

Annuario Sancti Iacobi, 14 (2026), pp. 355-414.
e-ISSN: 3101-5816

El museo del señor BC

THE MUSEUM OF MR. BC

SIMÓN VICENTE LÓPEZ
Rede Museística Provincial de Lugo

El museo del señor BC

Simón Vicente López

Rede Museística Provincial de Lugo

Recibido: 26/01/2026

RESUMEN: Con el contrapunto de fuentes epistolares y noticias de hemeroteca, se ejemplifica el fenómeno coleccionista de finales del siglo XIX a partir de la visita de Ruth Matilda Anderson al museo del enigmático señor BC. Se estudia ese museo privado como centro de investigación, clave en el desarrollo de la arqueología, la numismática, la historia del arte y otras disciplinas, y también el edificio ecléctico que lo albergaba, en el que intervinieron hasta cuatro maestros.

Palabras clave: arquitectura, coleccionismo, Compostela, eclecticismo, Fin de Siglo, Ruth Matilda Anderson

Códigos UNESCO: Arqueología (5505.01), Historiografía (5502.02), Numismática (5505.06), Historia de la arquitectura (5506.01), Historia del arte (5506.02)

THE SACRAMENT OF CONFIRMATION IN THE DIOCESE OF MEXICO IN THE MODERN AGE

ABSTRACT: Using epistolary sources and newspaper archives, the collecting phenomenon of the late 19th century is exemplified through the visit of Ruth Matilda Anderson to the museum of the enigmatic Mr. BC. This private museum is studied as a research center, key to the development of archaeology, numismatics, art history, and other disciplines, as is the eclectic building that housed it, in which as many as four master builders contributed.

Keywords: architecture, collecting, Compostela, eclecticism, End of Century, Ruth Matilda Anderson

Los marfiles, los relieves medievales, las monedas y pinturas, los muebles, los manuscritos y demás chucherías de Señor BC colonizaban el edificio número 3 de la rúa da Senra, desde el jardín a la última alcoba. Lo máspreciado se guardaba, ostentaba en una de las salas de la primera planta. Nos incumbe la vocación de museo apetecida con alevosía para esa estancia: sin complejos, se predestinó a escaparate de objetos de deseo cuando la firma del plano seminal. Escribieron en cursiva la función del salón y escogieron, sí, la voz museo, significativo legitimador del vicio avariento afecto al sabihondo *fin de siècle*.

En busca de un orden, de museografías esteticistas, el señor había requerido en 1892 todo un casoplón de bajo y tres plantas expuesto al exterior en imafrente de señorío crepuscular, en fachada adjetivada de eclecticismos, o, conviene matizarlo, de notas eclecticistas así traídas, en minúscula voraz. Nombraría para la fachada a Manuel Otero y López, un maestro de obras pendiente de la vindicación académica que lo resitúe como arquitecto sobrevenido de hoteles intempestivos, de museos premeditados. Para los planos que distribuirían la ajetreada rutina doméstica, ya fuese el rezo en oratorio “con honores de capilla” (sic), ya el regocijo en gabinetes y excusados, buscó a otros artífices, sumisos amanuenses de toda una vida erudita traducida al cálculo espacial. Es tanta la información, que la sede del museo tal vez sea la construcción compostelana de finales del XIX que apetezca comentar con más detalle: suerte que Mr. BC guardase hasta el papelucho más ruin, facturas de inodoro incluidas. Luego los veremos, fachada y dédalo museal.

LA VISITA DE RUTH MATILDA ANDERSON A LA COLECCIÓN BC: ENTRE LA ERUDICIÓN Y LA POPULARIDAD

Dudo pero, por reconcomio, allá va esto: puede que la última persona en fotografiar las intimidades amatísimas, o sea, el tesoro “céltico”, digo en vida del coleccionista, fuese Ruth Matilda Anderson. Escuece el eco sordo del notición. Ni el relato que evocó la jornada en que accedió al mausoleo ni las fotografías que lo ilustraron, publicadas en su ninguneada y... leída, intuyo que en diagonal, *Gallegan provinces*, despertaron interés o es que se desapercibieron.

Lo cierto es que Ruth Matilda Anderson accedió al hogar, ojo, de una virilidad legitimista, atávica, durante su segunda jornada en Compostela, lo que les acrecienta el mérito a los dos, a Ruth y a R. Porque ella no entró al museo en noviembre de 1925 junto con su padre Alfred, como se infiere del texto, redactado al descompás de la cronología real de lo vivido. Acudió a la cita acompañada de otra ella, “Paquita” Frances Spalding, en febrero de 1926. Las

cartas que recibió aquel invierno el compinche y mentor don César Vaamonde Lores -enternece su lectura cien años después- concretan el día, evocan la expectación perenne en la publicación del 39. Las conversaciones previas, obvias, intentos tácitos de un *rendezvous* que adivinamos, reputan la celebridad de lo que con rigor o sin él reivindicaron con el palabro museo.

Sobre el gran día, leemos en el libro lo que sigue:

Though little adventure was promised by a provincial art collection, we suffered considerable suspense over visiting that of Señor B-- C-- (así en el original) at Santiago, for the owner, aged and unwell, was thought to be capricious about showing his treasures. An appointment, however, was readily granted, and when the day arrived, the collector himself kindly gave us permission not only to see but even to handle anything we chose. When we rather hesitantly inquired whether we might photograph a few objects, he assented instantly and ordered a piece of antique damask brought to us for background. It was of heavy silk, deep red in colour, and much handsomer than the modern velvet we had provided. In the crowded rooms, among wood carvings, ivories, furniture, pottery, and silverwork, our attention was soon drawn to the remarkable collection of pre-Roman collars and bracelets¹.

Llegados a este punto... serían las iniciales del “Señor B C” invocadas por Ruth Matilda Anderson, -proclive a velar nombres bajo acrónimos propios de cortejo epistolar- las que soterraron la identidad del *aged and unwell collector* al que me vengo refiriendo. Se llamaba, claro, don Ricardo Blanco-Cicerón. Moriría a los pocos meses del reportaje de Miss Anderson y Miss Spalding: ante unas fotografías de la Hispanic Society, nada menos, desnudó o, más bien, vistió de elegante damasco encarnado unos tesoros que apenas habían abandonado su residencia, lo cual, proclama el interés recalcitrante por la divulgación de sus orfebrerías prerromanas.

A propósito de la Exposición Regional Gallega de 1909, en la que es harto conocida su estrecha colaboración con el amigo don Antonio López Ferreiro - fueron subdirector y director de la Sección de Arqueología-, escribió esto doña Emilia Pardo Bazán:

Entre los activos y entendidos organizadores se cuenta uno de los expositores que más han contribuido á enriquecer las vitrinas: me refiero al señor Blanco Cicerón, que presenta objetos notabilísimos en marfiles, tablas, cruces, y sobre todo una colección que por lo rara y única está á la altura de lo más importante

¹ ANDERSON, Ruth Matilda, *Gallegan provinces of Spain. Pontevedra and La Coruña*, Hispanic Society of America, 1939, pp. 364-365.

en su género, como documento etnográfico y como muestra de arte arqueológico: hablo de la famosa colección de fíbulas y torquis, de oro en su mayor parte, y algunos muy gruesos y macizos, de elegante y curioso diseño. Sólo se encuentra esta joya en Galicia y Portugal, y se la considera, más que celtibérica, propiamente céltica².

Desde la primera exposición de arqueología auspiciada en julio de 1884 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, reseñada por Barreiro y Villa-Amil y Castro, las cosas de Blanco-Cicerón menudearon en las contadas muestras públicas que se organizaron (la que montó la Sociedad Arqueológica de Pontevedra en 1895, la de Santiago de 1909, la barcelonesa Internacional de Industrias Eléctricas del 17, la de Hierros Antiguos Españoles, en Madrid, 1919) a la par que se incrementaba, en lapso de unos años, el número de ejemplares que integraban la colección³. Los torques, los brazaletes, los collares y las fíbulas alabados por la Pardo Bazán causaron fascinación, se dibujaron (espléndidas las ilustraciones del malogrado Enrique Campo Sobrino), se fotografiaron (Eladio Oviedo, Balsa de la Vega, Chicharro Bisi, Pelai Mas, Almeida entre otros) y desataron la intriga en campus de autoridad anglosajona. Se ha citado a Edward Thurlow Leeds (1877-1955), todavía ayudante de conservación del Ashmolean Museum de Oxford, donde se desempeñaría como conservador jefe⁴. Quiero recordar aquí al menos esgrimido, brillante alumno de

² PARDO BAZÁN, Emilia, *La ilustración artística*, número 1446, p. 602

³ En la Exposición de hierros antiguos participó con los medallones pertenecientes al antiguo arco que atravesaba la capilla mayor de la catedral de Santiago, hoy en el Museo de Belas Artes de A Coruña. En el catálogo de la muestra, figura como expositor Tomás Blanco-Cicerón, primogénito del coleccionista. ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel de, *Exposición de hierros antiguos españoles*, Sociedad española de amigos del arte, Artes Gráficas Mateu, Madrid, 1919, p. 60. Sólo menciono las celebradas en vida del coleccionista. Véanse las subsiguientes en ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando, *O coleccionismo en Galicia entre finais do século XIX e principios do XX: Ricardo Blanco-Cicerón e o seu legado*, Discurso de ingreso na Real Academia de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario, Andavira editora, pp. 47-49.

⁴ Thurlow Leeds observó el protocolo amable: dejó su *carte de visite* que lo presentaba como *Assistant Keeper of the Antiquarium. Ashmolean Museum, Oxford*. Museo do Pobo Galego (en adelante MPG), RBC, Caixa 141-05//324. Sobre su visita a la colección, sus cuadernos con algunas de las piezas dibujadas y anotadas, con referencias a Casto Sampedro, véase ACUÑA CASTROVIEJO, Fernando y CASAL GARCÍA, Raquel “La Exposición Regional Gallega de 1909: Ricardo Blanco Cicerón y la arqueología galaica”, *Escultura romana en Hispania VII: Homenaje al Prof. Dr. Alberto Balil*/coord. Por Silvia González Soutelo y Fernando Acuña Castroviejo, 2013, pp. 37-50. Sobre la colección de torques y más joyas, luego adquiridas por Álvaro Gil Varela y hoy expuestas en la sala 8

Cambridge, Mr. Oliffe Legh Richmond, del King`s College, cuya tarjeta figuraba, como la de su compatriota, en los archivos del coleccionista⁵. En una carta manuscrita, firmada en Palermo el 04 de abril de 1906, el señor Legh Richmond, que había visitado el museo en Santiago, preguntó a Blanco-Cicerón:

(...) si algunas fotografías de las antigüedades de su colección ya se han hecho, eso es, si su hijo ha tenido el tiempo para hacerlas... y quisiera mucho recibir allí (en el Palazzo Odescalchi, sede entonces de la British School, Roma) más fotografías de las fíbulas primeramente y de las hachas, pero también de los torques y adornos.

Su profesor, supongo que el director del centro y experto en latinidades de Campania, Thomas Ashby:

(...) muestra gran ansiedad de ver las fíbulas, creyendo de mi descripción que algunas fueran de “la Tène.

Por lo que se deriva, nos importa la impresión que se llevó Legh Richmond de su incursión en el “museo”, en particular, de las intenciones del anfitrión respecto de sus colecciones, engordadas por entusiasmos no tanto académicos cuanto compilatorios y, a la postre, publicitarios:

361

(...) Ya he dicho a el que Ud. no quiere publicar sino solamente comunicar la riqueza de su museo... Lastima que no pude quedarme en Santiago para hacer todo yo mismo⁶.

Tres años después de la visita del colegial, Annette M. B. Meakin alabó la comida servida en el Hotel Suizo, donde se hospedaba, y pasó por Senra 3, sobre avisada, recordaría, por el señor Villa-Amil y Castro que conociera en Madrid en la primavera de 1907. En su nunca del todo bien ponderada *Galicia, The Switzerland of Spain* confesó su prurito por las colecciones privadas. Había visto

del Museo Provincial de Lugo, véase BALSEIRO GARCÍA, Aurelia, “Historia dunha colección: Ricardo Blanco Cicerón, Álvaro Gil Varela e a colección de ourivería antiga no Museo Provincial de Lugo”, *ADRA. Revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, n.º 10, Santiago de Compostela, pp. 55-66.

⁵ MPG. RBC, Caixa 141-05//272. Sí lo mencionó Acuña Castroviejo en su discurso de ingreso en la Real Academia de Belas Artes. Mr. Oliffe Legh ejercería años después de profesor de Humanities, es decir, de latín, en la Universidad de Edimburgo. Fueron célebres sus ediciones de las *Elegías* de Propertio.

⁶ MPG, RBC/Caixa 172-03//040

algunas en Rusia un par de años atrás, repertorios curiosísimos como aquél de 800 cráneos humanos, reliquias de una supuesta raza eslava junto con ¡huesos de mamut! hacinados en una miscelánea de artefactos antiguos y *naturalia* reunidos en su casa de Novgorod por el letrado, militante de frenologías en boga M. Peredolsky⁷. Miss Meakin quería ver su equivalente gallego. Fue así como recaló en el hogar de nuestro coleccionista; buscaba lo más parecido a un museo privado que pudieran ofrecerle:

remembering the valuable and interesting private museums I had discovered in some of the remotest of the Russian towns, I inquired if there were no private collections in Santiago. "Yes, we have one," was the reply, "it is in the house of Señor Ricardo Blanco Ciceron"; and through the kindness of Señor Cabeza Leon I soon received an invitation from Señor Ciceron to inspect the treasures which he had gathered together during some forty years⁸.

Lo encontró, como vemos, intercedida por el señor don Salvador Cabeza de León, quien profesaba con Blanco-Cicerón sesgos tradicionalistas, afición por lo pretérito y, acaso, esnobista desdén por el "aldeanismo" del arzobispo García Cuesta. El año de la Exposición Regional en que se exhibió buena parte de la colección supuso el punto de inflexión. Quiere decirse que una cosa era visionar las piezas seleccionadas en un espacio público de acuerdo con un argumentario expositivo espectacular, cientifista, didáctico o vulgarizante, y otra, hacerlo *in situ*, en su "museo", particular *locus amoenus* aristocratizante, ajeno a la muchedumbre y conforme a rituales sobreentendidos de un ceremonial fetichista restringido al diletantismo y la erudición.

El propio Cabeza de León muñió otras visitas para *conaisseurs* en ciernes. En 1911, el catedrático de Derecho solicitaba una para Ángel del Castillo. Ya que había cabalgado las tierras de Monforte a la búsqueda de vestigios para la sección de Arqueología de la Regional, a él lo ayudaría un bagaje comprobado y prometedor. Veamos:

Mi querido amigo:

D. Ángel del Castillo, a quien V. conoce y sabe cuanto y cuan valioso auxilio nos prestó en la Exposición Arqueológica, desea ver algunas de las preciosidades que tiene V. en su Museo. Se trata de un laboriosísimo trabajador en NUESTRAS COSAS y espero, deseo y ruego que V. le atienda como sabe hacerlo⁹.

⁷ MEAKIN, Annete, *Russia. Travels and Studies*, London, Hurst and Blacket, 1906, pp. 119-120.

⁸ IDEM, *Galicia. The Switzerland of Spain*, Methuen & Co. London, 1909, p. 205.

⁹ MPG, RBC/Caixa141-05//058.

Por tanto, la posibilidad de airear “nuestras cosas” en medios extranjeros excitaría la pulsión exhibicionista que, por paradójico que parezca, aquejaba a cuanto coleccionista de provincias finisecular se preciase de serlo. Protagonizar un puñado de páginas escritas en inglés por una autora del caché de Miss Meakin era una oportunidad, el reverso grandilocuente de la Exposición: de la condescendencia vulgar al reconocimiento en gabinetes vía publicación superventas. A ella le debemos la mejor descripción de la *wunderkammer* de Senra 3.

En paralelo a la contemplación curiosa, evasiva, el museo atiborrado de “preciosidades”, que decía Cabeza de León, funcionó antes y después de popularidades propias de parada turística (que veremos) como centro de investigación, lugar de acogida generosa que ofrecía fuentes primarias demostrativas, el ansiado *unicum* germinal en un momento de escasez de museos cualificados en las periferias del Arqueológico Nacional. Quizá sea eso, el partido sacado puesto negro sobre blanco en artículos y monografías variopintas, el rasgo que mejor acomode la colección en la categoría “museo”: menos la anticomanía de su propietario que su magnanimidad en transigirla al vulgo o revelarla al escrutinio arcano del experto.

En 1888, antes de la “apertura” del museo en la sede definitiva, Bernardo Barreiro ya había publicado algunas notas sobre las novedades de la colección de Blanco-Cicerón. La imagino instalada en su anterior domicilio de la Rúa Nova n.º 2. Acertó en su adversativa -ignoro si conscientemente deliberada- cuando, al introducir el asunto del descubrimiento de unas “diademas célticas” recién adquiridas, escribió:

(...) Se han salvado de las manos de la ignorancia, (y algo hemos procurado intervenir en ello) quedando depositadas en Santiago en un museo particular PERO respetable y amigo, y a disposición de todo sabio anticuario, dos diademas de oro purificado... El poseedor y SALVADOR de estos preciosos ejemplares es nuestro ilustrado amigo y suscriptor D. Ricardo Blanco Ciceron, dueño ya de un museo, escogido especialmente en numismática, pero que contiene tambien piezas arqueológicas, como estas de gran estima¹⁰.

José Villa-Amil y Castro había aludido en el *Museo Español de*

¹⁰ BARREIRO de VÁZQUEZ VARELA, Bernardo, "Descubrimiento prehistórico. Diademas célticas", *Galicia Diplomática* Tomo III, n.º 5, 1888, pp. 33-35, Cit. por ACUÑA CASTROVIEJO, op.cit., p. 39. Por esas fechas, Bernardo Barreiro había solicitado a Blanco Cicerón, en petición impresa estandarizada, datos histórico artísticos, fotografías, etc, aparte de una suscripción a la revista. MPG, RBC/Caixa177-01//026.

Antigüedades a la aberración de los torques fundidos en crisoles de joyero de que se haría eco Bernardo Barreiro. Trufó su relato con denuncias subrepticias, agachadas en nota a pie de página, del furtivismo de unos y la codicia de otros, no precisamente “manos ignorantes”. No se ha hecho demasiado hincapié en ello y tiene tela¹¹. Aludí, asimismo, a su reseña de la exposición de la Real Sociedad Económica, en realidad, memoria razonada que negaba la posibilidad de un museo arqueológico en Santiago por la parvedad de piezas¹²: en 1886 la única colección arqueológica digna de mención -inmodestia admitida- era la suya. Corresponsal en Madrid de la sección retrospectiva de la Regional de Santiago, sería una de sus últimas contribuciones a la difusión anticuaria. El clavo de oro, registrado en el catálogo de la exposición (1885), acabaría en la colección del MBC: lo referiré así en adelante como guiño a Miss Anderson y por entonar, con sarcasmo, la moda horrisona de masticar museos con los acrónimos en que se disciernen¹³.

Ataífe lo escrito por Villa-Amil en su *Productos de la metalurgia gallega en tiempos remotos* (1907)¹⁴. Veintipico años después de aquella exigua muestra de 400 objetos, el MBC había ganado en prestigio. Se desmadejan nociones

¹¹ VILLA-AMIL y CASTRO, José, “Adornos de oro encontrados en Galicia”, *Museo Español de Antigüedades*, tomo III, Madrid, 1874, pp. 545-555. En la nota 5 señala al canónigo don Juan González Varela y al diputado en cortes por Mondoñedo, don Patricio Seijo, como los compradores de unos torques de oro hallados por “labradores de hacia Riotorto”, “sin otro objeto que la del lucro de la rica materia”. De don Patricio, de oficio boticario, cuelga un estupendo retrato firmado por Esquivel en el Museo Provincial de Lugo.

