

**APORTACIONES DOCUMENTALES
SOBRE ALGUNOS PINTORES DE LA ZONA
DE MONFORTE DE LEMOS DURANTE EL SIGLO XIX:
MANUEL PÉREZ DE CASTINANDE, JUAN PÉREZ
DE CASTINANDE Y JOSÉ CASANOVA CORTIÑAS***

Ana Diéguez Rodríguez

RESUMO

Como o seu título indica este traballo analizará a obra destes tres pintores do século XIX que traballan na zona sur de Lugo, a través da documentación e das obras conservadas. Isto ademais permite comprender as relacións creadas entre eles como obradoiro e a difusión das súas propostas adaptadas tanto ó gusto dos promotores, principalmente nas parroquias da zona, como ás novas fórmulas establecidas pola Academia de San Fernando.

RESUMEN

Como su título indica este trabajo analizará la obra de estos tres pintores del siglo XIX que trabajan en la zona sur de Lugo, a través de la documentación y las obras conservadas. Esto además permite comprender las relaciones establecidas entre ellos como taller y la difusión de sus propuestas adaptadas tanto al gusto de sus promotores, principalmente las parroquias de la zona, como a las nuevas fórmulas establecidas por la Academia de San Fernando.

A raíz del vaciado de la documentación de los libros de fábricas y de cofradías de las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del XIX de las iglesias del arciprestazgo de Monforte de Lemos, aparecen de forma reiterada tres nombres de pintores: Juan Pérez de Castinande, José Casanova Cortiñas y Manuel Pérez Castinande.

Como artistas formados en las estructuras gremiales derivadas de los siglos XVII y XVIII, donde el aprendiz entraba en el taller del maestro para adquirir los rudimentos

* Quisiera agradecer las facilidades y atención que los dueños del pazo monfortino de Molinos de Antero, Don Matías y sus hijos, han tenido conmigo para la realización de este trabajo. Igualmente a la encargada del Pazo de Tor, Doña Ángeles, cuya buena predisposición para ver tanto el edificio como la documentación albergada en él ha sido de gran ayuda. Por último agradecer al profesor Dr. D. Juan Monterroso Montero de la universidad de Santiago de Compostela su paciencia y buenos consejos para la consecución de éste y muchos otros trabajos.

de su hacer al mismo tiempo que ayudaba en las tareas menos complicadas, su labor no sólo engloba el hecho de pintar en sí sino también, y sobre todo, la policromía de retablos y la decoración de interiores¹.

Este es el caso de estos tres pintores que se dicen ser vecinos de Monforte de Lemos, aunque su trabajo como policromadores de retablos está patente en las iglesias tanto del arciprestazgo de Monforte de Lemos como en ayuntamientos cercanos. Junto a esto también la decoración al fresco de pazos como el de Tor en su capilla o el de pazos de Anteiro en toda su extensión, hacen pensar en un taller muy activo desde principios del XIX, donde estos tres pintores eran las cabezas de un equipo de trabajo mayor, lo que explicaría su volumen de trabajo en estas fechas².

Es interesante resaltar la figura de Manuel de Castinande, pues si bien líneas atrás se ha mencionado el modo habitual en el que se transmitía el oficio durante el siglo XVIII, es imprescindible recordar la actuación de la Academia de San Fernando como el lugar donde pintores y escultores debían ser formados y con ello la aparición de las escuelas de dibujo de las Sociedades de Amigos del País establecidas a principios del siglo XIX en Galicia³. Todo esto hace suponer que el dicho Manuel de Castinande se formó en una de estas academias puesto que el contrato de policromía del retablo mayor de San Salvador de Vilachá se define como “profesor de escultura y pintura”⁴.

Este cambio tan sustancial en cuanto a la designación del especialista en la materia se advierte al comparar el modo en que aparecen citados en la documentación hasta finales del siglo XVIII como “maestros” y el título que ostenta el dicho Manuel de Castinande. Esto hace suponer que no sólo debía tener un interesante taller sino que además debía de impartir clases teóricas y prácticas con respecto a la materia en que era especialista, en cualquiera de las academias de dibujo de las Sociedades de Amigos del País cercanas.

José de Casanova y Juan Pérez de Castinande parecen estar vinculados con el dicho Manuel de Castinande⁵. El segundo por la similitud del apellido y el primero por-

¹ “Ya como maestro, su trabajo no se reduce a obras “de pincel” –las cuales dependían más del prestigio y la calidad del artista –, sino que sus funciones son muchos más amplias. Estas irían desde esos encargos particulares de pintura hasta decoraciones para muros y bóvedas, estofado de imágenes, dorado de altares y rejas o invenciones de carácter efímero (...)”. MONTERROSO MONTERO, J.M. “La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII”, en *Cuadernos de Estudios gallegos*, XLII, 1995, p. 374.

