, como se expuso en la tercera parte de

este estudio. Gracias a la consulta de bibliografía crítica y de documentación histórica se trazó una breve historia de Pontevedra, vinculando su devenir económico, cultural y social con su urbanismo. La villa experimentó su gran crecimiento en la Baja Edad Media y desde entonces fue enriqueciendo su patrimonio construido; sin embargo, las dificultades económicas y las crisis de la Edad Moderna impidieron que se realizasen intervenciones destacadas en los siglos XVII y XVIII, con excepción de ciertos ejemplos de arquitectura civil y religiosa patrocinados por la nobleza y la iglesia respectivamente; de este modo, deducimos que, aunque el urbanismo no experimentó cambios sustanciales hasta el siglo XIX, la imagen de la ciudad, o mejor dicho, la percepción de ella, sí se vio profundamente alterada. Nos lo confirman los testimonios gráficos de Baldi y de Mariano Sánchez, en los que, aunque se intuye la existencia de un rico patrimonio arquitectónico, es posible apreciar que había experimentado un deterioro considerable. Este hecho explica que, aunque Pontevedra figuró en las series dedicadas a las vistas de los puertos y seguía identificándose con su componente marítimo, la iconografía de esta época incida en su declive, frente a la pujanza de otros núcleos urbanos, como A Coruña, Gijón, Santander o Bilbao.

Esta idea de permanencia y estancamiento de la ciudad se aprecia también las vistas urbanas que abren la cuarta parte del trabajo y que aluden al carácter dinámico, pero también persistente, del paisaje urbano. Pontevedra se incluyó en numerosas publicaciones periódicas del XIX que permitieron que sus lectores se formasen una idea de ella, al tiempo que los propios habitantes obtuvieron una visión de su ciudad que se sumó a la suya propia. Además, fue retratada por numerosos artistas locales que optaron por la inmortalizar su perfil desde la ladera de A Caeira, incidiendo en el protagonismo de la iglesia de Santa María y las modestas viviendas de A Moureira. Esta imagen, con variaciones, se reiteró hasta principios del siglo XX, de modo que la ciudad se asoció durante siglos con dos de sus hitos más significativos: el templo de los mareantes y el antiguo barrio mariner. Por ello, los testimonios incluidos en dicho apartado resultan de gran interés para estudiar los cambios urbanísticos experimentados y acercarnos a una imagen que hoy es prácticamente irreconocible. De este modo, Pontevedra se identificó con su fachada costera hasta principios del

siglo XX y fue uno de los focos más simbólicos y significativos; no obstante, su paisaje adquirió otros significados y, aunque siguió manteniendo parte de su esencia marítima y su estructura, la mayor parte de las vistas y descripciones nos transmiten una idea nostálgica. Finalmente, desde el último tercio del XIX, se vinculó a la idea de ciudad burguesa y turística, donde lo tradicional se fusionó con lo moderno, produciéndose una gran transformación urbana, al tiempo que destacó su renombre de ciudad culta, debido a los personajes que acudían cada verano.

El estudio de la documentación gráfica del patrimonio desaparecido posibilita la recuperación de la memoria olvidada en el urbanismo, nos facilita el análisis de cómo se interpretaron espacios urbanos muy diferentes a los actuales, acercándonos a los últimos años en los que Pontevedra dejó de tener una fisonomía ligada a sus orígenes y gestación. Además, confirman ese interés por el conocimiento de la arquitectura y, sobre todo, por la plasmación a través del lápiz o del pincel de los que fueron algunos de los hitos más destacados de la antigua villa amurallada. Enriquecen el conocimiento del urbanismo pontevedrés y recuerdan algunas de las huellas íntimamente vinculadas a su florecimiento urbano, cuyo conocimiento es necesario para poder comprender mejor la propia evolución histórica de la ciudad.

Especial atención tiene el apartado dedicado al arrabal de A Moureira, debido a la numerosa documentación encontrada. Se trata quizás de uno de los capítulos más importantes de esta tesis, por ser el que mejor evidencia esa identidad portuaria, marítima y pesquera que tuvo Pontevedra y que hoy es prácticamente irreconocible. Junto con los interesantes dibujos de su arquitectura tradicional, realizados por Enrique Campo, Carlos Sobrino o Luis Pintos Fonseca, conviene destacar tanto los dibujos de Villaamil como las estampas publicadas en la prensa decimonónica. Precisamente, son estos últimos los que constatan la importancia que tuvo el arrabal y que, como adelantábamos, durante buena parte del siglo XIX la ciudad todavía se reconocía en él, pese al estado de decadencia en el que estaba sumido. A través de ellos, se ha podido ofrecer una serie de datos que nos facilitan el estudio de su estructura y de las características de unas viviendas y construcciones específicamente diseñadas para las tareas relacionadas con la pesca y el mar.

Al mismo tiempo, al estudiar hitos como la muralla, las Torres Arzobispales, la antigua iglesia de San Bartolomé, el hospital e iglesia de San Juan de Dios y la Bastida se enriquece el conocimiento del patrimonio desaparecido, un tema que no ha sido objeto de estudio frecuente en la Historia del Arte. Se ha podido resaltar la importancia de algunos hitos urbanos que fueron una parte sustancial de nuestra cultura y sin los cuales no podríamos entender el desarrollo de la ciudad, de ahí que se haya abordado y dado la misma importancia al legado arquitectónico desaparecido que al conservado para ofrecer una imagen lo más completa posible de las transformaciones acaecidas.

De otra parte, al revisar la rica iconografía que generaron algunos ejemplos de arquitectura sacra, como las ruinas de Santo Domingo, la iglesia de Santa María y la capilla de la Peregrina comprobamos que desde el siglo XIX, época de la que datan los ejemplos más antiguos, hasta la actualidad fueron los contenedores de gran parte de la memoria pontevedresa y los elementos urbanos con los que se identificaron numerosos artistas foráneos y locales. Sin embargo, en el caso de los espacios de uso colectivo, como las plazas y las calles, fueron los creadores locales los que realizaron un mayor número de representaciones por tratarse de los lugares donde se hacen más evidentes los vínculos que unen a los habitantes con la ciudad, convirtiéndose en los escenarios privilegiados de la vida comunitaria de cada pueblo.

Llegados a este punto, es pertinente señalar que en la selección de imágenes se ha tratado de ofrecer una visión lo más amplia posible de la producción plástica sobre Pontevedra, incluyendo representaciones de la ciudad en su conjunto, de sus elementos individualizado e incluso de su territorio urbano, analizándolos dentro de su contexto histórico. La calidad de las obras es diversa, pero en su análisis se ha tratado de eliminar cualquier tipo de prejuicio para valorarlas, ante todo, como fuentes documentales, que enriquecen el conocimiento del urbanismo y de su percepción. En este sentido, aunque el repertorio iconográfico de Pontevedra es más limitado que el de otros ejemplos, nos encontramos con multitud de tipos de representaciones: desde vistas urbanas, retratos pictóricos que tuvieron finalidades que iban más allá de la propia imagen –como el coleccionismo y el conocimiento

geográfico y estratégico-, hasta aquellas representaciones de edificios urbanos significativos. Del mismo modo, en cuanto a la forma de representación encontramos con variedad de ejemplos: algunos fueron creados sin seguir criterios matemáticos, otros pueden ser calificados como fantásticos y combinan diversos puntos de vista, aunque son también numerosos los que utilizaron recursos geométricos para su elaboración.

Todos estos documentos constituyen, en definitiva, una valiosa herramienta para el conocimiento de la historia y la memoria visual de la ciudad que nos permiten reconocer aspectos todavía visibles y analizar otros que en muchos casos no forman parte ni tan siquiera del recuerdo de buena parte de la ciudadanía. Son el signo todavía visible de la identidad colectiva de las sociedades que fueron habitando la ciudad y nos aportan un caudal de información sobre las múltiples lecturas que se le dio en cada época, de modo que pueden abrir nuevas líneas de investigación en el ámbito de la historia de las mentalidades y de la cultura. Nos permiten observar cómo fueron cambiando los usos, las funciones y el valor de ciertos espacios, en relación con las transformaciones sociales y económicas, al tiempo que muestran múltiples posibilidades de interpretar el paisaje urbano, dependiendo de la percepción y la vivencia del mismo. Por otro lado, su estudio no solo contribuye al conocimiento de la ciudad, sino que puede generar una mayor sensibilización hacia todo el patrimonio urbano, sirviendo de acicate para la elaboración y puesta en práctica de nuevas medidas de conservación y divulgación. De este modo, las imágenes, las impresiones y las idealizaciones de los artistas y aficionados enriquecen el conocimiento del paisaje urbano pontevedrés, pero también pueden ayudar a transformar y mejorar su realidad actual. Un aspecto que resulta de vital importancia, debido al crecimiento despersonalizado y desordenado de los espacios urbanos de la ciudad del siglo XXI, que ha olvidado un buen número de elementos simbólicos, anulando gran parte de sus señas de identidad, transformando los lugares en no lugares<sup>9</sup> y borrando el carácter particular de cada colectividad.

---

<sup>9</sup> Este concepto fue acuñado por el antropólogo francés Marc Augé, véase: AUGUÉ, M.: *Los "no lugares". Espacios del anonimato...* Op. cit.



## **Parte VI. Fuentes bibliográficas y documentales**



**I.- Archivos, bibliotecas y museos**

Archivo Cartográfico de Estudios Geográficos del Ejército (ACEG).

Archivo de la Diputación de Pontevedra (ADPP).

Archivo del Reino de Galicia. (ARG)

Archivo General del Palacio Real. (AGPR).

Archivo General de Simancas (AGS).

Archivo Histórico Nacional (AHN).

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (AHPPPO).

Archivo Histórico Universitario (AHUS).

Archivo Municipal de Pontevedra (AMP).

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF).

Biblioteca de Asturias.

Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo.

Biblioteca Digital de Galicia. Galiciana.

Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la USC.

Biblioteca de la Fundación Penzol. Vigo.

Biblioteca del Kunsthistorisches Institut de Florencia.

Biblioteca General de la Zona Marítima del Cantábrico.

Biblioteca Laurenziana de Florencia.

Biblioteca Municipal de Pontevedra.

Biblioteca Nacional.

Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Calcografía Nacional.

Museo de Pontevedra.

Museo de Bellas Artes de A Coruña.

Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Museo de Bellas Artes de Oviedo.

Museo Marítimo del Cantábrico.

Museo del Prado.

Museo del Romanticismo.

Museo Thyssen-Bornemisza.

Museo Reina Sofía.

## II.- Bibliografía

### II. a.- Libros

- ABEL VIELA, A. de (coord.): *Historia e antropoloxia da cultura pesqueira en Galicia*. Fundación Alfredo Brañas. Santiago de Compostela, 1996.
- AGERO, J.: *Provincia de Pontevedra*. Editorial Mediterráneo. Agedime, 1998.
- AGRASAR, F.: *A Coruña: arquitectura desaparecida*. COAG. A Coruña, 2004.
- AGUIAR, J.: *O ferrocarril Ourense-Vigo. Historia, cronología, documentos e conexións*. Edicións do Cumio. Vigo, 2007.
- AGUSTONI, A.: *Sociologia dei luoghi ed esperienza urbana*. FrancoAngelli. Milán, 2000.
- ALEMANY LLOVERA, J.: *Los puertos españoles en el siglo XIX*. CEHOPUMOPT. Madrid, 1991.
- ALMUIÑA, C., SOTILLOS, E. (Coord.): *Prensa y poder: el Diario de Pontevedra y el Partido Liberal a finales del siglo XIX*. Sociedad Estatal España Nuevo Milenio. Madrid, 2002.
- ALONSO RUIZ, B.: *El arte de la cantería. Los maestros Trasmeranos de la Junta del Voto*. Universidad de Cantabria. Santander, 1991.
- ALVARADO BLANCO, S., DURÁN FUENTES, M., NÁRDIZ ORTIZ, C.: *Puentes históricos de Galicia*. Colegio Oficial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. A Coruña, 1990.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. L.: *Estudios sobre la Ley de Patrimonio Histórico español y la ley de 25 de junio de 1985*. Civitas. Madrid, 1989.
- ÁLVAREZ DE COLMENARES, J.: *Les delices de L'Espagne & du Portugal*. Chez Pierre Vander Aa. Leide, 1707.
- ÁLVAREZ TERÁN, M<sup>a</sup>. C.: *Archivo General de Simancas. Catálogo XXIX. V. I. Mapas, plantas y dibujos (1503-1805)*. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Valladolid, 1980.
- ALVARGONZÁLEZ, R.: *Gijón: industrialización y crecimiento urbano*. Ayalga. Salinas, 1977.
- AMOR MORENO, G. E.: *Pazos y torres: inventario*. Asociación de Amigos de los Pazos. Vigo, 1973.
- ANGUITA CANTERO, R.: *Ordenanza y policía urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*. Universidad de Granada. Granada, 1997.
- ANSENSIO CERVER, F.: *Artistas del paisaje*. Atrium International de México. México, 2001.
- ANTIGÜEDAD, M<sup>a</sup>. D., AZNAR, S.: *El siglo XIX: el cauce de la memoria*. Akal. Madrid, 1998.
- ARAGONÉS, J. L., CORRALIZA, J. A. (Coord.): *Comportamiento y Medio Ambiente. La Psicología Ambiental en España. I Jornadas de Psicología Ambiental*. Comunidad de Madrid. Consejería de Política Territorial. Madrid, 1988.
- ARANDA, F. M.: *Poderes intermedios, poderes interpuestos. Sociedad y oligarquías en la España moderna*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1999.
- ARÉVALO, F.: *La representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003.

- ARIAS ANGLÉS, J. E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Centro de Estudios Hispánicos. Madrid, 1986.
- ARIAS ANGLÉS, J. E. et al: *Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993.
- ARIZAGA BOLUMBURRO, B.: *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 2005.
- ARMAS CASTRO, J.: *Pontevedra en los siglos XII a XV: configuración y desarrollo de una villa marinera en la Galicia medieval*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1992.
- ARRECHEA MIGUEL, J.: *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989.
- ARTIAGA REGO, A.: *A desamortización na provincia de Pontevedra (1855-1900)*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1991.
- AUGÉ, M.: *Los "no lugares", espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Barcelona, 1992.
- AVELLANOSA, T.: *Plazas mayores de España*. Rueda. Madrid, 2002.
- AYMONINO, C.: *Orígenes y desarrollo de la ciudad burguesa*. Gustavo Gili. Barcelona, 1973.
- AYMONINO, C.: *El significado de las ciudades*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- AYMONINO, C.: *Piazzes d'Italia*. Electa. Milán, 1995.
- BACHELARD, G.: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991.
- BADY, J. P.: *Les monuments Historiques en France*. Presses Universitaires de France. París, 1985.
- BAHAMONDE MAGRO, A.: *Historia de España: Siglo XIX*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994.
- BAILLY, A.: *La Percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1979.
- BAILLY, A.: *Introducción a la Geografía Humana*. Masson. Barcelona, 1993.
- BALZAC, H.: *Ferragus, jefe de los Devorantes*. Editorial Minúscula. Barcelona, 2002.
- BANGO TORVISO, I. G.: *Arquitectura románica en Pontevedra*. Fundación Barrié de la Maza. A Coruña, 1979.
- BARBER, P.: *El gran libro de los mapas*. Paidós. Barcelona, 2006.
- BAROJA, P.: *Las inquietudes de Shanti Andía*. Cátedra. Madrid, 2010.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Historia de Galicia*. Galaxia. Vigo, 1981.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Historia de Galicia contemporánea*. Gamma. A Coruña, 1982-1984.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Manuel Murguía: vida y obra*. Ediciones Xerais. Vigo, 2000.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: *Manuel Murguía: 1833-1923: una fotobiografía*. Ediciones Xerais. Vigo, 2000.
- BARREIRO SOMOZA, X.: *El señorío de la iglesia de Santiago (siglo IX-XII)*. Diputación de A Coruña. A Coruña, 1987.

- BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico de Granada*. Universidad de Granada. Granada, 1998.
- BAYÓN, M.: *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Visor. Madrid, 2000.
- BELTRÁN, M.: *La realidad social*. Tecnos. Colección de Ciencias Sociales. Serie de Sociología. Madrid, 1991.
- BENAVIDES, J. E.: *Ciudades posibles: arte y ficción en la constitución del espacio urbano*. 451 Editores. Madrid, 2010.
- BENÉVOLO, L.: *El diseño de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- BENÉVOLO, L.: *El arte y la ciudad contemporánea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- BENÉVOLO, L.: *La ciudad europea*. Editorial Crítica. Barcelona, 1992.
- BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos*. Editorial Taurus. Madrid, 1989.
- BERBER, S.: *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- BERGER, P., LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*. Amorrortu. Buenos Aires, 1986.
- BESSE, J. M.: *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*. Actes Sud, Arles, 2000.
- BLANCO AREÁN, R.: *Galicia, historia e imagen*. El Autor. A Coruña, 1979.
- BOCCHI, F., SMURRA, R.: *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*. Viella. Roma, 2003.
- BOIRA MAIQUES, J. V., REQUÉS VELASCO, P.: *Introducción al estudio de la percepción espacial*. Consejería de Educación de los centros docentes españoles en el Principado de Andorra. Ministerio de Educación y Ciencia. Andorra, 1991.
- BOIRA MAIQUES, J. V., REQUES, P., SOUTO, X. M.: *Espacio subjetivo y geografía. Orientación teórica y praxis didáctica*. Au llibres. Valencia, 1994.
- BONET CORREA, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. C. S. I. C. Madrid, 1966.
- BORANAT Y SATORRE, F.: *España Geográfica Histórica Ilustrada*. Cromo Lit. de F. Boranat. Madrid, 1850.
- BORJA, J.: *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Diputación de Barcelona. Barcelona, 2003.
- BOSQUE SENDRA, J. et al: *Prácticas de la geografía de la percepción y de la actividad cotidiana*. Oikos Tau. Barcelona, 1992.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V.: *Arte y ciudad en Galicia, siglo XIX*. Fundación Caixa Galicia. Madrid, 1990.
- BROWN, J. y ELLIOT, J.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Taurus. Madrid, 2003.
- BUISSERET, D.: *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800: la representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Editorial Paidós. Barcelona, 2004.
- CAAMAÑO SUÁREZ, M.: *As construcción da arquitectura popular. Patrimonio etnográfico de Galicia*. Hércules. A Coruña, 2006.

- CALAMA RODRÍGUEZ, J. M., GRACIANI GARCÍA, A.: *La restauración decimonónica en España*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1998.
- CALCOGRAFÍA NACIONAL.: *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1987.
- CALERO AMOR, A. M.: *La división provincial de 1833: bases y antecedentes*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1987.
- CALO LOURIDO, F.: *Xentes do mar. Traballos, tradicións e costumes*. A Nosa Terra. Vigo, 1996.
- CALO LOURIDO, F. (Coord.): *Pontevedra e o mar. Simposio de historia marítima de século XII ao XVI*. Concello de Pontevedra. Pontevedra, 2003.
- CALVINO, I.: *Las ciudades invisibles*. Siruela. Madrid, 2009.
- CALVO SERRALLER, F.: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): de Eduardo Rosales a Barceló*. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- CALVO SERRALLER, F. et al.: *La era romántica*. Galaxia Gutemberg. Barcelona, 2012.
- CÁMARA MUÑOZ, A.: *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Nerea. Madrid, 1998.
- CÁMARA MUÑOZ, A.: *Leonardo Turriano, ingeniero del rey*. Fundación Juanelo Turriano. Madrid, 2010.
- CÁMARA MUÑOZ, A. (Coord.): *Ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Defensa. Madrid, 2005.
- CÁMARA MUÑOZ, A., GARCÍA MELERO, J. E., URQUÍZAR HERRERA, A.: *Arte y poder en la Edad Moderna*. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2010.
- CAMERERO, C., CAMPOS, J. (Dir.): *Puertos españoles en la historia*. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1994.
- CANO DE GARDONI Y GARCÍA, J. L.: *La construcción del monasterio de El Escorial: historia de una empresa arquitectónica*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1994.
- CAPEL, H.: *Capitalismo y morfología urbana en España*. Los libros de la frontera. Barcelona, 1983.
- CAPEL, H.: *Geografía humana y ciencias sociales*. Montesinos. Biblioteca de Divulgación Temática. Barcelona, 1984.
- CAPUTO, P. (Coord.): *La arquitectura del espacio público. Formas del pasado, formas del presente*. Triennale di Milano. Junta de Andalucía. Sevilla, 1999.
- CARO BAROJA, J.: *Paisajes y ciudades*. Taurus Ediciones. Madrid, 1981.
- CARRERAS CANDI, F. (Dir.): *Geografía General del Reino de Galicia*. Ediciones Gallegas. A Coruña, 1980.
- CASAR PINAZO, J. I., ESTEBAN CHAPARRÍA, J.: *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*. Agapea. Valencia, 2008.
- CASO, M<sup>a</sup>. T. (Coord.): *Gijón, puerto ilustrado*, Autoridad Portuaria de Gijón. Gijón, 2003.
- CASTAÑO, A. (Coord.): *A la playa: el mar como tema en la modernidad de la pintura española, 1870-1836*. Fundación Cultural MAPRE Vida. Madrid, 2000.

- CASTILLO LÓPEZ, A. del: *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1985.
- CASTRO FERNÁNDEZ, B. M.: *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto restaurador. Sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2006.
- CAUCCI, P.: *El viaje del príncipe Cosimo dei Medici por España y Portugal*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004.
- CERDÁ, I.: *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdá y Barcelona*. Ministerio para las Administraciones Públicas. Ayuntamiento de Barcelona. Barcelona, 1991.
- CHECA CREMADES, F. (Dir.): *Arte Barroco e Ideal Clásico*. Sociedad Estatal de Cultura Exterior. Madrid, 2004.
- CHEVALIER, B.: *Les Bonnes Villes de France du XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup>*. Aubier. París, 1982.
- CICERÓN, M. T.: *De re publica*. Ferdinand Schöningh. Mainz, 1958.
- CLARK, K.: *El arte del paisaje*. Seix Barral. Barcelona, 1971.
- CLARKE, A. H.: *Pereda, paisajista. El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Instituto de Literatura José M<sup>a</sup> Pereda de la Institución Cultural de Cantabria. Diputación Regional de Santander. Santander, 1969.
- CLAVIJO, P. G.: *Pontevedra, de los nombres propios de las calles*. Pontevedra. Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial. Pontevedra, 1996.
- COLOQUIO INTERNACIONAL-RENNES.: *La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones, 1850-1920*. Université Paul Valéry. Montpellier, 1996.
- CONDE, J. (Dir.): *Galicia no gravado antigo: Colección Puertas Mosquera: Exposición*. Consorcio de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2007.
- CONTI, A. (Coord.): *Espacio público, ciudad y conjuntos históricos*. Junta de Andalucía. Sevilla, 2008.
- CORES TRASMONTE, B.: *Santiago de Compostela a gran panorámica*. Santiago de Compostela. Follas Novas. Monte Cairo, 2000.
- CORNIDE, J.: *Memoria sobre la pesca de la sardina en las costas de Galicia*. Joachin Ibarra. Madrid, 1774.
- CORNIDE, J.: *Descripción circunstanciada de la costa d Galicia, y raya por donde confina el inmediato reino de Portugal. Hecha en el año 1764*. Edicións do Castro. Sada, 1991.
- COROMIAS, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid, 2003.
- COSAMO MOYANO, F.: *Iconografía de Córdoba: siglos XII-XIX: catalogación de imágenes urbanas, heráldicas, hagiográficas y de poblaciones de su antiguo reino*. Obra Social y Cultural Caja Sur. Córdoba, 1999.
- COUSELO BOUZAS, J.: *La guerra hermandiña: siglo XV*. Maxtor. Valladolid, 2003.
- CRESPO, J. F. Fr.: *Santa María de Pontevedra. Labras heráldicas y enterramientos de familias hidalgas*. Revista Estudios. Madrid, 1962.
- CRESPO ALFAYA, M.: *Pontevedra*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.

- CUADRADO, M.: *Arquitectura de las órdenes mendicantes*. Cuadernos de Arte Español. Historia 16. Madrid, 1993.
- CULLEN, G.: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume. Barcelona, 1981.
- CUNQUEIRO, A.: *Pasajero en Galicia*. Tusquets. Barcelona, 2002.
- CURIOSO, Un: *Guía General de la Provincia de Pontevedra: Historia, monumentos, usos del país*. Imprenta la Teucrino. Pontevedra, 1894.
- CZERWINSKY DOMENIS, L.: *Conoscere e rappresentare l'ambiente. Ricerche sulla rappresentazione dello spazio*. Del Bianco Editore. Università degli Studi di Trieste. Dipartimento dell'educazione. Trieste, 1993.
- DALCHÉ, P.: *La géographie de Ptolémée en Occident (IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*. Brepols. Turnhout, 2009.
- DALMAU, R.: *Ciudades del cine*. Raima Edicións. Moia, 2007.
- DARDÉ, C.: *La restauración 1875-1902. Alfonso XII y la regencia de María Cristina*. Historia 16. Madrid, 1996.
- DE LA FUENTE ANDRÉS, F. et al.: *Jenaro Pérez Villaamil dibujante. El viaje a Galicia de 1849*. Museo de Bellas Artes de Coruña. Coruña, 1988.
- DELGADO MERCADO, O.: *Luis Paret y Alcázar*. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.
- DÍAS MARTÍNEZ, C., FORTES BOUZÁN, J., FREIXANES, V. F.: *A memoria de Pontevedra*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 2001.
- DÍAS MONTENEGRO, P.: *Pontevedra, 1834-1868: actividad artística de una capital de provincia*. Memoria de Licenciatura de la Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2000.
- DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, F., LÓPEZ SILVESTRE, F. (Coord.): *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Consello de Cultura Galega. Santiago de Compostela, 2009.
- DÍAZ-PACHE MONTENEGRO, J.: *Pequeños tesoros de Pontevedra, la capital de las Rías Bajas*. In Fieri. Ferrol, 1998.
- DÍAZ VIANA, L., GODINO LÓPEZ, A.: *Palabras para el pueblo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2000.
- DURAND, B.: *Pontevedra, de la leyenda a la historia*. Deputación Provincial, Departamento de Publicacións. Pontevedra, 1990.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, A.: *Viajeras anglosajonas en España: una antología*. Centro de Estudios Andaluces. Sevilla, 2009.
- EIRAS ROEL, A. (Coord.): *Aspectos da realidade galega (séc. XV-XX). II<sup>a</sup> Xornadas de Historia de Galicia*. Servicio de Publicacións da Diputación Provincial de Ourense. Ourense, 1986.
- ERKOREKA GERVASIO, J. I.: *Análisis histórico-institucional de las cofradías de mareantes del País Vasco*. Servicio de Publicaciones del Gobierno del País Vasco. Vitoria, 1991.
- ESCOSURA, P. de la: *España artística y monumental: vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. J de J. Madrid, 2010. (Ed. Facs.).
- ESCRIBANO, M.: *La marina*. Carroggio. Barcelona, 2002.

- ESPINA Y CAPO, A.: *Notas de mi vida. 1850 a 1920*. Madrid, 1927.
- FARIÑA JAMARDO, J., PEREIRA FIGUEROA, M.: *La diputación de Pontevedra: 1836-1986*. Diputación de Pontevedra. Vigo, 1986.
- FERNÁNDEZ ARRUTI, M. C.: *Santa María la Mayor de Pontevedra*. Memoria de Licenciatura. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1954.
- FERNÁNDEZ ARRUTI, M. C.: *La Capilla de Nuestra Señora del Refugio de la Divina Peregrina: estudio histórico-artístico*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1989.
- FERNÁNDEZ BALLESTEROS, R.: *El ambiente. Análisis psicológico*. Ediciones Pirámide. Madrid, 1987.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, C. (Coord.): *Historia da pesca en Galicia*. Servicio de Publicacións de la Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1998.
- FERNÁNDEZ DE ANA MAGÁN, F. J.: *Lourizán: de pazzo solariego a centro de investigaciónes forestales*. Artes Gráficas Portela. Pontevedra, 1994.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: *Arquitectura del Ecléctico en Galicia*. Servicio de Publicacións de la Universidad. Santiago de Compostela, 1995.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: *Memoria e identidade visual. Iconografía urbana de una ciudad atlántica: Avilés*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- FERNÁNDEZ-MARTORELL, M. (Coord.): *Leer la ciudad. Ensayos de antropología urbana*. Icaria Editorial. Barcelona, 1998.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *El patronato artístico de las cofradías de mareante en Galicia (siglos XV-XVI)*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1998.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Santa María la Mayor. Una iglesia parroquial*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004.
- FERNÁNDEZ ROTA Y MONTER, J. A.: *Antropología de un viejo paisaje gallego*. Siglo XXI. Madrid, 1984.
- FERNÁNDEZ ROTA Y MONTER, J. A. (Coord.): *Ciudad e historia. La temporalidad de un espacio construido y vivido*. Universidad Internacional de Andalucía. Editorial Akal. Madrid, 2008.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M. y FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén y Roma. Diario de una peregrinación*. Imp. del Boletín Eclesiástico, Santiago, 1880.
- FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: *La puente vieja de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1944.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Privilegios reales del Museo de Pontevedra: el fuero de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1944.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Pontevedra: historia sucinta del nacimiento de una capitalidad*. Imprenta E. Parades Valdés. Pontevedra, 1946.
- FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: *Noticias sobre la fundación y desarrollo del Colegio de la Compañía de Jesús de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1981.