¹² VILLA-AMIL y CASTRO, José, *Memoria sobre la creación de un Museo Arqueológico en la ciudad de Santiago que, en cumplimiento de la Real Orden de 30 de junio de 1886, presenta al Excmo. Sr. Ministro de Fomento José Villa-Amil y Castro*, Madrid, 1887. Unas páginas más adelante, sí defendió la idea de un museo regional de antigüedades de Galicia, la oportunidad de un Museo Arqueológico cuya presencia habría amortiguado la “extracción, lamentable cada día más, del copioso caudal arqueológico” p. 22.

¹³ Del clavo escribieron: “clavo tosco de oro que debió adornar la empuñadura de un lujoso *pugio*, según era usual en la antigüedad”, *Exposición organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Objetos que expuso el Sr. D. José Villamil y Castro*, Santiago, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, p. 9. Existe un inventario de piezas recepcionadas por la Sociedad Económica para montar el museo arqueológico. Archivo de la RSEAPS, 1884-1886, sig. 177/5. “Inventario de los objetos que recibe la Comisión encargada de la instalación del Museo Arqueológico”.

¹⁴ Villa-Amil y Castro tuvo a bien dejar una separata de su obra en casa de Blanco Cicerón que tenía a López Ferreiro como destinatario. El 22 de noviembre de 1907. MPG, RBC/Caixa 172-03//102.

exclusivistas, iniciáticas en las maneras del muestreo de metalurgias milenarias:

De ella (de la ignorancia del paradero) me ha sacado, en este último verano, el opulento coleccionista santiagués D. Ricardo Blanco Cicerón, al mostrarme los que pudiéramos llamar nuevos torques mindonienses, encerrados lujosa y delicadamente, como otras varias antiquísimas joyas que posee, en elegantes estuches; llevando su amabilidad hasta entregarme dibujos muy detallados y exactos que de ellos tenía¹⁵.

Figura 1: Ferreiro/Gambino: Presentación de la Virgen. Pelai Mas (1919)



Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic C-31056

El verano de la apertura en la Senra, julio de 1897, Pablo Pérez Costanti quiso saber sobre los famosos relieves de Sobrado dos Monxes redimidos en el MBC. Preparaba su meticuloso *Diccionario de Artistas* (no saldría hasta 1930) pero se le intuye entretenido con el escultor Ferreiro, del que publicaría biografía breve al poco de la misiva, en 1898. Su carta no tiene desperdicio. Buscó el

¹⁵ VILLA-AMIL y CASTRO, José, *Productos de la Metalurgia gallega en tiempos remotos*, Orense, Imprenta de A. Otero, 1907, pp. 5-6.

criterio del coleccionista para interpretar con rigor iconográfico lo labrado en las tablas (fig. 1).

Previa lisonja:

(...) proponiéndome publicar un trabajo sobre varios artistas gallegos que florecieron en las pasadas centurias (anticipo del título completo del *Diccionario*) y habiendo sabido que V. posee unos hermosos relieves procedentes de Sobrado, obra, al parecer, de Gambino y Ferreiro, tómome el atrevimiento de rogarle que, si en ello no tiene inconveniente, se sirva autorizarme para decir al público que V. ha sido, como buen patriota, la mano que salvó de vergonzosa pérdida aquellas artísticas tablas.

Si V. se digna acceder a mis deseos, me permito también suplicarle una indicación de lo que los dichos relieves representan y algún dato más que su fina amabilidad quiera facilitarme¹⁶.

El archivero cumplió lo prometido tras respuesta favorable del coleccionista, como se evidencia:

No hace mucho tiempo se adquirieron para un museo particular de Santiago cuatro hermosos relieves procedentes de Sobrado, representando pasajes de la vida de la Virgen. Despojados cuidadosamente, como lo han sido, del dorado que los recubría, pueden figurar entre las principales joyas artísticas que debemos á Gambino y Ferreyro. ¡Bien haya la patriótica mano que supo llegar á tiempo para salvarlas de vergonzosa pérdida!¹⁷.

El mismo 1898 ofertó en recado conciso la venta de las Puertas de la Inquisición talladas en cedro que tenía depositadas en el museo compostelano de la Real Sociedad Económica de Amigos del País: “nadie mejor que usted podrá apreciarlas”¹⁸, aseguró. Por fuerza serían las puertas del edificio de la Inquisición, la Casa de Calo, derribada en 1913 y vecina, hasta entonces, del MBC en Senra 3¹⁹.

Pérez Costanti rogó por otros investigadores de renombre, como Andrés

¹⁶ MPG, RBC/Caixa172-03//065.

¹⁷ PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Biografía del escultor Ferreyro*, Santiago, 1898, p. 11 nota 2. Hoy los tiene el Museo de Pontevedra.

¹⁸ MPG, RBC/Caixa172-03//066

¹⁹ Sobre los avatares constructivos de la sede de Porta da Mámoa, véase PITA GALÁN, Paula, “Las nuevas casas de la Inquisición en Santiago de Compostela: del palacio de Monterrey a la sede de Porta da Mámoa”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 59, núm. 125, 2012, pp. 157-191.

Martínez Salazar, interesado en el enigmático bronce de Ortigueira²⁰; o el portugués José Fortes, quien requirió, como Richmond, datos acerca de las fíbulas²¹. En 1904 los puso en contacto el asiduo pionero Federico Maciñeira²². Éste, a su vez, había publicado algo (y espoleado luego la curiosidad de Martínez Salazar) sobre el ídolo bizarro, aconsejado en su primer examen por el alemán Emilio Hübner, ya puestos a urdir relaciones²³. Enviaría dedicado su trabajo al “ilustre arqueólogo francés Salomon Reinach”²⁴.

La relación con Casto Sampedro fue, en ocasiones, todo lo tirante que podían concitar el respeto amistoso inter pares y la competencia entre dos museos, el privado de Senra 3 y el institucional de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra²⁵. Repasando cartas, afloran el mosaico de Panxón ahora recuperado, el Hércules de A Garda todavía extraviado, manuscritos medievales tocantes a Paio Gómez Chariño, intimación de fotos y más fotos, requiebros por compartir adquisiciones soñadas tiempo ha (una sillería de coro, restos lígneos del palacio episcopal...), quizá celos que presupongo. Con todo, fue Casto Sampedro quien posibilitó la visita del insigne arqueólogo Leite de Vasconcelos, interesado como estaba el portugués “principalmente en ver torques y diademas”²⁶.

Y así, por intercambio epistolar, con exploraciones *in situ* o por intermisión de fotografías y notas, el MBC desarrolló una envidiable actividad investigadora de ámbito internacional. Lo que había empezado entre

²⁰ En carta remitida el 11 de septiembre de 1902. MPG, RBC/Caixa172-03//068.

²¹ En carta del 23 de septiembre de 1904. MPG, RBC/Caixa172-03//042.

²² Sobre esto no, pero sí sobre la relación de Federico Maciñeira con Portugal, véase: TREVÍN PITA, Vanesa, “Federico Maciñeira y la arqueología portuguesa: viajes, congresos y correspondencia”, *Actas del IV Congreso de Historia de la Arqueología*, MAN, 2015, pp. 537-550.

²³ Por carta del 27 de marzo de 1917, Eladio Oviedo anunció la devolución de la *Epigrafía* de Hübner (que había recibido en 1913, de manos de Blanco Cicerón, a cambio de una biblia incunable ilustrada con entalladuras: dice dejarla en el “Escritorio”) y confesó su falta de recursos para adquirirla. MPG, RBC/Caixa173-01//154.

²⁴ MACIÑEIRA, Federico, “Un interesante bronce”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, julio de 1902.

²⁵ En este sentido, resulta sugerente la conjetura acerca de la posible compra por parte de Blanco Cicerón de la estela de Araño justo cuando la piedra iba a ser recogida por un carretero para llevarla a la estación de tren de Padrón: ya había sido adquirida por el Museo de la Sociedad Arqueológica. Véase FERNÁNDEZ SANTOS, Carlos, “Correspondencia sobre la estela romana de Araño (Rianxo) conservada en el Museo de Pontevedra”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 61, n.º 127, 2014, pp. 319-374, concretamente p. 345.

²⁶ MPG, RBC/Caixa141-05//294. Sin fecha, como todo lo manuscrito por Casto Sampedro.

camaraderías, de cuando Antonio López Ferreiro incluía en sus tomos de la *SAMI* fotograbados de los capiteles de Mezonzo coleccionados por su amigo, devino institución ineludible de consulta. Además de la variedad de piezas, la riqueza documental y bibliográfica eran un incentivo. El MBC funcionó como archivo-biblioteca de consulta, incluso con servicio de interpréstamo y de “reprografía”: Marcelo Macías habría completado el imprescindible sobre monedas suevas de Pío Beltrán gracias a las improntas de numismas de la colección de don BC y a su amabilidad en enviarlas²⁷. A propósito de la información recibida sobre una urna cineraria de vidrio, la respuesta de agradecimiento del señor Macías (2 de enero de 1904) ejemplifica lo que significaban el coleccionista, su colección y la ayuda prestada en el microcosmos arqueológico y museístico, ourensanos en este caso:

Es una urna hermosísima y dudo que la aventaje la que fue a parar al Museo Nacional... Irá (la información recibida junto con la fotografía), con la noticia, en un Apéndice de mi Epigrafía. Lo merece (...). Todos los días festivos pasamos la tarde y parte de noche entre las piedras y cacharros de nuestro Museo y casi siempre sale usted a colación en nuestras conversaciones arqueológicas.

Añadió que tales charlas componían los momentos más felices de su vida²⁸. En el Apéndice de su clásico sobre la epigrafía astorgana verificamos el agradecimiento en torno a la urna con detalles sobre los avatares de su llegada al MBC:

Apareció en Noviembre de 1888, en las inmediaciones de Astorga, y fue adquirida, cuatro o cinco años después, en León por nuestro querido amigo, el ilustrado arqueólogo y coleccionista de Santiago, D. Ricardo Blanco Cicerón, que la conserva con la mayor estima en su rico museo, y ha tenido la bondad de facilitarnos la fotografía que aquí reproducimos. Las circunstancias del descubrimiento se declaran minuciosamente en el documento que, á modo de auténtica, acompañaba á la urna, cuando la adquirió el Sr. Blanco Cicerón²⁹.

Ahorro el resto del texto.

Por terminar con la retahíla de referencias -son incontables- gallegas, del estudio de Balsa de la Vega, la *Orfebrería gallega*, impresa en 1912, una carta

²⁷ En carta del 8 de noviembre de 1915. MPG, RBC/Caixa173-01//069. BELTRÁN VILLAGRASA, Pío, “Las monedas españolas acuñadas en la suevia española”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense* - Tomo V Num. 101 (Marzo-Abril 1915)

²⁸ MPG, RBC/Caixa173-01//167.

²⁹ MACÍAS, *Epigrafías...*, op.cit., p. 176.

recibida en Senra 3 desvela los preparativos de su publicación; llegamos a entresijos extrapolables acerca del proceso investigador que se trenzaba a partir del museo. El 1 de diciembre de 1911, casi a punto las galeradas, pidió desde Madrid:

Mi querido amigo: supongo que por la estafeta del Senado y en sobre certificado habrá recibido V. unas copias fotográficas de los torques y bronce que fotografié en su casa de V. Las tales copias están hechas en distintos papeles pues no he podido hasta ahora hacerlas en un buen papel y bien. Con las fotografías le envié carta rogándole que me enviase nota de la procedencia de los torques, pues estoy haciendo un estudio y solamente me falta ese detalle para darlo por terminado³⁰.

En definitiva, el cruce de cartas nos abre la trastienda de los inicios de la arqueología, la numismática, la prehistoria, la historia del arte ... como disciplinas científicas. Las *cartes de visite*, más allá de la obligada *politesse*, tejían, de facto, lo que hoy llamaríamos el registro de investigadores de un museo. Por supuesto, algunas de las tarjetas ocupaban un lugar de honor -interesado- en el fichero. La de Juan Cabré Aguiló, arqueólogo al servicio del XVII marqués de Cerralbo, acusa el paradigma. Debió de ser el contacto, la tarjeta más codiciada, no sólo por la trayectoria científica del señor Cabré, también por una ascendencia académica adornada de colaboraciones con Fidel Fita y amparada por el señor Sebastián Montserrat, fiel tradicionalista, curioso coleccionista, presumible sosias de Blanco-Cicerón. Pero cuánto pesó el sujeto de sus trabajos arqueológicos, don Enrique Aguilera y Gamboa. La tarjeta del joven arqueólogo rezaba un escudo "Juan Cabré Aguiló". Por los escolios a lápiz sobre el cartón, garabateados por su anfitrión, sabremos que visitó el museo en septiembre de 1914. Añadió el coleccionista: "Trabaja con Cerralbo". Coleccionismo, arqueología y lealtad a la memoria de don Carlos, al porvenir de don Jaime, se daban la mano³¹. Dos tarjetas inmaculadas de Juan Vázquez de Mella y Fanjul redundan en el consabido carlismo, efigiado en la figura litografiada del duque de Madrid con el dogo, de nombre León, a sus pies³².

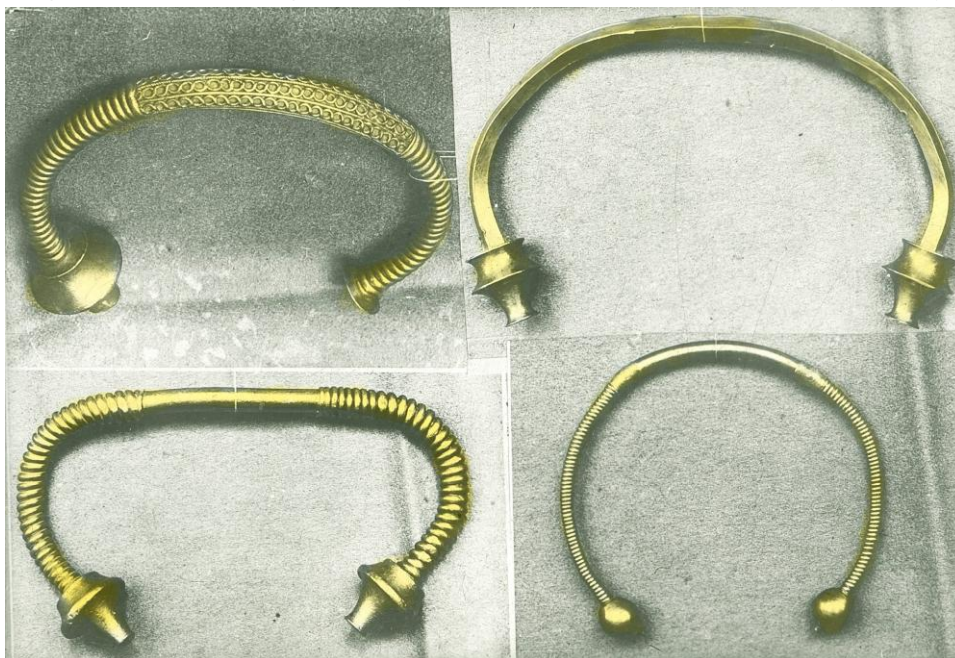
³⁰ MPG, RBC/Caixa172-03.

³¹ MPG, RBC/Caixa141-05//060. Dos años después, el 23 de abril de 1916, BC recibió una tarjeta de Juan Fernández Gil donde le anunciaba la publicación de su trabajo sobre las "insculturas rupestres de la provincia de Pontevedra" en el número de mayo del *Boletín de la Real Academia Gallega* (año XI, número 105). En él se vanagloriaba de la sanción científica del marqués de Cerralbo a propósito de las del monte Mogor.

³² MPG, RBC/Caixa141-05//205 y 334. Vázquez de Mella y BC asistieron a las honras fúnebres de la duquesa de Madrid, presididas por López Ferreiro en la iglesia de Santo

A Cabré Aguiló le interesaron los torques. Fotografizó, que yo sepa, cuatro de la colección (fig. 2). Se registraron en el fondo del arqueólogo de la Fototeca Nacional bajo el epígrafe genérico de “reproducción fotográfica de cuatro positivos de época de torques”. Ahí están los torques de Melide, el de Viladonga, el de Cu de Castro y el de Recadieira (II).

Figura 2: Juan Cabré Aguiló. Torques de la colección Blanco-Cicerón (ca. 1914)



Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCD. Fondo Cabré, 6827

En un plano menos tendencioso del “fichero”, más solidario con la ciencia, la tarjeta de Obermaier concentra en su sencillez capitular la cooperación entre el coleccionista y el flamante catedrático de la Universidad de Madrid, pues así lo presentaba:

DR. HUGO OBERMAIER
CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID³³.

Anotó a lápiz su residencia en Compostela: el Hotel Suizo.

Agostiño, el 14 de febrero de 1892. *El Correo Español. Diario Tradicionalista*, miércoles 15 de febrero de 1892, año VI, num. 1327, p. 1.

³³ MPG, RBC/Caixa141-05//219.

Catalogada la tarjeta en un “ca. 1910” difuso, el doctor Hugo Obermaier no obtuvo su cátedra sino en 1922. Esa será la cronología más adecuada para la visita al MBC, en coincidencia con el seminario impartido durante varias semanas en la Univesidad de Santiago, entre los meses de octubre y noviembre de 1922³⁴. De las crónicas del diario *Galicia: diario de Vigo* que recogieron las ponencias del alemán (ilustraba sus discursos con proyecciones e incluso con piezas reales) asombra la referida a las últimas, del domingo 29 de octubre y miércoles 01 de noviembre.

Sobre la decimosexta conferencia -abordaba Obermaier la Edad del Bronce- leemos en el periódico:

D. Ricardo Blanco Cicerón facilitó al sr. Obermaier, para ilustrar esta parte de su conferencia, varios objetos de la edad del bronce hallados en nuestra región³⁵.

La del 01 de noviembre, cierre del seminario, versó sobre la “civilización celta en Galicia”. Obermaier se deshizo en elogios cuando citó la colección del MBC, con alabanzas manidas en la historiografía desde lo escrito por Villa-Amil y Castro:

(...) se construyen armas con pomo de antenas rectilíneas, torques y joyas de oro que se conservan en el museo del señor Blanco Cicerón y que forman la única colección que hay en Europa³⁶.

371

Luego, aparte las pocas exposiciones, algunas de las piezas del coleccionista puede decirse que las prestó para ilustrar conferencias³⁷.

Hubo publicaciones más despistadas. Quizá por su ambición, o por el volumen de datos manejados, no encontraron el momento para pasar por el MBC y estudiar donde correspondía los objetos en solfa. Por ejemplo, la *Reconvencción de Adán y Eva* (fig. 3). Se trabajó con fotografías. En efecto, en el volumen VI de su *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Arthur Kingley

³⁴ Véase, OBERMAIER, Hugo, “Impresiones de un viaje prehistórico por Galicia”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, VII, (148-49), pp. 25-48.

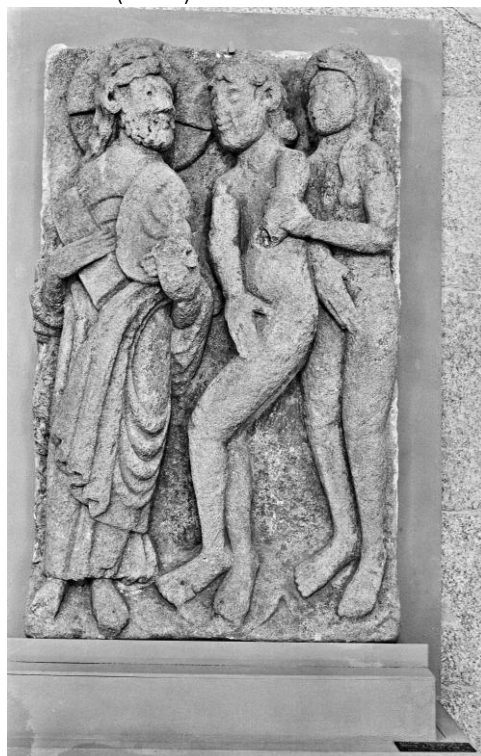
³⁵ *Galicia: Diario de Vigo*, Domingo 29 de octubre de 1922, p. 2.