² Es interesante señalar que a través de la documentación se ve que la actividad de estos tres pintores no se interpone en fechas, sino que la labor de uno viene a continuar la del otro.

³ La primera escuela de dibujo se estableció dentro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela en 1834, en cuya junta ordinaria de 9 de enero de 1834 se acordó “la constitución de una comisión encargada de plantear las cátedras de dibujo, geometría, mecánica y química, aplicadas a las artes (...)” FERNÁNDEZ CASANOVA, M.C. *La sociedad económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX: Un estudio de la organización interna y de su actuación a favor de Galicia*. Sada, A Coruña, 1981. p. 83. Sin embargo al lado de estas escuelas también tienen una gran transcendencia los Institutos de Enseñanza Media y los talleres de dibujo y pintura que surgen en los talleres particulares. VILANOVA, F.M. *A pintura galega (1850-1950)*. Vigo, 1998, p. 26.

⁴ ARCHIVO DIOCESANO DE LUGO. (A.D.L.) *Libro I de Fábrica de San Mamed de Vilachá (1776-1953)*. Folios 29 y 29 v.

⁵ Desde el siglo XVII los talleres funcionaban como empresas familiares en el sentido de que los conocimientos eran transmitidos de padres a hijos. “El taller es el crisol del arte. Allí se formaban los artistas, con frecuencia vive y en el trabaja. Es el lugar de formación y producción (...) El oficio discurre en el ámbito familiar. Se trasmite de padres a hijos pero media todo género de parentescos...” MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984, p. 24; GOY DIZ, A. *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela, 1998, pp. 81-87.

que se hace cargo de la policromía del retablo de San Salvador de Vilachá cuando Manuel de Castinandi muere en 1856⁶.

El estilo en la policromía de los retablos en estos pintores puede establecerse a través de las pocas obras conservadas. En primer lugar es necesario señalar que obras autógrafas de Manuel de Castinande en la zona no ha quedado ninguna y atendiendo al contrato, anteriormente señalado, en la iglesia de San Salvador de Vilachá, es muy probable que él solamente fuera el que contrata la obra, específica el tipo de policromía, como profesor de escultura y pintura, pero serían sus discípulos los encargados de llevarla a cabo.

En segundo lugar, respecto a los retablos y frescos en los que las manos de José Casanova y Juan Pérez de Castinande están documentadas, su hacer se mueve entre la tradición rococó de tonos pastel y dorados y los nuevos postulados neoclásicos de marmoleados a imitación de las obras que la Academia de San Fernando fomenta⁷. En cuanto a la decoración de interiores, depende del lugar donde se lleve a cabo. Así, si complementan la policromía de los retablos mayores se erigen como trampantojos de cortinas abiertas, pervivencia del gusto barroco por lo misterioso y sagrado que supone el lugar de la transustanciación de Cristo representado por el sagrario dentro de la gran escenografía que es el retablo⁸. (Figura 1) Junto a estas cortinas las representaciones de elementos arquitectónicos como pilastras o almohadillados. (figura 2)



Figura 1. Retablo mayor de la capilla del Pazo de Tor. Monforte de Lemos.

⁶ A.D.L. *Libro III de difuntos de Santa María de A Régoa*. 1 de enero de 1856, folio 89.

⁷ "(...) Carlos III (...) desde 1777 se impuso una legislación supervisora que dejaba en manos del Estado (por medio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) la unidad de la arquitectura dentro de los cánones neoclásicos (...) el cumplimiento del decreto regio entraba en colisión con la inercia del ímpetu barroco, el oficio de los artistas y la misma economía. Pese a que se afirmaba en el decreto que en cualquier parte del reino era fácil hallar buenos materiales pétreos, la realidad era muy otra. La tradición de los retablos favorecía el empleo de la madera (...) el benefactor no podía afrontar un retablo de piedra o estuco porque el precio lo impedía, de suerte que había que hacerlo "en madera jaspeada imitando a piedra" y esto fue asaz frecuente. La arquitectura imitaba mármoles, jaspes y bronce (...)". MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12-13-14, Junio 1988, pp. 33; 36; 42.

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. "Acerca del trampantojo en España", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 1988, pp. 27-37.



Figura 2. Altar-ediculo de la capilla del Pazo de Molinos de Antero

Por último, la decoración de los interiores de pazos en los que la imaginación se desborda al combinar las estancias ornamentadas a partir de la mera repetición de motivos decorativos como flores o formas geométricas, con estructuras ilusorias de cortinas, puertas, estantes... etc. Sin embargo, en el pazo de San Esteban de Cartelas en Carballedo, donde Juan Pérez de Castinande decora la biblioteca a base de temas costumbristas, parece recurrir a otros modelos pictóricos más elaborados⁹.