- FERRERIA PREIGE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval*. Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1988.
- FERRO COUSELO, X.: *A Pontevedra de Felipe II*. Concello de Valga. Valga, 2000.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Guía de Pontevedra*. Álvarez Gallego. Pontevedra, 1931.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de mareantes*. Caja de Madrid. Madrid, 1946.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Santo Domingo de Pontevedra y sus ruinas*. 8ª Exposición. Pontevedra, 1946.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Pontevedra y el mar: textos para la antología de una tradición*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1963.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Miscelánea pontevedresa*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1972.
- FILGUERIA VALVERDE, J.: *La antigua "Casa de la vila"*. Ayuntamiento de Pontevedra. Pontevedra, 1974.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *El "Corpo Santo" de Fray Pedro González, San Telmo (1194-1246): patrón de marineros y navegantes*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1983.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Baldaquinos gallegos*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1987.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *La Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1991.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Archivo de mareantes*. Caja de Madrid. Madrid, 1996.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., FORTES ALÉN, Mª. J. (Coord.): *Inventario de la colección documental de D. Casto Sampedro*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1994.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., NÚÑEZ SOBRINO, A., LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Enrique Campo*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 1989.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., TILVE JAR, M. A.: *Luis Pintos Fonseca (1906-1959)*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1991.
- FILGUEIRA VALVERDE, J., VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Os debuxantes da "Sociedade Arqueológica" de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1995.
- FORD, R.: *Manual para viajeros por España y lectores en casa : sobre el país y sus ciudades, costumbres de sus habitantes, su religión y sus leyendas, las bellas artes, la literatura, los deportes, la gastronomía y diversas noticias sobre su historia*. Turner. Madrid, 2008.
- FORTEA PÉREZ, J. I., GELABERT GONZÁLEZ, J. E., GUIMERÁ RAVINA, A. (Coord.): *La ciudad portuaria en la historia: siglos XVI-XIX*. Navalia. Santander, 2005.
- FORTES BOUZÁN, J.: *La ría de Pontevedra*. Junta del Puerto y Ría de Pontevedra. Pontevedra, 1986.
- FORTES BOUZÁN, J.: *Historia de la ciudad de Pontevedra*. La Voz de Galicia. A Coruña, 1993.
- FORTES BOUZÁN, J.: *Galicia y el mar*. Autoridad Portuaria. Marín, 1993.

- FORTES BOUZÁN, J.: *Pontevedra en el espejo del tiempo*. Caixa de Pontevedra. Pontevedra, 1995.
- FORTES BOUZÁN, J.: *A memoria de Pontevedra*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 2001.
- FORTES BOUZÁN, J.: *Pontevedra, burgo, villa, capital*. Guiverny. A Coruña, 2011.
- FRAGA SAMPEDRO, M<sup>a</sup> D.: *Arquitectura de los frailes menores conventuales en la Edad Media gallega (siglos XIII-XV)*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1996.
- FUENTE ANDRÉS, F, de la: *Jenaro Pérez Villaamil dibujante. El viaje a Galicia de 1849*. Museo de Bellas Artes de Coruña. Coruña, 1988.
- FULGOSIO, F.: *Crónica de la Provincia de Pontevedra*. Maxtor. Valladolid, 2002.
- FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN: *Tomás Campuzano y Aguirre*. Fundación Marcelino Botín. Santander, 2000.
- GALERA I MONEGAL, M.: *Anton van den Wyngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*. Generalitat de Catalunya, Institut Cartogràfic de Catalunya, Fundación Carlos de Amberes. Barcelona, 1998.
- GAMBI, L., MILANESI, M., PINELLI, A.: *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*. Panini. Módena, 1996.
- GÁNDARA, M. A. de la: *Apuntes sobre el bien y el mal de España*. Edición y Estudio preliminar de Jacinto Macías Delgado. Clásicos del pensamiento económico español. Instituto de Estudios Fiscales. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 1988.
- GARCÍA ALÉN, C.: *Arquitectura civil en Pontevedra*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1955.
- GARCÍA ALONSO, J. L.: *La Península Ibérica en la Geografía de Claudio Ptolomeo*. Universidad del País Vasco. Bilbao, 2003.
- GARCÍA BALLESTEROS, A.: *Geografía e humanismo*. Oikos-Tau. Barcelona, 1992.
- GARCÍA BRAÑA, C.: *Pontevedra. Planeamiento histórico y urbanístico*. Diputación de Pontevedra. Vigo, 1988.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup>. P.: *Humilde condición: el patrimonio cultural y la conservación de su autenticidad*. Trea. Gijón, 2009.
- GARCÍA CUETOS, M<sup>a</sup>. P.: *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Trea. Gijón, 2010.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (Coord): *O século XIX: hacia la modernidad*. Consellería de Cultura e Comunicación Social. Santiago de Compostela, 1997.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Galicia 1900-1990*. Consellería de Cultura e Comunicación Social. Santiago de Compostela, 1997.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. (Coord-comisario): *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad*. Fundación Caixa Galicia. A Coruña, 1998.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M.: *Pazos de Galicia*. Editorial Galaxia. A Coruña, 2001.

- GARCÍA IGLESIAS, J. M., GALANTE GÓMEZ, F. (Coord.): *Stella peregrinantium: la Virgen de Prima y su tiempo*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004.
- GARCÍA DE LA RIEGA, C.: *La gallega: nave capitana de Colón en el primer viaje de los descubrimientos: estudio histórico*. Maxtor. Valladolid, 2002.
- GARCÍA DE LA RIEGA, C.: *Colón, español: su origen y patria*. Maxtor. Valladolid, 2006.
- GARCÍA DE LA RIEGA, C.: *A patria de Colón*. Toxosoutos. Noia, 2007.
- GARCÍA DELGADO, J. L., TUÑÓN DE LARA, M. (Coord.): *Las ciudades en la modernización de España*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1992.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, X. L.: *La plaza en la ciudad y otros espacios significativos*. Hermann Blume. Madrid, 1986.
- GARCÍA FILGUEIRA, M.: *Eclecticismo y arquitectura en la Galicia del siglo XIX. La obra de Domingo Rodríguez Sesmero y Alejandro Rodríguez-Sesmero González*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2006.
- GARCÍA GARCÍA, A.: *Espacio público y conjuntos históricos*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla, 2008.
- GARCÍA MARCHANTE, J. S., TROITINO VINUESA, M. A.: *Vivir las ciudades históricas: recuperación integrada y dinámica funcional*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1998.
- GARCÍA MERCADAL, F.: *La casa popular en España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1930.
- GARCÍA ORO, J.: *Francisco de Asís en la España medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Liceo franciscano. Santiago de Compostela, 1988.
- GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, C.: *Bio-biografía de viajeros españoles (siglo XIX)*. Ollero y Ramos. Madrid, 1995.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Pintores del mar*. Servicios de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magmánico de la Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1950.
- GARITANOANDIA, C., TUÑÓN DE LARA, M. (Coord.): *La prensa en los siglos XIX y XX: metodología, ideología e información: aspectos económicos y tecnológicos*. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1986.
- GARRIDO, G. A.: *Aventureiros e curiosos. Relatos de viaxeiros estranxeiros por Galicia, séculos XV-XX*. Galaxia. Vigo, 1994.
- GARRIDO RODRÍGUEZ, J.: *Vigo, la ciudad que se perdió: arquitectura desaparecida, arquitectura no realizada, arquitectura antigua, arquitectura modificada*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 2001.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Espasa Calpe. Madrid, 1961.
- GAUTIER DALCHÉ, P.: *La géographie de Ptolémée en Occident (IV<sup>e</sup> –XVI<sup>e</sup> siècle)*. Brepols. Turnhout, 2009.
- GELABERT GONZÁLEZ, J. E.: *Santiago y la tierra de Santiago de 1500 a 1640*. Edicións do Castro. Sada, 1982.

- GHIGLIONE JUANES, E.: *El paisaje en la pintura española de los siglos XIX y XX*. Tesis de licenciatura de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes, 1991.
- GIL DE ARRIBA, C.: *Ciudad e imagen. Un estudio geográfico sobre las representaciones sociales del espacio urbano de Santander*. Universidad de Cantabria. Cantabria, 2002.
- GIMÉNEZ CRUZ, A.: *La España pintoresca de David Roberts: el viaje y los grabados del pintor*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga. Málaga, 2002.
- GOMBRICH, E.: *La imagen y el ojo*. Debate. Madrid, 1982.
- GÓMEZ-BLANCO PONTES, A. J. (Coord.): *Dibujar Granada, la Gran Vía de Colón: Dibujos realizados por los estudiantes de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada*. Universidad de Granada. Granada, 2004.
- GÓMEZ MENDOZA, J. (Coord.): *Viajeros y paisajes*. Alianza. Madrid, 1988.
- GONZÁLEZ, J.: *Reinado y diplomas de Fernando III*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Córdoba, 1980-1986.
- GONZÁLEZ, I. et al: *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- GONZÁLEZ-CEBRIÁN TELLO, J.: *La ciudad a través de su plano. La Coruña*. Ayuntamiento de A Coruña. A Coruña, 1984.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.: *O pintor Seijo Rubio*. Asociación de Entidades Culturales e Deportivas de A Coruña. A Coruña, 2009.
- GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S.: *Pontevedra a finales del siglo XVI. Tres dibujos desconocidos*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1963.
- GONZÁLEZ-VARAS, I.: *Restauración monumental en España durante el siglo XIX: teoría, fuentes e ideología*. Ámbito Editores. Valladolid, 1996.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M.: *El arzobispo de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*. Publicacións do Seminario de Estudos Galegos. A Coruña, 1996.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, C.: *Historia de Pontevedra*. Estudio Tipográfico Viuda de Pintos. Pontevedra, 1846.
- GONZÁLEZ ZÚÑIGA, C.: *Descripción geográfica, histórica y estadística de la ciudad capital de Pontevedra*. Est. Tip. V. de Pintos. Pontevedra, 1848.
- GRUPO FILATÉLICO E NUMISMÁTICO DE NOIA: *Mostra filatélica: homenaxe a Portugal*. Grupo Filatélico e Numismático de Noia. Noia, 2002.
- GRUPO FILATÉLICO E NUMISMÁTICO DE NOIA: *Ano Santo 2010*. Grupo Filatélico e Numismático de Noia. Noia, 2010.
- GUILLÉN, E.: *Naufragios: imágenes románticas de la desesperación*. Siruela. Madrid, 2004.
- GUTIÉRREZ GUITIAN, M. V., GUTIÉRREZ GUITIAN, R.: *La imagen de una ciudad deseada*. Forum Haumanum España. Rectorado de la Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, 1985.
- HENARES CUÉLLAR, I.: *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Cátedra. Madrid, 1982.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A.: *Visiones del paisaje*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Córdoba, 1997.

- HERNANDO J.: *Arquitectura en España, 1770-1900*. Cátedra. Madrid, 1989.
- HERNANDO, J.: *El pensamiento romántico y el arte en España*. Cátedra. Madrid, 1995.
- HILTON, T.: *John Ruskin*. Yale University Press. New Haven, 2000.
- HITCHCOCK, H. R.: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Cátedra. Madrid, 1989.
- HOYO, J. del: *Memorias del Arzobispo de Santiago*. Porto y Cía Editores. Santiago de Compostela, 1950.
- HOYOS, M. M. de los: *Registro historia de nuestra provincia*. Sucesores de J. Sánchez Ocaña y Cía. Madrid, 1966.
- ILZUPEN, A. (Coord.): *Bilbao. Estampas 1575-1860*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2000.
- INGERSOLL-SMOUSE, F.: *Joseph Vernet: peintre de marine, 1714-1789*. Etienne Bignon. París, 1926.
- IVINS, W.: *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- LANDIN CARRASCO, R.: *Pontevedra de aquella*. Diputación Provincial. Pontevedra, 1986.
- LANDÍN TOBÍO, P.: *De mi viejo carnet*. Deputación Provicial de Pontevedra. Servicio de Publicacións. Pontevedra, 1999.
- LAVEDAN, P. y HUGUENEY, J.: *L'Urbanisme au Moyen Age*. Gèneve. Droz, 1974.
- LEIRAS, X. (Dir.): *Aulas no camino*. Universidad de A Coruña. Coruña, 1997.
- LINDÓN, A., AGUILAR, M. A., HIERNAUX, D. (Coord.): *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Anthropos. Barcelona, 2006.
- LITVAK, L.: *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Taurus, Madrid, 1980.
- LITVAK, L.: *El tiempo de los trenes: el paisaje español en la pintura y el paisaje del Realismo (1849-1918)*. El Serbal. Barcelona, 1991.
- LITVAK, L.: *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*. Rodopi. Ámsterdam, 1998.
- LITVAK, L.: *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Fundación Mapfre Vida. Madrid, 2001.
- LLANO CABADO, P. de.: *Arquitectura popular en Galicia*. COAG. Santiago de Compostela, 1983.
- LLANO CABANO, P. de.: *Arquitectura popular en Galicia: razón y construcción*. COAG. Santiago de Compostela, 1996.
- LÓPEZ FERRERIO, A.: *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Imp. de la Gaceta. Santiago de Compostela, 1883.
- LÓPEZ FERREIRO, A.: *Fueros municipales de Santiago y su tierra*. Ediciones Castilla. Madrid, Santiago, 1975.
- LÓPEZ LLORET, J.: *La ciudad percibida: historia, estructura y percepción en el conjunto histórico de Sevilla*. Diputación de Sevilla. Sevilla, 2003.

- LÓPEZ OLIVARES, D. (Coord.): *Turismo en los espacios litorales: sol, playa y turismo residencial*. Tirant lo Blanch. Valencia, 2007.
- LÓPEZ OTERO, J.: *Pontevedra (descripción)*. Imprenta Vda. e hijos de P. V. Sabadel. Granada, 1900.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, S.: *El Atlas del Gran Jan: la poética de la ciudad, su percepción y representación en el Arte Contemporáneo*. Universidad de Granada. Granada, 2009.
- LÓPEZ SILVESTRE, F.: *El discurso del paisaje: historia cultural de una idea estética en Galicia*. Universidad de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Santiago de Compostela, 2005.
- LÓPEZ SILVESTRE, F.: *A emerxencia da paisaxe na Galicia da Ilustración (1700-1833)*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2009.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (Coord.): *O espello do mar en el arte galego de los siglos XIX y XX*. Museo do Mar de Galicia. Vigo, 2003.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. (Coord.): *Do primitivo na arte galega ata Luis Seoane: procesos de creación artística e de identidade nacional*. Fundación Luis Seoane. A Coruña, 2006.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., MONTERROSO MONTERO, J. M.: *Pintores composteláns: historia e renovación entre os séculos XIX e XX*. Consorcio de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2004.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M., TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A., VALLE PÉREZ, J. C.: *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2009.
- LOUREIRAO, L. S.: *A cidade em autores do primeiro modernismo: Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*. Estampa. Lisboa, 1996.
- LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*. Infinito. Buenos Aires, 1959.
- JIMÉNEZ, J., WARRELL, I.: *Turner y el mar: acuarelas de la Tate*. Fundación Juan March. Madrid, 2002.
- JORNADAS DE ARTE: *El Arte en tiempos de Carlos III*. Alpuerta. Madrid, 1988.
- JOSEPH, I.: *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa. Barcelona, 1988.
- JUANA, J. de, PRADA RODRÍGUEZ, J.: *Historia contemporánea de Galicia*. Ariel. Barcelona, 2005.
- JUEGA PUIG, J.: *As Rúas de Pontevedra*. Servicio de Publicaciones de la Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 2000.
- JUEGA PUIG, J.: *Pontevedra: centro histórico*. A Nosa Terra. Vigo, 2001.
- JUEGA PUIG, J.: *Santa María la Mayor de Pontevedra*. A Nosa Terra. Vigo, 2001.
- JUEGA PUIG, J.: *Os cercos e as ordenanzas pesqueiras galegas*. Concello de Pontevedra. Pontevedra, 2007.
- JUEGA PUIG, J.: *El comercio marítimo de Galicia, 1525-1640*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2012.

- JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1995.
- JUNQUERA MATO, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Organización Sala Editorial. Madrid, 1979.
- KAGAN, R. (Coord.): *Ciudades del siglo de oro. Las vistas urbanas de Anton Van der Wyngaerde*. Editorial Visor. Madrid, 1986.
- KAGAN, R.: *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Ediciones del Viso. Madrid, 1995.
- KAGAN, R.: *Los cronistas y la corona: la política de la historia de España en las Edades Media y Moderna*. Centro de Estudios Europa Hispánica. Marcial Pons Historia. Madrid, 2010.
- KEMP, M.: *La Ciencia del arte: la óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Akal. Madrid, 2000.
- KRIER, R.: *Stuttgart, Teoría y Práctica de los Espacios Urbanos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- KRIER, R.: *El espacio urbano*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1981.
- KOWALCZYK, B. A.: *Canaletto e Bellotto: l'arte della veduta*. Biblioteca di Palazzo Brischerasio. Turín, 2008.
- MADERUELO, J. (Dir.): *Desde la ciudad. Actas del IV curso de Arte y Naturaleza*. Diputación Provincial. Huesca, 2000.
- MADERUELO, J.: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Madrid, 2006.
- MADERUELO, J. (Dir.): *Paisaje y pensamiento*. Abada Editores. Madrid, 2006.
- MADERUELO, J. (Dir.): *Paisaje y arte*. Abada Editores. Madrid, 2007.
- MADERUELO, J. (Dir.): *Paisaje y territorio*. Abada Editores. Madrid, 2008.
- MADERUELO, J.: *Paisaje e historia*. Abada Editores. Madrid, 2009.
- MADERUELO, J. (Dir.): *Paisaje y patrimonio*. Abada Editores. Madrid, 2010.
- MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Est. Literario Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti. Madrid, 1845-1850.
- MADRID ÁLVAREZ, J. C. de.: *Avilés. Una historia de mil años*. Editorial Azucel. Avilés, 2000.
- MAINER, J. C. (Coord.): *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Ámbito. Barcelona, 1992.
- MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1993.
- MANSO PORTO, C.: *El arte de la orden de Santo Domingo en la Galicia medieval*. Universidad Complutense. Madrid, 1999.
- MANZANARES SOBRINO, M. L., LÓPEZ SILVESTRE, F. (Coord.): *Nuevas visiones del paisaje*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2006.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Contaminaciones Figurativas*. Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- MARÍAS, F y PEREDA, F. (Coord.): *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Editorial Nerea. Hondarribia, 2002.

- MARRERO HENRÍQUEZ, J. M. (Coord.): *Lecturas del paisaje*. Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Servicio de Publicaciones. Las Palmas de Gran Canaria, 2009.
- MARTÍNEZ-HIDALGO, J. M.: *El mar, los buques y el arte*. Sílex. Madrid, 1986.
- MARTÍNEZ SHAW, C.: *El sistema atlántico español (siglos XVII-XIX)*. Marcial Pons, ediciones S. A. Barcelona, 2005.
- MAYO LAGO, F.: *A casa mariñeira en Cangas do Morrazo e arredores*. Consello de Aparelladores e Arquitectos Técnicos. Vigo, 1991.
- MEDIANER HERNÁNDEZ, J. M.: *Historia de las formas urbanas medievales*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2004.
- MEDINA, P.: *Libro de Grandezas y cosas memorables de España*. Casa de dominico de Robertis. Sevilla, 1549.
- MÉNDEZ FONTE, R.: *La conservación de los monumentos arquitectónicos en Galicia*. Embora. Ferrol, 2010.
- MERCEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la Percepción*. Península. Barcelona, 2000.
- MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L.: *Heráldica, escudos de armas labrados en piedras existentes en la Zona Monumental de Pontevedra*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1989.
- MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L.: *Labras heráldicas del Museo de Pontevedra*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1991.
- MILANI, R.: *El arte del paisaje*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- MILLÁN, J.: *Notas históricas sobre varones ilustres de Pontevedra*. Imprenta de la Correspondencia Gallega. Pontevedra, 1920.
- MONTERROSO MONTERO, J. M.: *Arte en Compostela, o barroco*. Edicións do Castro. Sada, 1997.
- MONTERROSO MONTERO, J. M.: *Protección y conservación del patrimonio: principios teóricos*. Tórculo Ediciones. Santiago de Compostela, 2002.
- MOLINA, B. S. de: *Descripción del Reyno de Galicia, 1550*. (Edición crítica a cargo de José Antonio Parrila). Finisterra Ediciones. A Coruña, 1998.
- MORALES, A. de: *Relación de viage de Ambrosio de Morales Chro nista de S. M. el Rey Phelipe II a los reynos de León, Galicia y Principado de Asturias en el año MDLXXII*. Orbigo. A Coruña, 2005.
- MORALES MARÍN, J. L.: *Pintura en España 1750-1808*. Cátedra. Madrid, 1994.
- MORANDI, M.: *La città vissuta: significati e valori dello spazio urbano*. Alinea Editrice. Florencia, 1996.
- MORENO CUADRADO, F.: *Arquitectura efímera del siglo VII Español*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Córdoba. Córdoba, 1984.
- MOURE, G.: *Configuraciones urbanas*. Polígrafa. Barcelona, 1994.
- MOYA PELLITERO, A.: *La percepción del paisaje urbano*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2011.
- MUNFORD, L.: *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Infinito. Buenos Aires, 1966.

- MÜNZER, J.: *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*. Polifemo. Madrid, 1991.
- MURGUÍA, M.: *Galicia*. Est. Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía. Barcelona, 1888.
- MURGUÍA, M.: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Establecimiento Tipográfico de Daniel Corte y C<sup>a</sup>. Barcelona, 1888.
- MUSEO DE PONTEVEDRA.: *Enrique Campo (1890-1911) y sus precedentes*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1940.
- MUSSAPI, R.: *El mar en la pintura*. Lunweg. Barcelona, 2007.
- NÁRDI ORTIZ, C.: *El territorio y los caminos en Galicia*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Santiago de Compostela, 1992.
- NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La arquitectura gallega del siglo XIX*. Comisión de Cultura. COAG. Santiago, 1984.
- NEIRA CRUZ, X. A. et alt.: *El viaje de Cosme III de Médicis por España y Portugal*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2004.
- NIETO, R.: *Guía monumental ilustrada de Pontevedra*. Asociación de Comerciantes de la calle Manuel Quiroga. Pontevedra, 1980.
- NISBET, R.: *Historia de la idea de progreso*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1996.
- NORBERG-SCHULZ, C.: *Genius loci. Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli International Publications. Nueva York, 1980.
- OCAMPO, F. de.: *Los cinco libros primeros de la crónica general de España, que recapitula el maestro Floriá de Ocampo, coronista del Rey nuestro señor, por mandato de su majestad en çamora*. Casa de Iuan Iñiguez de Lequerica. Alcalá de Henares, 1578.
- ODRIZOLA, A.: *Catálogo de la exposición de prensa local de Pontevedra en el siglo XIX*. Diputación Provincial. Pontevedra, 1984.
- ODRIZOLA, A.: *Las imprentas en Pontevedra en el siglo XIX*. Diputación de Provincial. Pontevedra, 1989.
- O' FLANAGAN, P.: *Port cities of Atlantic Iberia*. Ashgate. Aldershot, 2008.
- OLEAGA, R.: *Bilbao. Estampas 1575-1860*. Bilbao, 2000.
- ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina*. Editorial Xavier de Salas. Valencia, 1967.
- ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1995.
- ORTEGA CANTERO, N. (Coord.): *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2005.
- ORTEGA CANTERO, N (Coord.): *Imágenes del paisaje*. Colección de Estudios Duques de Soria. Soria, 2006.
- ORTEGA CANTERO, N., GARCÍA ÁLVAREZ, J., MOLLÁ RUIZ-GÓMEZ, M. (Coord.): *Lenguajes y visiones del paisaje y el territorio*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2010.
- ORTELIUS, A.: *Theatro del Mondo de Abraamo Ortelio*. Stefano Curti. Venecia, 1667.

- OTERO PEDRAYO, R.: *Paisajes y problemas geográficos de Galicia*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. Madrid, 1928.
- OTERO PEDRAYO, R., BONET CORREA, A., CUNQUEIRO, A. et. al: *Paisaxe e cultura*. Fundación Otero Pedrayo. Ourense, 2009.
- OTERO PIÑEIRO, G.: *Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna: estructura económica del convento (1640-1834)*. Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 2003.
- PABLOS, F.: *O mar na pintura e na poesía galegas*. Diputación Provincial. Pontevedra, 2002.
- PAÉZ RÍOS, E.: *El Museo Universal*. Instituto Miguel de Cervantes. Madrid, 1952.
- PALACIO ATAR, V. (Coord.): *España y el mar en el siglo de Carlos III*. Marinvest. Madrid, 1989.
- PALACIO VALDÉS, A.: *José*. Espasa Calpe. Madrid, 1963.
- PALENQUE, M.: *Gusto poético y difusión literaria en el Realismo Español*. Ediciones Alfar. Sevilla, 1990.
- PALOS, J. L., CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (Coord.): *La historia imaginada*. Centro de Estudios la Europa Hispánica. Madrid, 2008.
- PARCERISA, F. J., QUADRADO, J. M.: *Recuerdos y bellezas de España*. Imprenta de Repullés. Madrid, 1855.
- PARDO CANALÍS, E.: *Los registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1967.
- PARDO VILLAR, A.: *Historia del convento de Santo Domingo*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1942.
- PARRA FERNÁNDEZ, E.: *Historia de la plaza de toros de Pontevedra*. Concello de Pontevedra. Pontevedra, 1989.
- PASTOR DE TOGNERY, R. (Coord.): *Poder y sociedad en la Galicia medieval*. Colección Semata. Ciencias Sociais e humanidades. Tórculo. Santiago de Compostela, 1992.
- PATETTA, L.: *L'architettura dell'eclittismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Gabriele Mazzotta Editore. Milano, 1975.
- PAZOS OTÓN, M.: *Pontevedra litoral: hacia una ciudad continua*. Servicio de Publicacións da Diputación de Pontevedra. Pontevedra, 2005.
- PAZOS RIVEIRO, M<sup>a</sup>. D.: *La burguesía en Pontevedra (1840-1850)*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Santiago de Compostela, 1984.
- PEÑA, R. et al: *Luis Paret y Alcázar*. Gobierno Vasco. Vitoria, 1991.
- PEÑA SANTOS, A. de la: *Historia de Pontevedra*. Vía Láctea. A Coruña, 1996.
- PEREDA, J. M. de: *Sotileza*. Espasa Calpe. Madrid, 1991.
- PEREIRA, D.: *Patrimonio Marítimo de Galicia*. Federación Galega pola Cultura Marítima. Santiago de Compostela, 2000.
- PEREIRA, D.: *Loita de clases y represión francisca no mar (1864-1939)*. Edicións Xerais de Galicia. Vigo, 2010.

- PEREIRA FIGUEROA, M. (Coord.): *El Liceo- Casino: Pontevedra 1855-2005*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 2006.
- PEREIRA-MENAUT, G. (Coord.): *O feito diferencial Galego na Historia*. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela, 1997.
- PEREIRA MOLARES, A. M.: *La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca*. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Madrid, 1976.
- PÉREZ FARIÑA, M. L.: *La ciudad de Pontevedra. Evolución histórica y demográfica*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1985.
- PÉREZ MOREIRA, R.: *Lourizán: ciencia, arte, natureza*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2001.
- PÉREZ VILARIÑO, X. (Coord.): *Pontevedra siglo XXI: estudio socioeconómico de la ciudad y su área de influencia*. Caixa de Pontevedra. Pontevedra, 2000.
- PÉREZ VILARIÑO, X. (Coord.): *El horizonte comercial del centro urbano de Pontevedra*. Seminario de Estudios Socioeconómicos de Pontevedra Carlos Velasco. Pontevedra, 2005.
- PÉREZ VILLAAMIL, J.: *España artística y monumental*. El Bibliófilo. Madrid, 1990.
- PEVSNER, N.: *Historia d las tipologías arquitectónicas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- PIETER VAN DER AA.: *La Galerie agreable du monde*. Pieter Van dera AA. Leide, 1701.
- PLA VIVAS, V.: *La ilustración gráfica en el siglo XIX: funciones y disfunciones*. Universidad de Valencia. Valencia, 1993.
- PONTE FAR, J. A.: *Pontevedra en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Caixanova. Pontevedra, 2000.
- POPEANGA, C.: *Ciudades imaginadas en la literatura y en las arte*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2008.
- PORTELA PAZ, A.: *Pontevedra é Boa Vila*. Gráficas Torres. Pontevedra, 1947.
- PUENTE, J. de la: *Los estudios del paisaje de Carlos de Haes (1826-1898)*. Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.
- PULIDO NOVOA, A. (Coord.): *Ata o Romanticismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 1999.
- PULIDO NOVOA, A. (Coord.): *Do Neoclasicismo ao naturalismo na arte galega*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2009.
- QUESADA, S. *La idea de ciudad en la cultura hispana de la edad moderna*. Universidad de Barcelona. Barcelona, 1992.
- QUINTÁS, R.: *Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra*. Imprenta y comercio de Rogelio Quintás. Pontevedra, 1894.
- QUIROGA BARRO, G. (Coord.): *Imaxes da Xustiza en Galicia: cartografía e iconografía nos fondos documentais da Real Audiencia Territorial da Coruña*. Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural. Santiago de Compostela, 1998.
- QUIRÓS LINARES, F.: *Las ciudades españolas en el siglo XIX*. Trea. Gijón, 2009.

