

Testimonios de la cultura material en los exvotos pintados de Galicia

JOSÉ FUENTES ALENDE*

Entre las diversas manifestaciones artísticas conservadas en nuestros santuarios, o en su entorno, nos encontramos con aquellas consideradas como de carácter “popular” o “menor”, calificativo el primero que puede ser aceptado, pero no así el segundo. Es cierto que los “cruceiros” que presiden el atrio, las boetas o petos, especialmente los de “ánimas”, tan arraigados y extendidos por Galicia, bien en las encrucijadas o al margen de los caminos, bien en el interior de los templos, e incluso numerosas imágenes de santos receptores de culto y de profunda devoción por parte de los miembros de una comunidad han de ser consideradas como “populares”, por cuanto han sido realizadas a petición del pueblo para su propio beneficio, expresando *modos de vida y valores compartidos y aprobados por gran parte de la sociedad de su tiempo*¹, y por un llamémosle artista del pueblo que conoce sus necesidades y que, por norma general, se mantiene en el anonimato, primando así la importancia de la obra sobre la de su ejecutante. Hemos de discrepar, sin embargo, con la calificación de “menor” que en la escala artística reciben estas obras, entre las cuales debemos incluir los exvotos, de manera especial los pintados, a pesar de que su ejecución no se ajuste a los cánones académicos y ortodoxos que el arte culto requiere. Pero no por ello se puede negar el valor artístico de estas obras, puesto que, si bien no reúnen unos altos valores de calidad y de plasmación, e incluso las dimensiones, salvo raras excepciones, suelen ser pequeñas y los soportes no han recibido el tratamiento y la adecuación requerida para conseguir mayores logros y mejores condiciones

* Ponencia de Antropología Cultural del Consello da Cultura Galega.

¹ DESCALZO LORENZO, Amalia, *Aldeavieja y su Santuario de la Virgen del Cubillo*, Monografías de Arte y Arquitectura Abulenses, 2, Instituto “Gran Duque de Alba” de la Diputación Provincial de Ávila, 1988, p. 218.

de conservación, sí nos ofrecen, en concreto los exvotos pintados, un enorme contingente de datos, no sólo a través de la leyenda explicativa en su parte inferior, sino en la misma representación pictórica del milagro, y porque, de acuerdo con la acepción segunda dada por la Real Academia Española a la palabra “arte”, son el resultado del *acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando*².

Asimismo, e incidiendo en el tema que aquí nos ocupa, el de los exvotos pintados, y en particular los de Galicia, que en su contenido y aportaciones muy poco discrepan de los del resto de España, sí, sin embargo, en su configuración y en su leyenda, es de destacar su incalculable valor para conocer no sólo las manifestaciones de la religiosidad popular en la que deben enmarcarse, sino también nuestra cultura material, que aparece plasmada en ellos por lo general de una manera ingenua, a lo “naïf”, *con un carácter descriptivo muy claro: tratan de representar la escena, generalmente dramática, en que el oferente se libró de la muerte o de un accidente grave. El artista se preocupa muy poco o nada en absoluto de las reglas de perspectivas o de modelado del arte oficial. No se propone hacer ninguna obra de arte, sino sólo relatar un acontecimiento del modo más claro posible y poniendo bien en evidencia la protección celestial de que su cliente se ha beneficiado. Por supuesto, todos los detalles de vestimenta y equipo están representados minuciosamente*³.

El artista, conocedor o no de las normas de perspectiva y de las que han de regir el arte, plasma la escena tal cual él la ve o la imagina, tratando que su obra resulte un auténtico documento para quien luego la contemple en el santuario respectivo, dada su finalidad testimonial y propagandística, transmitiendo de una manera gráfica el suceso explicado más o menos pormenorizadamente por la leyenda. *De ahí que importe menos el valor del dibujo, el poco o nulo conocimiento de la perspectiva, originando frecuentemente escenas planas y con diversos puntos de visión a su interior, el violento contraste de colores, sin gradación alguna, entre gamas de cálidos terrosos y fríos grises, o la irreal manera de aplicarlos, aunque por otra parte nos gane su expresividad. Observador amante del detalle se convierte el pintor en testigo utilísimo para la etnografía: el modo de vestir de aquellos personajes, utensilios y aperos de labranza, mobiliarios, etc., son reflejos de época*⁴.