Las notas documentales de estos tres pintores se transcribirán a continuación, por supuesto posiblemente en los años venideros aparecerá mucha más información sobre alguno de los tres, lo que permitirá definir con mayor precisión su lugar y fecha de nacimiento o su formación, ayudando así a configurar una etapa de la pintura gallega en una zona de la que se conocen muy pocos datos.

Manuel Pérez de Castinande¹⁰.

No se sabe nada acerca de su lugar ni fecha de nacimiento. Por los datos extraídos del libro de fábrica de Santa María de A Régoa de Monforte de Lemos en 1814, es probable que estuviera avecindado en esta villa:

“Item data doscientos diez reales que pague a Manuel Pérez Castinande por blanquear toda la iglesia y dar el llano en la ventana nueva y más partes que lo necesitaban y otros cincuenta por un peón o criado que traía para su servicio (...)”¹¹

La siguiente referencia en la que aparece este pintor data del 1 de agosto de 1852 en el contrato que subscribió con la iglesia de San Salvador de Vilachá para hacer el retablo de la Virgen del Carmen, la imagen titular y llevar a cabo su policromía:

⁹ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1992, pp. 804-805.

¹⁰ El apellido Castinande aparece en la documentación escrito tanto de esta forma como Castinandi. También es interesante señalar que en el ayuntamiento cercano de Sober existe una zona denominada así, Castinande, lo cual puede ser un indicativo de su lugar de origen.

¹¹ A.D.L. *Libro IV de Fábrica de Santa María de A Régoa de Monforte de Lemos*. 31 de diciembre de 1814. Folio 59v. Todos los datos extraídos de la fábrica de Santa María de A Régoa se deben al vaciado documental del antiguo arcipreste de Monforte de Lemos, Don David Gil Mato, que muy amablemente los puso a nuestra disposición.

“En la parroquia de San Mamed de Vilacha/ el día primero de Agosto del año de mil ocho cientos cin/ quenta y dos, Don Manuel Perez de Castinande veci /no de la villa de Monforte de Lemos profesor de escultura y pintura de una parte, y don Francisco Ribas/ Cura Parroco de Santiago de Pinosos (¿) y actual escusa/ dor en bacante por S.S.S. Ylustrisima de esta de/ San Mamed de Vilacha de la otra; dijeron que /para efecto de colocar la virgen del Carmen que/ para dicha Yglesia compró el don Francisco con fondos/ de la misma ha de construir y pintar un reta /blo o camarín al lado coleteral de la derecha bajan/ do del Altar maior, capaz de azmitir en su seno dicha/ Ymagen dandole la forma que exigen las reglas/ del arte, con todas sus dimensiones a ella anejas/ que dando de cada lado una peanita para colocar un// Santo y formar la principal desde el pabimento. Así mis/ mo ha de retocar las ymagenes de San Mamed, San Ro/ que, y San Marcos; cuya obra anunciada al publico de/ ante mano combino este con dicho Cura en rematarsela/ al Señor de Castianande en mil quatro cientos reales pagos/ en esta forma, por cuenta del caudal existente en/ manos del depositario, un tercio al darle principio/ a la obra, otro en medio de ella, y el ultimo al re/ matarla, dibiendo dar principio a dicha obra en el/ presente mes: a todo lo que y cada uno por su parte se cons/ tituye complirlo bajo las estrechas obligaciones de/ para con la (amuencia) de los vecinos de la referida de/ vilacha; firman las partes con los testigos; don/ Manuel Macia Prebitero, Don Domingo Casanoba y Manuel Ygla/ Francisco Guntiñas estos de la Pa/ rroquia de San mamed de vilacha; y don Cristo/ bal Casanoba de la de Santa Maria de Rozabales.”¹²

De esto se colige que Manuel Pérez de Castinande era vecino de Monforte de Lemos, además de profesor en el arte de la escultura y la pintura, como se ha mencionado anteriormente. Esta vecindad en Monforte se confirma con la noticia de su muerte, en 1856, recogida en el libro de difuntos de la parroquia de Santa María de A Régoa¹³:

“Fallece el pintor Manuel Pérez Castinande”¹⁴

Es muy probable que fuera en esta villa donde tuviese asentado su taller, del que formaría parte, posiblemente, José Casanova Cortiñas, ya que se hace cargo de la policromía de los retablos de San Salvador de Vilachá a la muerte de Manuel en 1856¹⁵.

Juan Pérez de Castinande.

Posiblemente asentado en Monforte de Lemos, pues desde 1814 a 1834 está concertando diversas obras de pintura y policromía con la iglesia de Santa María de A Régoa en dicha ciudad, con la cual presenta una fuerte vinculación:

“Item descargo y pague a Juan Pérez pintor de Castinandi cuatro mil quinientos reales vellón cantidad en que el Sr. Cura ajustó la pintura del Retablo mayor, custodia y el aparejo del colateral del Cristo, por aunque la custodia se hizo de nuevo, pago su construcción el licenciado D. Manuel Rodríguez y el Sr. Cura también mantuvo de su cuenta en tres meses a dicho pintor y un oficial.”¹⁶

¹² A.D.L. *Libro I de Fábrica de San Mamed de Vilachá (1776-1953)*. 1 de agosto de 1852, folios 29 y 29v.