- RAMADA, D., CATTANEO, A., FERRAND A.: *La cartografía europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*. Leo S. Olschki. Florencia, 2003.
- RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e Historia del Arte*. Cátedra. Madrid, 1976.
- RAMOS CARRANZA, A., AÑÓN ABAJAS, R. (Coord.): *Arquitectura y construcción: el paisaje como argumento*. Ensayos para un nuevo hábitat urbano. Sevilla, 2009.
- RAPOPORT, A.: *Aspectos humanos de la Forma Urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- REGUERA RODRÍGUEZ, A.: *Los geógrafos del rey*. Universidad de León. León, 2010.
- REVILLA, F.: *Diccionario de Iconografía*. Cátedra. Madrid, 1990.
- RIEGL, A.: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.
- RIEGO, B.: *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Universidad de Cantabria. Santander, 2001.
- RIVAS, J. L. de las: *El espacio como lugar: sobre la naturaleza de la forma urbana*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Valladolid. Valladolid, 1992.
- RIVO VÁZQUEZ, M.: *Galicia Diplomática (1882-1883): un modelo de crítica histórico-artística en el siglo XIX*. Tesis de Licenciatura. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- RODRÍGUEZ, D., BOROBIÁ, M.: *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2012.
- RODRÍGUEZ FIGUEIRIDO, M.: *Fueros municipales de Santiago y su tierra*. Castilla. Madrid, 1975.
- RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: *Ayer de Pontevedra: efemérides*. Edicións do Castro. Sada, 1992.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A.: *Las fortalezas de la mitra Compostela y los Irmandiños*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1984.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. (Dir.): *Libro do Concello de Pontevedra (1431-1464)*. Museo Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1989.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A., ARMAS CASTRO, J.: *Minutario notarial de Pontevedra (1433-1435)*. Consello da Cultura Gallega. Santiago de Compostela, 1992.
- RODRÍGUEZ NÚÑEZ, M.: *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Lugo. Lugo, 1993.
- ROLDAN HERVAS, J. M.: *Itineraria Hispania, Fuentes antiguas para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica*. Anejo de "Hispania Antiqua". Gráficas Cándor, S. A. Madrid, 1975.
- ROMA VALDÉS, A. (Coord.): *O patrimonio cultural. Valía e protección*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 2006.
- ROMANÍ FARIÑA, I. (Dir.): *Exposición gallega de 1909. Santiago*. Consorcio de Santiago. Santiago de Compostela, 2010.

- ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- ROTH, L. M.: *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Gustavo Gili. Barcelona, 1999.
- ROUX, M.: *Bibliothèque Nationale. Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII siècle*. Bibliothèque Nationale. París, 1955.
- RUELENS, C., OUVÉRLÉAUX, É., VAN DEN GHEYN, J.: *Atlas des villes de la Belgique au XVI<sup>e</sup> siècle. Plans du géographe Jacques de Deventer reproduits en fac-similé chromographique*. Institut National de Géographie. Bruselas, 1884-1924.
- RUMEU DE ARMAS.: *Historia de la previsión social en España: cofradías, gremio, hermandades, montepíos*. El Albir. Barcelona, 1981.
- RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Stylos. Barcelona, 1987.
- SA BRAVO, H.: *Estampas pontevedresas. Recuerdos de mi niñez*. Gráficas Portela. Pontevedra, 1977.
- SAGRARIO DE MOLINA, B.: *Descripción del Reyno de Galicia y de las cosas notables del, con las Armas y Blasones de os Lingaes de Galicia de donde proceden señaladas casas en Castilla*. Imprenta Luis de Paz. Mondoñedo, 1550.
- SAINZ, J.: *El dibujo de arquitectura*. Editorial Reverté. Barcelona, 2005.
- SALGADO, J. M.: *Desde el cielo a Pontevedra*. Hércules Ediciones. A Coruña, 2003.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Documentos para la Historia de Pontevedra*. Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Pontevedra, 1904.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Pontevedra*. Bibliófilos Gallegos. A Coruña, 1963.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C.: *Ordenanzas da cofradreía do "Corpo Santo" e do Gremio de Mareantes de Pontevedra*. Vía Láctea. Coruña, 1998.
- SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (Coord.): *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*. Reus. Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ BELDA, L.: *Catálogo de documentos reales de la Edad Media referentes a Galicia conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid, 1953.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Pontevedra*. Bibliófilos Gallegos. Santiago de Compostela, 1963.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Pontevedra y los pontevedreses*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1973.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: *La arquitectura teatral en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1997.
- SÁNCHEZ RIVERO, A. y MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, A.: *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal*. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1933.
- SANDOVAL, Fr. P. de: *Antigüedad de la ciudad y la iglesia catedral de Tuy y de los obispos que se sabe aya avido en ella*. Casa de Fructuoso Lourenço de Basto. Braga, 1610.
- SANTAMAREA, J.A.: *La ciudad. Realidad, pensamiento y acción*. Colegio de ingenieros de caminos, canales y puertos. Madrid, 2006.

- SANTIAGO PAÉZ, E. (Coord.): *Teatro de las más ilustres ciudades de España y Portugal*. Lunwerg. Barcelona, 1996.
- SARMIENTO, Fr. M.: *Viaje a Galicia*. (Edición y estudio por Pensado). Museo de Pontevedra. Pontevedra, 1975.
- SAUPIN, G.: *Villes Atlantiques dans L'Europe Occidentale du Moyen âge au XX siècle*. Presses Universitaires. Rennes, 2006.
- SAZATORNIL RUIZ, L.: *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*. Trea. Gijón, 2007.
- SAZATORNIL RUIZ, L., ALONSO RUIZ, B. et al.: *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto 1575-1959*. Navalía. Santander, 1995.
- SCHAMA, S.: *Landscape and Memory*. Vintage Books. New York, 1995.
- SECO SERRANO, C., et al: *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central Hispano. 1998.
- SECO SERRANO, C.: *Alfonso XII*. Ariel. Madrid, 2007.
- SEGOVIA, O., DASCAL, G. (Coord.): *Espacio público, participación y ciudadanía*. Sur. Santiago de Chile, 2000.
- SETA, C. de (Coord.): *Città d'Europa: iconografia e vedutismo dal XV al XVIII secolo*. Electa. Nápoles, 1996.
- SETA, C. de (Coord.): *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra settecento e ottocento*. Bollati Boringhieri. Turín, 1999.
- SETA, C. De. (Coord): *Tra oriente e occidente*. Editorial Electa. Nápoles, 2003.
- SETA, C. de (Coord.): *Ritratti di città: dal Rinascimento al secolo XVIII*. Einaudi. Turín, 2011.
- SETA, C. de, LE GOFF, J. (Coord.): *La ciudad y las murallas*. Editorial Cátedra. Madrid, 1991.
- SETA, C. de, BUCCARO, A. (Coord.): *Le provincia di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*. Electa. Nápoles, 2007.
- SETA, C. de., MARIN, B. (Coord.): *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di storia urbana*. Electa. Nápoles, 2008.
- SETA, C. de., STROFFOLINO, D. (Coord.): *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Editorial Electa. Nápoles, 2001.
- SICA, P.: *La imagen de la ciudad. De Esparta a las Vegas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977.
- SIMÓN DÍAZ, J.: *Semanario Pintoresco Español*. CSIC. Madrid, 1946.
- SKINNER, Q.: *El artista y la filosofía política: el Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Editorial Trotta. Madrid, 2009.
- SOCIEDAD ARQUEOLÓGICA TARRACONENSE: *Reglamento de la Sociedad Arqueológica Tarraconense*. Imprenta de Pigrubí y Arís. Tarragona, 1877.
- SOCIEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V.: *Felipe II. Los ingenieros y las máquinas*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 1999.
- SONSECA, Y.: *Dibujos de la colección Rodríguez Moñino-Brey*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2002.

- SORALUCE BLOND, J. R.: *Castillos y fortificaciones de Galicia: la arquitectura militar de los siglos XVI-XVIII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1985.
- SORALUCE BLOND, J. R.: *Guía da arquitectura galega. (Linguaxes e Mensaxes)*. Galaxia. Vigo, 1999.
- SORALUCE BLOND, J. R. (Coord.): *Arquitectura gótica en Galicia: los templos*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 1986.
- SORALUCE BLOND, J. R., FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: *Arquitectura da provincial de A Coruña*. Diputación Provincial de A Coruña. A Coruña, 1995-97.
- SORIANO PÉREZ-VILLAMIL, M. E.: *España vista por historiadores y viajeros italianos (1750-1799)*. Narcea. Madrid, 1980.
- SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra 1840-1915*. Servicio de Publicacións. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 1997.
- SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *A Pontevedra de 1560-1563: libro de Consistorio do Concello de Pontevedra*. Concellaría de Cultura. Pontevedra, 2012.
- SOUSA ALAEJOS, R.: *Notas para una climatología de Pontevedra*. Instituto Nacional de Meteorología. Madrid, 1988.
- SUÁREZ, J.: *Galicia, terra, mar e xentes*. Edicións Xerais. Vigo, 1981.
- SWIFT, M., KONSTAM, A.: *Ciudades del Renacimiento: Civitates Orbis Terrarum*. H. F. Ullmann. Königsinter, 2008.
- TABOADA MOURE, P.: *Las élites y el poder político. Elecciones provinciales en Pontevedra (1836-1923)*. Diputación Provincial. Pontevedra, 1987.
- TAÍN GUZMÁN, M.: *La ciudad de Santiago de Compostela en 1669: la "peregrinación" del gran príncipe de la Toscana Cosimo III de Medici*. Consorcio de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2012.
- TAYLOR, J.: *Arquitectura anónima*. Stylos. Barcelona, 1984.
- THOWER, N.: *Mapas y civilización: historia de la cartografía en su contexto cultural y social*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2002.
- THÜRLEMANN, T.: *Robert Campin: a monographic study with critical catalogue*. Prestel. Munich, 2002.
- TODOROV, T.: *Elogio del individuo: ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006.
- TROITÑO VINUESA, M. A.: *Cascos antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas*. Ministerio de Obras Públicas. Madrid, 1992.
- TUAN, Y. F.: *Topophilia*. Prentice Hall, Englewood Cliffs. New Jersey, 1974.
- TUAN, Y. F.: *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1997.

- TUÑÓN DE LARA, M., ELORZA, A., PÉREZ LEDESMA, M.: *Prensa y sociedad en España (1820-1936)*. Universidad de Pau. Centro de Investigaciones Hispánicas. Cuadernos para el Diálogo. Edicusa. Madrid, 1975.
- TUÑÓN DE LARA, M. (Coord.): *La prensa en los siglos XIX y XX. Metodología, ideología e información. Aspectos económicos y tecnológicos*. Prentsaren Historiari Buruzko. Lehen Ihardunaldiak. I Encuentro de Historia de la Prensa. Servicio Editorial. Universidad del País Vasco. Bilbao, 1986.
- TUSELL, J. (Coord.): *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- TUSELL, J. y MARTÍNEZ-NOVILLO, A. (Coord.): *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central Hispano. Madrid, 1997.
- VALLE PÉREZ, J. C. (coord.): *Do Tardogótico ao Manierismo: Galicia e Portugal*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1995.
- VALLE PÉREZ, J. C. (dir.): *Arturo Souto*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 1997.
- VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Pontevedra 1898. Sociedade, arte e cultura. Fondos do Museo de Pontevedra*. Pontevedra, 1998.
- VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas. As nosas raíces*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra, 1999.
- VALLE PÉREZ, J. C. (Dir.): *Os pensionados da Deputación de Pontevedra*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra, 2003.
- VALLE PÉREZ, J. C. (Coord.): *A virxe da Peregrina: iconografía e culto*. Museo de Pontevedra. Pontevedra, 2004.
- VALLEGIO, F.: *Raccolta di le più illustri città di tutto il mondo*. Venecia, 1572.
- VALLEJO POUSA, R.: *A desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra. 1836-1844*. Servicio de Publicacións da Deputación Provincial de Pontevedra, 1990.
- VALLS, J. F.: *Prensa y burguesía en el XIX español*. Anthropos. Barcelona, 1988.
- VÁZQUEZ GIL, L. et al: *Historias de las rías*. Faro de Vigo. Vigo, 2000.
- VÁZQUEZ GONZÁLEZ, B.: *Tempos de festa en Galicia*. Fundación Caixa Galicia. Santiago de Compostela, 2006-2008.
- VECCHI, P. de, VERGANI, G. A. (coord.): *La rappresentazione della città nella pittura italiana*. Silvano. Milán, 2003.
- VEGA, J.: *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada*. C.S.I.C. Madrid, 2010.
- VÉLEZ, P. (Coord.): *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*. Xunta de Galicia. A Coruña, 1999.
- VERHAEREM, E.: *España negra*. Terra Incógnica. Palma de Mayorca, 1999.
- VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: *Iglesias gallegas de la Edad Media*. Nueva Imprenta de San Francisco de Sales. Madrid, 1904.

- VILLANUEVA, D.: *Imágenes de la ciudad: poesía y cine de Whitman a Lorca*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2008.
- VIÑO SÁNCHEZ, O. C.: *Plazas de Galicia*. Librería Arenas. A Coruña, 2005.
- VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia en los siglos XVI y XVII*. Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos. 2003.
- VIGO TRASANCOS, A. (Dir.): *Galicia y el siglo XVIII: planos y dibujos de arquitectura y urbanismo (1701-1800)*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 2011.
- VILLARES PAZ, R. (Coord.): *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*. Tórculo. Santiago, 1988.
- VILLARES PAZ, R.: *Galicia no século XIX*. La Voz de Galicia. A Coruña, 2007.
- VILLARES PAZ, R.: *Breve historia de Galicia*. Alianza Editorial. Madrid, 2004.
- VITTA, M.: *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Paidós. Barcelona, 2003.
- WARD, K., WOOD, D.: *Seeing Through Maps: the power of Images to Shape our World View*. ODT Inc. Amherst, 2001.
- WATZLAWICK, P.: *La realidad inventada*. Editorial Gedisa. Serie el Mamífero Parlante. Barcelona, 1990.
- YATES, F. A.: *El arte de la memoria*. Biblioteca de Ensayo Siruela. Madrid, 2005.
- ZAMBRANO, M.: *El hombre y lo divino*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1973.
- ZAMBRANO, M.: *Claros del bosque*. Seix Barral. Barcelona, 1986.
- ZÁRATE MARTÍN, A.: *El espacio interior de la ciudad*. Síntesis. Madrid, 1991.
- ZEPEDANO Y CARNERO, N.: *Relación de la llegada, permanencia y salida de SS. AA. RR los serenísimos Duques de Montpensier en Galicia*. Imprenta y Litografía de D. J. Rey Romero- Santiago, 1852.
- ZUCCONI, G.: *La città dell'Ottocento*. Editorial Laterza. Bari, 2007.
- ZUGAZA MIRANDA, M.: *La Ría: Imagen y visión de un paisaje mercantil*. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1993.

## II. b.- Capítulos de libros

- ALBA PAGÁN, E.: “La pintura y los pintores valencianos en las “casitas” del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium*. Ediciones Escorialenses. San Lorenzo del Escorial, 2001, pp. 759-184.
- CANO DE GARDONI Y GARCÍA, J. L.: “El profesionalismo de los maestros oficiales de la fábrica de El Escorial. La organización de los trabajos”, en *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio Camargo, 14-17 de julio. Santander, 1993, pp. 27-42.
- CARRETE, J.: “La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya”, en *Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1984, pp. 42-43.

CERVINHO LAGO, E.: “Seijo Rubio”, en *O Rexionalismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 1997, II, pp. 376-413.

COSTA MAS, J.: “La percepción del paisaje urbano e la pintura de la época impresionista”, en *Escrituras de la ciudad*. Editorial Palas Atenea. Madrid, 1999.

CRABIFFOSE CUESTA, F.: “Antecedentes. El manierismo pictórico”, en *El puerto de Gijón en la tarjeta postal. Colección Martín Carrasco Marqués*. Autoridad Portuaria de Gijón. Gijón, 2002, pp. 15-25.

ELIZARI HUARTE, J. F.: “Gremios, Cofradías y Solidaridades en la Europa medieval: aproximación a dos décadas de investigación históricas”, en *Cofradías, Gremio y Solidaridades en la Europa Medieval*. XIX Semana de Estudios Medievales. Estella, 1992, pp. 319-419.

ESTÉBANEZ, J.: “Los espacios urbanos”, en *Geografía Humana*. Cátedra. Madrid, 1998, pp. 357-585.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: “Domingo e Alejandro Sesmero”, en *Da Ilustración ó Eclecticismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 2003, pp. 226-251.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: “Memoria e identidad visual. Paisajes portuarios del Norte y Noroeste de España”, en *Historia del Arte en Asturias. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*. Editorial Trabe. Oviedo, 2012, pp. 191-212.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: “Paisaje e icnografía urbana. Una aportación al estudio de las ciudades del Arco Atlántico”, en *Paisaje cultural e identidad territorial*. Aracne. Florencia, 2012, pp. 423-433.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: “La ciudad percibida. Memoria e identidad visual”, en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*. Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2012, pp. 358-368.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Obras civís en Pontevedra”, en *Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Editorial Complutense de Madrid, 1994, pp. 433-447.

FUENTES ALENDE, X.: “Unha figura esquecida dos estudos etnográficos, o médico pontevedrés Casal y Lois”, en *Congreso da Antropoloxía aplicada*. Instituto de Estudios “Padre Sarmiento”. Santiago de Compostela, 1997, pp. 35-44.

GARCÍA ORO, J.: “La primitiva implantación de las clarisas en Galicia”, en *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*. Diputación de Ourense. Burgos, 1990, pp. 109-115.

GONZÁLEZ REBOREDO, X. M.: “Arte popular”, en *Arte galega. Estado da cuestión*. Publicacións do Consello de Cultura Galega. Santiago de Compostela, 1990, pp. 489-490.

JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS, A. de la: “Los fundadores míticos de las villas gallegas”, en *Los orígenes de la ciudad del Noroeste Hispánico*. Facultad de Humanidades. Lugo, 1999, pp. 683-690.

LÓPEZ POZA, S.: “Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro”, en *Seminario de relaciones de Sucesos*. Sociedad de Cultura Valle Inclán. Ferrol, 1999, pp. 213- 222.

MAIER ALLENDE, J.: “Las Sociedades Arqueológicas en España”, en *Congreso de Historiografía de la Arqueología en España (siglos XIII-XX)*. Madrid, 1995, pp. 303-307.

MANO, J. M.: “Mariano Sánchez y las colecciones de vistas de puertos en la España del siglo XVIII”, en *I Congreso Internacional de Pintura Española del siglo XVIII*. Marbella, 1998, pp. 351-369.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, E.: “El mundo urbano en la Galicia de Felipe II”, en *El Renio de Galicia en la monarquía de Felipe II*. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela, 1998, pp. 409-410.

MONTERROSO MONTERO, J. M.: “Informe histórico, o edificio de Caixa Galicia en Pontevedra (antigo Café Moderno)”, en *O antigo Café Moderno de Pontevedra*. Fundación Caixa Galicia. Pontevedra, 2001, pp. 111-134.

ORTAS DURAND, E.: “La España de los viajeros (1755-1846). Imágenes reales, literaturizadas, soñadas...”, en *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Akal. Madrid, 2005, pp. 48-91.

PANTORBA, B. de: “Exposición de 1904”, en *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ediciones Alcor. Madrid, 1942, pp. 175-185.

RIEGO, B.: “Las imágenes como fenómeno cultural y de opinión pública durante la primera etapa de la Restauración”, en *La cultura de la Restauración*. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander, 1999, pp. 193-200.

SAZATORNIL RUIZ, L.: “Entre la nostalgia y el progreso”, en *La cultura de la Restauración*. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander, 1999, pp. 223-262.

SORALUCE BLOND, J. R.: “O edificio do antigo Café Moderno, a súa arquitectura”, en *O antigo Café Moderno de Pontevedra*. Fundación Caixa Galicia. Pontevedra, 2001, pp. 135-151.

TENENTI, A.: “La città ideale del Rinascimento”, en *Imago urbis. Dala città reale alla città ideale*. Franco Maria Ricci Editore. Milán 1986, pp. 169-193.

TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “Arturo Souto”, en *O Rexionalismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 1997, VII, pp. 288-331.

TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “Pintos Fonseca”, en *O Rexionalismo*. Nova Galicia Edicións. Vigo, 1997, pp. 338-368.

URTEAGA, L.: “EL pensamiento higienista y la ciudad: la obra de P. F. Monlau”, en *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispano*. Universidad Complutense. Madrid, 1985, pp. 397-412.

VILA JATO, M<sup>a</sup>. D.: “El palacio urbano en Galicia”, en *Arquitectura señorial en el norte de España*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1993, pp. 45-61.

VALLE PÉREZ, J. C.: “El contexto intelectual pontevedrés: la *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*”, en *Cancionero musical de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña, 2007, pp. 30-32.

VALLE PÉREZ, J. C.: “O ambiente cultural”, en *Pontevedra Literaria*. Fundación Caixa Galicia. Pontevedra, 2007, pp. 342-343.

### III.- Artículos

ALGUACIL, J.: “Espacio público y espacio político. La ciudad como lugar para las estrategias de participación”, en *Polis*, 7, 20, (2008), pp. 199-223.

ALONSO CANTORNE, A. M.: “Reflexiones en torno a un caso concreto: Dublín y James Joyce”, en *Estudios Geográficos*, 191, (1988), pp. 13-46.

ÁLVAREZ-ARENAS, E.: “El mar en el arte”, en *Abrente: revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, 29, (1997), pp. 9-21.

ÁLVAREZ FERÁNDEZ, D.: “El desaparecido retablo barroco del convento de Santo Domingo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, 47, (1993), pp. 135-141.

ARIAS ANGLÉS, E.: “Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil” en *Goya*, 133, (1976), pp. 79-102.

ARIAS ANGLÉS, E.: “Un pintor romántico desconocido: Jenaro Pérez Villaamil”, en *Archivo Español de Arte*, 51, 204, (1978), pp. 385-408.

ARMAS CASTRO, J.: “Una familia de mercaderes pontevedreses a finales de la Edad Media”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 101, (1986), pp. 118-132.

ARMAS CASTRO, J.: “El concejo de Pontevedra en el siglo XV. Proceso de oligarquización y tensiones sociales”, en *Museo de Pontevedra*, 43, (1989), pp. 323-335.

ARMAS CASTRO, J.: “As élites urbanas na Galiza na Baixa Idade Media”, en *A Nosa Terra. A Nosa Historia*, 6, (enero 1995), pp. 30-35.

ARRANZ LOZANO, F.: “Las metáforas del espacio social”, en *Boletín de la Sociedad Geográfica*, CXXIV-CXXV, (1988-89), pp. 25-37.

ARTIAGA REGO, A.: “A resistencia do clero pontevedrés á desamortización de Madoz”, en *Pontevedra*, 6, (1990), pp. 135-146.

BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R.: “El enigma de Galicia: datos para una interpretación histórica de Galicia contemporánea”, en *Historia y vida*, 54, (1989), pp. 152-159.

BARRENO SEVILLANO, M. L.: “Vistas de puertos. Cuadros de Marino Sánchez pintor al servicio de Carlos IV”, en *Reales Sitios*, 51, (1977), pp. 37-44.

BARROS, C.: “Os irmandiños de Galicia: a revolta de Pontevedra”, en *Murguía*, 9, (enero-abril 2006), pp. 39-67.

BASSOLS COMA, M.: “Instrumentos legales de intervención urbanística en los centro y conjuntos históricos”, en *Revista de Derecho Urbanístico*, 118, (1990), pp. 13-52.

BASTIDA DE LA CALLE, M. D.: “El periodismo ilustrado: del dibujo a la fotografía”, en *A Distancia*. UNED. Madrid, (enero 1991), pp. 17-23.

BLÁZQUEZ, A.: “Descripción de las costas y puertos de España de Pedro Texeira Albornas”, en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, LII, (2º trimestre de 1910), pp. 36-138.

BOSQUE MAUREL, J.: “Percepción, comportamiento y análisis geográfico”, en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, CXV, (1979), pp. 7-33.

- BOSQUE SENDRA, J., DÍAZ MUÑOZ, M. A.: “Geografías personales”, en *Serie Geográfica*, 1, (1991), pp. 11-13.
- BUJÁN NÚÑEZ, J. D.: “Desamortización y bibliotecas en la provincia de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 263-274.
- BUJÁN NÚÑEZ, J. D.: “Historia y documentación locales”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 293-297.
- CAAMAÑO GESTO, J. M.: “Fuentes escritas para el estudio de las vías romanas en Galicia”, en *Brigantium*, 1, (1990), pp. 93-105
- CALVO CRUZ, M., CASTRO PÉREZ, C. y GRANADO SUÁREZ, S.: “Análisis económico, financiero y contable de la normativa reguladora de las juntas de obras de puertos en España, siglos XIX y XX”, en *Innovar*, 32, (julio-diciembre 2008), pp. 153-166.
- CANTERA MONTENEGRO, M.: “La cofradía de San Juan Bautista”, en *Museo de Pontevedra*, 43, (1989), pp. 337-358.
- CARIDAD YÁÑEZ, E.: “El panorama: forma de representación de la ciudad y el territorio”, en *Boletín Académico da Escola Técnica Superior de Arquitectura da Coruña*, 15, (1992), pp. 22-32.
- CARRERAS I VERDAGUER, C.: “Paisaje urbano y novela”, en *Estudios Geográficos*, 191, (1989) pp. 165-187.
- CASTELAO TETTAMANCY, M. C.: “Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 1-2, (2º semestre de 1981), pp. 185-205.
- CASTRO, M. de: “El arte franciscano en España durante los siglos XIII-XIV”, en *Verdad y Vida*, 200, (1992), pp. 423-438.
- CHAMOSO LAMAS, M.: “El escultor Corniellis de Holanda”, en *Abrente*, 5, (1973), pp. 7-31.
- CORI, B.: “L’ambiente urbano”, en *Universo*, 5, (2000), pp. 642-655.
- CORROCHANO SANTOS, M<sup>a</sup>. C.: “Estudios arqueológicos de Pontevedra”, en *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciales*, 4, (1988), pp. 37-48.
- COSTA Y MÁAS, J.: “Medios de transporte, movilidad y cambio urbano. Reflexiones desde la pintura”, en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, 218, (1 de agosto de 2006). <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-87.htm> (15 de junio de 2012).
- CRESPO, J. F. Fr.: “Nombre de embarcaciones”, en *Museo de Pontevedra*, X, (1956), pp. 127-135.
- CUADRADO, M.: “La iglesia del convento de Santa Clara de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), pp. 199-230.
- CUADRADO, M.: “Un tímpano inédito en el convento de Santa Clara de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XLI, (1987), pp. 239-250.
- CUESTA GARCÍA, M. J., MOYA GARCÍA, E.: “La representación de la ciudad en el Siglo de Oro. La vista de Jaén de Antonio van Wyngaerde”, en *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y*

*Ciencias Sociales*. (En línea) XVII, 965, (5 de marzo de 2012). <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-965.htm>. (20 de septiembre de 2012).

DAVIES, C.: “Manuel Murguía, Rosalía de Castro y el Museo Universal, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 38, (1981), pp. 427-452.

DÍAS LEMA, A.: “La Moureira y el Hospital de Pontevedra, en *Nodales*, (2009), pp. 9-11.

ECHEVE DURÁN, M<sup>a</sup>. C., CAMIÑA CASTRO, M<sup>a</sup>. R.: “Ramón Buch y Buet. Fotógrafo y pintor”, en *Museo de Pontevedra*, LIII, (2003), pp. 361-370.

FEIJOO LAMAS, L.: “Las embarcaciones tradicionales de A Moureira”, en *Asociación de vecinos de San Roque*, 4, (diciembre 2002), pp. 43-45.

FERNÁNDEZ COSTAS, X.: “Manuel Murguía en la Ilustración Gallega y Asturiana”, en *A Nosa Terra*, 19, (diciembre 1998), pp. 43-52.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X.: “Casa do Concello de Pontevedra”, en *Boletín Académico de la Escola Técnica Superior de A Coruña*, 15, (1992), pp. 58-64.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, J.: “Pontevedra según el catastro del Marqués de la Enseñada”, en *Museo de Pontevedra*, XVII, (1963), pp. 19-148.

FERNÁNDEZ POUSA, R.: “Patronazgo mariano en la provincia de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XIV, (1969), pp. 37-57.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Las representaciones del antiguo testamento de la contraportada de la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra”, en *Ruta Cicloturística del Románico* XV, (1996), pp. 139-145.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Aproximación a la cronología y al mecenazgo de un ejemplo brigantino: el templo de Santa María de Azouge”, en *Cultura, poder y mecenazgo. Semata*. Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 10, (1998), pp. 435-499.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: “Aproximación a la periodización de un templo, el ejemplo de Santa María la Mayor de Pontevedra, en *Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), pp. 163-177.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “Privilegios reales del Museo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1942), pp. 132-174.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “Documentos medievales del Museo de Pontevedra: siglos XII y XIII”, en *Museo de Pontevedra*, II, (1943), pp. 111-120.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “Documentos medievales del Museo de Pontevedra: siglo XV”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp. 125-160.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “La puerta de Santo Domingo y las murallas de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp.107-118.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “La semana mayor de la Antigua Pontevedra”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, (1952), pp. 79-109.

FERNÁNDEZ-VILLAAMIL Y ALEGRE, E.: “El Hospital de San Juan de Dios”, en *Museo de Pontevedra*, IX, (1955), pp. 91-126.

FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “La feria de San Bartolomé: su concesión”, en *Museo de Pontevedra*, XXVII, (1973), pp. 190-191.

FERNÁNDEZ-VILLAMIL Y ALEGRE, E.: “Noticias sobre la fundación y desarrollo del Colegio de la Compañía de Jesús de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXV, (1981), pp. 352-456.

FIEN, J.: “Geografía, sociedad y vida cotidiana”, en *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 21, (1992), pp. 73-90.

FILGUEIRA GONZÁLEZ, M.: “La formación de los muchachos de mar en las antiguas cofradías”, en *Museo de Pontevedra*, X, (1956), pp. 70-78.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “A Fonte da Ferrería de Pontevedra”, en *Arquivo de Estudos Galegos*, VI, (1933), pp. 127-145.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El escultor Corniellis de Holanda en Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1942), pp. 20-31.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El antiguo retablo de Santa María la Mayor”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1942), pp. 112-127.