Es por ello que los exvotos pintados, de más o menos calidad artística, representaciones siempre de una promesa efectuada en un momento de peligro, e incluso de acción de gracias, ya individuales, ya colectivos, se convierten en *fuentes de incalculable utilidad para tratar de conocer y reconstruir aspectos precisos o formas de vida de la cultura popular: actividades, oficios, arquitectura, tecnologías, transportes, decoración interior de la vivienda, indumentaria,*

² *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, tomo I, Madrid, 1984, p. 133.

³ MORANT, Henry de, *Historia de las artes decorativas*, con la colaboración de Gerald GASSIOT-TALBOT, traducido del francés por María Antonia PELAUZY, revisión y ampliación para la edición española por José CORREDOR MATHEOS, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1980, p. 433.

⁴ TEJADA VIZUETE, Francisco, “Pintura Popular Bajoextremeña”, *Saber Popular. Revista Extremeña de Folklore*, núm. 1, p. 74.

*en fin, el vivir cotidiano*⁵. Son documentos del modo de vida diario en el momento en que el pintor los ejecutó porque él mismo vive en ese ambiente, porque lo conoce, aun cuando lo plasmado pueda obedecer a una realidad que se corresponda con la del sujeto que encarga el exvoto o serle adjudicado tomándolo de su entorno o basándose en modelos estándares: *Apenas os acessórios, mais concretos e pormenorizados, revelam o intento da fidelidade da cópia: são os aspectos da igreja com os quais o pintor está familiarizado... a indumentária doméstica regional e da época... as minúcias de interior como os bufetes, as cadeiras de espalda de coiro, os leitos de dossel e bilrados, as almofadas guarnecidas de rendas, os roda-pés e as colchas*⁶.

Todos estos elementos de la cultura material aparecen, en mayor o menor número, en los exvotos pintados gallegos, permitiendo su análisis y comparación con los de otras comunidades. La inclusión del inventariado y estudio de los exvotos en la “Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia”, que sufraga la Fundación “Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa” y que se elabora en el Museo de Pontevedra, nos ha permitido catalogar hasta el momento 117 cuadros, ubicados en un total de veintidós santuarios, que fueron el objeto de un extenso trabajo todavía inédito, además de otro tipo de exvotos, fundamentalmente los de cera⁷.

No obstante, no pretendemos realizar en esta breve comunicación un estudio pormenorizado de cada uno de los aspectos de la cultura material presentes en los exvotos gallegos, sino ofrecer únicamente aquellas líneas generales que siguen cada uno de ellos.

En primer lugar, debemos destacar la importancia de la indumentaria personal, por cuanto en la mayoría de ellos, excepción hecha de los de temática marinera del santuario de Vilaselán (Ribadeo, Lugo), aparece representada cuando menos la persona enferma o en un determinado peligro, muchas veces con otros familiares y compañeros de viaje o de empresa, en las más variadas actitudes. Claramente definidas, por lo menos en cuanto lo permite la diafanidad de la pintura y su disposición en la misma, nos encontramos con 231 figuras humanas, aparte de otras ligeramente esbozadas por medio de manchas, de las cuales 129 son masculinas, 87 femeninas y 15 infantiles. En su mayoría nos permiten conocer algo de la vestimenta a la usanza de la época, desde las ropas de faena en la pesca hasta las de diario y de fiesta, pasando por las ropas de cama que pueden apreciarse a través de los embozos y de las mangas de camisones y pijamas en las 37 mujeres y en los 20 hombres representados en sus respectivos lechos.

La diversidad de la indumentaria es altamente patente, manifestándose las diferencias en dos aspectos fundamentales. Por un lado, según la calidad

⁵ MARCOS ARÉVALO, Javier, “La religiosidad popular y el fenómeno votivo: milagros, promesas y exvotos en Extremadura”, *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIII, núm. II, mayo-agosto, 1997, p. 485.