³⁶ *Galicia: Diario de Vigo*, miércoles 01 de noviembre de 1922, p. 2.

³⁷ El papel jugado por Obermaier en Santiago y la colaboración de Blanco Cicerón, ya fueron recogidos por ARMADA PITA, Xosé Lois, “Arqueólogos en el finisterre: Obermaier, Pericot y la cátedra de Santiago de Compostela”, en *Documentos inéditos para la Historia de la Arqueología, Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, Madrid, 2008, pp. 197-212.

Porter incluyó la foto (imagen 693) del fragmento procedente de la fachada de Acibechería, pero una foto ya pasada, la que habría tomado ¿Juana Roig? en el patio de San Clemente, en 1909, cuando salió del MBC para la Regional. Al pie de la ilustración, los créditos dicen: “Santiago de Compostela, (La Coruña), Catedral. Fragment of sculpture now in museum”. No especifican en qué *museum* se guardaba³⁸.

Figura 3: Mas (1961). Reconvención de Adán y Eva



Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. GA-14818

Y hubo publicaciones, ay, huérfanas del material acopiado en el MBC, fruto de investigaciones vespertinas, con la muerte de Blanco-Cicerón demasiado reciente. Hablo de la primera tesis doctoral conocida sobre el gallego medieval a cargo de una Margot Sponer guiada de archivo en archivo por Costanti bajo la

³⁸ KINGSLEY PORTER, *Arthur Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, Boston: Marshall Jones Co., vol. VI, 1923. Los ¿? sobre el apellido Roig, citado por Porter al pie de la foto, se explican por la ausencia de Juana Roig en la Exposición Regional. Es probable que, entre el cúmulo de imágenes, Porter confundiese a la fotógrafa (de la que tomó un montón de fotos) con otra de sus fuentes, seguramente Mas.

recomendación, cuidado, del mismo don César Vaamonde Lores *introducer* de Ruth y Paquita. Cuando la alemana llegó a Compostela, a finales del verano del 26, el coleccionista venía de fallecerse. Debido a las cortapisas de un museo enlutado, no habría podido acceder al fondo de manuscritos que hoy conserva el Archivo Histórico Universitario de Santiago. A mataballo, preguntó por ellos a Vaamonde Lores. Los había leído en diferido, a expensas de lo transcrito por Martínez Salazar. Qué lástima. Dado que no se sabe nada de esto, me permito citar este fragmentito de una carta de Vaamonde Lores dirigida a Margot Sponer, de la que dijo era una mujer “tan pequeñita que cabía toda junta en un bolsillo” y que había pactado “con el demonio, de lo mucho que sabe y por su atrevimiento” Firmada el 6 de octubre de 1926, aclara alguna cosa:

(...) He leído un periódico de Santiago que habla de V. y le tributa muy justos y merecidos elogios. El señor Pérez Costanti y demás amigos, PARA QUIEN DI CARTAS A V. supongo le hayan servido a satisfacción, pues son excelentes personas³⁹.

Al hilo de estas ausencias, escama la de la colección BC en la producción, por lo demás atenta, puntillosa de GG King. Escama porque sé, sin embargo, que visitó al archivero-bibliotecario de la Real Academia Galega, quien aplaudió en secreto a la historiadora del arte. En carta enviada a Ruth Matilda Anderson (de vuelta en Nueva York) el 27 de agosto de 1926, escribió esto:

He tenido el gusto de conocer a la señorita Georgina Goddard King, Profesora de la Universidad de Bryn Mawr (Pensilvania), la cual estuvo conmigo en mi biblioteca. Es una miss sumamente ilustrada. Viene a lo mismo que Vds. -y esto ya por 4ª o 5ª vez- a estudiar a España. Es una admiradora de Galicia y de sus cosas y tiene publicados libros de arqueología referentes a esta región y va a publicar alguno más...⁴⁰.

LA MANO PATRIÓTICA

Y ahora es cuando se suscitan interrogantes sobre la “mano patriótica”

³⁹ Archivo da Deputación de Pontevedra (en adelante ADP), Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9. De los documentos que fue rebañando el señor BC se publicaban noticias en la prensa si es que alguno de ellos era regalado -ufanía de socio- a instituciones como la Económica de Amigos del País. Por ejemplo, leemos en *El Eco de Santiago* del 20 de abril de 1898: “Donación del notable coleccionista D. Ricardo Blanco Cicerón: dona un manuscrito al Museo Arqueológico de Santiago”. Otros eran obsequiados a eruditos como Fernández Alonso.

⁴⁰ ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/8.

de Blanco-Cicerón. Entre las imágenes que ilustran las páginas de cortesía del volumen I de *The Way of Saint James* (New York, 1920), GG King incluyó la de un azabache compostelano, un Santiago peregrino con orante a sus pies, propiedad de la Hispanic Society que costeaba la edición⁴¹. La figurita no aparece en el *Catálogo de Azabaches Compostelanos* que había publicado Guillermo de Osma en 1916. Este señor mantuvo correspondencia con Blanco-Cicerón para armar su trabajo. El coleccionista, piezas de interés mediante, guardaba documentación (agenciada) sobre azabacheros notorios, como Gómez Cotón. Osma se lo agradeció en el catálogo: “El original de este inventario que debemos a la bondad de don Ricardo Blanco Cicerón...”⁴².

Entre las misivas preparatorias del catálogo encontramos en 1913 a Eladio Oviedo y Arce como interlocutor. Osma solicitaba fotografías y Blanco-Cicerón se abrió a un intercambio de azabaches, rechazados por “feos”⁴³. Alguno bonito debió de comprarle. Pasaron a ser expuestos en el Museo que hoy llamamos del Instituto Valencia de Don Juan. Nos lo cuenta el escultor Magariños en postal enviada al señor BC el 14 de marzo de 1917:

mi respetable y querido amigo, ayer admiré el museo (digo yo que casi de estreno) del señor Osma y detalladamente sus azabaches, que son de primer orden. Le quiere mucho a usted y...⁴⁴.

374

Las cordialidades entre ambos coleccionistas, como mínimo epistolares, habían comenzado en 1916, tras la visita de Osma a la colección de Senra 3. Tras ese encuentro, Blanco-Cicerón quiso colocarle parte de sus *items* (lo conseguiría finalmente, embelesado como estaba Osma con los azulejos “moriscos” de A Rocha Branca) y aprovechar la influencia del Diputado a Cortes por Monforte (cargo declamado en el papel timbrado usado por Osma en sus réplicas: recordemos su intervención en el caso del tríptico de Monforte) para alcanzar clientelas menos tiquismiquis, más desprendidas⁴⁵: Archer Milton Huntington. A

⁴¹ GODDARD KING, Georgina, *The way of Saint James*, Vol. I, New York, G.P. Putnam's Sons, New York and London, 1920.

⁴² Se refiere al inventario de bienes del azabachero que luego reprodujo íntegro. OSMA y SCULL, Guillermo de, *Catálogo de Azabaches Compostelanos. Precedido de apuntes sobre los amuletos contra el ojo, las imágenes del apóstol-romero y la cofradía de los azabacheros de Santiago*, Madrid, 1916, pp. 115-116, nota 1.

⁴³ MPG, RBC/Caixa172-03//057, Caixa173-01//152 y Caixa173-01//146.

⁴⁴ MPG, RBC/Caixa179-159.

⁴⁵ Sobre los azulejos de A Rocha Branca, véase PRIETO MARTÍNEZ, M.ª Pilar, et alii., “Los azulejos de A Rocha Branca (Padron, A Coruña): un estudio arqueométrico, *Gallaecia*, 37, 2018, pp. 127-142. Sobre la pasión de Osma y Scull por la azulejería nazarí y la colección

través de Osma, el fundador de la Hispanic Society compró a Blanco-Cicerón varios azabaches. En el lote, con precio aparte, iba el cebo de una figura de Santiago “romero”⁴⁶. Todo por 690 pesetas:

principalmente uno de los dos collares, tres de las higas, etc, pues la figurita de Santiago la dejo en el otro lote para que sirva de algún aliciente para aquel Museo (el de la Hispanic Society)⁴⁷.

Don Ricardo Blanco-Cicerón ya había intentado diez años atrás, esto es, antes de la ley de 1911, llamésmole “antienajenación”, abrirse un hueco en el mercado de antigüedades neoyorquino por medio de uno de sus “agentes”. Contactos como Nicolás Polo le recomendaron apelar a museos ingleses, más dados a asuntos de arqueología. Ignoro qué quería vender:

yo creo que con quien sacará Ud. más partido de sus encantadoras colecciones arqueológicas será con Inglaterra, que hay bastante espíritu de arte⁴⁸.

Ignoro también si la figurita de Santiago empleada por GG King en su volumen de 1922 fue la adquirida por la Hispanic Society tasada por Osma, pero es obvio que la manía coleccionista del señor BC evitaba lucros vanos, de chamarilero. Apuntaba más alto. A cambio, la manía exigía aligerar, pulir aquellos elementos de la colección que resultasen superfluos por repetitivos. El beneficio añadido, por adventicio que fuese, recompensaba lo detraído del repertorio. La redundancia se corregía, como hemos visto, a golpe de misivas y de un nutrido número de *cartes* ya no de eruditos, sino de aficionados de patio de recreo, como un José María Florit, de marchantes, anticuarios y algún mercachifle. El conservador de la Real Armería quiso cambiarle, como cromos, unas “placas de cobre grabadas... que creo no tengan gran interés para usted” por unos “objetos

del Museo Arqueológico Nacional, véase NEBRED A MARTÍN, Lara, “El legado andalusí de Guillermo de Osma en el Museo Arqueológico Nacional: relaciones y similitudes con el Instituto de Valencia de Don Juan”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 39, 2019, pp. 117-132.

⁴⁶ El propio Osma le había adquirido algunos, los azabaches vistos por Magariños, pero también azulejos de A Rocha Branca: “abonarán los señores Urquijo en cuenta de Ud. el importe de los azulejos de la Rocha y de los Azabaches”. Carta remitida el 24 de julio de 1916. MPG, RBC/Caixa173-01//077.

⁴⁷ MPG, RBC/Caixa173-01//200. En carta enviada el 4 de julio de 1916.

⁴⁸ MPG, RBC/Caixa178-01//036.

romanos pequeños”⁴⁹.

Blanco-Cicerón estaba suscrito a la revista *Coleccionismo*. Su administrador, Carmelo Martínez, lo advertía de subastas en las que comprar o vender cuanto le placiese⁵⁰. De los anticuarios frecuentados citaré a Bacqueville, con tienda parisina de monedas y medallas; a Generoso Añés, con un establecimiento en Toledo de donde salían tíepolos con destino a la Galleria dell’Accademia veneciana; a José de Arteche, cuyos *objets d’art et antiquités* podían ser adquiridos en París o en San Sebastián, o a Augusto Carlos Villas y su “bazar de antigüedades”. La red era proporcional al apetito coleccionista, y así, como coleccionista, es como debemos enjuiciarlo. De sus relaciones con otros, da que pensar la visita al museo de un sibarita como Enrique Traumann, cónsul de Guatemala en Madrid⁵¹.

El MBC comenzó a ser citado en guías turísticas, sobre todo a raíz de la Exposición Regional y el reportaje de Miss Meakin, conforme nacían los oportunistas viajes organizados. La prensa vociferaba primicias acerca de un museo que engrosaba los titulares de sociedad; incluso se publicitaban los hallazgos arqueológicos incorporados al tesoro “céltico” del señor BC:

(...) uno (torques) en el Castro de Villadonga (Lugo) que el Sr. Blanco Cicerón ha agregado recientemente a su preciosísima colección”, informaba *El Eco de Santiago* el 22 de octubre de 1915⁵².

Un mes antes, *El Noroeste* noticiaba la excursión “cultural” que preparaba la Universidad Popular. El plazo de inscripción apremiaba: se cerraría el 30 de septiembre. El itinerario, ambicioso, contemplaba estas paradas:

⁴⁹ José María Florit había visitado el MBC el verano de 1901. La carta es del 17 de enero de 1902. MPG, RBC/Caixa173-01//116. Florit fue admitido en la tertulia que sobre arte y antigüedades se celebraba los domingos en casa de Osma, inercia heredada de su suegro Crooke. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, “Una tertulia sin par”, en *Fandiño. Xosé Ramón*, Eds. Do Castro, A Coruña, pp. 150-154.

⁵⁰ MPG, RBC/Caixa173-01//113

⁵¹ Se conserva su tarjeta de visita. MPG, RBC/Caixa 141-05//328. Enrique era hijo de Ricardo Traumann, de quien se desconoce si compró obra o heredó de su padre la colección de pinturas flamencas, marfiles y alabastros. Véase PÉREZ MARTÍN, Sergio y LORENZO ARRIBAS, Josemi, “Una María Lactans en la colección de Richard Traumann procedente del convento de Santa Sofía de Toro (Zamora)”, *Philostrato. Revista de Historia del Arte*, n.º 15, 2024, pp. 83-96, nota 14.

⁵² *El Eco de Santiago: diario independiente*. Año XX, número 7028, 22 de octubre 1915, p. 1.

La Catedral, el Ayuntamiento, la Universidad, Fonseca, Hospital Real, Colegiata de Sar, Museo Arqueológico, San Martín Pinario, antiguo Palacio de Gelmírez, Seminario, Museo Blanco Cicerón, Santo Domingo y, en una palabra (sic), cuanto de notable encierra en monumentos y en establecimientos de enseñanza aquella ciudad⁵³.

Sin salirnos del 1915, Benito Fernández Alonso terció por Vicente Risco para que accediese al MBC en visita privada:

rogando a V. que le dispense el favor de hacerle conocer los preciosos objetos arqueológicos que V. posee, pues se lo agradecerán el interesado y su afectuosísimo amigo.

Sin menoscabo de la talla intelectual de Risco, es claro quiso acudir picado por el sano fisgoneo de un museo en boca de todos.

En 1921 la prensa madrileña reprodujo lo leído en la gallega sobre la invención de dos brazaletes, “al pie del monte llamado Urdiñeira”:

como el que tiene el señor Blanco Cicerón, de Santiago, que posee la más rica colección de España, y quizás una de las mejores del extranjero en esta clase de objetos⁵⁴.

377

En su *Guía de Galicia* (1926) Otero Pedrayo recordó a “D. Ricardo Blanco Cicerón, distinguido arqueólogo” entre los hijos excelsos de Tui; para ilustrar qué cosa era un torque, cuatro fotos retrataron sendos ejemplares de la colección BC⁵⁵. Muerto él, la colección se mantuvo enarbolada bajo el monograma MBC en crónicas turísticas un tanto desorientadas. La fama estaba irremisiblemente asociada al crédito del coleccionista, a sus opulencias y a la vida complacida que propalaban los mentideros impresos. Quizá porque jamás fue museo de carácter institucional, sino tapadera voluntariosa, esa fama, por póstuma, fue efímera; no sobrevivió al “fundador”. La revista *Alrededor del Mundo*, en su número del 25 de mayo de 1930, recomendó la “colección Blanco Cicerón” entre los museos visitables de la ciudad: “riquísimo en torques célticos”, decía, risible superlativo contagiado de lo escrito por Benigno de la Vega Inclán en su *Guía del Viaje a Santiago* (1927) donde advirtió:

torques como los que se guardan en la riquísima colección compostelana de los

⁵³ *El Noroeste*, año XX, número 9557, 23 de septiembre de 1915, p. 2.

⁵⁴ *El Universo*, Madrid, 22 de julio de 1921, p. 2.

⁵⁵ OTERO PEDRAYO, Ramón, *Guía de Galicia*, Ed. Galaxia, 1965, p. 286.

hijos de Blanco Cicerón, que fuera mala vergüenza que se perdiese para España⁵⁶.

Cuando Miss Anderson y Miss Spalding lograron adentrarse en el nº 3 de la Senra, confluían en el MBC clichés manoseados, los “must have” de aquellas colecciones privadas nacidas durante el “coge el dinero y corre” de la Restauración: extensiones monumentalizadas de los gustos, egos, inquietudes de unas elites concienciadas consigo mismas y, en su hedonismo estético, con esa entelequia motejada de patrimonio histórico artístico. En ditirámica confusión/justificación de los medios por el fin, se alabó y se alaba la “salvación”, la batalla patriótica entablada por Blanco-Cicerón contra la rapiña ajena en beneficio de la “patria chica”. Se ha hablado de una denodada “construcción del alma nacional” (dixerunt!!) gallega, empeño hagiográfico que yo no he visto por ninguna parte. El coleccionista habría rescatado a golpe de talonario no sé cuántos artefactos -sería bueno inventariar la ucronía, con pelos y señales-, para su salvaguardia en un territorio natural/nacional encarnado en el edificio de Senra 3, suerte de egoísta metonimia patriótica anunciada en periódicos, revistas, guías. Bueno, así lo consignaron Barreiro y Costanti, con elogios de una naturaleza inercial de las reales órdenes de 1850 que clamaban por los “tesoros de la patria” cuando la construcción romántica de las glorias de la nación agusanaba su apogeo, si es que lo acarició en algún momento. Al margen del solipsismo empedernido que movía el anhelo coleccionista, es cierto que subyacía en cada encomio la sombra del pillaje extranjero. Pero el rescate, si así queremos verlo, era circunstancial, la excusa y, de paso, la consecuencia de un coleccionismo deletreado en primera persona del singular que, no obstante, no hacía ascos a piezas alóctonas o a desmontar claustros para adorno de pensiles versallescos. La lógica del expolio como salvación patrimonial se antoja, hoy, regresión hipócrita. El fin, entendible sin ambages en la cronología y presupuestos sociales en que nos movemos, era la colección: justificarla ahora -no hace 150 años- apelando a auras altruistas es descontextualizar un fenómeno coleccionista que encontraba en la acumulación rabelaisiana -felicísima expresión de la doctora Bolaños- su razón de ser. Los conceptos de patria y salvapatrias eran otros en un entonces asediado por la avaricia de los saqueadores de la big apple o de la Cataluña bullente de colecciones furtivas con ínfulas de museo/prestigio de clase⁵⁷. La recomposición de los platos rotos del “alma nacional”, argüida de

⁵⁶ VEGA INCLÁN, Benigno de la, *Guía del Viaje a Santiago*, Real Academia de la Historia, 1927, p. 42.

⁵⁷ Sobre el microcosmos de coleccionistas americanos y sus agentes, ojeadores de las exposiciones de arte “retrospectivo”, véase GARCÍA MARTÍNEZ, José Luis, “Subastas

manera acrítica, no observaba sino el móvil enciclopédico, caprichoso, común a otras colecciones, como la del Guillermo de Osma o del sosias que dije, repertorios engrosados por piezas únicas -algunas fraudulentas- o series de piezas excepcionales, fuentes primarias con las que explicar un mundo propio que, eso sí, era vanidosamente exhibido.

Sin rodeos, Villa-Amil y Castro destapaba el pillaje indiscriminado al ministro de Fomento:

Una triste certidumbre ha sido el mayor fruto de mi detenida excursión por las cuatro provincias gallegas: la de que la comarca ha sido muy explotada por los agentes de los almacenistas de antigüedades, y, por consiguiente, que grande y buena parte de la riqueza arqueológica de Galicia, restos de su pasado esplendor así como la magnificencia de sus poderosas corporaciones, de muchos de sus insignes magnates y de algunos de sus preclaros hijos, ha salido de las tierras gallegas, y probablemente de las españolas, para enriquecer las tiendas de los comerciantes y las colecciones de los anticuarios.