¹³ El problema ante esta noticia radica en el hecho de que en 1840 se produce la demolición de la iglesia de Santa María de A Régoa, sita en el centro de la villa de Monforte para realizar la actual plaza de España. Sin embargo, la parroquial subsiste hasta nuestros días al trasladarse a la iglesia del antiguo convento dominico de San Jacinto de la misma ciudad. Así, esta noticia del libro de difuntos de A Régoa hace alusión al enterramiento ya en el cementerio del antiguo convento.

¹⁴ A.D.L. *Libro III de difuntos de Santa María de A Régoa*. 1 de enero de 1856, folio 89.

¹⁵ Manuel Pérez de Castinande muere el 1 de enero de 1856, como se extrae del IV Libro de Difuntos de Santa María de A Régoa en Monforte de Lemos. (actualmente en el A.D.L.). Ver los datos referentes al pintor José Casanova Cortiñas en el apartado dedicado a su obra.

¹⁶ A.D.L. *Libro IV de Fábrica de Santa María de A Régoa*. 31 diciembre de 1814, folio 59v.

En 1821: “otros treinta y seis reales a Juan Pérez Castinandi por pintar y dorar dicho brazo y remate de la cruz (...)”¹⁷

En 1828: “Item dato diez reales que pague a Juan Pérez Castinandi por pintar el cirio de palo”¹⁸

En 1831: “Item dato cien reales que pague al pintor D. Juan Pérez Castinandi, por pintar el Cristo y Caja del cementerio”¹⁹

En 1834: “Dato seiscientos reales que pague a D. Juan Perez Castinandi maestro pintor por la obra que hizo en febrero en el altar maior y en el del Hececomo”²⁰

Por último señalar una noticia de 1824, de la misma iglesia de A Régoa, donde no se especifica si es Juan Pérez de Castinande o Manuel, el encargado de pintar la puerta del cementerio:

“Dato noventa reales que pague al pintor Castinandi por pintar al óleo las puertas del cementerio”²¹

La relación entre Juan con Manuel Pérez de Castinande quizá sea muy probable en cuanto que, incluso, pudieran ser hermanos por la coincidencia de apellidos. Esto vendría a corroborar la existencia de un taller en la villa de Monforte de Lemos a principios del siglo XIX, donde ambos estarían asentados. El problema radica en que la mayor parte de la documentación justifica a Juan Pérez de Castinande como “maestro pintor” y su trabajo se constata en años precedentes a los de Manuel²², y éste último, en cambio, como se ha indicado anteriormente, es designado como “profesor de pintura”.

La labor de Juan Pérez de Castinande no debe de subscribirse solamente al ámbito monfortino sino también a las zonas cercanas de Sober y Ourense, donde además de la policromía de retablos, como el mayor de la iglesia parroquial de Ferreira de Pantón²³, también realiza la decoración al fresco del pazo de San Estevo de Cartelos en Carballedo y unos lienzos para el retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Vicedo en 1835²⁴. En Monforte también desarrolla esta faceta de decorador de interiores en el pazo de Molinos de Antero.

Estas últimas obras conservadas permiten conocer un poco su modo de trabajar como explica Fernández Castiñeirás con respecto a los lienzos del *Entierro de San Esteban* y *El juicio de San Esteban* en Vicedo²⁵, donde presenta “una gran preocupación por las leyes de la simetría y las disposiciones compensadas, y con las tonalidades carac-

17 A.D.L. *Libro IV de Fábrica e Santa María de A Régoa*. 31 diciembre de 1821, folio 105v.

18 A.D.L. *Libro IV de Fábrica e Santa María de A Régoa*. 31 diciembre de 1828, folio 159.

19 A.D.L. *Libro IV de Fábrica e Santa María de A Régoa*. 31 diciembre de 1831, folio 165v.

20 A.D.L. *Libro IV de Fábrica de Santa María de A Régoa*. 1 febrero de 1834, folio 203.

21 A.D.L. *Libro IV de Fábrica e Santa María de A Régoa*. 31 diciembre de 1824, folio 130v.

22 Así está trabajando en la iglesia de Santa María de A Régoa en 1814, 1821, 1828 y 1831. Es en una noticia del 1 de febrero de 1834 donde se le designa como maestro pintor. A.D.L. *Libro IV de Fábrica de Santa María de A Régoa en Monforte de Lemos*. 1 de febrero de 1834, folio 203.