⁶ ROCHA PEIXOTO, “Etnografía Portuguesa. Tabulae Votivae. (Excerpto)”, en *Etnografía Portuguesa. (Obra Etnográfica Completa)*, organização, prefácio, notas e bibliografia de Flavio GONÇALVES, 2ª ed, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995, pp. 190-191.

⁷ FUENTES ALLENDE, Xosé, “Exvotos de cera: tecnoloxía e funcionalidade”, en *Tecnoloxía tradicional: Dimensión patrimonial. Valoración antropolóxica. Actas do Simposio Internacional In Memoriam Xaquín Lorenzo*, Ourense, 13 ó 15 de outubro de 1994, A. FRAGUAS FRAGUAS - X. A. FIDALGO SANTA-MARIÑA (coords.), Consello da Cultura Galega, ponencia de Antropoloxía Cultural, 1996, pp. 227-260.

de la pintura, a menor técnica artística, indumentaria más rústica y menos lograda. Por otro, a tenor de la categoría social, que a su vez lleva implícita una mayor técnica al ser, tal vez, encargada la obra a artistas más formados y con más soltura, capaces de darle más empaque al personaje o personajes representados, diferenciando incluso al médico del clérigo, al juez del abogado, al marinero del labrador o a los niños estudiantes de un colegio con su uniforme, e incluso a los cristianos de los musulmanes, denominados también árabes y herejes, que en número de 20 aparecen reflejados. Amén de la ropa habitual, como chaquetas, camisas, pantalones y corbatas en los hombres, blusas, faldas, trajes de chaqueta y mandiles en las mujeres, con los zapatos de ambos géneros, deben citarse algunos ejemplos de ropa clerical, de frac de alto coturno, de uniformes militares, de bastones de mando y de sombreros de copa, utilizados éstos de manera especial por los facultativos. Hemos de destacar el hecho de que a pesar de tantas representaciones de indumentaria tan sólo dos pueden ser encuadradas en el tipo de traje típico gallego tal como hoy lo entendemos, en ambos casos femenino, uno en el santuario de la Esclavitud (Padrón, A Coruña) y otro en la capilla de Nuestra Señora de Aránzazu, en Santa Cristina de Veá (A Estrada, Pontevedra), los dos de factura semejante.

Mención aparte merecen la vestimenta y los atributos que ofrecen las distintas iconografías presentes en los exvotos, que varían considerablemente en el mismo santuario y aun tratándose de la misma advocación, tanto en el colorido como en la forma, en la disposición y bordado de vestidos, mantos y túnicas. Figura, lógicamente, en primer lugar la representación de la Virgen, generalmente con el Niño en brazos, en un total de 97 casos. Jesús, además de como niño acompañando a su madre, aparece en dos ocasiones, una como Nazareno Redentor y otra como Ecce Homo; Santa Minia en el interior de su urna en 4, San Benito en 2, y en tan sólo una Santa Ana con la Virgen niña de la mano, San Ramón, San Jorge y las Ánimas del Purgatorio.

Además de la indumentaria personal, masculina, femenina o infantil, destaca asimismo el ajuar de las camas en las 60 representaciones que de éstas aparecen en los exvotos gallegos: jergones que asoman por debajo de las sábanas y colchas, aquéllas con sus embozos de puntillas o de bordados, éstas de tiras y franjas bordadas con diversos motivos y rematadas por flecos anudados; almohadas, sencillas o dobles, a juego con las sábanas en lo que se refiere a su tela y a sus remates.

De suma importancia es la representación de interiores, puesto que la mayoría de las escenas de nuestros exvotos corresponden a enfermedades, ubicando por lo tanto al enfermo en su habitación o haciendo su petición u ofrenda en una sala. Debe destacarse el hecho de que frente a las 60 camas representadas, anteriormente citadas, tan sólo en 33 ocasiones aparezca la habitación más o menos definida como tal, frente a los 27 casos restantes en que la cama se sitúa en un ambiente totalmente neutro, incluso como al aire libre, o dando la sensación de una simple alcoba de la que no es posible apreciar nada de su interior.