Sin que lo considerase manera propia del fomento de un museo, admitió que su fundación haría “competencia a los traficantes y ... coleccionistas”⁵⁸.

Así era, una dura competencia palpable en la carrera por acaparar monumentos, que no salvarlos de ajenidades, aunque por carta de BC a Casto Sampedro (del 4 de diciembre de 1916) incidiese justo en ello. Todo en favor de la patria chica:

(...) Podría estorbarse que este ejemplar (la estatua de un Salvador), románico a mi juicio, saliese de Galicia? Sin romper nombres, y si tiene V. medios de impedirlo y llevarlo a ese Museo, merecería una vez más, bien de la Patria chica. Sé ahora que nuestro sujeto se llama Antonio Bosch y tiene su residencia en Barcelona, Olimpo 12⁵⁹.

La candidez (la nuestra) se desengaña con pruebas. A BC le costó, para

internacionales entre 1843 y 1936. El patrimonio artístico nacional en venta”, en *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*, coord. por Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio, María Uriondo Lozano, 2018, pp. 727-742.

⁵⁸ VILLA-AMIL, *Memoria*, p. 23

⁵⁹ Museo de Pontevedra, Colección Sampedro, 67-22, (5), doc. n.º 6. Citada en relación con otros expolios con destino catalán por SANTOS FERNÁNDEZ, Carlos, “Una singular lucerna de bronce, zoomorfa y con monogramas hallada en el Bierzo: testimonios de su paso por Galicia camino de Roma”, *CROA: boletín da Asociación de Amigos do Museo do Castro de Viladonga*, n.º 29, 2019, pp. 84-109.

empezar, restituir a la catedral de Santiago algunas de las piezas que ésta había prestado para la Regional. En 1912 se nombró una comisión capitular para reclamarle esos objetos⁶⁰. La adquisición por BC (con la consiguiente, demorada devolución) de los esmaltes de Limoges robados de otra catedral, la de Ourense, cuando su existencia era de sobra conocida tras lo escrito por Villa-Amil y Castro⁶¹ -los vio en su lugar acompañado por su hija- es otro simple ejemplo, suasorio de una comezón espasmódica⁶².

Un intento de venta relaciona al coleccionista con el mercado/expolio de escala internacional. El mismo año de la ley de 1911, el 28 de noviembre, Pedro Ruiz escribió desde el 38 Faubourg Montmartre (dirección del Grand Hotel Paris Nice):

Muy Sr. mío y respetable Señor. Le agradeceré me remita las fotografías del Díptico de Marfil como convenimos cuando tuve el gusto de saludarle en esa (en el MBC) y, como le indiqué, que, aunque caro, convenía me daría un precio, porque SIEMPRE REHÚSAN de ofrecer cuando no se les pide.

Pedro Ruiz (rúbrica)

De Vitoria, España, Comercio Ornamentos de Iglesia (manuscrito)

Es conveniente me dé la dimensión de los marfiles en la misma fotografía⁶³.

380

Pedro Ruiz, iniciador de la saga de anticuarios/marchantes/saqueadores (la polisemia obliga) protagonizada por sus hijos, Raimundo y Luis Ruiz, regentaba una tienda de ornamentos litúrgicos, orfebrería y sastrería eclesiásticas en la calle

⁶⁰ Archivo de la Catedral de Santiago, Libro de Actas Capitulares, IG 637, fol. 392v.

⁶¹ VILLA-AMIL y CASTRO, José, "Frontales, arcas y otros objetos sagrados en las iglesias de Galicia", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Orense*, t. II, n.º 24, enero-febrero 1902, pp. 12-13.

⁶² Véase el documentado trabajo de REQUEJO ALONSO, Ana Belén, "La investigación en un museo: biografía del conjunto de esmaltes de Limoges del Museo de la Catedral de Ourense", *Porta da Aira*, n.º 10, 2004, pp. 261-280. Añado dudas: dos de estos esmaltes fueron expuestos en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908, el año del robo. No se sabe cuándo los adquirió Blanco-Cicerón. Véase fotografía de la placa esmaltada del San Juan (cuando el cabildo auriense había prohibido fotografiar las piezas en junio de 1908) en *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza. Crónica ilustrada escrita bajo la dirección de D. Rafael Pamplona Escudero, exalcalde de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta y Fotograbado del Heraldo de Aragón, 1911, p. 223. Blanco-Cicerón ya había mostrado su buen olfato para los esmaltes, otros imprescindibles del coleccionismo finisecular, con la ayuda de Aurelio Ribalta. Éste mandó carta de respuesta desde Madrid el año 1895 ante los requerimientos del coleccionista sobre museos especializados en esmaltes. MPG, RBC/Caixa175-02//002.

⁶³ MPG, RBC/Caixa174-01//011.

Dato de Vitoria. El establecimiento, revestido de santidad, encubría con hilos de oro el tráfico clandestino (valga el pleonismo de frase hecha) de obras de arte “patrias” con William Randolph Hearst como cliente preferente⁶⁴. *Antiquities from Pedro Ruiz & Sons* era el titular, marchamo de calidad, con que se anunciaban en la gran manzana las ventas abiertas por ambos vástagos. Desconozco si, finalmente, los anónimos que “siempre rehúsan” sin lance de regateo se hicieron con uno de los varios dípticos de marfil que el señor BC coleccionaba, asesorado en ello por Magariños -en amores con “una gitana”-, uno de aquéllos que había expuesto (o no) en la Exposición Regional de 1909. Pero bueno, la deliciosa Virgen de la Leche en marfil, tenida por francesa del siglo XIV que alberga la Yale University Art Collection, luego de breve estancia at The Spanish Art Gallery de Londres, perteneció primero a la colección de un tipo citado en el catálogo correspondiente como “Ricardo Blanco-Cicerón, from Santiago”. La había vendido, no sé cuándo, al marchante de los marchantes, Joseph Brummer, quien la tuvo sin la peana que apreciamos en la fotografía que tiró Eladio Oviedo y Arce hacia el año 1890 (fig. 4)⁶⁵.

Tampoco hay que irse tan lejos. Benito Fernández Alonso creo que lo desenmascaró a la perfección en misiva agradecida (recibió de BC dos manuscritos en gallego del año 1456) y amistosa, sin pelos en la lengua:

y solo atendido el plausible objeto (el de la información sonsacada a restos materiales) podrían TENER PERDÓN LOS DESPOJOS QUE V. HACE en sus merodeos por Lugo, Pontevedra y Orense, arrebatándolos de las capillas, escuelas y hogares campesinos que se han quedado llorando por sus San Geronimos, San Sebastianes, y virgenes bizantinas que, hartos encariñados con sus altarcitos, fueron resistiendo hasta que UN AVARO CON HAMBRE DE ATESORAR BELLEZAS DE ARTE, LAS ARRANCÓ DE CUAJO⁶⁶.

⁶⁴ Sobre Pedro Ruiz dijo Federico Marés que “exportó mucho y bueno”. Véase la excelente investigación de MARTÍNEZ RUIZ, María José, “Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EEUU”, *Berceo*, 161, 2011, pp. 49-87.

⁶⁵ Archivo da Real Academia Galega, FM. Caixa 4-13. En el reverso, Eladio Oviedo y Arce escribió: “marfil que posee D. Ricardo Blanco Cicerón (30 centímetros)”.

⁶⁶ Es un fragmento de la carta que envió desde Ourense el 25 de enero de 1891. MPG, RBC/Caixa172-03//112.

Figura 4: Lluís Ovidio y Arce. Virgen de la Leche de la colección Blanco-Cicerón (ca. 1890)



Archivo Real Academia Galega. Depósito 1 Subsección: FM Caixa 4 13

Por terminar con los despojos, por situar a BC donde le corresponde, al margen de acritudes y elogios vacuos, atención al despiece del claustro de Conxo para la conversión del monasterio en manicomio de lujo por obra y gracia del cardenal Payá. Las arcadas góticas se mantenían íntegras en 1898. El 28 de junio de 1903, Benigno, hijo de Timoteo Sánchez Freire, primer director del sanatorio, a petición de Pío García Espinosa (poseedor de la colegiata de Caaveiro), propuso al coleccionista:

desea llevarse (Pío García) a este punto (a la colegiata) algunos arcos de los derribados del monasterio de Conjo antes de que termine el buen tiempo (...). Como Vd. habrá también de llevar otra parte de ellos, mucho he de agradecerle que vea Vd. de arreglar este asunto a la brevedad posible, interesándose para que definitivamente quede resuelto, pues depende de la Junta del Manicomio, cuyo acuerdo hay que esperar para poder luego repartirlos y llevarse don Pío

los suyos⁶⁷.

Más que loar el rescate de la patria chica deberíamos, mejor, documentar cómo se achicó la patria bajo el “plausible objeto” que se quiera aducir.

FARRUQUÍÑA Y RUTH

La colección de torques de Blanco Cicerón es la mejor y única en el mundo, y supongo que el obtener la venia de este señor para fotografiarlos será para los propósitos de Vds. de un interés enorme. Tiene muchas cosas más, que supongo no hayan escapado al estudio ni a la observación de ustedes.
[César Vaamonde Lores, 23 de febrero de 1926. Carta a Paquita Spalding].

Frances Spalding y Ruth Matilda Anderson habían fotografiado la víspera el edificio de Fonseca, sus artesonados mudéjares... El Libro de Horas de Fernando I y Sancha las entusiasmó. Salió en alguna instantánea. Pese a la lluvia, había sido una jornada “fructuosísima”. BC, viejo y enfermo, dio su venia porque aquellas mujeres eran dos mandadas de la Hispanic Society, poseedora de las figas y *pilgrims* de azabache salidos de Serna 3. También, si condescendió, fue por mostrar de nuevo sus torques: a Nueva York, que era como decir el mundo entero.

El exergo sólo es el jirón de una carta que enviaría César Vaamonde Lores en respuesta a otras dos, recibidas de sus amigas americanas. Qué bien que guardase los borradores de lo suyo. El 13 de febrero de 1926, Ruth Matilda Anderson le había enumerado sus progresos. Lo escrito nos transporta a una habitación compartida del hotel Suizo:

Muy distinguido señor y apreciable amigo:

Al otro lado de la mesa está Paquita escribiendo a Vd. trabajando con diccionario y libro de gramática, buscando palabras, términos y tiempos para explicarle a Vd. Me alegra mucho que ahora va Vd. a entenderse con ella directamente, sin intérprete, porque así aprende ella y así viene Vd. a conocerla a ella verdaderamente.

No puedo recontarle todas las experiencias que tenemos... En Santiago... pero le describe Paquita nuestra estancia en esta y yo no añadiré más.

⁶⁷ MPG, RBC/Caixa174-01//017. Sobre el desmantelamiento del claustro, la construcción de una pérgola con parte de la crujía del claustro, la figura de la Virgen de la Leche que la presidía, véase MANSO PORTO, Carmen, “La Virgen de la Leche de Santa María de Conxo”, *Anuario Brigantino*, n.º 44, 2021, pp. 101-150. De acuerdo con la cronología de la carta, 1903 será el *terminus* que ajuste mejor cuándo se desmontó el alzado sur para la construcción de la llamada “gruta de la fuente de la Virgen”.

Paquita, desde el otro lado de la mesa, describió con aplicada corrección:

Muy ilustre señor:

Muchas veces he deseado escribirle a Vd., pero hasta ahora nos hemos ocupado constantemente todas las horas del día y la mayor parte de la noche. Mañana por la mañana vamos a Noya. Nuestra estancia en Santiago ha sido fructuosísima. Además de fotografiar un libro del siglo XI en la biblioteca de la Universidad, los techos mudéjares en la Facultad de Medicina, y varias otras cosas, hemos disfrutado el privilegio de fotografiar los torques de la colección de Señor Cicerón...

Hemos visto que el coleccionista apañó el mejor *photocall* para las joyas. En el volumen del 39 Ruth Matilda Anderson dedicó 7 hermosas páginas y 11 fotografías a la visita a Senra ⁶⁸. Ahí están el torques de Cu do Castro, la hexapétala circunscrita del fragmento terminal de doble escocia, los patitos o procesión ornitomorfa de la varilla de otro collar, el torques argénteo de Mondoñedo, la pulsera melidense, el brazalet y la pulsera de Urdiñeira, la lámina de tiras de Monte dos Mouros (I), el brazalet de Ourense y el collar de Chaos de Barbanza.

Frances Spalding quería aprender gallego, confidenció su compañera desde un hotel en Astorga:

Dijo el otro día Paquita que prefiere aprender primero gallego porque la encanta su música y lo encuentra más simpático que el castellano ⁶⁹.

Vaamonde Lores repuso:

Mucho me alegro que Paquita se dedique al estudio del gallego con preferencia al castellano. Supongo que para esto habrá empezado por aprender su propio nombre y así, si ella quiere, y en lo sucesivo, le llamaremos Farruquiña ⁷⁰.

Comparó el viaje de las dos mujeres con el *Itinerarium* de Egeria.

En agosto de 1926, en Nueva York, Ruth Matilda Anderson supo de la muerte de aquel *aged collector* señor B___ C___ prevenida por el amigo:

Una noticia triste referente a Santiago: el fallecimiento ocurrido el 31 del

⁶⁸ ANDERSON, op.cit., pp. 364-370.

⁶⁹ Carta del 02 de mayo de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.

⁷⁰ Borrador de carta del 08 de mayo de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.

pasado mes de don Ricardo Blanco Cicerón, aquel señor que facilitó a Paquita para que fotografiase la valiosísima colección de torques y antigüedades⁷¹.

LA FACHADA DE UN MAESTRO CATALÁN. MANUEL OTERO Y LÓPEZ VS. GABRIEL VITINI ALONSO

El 22 de julio de 1891 Ricardo Blanco-Cicerón, por escritura ante el notario José Fernández Suárez, compró a la familia Pérez Santamarina el edificio de Senra 3, propiedad que habían tomado en subforo de doña María de la Esclavitud Piñeiro de las Casas, viuda del que fuera regidor compostelano don Juan Gutiérrez Rubio y Calo⁷². Costó 21.250 pesetas. La casa, peritada en 1824 por el maestro de obras Juan Rubial, tenía dos alturas con fachada de 16 metros de mampostería de pizarra y barro (con fachada posterior de 14 metros), portal de cantería, solana, patio de 9 metros con pozo, caballerizas y huerta murada de 479 metros. De superficie habitable, unos modestos 178 metros. La superficie total era de 921 metros con 30 centímetros cuadrados.

La situación era inmejorable para la familia Blanco-Cicerón/García de la Riva: el barrio da Senra (todavía nominada en ocasiones esa zona “de Carreira do Conde”) se abría a la carretera que conducía a Pontevedra. En 1878 Antonio Bermejo y Arteaga levantó el plano geométrico de alineación de la calle aprobado bajo la alcaldía de Joaquín Botana Míguez (fig. 5). El proyecto fue fundamental. Explayaba la franja que parte desde Porta da Mámoa hasta la esquina del callejón de Matacáns. Para lo que nos concierne, la alineación fue el anzuelo que mordieron nuevos promotores con el pertinente arreglo de fachadas.

El arquitecto razonó su propuesta de alineación el 7 de febrero:

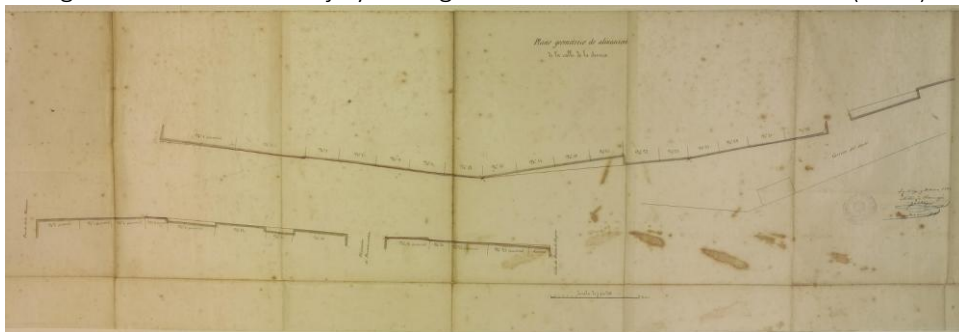
A mi juicio es conveniente para la calle de la Senra, cuya importancia crece de día en día... He procurado conciliar la belleza en la forma de la calle con la idea de que en un breve plazo desaparezcan de un sitio tan importante los rincones

⁷¹ Borrador de carta del 27 de agosto de 1926. ADP, Fondo Vaamonde Lores, 1.736/9.

⁷² El poderdante de la venta era don Antonio Pérez Santamarina y Santamaría, cónsul de España en Bergen, Noruega. Los Pérez Santamarina heredaron un imperio económico el primer tercio del XIX. Consta de cinco casas comerciales, cuatro fábricas, barcos de pesca y de transporte y numerosas rentas agrarias. Véase BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, “Nacemento, plenitude e ocaso da firma compostelá D. Ramón Pérez Santamarina (1760-1830)”, en X. Balboa López, H. Pernas Oroza (coords.): *Entre nós: estudos de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 1055-1073.

que la afean⁷³.

Figura 5: Antonio Bermejo y Arteaga. Alineación de la rúa de A Senra (1878)



Arquivo Histórico Universitario de Santiago. AM. Alineacións. 2022, Exp. 26

Desde el segundo tercio del XIX la ciudad había empezado a desembarazarse de viejas arquitecturas para levantar, en su lugar, moles para notables. Edificios anecdóticos, dentro y fuera de la almendra, que todavía no alcanzaban a desmentir la “desolación”, la “angostura”, la “pequeñez” y la “falta de imponencia” de las rúas compostelanas que decepcionaron a Huntington en 1898⁷⁴. La *haussmannización* de la urbe, como se ha dicho, el amago en 1888 de habilitar una Gran Vía al estilo Segundo Imperio, no había cuajado. Aun con la paulatina desaparición de la muralla, la poda de voladizos y soportales, la desaparición de esconces, las alineaciones y la urbanización de plazas, el alcantarillado, etc, el cogollo histórico mantenía a grandes rasgos la fisonomía sepulcral que poetizó Rosalía de Castro⁷⁵.

Amén de otras referencias de maestros de obras municipales como Manuel de Prado y Vallo, el precedente directo de lo que encargaría el coleccionista se encontraba unos portales más atrás, en la misma Senra: una construcción que impondría la altura (más), los estilemas, la idiosincrasia vaya, de un planteamiento edilicio cuya premisa era la escala inédita, una escala

⁷³ Arquivo Histórico Universitario de Santiago (en adelante, AHUS), AM, Alineaciones de Calles (1878), 2.022, Exp. 26, fol. 1. El plano que lo acompaña y la participación de Bermejo y Arteaga ya fueron citados por COSTA BUJÁN, Pablo, *Periferias y (des)bordes: evolución urbana y cambios morfológicos*, Santiago de Compostela, 1778-1950, Teófilo ediciones/Consortio de Santiago, 2016.

⁷⁴ HUNTINGTON, Charles Milton, *A Note-Book in Northern Spain*, Nueva York, Putnam, 1898, p. 30.