23 “Retablo mayor. “Juan de Castinande Pinto, año de 1835”. El testero se halla recubierto de pinturas al fresco con casetones y grandes cortinajes. RIELO CARBALLO, N. “Ferreira de Pantón”, en *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. III. Madrid, 1980. p. 37.

24 FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 343-346 y 804-805; GARCÍA IGLESIAS, X.M. *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela, 1989, p. XI, P-1.

25 Óleo sobre lienzo. 35 x 74 cms.

terísticas del momento en el que son pintadas, 1835.”²⁶ La pintura mural del pazo de San Estevo de Cartelos en Carballedo destacan por “una temática extraordinariamente llamativa”²⁷, donde “se dibuja un espacio en forma de banda (...) en cada una de estas bandas existen alternando con otros motivos decorativos y formas de pilastras clásicas acanaladas en las esquinas una serie de óvalos que ofrecen en cada caso una temática que parece de carácter costumbrista”²⁸.

Esta mayor amplitud en el tipo de obras que realiza, pues no se suscribe únicamente a la policromía de retablos e imágenes, hace suponer que su destreza y fama eran reconocidos en la época, al extender su trabajo más allá del área de influencia monfortina.

José Casanova Cortiñas.

Trabaja a partir de la segunda mitad del siglo XIX y vendría a sustituir a Juan Pérez de Castinande puesto que su labor es muy similar a la ejercida por éste durante los primeros cuarenta años del siglo XIX. Si bien la documentación no permite extraer más datos sobre su lugar de nacimiento ni fecha, se sabe que debía ser de Monforte y trabajar en el mismo taller de Manuel Pérez de Castinande, pues en 1866 estaba recibiendo los pagos por la policromía del retablo mayor de San Salvador de Vilachá y por la hechura y pintura del de la Virgen, que había realizado Manuel de Castinande, como se ha comentado anteriormente:

“(Cuentas 1864, frutos de 1859 al 64) Resulta pues contra el Cortiñas su alcance de siete/ cientos treinta y cinco reales que reconoce y entrega al (...) para que este pueda solventar a D. José Casanova lo que le a/ deuda por pintar y dorar los retablos y colaterales de la Yglesia (...)”

“La antedicha cantidad ha sido entregada al re/ ferido pintor en el sesenta y cuatro proximo inme/ diato según recibo dado por el mismo en la misma fecha.”

“(...) De noventa y seis reales y veinte y un maravedís que entregué al/ pintor para completar la dos mil cuatrocientos reales que tenía/ devengados en la pintura del altar mayor y trabajo/ empleado ya en el colateral (...)”

“Data (...) De cien reales para acabar de pagar al Pintor lo que le adeudaba por/ trabajo ocupado en el altar mayor y colateral.”

26 En estos lienzos es la losa que cierra el sepulcro de San Esteban donde se dispone la inscripción: “Juan de Castinande Pintó Año de 1835”. El comentario acerca de la calidad y estilo realizada por Fernández Castiñeiras explica que: “Juan de Castinande tampoco hace en este lienzo una versión teatralizada, aunque tampoco consigue una sinceridad conmovedora a pesar de introducir a dos niños en primer plano, y, al igual que en el *Juicio de San Esteban*, se observa la misma preocupación por las leyes de la simetría y la disposición compensada en torno a ejes precisos; los personajes aparecen enmarcados con excesivo rigor, se renuncia a la perspectiva en sentido científico, ya que si bien es cierto que la emplea también lo es que lo hace de manera muy convencional y esta será siempre frontal, con un solo punto de fuga; claro que tampoco utiliza la luz, eludiendo el efectismo de las sombras lo que muy probablemente Juan de Castinande haga de una manera consciente por desconocer que estas son constructoras de formas y orientadoras de planos” (...). Y en el caso del lienzo del *Juicio de San Esteban*, “las tonalidades utilizadas por Juan de Castinande están totalmente de acuerdo con la sobriedad que predica el Neoclasicismo, aunque esta paleta apagada y fría se exalta y enciende hasta convertirse en cálida en la casulla del Santo, centrando así, todavía más, la atención del espectador, y en el dosel que cubre el sillón en el que toma asiento el sumo sacerdote” FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 317; 344; 345.