FILGUERIA VALVERDE, J.: “El recorrido arqueológico de Mayer y E. Campo en 1909”, en *Museo de Pontevedra*, III, (1944), pp. 151-157.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Pontevedra vista por Pier Maria Baldi”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946), pp. 11-17.

FILGUEIRA VALVERDE, X.: “Apuntes de un viaje por Galicia de Ramón Gil Rey”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946-47), pp. 105-130.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”, en *Museo de Pontevedra*, V, (1948), pp. 16-49.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Lo que Pontevedra ha perdido”, en *Museo de Pontevedra*, XIII, (1959), pp. 267-268.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El cierre de las bóvedas de Santa María”, en *Museo de Pontevedra*, XIV, (1960), pp. 17-24.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Los nombres de nuestras calles”, en *El Museo de Pontevedra*, XV, (1961), pp. 75-82.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Da Rúa do Rego a calle Real”, en *Museo de Pontevedra*, XVII, (1963), pp. 193-219.

FILGUEIRA IGLESIAS, A.: “El comercio pontevedrés y las ferias”, en *Museo de Pontevedra*, XXVII, (1973), pp. 131-180.

FILGUEIRA VALVERDE J.: “El trazado de la Pontevedra romana”, en *El Museo de Pontevedra*, XXVII, (1973), pp. 181-189.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “La Casa de la Villa” en *Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), pp. 300-303.

FILGUEIRA VALVERDE, J.: “El Museo de Pontevedra, centro de estudios e investigaciones locales”, en *Pontevedra*, 0, (1º semestre de 1980), pp. 111-121.

- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “A Moureira nos poemas de Ramón Cabanillas”, en *Nodales*, (1985), pp. 14-16.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “La Ilustración Cantábrica”, en *Libredón*, (1985), pp. 19-20.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Castelao e o Museo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XL, (1986), pp. 217-240.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “O arrabal de A Moureira no “Carmen Patrium” de Amoedo (1787)”, en *Nodales*, (1987), pp. 14-15.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “O arquivo del Museo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XLII,(1988), pp. 239-285.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “O espírito relixioso dos mareantes da Moureira”, en *Nodales*, (1989), pp. 11-13.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: “Pier Maria Baldi fixo o mellor dibuxo da vila”, en *Páscoa*, (1996), p. 27.
- FIGUEIREDO, M.: “Cinco notas sobre rúas pontevedresas”, en *Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), pp. 295-299.
- FORTES BOUZÁN, J.: “Pontevedra hace un siglo”, en *Pontevedra*, 5, (1989), pp. 11-32.
- FUENTES ALENDE, J.: “Casto Sampedro y las ordenanzas de 1577” en *Nodales*, (2005), pp. 10-12.
- GARCÍA ALÉN, A.: “Origen y extensión del culto a la Virgen Peregrina”, en *Museo de Pontevedra*, XIV, (1960), pp. 59-65.
- GARCÍA ALÉN, C.: “Arquitectura civil en Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, X, (1956), pp. 79-123.
- GARCÍA ALÉN, L.: “Historias do Lérez para recordar”, en *Nodales*, (2001), pp. 33-36.
- GARCÍA FILGUEIRA, M.: “Clasicismo, neomedievalismo y eclecticismo en la obra de Domingo Rodríguez Sesmero como arquitecto diocesano de Tui y Santiago (1882-1897), en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 52, (2005), pp. 305-345.
- GARCÍA FILGUEIRA, M.: “Arquitectura y urbanismo en Galicia. Alejandro Sesmero, arquitecto municipal de Vigo”, en *Minius*, XIV, (2006), pp. 115-136.
- GARCÍA ORO, J.: “El Gobierno municipal de Pontevedra en 1559: informes al arzobispo Don Gaspar de Zúñiga”, en *Museo de Pontevedra*, LI, (1997), pp. 591-607.
- GARCÍA VIDAL, P.: “Galicia no gravado antigo: unha ollada á paixaxe construída da Galicia decimonónica”, en *Alameda*, 29, (diciembre de 2007), pp. 17-22.
- GAYA NUÑO, J. A.: “Luis Paret y Alcázar”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, (1952), pp. 87-153.
- GÓMEZ MORENO, M.: “Sobre Corniellis de Holanda”, en *Museo de Pontevedra*, I, (1943), pp. 76-78.
- GONZÁLEZ GARCÍA-PAZ, S.: “San Bartolomé el Viejo”, en *El Museo de Pontevedra*, XIX, (1965), pp. 128-132.

GONZÁLEZ SANTOS, J.: “La vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón: un cuadro del paisajista Mariano Ramón Sánchez pintado para Jovellanos”, en *Archivo Español de Arte*, 308, (2004), pp. 385-395.

GONZÁLEZ-CEBRIÁN Y TELLO, J.: “Unha cidade de pedra: o casco histórico de Pontevedra”, en *Obradoiro*, 21, (1992), pp. 96-99.

HERNÁNDEZ BARBOSA, S.: “La plaza pública como lugar de presentación del orden social”, en *Pontenova*, 7, (2002), pp. 15-20.

HERNÁNDEZ BORGE, E.: “Movimiento demográfico en Pontevedra”, en *Liceo Franciscano*, 91-93, (1978), pp. 9-155.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 2, (febrero de 1887), pp. 89-95.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 4, (abril de 1887), pp. 193-198.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 5, (mayo de 1887), pp. 253-258.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 6, (junio de 1887), pp. 304-310.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 10, (octubre de 1887), pp. 171-175.

IGLESIA GONZÁLEZ, A. de la: “Estudios Arqueológicos: Santo Domingo de Pontevedra”, en *Galicia*, 12, (diciembre de 1887), pp. 291-296.

IGLESIAS ALMEIDA, E.: “Sobre el culto e iconografía de San Telmo”, en *Boletín de Estudios del Seminario*, 13, (1992), pp. 15-21.

JUEGA PUIG, J.: “La cárcel vieja de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXXIX, (1985), pp. 231-254.

JUEGA PUIG, J.: “Pontevedra en la Edad Moderna”, en *Pontevedra. Revista de Estudios Provinciales*, 8-9, (1992), pp. 411-416.

JUEGA PUIG, J.: “La cofradía del Cuerpo Santo”, en *Nodales*, (2001), pp. 30-31.

KAGAN, R.: “La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación” en *Studia Historica. Historia Moderna*, XIII, (1995), pp. 47-59.

LAVAUD, J. M.: “Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX (De J. Murais hacia Valle-Inclán)”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1975), pp. 411-438.

LEIRÓS, E.: “Toma de posesión de un terreno en Pontevedra en el siglo XIII”, en *Museo de Pontevedra*, II, (1943), pp. 33-35.

LLANSO DE VIÑALS, J.: “La reforma que el plan de modernización de carreteras ha efectuado en el milenario puente del Burgo, de Pontevedra”, en *Revista de Obras Públicas*, (febrero de 1955), pp. 73-79.

LOIS, C.: “Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. (En línea). XIII, 298, (1 de septiembre de 2009). <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-298.htm>. (22 de octubre 2011).

MADERUELO, J.: “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, (Julio-Diciembre 2010), pp. 575-600.

MANERO MIGUEL, F.: “De la protección selectiva a la recuperación de los espacios urbanos en situación crítica: las áreas de rehabilitación integrada en Castilla y León”, en *Polígonos. Revista de Geografía*, 19, (2009), pp. 95-118.

MANSO PORTO, C.: “El exconvento de Santo Domingo de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 3, (1987), pp. 33-44.

MANSO PORTO, C.: “La arquitectura medieval de la orden de predicadores en Galicia”, en *Archivo Dominicano*, 11, (1990), pp. 1-67.

MANSO PORTO, C.: “Los orígenes de la tipología de la iglesia franciscana gallega del siglo XIV”, en *Goya*, 214, (1990), pp. 223-224.

MARÍAS, F. y PEREDA, F.: “De la cartografía a lo corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos”, en *Eria*, 64-65, Oviedo, (2004), pp. 129-157.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “Escenas de mar en la pintura española”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 34, (1969), p. 161-175.

MARTÍNEZ SALAZAR, A.: “Archivo General de Galicia: documentos para la historia de Pontevedra”, en *Galicia Diplomática*, 4, 24, (jun. 1889), pp. 185-187.

MARTÍNEZ SALAZAR, A.: “Litigios entre los mareantes de las Rías Bajas sobre la posesión del mar”, en *Museo de Pontevedra*, X, (1944), pp. 69-81.

MARTÍNEZ SHAW, C.: “La ciudad y el mar. La ciudad marítima y sus funciones en el Antiguo Régimen”, en *Manuscrits*, 15, (1996), pp. 257-278.

MEJIDE PARDO, A.: “La invasión inglesa de Galicia en 1719”, Anejo de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 18, (1970).

MÉNDEZ FONTE, R.: “Galicia: las comisiones provinciales de monumentos”, en *Papeis Ártabros*, 2, (2004), pp. 55-103.

MONTERROSO MONTERO, J. M.: “Del texto a la imagen, o de como los resortes de la devoción actúan sobre las imágenes y las palabras en los siglos XVII y XVIII en Galicia”, en *Semata*, 9, (1998), pp. 425-448.

MONTERROSO MONTERO, J. M.: “De Galicia a Cuba: la percepción del Arte y de la Arquitectura a través de la prensa cubana (1875-1910)”, en *Boletín Académico da Escola Técnica de Arquitectura da Coruña*, 26, (2002), pp. 103-104.

MOURE PENA, T.: “A capela de Don Antonio García de Rajóo no templo de San Francisco de Pontevedra”, en *Revista de Estudios Provinciales*, 19, (2003), pp. 95-108.

MOURE PENA, T.: “La capilla de nuestra señora del camino de Pontevedra: un patrimonio olvidado”, en *Museo de Pontevedra*, LVIII, (2003), pp.193-235.

MURGUÍA, M.: “Prudencio Canitrot”, en *Boletín de la Real Academia Gallega*, VI, 70, (1913), pp. 235-236.

NAVASCUÉS PALACIO, P.: “Abajo las murallas”, en *Descubrir el Arte*, 16, (2000), pp. 116-117.

NOGUE I FONT, J.: “Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio”, en *Estudios Turísticos*, 115, (1992), pp. 45-54

NÚÑEZ SOBRINO, A.: “Enrique Campo”, en *Museo de Pontevedra*, XLVIII, (1994), pp. 257-295.

NÚÑEZ SOBRINO, A.: “Alfredo Souto dentro de la *Sociedad Arqueológica*”, en *Museo de Pontevedra*, LIV, (2000), pp. 195-204.

NÚÑEZ SOBRINO, A.: “Carlos Sobrino (1885-1979): el riguroso mundo de la anotación”, en *Anuario Brigantino*, 28, (2005), pp. 443-478.

ORTEGA ROMERO, M. S.: “Santa María de Pontevedra y Fray Martín Sarmiento. Textos y documentos”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, (1972), pp. 295-303.

ORTEGA ROMERO, M. S.: “Aspectos urbanísticos del Barroco Compostelano: voladizos y soportales”, en *Revista de la Universidad Complutense*, 85, (1973), pp. 163-188.

OTERO PIÑEIRO, G.: “Santa Clara de Pontevedra en la Edad Moderna. Estructura económica del convento (1640-1834), en *Obradoiro de Historia Moderna*, 8, (1999), pp. 279-300.

PARDO VILLAR, A.: “De Pontevedra medieval. As rúas da vila nos séculos XIV e XV”, en *Logos*, 31, (julio de 1933), pp. 121-126.

PEIRONCELY, M.: “Obras del Puerto de San Sebastián: Descripción del puerto y del proyecto de obras en construcción”, en *Revista de Obras Públicas*, 6, (1855), pp. 61-63.

PEIRONCELY, M.: “Obras en el puerto de San Sebastián: medios auxiliares empleados en la construcción”, en *Revista de Obras Públicas*, 7, (1855), pp. 73-75.

PEÑA SANTOS, A. de la: “Consideraciones sobre las vías romanas de la provincia Pontevedra”, en *Castrelos*, 2-4, (1990-1991), pp. 217-243.

PEÑA SANTOS, A. de la: La excavación del puente del Burgo en 1988: Crónica de una frustración”, en *Pontevedra*, 11, (1991), pp. 21-63.

PEÑA SANTOS, A. de la: “Turoqua o los orígenes de la ciudad de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 391-401.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia”, en *Obradoiro de Historia Moderna*, 6, (1997), pp. 241-261.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “De Cofradía “do Corpo Santo” a gremio de mareantes”, en *Museo de Pontevedra*, LVI, (2002), pp. 157-168.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “A vila de Pontevedra no Antigo Réxime. Unha revisión do seu coñecemento histórico”, en *Pontevedra*, 19, (2003), pp. 227-242.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “Los mareantes pontevedreses y la pesca de altura en el siglo XVI”, en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 52, 118, (2005), pp. 289-301.

PEREIRA FERNÁNDEZ, X. M.: “As relación pesqueiras entre Portonovo e Pontevedra ao longo do século XVI: un enfrontamento permanente”; en *Aunios*, 13, (mayo 2008), pp. 77-82.

PÉREZ, E.: “Paisaje urbano en nuestras ciudades”, en *Bitácora urbano-territorial*, 1, 2, (2011), pp. 33-37.

PÉREZ FARIÑA, M. L.: “La cuestión de la capitalidad”, en *Pontevedra*, 3, (1987), pp. 51-63.

PORRAS CASTRO, S.: “Aspectos socioculturales de la España del siglo XIX a través de los viajeros italianos”, en *Lenguaje y textos*, 11-12, (1998), pp. 183-191.

PORTELA SANDOVAL, J.: “Alejandro Rodríguez-Sesmero, un arquitecto ecléctico de finales del siglo XIX: de Galicia a la República de Argentina”, en *Madrygal*, 11, (2008), pp. 147-157.

REGUERA, A.: “La lucha postal por el territorio”, en *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales*. XI, 237, (15 de abril de 2007). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-237.htm>. (20 de mayo de 2011).

REYERO, C.: “Iconografías representativas, verosímiles y verdaderas. Problemas de la recuperación visual del pasado en la pintura española del siglo XIX”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, (1988), pp. 314-322.

RIBAS PIERA, M.: “Paisaje y ciudad”, en *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, 7, (2005), pp. 69-75.

RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: “El fuero de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1970), pp. 49-72.

RODRÍGUEZ FIGUEIREDO, M.: “Cinco notas sobre rúas pontevedresas”, en *Museo de Pontevedra*, XXVIII, (1974), pp. 295-299.

RODRÍGUEZ FIGUEIREDO: “Sobre el fuero de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, XXIX, (1985), pp. 309-377.

ROMERO MASIA, A. M. y POSSE MESURA, X. M.: “Galicia nos textos clásicos”, en *Monografías Urxcntes do Museo Arqueolóxico e Histórico Provincial Castelo de San Antón de A Coruña*, 3, (1987), pp. 111-122.

PORTELA SANDOVAL, F.: “Alejandro Rodríguez-Sesmero, un arquitecto ecléctico de finales del siglo XIX: de Galicia a República Argentina”, en *Madrygal*, 11, (2008), pp. 147-157.

SALINERO CORRAL, M. C.: “El pazo de Lourizán”, en *Camelia: publicación de la Asociación de la Camelia*, 19, (2011), pp. 14-23.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El pintor Villaamil en Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, II, (1944), pp. 169-174.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “El derribo de iglesias en Pontevedra: el P. Sarmiento y el de San Bartolomé “El Viejo””, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1946), pp. 7-10.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Informe académico sobre el conjunto monumental de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, IV, (1950), pp. 209-213.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Pontevedra, la ciudad”, en *Museo de Pontevedra*, XXV, (1971), pp. 47-54.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Pontevedra en los libros de antaño”, en *Museo de Pontevedra*, XXV, (1971), pp. 141-159.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Enrique Campo”, en *Museo de Pontevedra*, XXV, (1971), pp. 269-271.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Exposición Castelao-Sobrino”, en *Museo de Pontevedra*, 25, (1971), pp. 273-276.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Pontevedra en los libros de antaño”, en *Museo de Pontevedra*, XXV, (1971), pp. 141-159.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: “Santuario de la Peregrina”, en *Museo de Pontevedra*, 25, (1971), pp. 87-89.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “La recepción de modelos franceses en la arquitectura ecléctica: Alejandro Rodríguez-Sesmero y su proyecto para el ayuntamiento de Pontevedra (1876)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, 13, (2000), pp. 361-400.

SÁNCHEZ GARCÍA, J. A.: “Una década trágica para el patrimonio gallego. De la Desamortización a las Comisiones de Monumentos”, en *Quintana*, 3, (2004), pp. 123-151.

SARMIENTO, M.: “El privilegio de la feria y el comercio pontevedrés”, en *Museo de Pontevedra*, XXVII, (1972), pp. 192-194.

SERRANO, S.: “Paisaje e industria en el Bilbao del despegue (1860-1930)”, en *Historia Contemporánea*, 24, (2002), pp. 223-243.

SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “Fuentes documentales para el estudio de Pontevedra”, en *Pontevedra*, 8-9, (1992), pp. 299-351.

SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “Un paseo por la muralla pontevedresa”, en *XIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*. Fundación Cultural Rutas del Románico. Poio, (1995), pp. 139-148.

SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “Un informe del convento de Santo Domingo”, en *XIX Ruta cicloturística del Románico Internacional*. Fundación Cultural Rutas del Románico. Poio, (2001), pp. 215-217.

SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “El puente de la Barca”, en *Asociación de vecinos de San Roque*, 4, (diciembre 2002), pp. 16-17.

SOTELO RESURRECCIÓN, E.: “El edificio municipal de la plaza de la Verdura”, en *XXIX Ruta cicloturística del Románico Internacional*. Fundación Cultural Rutas del Románico. Poio, (2011), pp. 330-333.

TAÍN GUZMÁN, M.: “El maestro de obras Pedro García y la villa de Pontevedra”, en *Compostellanum*, 3-4, (julio-diciembre 1996), pp. 451-476.

TAÍN GUZMÁN, M.: “Obras en el convento de Santo Domingo de Pontevedra a finales del siglo XVII”, en *Archivo Dominicano. Anuario XVIII*. Salamanca, (1997), pp. 161-175.

TILVE JAR, M<sup>a</sup>. A.: “A Pontevedra de Enrique Labarta Pose: Sociedade e cultura na última década do século XIX”, en *Extracto de Literatura*, (2005), pp. 11-22.

VALLE PÉREZ, J. C.: “Pontevedra en el viaje de Ambrosio Morales”, en *Nodales*, (1989), pp. 7-8.

VALLE PÉREZ, J. C.: “Tres nuevos dibujos de Jenaro Pérez Villaamil en el Museo de Pontevedra”, en *Museo de Pontevedra*, LIII, (1999), pp. 303-318.

VILAGRASA I IBARZ, J.: “Novela, espacio y paisaje: sugerencias para una geosofía estética”, en *Estudios Geográficos*, 191, (1988), pp. 271-285.

VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: “Pontevedra monumental”, en *Galicia Diplomática*, IV, (1889), pp. 3-5, 13-15, 21-24, 29-30 y 33-34.

ZÁRATE MARTÍN, A.: “Paisajes culturales urbanos, un legado a conservar”, en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 30, 2, (2010), pp. 187-210.

#### IV.- Prensa histórica y publicaciones periódicas

- “El fuego reduce a cenizas el Liceo-Casino de Pontevedra”, en *ABC*, (16 de abril de 1980), p. 40.
- “Las playas españolas”, en *Blanco y negro*, III, 119, (12 de agosto de 1893), pp. 2-4.
- “Pontevedra Pintoresca”, en *Galicia Moderna: revista quincenal ilustrada*, I, 9, (1897), p. 22.
- “Sobre la conservación de monumentos artísticos”, en *El Artista*, II, (1835), p. 218.
- “El castillo de San Antón”, en *El Museo Universal*, III, 3, (15 de febrero de 1858), p. 22.
- “El Arsenal de Ferro”, en *El Museo Universal*, II, 18, (30 de septiembre de 1858), p. 141.
- “La Ribera de Vigo”, en *El Museo Universal*, III, 5, (15 de marzo de 1859), p. 45.
- “San Sebastián”, en *El Museo Universal*, VIII, 51, (18 de diciembre de 1864), p. 405.
- “Historia de la semana”, en *La Ilustración. Periódico Universal*, I, 1, (3 de marzo de 1849), p. 1.
- “San Sebastián”, en *La Ilustración. Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141.
- “Entrada de SS. AA. los duques de Montpensier en la Coruña”, en *La Ilustración. Periódico Universal*, IV, 34, (21 de agosto de 1852), p. 329.
- “Prospecto para 1882”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 1, (8 de enero de 1882), p. 2.
- “La villa de Sanjenjo”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (28 de febrero de 1882), p. 31
- “Círculo de Bellas Artes de Madrid. Segunda Exposición”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 10, (8 de abril de 1882), p. 117.
- “Vista General de Ferrol” *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 40, (24 de octubre de 1872), p. 629.
- “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85.
- “Bermeo”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 15, (22 de abril de 1874), p. 236.
- “Vista de Pontevedra desde A Caeira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XII, 19, (30 de marzo de 1875), p. 203 y 213.
- “Nuestros grabados”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 115.
- “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124.
- “Festejos públicos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 36, (30 de septiembre de 1883), p. 180.
- “Pontevedra Pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 83.
- “Vigo”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 31, (22 de agosto de 1886), p. 109.
- “Obras modernas en Asturias”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, (28 de febrero de 1879), p. 138.

“Rivadeo. Entrada de la ría y parte baja del pueblo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879).

“Casa municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 22, (10 de agosto de 1879), p. 272.

“Vista del Cantón de Porlier y Jardines Méndez Núñez”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 23, (20 de agosto de 1879), p. 279.

“Barrio de A Moureira en Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 314-316.

“Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 25, (20 de diciembre de 1879), p. 272.

“Vista de la villa de Navia”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 14, (18 de mayo de 1880), p. 179.

“Exposición de Pontevedra. Acto inaugural de la Exposición en la Alameda. Certamen Literario verificado en el Teatro Liceo. Té ofrecido a las Sociedades Corales y a la Prensa de Galicia”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 26, (16 de septiembre de 1880).

“La Ribera de Vigo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 19, (8 de julio de 1881), p. 223.

“Utilidad de las estampas y su uso”, en *Semanario Pintoresco Español*, 1844, p. 48.

### **Relatorio onomástico**

Alcoverro López, Federico (1879-1916). Dibujante madrileño que colaboró con la *Sociedad Arqueológica*, tras ocupar la Cátedra de Dibujo del Instituto de Pontevedra.

Arenal Ponte, Concepción (1820-1893). Escritora realista coruñesa que vivió en Pontevedra entre 1889 y 1890.

Babiano Méndez-Núñez, Carmen (1852-1914). Pintora pontevedresa, colaboradora artística de *La Ilustración Gallega y Asturiana* y de la *Sociedad Arqueológica*.

Buch y Buet, Ramón (1842-1894). Fotógrafo y pintor vigués.

Campo Sobrino, Enrique (1890-1911). Dibujante pontevedrés de la *Sociedad Arqueológica*.

Canitrot, Prudencio (1882-1913). Pintor pontevedrés afincado en Madrid.

Casal y Lois, José (1845-1912). Cofundador de la *Sociedad Arqueológica* y presidente de la misma.

Cousiño, Mariano (1828-1914). Tallista y escultor que colaboró con la *Sociedad Arqueológica*.

Echegaray, José (1832-1916). Economista, político y escritor que solía veranear en Marín, animando la vida cultural veraniega pontevedresa.

Filgueira Valverde, José (1906-1996). Historiador e investigador pontevedrés y primer director del Museo Provincial.

Fernández-Villamil y Alegre, Enrique (1904-1968). Valenciano licenciado en Filosofía y Letras, fundador del Archivo Histórico Provincial de Pontevedra y autor de numerosos estudios sobre la historia y el arte gallego.

García de la Riega, Celso (1844-1914). Político pontevedrés, interesado en la historia que participó asiduamente con la *Sociedad Arqueológica*.

Gil Rey, Ramón (1818-1844). Pintor y grabador compostelano.

Guisasola y Lasala, Federico (1830-1882). Pintor madrileño que vivió en Pontevedra, donde fue profesor de dibujo del Instituto.

Gorostola, Luis (¿- 1942). Abogado pontevedrés, aficionado al dibujo y colaborador de la *Arqueológica*.

Martínez Murguía, Manuel Antonio (1883-1923). Historiador y escritor coruñés, impulsor del Rerurdimento Galego y creador de la Real Academia Gallega.

Mayer Castro, Enrique (1861-1931). Dibujante, grabador y azabachero que trabajó con la *Sociedad Arqueológica*.

Meifrén Roig, Eliseo (1859-1949). Paisajista y marinista español, considerado el introductor del impresionismo en Cataluña.

Morales, Ambrosio de (1531-1591). Sacerdote y catedrático de Retórica de la Universidad de Alcalá de Henares al servicio de Felipe II.

Murais, Jesús (1854-1903). Bibliófilo, periodista y profesor de latín del Instituto de Pontevedra

Pérez Villaamil y Duguet, Jenaro (1807-1854). Pintor natural de Ferrol, máximo representante del paisajismo romántico español.

Pintos Fonseca, Luis (1906-1959). Artista pontevedrés, colaborador de Casto Sampedro.

Sampedro y Folgar, Casto (1848-1937). Erudito interesado por la conservación, estudio y difusión de las fuentes históricas, fundador y presidente de la *Sociedad Arqueológica*.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1891-1971). Historiador pontevedrés, miembro de un gran número de Academias y fundador del Instituto de Estudios Galegos.

Sarmiento, Martín (1695- 1772). Escritor y erudito benedictino.

Seijo Rubio, José (1881-1970). Pintor coruñés representante del movimiento postimpresionista español.

Sobrino Buhigas, Carlos (1885-1978). Artista pontevedrés que trabajó en la *Sociedad Arqueológica*.

Sobrino Rivas, Luis (1848-1907). Médico pontevedrés que participó en la creación de la *Sociedad Arqueológica*, haciéndose cargo de su Depositaria.

Souto Cuero, Alfredo (1862-1940). Pintor coruñés y primer dibujante oficial de la *Arqueológica*.

Vázquez, Adolfo. Pintor y fotógrafo que vivió en Pontevedra a principios del siglo XX y trabajó, en algunas ocasiones, en la *Sociedad Arqueológica*.

Villa-amil y Castro, José (1838-1910) Archivero, bibliotecario y anticuario madrileño, íntimamente vinculado con Galicia.

Zagala, Francisco (1842-1909). Fotógrafo madrileño que desarrolló toda su carrera en Galicia y colaboró con la *Sociedad Arqueológica*.

## Índice de láminas

- Figura 1. Vista aérea de Avilés. (Google Earth. 21-10-2011). P. 30.
- Figura 2. Vista aérea de Pontevedra (Google Earth. 21-10-2011). P. 30.
- Figura 3. *Piazza Novana. Roma*. Caspar Adriaansz van Wittel, 1699. (Colección Thyssen-Bornemisza). P. 36.
- Figura 4. *Tavola Strozzi*. Francesco Rosselli, 1472. (Museo Nazionale di San Martino, Nápoles). P. 36.
- Figura 5. *Sevilla. Civitates Orbis Terrarum*. Franz Hogenberg y George Braun, 1572. (Instituto Geográfico Nacional). P. 37.
- Figura 6. *Ciudad y puerto de A Coruña con proyecto para su fortificación*. Montaigú, 1726 (ACEG). P. 38.
- Figura 7. *San Gimignano bendice la ciudad que lleva su nombre*. Taddeo di Bartolo, 1395. (Museo Cívico de San Gimignano). P. 39.
- Figura 8. *Il Buon Governo*. Ambroggio Lorenzetti, 1315. (Palazzo Pubblico de Siena). P. 39.
- Figura 9. Mapa de los miembros de la Conferencia del Arco Atlántico. (<http://atlanticcities.eu>). P. 48.
- Figura 10. *Planta de Luxemburgo*. Jacob van Deventer, 1550. (Bibliothèque Royale de Bélgica). P. 53.
- Figura 11. *Barcelona*. Anton van der Wyngaerde, 1563. P. 53.
- Figura 12. *Fuenterrabía. Libro d'grandezas y cosas memorables de España*. Pedro de Medina, 1549. P. 54.
- Figura 13. *Bilbao. Civitates Orbis Terrarum*, Hogenberg-Braun, 1572. (ACEG). P. 59.
- Figura 14. *Santander. Civitates Orbis Terrarum* (Museo Marítimo del Cantábrico). P. 59.
- Figura 15. *Sanct Sebastianvm. Civitates Orbis Terrarum*. (Diputación de Valladolid). P. 60.
- Figura 16. *Xixon. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena). P. 65.
- Figura 17. *Finisterra. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena). P. 66.
- Figura 18. *Descripcion del Reyno de Galicia. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena). 67.
- Figura 19. *Mapa de la Península. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena). P. 67.
- Figura 20. *Mapa del Orbe. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. (Hofbibliothek de Viena). P. 68.
- Figura 21. *Thvy*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia). P. 73.
- Figura 22. *Redondela*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia). P. 74.
- Figura 23. *Ponteuedra*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia). P. 75.
- Figura 24. *Coruña*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia). P. 76.
- Figura 25. *Coruña*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Laurenziana de Florencia). P. 77.
- Figura 26. *Première vue du port de Bordeaux: prise du côté des Salinières*. Claude Joseph Vernet, 1758. (Musée National de la Marine). P. 85
- Figura 27. *Vista del Arenal de Bilbao*. Luis Paret y Alcázar, 1783. (Museo de Bellas Artes de Bilbao). P. 85.
- Figura 28. *Vista de Fuenterrabía*. Luis Paret y Alcázar, 1786. (Museo de Bellas Arte de Bilbao). P. 86.