⁷⁵ Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, “Miradas a los conjuntos históricos de Galicia”, *Quintana. Revista de estudios del Departamento de Historia del Arte*, n.º 12, 2013, pp. 155-194.

disparatada extravertida en ringorrangos hacia una ciudad percibida “anticuada”. Me refiero a la casa número 27-29 levantada por Manuel Otero y López para Silvestre García, cuyo diseño firmó el maestro de obras el 1878 de la alineación aprobada. Con fachada de cinco vanos y cuatro plantas ejecutadas en cantería, además del paño de vidrio de la galería que recorre su último piso (desdoblada en sendos miradores laterales en el segundo), yo destacaría la destreza ornamental concentrada en los modillones con énfasis de gotas y motivos acantiformes, tomados de los difundidos por Ferdinand Barqui⁷⁶; las ménsulas estriadas que punjan las impostas y atan el vuelo de los balcones a las claves de los portales inferiores, así como el clasicismo a lo parisino en la resolución de los recercados de los huecos, abiertos en sutil arco en el piso noble; a su vez, la delectación por el arabesco de las barandillas promulga la simbiosis entre artes industriales y arquitectura de Senra 3. En la segunda planta, iluminada por vanos escarzanos, no prescindió de los losanges, citas protagónicas en otra fábrica coetánea (diseñada en mayo de 1877) de la que era promotor y maestro: el hotel Suizo⁷⁷.

La obra para Silvestre García competía en audacias con la vivienda del número 18 que hacia 1880 reformaba en la misma calle el arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay. Polemizaron en prensa. Se enzarzaron a cuenta de la Reales Órdenes de 01 de octubre de 1876 y de 12 de marzo de 1878 que estatúan las atribuciones de un maestro de obras y un arquitecto municipal y las obras de reforma susceptibles de sanción en la trama urbana. Así, el maestro de obras, amparado por la R.O. del 76, denunciaba la subversión de la alineación de unos muros reconvertidos en fachada por el arquitecto, con desarreglo a la R.O. del 78 (con taimadas citas subrayadas del articulado), mientras que el arquitecto tergiversaba las competencias de que gozaban los maestros de obras. Otero y López publicó un artículo el 11 de septiembre de 1880 en la *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago* que tuvo su réplica (núm. 492 de ese rotativo) por parte del arquitecto municipal. Y un segundo, definitivo, donde se reivindicó como tracista con denuncia del “monopolio y egoísmo”, del intrusismo y la incompatibilidad jurisdiccional del señor Coumes-Gay:

Por más que el señor Coumes-Gay intente extraviar la opinión pública

⁷⁶ BARQUI, Ferdinand, *L'architecture moderne en France: maisons les plus remarquables des principales villes des départements ; plans, coupes, élévations, détails de construction, etc*, Baudry, 1869.

⁷⁷ Véase el excelente análisis de este capítulo en la trayectoria de Manuel Otero y López de ROSENDE VALDÉS, Andrés Antonio, *Compostela, 1780-1907. Una aproximación a la ciudad decimonónica*, Santiago, Teófilo Edicións, pp. 262 y ss.

pretendiendo para sí una absorción de atribuciones y una supremacía sobre los Maestros de obras tan absoluta como repugnante, éstos, en su humilde posición, tienen igual competencia que él en la extensión que alcanzan los límites hasta donde la ley los iguala con todos los Arquitectos de la Nación y, por consiguiente, la opinión facultativa de los primeros en la indicada esfera de sus atribuciones, vale tanto como la de cada uno de los segundos, y la mía, en el asunto que nos ocupa, acaso valga mucho más que la del Arquitecto municipal de Santiago⁷⁸.

Pasaba que aquel otoño de 1880 Otero y López reformaba otra vivienda, hoy desaparecida, en Senra n.º 33, trabajo suspendido por carecer de una, digamos, prevaricada autorización municipal. El affaire transparenta la conflictividad, común a otras localidades, entre unas figuras al vaivén de las sucesivas reales órdenes que aspiraban a regular la ambigüedad de dos oficios demasiado parecidos, a prevenir las “sofisterías” -Otero dixit- de los arquitectos del municipio⁷⁹.

Escasean los datos sobre la formación y carrera profesional de Manuel Otero y López. Supe que había nacido en Santiago en 1827, hijo de José y de María, que lo enterraron como “ayudante mayor de obras públicas”, un 11 de noviembre de 1895, según se desprende de la esquila publicada en la *Gaceta de Galicia*⁸⁰. Superados los exámenes el 26 de junio de 1855, y “siendo ya Director de Caminos vecinales”, obtuvo su título de Maestro de Obras por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tenía 29 años⁸¹. La regularización de su destreza respondía a lo legalmente exigido para ejercerla en los servicios técnicos municipales. Ahí se desempeñó junto a arquitectos como Manuel de

⁷⁸ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago, decano de la prensa de Compostela*, núm. 546, 27 de noviembre de 1880, p. 3.

⁷⁹ Véanse otros ejemplos en SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, “Los maestros de obras en Galicia durante el siglo XIX. Actividad y conflictos legales”, *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Sevilla, 26-28 de octubre de 2000, eds. A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales, Madrid, I. Juan de Herrera, SedHC, U. Sevilla, Junta de Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, pp. 983-994.

⁸⁰ *Gaceta de Galicia. Diario de Santiago, decano de la prensa de Compostela*, núm. 258, 12 de noviembre de 1895.

⁸¹ Se examinó por gracia emanada del Decreto de 20 de noviembre de 1854. Le fue expedido el título el 13 de mayo de 1856. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de registro de maestros de obras aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1818-1886, n.º 261, sig. 3-156, fol. 38v.

Prado y Vallo y Marcelino Sors Martínez⁸². Éste, renunció a la plaza municipal el mes de mayo de 1876, de ahí que el cargo recayese en nuestro maestro de obras, si bien de manera interina.

Su labor técnica al servicio del ayuntamiento (estudiada por Costa Buján) así como los proyectos para particulares exigirían una monografía. Sí se ha destacado su involucración en la Real Sociedad Económica de Amigos del País⁸³. Para ella redactó en 1884 un plan de edificio, la sede autónoma de que carecía. Incluía un salón para museo de máquinas. El texto fue prohiado por la Económica⁸⁴. Ese compromiso como miembro de la Sociedad de Obreros, presidida por Pereiro Caeiro, le llevó a dictar, además, clases de aritmética dos días a la semana.

En fin, comprada la casa, BC la hizo demoler para levantar un edificio de nueva planta:

Desea redificar de nueva planta la casa número 3 de la calle de la Senra, de que es propietario, con sugesion al adjunto plano y alturas acotadas, cuyas obras serán ejecutadas bajo la dirección facultativa del maestro de obras que suscribe dicho plano y siendo al efecto necesario fijar la alineación á que debe ajustarse la nueva fachada...⁸⁵.

Antes del plano, veamos la puntualización sobre la licitud de la obra incoada al alcalde por el arquitecto municipal, Daniel García Vaamonde. La firmó el 8 de junio de 1893:

La calle de la Senra presta el servicio de carretera del Estado y por tanto:

(...)

La línea de fachada coincidirá con la del plano geométrico aprobado

(...)

El vuelo de las repisas no excederá de 50 centímetros⁸⁶.

⁸² Julián MORENAS AYDILLO, "Outra arquitectura", en COSTA BUJÁN, Pablo y MORENAS AYDILLO, Julián, *1850-Santiago de Compostela-1950. Desenvolvemento urbano. Outra Arquitectura*, COAG, 1989, p. 385.

⁸³ FOLGAR DE LA CALLE, M.ª del Carmen y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, "Construir para enseñar. La particular peregrinación de la R.S.E.A.P. de Santiago de Compostela", *Quintana*, n.º 7, 2008, pp. 95-115.

⁸⁴ OTERO y LÓPEZ, Manuel, *Informe de la Junta Gestora de la Sociedad de Obreros sobre la construcción de un edificio para dedicarlo a la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, Santiago de Compostela, 1884.

⁸⁵ AHUS, Licencias de obras, A.M. 574, fol. 80r-80v.

⁸⁶ Idem, fol. 82r-82v.

Con el visto bueno del ingeniero de caminos, Manuel Luis, la alcaldía falló a favor del promotor el 26 de julio de 1893. Manuel Otero y López firmó la aceptación del encargo el 01 de septiembre.

Figura 6: Manuel Otero y López. Alzado del edificio n.º 3 de A Senra (mayo de 1893)

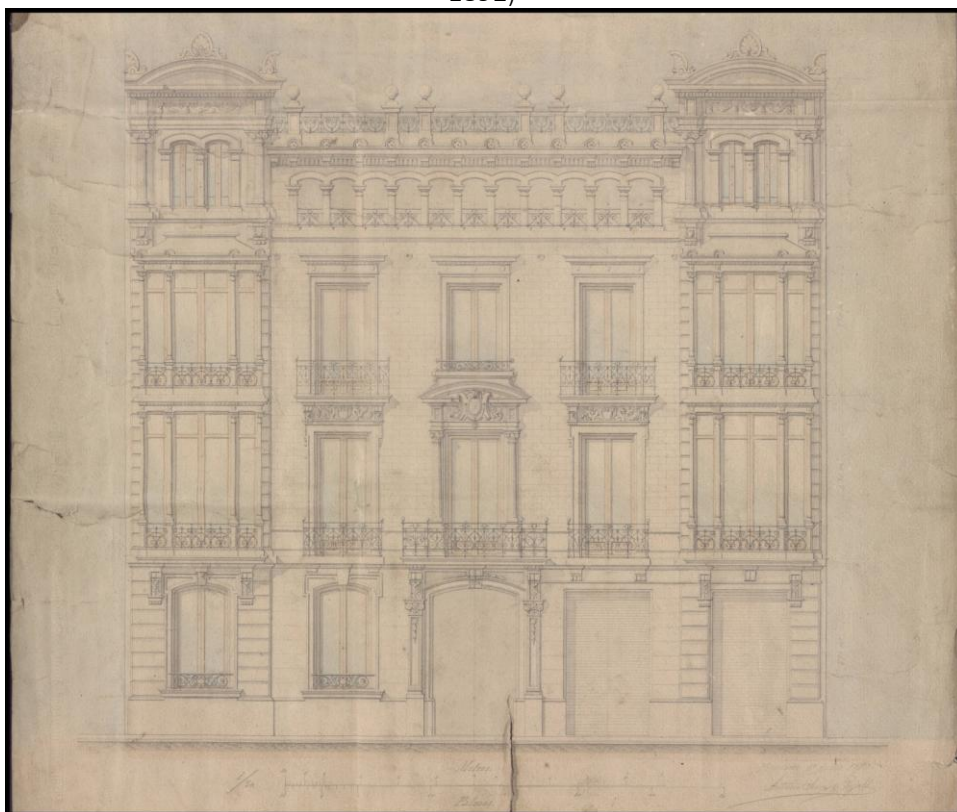


Archivo Histórico Universitario de Santiago, Licencias de obras, A.M. 574

El alzado adjunto a la licencia de obra, de correctísimo dibujo, con una escala de 1/50, luce la rúbrica del maestro con la fecha: mayo de 1893. Es obvio que observaba las premisas exigidas por la alineación (fig. 6) si es que lo cotejamos, qué sorpresa, con el del autor del verdadero alzado que sirvió de

plantilla, prácticamente fusilado por el maestro compostelano, que simplificó la sinfonía decorativa maquinada por un maestro de obras catalán menos conocido por aquí: Antoni Serra i Pujals (figs. 7a y 7b)⁸⁷.

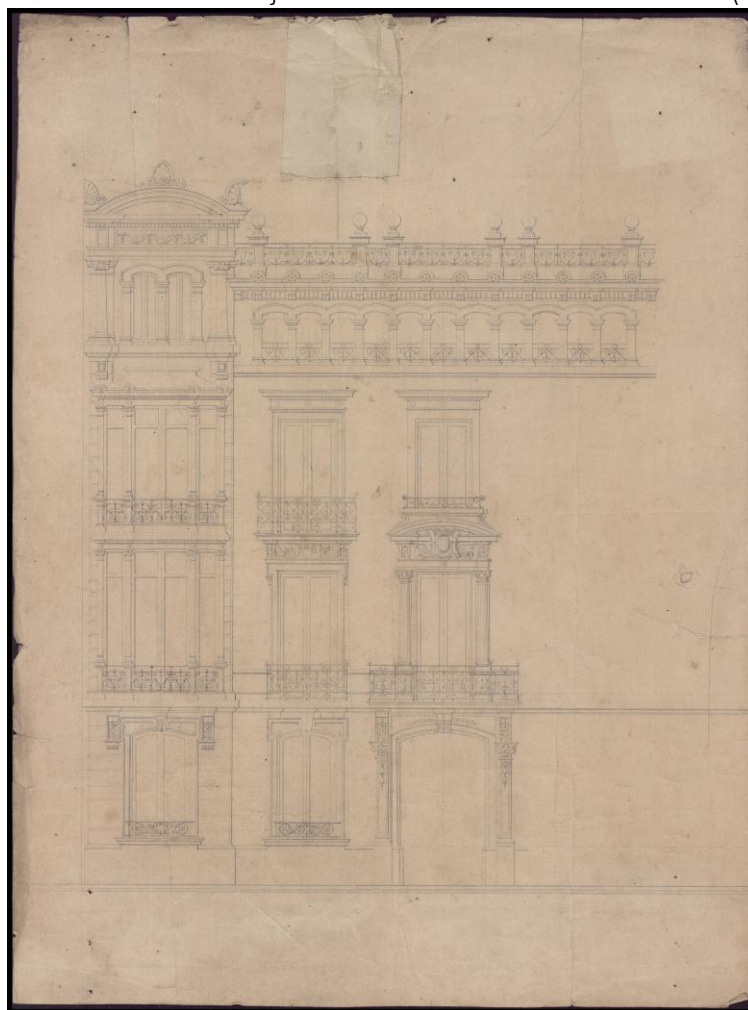
Figura 7a: Antoni Serra i Pujals. Alzado del edificio nº 3 de A Senra (17 de junio de 1892)



Museo do Pobo Galego. Fondo RBC/P5-08//017

⁸⁷ MPG, RBC/P5-08//017. Antoni Serra i Pujals, nacido en Vic en 1845, obtuvo su título de agrimensor y director de caminos vecinales en noviembre de 1863 y, con 20 años, el de maestro de obras. Se conservan los alzados de la fachada principal y posterior que presentó en la Academia para la construcción de la vivienda tipo de un labrador. Véase la obtención del título en: Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1860-1869): Registro de títulos de maestros de obras y aparejadores y agrimensores, 1860-1869.

Figura 7b: Antoni Serra i Pujals. Alzado del edificio nº 3 de A Senra (1892)



Museo do Pobo Galego. Fondo RBC/P5-08//017

En 1892 BC había recurrido a José Nieto. Como es sabido, este señor se había asociado con la Casa Simeón, emparentada con el coleccionista, bajo la razón capitalizada de Nieto García y Riva, distribuidor textil⁸⁸. Le escribió por

⁸⁸ Véase FACAL RODRÍGUEZ, María Jesús, “Los orígenes del Banco Simeón: Evolución de los negocios de Simeón García de Olalla y de la Riva (1857-1983)”, en VV. AA., *La historia empresarial de las instituciones bancarias españolas, VIII Congreso de la Asociación Española de Historia Económica*, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela en septiembre de 2005

buscar un arquitecto a la altura de sus circunstancias compostelanas. El 09 de junio, Nieto respondía:

No olvidé el encargo para ver a MI ARQUITECTO, persona que merece en esto el mejor concepto por las muchas obras que tiene hechas y está haciendo, a quien encargué el estudio de los planos de la casa que usted desea, y por más que es persona sumamente ocupada...⁸⁹.

Los haría con premura. El 17 de junio de 1892 ya estaban a punto, complacientes con lo anhelado. Esa fecha luce la firma del definitivo: mandó desde Barcelona un borrón y un acabado.

Antoni Serra había levantado en 1885 el llamado Palauet Casades (hoy sede del Colegio de Abogados) para otro industrial del sector textil, Pau Casades i Espoy. Estaba y está situado en los otrora llamados Campos Elíseos de Barcelona. Pienso que era lo más parecido al original francés de que podía valerse el coleccionista, fiado del lenguaje arquitectónico emblemático, diría que corporativo de “mi arquitecto”, que vestirían las edificaciones/franquicias de la “marca” Simeón.

Así que tenemos un alzado, prefiguración ecléctica del modernismo, que hubo de ser rozado por Manuel Otero y López en atención a la exigencia municipal de un facultativo a pie de obra, a la sumisión debida a los 50 centímetros de vuelo preceptuados en la alineación. La traza de Otero es una versión depauperada de las bellezas ornamentales de Antoni Serra, un desguace de las volutas jónicas de los miradores, de la portada festoneada de obstinación palatina, del escudo a la italiana con el monograma del promotor, de los alfiles con dragones y las rosetas, de las guirnaldas, los dentículos y demás arabescos de ensueño que admiramos en el proyecto originario de todo esto. Observamos esta arquitectura dibujada por Serra y su ficción parece tomar cuerpo, aún más recargado de columnas, en la casa que levantaría dos años después para Sebastià Pratjúsà, en plena rambla de Catalunya. Si nos vamos a Ourense, encontraremos en la fantasía elucubrada para el edificio Simeón (firmada la traza en 1894, luego modificada) otra vuelta de tuerca, más mayestática, a los epítetos historicistas empleados por este maestro de obras: almohadillados, frontones curvos, blasones para albergue de caduceos comerciales, galerías jónicas...⁹⁰.

Veamos la copia de Otero y López. Con una altura prevista de 21 por 18

⁸⁹ MPG, RBC/Caixa178-01//002.

⁹⁰ Hoy centro cultural Marcos Valcárcel. Sobre este episodio ourensano en la producción de Serra, véase CARBALLO-CALERO RAMOS, M.^a Victoria, *La transformación de una ciudad, Orense (1880-1936)*, Ourense: Concello de Ourense. 1995, pp. 112-114.

metros y una planta baja ideada a modo de potente podio de cinco de alto, la fachada se resuelve a partir de ahí, en los tres tramos en que se organiza, bajo una lógica decreciente. El cambio más evidente, más allá de lo decorativo, está en la planta baja, donde añadió un portal comercial en el eje izquierdo que anuló la asimetría juguetona de Serra.

Cada piso es menor que el anterior hasta la línea de cornisamento, quebrada por la prolongación de las calles laterales. Manuel Otero y López calcó un imafrente enfático, persuadido de la noción de envergadura, en respuesta a las necesidades de representación social de su cliente. Ello, con una relectura de la nomenclatura clásica para un frente edilicio. El *crescendo* parte de un almohadillado *all'antica* epidérmico, que ritma los paños laterales hasta el cuerpo superior, en consonancia con una elegante secuencia de huecos adintelados y escarzanos con clave resaltada. La decoración se limita en este bajo a las consolas estriadas, con sus gotas, a las tímidas orejetas de los vanos y a la unión de las marcaciones con la imposta inmediata. La puerta del eje central es la única que encontraremos diferenciada por el arco rebajado entre pilastras lisas sobre altos basamentos: extrañamos los festones del imóscapo que dibujó Serra. Es una severidad renuente del exceso catalán que salpica toda la fachada. Se acentúa en la planta principal, donde la nobleza se connota por medio de un frontón curvo palaciego sobre el vano central entre pilastras estriadas, tal cual un edículo templario, con sus mütulos y friso dórico. Nuestra atención se la llevan las galerías que cuelgan dos a dos sobre las calles laterales, compuestos sus vidrios en doble hoja francesa bajo montante entre finos haces de soso capitel nacidos de plintos estilizados. Apabulla también aquella prolongación de las laterales en una suerte de rima con el edículo principal: resuena la cacofonía de frontones curvos y pilastras sobre grandes ménsulas estriadas; alberga el edículo una secuencia de vanos geminados entre soportes rectos. Las palmetas de las acróteras que coronan los frontones homenajean la tradición clásica. Son preludio del léxico declinado por Fernando Arbós para la Facultad de Medicina. Es ingeniosa la receta para el paño central del último cuerpo que por fortuna indultó: el juego de ventanas adinteladas con guardapolvo quebrado del piso precedente se timbra con una galería (así llamada en la documentación), *loggia* de siete vanos remisa (en lugar de los once dispuestos por Serra) de graciosos arquitos apaisados sobre lindos pilares cuadrangulares. Subrayo lo anotado para la vivienda del número 27, la fluidez con que dialogan los elementos arquitectónicos y los antepechos de hierro y barandillas en corazón invertido de líneas avolutadas que Manuel Otero trasladó de lo proyectado por Antoni Serra para individualizar huecos y cerrar, arriba, el coronamiento⁹¹.