Los ambientes habitacionales aparecen definidos, además de por la presencia obligada de la cama, por distintos elementos: por las paredes, a veces en uno o dos lados, insinuadas por simples variaciones en la tonalidad cromática, en una ocasión a modo de tabique de madera con taraceas romboi-

dales verticales; por los zócalos o rodapiés en su parte inferior; por las puertas y ventanas, con sus listones y vidrios, y en ocasiones con contraventanas o rejas de forja; por las tablas del piso, de diversas anchuras, o a modo de parqueté; por las cornisas y por los pontones en la totalidad o en parte del techo; por los armarios, mesillas de noche, mesas camilla y sillas; por espejos, cuadros y crucifijos colgados de las paredes, además de por los pesados cortinones que penden del techo en uno de los extremos o a ambos lados de la cama.

Otros ambientes que nos encontramos son: el de un amplio salón, con tres puertas al fondo, un espejo y dos cuadros a cada lado de éste y dos sillones tapizados; el de una sala de juzgado, con puerta y ventana, mesa del juez y estantería; el de una amplia sala, con puertas a derecha e izquierda bajo dosel, ventanas, cuadro y mesa al fondo; el de una sala de estar, contigua a la habitación, con dos puertas, sillas y mesa; el de un aula escolar, con mesa al fondo y puerta; los interiores de templos, dos en el santuario de la Esclavitud y sendos en los de Abades, en Silleda (Pontevedra) y Virgen del Camino, en Muros (A Coruña).

Los 60 ejemplares de camas que figuran representados en los cuadros pintados constituyen el conjunto más numeroso de elementos muebles, permitiéndonos conocer una amplia diversidad de modelos.

Refirámonos en primer lugar a las camas que podemos considerar exentas, aunque en ocasiones, como es lógico, aparezcan adosadas por uno de sus lados, generalmente la cabecera, a una de las paredes de la habitación o bajo un elevado copete circular del que penden pesados cortinones, como sucede en uno del santuario de A Pastoriza (Arteixo, A Coruña). Las encontramos en 45 casos, mostrándonos la mayoría de ellas el cabecero y el piecero, éste a veces únicamente las patas o ni tan siquiera eso por hallarse totalmente cubierto por la colcha, más alto en buena lógica el primero que el segundo, pero desproporcionado en algún ejemplar.

Ambos elementos pueden ser rectos, con entrepaños macizos diferenciados del bastidor, sin remate de ningún tipo o con un listón a veces cilíndrico de distinto color, e incluso prolongándose en semicírculo que puede cobijar algún adorno de tipo vegetal pintado o una cruz de madera incrustada. Pueden presentar también balaustres, bien circulares torneados, bien de tablas sencillas. El análisis formal de los cabeceros y pieceros siguiendo un orden cronológico nos aporta un dato que puede ser significativo, o tal vez no, para la historia, o para la aproximación a ella, del mueble, cuando menos en Galicia: aparecen por primera vez en el año 1853 curvados hacia el exterior en su parte superior, llegando incluso a cerrarse por completo enrollándose, pudiendo datarse en ese año dos ejemplares de la Esclavitud y uno de los Milagros del Monte Medo (Baños de Molgas, Ourense), apareciendo a partir de entonces con mucha más frecuencia. ¿Indicará este dato que a mediados del siglo XIX se introduce en Galicia un nuevo modelo de cama, bien por evolución de la propia carpintería, bien por la llegada desde fuera de catálogos de mobiliario?

Las patas sobre las que apoyan ofrecen secciones cuadradas o circulares, a veces con talla torneada, totalmente rectas o ligeramente estrechas en su parte inferior, de forma troncopiramidal o troncocónica invertida. Sus remates

superiores presentan una mayor diversidad: piñas, bolas o esferas, pirámides cuadrangulares, cornisas sustentando granadas, pomos y pináculos.

Nos encontramos también con las camas bajo dosel o cobijadas en el interior de una supuesta y reducida alcoba, por lo que la apreciación de su configuración se hace más difícil. Aparecen en catorce ocasiones, en una de ellas representándose dos camas afrontadas por el piecero, en las que yacen marido y mujer. Del dosel cuelgan cortinones, que se abren de arriba abajo, permitiendo ver únicamente a la persona enferma y algo del ajuar de la cama.