- Figura 29. *Vista de la villa de Gijón*. Mariano Ramón Sánchez, 1793. (Palacio Real. Patrimonio Nacional). P. 86.
- Figura 30. *Muelle de Santander*. Mariano Ramón Sánchez, 1793. (Palacio Real. Patrimonio Nacional). P. 87.
- Figura 31. *Vista de la bahía de Avilés*. Pedro Grolliez, 1782-1785. (Colección Rodríguez Moñino-Brey). P. 87.
- Figura 32. *Ría de Bilbao. Atlas de los principales puertos de España*. G. Pfeiffer, 1872. P. 97.
- Figura 33. *Puerto de Gijón, Luarca y Marín. Atlas de los principales puertos de España*. G. Pfeiffer, 1872. P. 97.
- Figura 34. *Puertos de la Coruña y del Ferrol. Atlas de los principales puertos de España*. G. Pfeiffer, 1872. P. 98.
- Figura 35. “San Sebastián”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141. P. 112.
- Figura 36. “Santander”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, I, 18, (30 de junio de 1849), p. 141. P. 112.
- Figura 37. “Entrada de SS. AA. los duques de Montpensier en la Coruña”, en *La Ilustración: Periódico Universal*, IV, 38, (28 de agosto de 1852), p. 329. P. 113.
- Figura 38. “El Arsenal de Ferrol”, en *El Museo Universal*, II, 18, (30 de septiembre de 1858), p. 141. P. 113.
- Figura 39. “El castillo de San Antón”, en *El Museo Universal*, II, 3, (14 de septiembre de 1858), p. 21. P. 114.
- Figura 40. “La Ribera de Vigo”, en *El Museo Universal*, III, 6, (15 de marzo de 1859), p. 45. P. 114.
- Figura 41. “San Sebastián” en *El Museo Universal*, VIII, 51, (18 de diciembre de 1864), p. 405. P. 115.
- Figura 42. “Bermeo”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVIII, 15, (22 de abril de 1874), p. 236. P. 116.
- Figura 43. “Vista general de Ferrol”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVI, 40, (24 de octubre de 1872), p. 629. P. 117.
- Figura 44. “Festejos públicos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVII, 36, (30 de septiembre de 1883), p. 180. P. 118.
- Figura 45. “Vigo”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 31, (22 de agosto de 1886), p. 109. P. 118.
- Figura 46. “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85. P. 119.
- Figura 47. “Obras modernas en Asturias”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 138. P. 125.
- Figura 48. “La Ribera de Vigo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, III, 19, (8 de julio de 1881), p. 223. P. 126.
- Figura 49. “Vista de la villa de Navia”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, 14, (18 de mayo de 1880), p. 179. P. 126.
- Figura 50. “Vista del Cantón de Porlier y Jardines Méndez Núñez”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 23, (20 de agosto de 1879), p. 278. P. 127.
- Figura 51. “Rivadeo. Entrada de la ría y parte baja del pueblo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 12, (30 de abril de 1879), p. 139. P. 127.

- Figura 52. “La villa de Sanjenjo (Pontevedra), en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 3, (28 de enero de 1882), p. 31. P. 128.
- Figura 53. *Triste herencia*. Joaquín Sorolla, 1899. (Bancaja, Valencia). P. 139.
- Figura 54. *La Concha*. Darío de Regoyos, 1906. (Museo Carmen Thyssen, Málaga). P. 139.
- Figura 55. *El Cho*. Adolfo Guiard, 1887. (Museo de Bellas Artes de Bilbao). P. 139.
- Figura 56. *Los Carboneros*. Juan Martínez Abades, 1904. (Museo Casa Natal de Jovellanos). P. 140.
- Figura 57. *Barcos en el puerto*. Tomás Campuzano y Aguirre, finales del siglo XIX. (Calcografía Nacional). P. 140.
- Figura 58. Puente do Burgo (F. A.) P. 147.
- Figura 59. Fotografía de los muelles de la Barca. Francisco Zagala, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 157.
- Figura 60. Fotografía de la calle de San Guillermo con la iglesia de Santa María al fondo. (Museo de Pontevedra). P. 157.
- Figura 61. Ruinas de Santo Domingo. (F. A.). P. 158
- Figura 62. Fachada de la iglesia de San Francisco. (F. A.). P. 158.
- Figura 63. Fachada del convento de Santa Clara. (F. A.). P. 159.
- Figura 64. Fachada principal del palacio García Flórez. (F. A.). P. 163.
- Figura 65. Iglesia de San Bartolomé. (F. A.). P. 163.
- Figura 66. Capilla de la Peregrina. (F. A.). P. 164.
- Figura 67. Frente principal de la Casa Consistorial. (F. A.). P. 177.
- Figura 68. Fachada del Teatro Principal. (F. A.). P. 177.
- Figura 69. Plaza de toros. (F. A.). P. 178.
- Figura 70. *Plano de Pontevedra inserto en el mapa de la provincia de 1856*. Francisco Coello. P. 178
- Figura 71. *Plano de Pontevedra*. Emilio Valverde y Álvarez, 1886. (*Guía del antiguo reino de Galicia y Principado de Asturias. Provincias de Coruña, Lugo, Pontevedra, Orense y Oviedo. Ilustrada con mapas, planos y gravados*. Imprenta Fernando Cao y Domingo de Val. P. 179.
- Figura 72. Plano de Pontevedra: revisado por el Ayuntamiento. Arreglado y corregido por D. Sixto Vizcaino, 192-. P. 180.
- Figura 73. Casto Sampedro y Luis Sobrino en el monasterio de Carboeiro. Francisco Zagala, ca. 1897. (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra). P. 189.
- Figura 74. Exposición de la Sociedad Arqueológica. Francisco Zagala, 1896. (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra). P. 189.
- Figura 75. *Pontevedra. La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. P. 196.
- Figura 76. Detalle de Pontevedra. *La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*. Pedro Texeira, 1634. P. 197.
- Figura 77. *Ponteuedra*. Pier Maria Baldi, 1669. (Biblioteca Lurenziana de Florencia). P. 198.
- Figura 78. *Pontevedra*. Mariano Ramón Sánchez, 1793. (Patrimonio Nacional). P. 199.
- Figura 79. “Vista de Pontevedra desde A Caeira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XII, 19, (30 de marzo de 1875), p. 213. P. 207.

- Figura 80. “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124. P. 207.
- Figura 81. “Pontevedra pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 83. P. 208.
- Figura 82. “Vista de Pontevedra desde el Arrabal de A Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 6, (28 de febrero de 1879), p. 67. P. 209.
- Figura 83. “Barrio de la Moureira en Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 314. P. 209.
- Figura 84. “Casa municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 22, (10 de agosto de 1879), p. 272. P. 210.
- Figura 85. “Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 25, (20 de diciembre de 1879), p. 436. P. 210.
- Figura 86. “Fachada de la iglesia de Santa María”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60. P. 211.
- Figura 87. Fotografía de la vista de Pontevedra desde A Caeira. Francisco Zagala, ca. 1873. (Museo de Pontevedra). P. 235.
- Figura 88. *Retrato de la villa y Moreyra*. Rodríguez Moñiz, 1595. (Archivo General de Simancas). P. 235.
- Figura 89. *Vista de la villa y sus arrabales*. Anónimo, 1595. (Archivo General de Simancas). P. 236.
- Figura 90. *Vista de Santa Maria la Grande y los Churruchaos desde la Barca*, Jenaro Pérez Villaamil, 1849 (Museo de Pontevedra). P. 236.
- Figura 91. *Vista de Pontevedra desde A Caeira*. Carmen Babiano Méndez-Núñez, 1869. (Museo de Pontevedra). P. 237.
- Figura 92. Vista del puente en la primera mitad del siglo XIX. Anónimo. P. 237.
- Figura 93. “Vista de Pontevedra”, en *España Geográfica Histórica Ilustrada*. Francisco Boranat Satorre, 1870. P. 238.
- Figura 94. “Pontevedra. Vista tomada desde A Caeira”, en *La Ilustración Española y Americana*, XIX, 12, (30 de marzo de 1875), p. 213. P. 238.
- Figura 95. “Vista general de Pontevedra”, en *La Ilustración. Revista hispano-americana*, X, 475, (8 de diciembre de 1889), pp. 776-777. P. 238.
- Figura 96. *Vista de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1890. (Museo de Pontevedra). P. 239.
- Figura 97. *Vista parcial de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1890. (Museo de Pontevedra). P. 239.
- Figura 98. *Pontevedra desde A Caeira*. Enrique Campo Sobrino (Museo de Pontevedra). P. 240.
- Figura 99. *Pontevedra desde A Caeira*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 240.
- Figura 100. *Pontevedra desde A Caeira*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 241.
- Figura 101. *Santa María desde A Caeira*. Carlos Sobrino Buhigas (Museo de Pontevedra). P. 241.
- Figura 102. Situación de la arquitectura civil desaparecida. P. 255.
- Figura 103. Posible núcleo originario de la villa (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 65). P. 272.
- Figura 104. Propuesta para la primera ampliación del recinto a mediados del siglo XIII. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 69). P. 272.

- Figura 105. Segunda ampliación de la cerca en el primer cuarto del siglo XIV. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 70). P. 273.
- Figura 106. La muralla tras su última ampliación en la segunda mitad del siglo XV. (JUEGA PUIG, J., PEÑA SANTOS de A., SOTELO RESURRECCIÓN, E.: *Pontevedra villa amurallada...* Op. cit., p. 78). P. 273.
- Figura 107. *Planta de la muralla de la villa*. Anónimo, ca. 1594. (AGS). P. 274.
- Figura 108. *Planta del recinto amurallado de la villa*. Leonardo Turriano, 1595. (AGS). P. 275.
- Figura 109. *Plano del recinto fortificado de la villa y alrededores de la villa*. Anónimo, 1597. (AGS). P. 276.
- Figura 110. *Plano del recinto fortificado de la villa y alrededores de la villa*. Anónimo, 1597. (AGS). P. 277.
- Figura 111. *Croquis de Pontevedra*, finales del siglo XVIII. (AGE). P. 277.
- Figura 112. *Pontevedra en el siglo XV: Torre del Puente, destruida por los ingleses a principios del siglo décimo-séptimo*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 278.
- Figura 113. *Pontevedra en el siglo XV: Puerta y torre de Trabancas. Iglesia de San Francisco. La Picota*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 278.
- Figura 114. *Pontevedra en el siglo XVIII: El colegio de los Jesuitas y la puerta del Berrón*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 279.
- Figura 115. *Pontevedra. Puerta de la Peregrina, antes de Trabancas en 1850*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 280.
- Figura 116. *Pontevedra en el siglo XV. Casa Torre de la familia Montenegro. Puerta y torre de Santa María. Iglesia de Santa María la Grande en construcción*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 280.
- Figura 117. *Plano de Pontevedra*. Sociedad Arqueológica, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 281.
- Figura 118. *Plano de Pontevedra en el siglo XVI, según la reconstrucción de la Sociedad Arqueológica*. Federico Alcoverro López, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 281.
- Figura 119. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 293.
- Figura 120. *Vista de los restos de las Torres Arzobispales y la fachada de Santa María*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 293.
- Figura 121. *Castillo de los Churruchaos. Copia de una vista tomada el 27 de agosto de 1851*. Luis Gorostola, 1844. (Museo de Pontevedra). P. 294.
- Figura 122. *Vista de las Torres Arzobispales desde el exterior de la Villa*. Francisco Sobrino Codesido. (Museo de Pontevedra). P. 294.
- Figura 123. Fotografía de Francisco Zagala de un óleo realizado, probablemente, por Ramón Buch y Buet. Finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 295.
- Figura 124. Fotografía de Zagala de un óleo de M. Casal. Finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 295.
- Figura 125. Fotografía de Zagala de un óleo de Francisco Sobrino, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 296.

- Figura 126. *La Fortaleza Arzobispal*. (LÓPEZ OTERO, J.: *Pontevedra (descripción)*). Imprenta Vda. e hijos de P. V. Sabadel. Granada, 1900). P. 296.
- Figura 127. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 297.
- Figura 128. *Vista de las Torres Arzobispales desde el interior de la villa*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 297.
- Figura 129. *El Palacio y Torres de los Churruchaos según la idea que de ello conserva Mariano Cousiño*. Mariano Cousiño, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 298.
- Figura 130. *Vista de las torres Arzobispales desde el interior de la villa*. José Casal Lois, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 298.
- Figura 131. “Castillo de los Churruchaos”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 6, (8 de febrero de 1873), p. 85. P. 299.
- Figura 132. Apunte de la Fortaleza Arzobispal. Manuel Murguía, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 299.
- Figura 133. Palacete de la Familia Méndez Núñez, levantado sobre el solar ocupado por la Fortaleza. (F. A.). P. 300.
- Figura 134. *Antigua casa consistorial. Pontevedra*. José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 309.
- Figura 135. *Pontevedra. Casa Consistorial levantada en la planta baja de la Bastida en el siglo XVI*. Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 309.
- Figura 136. *Interior de las “Casas del Concejo”*. Alejandro Sesmeros, 1887. (Museo de Pontevedra). P. 310.
- Figura 137. Hotel privée de la Rue de Valois du Roule en París, de Nolau y Convents, reproducido en el álbum de Daly. P. 311.
- Figura 138. “Casa Municipal de Pontevedra”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, XXII, (10 de agosto de 1879), p. 272. P. 311.
- Figura 139. “Escalera del Palacio Municipal”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II, XXVII, (28 de septiembre de 1880), p. 191. P. 312.
- Figura 140. Fachada principal de Casa Consistorial en la actualidad. (F. A.). P. 312.
- Figura 141. *Pontevedra. Casa de los Churruchaos*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 322.
- Figura 142. *Casa de los Churruchaos. Pontevedra*. Francisco Zagala, ca. 1898. (Museo de Pontevedra). P. 322.
- Figura 143. *Pontevedra. Casa donde nació el General D. Joaquín Miranda, conde de San Román*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 323.
- Figura 144. Edificio levantado en la parcela ocupada por el antiguo pazo de San Román. (F. A.). P. 323.
- Figura 145. *Pontevedra. Casa-Pazo de los condes de San Román*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 324.
- Figura 146. Aspecto de la fachada del antiguo pazo de San Román en la plaza del Teucro. (F. A.). P. 324.

- Figura 147. *Pontevedra. Patio interior de la Casa-Pazo de los condes de San Román*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 325.
- Figura 148. *Rúa de Don Gonzalo. Pontevedra*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 325.
- Figura 149. La calle de San Román actualmente. (F. A.). P. 326.
- Figura 150. *Casa de la familia Méndez Núñez en Pontevedra*. Carmen Babiano Méndez-Núñez, 1877. (Museo de Pontevedra). P. 326.
- Figura 151. Fachada principal de la antigua casa de la familia Méndez Núñez en la actualidad. (F. A.). P. 327.
- Figura 152. *Pazo de Campolongo*. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 327.
- Figura 153. *Torre de los Montenegro*. Francisco Zagala, ca. 1880. (Museo de Pontevedra). P. 328.
- Figura 154. Antigua Torre de los Montenegro hoy. (F. A.). P. 328.
- Figura 155. *San Bartolomé O Vello*. Celso García de la Riega, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 335.
- Figura 156. *Proyecto de reconstrucción de la iglesia de San Bartolomé O Vello de Pontevedra*. Celso García de la Riega, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 335.
- Figura 157. Fotografía de un lienzo de Ramón Buch y Buet del solar de la iglesia de San Bartolomé. Francisco Zagala, 1905-1908. (Museo de Pontevedra). P. 336.
- Figura 158. Fachada del Teatro-Liceo. (F. A.). P. 336.
- Figura 159. *Entrada al antiguo hospital de San Juan de Dios*. José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 342.
- Figura 160. *Lado Norte del patio del hospital de San Juan de Dios*. José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 342.
- Figura 161. *Portada de San Juan de Dios*. José Casal y Lois, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 343.
- Figura 162. Portada de San Juan de Dios. Casto Sampedro Folgar, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 343.
- Figura 163. *Portada del hospital de San Juan de Dios*. V. García, ca. 1896. (Museo de Pontevedra). P. 344.
- Figura 164. *Pontevedra. Portada del hospital de San Juan de Dios*. Federico Alcoverro, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 344.
- Figura 165. *Portada del hospital de San Juan de Dios*. Alfredo Souto Cuero, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 345.
- Figura 166. *Pontevedra. Iglesia del hospital de San Juan de Dios, antes del Corpo de Dus*. Federico Alcoverro López, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 345.
- Figura 167. Inmueble situado en el espacio que ocupaba el antiguo hospital. (F. A.). P. 346.
- Figura 168. Extensión de la Moureira. (Google Earth). P. 365.
- Figura 169. Casas mariñeiras de A Moureira. Otto Wunderlich, 1929. (Museo de Pontevedra). P. 365.
- Figura 170. “El barrio de la Moureira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 31, (10 de noviembre de 1879), p. 374. P. 366.
- Figura 171. *La Moureira. Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra). P. 366.
- Figura 172. *La Moureira*. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 367.
- Figura 173. *Calle de San Telmo. Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 367.

- Figura 174. Casa de la calle de Xan Guillermo. La Mourerira, 1909. (Museo de Pontevedra). P. 368.
- Figura 175. Rúa do Ouro. Francisco Zagala. Finales del siglo XIX (Museo de Pontevedra). P. 368.
- Figura 176. *A Mourreira*. Enrique Campo Sobrino, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 369.
- Figura 177. *Río de los Gafos. Pontevedra*. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra). 369.
- Figura 178. *Mourreira. Río dos Gafos. Pontevedra*. Luis Pintos Fonseca. Primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 370.
- Figura 179. *Hospital de Gafos*. Luis Pintos Fonseca. Primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 370.
- Figura 180. “Vista de Pontevedra desde el arrabal de la Mourreira”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 4, (28 de febrero de 1879, p. 47. P. 371.
- Figura 181. “Barrio de la Mourreira”, en *La Ilustración Gallega y Asturia*, I, 26, (20 de septiembre de 1879), p. 314. P. 371.
- Figura 182. Antiguo Hospital de los Gafos en la actualidad. (F. A.). P. 372.
- Figura 183. Viviendas de A Mourreira en la actualidad. (F. A.). P. 372.
- Figura 184. Vivienda tradicional de A Mourreira en las proximidades del río dos Gafos. (F. A.). P. 373.
- Figura 185. Situación de las plazas de Pontevedra. (google earth 20-11-2012). P. 411.
- Figura 186. *Campillo de Santa María*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra). P. 412.
- Figura 187. *Campillo de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primeras décadas del siglo XX (Museo de Pontevedra). P. 412.
- Figura 188. Plaza de la Leña. (F. A.). P. 413.
- Figura 189. Fotografía de la Plaza de la Leña. Otto Wunderlich, 1929. (Museo de Pontevedra). P. 413.
- Figura 190. *Plaza de la Leña*. Carlos Sobrino Buhigas, principios del siglo XX (Museo de Pontevedra). P. 414.
- Figura 191. *Plaza de la Leña*. José Seijo Rubio, 1945. (Museo de Bellas Artes de A Coruña). P. 414.
- Figura 192. Plaza de la Verdura. (F. A.). P. 415.
- Figura 193. Fotografía de la plaza de la Verdura, con la fábrica de la luz al fondo. Francisco Zagala, ca. 1890 (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra). P. 415.
- Figura 194. *Plaza de Indalecio Armesto*. Anónimo. Último tercio del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 416.
- Figura 195. *Plaza da Ferial Velha, boy de Indalecio Armesto*. Carlos Sobrino Buhigas, ca. 1905. (Museo de Pontevedra). P. 416.
- Figura 196. *Plaza de la Verdura*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 416.
- Figura 197. Plaza de Mugartegui. (F. A.). P. 417.
- Figura 198. Fotografía de la Plaza de Mugartegui. Francisco Zagala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 417.
- Figura 199. *Plaza de la Pedreira*. Alfredo Souto Cuero, 1898. (Museo de Pontevedra). P. 418.
- Figura 200. *Plaza de Mugartegui*. Prudencio Canitrot, 1900. (Museo de Pontevedra). P. 418
- Figura 201. *Plaza de la Hierba o de Mugartegui*. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 419
- Figura 202. *Rincón de la Plaza de Mugartegui*. Luis Pintos Fonseca, 1931. (Museo de Pontevedra). P. 419.
- Figura 203. Plaza de Méndez Núñez. (F. A.). P. 420.

- Figura 204. *Rincón de la plaza de Méndez Núñez*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 420.
- Figura 205. Fotografía de la Plaza de Méndez Núñez. Francisco Zabala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 421.
- Figura 206. Fotografía de la Plaza del Teucro (F. A. ). P. 421.
- Figura 207. Plaza del Teucro. Francisco Zagala, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 422.
- Figura 208. *Plaza del Teucro*. Carlos Sobrino Buhigas, primeras décadas del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 422.
- Figura 209. *Soportales de la Plaza del Teucro*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 423.
- Figura 210. *Plaza del Teucro*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 423.
- Figura 211. Plaza de la Herrería. (F. A. ). P. 424.
- Figura 212. Fotografía de la plaza de la Herrería un día de mercado. Francisco Zagala, ca. 1885. (Museo de Pontevedra). P. 424.
- Figura 213. Visita de los Duques de Montpensier. Osterberger, 1852. P. 425.
- Figura 214. *La Herrería*. Anónimo, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 425.
- Figura 215. *Antigua rúa de Trabancas. Fuente y Plaza de la Herrería*. Federico Alcoverro, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 426.
- Figura 216. *Antigua puerta de Trabancas y la Plaza de la Herrería*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 426.
- Figura 217. *Soportales de la Herrería*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 427.
- Figura 218. Situación de las calles pontevedresas que fueron motivo de representación pictórica. P. 438.
- Figura 219. La rúa Alta en la actualidad. (F. A.). P. 439.
- Figura 220. Rúa Alta. Francisco Zagala, 1890. (Museo de Pontevedra). P. 439.
- Figura 221. *Rúa Alta*. Carlos Sobrino Buhigas, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 440.
- Figura 222. *Rúa Alta*. Enrique Campo Sobrino, 1909. (Museo de Pontevedra). P. 440.
- Figura 223. *Rúa Alta*. Luis Pintos Fonseca., primera mitad del siglo XX. (Colección particular). P. 441.
- Figura 224. Fotografía de la calle de la Amargura en la actualidad. (F. A.). P. 441.
- Figura 225. Calle de la Amargura. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra). P. 442.
- Figura 226. *Casa y entorno de la rúa dos Ferreiros*. Fray Esteban Marín, 1691. (ARG). P. 442.
- Figura 227. *Casa de la rúa dos Ferreiros*. Fray Esteban Marín, 1691. (ARG). P. 443.
- Figura 228. *Calle de la Amargura. Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 443.
- Figura 229. Fotografía de la calle de Don Gonzalo. (F. A.). P. 444.
- Figura 230. Fotografía de la calle de Don Gonzalo. Francisco Zagala, 1900-1908. (Museo de Pontevedra). P. 444.
- Figura 231. *Calle de Don Gonzalo*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 445.

- Figura 232. *La casa de Don Gonzalo desde el balcón de la casa del pintor*. Enrique Campo, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 445.
- Figura 233. *Calle de la Palma*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 446.
- Figura 234. *Calle de la Palma*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 446.
- Figura 235. *Calle Isabel II*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 447.
- Figura 236. Ubicación de la arquitectura mendicante (Google Earth). P. 453.
- Figura 237. Interior de los ábsides de la iglesia de Santo Domingo. (F. A.). P. 468.
- Figura 238. Ruinas de Santo Domingo. Francisco Zagala, ca. 1898. (Museo de Pontevedra). P. 468.
- Figura 239. *Ruinas de Santo Domingo*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 469.
- Figura 240. “Ruinas de la iglesia de Santo Domingo”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, (20 de diciembre de 1879), p. 429. P. 469.
- Figura 241. “Pontevedra Pintoresca”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXX, 30, (15 de agosto de 1886), p. 93. P. 470.
- Figura 242. “Ruinas de Santo Domingo” en *Galicia Moderna*, 1, (1897), p. 22. P. 470.
- Figura 243. *Ruinas de Santo Domingo*. Arturo Souto Cuero, 1902. (Museo de Pontevedra). P. 470.
- Figura 244. *Pontevedra en el siglo XV: iglesia del convento de Santo Domingo. Torre del Sangro en la plazuela del Ayuntamiento*. Celso García de la Riega, ca. 1905. (Museo de Pontevedra). P. 471.
- Figura 245. *Ruinas de Santo Domingo*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 471.
- Figura 246. *Ruinas de Santo Domingo. Pontevedra*. Federico Guisasola Lasala, 1879. (Museo de Pontevedra). P. 472.
- Figura 247. “Pontevedra: Ruinas de Santo Domingo”, en *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Galicia*. Grabado d José Thomas Biga y dibujo de José Passos Valero, 1888. P. 472.
- Figura 248. *Ruinas de Santo Domingo*. Prudencio Canitrot Mariño, ca. 1900. (Museo de Pontevedra). P. 472.
- Figura 249. *Ábsides de Santo Domingo*. Enrique Campo Sobrino, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 473.
- Figura 250. *Pontevedra. Ruinas de Santo Domingo*. Federico Alcoverro López, 1915. (Museo de Pontevedra). P. 473.
- Figura 251. Ábside de la iglesia de San Francisco (F. A.). P. 480.
- Figura 252. Convento de San Francisco. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra). P. 481.
- Figura 253. *Sepulcros. S. Francisco de Pontevedra*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 481.
- Figura 254. *Pontevedra. San Francisco*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 482.
- Figura 255. *Pontevedra en el siglo XV. Ábside de la iglesia de San Francisco. Torre de los Abades*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 482.
- Figura 256. *Pontevedra en el siglo XV: Puerta y torre de Trabancas. Iglesia de San Francisco. A Picota*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 483.
- Figura 257. *Reconstrucción del convento e iglesia de San Francisco. Pontevedra. Siglo XIII*. Celso García de la Riega, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 483.

- Figura 258. *Pontevedra. Iglesia de San Francisco y muralla de la villa*. Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 484.
- Figura 259. *Pontevedra. Entrada norte al atrio, iglesia y exconvento de San Francisco*. Federico Alcoverro López, 1907. (Museo de Pontevedra). P. 484.
- Figura 260. *Iglesia de San Francisco de San Francisco*. Enrique Campo Sobrino, principios del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 485.
- Figura 261. Fachada de la iglesia de Santa Clara. (F. A.). P. 489.
- Figura 262. *Convento de Santa Clara*. Francisco Zagala, 1885-1890. (Museo de Pontevedra). P. 489.
- Figura 263. *Santa Clara de Pontevedra*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 490.
- Figura 264. *Pontevedra. Convento de Santa Clara. Fuente*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 490.
- Figura 265. Ubicación de la iglesia de Santa María (A). (Google Earth). P. 507.
- Figura 266. Ábside de Santa María. (F. A.). P. 508.
- Figura 267. Iglesia de Santa María. Francisco Zagala, 1880-1890. (Museo de Pontevedra). P. 509.
- Figura 268. Planta de la iglesia de Santa María. (RODRÍGUEZ FERÁNDEZ, B.: *Santa María la Mayor...* Op. cit., p. 64). P. 509.
- Figura 269. *Iglesia de Santa María de Pontevedra (interior)*. Ramón Gil Rey, 1842. (Museo de Pontevedra). P. 510.
- Figura 270. Fotografía del antiguo retablo. Luis Pintos Fonseca, 1906. (Museo de Pontevedra). P. 510.
- Figura 271. *Interior de Santa María*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 511.
- Figura 272. Detalle de la *Vista de los Churruchaos y Santa María desde la Barca en Pontevedra*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 511.
- Figura 273. *Puesta de sol en Pontevedra*. Eliseo Meifrén i Roig, 1904. (Museo de Pontevedra). P. 512.
- Figura 274. *Santa María vista desde el S. E.* Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 512.
- Figura 275. *Santa María y los Turrichaos*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 513.
- Figura 276. “Pontevedra. Ábside de Santa María la Mayor”, en *La Ilustración. Revista Hispano-americana*, XII, 563, (16 de agosto de 1891), p. 516. P. 513.
- Figura 277. *Pontevedra. Ábside de Santa María la Grande*. Federico Alcoverro López, 1905. (Museo de Pontevedra). P. 514.
- Figura 278. *Ábside de Santa María*. Enrique Campo Sobrino, ca. 1909. (Museo de Pontevedra). P. 514.
- Figura 279. *Pórtico de Santa María*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. P. 515.
- Figura 280. Fachada de Santa María. *Crónica general de España*. Fernando Fulgosio, 1867. P. 515.
- Figura 281. “Fachada de Santa María”, en *La Ilustración Cantábrica*, IV, 5, (18 de febrero de 1882), p. 60. P. 516.
- Figura 282. *Fachada de Santa María*. Anónimo, finales del siglo XIX. (Museo de Pontevedra). P. 516.
- Figura 283. *Santa María de Pontevedra*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 517.
- Figura 284. *Ábside y casa rectoral de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 517.
- Figura 285. *Cruceiro del campillo de Santa María*. Luis Pintos Fonseca, primera mitad del siglo XX. (Museo de Pontevedra). P. 518.
- Figura 286. Ubicación de la capilla de la Peregrina. (Google Earth). P. 532.

Figura 287. Capilla de la Peregrina. (F. A.). P. 533.

Figura 288. Santuario de la Peregrina. Francisco Zagala, ca. 1890. (Museo de Pontevedra). P. 534.

Figura 289. Planta de la capilla de la Peregrina. P. 534.

Figura 290. *La Peregrina desde la Herrería*. Jenaro Pérez Villaamil, 1849. (Museo de Pontevedra). P. 535.

Figura 291. “Iglesia de la Peregrina”, en *Crónica General de España...Provincia de Pontevedra*. Fernando Fulgosio, 1867. P. 535.

Figura 292. “Pontevedra: iglesia de la Peregrina”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, I, 10, (10 de abril de 1879), p. 120. P. 536.