⁹¹ Corazones invertidos que Serra repitió en su proyecto ourensano.

Esto era el diseño, fiel trasunto de una moral transfigurada en estética que conmueve por su aspiración monumental sin las alharacas de bibelot, qué pena, del maestro catalán. El resultado (fig. 8), ligeramente alterado, deja ver los alfiles decorativos de manual, a base de palmetas entre roleos de regusto francés (parejos a los difundidos por Daly), no anotados en el alzado, quizá por dirimirse en plena construcción con la fachada de Antoni Serra como guía, que no plantilla: él había preferido guivernos tenantes de escudetes⁹². Un exquisito orden jónico de volutas enrijadas en las galerías laterales, ausentes en el alzado de Manuel Otero, presentes en el original del catalán, explicita el manejo de ambas trazas. Recuerda a las columnillas jónicas de la portería de aquella casa para Sebastià Pratjúsà y vaticinan, en clara reincidencia, los diseñados por el propio Serra, aliado y devoto del pasado, para el edificio Simeón de Ourense⁹³. Fuera de esos preciosismos, la alteración más llamativa con respecto a lo firmado por Manuel Otero/Antoni Serra, reside en la pulsera de cantería de arcos apuntados entrelazados que cursa el coronamiento, en vez de la verja jalonada por acróteras de bola que veíamos en los planos con que se trabajó. Arranca sobre potentes triglifos-ménsula inexistentes en el dibujo del gallego, sí marcados en el del catalán. Además de soportar el cornisamento, animan el paño interrumpiendo en su camino una superficial cadena denticular tomada del prototipo. El antepecho es todo novedad, como decía, respecto a las dos trazas base. Semeja una crestería gotizante, transposición sublimada en piedra de las plantillas para balcón recurrentes en la industria del hierro para viviendas particulares. También parece cita extravagante, no sé si traída adrede, de las arquerías de San Juan de Duero, justo entonces reivindicadas, defendidas por alguien tan respetable y respetado en el gremio como fue Eduardo Saavedra y Moragas⁹⁴.

⁹² DALY, César, *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement pour la composition et la décoration extérieure des édifices publics et privés*, vol. II, Paris, 1869.

⁹³ Serra empleó miradores ordenados por columnillas jónicas de volutas similares en la Casa Antoni Batlle, de 1881, y en la de Josep Arús, de 1889. Quizá se trataba de un modismo consuetudinario, si observamos la galería diseñada por Juan de Ciórraga en el proyecto de reedificación del n.º 13 de la calle de la Amargura, de junio de 1882. Sobre Ciórraga y las galerías, GARRIDO MORENO, Antonio, "La galería gallega: una tipología tradicional en permanente evolución", *Anuario Brigantino*, 1998, n.º 21, pp. 379-404. La alianza con el pasado ya fue señalada como determinante en la formulación ecléctica de Serra i Pujals, por NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española 1808-1914, Summa Artis*, vol. XXXV, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 530.

⁹⁴ SAAVEDRA y MORAGAS, Eduardo, "San Juan de Duero, en Soria", *Revista de Obras Públicas*, n.º 24, 1856, pp. 277-282.

Figura 8: Edificio nº 3 de A Senra



Fotografía de Fidel Vicente

¿A qué se debieron esos cambios? A lo mejor algunos fueron, decía, consecuencia de especificaciones negociadas, añadidas mano a mano con el propietario en el transcurso de las obras. Habría jugado a capricho con dos diseños. Los motivos que tildan los dinteles de los vanos, ausentes en el alzado, formaban parte del imaginario arquitectónico de Manuel Otero y López y parecen un quiero y no puedo de los ofrecidos por Antoni i Pujals. Otras alteraciones, los fustes jónicos, la celosía del coronamiento... habrían sido fruto de la ruptura contractual (motivada tal vez por una enfermedad: moriría al año siguiente) entre BC y el maestro.

El 23 de septiembre de 1893 recomendó por carta correcciones en las medidas de los vanos. Eso fue todo⁹⁵. Renunció a la obra al poco. Pasados seis meses de la aceptación, quiso dejarlo claro por escrito del 8 de marzo de 1894. Que no hubiese asomo de duda sobre su desvinculación:

Habiendo convenido con el señor don Ricardo Blanco Cicerón, dueño de la casa n.º 3 de la calle de la Senra de esta ciudad en cesar yo en la dirección facultativa de las obras de reedificación de dicha casa, no puedo menos de poner esto en conocimiento de V.I. a fin de eludir toda responsabilidad que en otro caso pudiera caberme durante la ejecución de esas obras⁹⁶.

Terminó el escrito con la petición de anulación de su firma del plano de fachada, como queriendo decir (nos) que, en realidad, no había sido cosa suya. BC tuvo que buscarse otro maestro. Lo encontró el 30 de marzo de 1894. Entró en escena Gabriel Vitini Alonso:

Habiendo cesado el señor Don Manuel Otero y López en la dirección de las obras de reedificación de la casa n.º 3 de la calle de la Senra, he encargado como tal director e inspector facultativo de las mismas con sugestión al plano aprobado al señor Don Gabriel Vitini Alonso, maestro titular de obras en ejercicio de su profesión⁹⁷.

397

Creo que de este maestro de obras se desconocía trabajo alguno en Compostela. Para Blanco-Cicerón trazó otra casa en la rúa de Santo Agostiño n.º 8 (le envió planos el 04 de julio de 1896), en cuyas galerías, de diseño clásico en guillotina y vano escarzano, no se atisba el cromatismo orientalizante de la carismática que compuso para Manuel Ramírez en La Marina, lo que corrobora el gusto personal de la clientela como aliciente transgresor⁹⁸. La licencia iba a nombre de Santiago de la Riva Blanco y los planos anexos son, sencillamente, una

⁹⁵ MPG, RBC/Caixa 171-01//054.

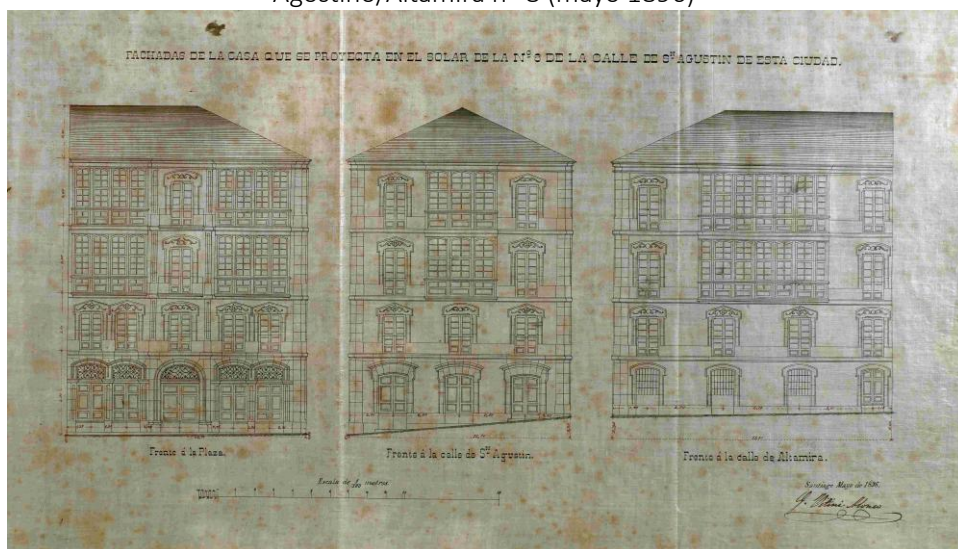
⁹⁶ AHUS, Licencias de obras. A.M. 574, fol. 89r-89v.

⁹⁷ AHUS, Licencias de obras. A.M. 574, fol. 91r-91v.

⁹⁸ Véase SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, "Reflejos de unas galerías. Arquitectura, óptica y sensibilidad en la Marina de A Coruña", *Anuario Brigantino*, 2022, n.º 45, pp. 277-314. Sobre Vitini Alonso, del mismo autor, "Gabriel Vitini", en *Artistas galegos. Arquitectos (da Ilustración ó Eclecticismo)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003, pp. 284-291; DOMÍNGUEZ BURRIEZA, Francisco Javier, "Maestros de obras sin obras: talento perdido en la arquitectura española de finales del siglo XIX (ejemplos de profesionales titulados en Valladolid)", *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25-38 (marzo 2020), pp. 64-77.

maravilla (fig. 9)⁹⁹.

Figura 9: Gabriel Vitini Alonso, alzados del edificio de Rúa de Santo Agostiño/Altamira nº 8 (mayo 1896)



398

Archivo Histórico Universitario de Santiago. AM. Licencias de Obras, 576, Exp. 14

En Senra 3, de acuerdo con lo demandado por el coleccionista, se sujetó a los alzados de Manuel Otero, oficialmente, y de Antoni Serra, extraoficialmente, con excepciones incorporadas del diseño matriz del catalán que para nada alteraban las premisas de la alineación, sino que se ahormaban a ella. Fueron pormenores apalabrados por carta, pues Gabriel Vitini, salvo contadas visitas a la obra (se conservan las facturas del hotel Suizo pagadas por BC) y otras al balneario de Mondariz (aquejado como estaba por el rigor de las humedades), no cambió su domicilio en A Coruña. Dirigió las obras desde allí.

A lo largo del mes de abril de 1894 escribió el maestro de obras sobre las modificaciones más adecuadas para la fachada. Afectaban al primer cuerpo, de acuerdo con lo previsto por Manuel Otero en aquella misiva de septiembre del 93. Adjuntaba planta y alzado no conservados:

Adjunta es la planta y alzado del primer cuerpo de la fachada principal corregida o más bien acomodada a la figura y rasante del solar, tan distintas de las del proyecto.

⁹⁹ AHUS, Licencias de obras, A.M. 576, fol. 79r y ss. Alzado de las fachadas con la firma de Vitini Alonso al fol. 82r. Van rubricados en mayo de 1896.

Se refería al rasgado de una ventana, al espesor y desniveles de los portales¹⁰⁰.

Por carta del 15 de abril de 1894, nos enteramos de que sus planos de distribución interna fueron los terminantes. Los veremos enseguida¹⁰¹. Antes, lo de las galerías. En efecto, los miradores resultantes abolen la tosquedad del orden dibujado por Manuel Otero. Fue de las últimas cosas en resolverse, la carpintería exterior. El 18 de marzo de 1896, quejumbroso, Vitini Alonso escribió:

Por fin, aunque a duras penas, medio acostado, medio de pie, he podido terminar el diseño que adjunto para la construcción de los miradores¹⁰².

Tampoco se han conservado esos dibujos o yo no he sabido dar con ellos. El trabajo de Vitini Alonso no se ciñó a lo constructivo. Participó de toda la decoración de interiores, molduración de techos, alcobas, etc. La única corrección que he visto dibujada se refiere a la solera de la galería, tan meticulosa, firmada un 03 de julio de 1894.

DISTRIBUCIÓN INTERIOR: JUAN DE CIÓRRAGA VS. VITINI

Venimos para esta casa Senra n.º 3 el viernes 11 de junio de 1897. El viernes por la noche venimos á dormir y el sábado ya comimos, almorzamos y cenamos mamá, Carmiña, Tomás, Mercedes, Simeón, Dolores, Jose y yo (...). Papá, María, Pepa y abuelita no pudieron venir hasta el sábado 19 de junio de 1897. [Apuntes de Concha Cicerón]¹⁰³.

Quizá por un error en la transcripción del nombre, los maestros de obras del MBC habían pasado inadvertidos. Se sabía que Manuel Otero y López era el “autor” de la fachada de Senra n.º 3 sin que se la asociase al MBC o al coleccionista. Mucho menos a Antoni Serra. Y, por otro lado, se afirmó, en lapsus perdonable, que el “arquitecto” autor de los planos, otros, era un desconocido, por inexistente, “Juan de Liénaga”¹⁰⁴. Su nombre real era el del bien conocido Juan de Ciórraga. Por eso rescato aquí su carpetilla con unos primeros planos de

¹⁰⁰ Suprimía peldaños en las entradas “que tanto molestan”. MPG, RBC, Caixa 171-01//013. Enviada el 10 de abril de 1894.

¹⁰¹ MPG, RBC/P5-08//023.

¹⁰² MPG, RBC, Caixa 171-01//14.

¹⁰³ MPG, RBC/Caixa 159/02.

¹⁰⁴ ACUÑA, op. cit., nota 50.

distribución por planta, firmados en A Coruña, en noviembre de 1893¹⁰⁵ (figs. 10, 11, 12 y 13).

Como anticipaba al comienzo de esto, se trata de una orquestación seminal del espacio doméstico. Sería refutada a vuela pluma con la propuesta de Vitini Alonso. A qué se debió este cambio repentino en la maestría de obras y consiguiente confección de la distribución, entre noviembre-diciembre de 1893 y marzo, cuando abandonó Manuel Otero, pues no lo sé. No se me ocurre tampoco por qué lo de Juan de Ciórraga fue arrumbado por el nuevo facultativo (recordemos, entraba en escena el 30 de marzo de 1894), Vitini Alonso, si éste hubo de sujetarse -le exigieron- al alzado de la fachada. Quizás De Ciórraga estaba enfrascado en otros proyectos y no pudiese asumir más carga. El caso es que su distribución era impecable. Refleja las invariantes de la domesticidad, de las especificidades funcionales de los edificios burgueses o de una nobleza aburguesada, construcciones de nueva planta que se levantaban en las ciudades a finales de siglo: la fe comercial, con amplio espacio para dos almacenes y sus tiendas en el bajo; la preocupación higienista, con observación de la ventilación e iluminación naturales, plasmadas en la pivotación de estancias a contrapunto de los dos patios cubiertos, de reducidas dimensiones. Y se atenía a las zozobras del cliente, a su afán de comodidad. En estos planos no hay huella del oratorio que veremos en la planta baja. A cambio, se hipertrofió el acceso, con su vestíbulo y tremendo pasadizo hacia la huerta que había sido peritada por el maestro Rubial. Se le reservaba un cuarto al hortelano; se pensó en la calefacción por planta, con una leñera respectiva para el piso principal y siguiente, más dos para cada ala del tercero. La notación de las cocinas, desglosada en las partes usuales del devenir doméstico de finales del XIX, se trasluce como vestigio de su cultura material. Luego alcobas, dormitorios con armarios empotrados, salas y antesalas, comedores (por imperativo social habrían de caminar hacia la solana posterior) tres gabinetes (uno recibidor con despacho en la noble), el ¡salón de confianza! casi cronotopo literario de morada de alcurnia, para recepción de visitas, sí, de absoluta confianza, sin los corsés de la etiqueta. Pero nos importaba el museo. Juan de Ciórraga lo situó sin mucho convencimiento -deduzco que improvisó sobre plano las querencias de señor BC-, en el gran salón o gran dormitorio (ambas leyendas escribió en el plano) que comunicaba con la sala principal, con galería jónica hacia la calle.

¹⁰⁵ MPG, RBC/P5-08//021.