Merecen mención también los tres ejemplares de camas de hierro o de forja que encontramos en el santuario de la Esclavitud. Una de ellas, bajo un corto dosel, está construida por barras de sección circular, enmarcando el cabecero y el piecero sendos balaustres de cuatro barrotes, con bolas de bronce como remates, acabando la parte superior de ambos en adornos en espiral con bolas también bronceadas en sus extremos. En el segundo ejemplar, las barras laterales que corresponden a las patas del cabecero y del piecero rematan en bolas doradas, ambos casi de la misma altura y con diez barrotes verticales el primero y ocho el segundo, rematando aquél en un semicírculo soldado al listón superior, en el que se inscribe un motivo vegetal también dorado. En el último caso, las patas tienen pináculos como remate, culminando el piecero y el cabecero con sendas barras con entrelazos, adosando sobre éste último un semicírculo con motivos serpentiformes.

El número de cunas o berces representados en los exvotos no se corresponde con el de casos en los que se pide la salud de un niño. Únicamente nos encontramos con tres, ya que el infante se coloca generalmente en una cama normal. En uno de ellos, en el que la criatura no aparece representada, la cuna tiene forma de nuez o barca, muy apuntada por ambos extremos, y está tapizada o recubierta por una tela semejante a la de la colcha en la que yace la madre, sin que pueda apreciarse el material en que está construida. Otra es rectangular, baja, de madera, con balaustres perpendiculares en los laterales. Más rara es la forma del tercer ejemplar, con los laterales conformados por dos mitades simétricas, de bases curvadas, en las que predomina el geometrismo circular, tanto en los remates enrollados del cabecero y del piecero como en la decoración lateral a manera de espirales.

La ambientación de las salas o de las habitaciones se complementa con otros elementos, entre los que cabe destacar los asientos, entre los que sobresalen, aparte de dos sillones de contornos robustos y formas curvadas en vertical, tapizados en marrón, las sillas. Éstas a veces siguen las mismas líneas y el mismo tapizado que el resto de los muebles a los que acompañan, como es el caso de las dos de 1853 de los milagros del Monte Medo, en verde a juego con el mantel que cubre la mesita de la sala y con la de la habitación contigua sobre la que se ubica el candelabro, así como con la pequeña silla al lado de la cama, las tres con las patas y el respaldo en ligera curvatura.

Otras sillas muestran un respaldo recto o suavemente curvado hacia atrás, abierto o hueco, con un único travesaño a media altura, horizontal o vertical, o con un círculo de madera; con listón ancho y ondulado como remate. En una ocasión, la silla parece ser de forja, a tono con la cama, de asiento redondo tapizado, patas curvadas unidas por un travesaño también circular y respaldo hueco conformado por dos barras curvilíneas que configuran una especie de media luna prolongada o de herradura.

En cuanto a los asientos, además de los tapizados, nos encontramos con tres casos, uno de ellos con dos sillas, en los que parecen ser de materia vegetal, mimbre o badana, entretejida.

Otros elementos que contribuyen a crear ambiente, por otra parte necesarios en una habitación, son las mesillas de noche, ubicadas al lado de la cama, con sus puertas frontales y cajones, y las mesas supletorias o mesas camilla. Sobre unas y otras, de diversas formas, en un caso sobre un robusto émbolo tallado de tres pies, con o sin tapete, se disponen candelabros de bronce con velas encendidas, jarras, platos, tal vez lavamanos, y vasos de loza, tazas de barro, jarras, botellas y pocillos, quinqués y, como caso único, un robusto reloj de mesa con cuerpo de bronce.

A ello contribuyen también los armarios, uno de ellos amplio, de dos cajones con tiradores metálicos en la parte inferior, y de dos puertas con dos entrepaños cada una y dos estantes interiores en la superior; otro también con dos puertas de tres entrepaños y la cubierta de la cornisa en negro y remate dorado en su frente. O los espejos, de marcos dorados, de diversas dimensiones, y los crucifijos, más o menos definidos, que penden sobre el cabecero de la cama, como incidiendo en la religiosidad y devoción profesada por el sujeto enfermo.