Figura 293. “Las fiestas de Pontevedra. Procesión de la Peregrina en la tarde del 15 del corriente”, en *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 32, (30 de agosto de 1882), p. 124. P. 536.

Figura 294. *La peregrina y tejados de su entorno*. Enrique Campo Sobrino, 1908. (Museo de Pontevedra). P. 537.





## **Resumen**

### **Introducción metodológica**

Esta tesis doctoral tiene como finalidad el estudio de la iconografía urbana de la Pontevedra a través del análisis de la producción plástica que la tuvo como protagonista. No obstante, conviene destacar que, aunque nos hemos centrado en este ejemplo gallego, el trabajo realizado se contextualiza en un proyecto más amplio dedicado a la imagen artística de la ciudad portuaria del norte y noroeste peninsular, a la que está dedicada la segunda parte de la investigación. Su fuente prioritaria de estudio han sido, por tanto, las representaciones que nos fueron legando artistas reconocidos o simplemente aficionados, que nos permitieron esclarecer cómo fue cambiando la percepción de la ciudad, en relación con la época y con los agentes y factores que condicionaron su mirada de la realidad.

Pontevedra fue hasta bien entrada la Edad Moderna una de las poblaciones más destacadas de Galicia, gracias al florecimiento de su puerto y a las cuantiosas capturas de pesca. Este aspecto quedó reflejado en su trazado -en el que se diferenciaba la villa amurallada y el arrabal mariner-, en sus costumbres, forma de vida y economía. Sin embargo, como ocurrió en otras muchas ciudades de características semejantes, ante el debilitamiento de sus funciones marítimas y el cegamiento de su ría, tuvo que desarrollar nuevas actividades que ocasionaron, en gran medida, la desaparición de esa identidad marítima que había estado íntimamente vinculada a sus orígenes y prosperidad. Por ello, uno de nuestros objetivos prioritarios ha sido tratar de recuperar gran parte de esa memoria olvidada y borrada de su urbanismo, incidiendo en las posibilidades que nos ofrece la Historia del Arte para su conocimiento.

En la estructura adoptada se pueden diferenciar cinco partes: en la primera, además de establecer los límites geográficos y cronológicos, se ofrece una aproximación al concepto de iconografía urbana, comentando diversas aportaciones de los investigadores más destacados que se han dedicado a este ámbito. La segunda, está dedicada a la ciudad portuaria y costera del Norte y Noroeste peninsular y

muestra cómo se fue forjando su imagen artística a través de las colecciones de vistas de la Edad Moderna, las publicaciones periódicas ilustradas de mediados del siglo XIX y las visiones realizadas por los artistas finiseculares.<sup>1</sup> En la tercera se inicia el estudio de Pontevedra con una breve nota sobre sus orígenes y evolución histórica, urbana, cultural y social, necesaria para poder contextualizar la cuarta parte centrada en la producción plástica sobre la ciudad del Lérez. Como colofón, se incluyen las conclusiones generales y las fuentes, bibliografía y recursos en red consultados.

Es pertinente señalar que las bases metodológicas de esta tesis se establecieron durante el período docente de los estudios de doctorado, “Las ciudades del Arco Atlántico. Patrimonio Cultural y Desarrollo Urbano”,<sup>2</sup> realizados durante el bienio 2007-2009 y que concluyeron con la defensa de un trabajo de investigación sobre Avilés.<sup>3</sup> Consistió en el análisis de la representación de aquellos espacios y lugares, ampliamente recreados, y que son los más emblemáticos de la villa. Avilés había sido elegida por encarnar una tipología urbana muy habitual en el norte y noroeste de España: la de las urbes de tamaño medio que progresaron a partir de la Baja Edad Media debido a su buena situación estratégica –al final de una ría

---

<sup>1</sup> Sobre la evolución de la imagen artística de las ciudades portuarias del Norte y Noroeste de España, se han realizado diversas aportaciones: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: “Memoria e identidad visual. Paisajes portuarios del Norte y Noroeste de España”, en *Historia del Arte en Asturias. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*. Editorial Trabe. Oviedo, 2012, pp. 191-212. *Ídem*: “Paisaje e iconografía urbana. Una aportación al estudio de las ciudades del Arco Atlántico”, en *Paisaje cultural urbano e identidad territorial*. Aracne. Florencia, 2012, pp. 423-433; *Ídem*: “Iconografía urbana, memoria e identidad visual de las ciudades portuarias del Norte de España”, en *IV Encuentro Complutense de Jóvenes investigadores de Historia del Arte* (en prensa).

<sup>2</sup> Estos cursos de doctorado formaban parte de un programa interuniversitario de las universidades de Santiago de Compostela, Oviedo y Santander, distinguido con la Mención de Calidad.

<sup>3</sup> La investigación llevada a cabo en Avilés se presentó como trabajo de Investigación Tutelado en septiembre de 2009, bajo el título de “Iconografía de las ciudades del Arco Atlántico. Memoria e identidad visual: el ejemplo de Avilés”.

navegable y segura- y al desarrollo de su puerto.<sup>4</sup> Por otro lado, forma parte del territorio atlántico, espacio sobre el que versaron dichos cursos de doctorado.

Ciertamente, aunque existen diversas tipologías urbanas atlánticas –ciudades portuarias, industriales, administrativas, etc.-, su pertenencia a un mismo territorio condicionó también gran parte de su evolución,<sup>5</sup> aspecto clave para entender las similitudes que se pueden establecer entre Avilés y Pontevedra. La más evidente es que en ambas se diferenciaban claramente dos núcleos, en buena medida independientes: el arrabal mariner –Sabugo en el caso asturiano y A Moureira en el gallego- y la villa amurallada; un rasgo común con otras muchas villas y urbes de la franja atlántica del norte de España. Además, podríamos señalar otras características como: su florecimiento partir de la Baja Edad Media, coincidiendo con el desarrollo de las rutas comerciales marítimas,<sup>6</sup> la concesión de una Carta Puebla y de numerosos privilegios y exenciones ya en época temprana, el asentamiento de órdenes mendicantes precozmente, la existencia de una arquitectura vernácula caracterizada por la presencia del soportal y de interesantes ejemplos de arquitectura civil medieval y moderna que evidencian su apogeo económico, etc.<sup>7</sup>

Con todo, la ciudad del Lérez vive hoy de espaldas a su componente marítimo, pero su vinculación con el mar fue estrecha hasta bien avanzada la Edad Moderna. En efecto, como ya se ha adelantado, en su fachada costera se gestó el arrabal mariner de A Moureira, cuyos habitantes se dedicaban a la pesca.

---

<sup>4</sup> Sobre la historia y el desarrollo urbano de Avilés existen numerosos estudios, entre los que cabe destacar por su rigurosidad: MADRID ÁLVAREZ, J. C. de.: *Avilés. Una historia de mil años*. Editorial Azucel. Avilés, 2000.

<sup>5</sup> Entre las diversas publicaciones sobre el desarrollo urbano del Arco Atlántico, sobresale: MARTÍNEZ SHAW, C.: *El sistema atlántico español (siglos XVII y XIX)*. Marcial Pons, ediciones S. A. Barcelona, 1997, p. 278 y ss.

<sup>6</sup> Las prospecciones arqueológicas señalan los orígenes romanos tanto de Avilés como de Pontevedra; no obstante, no disponemos de datos y restos de la Alta Edad Media, por lo que ambos núcleos fueron abandonados tras la romanización.

<sup>7</sup> Sobre la gestación de las ciudades atlánticas de España, véase: ARIZAGA BOLUMBURRO, B.: *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 2005.

Precisamente, dado que esta tesis parte de la premisa de que los testimonios plásticos son útiles para entender cómo ha cambiado la ciudad urbanística, económica, social y culturalmente resulta necesario conocer la imagen de esa Pontevedra ligada a la pesca y al comercio marítimo para entender las transformaciones que experimentó hasta nuestros días. Es este el motivo por el que se analizan ejemplos producidos desde finales del XVI hasta principios del XX. Sin embargo, se concede un mayor protagonismo a los realizados a caballo entre el siglo XIX y el XX, puesto que fue durante esas décadas cuando se modeló su imagen actual.

Las representaciones plásticas de Pontevedra son numerosas y proceden de múltiples fuentes: algunas fueron concebidas para ilustrar las publicaciones periódicas con una función informativa y ornamental, muchas se realizaron en el seno de la *Sociedad Arqueológica* y tenían como objetivo reconstruir plásticamente la imagen de la arquitectura desaparecida o condenada a desaparecer.<sup>8</sup> De todas formas, nos encontramos fundamentalmente ante dos tipos de imágenes: las que se caracterizan por su afán descriptivo e intentaban retratar la ciudad lo más objetivamente posible y las que evocan ciertos perfiles o rincones urbanos.

### **Sobre el concepto de ciudad adoptado**

La definición de ciudad ha cambiado sustancialmente en los últimos años a la par que se han incrementado las investigaciones que la examinan desde diversos ámbitos y con múltiples objetivos. En la actualidad, proliferan los estudios que no solo atienden a su estructura física, es decir, al conjunto de sus arquitecturas, sino que la entienden como una comunidad y un fenómeno humano, reparando en los diversos elementos que implica tal acepción. Se trata de dos enfoques que, en nuestra

---

<sup>8</sup> La *Sociedad Arqueológica* de Pontevedra se fundó en 1894 y realizó numerosos trabajos para enriquecer el conocimiento de la historia local y autonómica. Entre sus múltiples iniciativas destacó el interés que mostraron todos sus miembros por la salvaguarda y protección del patrimonio histórico-artístico y arqueológico de la provincia, una tarea que culminó con la creación del Museo Provincial en 1927. Para mayor información, véase el segundo capítulo de la tercera parte de esta tesis doctoral.

opinión, no deben estar enfrentados, pues son complementarios y ofrecen la posibilidad de comprenderla en su complejidad.

La celeridad con la que se producen los cambios puede enmascarar su identidad, su esencia y hacer que, en numerosas ocasiones, solo tengamos una imagen muy parcial y sesgada de la misma. Ante tales mutaciones, cada individuo reacciona de manera diferente y su percepción del escenario urbano depende, en gran medida, de la relación y de los vínculos que establece con él. Es este el motivo por el que resulta arriesgado hablar de una única visión del espacio, puesto que existen múltiples perspectivas personales y subjetivas, que se van elaborando a través del “prisma de la experiencia personal de la gente, coloreada por sus esperanzas y miedos y distorsionada por los prejuicios y predilecciones.”<sup>9</sup>

De lo expuesto, se deduce que pueden coexistir diversas concepciones de una misma ciudad, ciudades alternativas y superpuestas, que confirman el hecho de que cada persona construye su propia percepción que puede diferenciarse del “espacio real”. Esto no afirma ni niega que existan ciertas arquitecturas o lugares con un valor intrínseco *per se* -como ocurre con la religiosa o la de carácter institucional- o que convivan con lo que denominamos “percepción universal”,<sup>10</sup> según la cual identificamos ciertos escenarios urbanos con una serie de hitos. De todas formas, es innegable que les asignamos diferentes significados, al tiempo que tratamos de buscar elementos que nos sirvan para orientarnos, para sintetizar nuestra concepción de la urbe, elaborada a partir de los sentimientos que nos despierta. Nuestras concepciones, percepciones e interpretaciones pueden ir cambiando a lo largo del tiempo en relación con la propia experiencia, pero, de lo que no cabe duda, es de que la atracción o repulsión que sentimos hacia el medio urbano es tal que hemos llegado a crear un imaginario simbólico incluso de ciudades que ni tan siquiera conocemos o que desearíamos que existiesen.

---

<sup>9</sup> BOIRA, J. V., REQUES, P., SOUTO, X. M.: *Espacio subjetivo y geografía. Orientación teórica y praxis didáctica*. Au llibres. Valencia, 1994, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Fue a partir de los años setenta del pasado siglo, cuando desde disciplinas como la Geografía, la Antropología, la Psicología, la Sociología y el Urbanismo se comenzó a apuntar que el espacio urbano no podía ser definido de manera uniforme. En este sentido, muchas de las investigaciones, ya clásicas, se elaboraron desde dos ramas de la geografía, conocidas como “geografía de la percepción” y “geografía humanística”. Los geógrafos interesados en esta corriente partieron de herramientas emparentadas con la psicología y propusieron un nuevo enfoque para el estudio del espacio urbano. Ante todo, pretendían alejarse del método objetivo que se venía aplicando hasta ese momento, puesto que mantenían que era necesario hacer especial énfasis en la consideración de los diversos aspectos que influyen en la identificación del individuo con la ciudad.<sup>11</sup> Su objetivo prioritario era elaborar nuevos planteamientos urbanísticos que atendiesen no solo a las necesidades prácticas y funcionales de los ciudadanos, sino también a las sociales, psíquicas y afectivas.<sup>12</sup> Lo más interesante de esta nueva corriente, además de su aportación a la propia definición del concepto de urbe, es que señalaba la importancia que tiene el estudio de su cara más simbólica: aquella que muestra distintas formas de percibirla. Por otro lado, algunos autores, han apuntado que incluso un mismo ambiente puede ser interpretado de manera diferente por un individuo dependiendo de la hora del día, de su estado anímico, etc.<sup>13</sup>

Los geógrafos utilizan diversos instrumentos para conocer y analizar cómo influye nuestra percepción en la propia definición del escenario urbano y cómo esta

---

<sup>11</sup> Esta nueva corriente nació a raíz de la segunda Escuela de Chicago, donde comenzaron a prosperar algunas propuestas que querían estudiar la ciudad sin prescindir del carácter subjetivo del espacio. En este sentido, fue Lynch uno de los primeros investigadores que puso en práctica un sistema de análisis de la conciencia perceptiva que de la ciudad tenían sus habitantes, utilizando para ello los mapas mentales. Véase: LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*. Infinito. Buenos Aires, 1959.

<sup>12</sup> BAILLY, A.: *La Percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1979, p. 198.

<sup>13</sup> CZERWINSKY DOMENIS, L.: *Conoscere e rappresentare l'ambiente. Ricerche sulla rappresentazione dello spazio*. Del Bianco Editore. Università degli Studi di Trieste. Dipartimento dell'educazione. Udine, 1993, pp. 15-16.

cambia en función de cada individuo, de la edad, las condiciones sociales, culturales y económicas, etc. Sus postulados pueden ser aplicados y enriquecidos desde otras disciplinas; precisamente porque, como apunta Costa Mas,<sup>14</sup> al descubrir al individuo como un agente esencial para comprender las transformaciones urbanas, ofrecen nuevas posibilidades para el estudio de la ciudad desde la Historia del Arte al reivindicar los conceptos de paisaje, de lugar, de territorialidad, de imagen e identidad, de vivencia y sentimiento de los lugares que han sido y son captados y plasmados por los creadores. El artista se presenta así como intérprete, lector, observador de la realidad y trasmisor de sentimientos, percepciones y concepciones que responden al espíritu de su época;<sup>15</sup> mientras que la ciudad se convierte en un libro abierto que precisa ser descifrado para comprenderse.

Llegados a este punto, es conveniente hacer una breve aclaración sobre un concepto que será largamente reiterado: el de paisaje urbano. Su origen se remonta a la década de los años cincuenta del siglo pasado, cuando Cullen publicó un libro dedicado a los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos de la ciudad con el título de *townscape*.<sup>16</sup> En él señalaba la posibilidad que tenemos para crearnos una idea del espacio urbano en conjunto y nuestra capacidad de percibir el presente,

---

<sup>14</sup> COSTA MAS, J.: “La percepción del paisaje urbano en la pintura de la época impresionista”, en *Escrituras de la ciudad*. Editorial Palas Atenea. Madrid, 1999, pp. 33-45.

<sup>15</sup> Este aspecto se relaciona con el concepto de voluntad artística (*kunswollen*) enunciado por Riegl en *Stilfragen*. Para el historiador, la voluntad artística era una base supraindividual identificada con la voluntad de la época, según la cual el arte de cada momento era el resultado de una determinada y consciente intención relacionada con la cultura de su sociedad (*zeitgeist*). Véase: RIEGL, A.: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

<sup>16</sup> CULLEN, G.: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume. Barcelona, 1974, pp. 7-13.

A mediados del siglo pasado este arquitecto propuso el término de *townscape* como título para un libro dedicado a los fenómenos visuales, perceptivos y constructivos que ofrece la ciudad. En la introducción planteaba la idea de que esta tiene la facultad de generar sentimientos y amenidad, motivo por el que, en su opinión, la gente prefiere vivir en comunidad en lugar de hacerlo en aislamiento. Además, definió los caminos por los que un ambiente puede provocar una reacción emocional, independientemente de nuestra voluntad.

rememorando también los recuerdos y emociones. Desde entonces, este vocablo, traducido al español como paisaje urbano, ha sido reiterado incesantemente y, en muchas ocasiones, utilizado de manera incorrecta.

Se trata de una construcción mental, elaborada por el espectador a través de las sensaciones y percepciones producidas con la contemplación de un lugar. Se refiere a las interpretaciones que hacemos del mundo que nos rodea y, por tanto, es la imagen que se destila de la ciudad tras su observación.<sup>17</sup> En este sentido, la producción que lo ha tenido como protagonista, al materializar sentimientos y emociones, se convierte en paisaje urbano tras los que se esconde la mirada de su creador. Nos muestra cómo se vio e interpretó el mundo urbano en épocas diversas. Un aspecto que subraya el interés de la fuente indirecta para conocer ciertos elementos de la ciudad que no se constatan en su urbanismo y que están relacionados con fenómenos culturales y de la historia de las mentalidades. Así, los dibujos, la cartografía, la pintura, las narraciones literarias, las ilustraciones, el cine y otras modalidades artísticas nos la muestran como un lugar provocador de sensaciones estéticas y sentimientos afectivos y, como tal, puede recibir la denominación de paisaje.

### **Conclusiones**

Al abordar la historia visual de Pontevedra hemos podido constatar que sus plazas, calles y arquitecturas son mucho más que un mero soporte material y nos hablan de las relaciones que se establecieron con el medio hasta acumular un caudal de significados y valores culturales. Hemos comprobado que la mayor parte de las representaciones son paisajes urbanos fruto de las impresiones y sensaciones generadas, sobre los que existe una memoria colectiva, que los convierten, como indicó Nogué, en un concepto impregnado de connotaciones culturales e incluso

---

<sup>17</sup> Al respecto, puede resultar de gran interés: MADERUELO, J.: “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, (Julio-Diciembre 2010), pp. 575-600.

ideológicas.<sup>18</sup> Un aspecto analizado, entre otros, por Maderuelo para quien cada territorio y ciudad representada no es la mera imagen de un lugar, sino la forma en que determinada sociedad imaginó el mundo urbano, esto es, la imagen que se tuvo de él y la manera en que fue comprendido.<sup>19</sup> La producción plástica confirma estas afirmaciones y ratifica la idea de que las transformaciones de los usos de la ciudad alteran también su propia identidad y significado. Una cuestión que resulta obvia en el caso de la arquitectura desaparecida y en el arrabal de A Moureira, cuya colmatación mudó radicalmente la antigua imagen e identidad marítima y pesquera de la villa.

Con estas premisas, este trabajo no solo ofrece una aproximación a la evolución urbana de Pontevedra, sino que invita a reflexionar sobre las relaciones y vínculos que unen al hombre a la ciudad. En este caso han sido estudiados a través de la imagen legada por artistas foráneos o aficionados y creadores locales que vivieron e interpretaron sus calles, plazas e hitos más significativos, proponiendo, en no pocas ocasiones, su visión de una ciudad imaginaria, desaparecida u olvidada. Detrás de sus intenciones se ha tratado de obtener información de tipo formal, pero también de carácter simbólico para analizar los lazos que existen entre la realidad, el Arte y la variabilidad de las percepciones, evidentes en la producción plástica. Así, las representaciones comentadas inciden en la noción de pluralidad espacial y en cómo cada tiempo, ocasión, topografía, etc. determinó y determina códigos gráficos diferentes que impiden establecer una clave de descodificación universalmente válida.

La elección del ejemplo de Pontevedra estuvo motivada por nuestro interés de establecer una continuidad temática con el trabajo de investigación tutelado sobre

---

<sup>18</sup> NOGUÉ I FONTO, J.: “Geografía humanista y paisaje”, en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 5, pp. 93-107. Además, puede resultar de interés: NOGUÉ I FONTO, J. (Coord.): “Introducción. El paisaje como constructo social”, en *La construcción social del paisaje*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pp. 9-24; VENTURI FERRIOLO, M.: “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”, en *El paisaje en la cultura contemporánea*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008, pp. 115-140.

<sup>19</sup> MADERUELO, J.: “El Paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*. Op. cit., p. 528.

Avilés, realizado durante la primera etapa del doctorado. Precisamente, uno de los objetivos del proyecto de tesis era ofrecer un estudio que permitiese identificar una serie de características urbanas presentes en estos dos núcleos poblacionales con numerosas semejanzas geográficas, históricas y culturales y documentar con los testimonios gráficos conservados las alteraciones acaecidas y el modo en el que fueron percibidas por gran parte de su población, creando un corpus iconográfico de gran interés para recuperar su memoria e identidad visual. De otra parte, al elegir otro caso atlántico se mantenía también una continuidad con el argumento de los cursos de doctorado, permitiendo entender dos ejemplos concretos en un contexto más amplio. De esta forma, aunque nos hemos centrado, sobre todo, en Pontevedra, se propuso una breve historia del nacimiento y desarrollo de la imagen artística del litoral norteño.

Como hemos dicho, y con independencia del éxito y la fortuna de sus representaciones, durante buena parte de la Edad Moderna fueron surgiendo una serie de obras que pretendían ensalzar los progresos de los puertos, gracias a las iniciativas emprendidas por la monarquía, al tiempo que se convertían en un instrumento de conocimiento de las que, por entonces, eran algunas las poblaciones más estratégicas del Reino. Con el siglo XIX, determinados casos, como Santander, San Sebastián o Gijón, fueron protagonistas de las nuevas inquietudes y gustos de la época, como el veraneo, otras destacaron por su potente industrialización, tal es el caso de Bilbao, mientras que las de menores dimensiones, entre las que se encontraban Avilés y Pontevedra, comenzaron a dar la espalda a ese componente marítimo y pesquero que había fomentado su desarrollo y prosperidad, experimentando una profunda crisis que no se saldó hasta finales de la centuria. Por último, ya a caballo del siglo XIX y el XX su representación sirvió para incidir en las señas de identidad del territorio norteño y remarcar sus singularidades, dando lugar a lo que se conoce como paisajismo local. Ciertamente, esa segunda parte confirma que, pese a las diferencias tanto cuantitativas como cualitativas entre las representaciones de unas poblaciones y otras, sí existen unas constantes comunes en su producción plástica, que abren la puerta a ulteriores trabajos sobre la iconografía portuaria de la costa cantábrica y atlántica.

En cualquier caso para estudiar una ciudad a través del cine, la literatura o la iconografía urbana, resulta necesario conocer su imagen real y comprender cuáles fueron las etapas más relevantes de su historia. Gracias a la consulta de bibliografía crítica y de documentación histórica se trazó una breve historia de Pontevedra, vinculando su devenir económico, cultural y social con su urbanismo. La villa experimentó su gran crecimiento en la Baja Edad Media y desde entonces fue enriqueciendo su patrimonio construido; sin embargo, las dificultades económicas y las crisis de la Edad Moderna impidieron que se realizasen intervenciones destacadas en los siglos XVII y XVIII, con excepción de ciertos ejemplos de arquitectura civil y religiosa patrocinados por la nobleza y la iglesia respectivamente; de este modo, deducimos que, aunque el urbanismo no experimentó cambios sustanciales hasta el siglo XIX, la imagen de la ciudad, o mejor dicho, la percepción de ella, sí se vio profundamente alterada. Nos lo confirman los testimonios gráficos de Baldi y de Mariano Sánchez, en los que, aunque se intuye la existencia de un rico patrimonio arquitectónico, es posible apreciar que había experimentado un deterioro considerable. Este hecho explica que, aunque Pontevedra figuró en las series dedicadas a las vistas de los puertos y seguía identificándose con su componente marítimo, la iconografía de esta época incida en su declive, frente a la pujanza de otros núcleos urbanos, como A Coruña, Gijón, Santander o Bilbao.

Esta idea de permanencia y estancamiento de la ciudad se aprecia también las vistas urbanas que abren la cuarta parte del trabajo y que aluden al carácter dinámico, pero también persistente, del paisaje urbano. Pontevedra se incluyó en numerosas publicaciones periódicas del XIX que permitieron que sus lectores se formasen una idea de ella, al tiempo que los propios habitantes obtuvieron una visión de su ciudad que se sumó a la suya propia. Además, fue retratada también por numerosos artistas locales que optaron por la inmortalizar su perfil desde la ladera de A Caeira, resaltando en el protagonismo de la iglesia de Santa María y las modestas viviendas de A Moureira. Esta imagen, con variaciones, se reiteró hasta principios del siglo XX, de modo que la ciudad se asoció durante siglos con dos de sus hitos más significativos: el templo de los mareantes y el antiguo barrio mariner. Por ello, los testimonios incluidos en dicho apartado resultan de gran interés para estudiar los

cambios urbanísticos experimentados y acercarnos a una imagen que hoy prácticamente irreconocible. De este modo, Pontevedra se identificó con su fachada costera hasta principios del siglo XX y fue uno de los focos más simbólicos y significativos; no obstante, su paisaje adquirió otros significados y, aunque siguió manteniendo parte de su esencia marítima, la mayor parte de las vistas y descripciones nos transmiten una idea nostálgica. Finalmente, desde el último tercio del XIX, se vinculó a la idea de ciudad burguesa y turística, donde lo tradicional se fusionó con lo moderno, produciéndose una gran transformación urbana, al tiempo que destacó su renombre de ciudad culta, debido a los personajes que acudían cada verano.

El estudio de la documentación gráfica del patrimonio desaparecido posibilita la recuperación de la memoria olvidada en el urbanismo, nos facilita el análisis de cómo se interpretaron espacios urbanos muy diferentes a los actuales, acercándonos a las últimos años en los que Pontevedra dejó de tener una fisonomía ligada a sus orígenes y gestación. Además, confirman ese interés por el conocimiento de la arquitectura y, sobre todo, por la plasmación a través del lápiz o del pincel de los que fueron algunos de los hitos más destacados de la antigua villa amurallada. Enriquecen el conocimiento del urbanismo pontevedrés y recuerdan algunas de las huellas íntimamente vinculadas a su florecimiento urbano, cuyo conocimiento es necesario para poder comprender mejor la propia evolución histórica de la ciudad.

Especial atención tiene el apartado dedicado al arrabal de A Moureira, debido a la numerosa documentación encontrada. Se trata quizás de uno de los capítulos más importantes de esta tesis, por ser el que mejor evidencia esa identidad portuaria, marítima y pesquera que tuvo Pontevedra y que hoy es prácticamente irreconocible. Junto con los interesantes dibujos de su arquitectura tradicional, realizados por Enrique Campo o Luis Pintos Fonseca, conviene destacar tanto los dibujos de Villaamil como las estampas publicadas en la prensa decimonónica. Precisamente, son estos últimos los que constatan la importancia que tuvo el arrabal y que, como adelantábamos, durante buena parte del siglo XIX la ciudad todavía se reconocía en él. A través de ellos, se ha podido ofrecer una serie de datos que nos facilitan el

estudio de su estructura y de las características de unas viviendas y construcciones específicamente diseñadas para las tareas relacionadas con la pesca y el mar.

Al mismo tiempo, al estudiar hitos como la muralla, las Torres Arzobispales, la antigua iglesia de San Bartolomé, el hospital e iglesia de San Juan de Dios y la Bastida se enriquece el conocimiento del patrimonio desaparecido, un tema que no ha sido objeto de estudio frecuente en la Historia del Arte. Se ha podido resaltar la importancia de algunos hitos urbanos que fueron una parte sustancial de nuestra cultura y sin los cuales no podríamos entender el desarrollo de la ciudad, de ahí que se haya abordado y dado la misma importancia al legado arquitectónico desaparecido que al conservado para ofrecer una imagen lo más completa posible de las transformaciones acaecidas.

De otra parte, al revisar la rica iconografía que generaron algunos ejemplos de arquitectura sacra, como las ruinas de Santo Domingo, la iglesia de Santa María y la capilla de la Peregrina comprobamos que desde el siglo XIX, época de la que datan los ejemplos más antiguos, hasta la actualidad fueron los contenedores de gran parte de la memoria pontevedresa y los elementos urbanos con los que se identificaron numerosos artistas foráneos y locales. Sin embargo, en el caso de los espacios de uso colectivo, como las plazas y las calles, fueron los creadores locales los que realizaron un mayor número de representaciones por tratarse de los lugares donde se hacen más evidentes los vínculos que unen a los habitantes con la ciudad, convirtiéndose en los escenarios privilegiados de la vida comunitaria de cada pueblo.

Llegados a este punto, es oportuno señalar que en la selección de imágenes se ha tratado de ofrecer una visión lo más amplia posible de la producción iconográfica sobre Pontevedra, incluyendo representaciones de la ciudad en su conjunto, de sus elementos individualizados e incluso de su territorio urbano, analizándolos dentro de su contexto histórico. La calidad de las obras es diversa, pero para su análisis se ha tratado de eliminar cualquier tipo de prejuicio para valorarlas, ante todo, como fuentes documentales, que enriquecen el conocimiento del urbanismo y de su percepción. En este sentido, aunque el repertorio iconográfico de Pontevedra es más limitado que el de otros ejemplos, nos encontramos con multitud de tipos de

representaciones: desde vistas urbanas, retratos pictóricos que tuvieron finalidades que iban más allá de la propia imagen –como el coleccionismo y el conocimiento geográfico y estratégico-, hasta aquellas representaciones de edificios urbanos significativos. Del mismo modo, en cuanto a la forma de representación encontramos con variedad de ejemplos: algunos fueron creados sin seguir criterios matemáticos, otros pueden ser calificados como fantásticos y combinan diversos puntos de vista, aunque son también numerosos los que utilizaron recursos geométricos para su elaboración.

Todos estos documentos constituyen, en definitiva, una valiosa herramienta para el conocimiento de la historia y la memoria visual de la ciudad que nos permiten reconocer aspectos todavía visibles y analizar otros que en muchos casos no forman parte ni tan siquiera del recuerdo de buena parte de la ciudadanía. Son el signo todavía visible de la identidad colectiva de las sociedades que fueron habitando la ciudad y nos aportan un caudal de información sobre las múltiples lecturas que se le dio en cada época, de modo que pueden abrir nuevas líneas de investigación en el ámbito de la historia de las mentalidades y de la cultura. Nos permiten observar cómo fueron cambiando los usos, las funciones y el valor de ciertos espacios, en relación con las transformaciones sociales y económicas, al tiempo que muestran múltiples posibilidades de interpretar el paisaje urbano. Su estudio no solo contribuye al conocimiento de la ciudad, sino que puede generar una mayor sensibilización hacia todo el patrimonio urbano, sirviendo de acicate para la elaboración y puesta en práctica de nuevas medidas de conservación y divulgación. De este modo, las imágenes, las impresiones y las idealizaciones de los artistas y aficionados enriquecen el conocimiento del paisaje urbano pontevedrés, pero también pueden ayudar a transformar y mejorar su realidad actual. Un aspecto que resulta de vital importancia, debido al crecimiento despersonalizado y desordenado de los espacios urbanos de la ciudad del siglo XXI, que ha olvidado un buen número de elementos simbólicos,

anulando gran parte de sus señas de identidad, transformando los lugares en no lugares<sup>20</sup> y borrando el carácter particular de cada colectividad.

---

<sup>20</sup> Este concepto fue acuñado por el antropólogo francés Marc Augé, véase: AUGUÉ, M.: *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona, 1998.



### **Sintesi dei contenuti dell'elaborato dottorale**

Questa tesi dottorale ha come finalità lo studio dell'iconografia urbana di Pontevedra attraverso l'analisi critica della produzione plastica di cui è stata significativa protagonista nel lungo periodo della sua evoluzione e crescita storica. Ciò nonostante, conviene evidenziare l'opportunità della scelta effettuata, e qui di seguito illustrata dove, anche risultando incentrato sull'esempio *gallego*, il lavoro realizzato tende ad appartenere ad un progetto più vasto, dedicato all'immagine artistica ed alle innumerevoli connessioni storico-sociali che caratterizzano la lunga vita della città portuale del nord e nord-ovest peninsulare, a cui è dedicata la seconda parte della ricerca. La sua fonte preferenziale di studio è stata rinvenuta, perciò, nelle rappresentazioni che ci hanno lasciato artisti riconosciuti o semplicemente appassionati, che ci permettono chiarire come andò cambiando la percezione della città, in relazione alle diverse epoche storiche e contesti socio-culturali ed il continuum d'influenze che agenti e fattori di diversa natura, che andarono infine condizionandone la sua forma reale e concreta nell'incedere dei tempi storici.

Infatti, quella di Pontevedra fu fino alla fine dell'Età Moderna una delle popolazioni più ricche e numerose della Galizia, grazie alla fortuna del suo porto e delle numerose ed evolute imbarcazioni e flotte per la pesca oceanica. Questo aspetto rimarrà riflesso nel suo tracciato –nel quale si differenziavano il borgo fortificato e il quartiere marinaro-, nei suoi costumi, modi di vita ed economia. Tuttavia, come accaduto in altre città di caratteristiche simili, con l'indebolimento delle sue funzioni marittime e l'insabbiamento del suo fiume, Pontevedra ebbe a sviluppare nuove attività che diedero luogo, in grande misura, ad occasioni sociali ed eventi urbanistici che, sempre più portarono alla scomparsa di quella identità marittima che era stata intimamente vincolata alle sue origini e prosperità. Perciò, uno dei nostri obiettivi è stato il recupero di gran parte di quella memoria dimenticata e cancellata del suo assetto urbanistico, come si è andato mutando nel tempo, essendosi qui tentato di utilizzare le possibilità che offre la Storia dell'Arte per la sua conoscenza, esaltandole come autonome chiavi d'interpretazione storico-architettonica.

Nella struttura adottata si possono differenziare cinque parti: nella prima, oltre che stabilirne i limiti geografici e cronologici, si offre una approssimazione al concetto di iconografia urbana, commentando i diversi apporti dei ricercatori più eminenti che si sono dedicati a questo ambito; nella seconda, che si incentra nella città portuale e costiera del nord e nord-ovest peninsulare, viene mostrato come si andò elaborando l'immagine artistica, attraverso le collezioni di vedute dell'Età Moderna, le pubblicazioni periodiche illustrate della metà del XIX secolo e le immagini diversamente illustrative, realizzate dagli artisti "finiseculares";<sup>1</sup> nella terza, si inizia lo studio di Pontevedra con una breve nota sulle sue origini e sviluppo storico, urbano, culturale e sociale, necessaria per poter contestualizzare la quarta parte dedicata alla produzione di immagini di diversa natura sulla città del fiume Lérez. Si conclude includendo le conclusioni generali e le fonti, bibliografie e risorse consultate.

Pare, inoltre, utile chiarire come la metodologia di questa tesi vide luce e si andò definendo durante il periodo dei corsi di studi del dottorato, "Le città dell'Arco Atlantico. Patrimonio Culturale e Sviluppo Urbano", realizzati nel biennio 2007-2009 e che si conclusero con la presentazione di un lavoro di ricerca su Avilés.<sup>2</sup> Ricerca che consentì un'analisi della rappresentazione di quelli spazi e luoghi, ampiamente ricreati, e che sono i più emblematici di quest'altra dinamica città iberica della costa

---

<sup>1</sup> Sull'evoluzione della immagine artistica della città portuale già si sono prodotti diversi contributi: FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C.: "Memoria e identidad visual. Paisajes portuarios del Norte y Noroeste de España, en *Historia del Arte en Asturica. Nuevas perspectivas de jóvenes investigadores*. Trabe. Oviedo, 2012, pp. 423-433; *Ídem*: "Paisaje e iconografía urbana. Una aportación al estudio de las ciudades del Arco Atlántico", en *Paisaje cultural urbano e identidad territorial*. Aracne. Florencia, 2012, pp. 423-433; *Ídem*: "Iconografía urbana, memoria e identidad visual de las ciudades portuarias del Norte de España", en *IV Encuentro Complense de Jóvenes investigadores de Historia del Arte*. (En prensa).

<sup>2</sup> Questi corsi di dottorato formarono parte di un programma interuniversitario delle università di Santiago de Compostela, Oviedo e Santander, distinto con la menzione qualitativa di eccellenza da parte del competente Ministero dell'Educazione e della Cultura.

nord atlantica.<sup>3</sup> Avilés era stata scelta per incarnare una tipología urbana abituale nel nord e nord-ovest della Spagna: quella dei centri urbani di dimensione media, tra i quali aveva fatto progressi dal Basso Medioevo grazie alla sua buona situazione strategica –all'estremo di un fiume navigabile e sicuro -e al conseguente sviluppo del porto.<sup>4</sup> D'altra parte, appartiene al territorio atlantico, spazio sul quale si concentrarono gli indicati corsi di dottorato.

Certamente, anche se esistono diverse tipologie urbane atlantiche –città portuali, centri industriali od amministrativi, etc.- la loro appartenenza a uno stesso territorio condizionò gran parte del loro svolgimento,<sup>5</sup> aspetto chiave per capire le similitudini che si possono stabilire tra Avilés e Pontevedra. La più evidente è che entrambi gli agglomerati urbani avevano due nuclei, in buona misura indipendenti: il quartiere marinaro –*Sabugo* nell'esempio asturiano e *A Moureira* nel galiziano -ed il borgo fortificato; un tratto comune anche con altre città della fascia atlantica del nord della Spagna. In più, a titolo esemplificativo e non esaustivo, potremmo additarne altre come: il loro decollo dalla Bassa Età Media, coincidente con lo sviluppo delle vie commerciali marittime,<sup>6</sup> la concessione di un *Fuero*<sup>7</sup> e di numerosissimi privilegi ed esenzioni sin dalla prima ora, nonchè il rapido e capillare insediamento, sin dagli arbori della città, di ordini religiosi mendicanti, oltre all'esistenza di un'architettura “vernacola” caratterizzata dalla presenza di lunghi portici con utili camminamenti

---

<sup>3</sup> Il lavoro sulla città di Avilés si presentò come tesi di ricerca, con tutor incaricato, a settembre del 2009, sotto il titolo di “Iconografía de las ciudades del Arco Atlántico. Memoria e identidad visual: el ejemplo de Avilés”.

<sup>4</sup> Sulla storia e sullo sviluppo urbano di Avilés esistono numerosi autorevoli studi scientifici, tra i quali spicca: MADRID ÁLVAREZ, J. C. de: *Avilés. Una historia de mil años*. Azucel. Aivlés, 200.

<sup>5</sup> Tra le diverse pubblicazioni sullo sviluppo urbano dell'Arco Atlantico spagnolo, può risultare di interesse: MARTÍNEZ SHAW, C.: *El sistema atlántico español (siglos XVII y XIX)*. Marcial Pons. Barcelona, 1997, pp. 278 y ss.

<sup>6</sup> Gli scavi archeologici hanno confermato le origini romane di Avilés e Pontevedra; ciò nonostante, non abbiamo informazioni nè reperti dell'Alto Medioevo, perciò, possiamo raginevolmente dedurre cheentrambe furono abbandonate dopo la romanizzazione.

<sup>7</sup> Il “Fuero” era uno speciale istituto giuridico concesso dal monarca ad una determinata popolazione (o meglio ai membri graditi della sua locale “buona” società) con l'obiettivo di regolare la vita nel relativo territorio reale, istituendo un insieme di norme, privilegi e diritti.

coperti, più o meno, a livello stradale<sup>8</sup> e di interessanti esempi di edifici civili, sia medioevali, che moderni, che evidenziano la loro apoteosi economica, politica e commerciale.<sup>9</sup>

In definitiva, la città dove scorre placido il Lérez, oggi ha voltato le spalle alla sua originaria e vincente componente marittima, però il suo legame con il mare fu saldo fino l'Età Moderna. Infatti, come si è commentato, nella sua fascia costiera si sviluppò il quartiere marinaio di *A Moureira*, i cui abitanti si dedicavano alla pesca. Precisamente, come questa tesi nasce dalla premessa che le testimonianze plastiche possano essere utili per capire come è cambiata la città urbanistica, economica, sociale e culturale è necessario conoscere l'immagine di quella Pontevedra vincolata alla pesca ed al commercio marittimo per comprendere le trasformazioni che sperimentò fino i nostri giorni. È questo il motivo per cui si analizzano esempi prodotti dalla fine del XVI secolo fino agli arbori del XX. Ciò nonostante, si concede un maggior protagonismo e spazio a quelli realizzati tra il XIX e il XX secolo, perchè fu durante quei decenni che si modellò la sua immagine attuale.

Le rappresentazioni figurative di Pontevedra sono numerose e provengono da molteplici fonti: alcune furono concepite per illustrare le pubblicazioni periodiche con una funzione informativa e ornamentale, molte si realizzarono nel seno della *Sociedad Arqueológica* e avevano come obiettivo quello di ricostruire l'immagine dell'architettura perduta o condannata a scomparire.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Come quelli che si trovano nella piazza Mayor di Madrid ed in tanti centri storici europei (Parigi, Bologna, Bolzano, etc.).

<sup>9</sup> Sulla gestazione delle città atlantiche nella Spagna, vedere: ARIZAGA BOLUMBURRO, B.: *Ciudades y villas portuarias del Atlántico en la Edad Media*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 2005.

<sup>10</sup> La *Sociedad Arqueológica* si creò nel 1894 e realizzò numerosi lavori per arricchire la conoscenza della storia locale e regionale. Tra le diverse iniziative primario fu l'interesse per la tutela e protezione del patrimonio storico-artistico e archeologico della provincia, un compito che finì con la creazione del Museo Provincial nel 1927. Per maggiori informazioni, si veda il capitolo secondo, terza parte di questa tesi.

In ogni modo, ci incontriamo prevalentemente di fronte a due tipi di immagini: quelle che si caratterizzarono per il loro affanno descrittivo e fotografarono la città in modo obiettivo e quelle, viceversa, evocanti certi profili specifici o angoli urbani ben determinati, per poesia, per caso o per ragioni propagandistiche.

### **Sul concetto di città qui adottato**

La definizione della città è cambiata sostanzialmente negli ultimi anni, allo stesso tempo che si sono incrementate le ricerche che la esaminano da diversi ambiti e con molteplici obiettivi. Ad oggi, proliferano gli studi che non solo attendono alla sua struttura fisica, cioè, al complesso delle sue architetture, ma anche la intendono come una comunità ed un fenomeno umano, riparando nei diversi elementi che implica questa accezione. Si tratta di due approcci che, a nostra opinione, non devono essere in contrasto, perchè sono, anzi, pienamente complementari e offrono la possibilità di interpretarla nella sua apparente complessità.

La sempre più frenetica celerità con la quale si succedono i cambiamenti economici, sociali ed urbanistici, può mascherare la sua identità ed essenza, e fare in modo che, in molte occasioni, abbiamo soltanto un'immagine parziale della stessa. Di fronte a queste mutazioni, ogni individuo reagisce con forme diverse e la sua percezione della scena urbana dipende, in gran parte, dal rapporto e dai vincoli che questa stabilisce con lui. È questo il motivo per il quale risulta avventato parlare di una singola visione dello spazio, perchè esistono molteplici prospettive personali e soggettive, che si elaborano attraverso il "prisma dell'esperienza personale della gente, colorata per le sue speranze e paure e distorta dai pregiudizi e dalle predilezioni".<sup>11</sup>

Da tutto questo, si deduce che possono coesistere diverse concezioni della stessa città, con città alternative e sovrapposte, che confermano il fatto di che ogni persona costruisce la propria percezione, che può differenziarsi dallo "spazio reale".

---

<sup>11</sup> BOIRA, J. V., REQUES, P., SOUTO, X. M.: *Espacio subjetivo y geografía. Orientación teórica y praxis didáctica*. Au llibres. Valencia, 1994, p. 9.

Questo non afferma, nè nega, che esistano certe architetture o luoghi con un valore di per sè intrinseco, –come accade con la architettura religiosa o con quella di carattere istituzionale- o che convivano con quello che chiamiamo “percezione universale”,<sup>12</sup> a seconda della quale identifichiamo alcune scene urbane con una serie di siti ad elevato valore simbolico. In ogni caso, è innegabile che gli assegniamo diversi significati, allo stesso tempo che tentiamo di cercare elementi che ci servano per orientarci, per sintetizzare la nostra concezione dell'*urbe*, rielaborata con i sentimenti che ci provoca. Le nostre concezioni, percezioni ed interpretazioni possono cambiare, lungo il tempo, in relazione all'esperienza, ma, non c'è dubbio, che l'attrazione o repulsione, che sentiamo verso il mezzo urbano è tale, che abbiamo creato un immaginario simbolico, addirittura, di città che neppure conosciamo o che desidereremmo che esistessero.

Fu dagli anni settanta del passato secolo, quando da discipline come la Geografia, l'Antropologia, la Psicologia, la Sociologia e l'Urbanistica si cominciò ad segnalare che lo spazio urbano non poteva essere definito in modo uniforme. In questo senso, molte delle ricerche, già classiche, si elaborarono presso due rami delle Scienze Geografiche, conosciute come la “Geografia della Percezione” e la “Geografia Umanistica”. I geografi interessati da queste correnti partirono da strumenti apparentati con la Psicologia e proposero un nuovo approccio per lo studio dello spazio urbano. Dinanzi a tutto, pretendevano di distaccarsi dal metodo obiettivo che si usava fino a quel momento, poichè sostenevano che, era necessario ricorrere ad una speciale enfasi nella considerazione dei diversi aspetti che influiscono sull'identificazione dell'individuo con la città.<sup>13</sup> Il loro obiettivo era l'elaborazione di nuove impostazioni urbane che soddisfacessero non solo le necessità pratiche e

---

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> Questa nuova corrente nacque dopo la seconda Scuola di Chicago, dove si cominciò ad avanzare in alcune proposte che volevano studiare le città senza prescindere del carattere soggettivo dello spazio. In questo senso, fu Lynch uno dei primi ricercatori che mise in pratica un sistema di analisi della conoscenza percettiva che della città hanno i suoi abitanti, utilizzando perciò mappe mentali. Vedere: LYNCH, K.: *La imagen de la ciudad*. Infintio. Buenos Aires, 1959.

funzionali dei cittadini, ma anche quelle sociali, psichiche ed affettive.<sup>14</sup> Quello che è stato più interessante di questa nuova corrente, più che il suo apporto alla definizione propria del concetto di urbe, è che diede rilievo allo studio della sua “faccia” più simbolica: quella che mostra diversi modi di percepirla. D'altra parte, alcuni autori, hanno indicato come uno stesso ambiente possa essere interpretato in modo diverso per un individuo, a seconda del momento del giorno, del suo stato d'animo, etc.<sup>15</sup>

I geografi utilizzano diversi strumenti per conoscere ed analizzare come influisce la nostra percezione della propria definizione della scena urbana e, come questa cambi, in relazione ad ogni individuo, alla sua età, alle condizioni sociali, culturali ed economiche, etc. I postulati dei geografi sopra indicati, possono essere applicati e arricchiti da altre discipline; precisamente, come annotò Costa Mas,<sup>16</sup> lo scoprire l'individuo come agente essenziale per comprendere le trasformazioni urbane, offre nuove possibilità per lo studio della città attraverso la Storia dell'Arte, rivendicando concetti come quello di paesaggio, luogo, territorialità, immagine e percezione, identità, vivibilità, nei diversi utilizzi quotidiani degli spazi a disposizione e sentimento dei luoghi, che sono stati registrati e plasmati dai rispettivi creatori figurativi. L'artista si presenta così, come un interprete, lettore, osservatore della realtà e trasmettente dei sentimenti, percezioni e concezioni che rispondono allo spirito dell'epoca,<sup>17</sup> nello stesso tempo la città diviene un libro aperto che, precisa, deve essere decifrato per esser compreso.

---

<sup>14</sup> BAILLY, A.: *Percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid, 1979, p. 198.

<sup>15</sup> CZERWINSKY DOMENIS, L.: *Conoscere e rappresentare l'ambiente. Ricerche sulla rappresentazione dello spazio*. Del Bianco Editore. Università degli Studi di Trieste. Dipartimento dell'educazione. Udine, 1993, pp. 15-16.

<sup>16</sup> COSTA MAS, J.: “La percepción del paisaje urbano en la pintura de la época impresionista”, en *Escrituras de la ciudad*. Editorial Palas Atenea. Madrid, 1999, pp. 33-45.

<sup>17</sup> Questo aspetto si relaciona con il concetto di volontà artistica (*kunswollen*) enunziato dal Riegl in *Stilfragen*. Per lo storico, la volontà artistica era una base sopraindividuale identificata con la volontà dell'epoca, secondo la quale l'arte di ogni momento era il risultato di una determinata e cosciente intenzione vincolata con la cultura della sua società (*zeitgeist*). RIEGL, A.: *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

A questo punto, conviene dare una breve chiarificazione su di un concetto che sarà poi lungamente reiterato: quello di *paesaggio urbano*. La sua origine risale al decennio degli anni cinquanta del secolo scorso, quando il Cullen pubblicò un libro dedicato ai fenomeni visivi, percettivi e costruttivi della città, con il titolo di *townscape*.<sup>18</sup> Nello stesso testo si indicavano le possibilità che abbiamo per creare un'idea dello spazio urbano nel suo insieme e della nostra connessa capacità di percepirne il presente, ricordando episodi passati. Da allora, questa nozione, tradotta dallo spagnolo come “paisaje urbano”, è stata reiterata ininterrottamente e, in molti casi, usata in modo non proprio ortodosso, e talvolta distorto.

Si tratta di una costruzione mentale, elaborata per lo spettatore attraverso le sue sensazioni e percezioni prodotte per la contemplazione di un luogo. Si riferisce alle interpretazioni che facciamo del mondo che ci circonda e, perciò, è l'immagine che si distilla dalla città con la sua osservazione e con il viverci quotidiano.<sup>19</sup> In questo senso, la produzione pittorica che ha avuto come protagonista il panorama pontevedrese, nel rappresentare sentimenti ed emozioni, diviene un “paisaje urbano” nel quale si nasconde lo sguardo del suo creatore. Le diverse immagini prospettiche reperite ci mostrano come si vide e s'interpretò il mondo urbano in momenti diversi. Un aspetto, quest'ultimo, che sottolinea l'interesse della fonte indiretta, per conoscere alcuni elementi della città, che non si constatano nel suo attuale, quanto mutevole, assetto urbanistico e che risultano relazionarsi con fenomeni culturali e con la storia evolutiva delle culture, mentalità, usi e costumi locali. Così, i disegni, la cartografia, la pittura, le narrazioni letterarie, le illustrazioni, il cinema e le altre modalità artistiche, ce la mostrano come un luogo provocatore di

---

<sup>18</sup> CULLEN, G.: *El paisaje urbano. Tratado de estética urbanística*. Editorial Blume. Barcelona, 1974, pp. 7-13. Nella metà del secolo scorso questo architetto propose il termine di *Townscape* come titolo per un libro dedicato ai fenomeni visuali, percettivi e costruttivi che offre la città. Nella introduzione impostava l'idea di questa autonoma facoltà di generare sentimenti e amenità, motivo per il quale, a sua opinione, la gente preferisce vivere in comunità, in luogo di farlo nella solitudine. In più, definì i percorsi per i quali un ambiente può provocare una reazione emozionale, con indipendenza della nostra volontà.

<sup>19</sup> In questo senso, può risultare di interesse: MAERUELO, J.: “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, (Julio-Diciembre 2010), pp. 575-600.

sensazioni estetiche e sentimenti e, come tale, pienamente meritevole di ricevere la denominazione di “paisaje urbano”.

### Conclusiones

Nel trattare la storia visuale prospettica di Pontevedra abbiamo potuto constatare che le sue piazze, strade ed architetture, sono molto di più di semplici supporti materiali, e ci parlano dei rapporti che si stabilirono con il mezzo fino ad accumulare un coacervo di significati e valori culturali.

Abbiamo comprovato che la maggior parte delle rappresentazioni sono paesaggi urbani, prodotto delle impressioni e sensazioni generate, sui quali esiste una memoria collettiva che li trasforma, come indicò il Nogué, in un concetto pieno di connotazioni culturali e ideologiche.<sup>20</sup> Un aspetto analizzato, tra gli altri, dal Maderuelo per il quale ogni territorio e città rappresentata non sono solo l'immagine di un luogo, ma anche la forma nella quale determinata società immaginò il mondo urbano, cioè, l'immagine che si è avuta dello stesso e la forma nella quale fu capito e percepito.<sup>21</sup>

La produzione plastica afferma queste accennate considerazioni e certifica l'idea che le trasformazioni negli usi della città ne alterino anche l'identità ed il significato. Una questione, che risulta ovvia nell'esempio dell'architettura scomparsa del quartiere di A Moureira, la cui perdita cambiò l'antica immagine ed identità marittima e pescaiola della città costiera.

---

<sup>20</sup> NOGUÉ I FONTO, J.: “Geografía humanista y paisaje”, en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 5, pp. 93-107. In più può essere di utilità: NOGUÉ I FONTO, J. (Coord.): “Introducción. El paisaje como constructo social”, en *La construcción social del paisaje*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pp. 9-24; VENTURI FERRIOLO, M.: “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar”, en *El paisaje en la cultura contemporánea*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008, pp. 115-140.

<sup>21</sup> MADERUELO, J.: “El paisaje urbano”, en *Estudios Geográficos...* Op. cit., p. 528.

Con queste premesse, il lavoro elaborato non solo offre una chiave interpretativa più improntata allo sviluppo urbano di Pontevedra, ma invita anche a riflettere sui rapporti e vincoli che legano l'uomo alla città.

In questo caso, sono stati studiati attraverso l'immagine lasciata dagli artisti forestieri o appassionati e professionisti locali che vissero e interpretarono le sue strade, piazze e luoghi peculiari, più significativi, proponendo, in non poche occasioni, la loro visione di una città immaginata, perduta o dimenticata. In sostanza non si è solo trattato di ottenere informazioni di tipo formale, ma anche di carattere simbolico, per analizzare i legami che esistono tra la realtà, l'Arte e la variabilità delle percezioni, evidenti nella produzione plastica. Così, le rappresentazioni commentate incidono nella nozione di pluralità spaziale, ed illustrano come in ogni tempo, occasione, topografia, etc., si determinarono codici grafici diversi, che a posteriori impediscono di stabilire un'unica chiave di decodificazione universalmente valida.

L'elezione dell'esempio di Pontevedra scaturì dal nostro interesse di statuire una continuità tematica con il lavoro di ricerca "tutelato" su Avilés, realizzato durante la prima parte del presente dottorato. Precisamente, uno degli obiettivi del progetto della tesi era di offrire uno studio che permettesse d'identificare una serie di caratteristiche urbane presenti in queste due popolazioni con molte somiglianze geografiche, storiche e culturali, e documentare, con le testimonianze grafiche conservate, i cambiamenti ed il modo nel quale furono percepite da gran parte dei rispettivi abitanti, creando un *corpus* iconográfico di grande interesse idoneo a recuperare la memoria ed identità visuale. D'altra parte, con la scelta del sito sull'Atlantico si manteneva la continuità con l'argomento dei corsi di dottorato, permettendo di capire due esempi concreti in un contesto più ampio. In questo modo, benché questa ricerca sia stata in particolar modo incentrata su Pontevedra, si è ritenuto proporre una breve storia della nascita e sviluppo dell'immagine artistica del litorale del Nord ispanico, anche per meglio contestualizzare le peculiarità regionali.

Come abbiamo detto, indipendentemente dall'esito e dalla maggior o minor fortuna delle diverse rappresentazioni, durante buona parte dell'Età Moderna

andarono emergendo una serie di opere di propaganda e politica di Stato, che cercavano di lodare i progressi dei porti, grazie alle iniziative adottate dalla monarchia. Iniziative che, allo stesso tempo, si convertivano in strumenti di conoscenza di quelle che, nell'epoca, erano alcune delle popolazioni più strategiche del Regno. Con il XIX secolo, alcuni casi urbanistici, come Santander, San Sebastián o Gijón, furono protagonisti delle nuove inquietudini e gusti del momento, come il "veraneo", altre si distinsero per la loro grande industrializzazione, come Bilbao, mentre quelle di minori dimensioni, fra le quali si trovavano Avilés e Pontevedra, cominciarono ad allontanarsi da quella spiccata componente marittima e pescatrice che ne aveva prepotentemente incrementato lo sviluppo, sperimentando una profonda crisi economico sociale che non si placò fino agli ultimi anni del secolo scorso. Finalmente, negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, la produzione figurativa servì per incidere sull'identità del territorio del nord e sulla sua singolarità, dando luogo a quello che si conosce come *paesaggismo locale*. Certamente, questa seconda parte afferma che, anche se esistono differenze quantitative e qualitative tra le rappresentazioni di una popolazione e altre, ci sono delle costanti comuni nella produzione plastica che aprono la porta a ulteriori lavori di ricerca ed approfondimento sull'iconografia portuale della costa cantabrica e atlantica.

In ogni caso, per studiare una città attraverso il cinema, la letteratura o l'iconografia urbana, è necessario conoscere la sua immagine reale e comprendere quali furono i momenti più rilevanti della sua storia. Grazie alla consultazione di bibliografia critica e di documentazione storica si è cercato di tracciare una breve storia di Pontevedra, vincolando il suo divenire economico, culturale e sociale con il suo sviluppo urbanistico. La città sperimentò una grande crescita nella nel Tardo Medio Evo e da quel momento andò arricchendo il proprio patrimonio culturale e la propria architettura; ciò nonostante, le difficoltà economiche e le crisi dell'Età Moderna impedirono che si realizzassero interventi nel XVII e XVIII secolo, con l'eccezione di alcuni esempi di architettura civile e religiosa, patrocinati dalla nobiltà o dalla Chiesa; in questo modo, deduciamo che, anche se lo sviluppo urbanistico ed evoluzione di stili diversi nel tempo, non sperimentò cambiamenti sostanziali fino al XIX secolo, l'immagine della città e la percezione della stessa furono profondamente

alterate, in conseguenza del significativo crollo storico di prestigio politico e commerciale della città, coinciso da una parte con il declino economico del sito e delle sue numerose realtà imprenditoriali ed artigianali, e dall'altra con le conseguenti forti difficoltà sociali, tipiche delle crisi sistemiche studiate dagli economisti moderni. Ce lo confermano le testimonianze di Baldi e di Mariano Sánchez, nelle quali, anche se si percepisce l'esistenza di un ricco patrimonio architettonico, è possibile apprezzare che era stato sperimentato un deterioramento considerabile di entità significative. Questo fatto spiega che, anche se Pontevedra fu inclusa nelle serie dedicate alle vedute dei porti e continuava identificandosi con la sua componente marittima, l'iconografia di questa epoca incide nel suo declivio, in contrapposizione con la vitalità di altri nuclei urbani, come A Coruña, Gijón, Santander e Bilbao.