Figura 10: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Planta baja

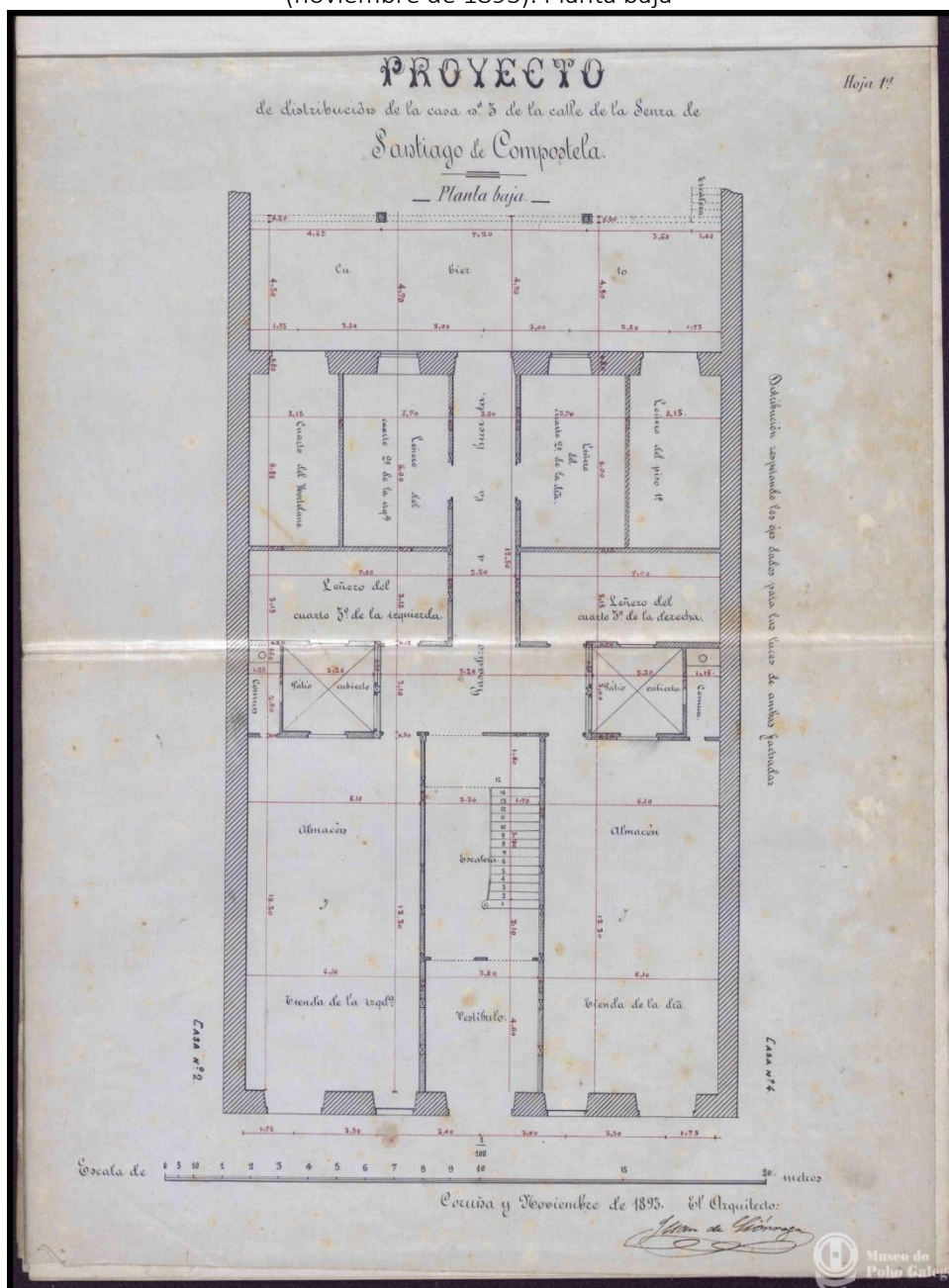
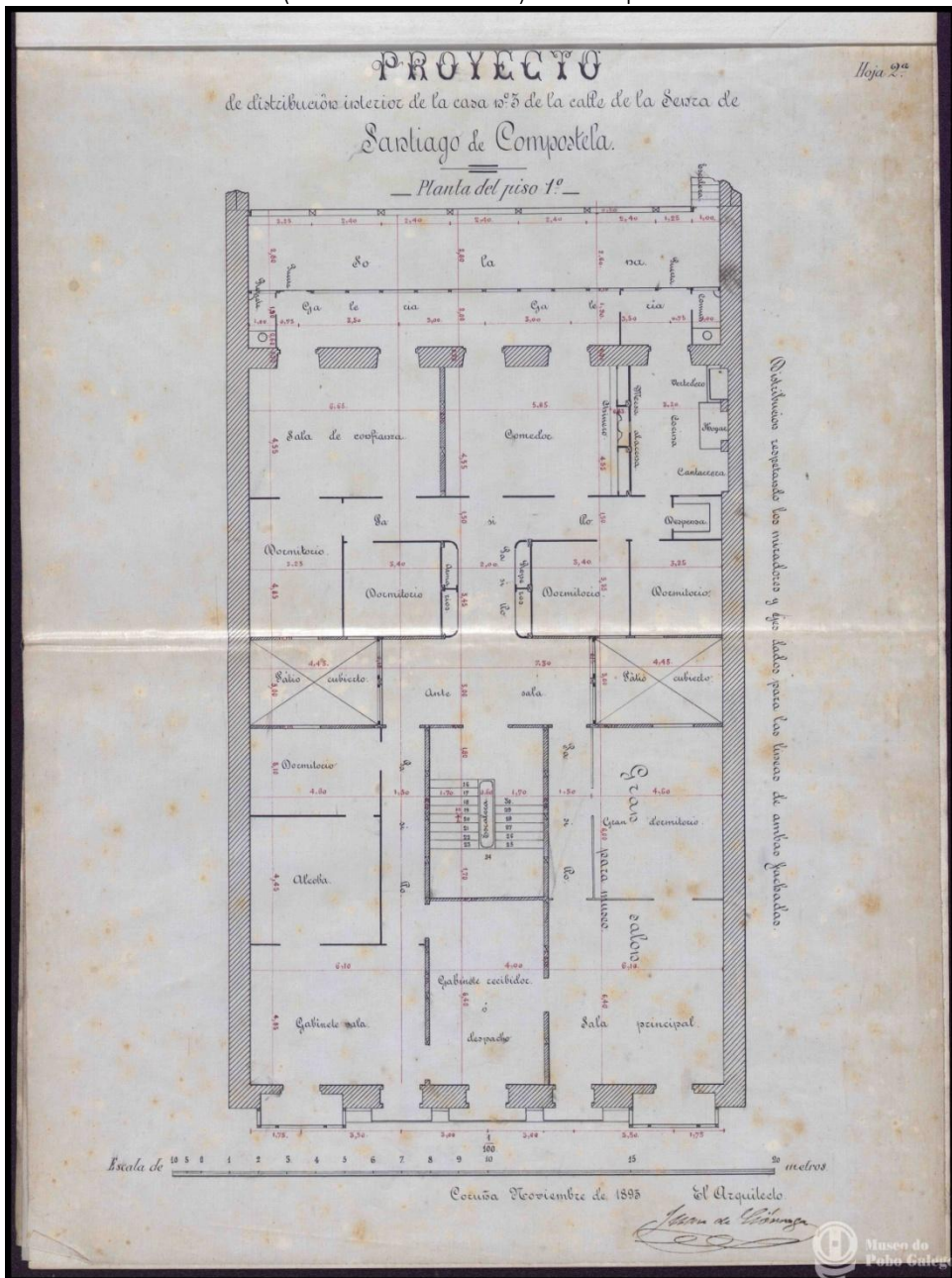
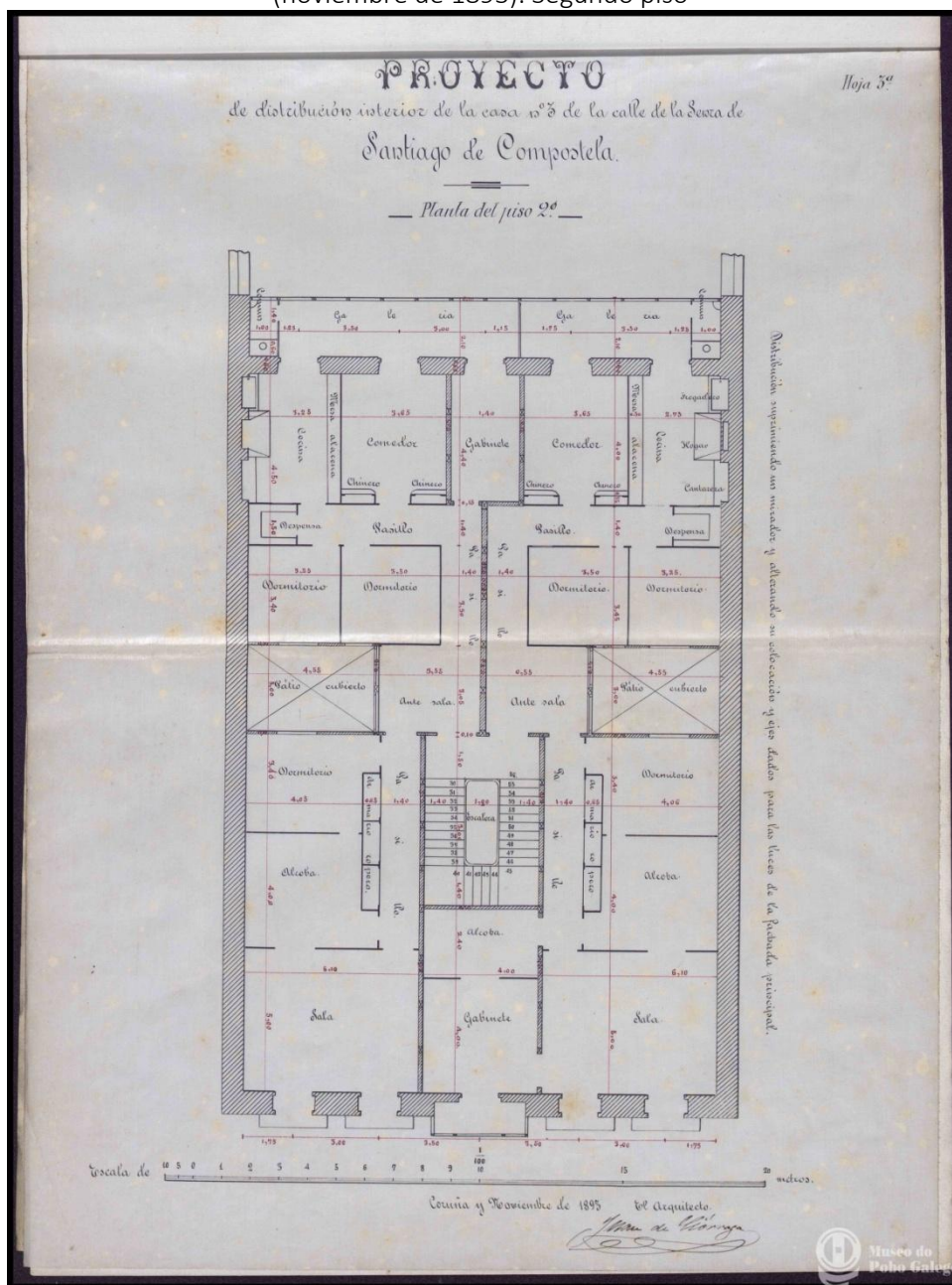


Figura 11: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Primer piso



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

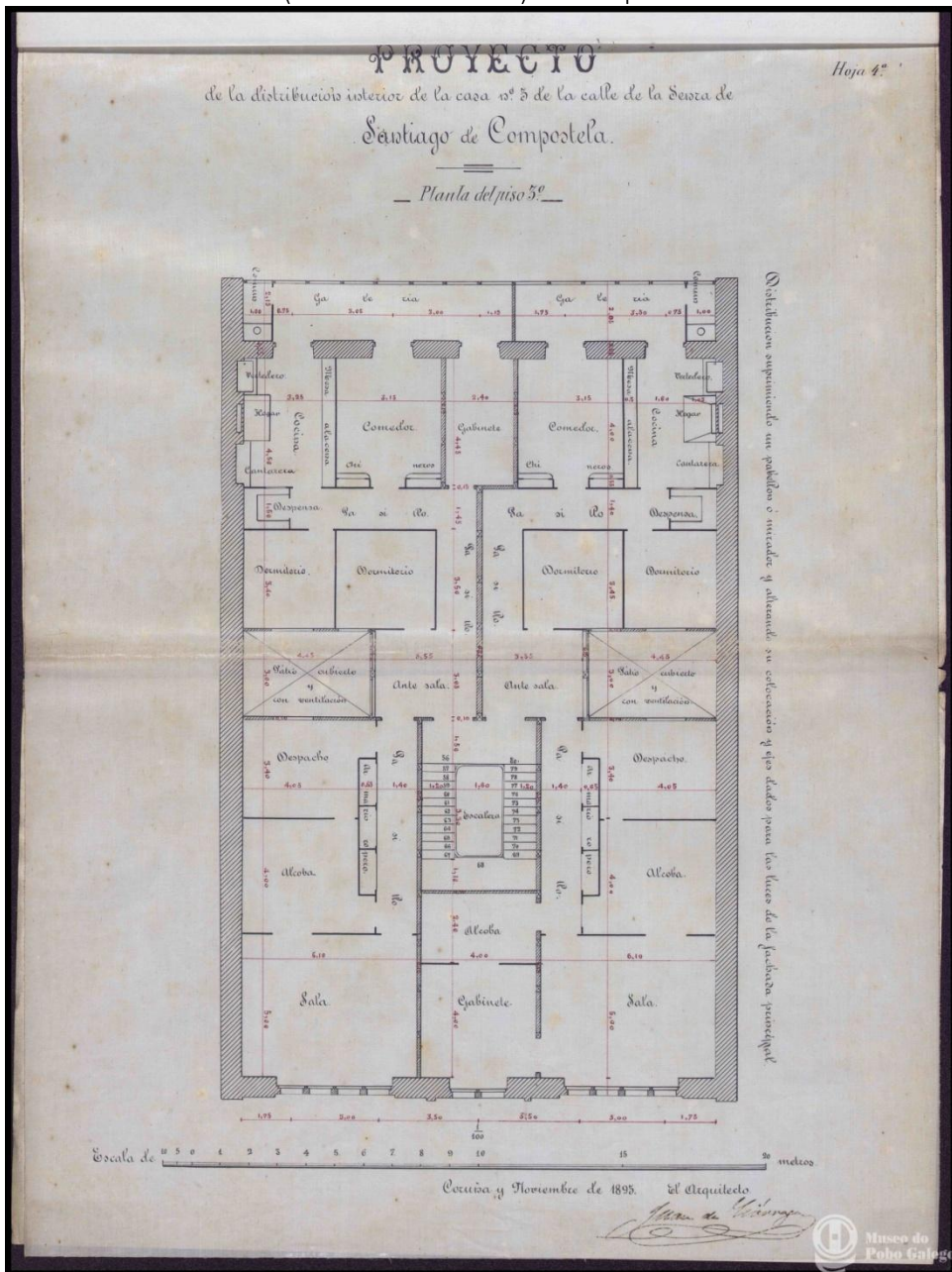
Figura 12: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Segundo piso



403

Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

Figura 13: Juan de Ciórraga. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (noviembre de 1893). Tercer piso



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón.P5-08//021

Gabriel Vitini presentó los suyos al mes de asumir las obras. Escribió a BC una carta explicativa que acompañó a la planimetría: “Es, a mi juicio, el mejor partido que puede sacarse de la forma y dimensiones del solar y el destino que usted le da”, dijo¹⁰⁶. Para quien disfrute leyendo estas distribuciones, las diferencias saltan a primera vista. No sólo desaparecen el pasadizo hacia la huerta y la resolución en cubierta a un agua por aquella parte (en la fachada posterior), sino que no veremos ni las leñeras ni el cuarto del hortelano. Mantuvo las dos tiendas, a ambos lados de la portada, con sus almacenes traseros. Acortó el pasadizo, que tornó en “paso al jardín”, al que se descendería, bajo pórtico columnado, por pomposa escalera de cuádruple peldaño de perfil curvo y balaústres de hierro, conforme a la urbanidad en que se movía un “elegante” como BC (fig. 14); redujo la caja de la escalera principal y, gracias a ello, introdujo con inteligencia un patio central amplio, descubierta, alrededor del cual distribuir por planta demás estancias. La zona de servicio doméstico, con cuarto de plancha, comunicaría con la principal a través de una “escalera accesoria”. Ah, el oratorio “con honores de capilla”, como dije haciendo más las palabras escritas por el propio Vitini, ocupó una buena sección de la parte posterior de la planta baja. Su orientación no era canónica. En cuanto al museo, Vitini lo situó, -ahí estaría hasta progresivo desmantelamiento y fin en 1975-, donde lo había puesto Juan de Cíórraga, en el salón proyectado al exterior por el mirador diestro del *piano nobile*. En las demás habitaciones no aprecio diferencias como no sean la orientación de las cocinas y lo parco de su descripción. Vitini insistió, como era prescrito, en llevar comunes y retretes a la solana de la fachada posterior. No se complicó: la segunda y tercera planta son laberintos gemelos predispuestos al inquilinato (fig. 15).

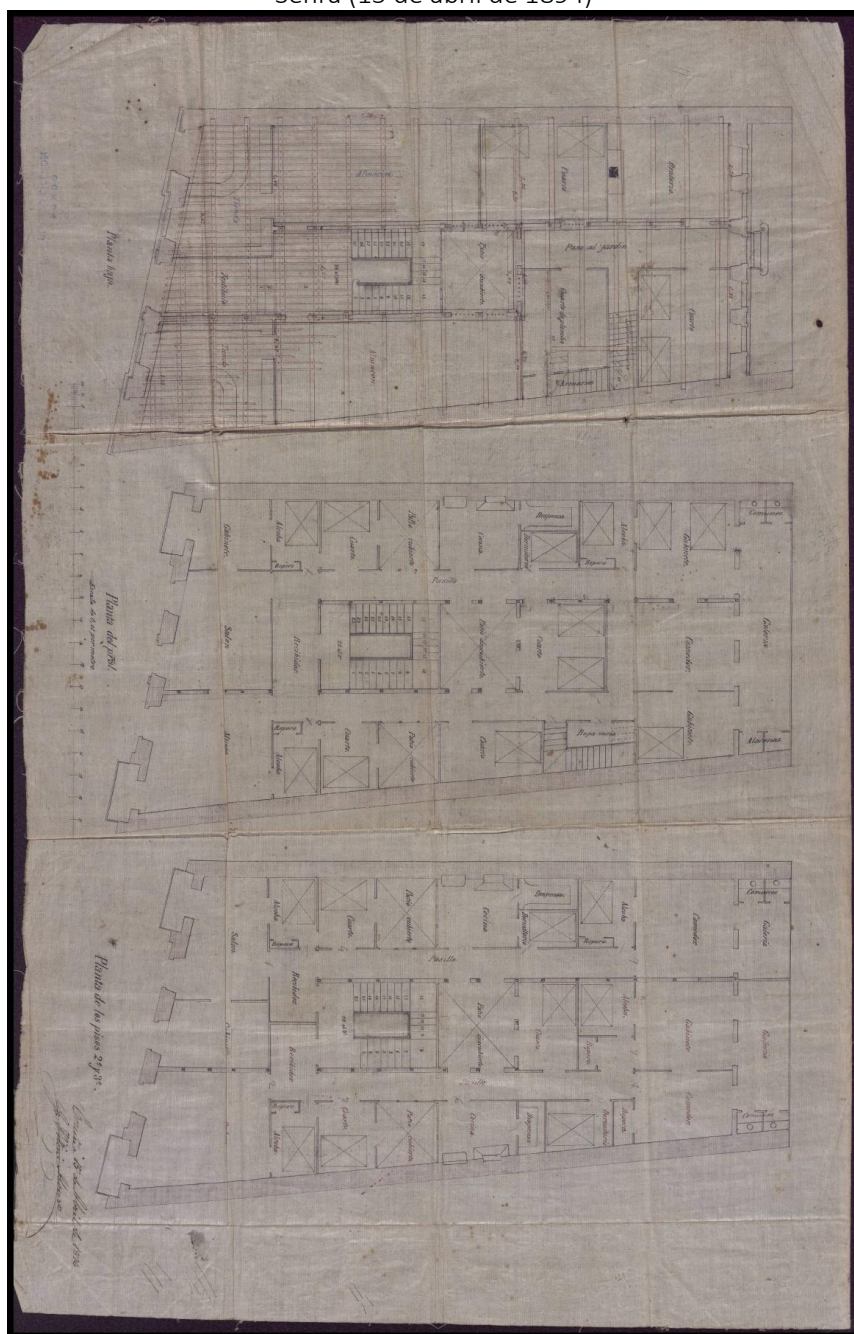
¹⁰⁶ Carta del 16 de abril de 1894. MPG, RBC/Caixa171-01//015.

Figura 14: Herminia García de la Riva y Ricardo Blanco-Cicerón en el porche del jardín de Senra nº 3 (ca. 1920)



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. Foto-17//078

Figura 15: Gabriel Vitini Alonso. Proyecto de distribución del edificio nº 3 de A Senra (15 de abril de 1894)



407

Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. RBC/P5-08//023

ARTES INDUSTRIALES Y EL JARDÍN DE AB

Azora la ingente información disponible sobre las empresas que alhajaron el MBC, alter ego de BC y su “bricabracomanía”¹⁰⁷, firmas dedicadas al arte del hierro, a los mosaicos hidráulicos. Emociona el sinnúmero de datos jugosos sobre jornales de los obreros de Manuel Larramendi, canteros a cargo de José Iglesias y Antonio Rivas, maderistas de La Concepción, escayolistas, estucadores, cementistas de “Gonçalves y Maia” y aun de cartas de recomendación que BC recibía de gente como Alfredo Brañas por colocar en la obra a pobres de solemnidad, faquines sin beneficio¹⁰⁸.

Los suelos iban alfombrados de mosaicos de dos casas: venecianos, adquiridos en 1896-97 a *La Industrial* que presidía Venancio Valderrama¹⁰⁹; y los más *ad hoc* para un diseño como el de Antoni Serra, los producidos por Butsems & Fradera en su compañía de debut¹¹⁰. Pagó la factura correspondiente en septiembre de 1896¹¹¹.

Paramentos interiores de cocinas y excusados, grecas decorativas y zócalos vestían azulejos proporcionados por Ángel Latorre. Se completaron los trabajos de alicatado en febrero de 1897.

El XIX fue el siglo de la “civilización del hierro”, en paráfrasis de Clairac y Sáenz¹¹². A la rejería coqueta sumaremos toda la infraestructura funcional de claraboyas, bastidores de chimeneas, cambotas, cocinas económicas (seis), bajantes, barandas... cerrajería¹¹³. Los balcones, antepechos de las fachadas anterior y posterior, las balaustradas de la escalera interior, aun presumiblemente la de la escalerilla del jardín, reproducirían lo dibujado por Serra/Otero/Vitini. Esto es, no se trabajó con las plantillas ofertadas en catálogo y sí con tres fábricas

¹⁰⁷ Sobre ese concepto definido por Edmond de Goncourt, véase SAISSELIN, Rémy G. *Bricabracomania: the Bourgeois and the Bibelot*, Thames & Hudson, Ltd. 1985.

¹⁰⁸ Buscó trabajo a “un pobre carpintero llamado José García Pazos, lleno de miseria”. Carta enviada a BC en 1903. MPG, RBC/Caixa 171-03//001.

¹⁰⁹ MPG, RBC/Caixa 143-01//03.

¹¹⁰ Véase GRISET MORO, Jordi, “El mosaico hidráulico. Un arte modernista olvidado”, en *Congreso Internacional. El modernismo en el arco mediterráneo*, CIMAM, 2016, pp. 623-630.

¹¹¹ MGP, RBC/Caixa 143-01//05.

¹¹² CLAIRAC y SÁENZ, Pelayo, *Diccionario general de arquitectura é ingeniería, que comprende todas las voces y locuciones castellanas, tanto antiguas como modernas, usadas en las diversas artes de la construcción, citas de autoridades, historia, datos prácticos y equivalencias en francés, inglés é italiano*, t. III, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.

¹¹³ Paras las bilbaínas, BC disponía del catálogo de Florencio Salgado. MPG, RBC//P5-08//034.

muy activas en aditamentos de forja, piezas y maquinaria a finales del XIX: la Fundición San Jaime (que asumía toda la fundición para Conxo en 1895), Alemparte y La Industriosa de Agustín Cerqueiro y Agustín Sanjurjo Badía¹¹⁴. Fueron éstos los encargados de las rejas que tapizan la fachada. Tendrían expositor propio en la Regional de 1909¹¹⁵. Eso sí, las rejas dibujadas remedaron lo ofrecido por la fundición Barbezat & Cía en sus *Ornaments*¹¹⁶.

La urbanidad de BC conjugaba el *savoir faire* con la tradición y la *convenance*: destilaba íntimas relaciones entre el sujeto y el objeto/espacio. Escribió a un interiorista de sedas, Léopold, de los almacenes *Personnaz & Gardin*, con sedes en París, Lyon y Bayona. El coleccionista quería ambientar una habitación a la moda española del XVII, una especie de *period-room* de casa museo (imaginaremos ahí las papeleras, las arquimesas y cordobanes acumulados) que, ingenió el francés, podría plagiar la galantería de los *tableautins* de un Fortuny, lo que delata el furor que aún causaban sus escenas en la capital del arte:

Veo muy bien en mi mente el aspecto de una sala española siglo XVII-XVIII. Además, se podría buscar la idea de ella en un cuadro de costumbres de Fortuny¹¹⁷.

La voluntad de *épater* y el virtuosismo del descanso atravesaban el proyecto del MBC, cual correspondía a la posición del promotor¹¹⁸. La fachada cumplía por su solemnidad colosal. Era el edificio más grande de la Senra el verano de la mudanza familiar. La elegancia de sus interiores era cotilleada con altisonancias en la prensa; los negocios abiertos en los bajos y el inquilino oftalmólogo con consulta de la segunda planta, celebradísimos: la planta noble se

¹¹⁴ De las tres se conservan facturas con aclaración de precios y obra realizada. MPG, RBC/Caixa143-01//09-10-11.

¹¹⁵ Sobre *La Industriosa* y otras muchas cosas, véase TEIJEIRO MOSQUERA, Daniel Lucas, *Arte e industria del hierro en Galicia (1844-1936). Cultura material, centros de producción y obras*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 2025, especialmente pp. 211 y ss.

¹¹⁶ Barbezat & Cía, *Maitres de forges*, 1880.

¹¹⁷ MPG, RBC/Caixa 171-01//004.

¹¹⁸ De acuerdo con el nuevo concepto de vivienda desarrollado. Véase RICE, Charles, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres, Routledge, 2007. Sobre el interior como retrato de la figura del coleccionista, PÉREZ MATEO, Soledad, "El interior doméstico. Retrato del coleccionista del siglo XIX", En *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países di Língua Portuguesa e Espanhola*, 1, 2011, pp. 354-363.

cimentaba en modernidades de progreso como el club velocipedista y la cervecería inaugurada por los señores Asorey, decorada a la última.

Ese “*je ne se sais quoi*” aspiracional, de faubourg Saint-Honoré, encontró su colofón en un jardín interior. Mejor que el huerto por foro de senara, el sur miraría a un vergel de paseos civilizados, un bulevar de traspatio, conjetura de felicidad donde solazarse con la iconografía que ratificaba el *locus* bíblico redivivo: en la cerca que lo cerraba colgaba la imagen románica de Adán y Eva reconvenidos en su Edén. El circuito por el MBC terminaba allí, *outdoors*:

After we had seen everything indoors, Señor Ciceron took me out into his garden to see some statues that had formed part of one of the original facades of the Cathedral. He had saved them from some rubbish heap, and used them to ornament his garden wall.

Escribió Miss Meakin¹¹⁹.

Recibió el señor BC hasta cuatro croquis de jardín de *loisir*, con paseos rectos u ondulantes, estanques circulares que espejeaban en parterres sinuosos y salida a los agros da Carreira. Los firmó un críptico A.B, con esas iniciales en caligrafía inglesa (figs. 16, 17, 18, 19)¹²⁰.

Andrés Barreiro (1850-1925) había accedido a la plaza de jardinero municipal con 28 años. Presentó sus planos con la propuesta de ordenación de los paseos París y Herradura de la Alameda¹²¹. Jardineó en el parque de la ciudad, que *aggiornó* con vanguardismos de luces y surtidores, contorneados de conchas y cuarzós. También fueron suyos el *hortus conclusus* de la Universidad, el parquecillo al pie del cuartel de Santa Isabel, alguno de los dispuestos con motivo de la Exposición Regional de 1909 o el arreglo de una corona de flores, cuando exhumaron a Rosalía de Adina para su traslado a Bonaval. Inventarió su currículum al jubilarse, en 1918, con 40 años de servicio y casi ciego. Se acordó de sus benefactores. AB recordó a BC:

Doy gracias a mis protectores por haberme atendido siempre que los molesté, a los que tengo el gusto de saludarlos como servidores y que son D. Ramón Gutiérrez de la Peña, D. Ricardo Blanco Cicerón y D. José González Salgado, siendo los primeros que han contribuido con plantas y semillas para los

¹¹⁹ MEAKIN, *Galicia...*, op.cit., p. 209.

¹²⁰ MPG, RBC/P5-08//025.

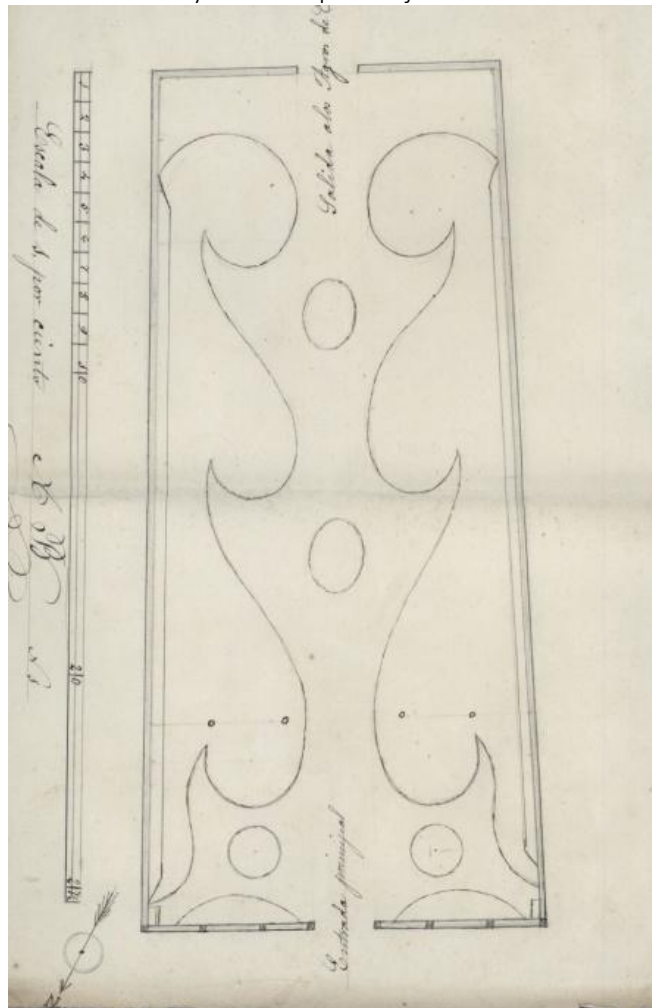
¹²¹ Lo mencionaron CABO VILLAVARDE, José Luis y COSTA BUJÁN, Pablo, *Imaxe de Compostela. Una cidade de pedra nas vellas fotografías*, COAG, Santiago, 1991, p. 30.

jardines. [ANDRÉS BARREIRO TATO, 6 de noviembre de 1923]¹²².

P.S. Uno de los inodoros llegó en tren desde Pontevedra. Lo compró BC en *Castro y Cía* (Vigo).

Sic vos non vobis...

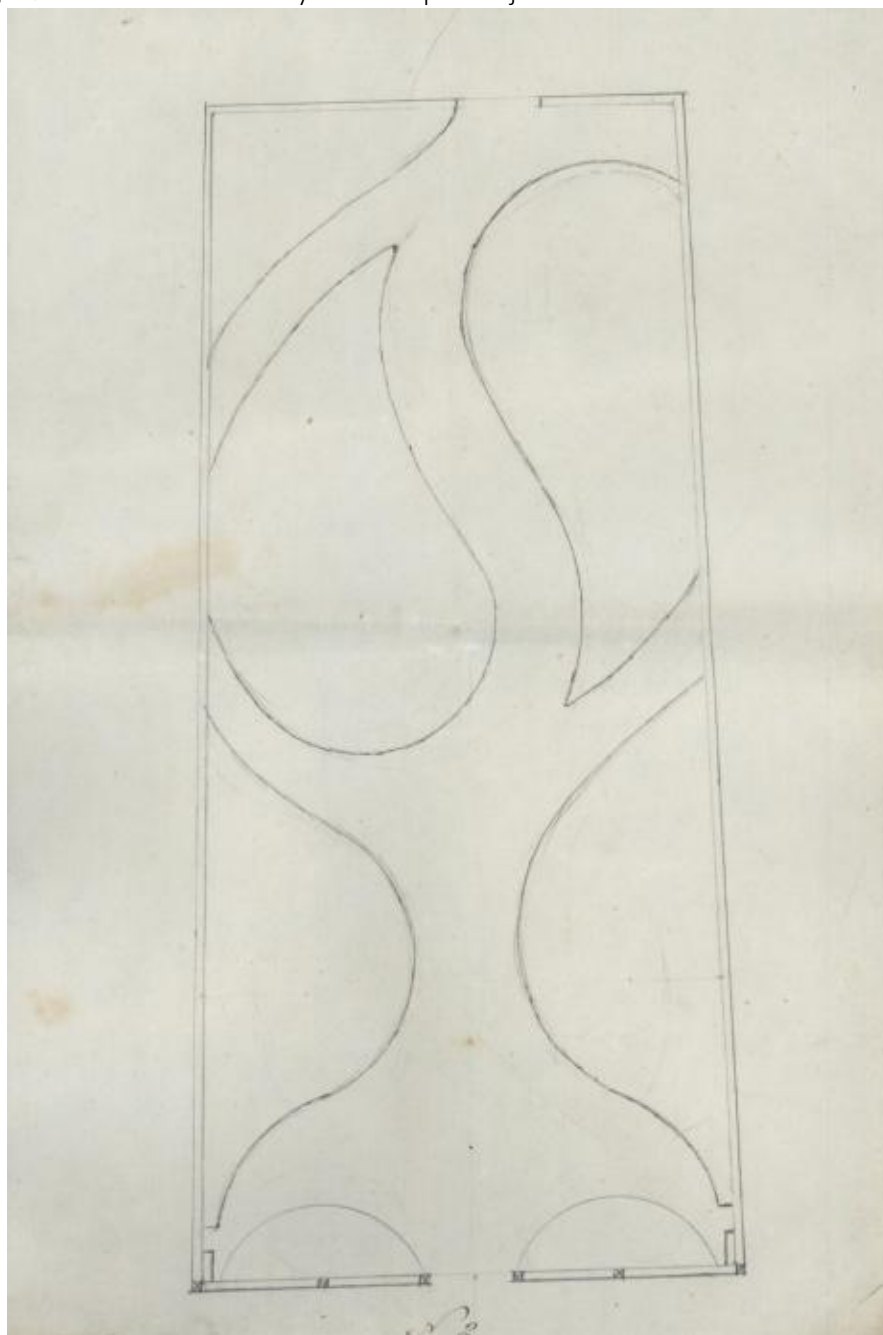
Fig. 16. Andrés Barreiro. Proyecto nº 1 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

¹²² *El Compostelano. Diario independiente*, martes 6 de noviembre de 1923, núm. 1.111, pp. 1-2.

Fig. 17. Andrés Barreiro. Proyecto nº 2 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025

Fig. 18. Andrés Barreiro. Proyecto nº 3 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra

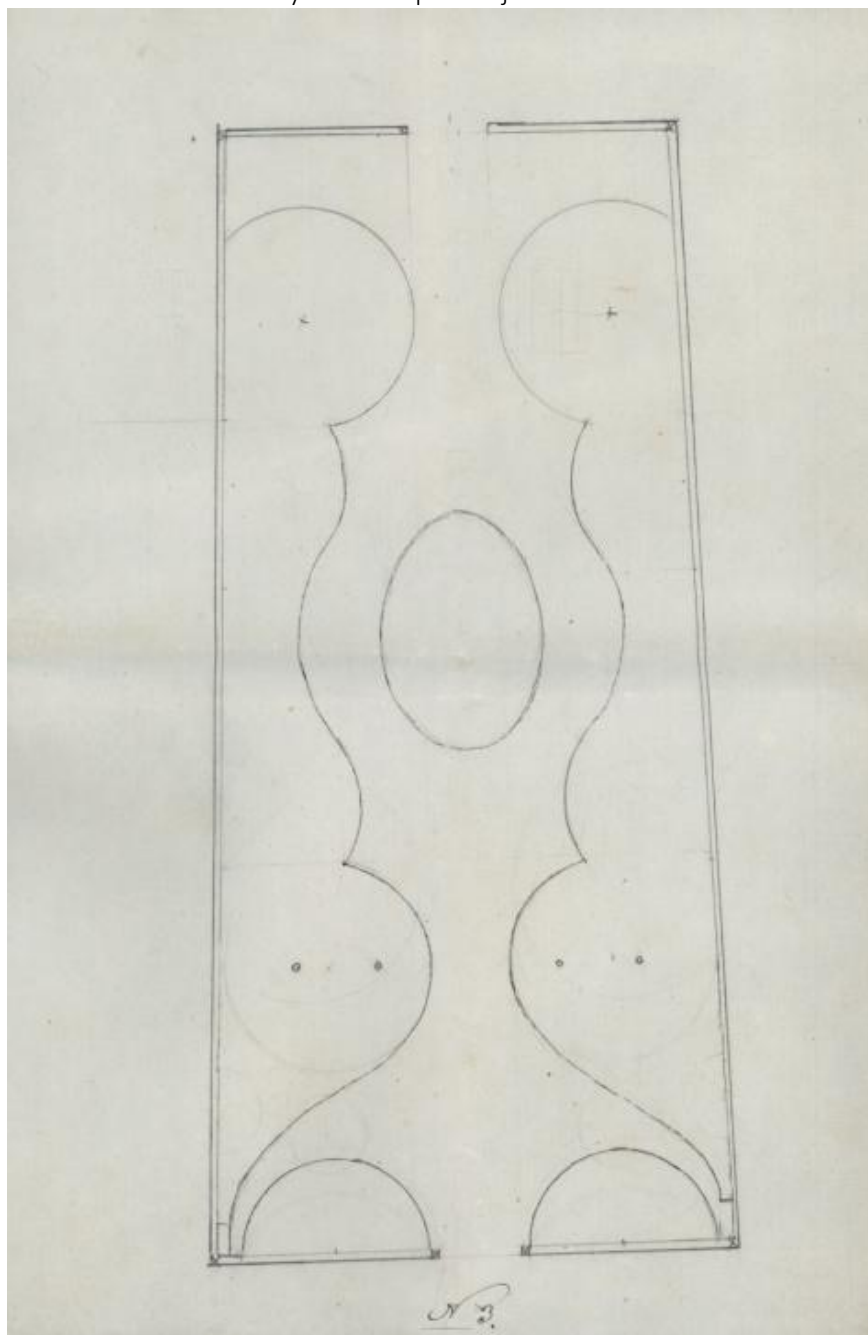
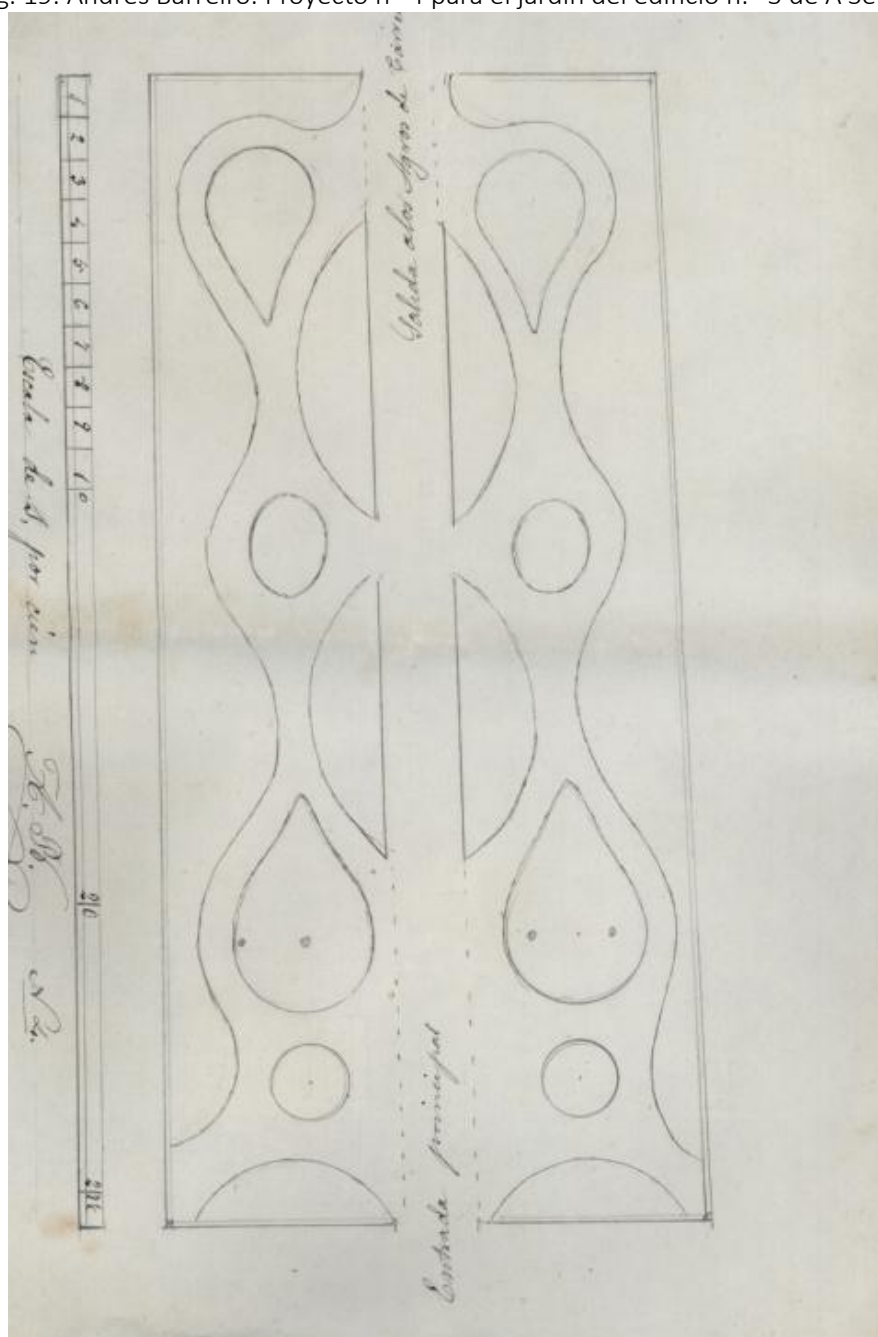


Fig. 19. Andrés Barreiro. Proyecto nº 4 para el jardín del edificio n.º 3 de A Senra



Museo do Pobo Galego. Fondo Ricardo Blanco-Cicerón. P5-08//025