Y en este sentido hemos de destacar la abundancia de cuadros que aparecen colgados de las paredes de las habitaciones o de las salas. Su temática, en la mayoría de los casos, es difícil de precisar, bien por la mala conservación del propio cuadro exvoto, bien porque haya sido colocado por el autor como simple detalle anecdótico y decorativo, incluyendo en su interior únicamente unas manchas informes. Sin embargo nos encontramos con ejemplares en los que su contenido está plenamente definido y perfectamente logrado, consiguiendo el artista verdaderos logros de cuadro dentro del cuadro, incluso con una alta calidad, unas veces a la técnica del carboncillo, otras con el empleo de un alto cromatismo. En marcos de madera, dorados, marrones o negros, a veces rodeados por *paspartús*, podemos encontrarnos con la imagen de la Virgen María, San José de cuerpo entero portando al Niño y la Virgen de la Soledad con el puñal clavado en el pecho, la Virgen con el Niño y San José, barbado, también con el Niño, sobre un fondo tenebrista, el Sagrado Corazón de Jesús y el Sagrado Corazón de María, y la Virgen acogiendo en su regazo el cuerpo de Cristo muerto, con la Cruz y un amplio y profundo paisaje al fondo, en cuadro de considerables dimensiones.

Mención aparte merecen los dos exvotos pintados en 1853 por Ricardo Vilanova para el santuario del Monte Medo, si bien uno de ellos referente a una curación acaecida un siglo antes. En ellos, a diferencia de los restantes de Galicia, la representación de la divinidad, en este caso la Virgen de los Milagros, aparece en el interior de sendos marcos dorados, con una fuerte sensación de planitud, colgado uno en primer plano y el otro al fondo de la sala, sobre una mesa con dos candelabros.

En pleno aire libre nos encontramos con cinco representaciones de carros del país. En uno de ellos, en el que consideramos pseudo-exvoto por cuanto se limita a plasmar y narrar la curación de un parálítico y que da origen al culto en el santuario de la Esclavitud, aparece el tullido acostado, incorporándose para beber agua de la fuente santa; sobre el “chedeiro” se aprecian en primer plano siete “estadullos” o “fumeiros” cortos, que se corresponderían

con sus pares en el otro lateral, menos definidos; a ellos irían atados los “ladrales”, aquí de una sola pieza, que semejan contruidos de varas vegetales entrelazadas; en la rueda de madera del primer término, que, como la del fondo, presenta en la superficie de rodaje púas de hierro de cabeza gruesa, no se aprecian las uniones de las distintas piezas que la integran, salvo el “mión” central en el que sobresale la cabeza del eje. En el de Pastoriza, en el que el hombre aparece atrapado entre el “chedeiro” y la rueda, ésta es idéntica a la del cuadro anterior, si bien puede apreciarse la lámina de hierro que recubre su borde; se representan en sentido longitudinal las tablas del piso del carro, con cinco pares de “estadullos”, altos y puntiagudos; la “cabzalla”, o timón, como en el caso precedente, está oculta entre la yunta, uncida por un yugo recto, de “cangas” rígidas, al que se sujeta el carro por medio de la “chavella”. Similares son los otros tres ejemplos de la Esclavitud, dos de ellos con tres pares de “estadullos”, uno sin ellos, notándose en éste que la disposición de las tablas del piso es en sentido transversal y no en el longitudinal habitual.

Constituyen un capítulo aparte los exvotos de tema marinero, ya que nos permiten conocer determinado tipo de embarcaciones. Entre éstas aparecen las de tipo popular, sin un nombre propio que las identifique: una lancha de remos con una vela cuadrada a proa; una dorna en dos ocasiones, idéntica en ambas, que nos muestra la disposición de las tablas; una chalupa de remos y con su timón. Luego ya las embarcaciones de mayor porte y para largas singladuras, a veces con su nombre: el navío “San Vicente”, con los tres palos; el bergantín “Fernando VII”, con uno; el buque “Juan de la Vega”, con el trinquete y el mayor; un trasatlántico anónimo, con dos mástiles y chimenea al centro; el barco “La María”, con un jabeque de moros, un bote, un yate; el “San José y Ánimas”; el paquebote “Purísima Concepción”; el bergantín “Flora Paquita” con la corbeta “Albión”; el bergantín “Ana”; el trasatlántico “City of Paris”; el bergantín goleta “Nuestra Señora del Rosario”; la goleta “Cruz”, o la embarcación “San Antonio y Ánimas”.