Questa idea, di permanenza e ristagno della città, si apprezza anche nelle vedute urbane che aprono la quarta parte del lavoro, e che alludono al suo carattere dinamico, ma anche persistente del paesaggio urbano. Pontevedra fu inclusa in numerose pubblicazioni periodiche nazionali del XIX secolo che permisero ai lettori di formarsi un'idea della città. Nello stesso tempo gli abitanti pontevedresi poterono usufruire di una diversa e più ampia visione della loro città che si sommò alla propria. In più, fu ritratta da molteplici artisti locali che optarono per immortalare il suo profilo dalla pendice da A Caeira, indulgiando nel protagonismo della Chiesa di Santa Maria e dei piccoli alloggi di A Moureira. Questa immagine, con variazioni, si reiterò fino ai primi anni del XX secolo, in modo che la città si associò durante i secoli con due architetture molto significative: quella della Chiesa dei marinai e l'antico quartiere dei pescatori. Perciò, le testimonianze, incluse all'interno dell'elaborato dottorale conclusivo qui presentato, in particolare nel paragrafo che illustra gli approfondimenti logico comparativi sulle vedute urbane, risultano di grande interesse, per studiare i cambiamenti urbani sperimentati e avvicinarci a un'immagine che, ad oggi, è praticamente irriconoscibile. In questo modo, Pontevedra si identificò con la sua facciata costiera fino l'inizio del XX secolo e fu uno dei punti più simbolici e significativi delle coste atlantiche della Spagna; nonostante, il suo paesaggio acquisì altri significativi elementi e, anche se continuò mantenendo parte della sua essenza marittima, la maggior parte delle vedute e descrizioni ci trasmettono

una idea profondamente nostalgica. Finalmente, dall'ultimo terzo del XIX secolo, si andò avvicinando all'idea di città borghese e turistica, dove la tradizione si fuse con la modernità, producendo una grande trasformazione urbana, che allo stesso tempo consolidò la sua rinomanza come città colta, dovuta alla presenza di significativi personaggi che trascorrevano lì l'estate con il protagonismo mediatico che ne conseguiva.

Lo studio della documentazione grafica del patrimonio scomparso rende possibile il recupero della memoria dimenticata dell'urbanistica, anche nei suoi valori simbolici ed utilizzi originali, e ci facilita l'analisi di come si interpretarono spazi urbani molto differenti dagli attuali, avvicinandoci agli anni nei quali Pontevedra abbandonò una fisionomia legata alle sue origini e gestazioni. Oltre a questo, confermano l'interesse per la conoscenza dell'architettura e, soprattutto, per la plasmazione con la matita od il pennello, di quelli che furono alcuni degli edifici più importanti all'interno della cinta muraria della antica città fortificata. Arricchiscono la conoscenza dell'urbanistica pontevedrese e ricordano alcune delle impronte vincolate al suo sviluppo fiorente, il cui studio è necessario per poter comprendere meglio lo sviluppo storico della città.

Speciale attenzione merita la parte dell'elaborato dedicata al quartiere della Moureira, data la numerosa quantità di documentazioni reperite. Si tratta, forse, di uno dei capitoli più importanti di questa tesi, in quanto vi si evidenzia quell'identità portuale, marittima e pescatrice che in passato ha avuto Pontevedra, e che oggi è irrintracciabile ed irricognoscibile. Insieme ai disegni della sua architettura tradizionale, realizzati da Enrique Campo o Luis Pintos Fonseca, è pertinente ricordare i disegni di Villaamil, e le incisioni, pubblicati nei giornali del secolo XIX. Precisamente, questi ultimi sono quelli che mostrano l'importanza che ha avuto il quartiere nel quale, come si è già detto, durante buona parte del XIX secolo, la città ancora si riconosceva. Attraverso l'analisi degli stessi, si è potuto offrire una serie di dati che ci facilitano lo studio della sua struttura e delle caratteristiche degli edifici e costruzioni fatte specificamente per i lavori del mare e la pesca.

Allo stesso tempo, studiando siti come la cerchia muraria difensiva, las *Torres Arzobispales*, la antica Chiesa di San Bartolomé, l'ospedale di San Juan de Dios o la *Bastida*, si arricchisce la conoscenza di un patrimonio perduto, argomento che non è stato oggetto di analisi frequenti nella Storia dell'Arte. Si è potuto far così risaltare l'importanza di alcuni edifici, che furono parte sostanziale della nostra cultura, e, senza i quali, non si potrebbero capire a fondo gli itinerari storico architettonici e culturali dello sviluppo della città, ragioni per le quali si è ritenuto riconoscere la stessa importanza sia al patrimonio architettonico ereditato, scomparso e e talvolta conservato, per offrire un'immagine più completa delle trasformazioni avvenute nello stratificarsi del tempo trascorso.

D'altra parte, riesaminando la ricca iconografia che generarono alcuni esempi dell'architettura sacra, come le rovine di *Santo Domingo*, la Chiesa di Santa Maria e la cappella della *Peregrina*, comprovamo come dal XIX secolo, epoca nella quale si datano gli esempi più antichi, fino all'attualità, furono i contenitori di gran parte della memoria pontevedrese, restando elementi urbani con i quali si identificarono numerosi artististranieri e locali. Nonostante, nel caso degli spazi di uso collettivo, come le piazze e le strade, furono i creatori locali quelli che realizzarono un maggior numero di rappresentazioni per essere degli spazi, dove siano più evidenti i vincoli che uniscono agli abitanti con la città, convertendoli nelle scene privilegiate per la vita comunitaria di ogni popolo.

A questo punto, è opportuno dire che nella selezione delle immagini si è cercato di offrire una visione più ampia possibile della produzione iconografica su Pontevedra, includendo rappresentazioni della città nel suo insieme, dei suoi elementi individuali ed, anzi, del suo territorio urbano, analizzandoli nel loro contesto storico. La qualità delle opere è diversa, ma per questo studio si è cercato di eliminare ogni tipo di pregiudizio per valorizzarle tutte come fonti documentali, che arricchiscano la conoscenza dell'urbanistica e della sua percezione. In questo senso, anche se il repertorio iconografico della comunità di Pontevedra è più limitato che quello di altre popolazioni, ci troviamo comunque di fronte ad una moltitudine di tipi di rappresentazioni: dalle vedute e ritratti pittorici, che avevano funzioni oltre la propria

contemplazione –come il collezionismo e la conoscenza geografica e strategica– fino a quelle di edifici urbani significativi. Dello stesso modo, per quanto riguarda la forma di rappresentazione, ci sono varietà di esempi: alcuni furono creati senza criteri matematici, altri possono essere denominati come fantastici e combinano diversi punti di vista, anche se ci sono numerosi autori che utilizzarono risorse geometriche per le proprie elaborazioni.

Tutti questi documenti possono costituire, alla fine, un prezioso strumento per la conoscenza della storia e della memoria visuale della città, che ci permettono riconoscere alcuni aspetti ancora visibili e analizzarne altri che, in molti casi, non sono neppure nel ricordo di buona parte dei cittadini. Sono il segno ancora vivo dell'identità collettiva delle società che si susseguirono ed evolsero nella città e con la città, e ci offrono molte informazioni sulle letture che si effettuarono in ogni epoca e perciò possono aprire nuove linee di ricerca nell'ambito della storia delle mentalità e delle culture dello storico agglomerato pontevedrese. Ci permettono d'osservare come andarono cambiando gli usi, le funzioni ed il valore di certi spazi, a seconda delle trasformazioni sociali ed economiche, al tempo mostrando diverse possibilità di interpretare il paesaggio urbano. Il loro studio contribuisce alla conoscenza della città e può generare una maggiore sensibilizzazione verso tutto il patrimonio urbano, servendo da aiuto e guida, per elaborare e mettere in pratica, nuove misure di conservazione e diffusione delle buone pratiche di fruizione. In questo modo, le immagini, le impressioni e le idealizzazioni degli artisti e appassionati arricchiscono l'approccio al paesaggio urbano pontevedrese, ma possono anche essere utili strumenti per trasformare e migliorare la realtà e l'apparenza urbanistica e topografica dell'attuale centro urbano. Un aspetto che risulta di grande importanza, dovuto alla crescita spersonalizzata e disordinata degli spazi urbani della città del XXI secolo, che ha dimenticato un buon numero di elementi simbolici, cancellando, così, gran parte della sua identità storica, che trasforma i luoghi in non luoghi,<sup>22</sup> espungendo il carattere particolare di ogni collettività.

---

<sup>22</sup> Questo concetto fu proposto dall'antropologo Marc Augé: AUGUÉ, M.: *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona, 1998.



## **Conclusioni**

La città di Pontevedra attraversò momenti di grande importanza, ma visse anche episodi di povertà e dimenticanza, dopo la perdita della sua vitalità marittima e di pesca durante buona parte dell'Età Moderna e Contemporanea. Lo sviluppo del suo divenire storico, sociale, economico e culturale fu studiato da numerosi ricercatori, i cui lavori sono stati citati nelle pagine precedenti, anche se nessuno di questi si soffermò sull'analisi delle reazioni che seguirono. Perciò, in questa tesi dottorale, abbiamo avuto come obiettivo preferenziale quello di offrire, attraverso l'esame della storia delle sue rappresentazioni plastiche uno studio della città non solo dal punto di vista fisico, se non, soprattutto, avendo presente la cultura e la mentalità delle società che ne andarono a costruire il paesaggio urbano. Così, abbiamo visto come andò cambiando l'immagine di Pontevedra, procurando di evidenziarne i diversi significativi momenti che furono attribuiti allo sviluppo ed al succedersi delle sue architetture.

La fonte principale è stata la produzione artistica e altri documenti grafici che, in molte occasioni, per il carattere soggettivo, non erano stati presi in considerazione. Perciò, questo lavoro si è proposto di avanzare nella conoscenza e comprensione di una realtà concreta, analizzandone i suoi contenuti simbolici, mediante la ricerca e la selezione di fonti grafiche, storiche e letterarie, e la loro interpretazione a posteriori. Abbiamo riconosciuto luoghi con i quali si identificò sempre la città, altri scomparsi, benchè di elevato carattere emblematico, e alcuni che, anche se hanno sperimentato profondi cambiamenti morfologici, ancora conservano buona parte dei loro attributi originali.

Nella prima parte si è preferito definire la metodologia utilizzata, così come i limiti cronologici e geografici assegnati, partendo dalla concezione della città come un fenomeno umano che si va costruendo lungo il tempo, rispettando o ignorando il patrimonio ereditato. Per questo, abbiamo iniziato il discorso riprendendo alcuni apertazioni rilevanti maturati nell'ambito di altre discipline, come la Geografia, l'Antropologia, la Sociologia e l'Urbanismo, per i loro interessanti contributi allo studio della percezione, vivibilità ed utilizzo dello spazio. Ugualmente, si andava

sempre più ad enfatizzare nell'utilità delle testimonianze grafiche, per comprendere come si andò elaborando la memoria urbana, avendo presente una doppia dimensione: l'individuale, che allude alle sensazioni e rappresentazioni mentali che ogni persona si crea della realtà urbana, e la collettiva, che mostra le relazioni che elaborò ogni società, relazionando la storia sociale con il paesaggio e con il territorio. In questo senso, ricordiamo autori classici, come Lynck, per essere uno dei primi a proporre la tesi che ogni persona scopre, conosce e metaforizza la propria immagine, che può essere coincidente, o no, con quella degli altri, per la capacità che ha la città di risvegliare molteplici sensazioni, come espresse Calvino:

“Le città sono un insieme di molte cose: memorie, desideri, segni di un linguaggio; sono luoghi di scambio, come spiegano i libri di storia dell'economia, però questi scambi non sono soltanto di merci, sono anche scambi di parole, desideri e ricordi”.<sup>1</sup>

In questo contesto, come annotò Costa Mas, la Geografia offre un ponte per lo studio dell'Urbanistica attraverso la Storia dell'Arte, grazie a una corrente di pensiero che, in connessione con la fenomenologia, enfatizza concetti come quello di paesaggio, luogo, territorialità, immagine e identità, etc.<sup>2</sup> Questo aspetto implicò un approccio multidisciplinare, che ebbe come punto di partita gli apporti realizzati dalle nuove teorie geografiche preoccupate dallo studio delle immagini spaziali e dalla percezione dei loro contorni.<sup>3</sup> Con le susseguite considerazioni, si è potuto mostrare come le rappresentazioni plastiche ci permettano d'apprezzare differenti modi di percepire la città, in relazione con aspetti personali e collettivi, che parlano di una realtà relativa e di continuo mutante, in funzione dell'epoca e delle caratteristiche di

---

<sup>1</sup> CALVINO, I.: *Las ciudades invisibles*. Op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> COSTA MAS, J.: “La percepción del paisaje urbano en la pintura de la época impresionista”, en *Escrituras de la ciudad...* Op. cit., pp. 33-45.

<sup>3</sup> Queste nuove teorie emersero nell'ambito anglosassone, dove si differenziarono due atteggiamenti: quelli *conduttivisti* o *comportamentali*, che si basavano sulla realtà obiettiva delle osservazioni, dopo l'analisi logico- matematica, e quelli dell'approccio concentrato sulla percezione, che riconobbe l'esistenza di certi aspetti personali e collettivi, che danno un senso relativo alle osservazioni, in relazione al suo contesto storico.

ogni società. Infatti, vogliamo ricordare la prospettiva proposta per la Geografia della Percezione e l'approccio umanistico, perché hanno introdotto un concetto di grande interesse per lo studio dell'iconografia urbana: l'idea di luogo, che allude agli aspetti personali e collettivi.<sup>4</sup> I geografi umanistici sostituirono il concetto di spazio con quello di luogo, una nozione che implica una doppia motivazione personale e collettiva. In più, introdussero altri elementi di referenza come le esperienze significative, il senso di appartenenza ed i sentimenti verso la città, propiziando espressioni come quelle di topofilia, topofobia, toponegligenza, illustrati dal Tuan.<sup>5</sup> Così, nel trattare la storia visuale prospettica di Pontevedra, abbiamo potuto constatare che le sue piazze, strade ed architetture, sono molto di più di semplici supporti materiali, e ci parlano dei rapporti che si stabilirono con il mezzo fino ad accumulare un coacervo di significati e valori culturali.

Abbiamo comprovato che la maggior parte delle rappresentazioni sono paesaggi urbani, prodotto delle impressioni e sensazioni generate, sui quali esiste una memoria collettiva che li trasforma, come indicò il Nogué, in un concetto pieno di connotazioni culturali e ideologiche.<sup>6</sup> Un aspetto analizzato, tra gli altri, dal Maderuelo per il quale ogni territorio e città rappresentata non sono solo l'immagine di un luogo, ma anche la forma nella quale determinata società immaginò il mondo

---

<sup>4</sup> Questa impostazione nacque nell'ambito francese dagli inizi degli anni quaranta. Tra i primi si distinsero Frémont, Bertrand, Gumuchian, Chadefaud e Bailly, che cominciarono a preoccuparsi per lo spazio umano non come spazio obiettivo, e non come spazio vissuto.

<sup>5</sup> TUAN, Y.: "Geopicty: A theme in Man's attachment to Nature and to place", en *Geographies of the mind. Essays in Historical Geosophy*. Oxford University Press. Nueva York, 1976, pp. 11-39.

Inoltre, può risultare di interesse: GIL DE ARRIBA, C.: *Ciudad e imagen. Un estudio geográfico sobre las representaciones sociales del espacio urbano de Santander*. Universidad de Cantabria. Santander, 2002, pp. 45-51.

<sup>6</sup> NOGUÉ I FONTO, J.: "Geografía humanista y paisaje", en *Anales de Geografía de la Unviuersidad Complutense*, 5, pp. 93-107. In più può essere di utilità: NOGUÉ I FONTO, J. (Coord.): "Introducción. El paisaje como constructo social", en *La construcción social del paisaje*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pp. 9-24; VENTURI FERRIOLO, M.: "Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar", en *El paisaje en la cultura contemporánea*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008, pp. 115-140.

urbano, cioè, l'immagine che si è avuta dello stesso e la forma nella quale fu capito e percepito.<sup>7</sup>

La produzione plastica afferma queste accennate considerazioni e certifica l'idea che le trasformazioni negli usi della città ne alterino anche l'identità ed il significato. Una questione, che risulta ovvia nell'esempio dell'architettura scomparsa e del quartiere di A Moureira, la cui perdita cambiò l'antica immagine ed identità marittima e pescaiola della città costiera. Con queste premesse, il lavoro elaborato non solo offre una chiave interpretativa più improntata allo sviluppo urbano di Pontevedra, ma invita anche a riflettere sui rapporti e vincoli che legano l'uomo alla città.

In questo caso, sono stati studiati attraverso l'immagine lasciata dagli artisti forestieri o appassionati e professionisti locali che vissero e interpretarono le sue strade, piazze e luoghi peculiari, più significativi, proponendo, in non poche occasioni, la loro visione di una città immaginata, perduta o dimenticata. In sostanza, non si è solo trattato di ottenere informazioni di tipo formale, ma anche di carattere simbolico, per analizzare i legami che esistono tra la realtà, l'Arte e la variabilità delle percezioni, evidenti nella produzione plastica. Così, le rappresentazioni commentate incidono nella nozione di pluralità spaziale, ed illustrano come in ogni tempo, occasione, topografia, etc., si determinarono codici grafici diversi, che a posteriori impediscono di stabilire un'unica chiave di decodificazione universalmente valida.

L'elezione dell'esempio di Pontevedra scaturì dal nostro interesse di statuire una continuità tematica con il lavoro di ricerca "tutelato" su Avilés, realizzato durante la prima parte del presente dottorato. Precisamente, uno degli obiettivi del progetto della tesi era di offrire uno studio che permettesse d'identificare una serie di caratteristiche urbane presenti in queste due popolazioni con molte somiglianze geografiche, storiche e culturali, e documentare, con le testimonianze grafiche conservate, i cambiamenti ed il modo nel quale furono percepite da gran parte dei rispettivi abitanti, creando un *corpus* iconográfico di grande interesse idoneo a

---

<sup>7</sup> MADERUELO, J.: "El paisaje urbano", en *Estudios Geográficos...* Op. cit., p. 528.

recuperarne la memoria ed identità visuale. D'altra parte, con la scelta del sito sull'Atlantico si manteneva la continuità con l'argomento dei corsi di dottorato, permettendo di capire due esempi concreti in un contesto più ampio. In questo modo, benché questa ricerca sia stata in particolar modo incentrata su Pontevedra, si è ritenuto proporre una breve storia della nascita e sviluppo dell'immagine artistica del litorale del Nord ispanico, anche per meglio contestualizzare le peculiarità regionali.

Come abbiamo detto, indipendentemente dall'esito e dalla maggior o minor fortuna delle diverse rappresentazioni, durante buona parte dell'Età Moderna andarono emergendo una serie di opere di propaganda e politica di Stato, che cercavano di lodare i progressi dei porti, grazie alle iniziative adottate dalla monarchia. Iniziative che, allo stesso tempo, si convertivano in strumenti di conoscenza di quelle che, nell'epoca, erano alcune delle popolazioni più strategiche del Regno. Con il XIX secolo, alcuni casi urbanistici, come Santander, San Sebastián o Gijón, furono protagonisti delle nuove inquietudini e gusti del momento, come il "veraneo", altre si distinsero per la loro grande industrializzazione, come Bilbao, mentre quelle di minori dimensioni, fra le quali si trovavano Avilés e Pontevedra, cominciarono ad allontanarsi da quella spiccata componente marittima e pescatrice che ne aveva prepotentemente incrementato lo sviluppo, sperimentando una profonda crisi economico sociale che non si placò fino agli ultimi anni del secolo scorso. Finalmente, negli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, la produzione figurativa servì per incidere sull'identità del territorio del nord e sulla sua singolarità, dando luogo a quello che si conosce come *paesaggismo locale*. Certamente, questa seconda parte afferma che, anche se esistono differenze quantitative e qualitative tra le rappresentazioni di una popolazione e altre, ci sono delle costanti comuni nella produzione plastica che aprono la porta a ulteriori lavori di ricerca ed approfondimento sull'iconografia portuale della costa cantabrica e atlantica. In ogni caso, per studiare una città attraverso il cinema, la letteratura o l'iconografia urbana, è necessario conoscere la sua immagine reale e comprendere quali furono i momenti più rilevanti della sua storia. Grazie alla consultazione di bibliografia critica e di documentazione storica si è cercato di tracciare una breve storia di Pontevedra,

vincolando il suo divenire economico, culturale e sociale con il suo sviluppo urbanistico. La città sperimentò una grande crescita nel Tardo Medio Evo e da quel momento andò arricchendo il proprio patrimonio culturale e la propria architettura; ciò nonostante, le difficoltà economiche e le crisi dell'Età Moderna impedirono che si realizzassero interventi nel XVII e XVIII secolo, con l'eccezione di alcuni esempi di architettura civile e religiosa, patrocinati dalla nobiltà o dalla Chiesa; in questo modo, deduciamo che, anche se lo sviluppo urbanistico non sperimentò cambiamenti sostanziali fino al XIX secolo, l'immagine della città e la percezione della stessa furono profondamente alterate, in conseguenza del significativo crollo storico e commerciale della città. Ce lo confermano le testimonianze di Baldi e di Mariano Sánchez, nelle quali, anche se si percepisce l'esistenza di un ricco patrimonio architettonico, è possibile apprezzare che era stato sperimentato un deterioramento considerabile di entità significative. Questo fatto spiega che, anche se Pontevedra fu inclusa nelle serie dedicate alle vedute dei porti e continuava identificandosi con la sua componente marittima, l'iconografia di questa epoca incide nel suo declivio, in contrapposizione con la vitalità di altri nuclei urbani, come A Coruña, Gijón, Santander e Bilbao. Questa idea, di permanenza e ristagno della città, si apprezza anche nelle vedute urbane che aprono la quarta parte del lavoro, e che alludono al suo carattere dinamico, ma persistente del paesaggio urbano. Pontevedra fu inclusa in numerose pubblicazioni periodiche nazionali del XIX secolo che permisero ai lettori di formarsi un'idea della città. Nello stesso tempo gli abitanti pontevedresi poterono usufruire di una diversa e più ampia visione della loro città che si sommò alla propria. In più, fu ritratta da molteplici artisti locali che optarono per immortalare il suo profilo dalla pendice da A Caeira, indulgiando nel protagonismo della Chiesa di Santa Maria e dei piccoli alloggi di A Moureira. Questa immagine, con variazioni, si reiterò fino ai primi anni del XX secolo, in modo che la città si associò durante i secoli con due architetture molto significative: quella della Chiesa dei marinai e l'antico quartiere dei pescatori. Perciò, le testimonianze, incluse all'interno dell'elaborato dottorale conclusivo qui presentato, in particolare nel paragrafo che illustra gli approfondimenti logico comparativi sulle vedute urbane, risultano di grande interesse, per studiare i cambiamenti urbani sperimentati e avvicinarci a un'immagine che, ad oggi, è praticamente irriconoscibile. In questo modo, Pontevedra si identificò

con la sua facciata costiera fino l'inizio del XX secolo e fu uno dei punti più simbolici e significativi delle coste atlantiche della Spagna; nonostante, il suo paesaggio acquisì altri significativi elementi e, anche se continuò mantenendo parte della sua essenza marittima, la maggior parte delle vedute e descrizioni ci trasmettono una idea profondamente nostalgica. Finalmente, dall'ultimo terzo del XIX secolo, si andò avvicinando all'idea di città borghese e turistica, dove la tradizione si fuse con la modernità, producendo una grande trasformazione urbana, che allo stesso tempo consolidò la sua rinomanza come città colta, dovuta alla presenza di significativi personaggi che trascorrevano lì l'estate con il protagonismo mediatico che ne conseguiva. Lo studio della documentazione grafica del patrimonio scomparso rende possibile il recupero della memoria dimenticata dell'urbanistica, anche nei suoi valori simbolici ed utilizzi originali, e ci facilita l'analisi di come si interpretarono spazi urbani molto differenti dagli attuali, avvicinandoci agli anni nei quali Pontevedra abbandonò una fisionomia legata alle sue origini e gestazioni. Oltre a questo, confermano l'interesse per la conoscenza dell'architettura e, soprattutto, per la plasmazione con la matita od il pennello, di quelli che furono alcuni degli edifici più importanti all'interno della cinta muraria della antica città fortificata. Arricchiscono la conoscenza dell'urbanistica pontevedrese e ricordano alcune delle impronte vincolate al suo sviluppo fiorento, il cui studio è necessario per poter comprendere meglio lo sviluppo storico. Speciale attenzione merita la parte dell'elaborato dedicata al quartiere della Moureira, data la numerosa quantità di documentazioni reperite. Si tratta, forse, di uno dei capitoli più importanti di questa tesi, in quanto vi si evidenzia quell'identità portuale, marittima e pescatrice che in passato ha avuto Pontevedra, e che oggi è irrintracciabile ed irricognoscibile. Insieme ai disegni della sua architettura tradizionale, realizzati da Enrique Campo o Luis Pintos Fonseca, è pertinente ricordare i disegni di Villaamil, e le incisioni pubblicati nei giornali del secolo XIX. Precisamente, questi ultimi sono quelli che mostrano l'importanza che ha avuto il quartiere nel quale, come si è già detto, durante buona parte del XIX secolo, la città ancora si riconosceva. Attraverso l'analisi degli stessi, si è potuto offrire una serie di dati che ci facilitano lo studio della sua struttura e delle caratteristiche degli edifici e costruzioni fatte specificamente per i lavori del mare e la pesca.

Allo stesso tempo, studiando siti come la cerchia muraria difensiva, las *Torres Arzobispales*, la antica Chiesa di San Bartolomé, l'ospedale di San Juan de Dios o la *Bastida*, si arricchisce la conoscenza di un patrimonio perduto, argomento che non è stato oggetto di analisi frequenti nella Storia dell'Arte. Si è potuto far così risaltare l'importanza di alcuni edifici, che furono parte sostanziale della nostra cultura, e, senza i quali, non si potrebbero capire a fondo gli itinerari storico architettonici e culturali dello sviluppo della città, ragioni per le quali si è ritenuto riconoscere la stessa importanza sia al patrimonio architettonico ereditato, scomparso e talvolta conservato, per offrire un'immagine più completa delle trasformazioni avvenute nello stratificarsi del tempo trascorso.

D'altra parte, riesaminando la ricca iconografia che generarono alcuni esempi dell'architettura sacra, come le rovine di *Santo Domingo*, la Chiesa di Santa Maria e la cappella della *Peregrina*, comprovamo come dal XIX secolo, epoca nella quale si datano gli esempi più antichi, fino all'attualità, furono i contenitori di gran parte della memoria pontevedrese, restando elementi urbani con i quali si identificarono numerosi artisti stranieri e locali. Nonostante, nel caso degli spazi di uso collettivo, come le piazze e le strade, furono i creatori locali quelli che realizzarono un maggior numero di rappresentazioni per essere degli spazi, dove siano più evidenti i vincoli che uniscono agli abitanti con la città, convertendoli nelle scene privilegiate per la vita comunitaria di ogni popolo. A questo punto, è opportuno dire che nella selezione delle immagini si è cercato di offrire una visione più ampia possibile della produzione iconográfica su Pontevedra, includendo rappresentazioni della città nel suo insieme, dei suoi elementi individuali ed, anzi, del suo territorio urbano, analizzandoli nel loro contesto storico. La qualità delle opere è diversa, ma per questo studio si è cercato di eliminare ogni tipo di pregiudizio per valorizzarle tutte come fonti documentali, che arricchiscano la conoscenza dell'urbanistica e della sua percezione. In questo senso, anche se il repertorio iconografico della comunità di Pontevedra è più limitato che quello di altre popolazioni, ci troviamo comunque di fronte ad una moltitudine di tipi di rappresentazioni: dalle vedute e ritratti pittorici, che avevano funzioni oltre la propria contemplazione –come il collezionismo e la conoscenza geografica e strategica– fino a quelle di edifici urbani significativi. Dello

stesso modo, per quanto riguarda la forma di rappresentazione, ci sono varietà di esempi: alcuni furono creati senza criteri matematici, altri possono essere denominati come fantastici e combinano diversi punti di vista, anche se ci sono numerosi autori che utilizzarono risorse geometriche per le proprie elaborazioni.

Tutti questi documenti possono costituire, alla fine, un prezioso strumento per la conoscenza della storia e della memoria visuale della città, che ci permettono riconoscere alcuni aspetti ancora visibili e analizzarne altri che, in molti casi, non sono neppure nel ricordo di buona parte dei cittadini. Sono il segno ancora vivo dell'identità collettiva delle società che si susseguirono ed evolsero nella città e con la città, ci offrono molte informazioni sulle letture che si effettuarono in ogni epoca e perciò possono aprire nuove linee di ricerca nell'ambito della storia delle mentalità e delle culture dello storico agglomerato pontevedrese. Ci permettono d'osservare come andarono cambiando gli usi, le funzioni ed il valore di certi spazi, a seconda delle trasformazioni sociali ed economiche, mostrando diverse possibilità di interpretare il paesaggio urbano. Il loro studio contribuisce alla conoscenza della città e può generare una maggiore sensibilizzazione verso tutto il patrimonio urbano, servendo da aiuto e guida per elaborare e mettere in pratica nuove misure di conservazione e diffusione delle buone pratiche di fruizione. In questo modo, le immagini, le impressioni e le idealizzazioni degli artisti e appassionati arricchiscono l'approccio al paesaggio urbano pontevedrese, ma possono anche essere utili strumenti per trasformare e migliorare la realtà e l'apparenza urbanistica e topografica dell'attuale centro urbano. Un aspetto che risulta di grande importanza, dovuto alla crescita spersonalizzata e disordinata degli spazi urbani della città del XXI secolo, che ha dimenticato un buon numero di elementi simbolici, cancellando, così, gran parte della sua identità storica, che trasforma i luoghi in non luoghi,<sup>8</sup> espungendo il carattere particolare di ogni collettività.

---

<sup>8</sup> Questo concetto fu proposto dall'antropologo Marc Augé: AUGUÉ, M.: *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona, 1998.