27 FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 332-333 y 804-805.

28 GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Pinturas murais de Galicia...*, op.cit., p. XI, P-17.

“Data/ (...) Seiscientos reales que son a cuenta de S.E.Y. en/ tregué al pintor Don José Casanova por dirigirme los/ carpinteros en la construcción del colateral de la Virgen/ del Carmen y pintura del mismo/ Yten sesenta reales que llevó el mismo por retocar la sagrada/ Ymagen (...)”²⁹

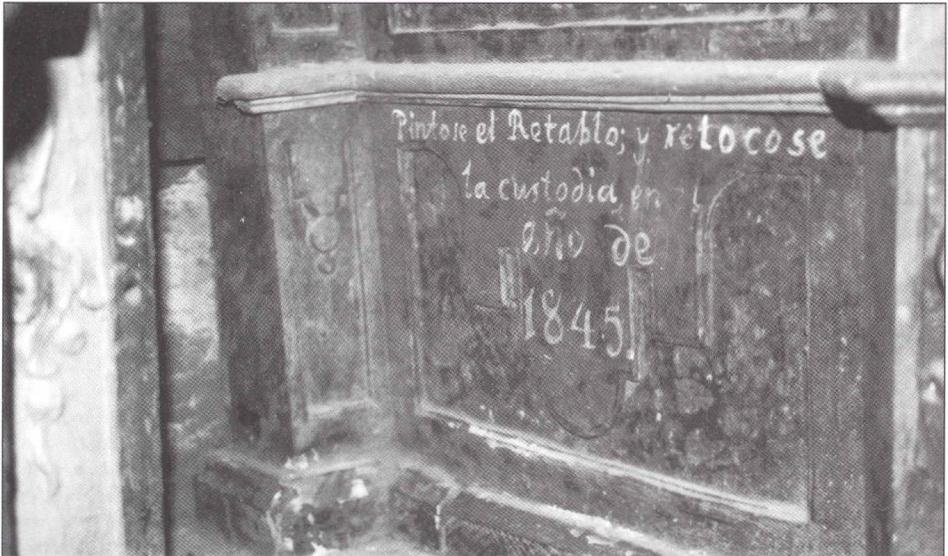
“(…) Data/ (...) De Mil seiscientos cincuenta reales que son facultad inscriptos del Excelentísimo e Yllustrísimo señor Obispo se-/ gun oficio de treinta y uno de Mayo de sesenta y/ cuatro se sacaron de dicha cofradía para solven/ tar parte de la deuda devengada por el pintor/ Don José Casanova de monforte en pintar y dora el retablo mayor, construcción y pintura del cola/ teral de la Virgen”³⁰

De los tres pintores es el que debió de trabajar más en la zona, pues las obras conservadas con su nombre son numerosas. Se tratan tanto de retablos policromados como de interiores al fresco.

Cronológicamente la primera obra en la que trabaja sería el retablo mayor de San Xoan de Chavaga, como reza la inscripción en torno al sagrario:



Figura 3. Retablo mayor de San Xoan de Chavaga. Monforte de Lemos. Detalle de la inscripción.



²⁹ A.D.L. *Libro I de Fábrica de San Mamed de Vilachá. (1776-1953)*. Cuentas de 1864, frutos de 1859 al 64, folio 47; 47 v; 48; 49; 52.

³⁰ “Cuentas que rinde Juan Ribera, depositario de los caudales de la cofradía del Santísimo Sacramento, desde 1863 hasta 1866”. A.D.L. *Libro I de Fábrica de San Mamed de Vilachá. 1864*, folio 151.”

“Pintose el Retablo; y retocose la custodia en año de 1845. // José Casanova”³¹ (figura 3)

Los dos siguientes serían, el retablo de la Virgen de Montserrat en el convento benedictino de San Vicente de O Pino en Monforte de Lemos y el retablo mayor de San Salvador de Vilachá, donde años antes había estado trabajando y policromando el retablo de la Virgen del Carmen, Manuel Pérez de Castinande. En los dos retablos es una inscripción la que hace mención al pintor y al año de ejecución. En el caso del retablo de la Virgen de Montserrat:

“José Casanova Lo pintó 1864”³² (figura 4 y 5)

En Vilachá la cartela del lado del evangelio explica:

“Lo pintó Dⁿ Jose Casanova. año de 1864. // Siendo Cura Dⁿ Pedro García Varela”³³

Su movilidad durante estos años se constata a través de la pintura del retablo y capilla de la iglesia de San Pedro de Pobra de Brollón en 1863:

“Y lo pinto Don José Casanova y Cortiñas en 1863// Se hizo siendo cura Don Mael Pala en 1862”³⁴

Y también a través del retablo que en 1882 pinta en la iglesia de Santa María de Amandi, Sober:

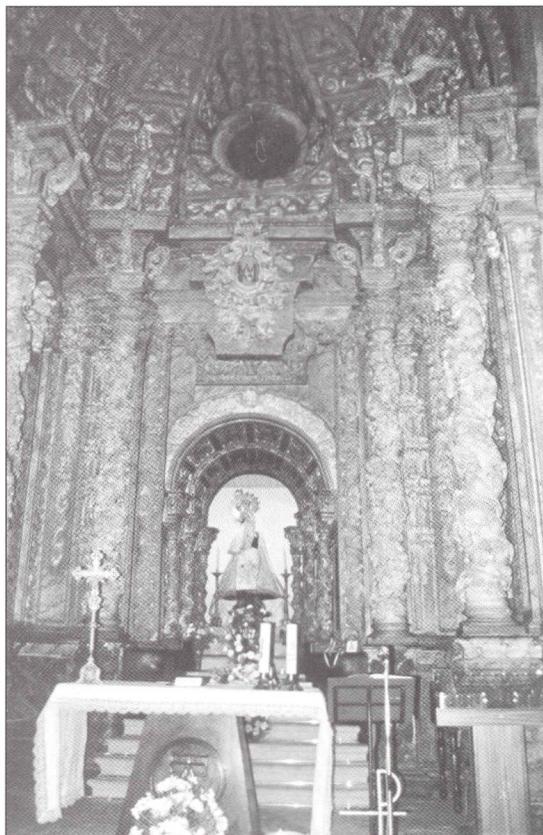


Figura 4. Retablo de la Virgen de Montserrat de San Vicente de O Pino. Monforte de Lemos

³¹ Hecho que es mandado por el visitador de la Diócesis de Lugo en el año 1816. A.D.L. *Libro I de Fábrica de San Xoan de Chavaga*. 1816, folio 203.

³² Inscripción localizada en una moldura del sotabanco del lado de la epístola, de la que se ha desprendido uno de los tablones.

³³ Este retablo debió de contar con los caudales de la cofradía del Santísimo Sacramento para sufragar los gastos de su pintura. Los datos documentales ya han sido expuestos anteriormente al comenzar a hablar de José Casanova.

³⁴ Es Fernández Castiñeiras quien a través de esta noticia llega a establecer que la policromía del interior de la iglesia también corresponde a la mano de Casanova Cortiñas: “por mil novecientos reales, se pinta “el retablo mayor de la Yglesia y el resto de la perez en la que se pintó o figuró un retablo” (...) No obstante (...) se la debio encomendar a José Casanova Cortiñas, dado que a él se le había encargado pintar el retablo mayor, como consta en la predela...” FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 806-807.

Este hecho de pintar el retablo y el resto del testero es muy habitual en las obras de Casanova, como se puede apreciar en el retablo mayor de San Xoan de Chavaga o el de la capilla del Pazo de Tor.

“D. José Casanova lo pintó
A^o 1882”³⁵

Vuelve a Monforte en 1892 para realizar la policromía del retablo mayor de Santa María de Baamorto:

“Data. Habiendose ajustado las pinturas del retablo mayor de la iglesia al Pintor D. José Casanova Cortiñaz en la cantidad de tres mil ochocientos reales (...)”³⁶

Y continúa en esta iglesia a principios del siglo XIX, en concreto en 1904, pintando los retablos de la Virgen y San Roque de Santa María de Baamorto:

“por pintar los altares de la Purísima y Roque llebo el pintor de Monforte José Casanova doscientos y cincuenta pesetas.”³⁷ (figura 6 y 7)

La última noticia que constatamos referente a su trabajo es de 1909, en una inscripción en el retablo de la capilla del pazo de Tor, donde se hace referencia a su policromía y la decoración de la capilla:

“Pintó este retablo y capilla Don José Casanova Cortiñas año 1909”

Esta última inscripción permite constatar que aún seguía trabajando y asentado en Monforte de Lemos a principios del siglo XX.

La comparación de sus obras permite atestiguar que su estilo varía considerablemente en cuanto a la elección del colorido. Si bien en todos se muestra una preponderancia de los marmorleados y jaspeados, son los tonos pastel, claros, aguados y detalles dorados los que se emplean en los retablos con advocación mariana como



Figura 5. Detalle de la inscripción del retablo de la Virgen de Montserrat. Monforte de Lemos.



Figura 6. Retablo del evangelio de Santa María de Baamorto. Monforte de Lemos.

³⁵ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., p. 810

³⁶ A.D.L. *Libro I de Fábrica de santa María de Baamorto (1698-1919)*. 1892, folio 230 v.

³⁷ A.D.L. *Libro I de Fábrica de Santa María de Baamorto (1698-1919)*. 1904, folio 239.

en el de la Virgen de Montserrat en San Vicente de O Pino, o el de la capilla del pazo de Tor. Recurriendo a colores más densos con predominio de verdes, azules y amarillos en el retablo de Chavaga y en el de Vilachá, sin renunciar a la estética neoclásica del jaspeado. Y, en cambio, en Baamorto potencia más ese marmoleado con respecto a las obras precedentes. (figura 8)

Su trabajo también se extiende a la decoración de interiores como la llevada a cabo en la capilla del pazo de Tor como complemento de la policromía del retablo, donde el juego con las cortinas recogidas remiten aún a la estética barroca del trampantojo. Un recurso, que por otro lado, también emplea en el retablo de la Virgen de Montserrat en San Vicente de O Pino, al disponer un falso vano con visillos y rejas enfrentado al verdadero del lado del evangelio. (figura 9)



Figura 7. Retablo de la epístola de Santa María de Baamorto. Monforte de Lemos.