Como acabamos de ver a rasgos generales, los exvotos pintados son auténticos documentos que nos facilitan gran cantidad de información sobre el modo de vida de una determinada época. Por un lado, la inscripción explicativa nos aporta datos sobre personas fácilmente identificables, sobre enfermedades, sobre la actuación de los médicos o sobre las creencias y las prácticas religiosas con las que se complementaban las ofertas realizadas. Por otro, la representación plástica nos presenta testimonios sobre la cultura material de entonces, que fue transformándose y en muchos aspectos perdiéndose.

Fuentes de información tan importantes permanecen en Galicia podemos decir que olvidadas o cuando menos sin ser reconocidas como se merecen. Custodiadas, como por otra parte es lógico, en sus santuarios respectivos, en la mayoría de los casos se encuentran en condiciones precarias de conservación, sufriendo la humedad existente en los templos, casi todos ubicados cerca del mar, el humo de las velas, las aglomeraciones de fieles y el paso del tiempo.

No puede negarse, sin embargo, el interés y el afán proteccionista que la Iglesia muestra hacia los exvotos pintados. Un proteccionismo que en 1919 llevó a los responsables del santuario de la Esclavitud a reunir en un único conjunto, en una especie de retablo en el interior de la sacristía, los cincuenta y cinco cuadros que custodia, sin tener en cuenta ni la cronología ni la ma-

teria, sujetándolos al soporte con puntas clavadas en donde fuese menester. Protección que intuimos sería contra la sustracción o robo, por cuanto al ser adosados a la pared sur del templo la humedad es mayor, a lo que ha de añadirse la imposibilidad de moverlos para su aireación, con el consiguiente riesgo de ataques de xilófagos. Éstos de la Esclavitud fueron objeto de una intervención restauradora el pasado año para figurar en la exposición sobre el siglo XIX del proyecto “Galicia. Terra Única” de la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

Por su parte, de los veintidós custodiados en el santuario de Pastoriza la mayoría se encuentra en mal estado, con roturas en el lienzo y con desprendimientos de la capa pictórica. Fueron restaurados por el Museo de Pontevedra los seis óleos de tema marinero con motivo de la exposición “Exvotos mariñeiros en Bretaña e Galicia” celebrada en Brest en 1987 y en Pontevedra en 1988⁸.

Nos encontramos, pues, ante unas manifestaciones artísticas, sean populares o menores, que reúnen las condiciones necesarias para ser debidamente conservadas y protegidas como si de obras de arte mayor se tratase. Y al hablar de conservación y protección nos referimos en primera instancia a labores de restauración, con la consiguiente desinsectación y reparación o sustitución de los soportes.

Son los exvotos pintados, por lo tanto, obras de arte complementadas con una inscripción más o menos explícita en cuanto a datos de la persona y de las circunstancias que rodearon al exvoto, totalmente fiable. Más dudas a este respecto nos ofrece la representación plástica de la escena o escenas, por lo que cabe que nos formulemos ciertas interrogantes. ¿Conocía el artista al detalle las condiciones de vida del oferente? ¿Las habitaciones y salas presentes en los cuadros se correspondían con las que el enfermo habitaba? ¿La lujosidad plasmada plásticamente, tanto en lo referente a muebles como a ajuar e indumentaria, nos ofrece una visión de la realidad o es mera fantasía del pintor inducido por el donante con la finalidad de reflejar una categoría social elevada? ¿Son auténticos retratos los personajes representados? Aun en los de tema marinero, ¿las embarcaciones, incluso aquellas en las que consta su nombre propio, son copias exactas? Preguntas todas ellas que por el momento no nos es posible contestar sin riesgo de equivocarnos. Pero lo que no podemos negar es que, reales o ficticios, estamos ante un considerable número de elementos que por el mero hecho de ser plasmados en un cuadro, ya sea copiando o fantaseando, como reconoce la Real Academia Española, se supone que el artista conocía y que por lo tanto se corresponden con un determinado momento.