Figura 8. Retablo mayor de Santa María de Baamorto. Monforte de Lemos.

La faceta muralista también la desarrolla en zonas más alejadas como es en la iglesia de San Pedro de Cereixa en Pobra de Brollón, realizada en 1863, o en la iglesia de Santa María de Amandi en Sober de 1882³⁸. En cuanto a su labor en Pobra de Brollón Fernández Castiñeiras hace una valoración muy explícita en cuanto a la calidad y estilo de Casanova Cortiñas puesto que dispone “unas estructuras arquitectónicas neoclásicas de muy buen porte y de vivos colores: rojo, verde, violeta y ocre, como correspondía al segundo estilo pompeyano, con los elementos figurados en perspectiva y con un aspecto del todo lógico, ya que las formas figuran avanzar con respecto al muro, produciendo así un efecto de profundidad que, a modo de arco de triunfo, acogen el retablo mayor, la entrada triunfal, estructurando así una representación con recursos típicamente clásicos y configurando un conjunto de aspecto singular, en el que su autor: José Casanova Cortiñas, nos muestra, a través de una realización correcta y muy de acuerdo con los gustos neoclásicos, a pesar de la fecha en que es realizada, que es un hombre conocedor de su oficio aunque carente de esa chispa necesaria para hacer que el conjunto se convierta en una obra destacable. Claro que es preciso resaltar, que este retablo pictórico-cultórico de San Pedro de Cereixa es, con todo, uno de los mejores logrados en el panorama artístico gallego de la época objeto de estudio.”³⁹

Así, en resumen, por las obras conservadas se puede deducir que la mayor parte de su trabajo seguía la estética del momento en el gusto por el marmoleado en la mayoría de la policromía de los retablos y la decoración ilusoria en los interiores.

En conclusión, la pintura del siglo XIX en Monforte de Lemos sigue derivando en el modo de actuar de los pintores del siglo XVIII, donde el pintor debe desarrollar su actividad en múltiples facetas⁴⁰. Por otro lado, a pesar de las normas emanadas de la



Figura 9. Detalle. Trampantojo el retablo de la Virgen de Montserrat de San Vicente de O Pino. Monforte de Lemos.

³⁸ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 806-807 y 810; GARCÍA IGLESIAS, X.M. *Pinturas murais de Galicia...*, op.cit., p.XI, 38.

³⁹ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega...*, op.cit., pp. 806-807.

⁴⁰ Sin embargo aunque en el XIX esta tendencia varía con la aparición de las academias de dibujo y pintura, muchos artistas mantienen ese multifacetismo de los pintores y decoradores barrocos, como es el caso de Garabal Louzao en Santiago de Compostela. VILANOVA, F.M. *A pintura galega...*, op.cit., p. 28.

Academia de San Fernando, estos pintores intentan compaginar esos nuevos gustos con la tradición arraigada de las poblaciones más periféricas, donde la estética barroca predomina sobre el gusto neoclásico. Estos pintores imitan el marmoleado y los jaspes sobre las estructuras de madera de los retablos, evocando el material imperecedero en que deberían de haber sido contruídos, pero también los toques de dorado no dependen tanto de las reminiscencias de los panes de oro con que eran cubiertos en épocas precedentes, sino más bien como evocadores de los apliques de bronce que sobre los retablos pétreos eran tan comunes desde finales del siglo XVIII.

Por último, la labor de Manuel Pérez de Castinande, Juan Pérez de Castinande y Manuel Cortiñas Casanova constata la existencia de un taller continuo en esta zona cuya sede estaba en la villa de Monforte de Lemos, desde donde desplegaría su influencia a las áreas cercanas.

BIBLIOGRAFÍA:

- FERNÁNDEZ CASANOVA, M.C. *La sociedad económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX: Un estudio de la organización interna y de su actuación a favor de Galicia*. Sada, A Coruña, 1981.
- FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. *Un siglo de pintura gallega: 1750-1850*. Tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1992.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M. *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela, 1989, p. XI, P-1.
- GOY DIZ, A. *Artistas, talleres e gremios en Galicia (1600-1650)*. Santiago de Compostela, 1998.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1984.
- Idem. "Problemática del retablo bajo Carlos III", en *Fragmentos*, 12-13-14, Junio 1988, pp. 33- 43.
- Idem. "Acerca del trampantojo en España", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I. 1988, pp. 27-37.
- MONTERROSO MONTERO, J.M. "La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII", en *Cuadernos de Estudios gallegos*, XLII, 1995. pp.371-391.
- VILANOVA, F.M. *A pintura galega (1850-1950)*. Vigo, 1998.
- RIELO CARBALLO, N. "Ferreira de Pantón", en *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. III. Madrid, 1980. p. 37.