Un hecho claro del poco interés que los exvotos pintados han despertado lo encontramos en la legislación civil, que reconoce a los exvotos en general su valor etnográfico, ignorando por lo tanto el que poseen desde el punto de vista histórico-artístico. El Derecho Canónico va algo más lejos al estimar su carácter artístico, ya que el canon 1.234 dice: *En los santuarios o lugares adyacentes, consérvense visiblemente y custódiense con seguridad los exvotos de arte popular y de piedad*. Queda, no obstante, mucho camino que recorrer hasta

⁸ *Ex-voto marins de Bretagne et Galice. Exvotos mariñeiros en Galicia e Bretaña*, Musée des Beaux-Arts de Brest, Museo de Pontevedra, Carrefour des Régions d'Europe, Oueste France, 1987.

conseguir colocar a los exvotos en general y a los pintados en particular en el lugar que se merecen. *El valor documental, artístico, histórico y etnográfico del exvoto obliga a las instituciones a desarrollar una política proteccionista y de restauración. Proteger los exvotos supone contribuir al conocimiento de un rico patrimonio hasta el presente casi desconocido o infravalorado*⁹. Sacar del olvido a los gallegos, cuya situación es la misma a la que alude la cita que precede, darlos a conocer y reconocerles su auténtico valor, valor como documentos históricos y etnográficos, han sido los objetivos de esta comunicación.

⁹ MARCOS ARÉVALO, Javier, *op. cit.*, p. 485.



Retablo con exvotos en el santuario de la Esclavitud. Padrón, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto muy deteriorado en el santuario de Pastoriza. Arteixo, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto con cama bajo dosel en el santuario de Pastoriza. Arteixo, A Coruña. (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto en el santuario de la Esclavitud. Padrón, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



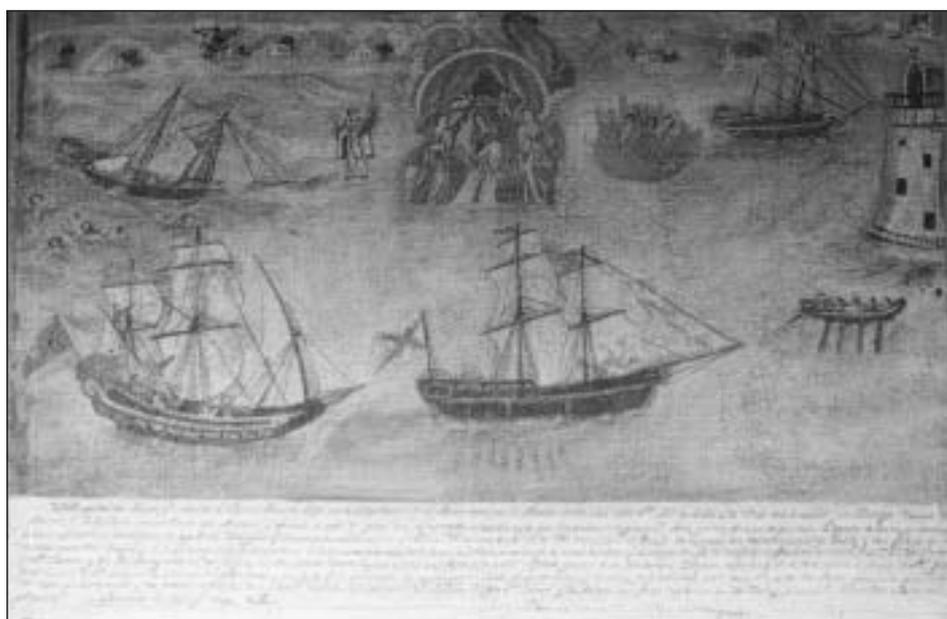
Exvoto con cama y silla de forja y cuadros en el santuario de la Esclavitud. Padrón, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto con cama bajo cortinones y carro del país en el santuario de la Esclavitud. Padrón, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto con una “dorma” en el santuario de Pastoriza. Arteixo, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)



Exvoto con varias embarcaciones en el santuario de la Virgen del Camino. Muros, A Coruña (Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra)