

lugris
PAREDES
SOÑADAS



lugris
PAREDES
SOÑADAS



//Afundación
Obra Social ABANCA

//ABANCA
Obra Social

Dos vistas coruñesas de Lugrís

La recuperación y restauración, por parte de ABANCA, del mural de Urbano Lugrís, sito hasta ahora en la calle Real de A Coruña, es una magnífica noticia. Así se rescata una gran obra y se pone fin a la destrucción sistemática que sufrieron otras valiosísimas ya irrecuperables. Lugrís es uno de los mejores artistas gallegos de todos los tiempos y, por tanto, sus obras son patrimonio de Galicia y deben ser protegidas como un bien público.

Con motivo de esta interesantísima exposición comisariada por Rubén Ventureira, quien acertó al encontrar el homenaje que Lugrís le hacía a la *Vista de A Coruña 1669* de Baldi, quisiera sacar a la luz un cuadro inédito de este artista que ha permanecido desde hace décadas en mi familia y del que hoy soy su propietario. Tanto mi padre como su hermano, mi tío Antonio, fueron muy amigos de Lugrís —como antes, en los años 20 y 30, lo había sido mi tío César Alvájar— y lo ayudaron en algunos de los momentos más difíciles de su bohemia. Yo no recuerdo la fecha del ingreso en mi casa de esta *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, ya que siempre la he tenido en mi mente, pero debió de acontecer hace, por lo menos, seis décadas.

Tres tonos de azul distintos inundan el espacio del cuadro que, a su vez, conforman sus tres dimensiones. De abajo a arriba, un azul más claro que no es iluminado ni por las luces de los barcos de pesca que regresan al puerto, ni por las luces de la ciudad, sino por la neblinosa emanación de un pecio o de un conjunto de pecios: los barcos anclados en el puerto de la ciudad sumergida. Son las luces de las velas, las luces de las hogueras, las luces de las antorchas que clarean el mar que el espectador ve en primera línea del cuadro.

Por eso la densidad marina es mayor aquí que en el segundo plano de la obra cuando los pequeños arrastreros, tan solo dibujados y contorneados por las luces artificiales encendidas, avanzan seguros hacia los norayes. La ciudad, en la noche profunda, se ilumina velando para recibir a quienes siempre regresan de un más allá inalcanzable para el común de sus conciudadanos.

El tercer y último plano, el más oscuro de todos, lo compone un cielo en toda su pureza azul-oscura. Las luces de la ciudad sirven para mostrar su magnificencia. Solo unas cuantas estrellas, quizás también la rosa de los vientos, marcan un horizonte remoto. La ciudad se encuentra así velando su sueño entre el misterio de la naturaleza y la metafísica de los cielos que pueden o no encenderse cada día. La propia ciudad es un gran barco varado en medio de un océano, pero el puerto está protegido por la ría y la Marola que otras veces pintó como un farallón de Capri.



Urbano Lugrís: *Vista nocturna del puerto de A Coruña*. Oleo sobre tabla. Colección particular.

La ciudad es una isla rodeada de sueños e imaginaciones por todas partes. Puede resurgir la hundida, la de San Barandán, o se puede hundir la resurgida. Pueden volver los barcos fantasmales del Gran Sol en lastre, o con todos los Moby Dick arponeados. En el rotar de los pesqueros que han aminorado su marcha para alcanzar suavemente las empalizadas con los castillos de proa, se escucha el rumor de estas antiguas cantigas nuevas: “¡Quén dera ser nao senlleira/n-aquel mar non presentido/das ja mergulladas terras!”. Además los versos de Bouza Brey hablan, de rutas sin cielo, sin astros, sin viento, sin lluvias, siempre a la deriva de las olas y “deitados no esquecemento”.

Este mar de Lugrís, por el contrario, tiene un principio y fin: busca la ruta del paraíso, porque en el infierno arde la nada. Cielos y aguas tan distintas como las de Bruegel (*El triunfo de la muerte*, Museo del Prado), o las del Bosco, dos de los pintores más amados por el gallego. Estos dos artistas cogen un carbón encendido y lo depositan en una mano. El carbón quema esa mano, pero lo que realmente la incendia es la nada. Lugrís pone en esa misma mano un lapislázuli tan duro como el acero y prepara moliéndolo los azules de ultramar, de ultratierra. El ardor de la nada, el peso de la esperanza en los cuadros de Lugrís.

En definitiva, aquello que no nos da la realidad nos lo dará la imaginación. Lugrís se desapegó siempre, a pesar de sus dificultades, de la nada. Sabía que si uno se deja apegar a la nada es imperfecto y la perfección —o al menos su búsqueda— provenía de liberarse de ese vacío. En *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, nada está hueco. Lo sumergido, la superficie y el cielo están habitados, y las luces de unos y de otros se intercalan. En este discreto cuadro se muestra la belleza serena del mundo en paz con la naturaleza y también el misterio a través de la visión estática de un día cotidiano.

A diferencia de Caronte que atraviesa la laguna Estigia en el maravilloso e influyente cuadro de Patinir, estos humildes barcos pesqueros salvados de las tormentas, atraviesan el océano de la vida en la paz que el azul sin convulsionar siempre ofrece. La eternidad del cielo, la eternidad del mar, la temporalidad siempre pospuesta de quienes regresan en los navíos después de haber atravesado tiempos y espacios diversos e incontables. Alguien de esos barcos, como Palinuro, podría dejarse caer por la borda para unirse con el todo. Sin lugar a dudas un acto panteísta. Pero al igual que el marino troyano no caería en el vacío sino en la literatura. La literatura, la pintura, el arte en general, cubren el vacío.

Escribió San Agustín que lo que el hombre ama, eso es el hombre. Y Lugrís amaba tanto al ser humano como a la naturaleza que lo rodeaba: playas, dunas, faros, fondos marinos, acantilados, barcos, rocas... Su pintura está precisamente configurada por la presencia de unos en otros y, cuando no es así, surgen esos desiertos marrones como naturalezas muertas. Si Dios tuviera ojos tendrían el color azul de los cuadros de Lugrís. Y, ya mayor, las cataratas del mismo Dios, conformarían la totalidad de las aguas saladas y dulces pintadas por él.

Desde que lo vislumbré por primera vez, este cuadro, me ha dado siempre una gran paz. En el *Libro de la sabiduría*, el Creador, o el supuesto Creador según cada cual, escribe que “En todas las cosas busco la paz”. Ninguna

violencia, crueldad, temor, desesperación o desesperanza he visto en ningún cuadro de nuestro pintor. Por el contrario, un canto a la vida y a la posibilidad que nos da el vivir conforme a ella o separándonos de ella mediante la alternativa de la creación de mundos como su muy admirado Julio Verne.

El cielo limpio, el mar en calma, el mundo submarino que reposa en los bajíos, los pesqueros repletos de peces y mariscos como si volvieran del lago Tiberíades, remarcan la pureza del lugar, el vaciado del alma, un *agnus dei* marino. Las lanchas traen los panes y los peces, atraviesan el mundo de las formas. El espacio de este cuadro de Lugrís se me asemejó siempre a la boca de un cráter. Las rías también podrían ser bocas de cráteres. Y si fuera una boca infernal tendría colores ocres, pero al ser un cráter por el cual uno se puede deslizar hacia otros mejores mundos, el azul es la mayor distinción de la bondad del camino.

Placidez de los barcos que regresan a casa, placidez del alma que regresa a la luz que ilumina el más allá. Todo está detenido y en movimiento a la vez. Los barcos avanzan sin avanzar, el cielo que alborea sin alborear, el mar que no descubre lo que oculta. Cada uno confía en la verdad del otro. La esperanza mira, contempla, no se inmuta, tiende siempre al porvenir. El porvenir viene en esos barcos que aún no han acabado de llegar, porque la esperanza está siempre por venir, es el porvenir inagotable. La obra de la esperanza es la obra de nuestra propia perpetuación.

Veo todos los días, desde hace más de medio siglo, esta *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, y he ido y vuelto en estos azules que siempre permanecerán en el estatismo del porvenir. Desde la costa se ven llegar los mascarones de proa y pensamos que allí viene la felicidad. Desde esas naves de ribera, al ver los marineros las luces encendidas, ellos piensan que la felicidad está aquí. Y la felicidad está en medio del camino de las miradas de unos y otros. Unos se asoman a las escotillas, otros lo hacemos desde los ventanales de las casas incendiadas. En la otra orilla siempre está la esperanza. Nadie tiene la esperanza consigo, sino en el horizonte que se contempla.

El anhelo está en la esperanza que no se cumple porque siempre está pendiente de cumplirse y no puede así decepcionarnos. En el amor todos somos marinos en la espera. Los marineros viven en esa delicia sin cansarse nunca de esperar. Y cuando todo se cumple, ¿en qué más creer? En la esperanza. El azul es el color de la esperanza. Hay que creer en algo, y se cree en lo que se espera, se cree en la esperanza. Y el azul, y estas tres clases de azul en el cuadro de Lugrís, son de esperanza.

Y en esos barcos que penetran ya en el puerto iluminando a altas horas de la madrugada, ¿quiénes irán? ¿Ulises o Acab? ¿Simbad o el holandés errante? ¿Nemo o cualquier innominado de nosotros mismos? Todas las tripulaciones han visto y oído. Visto lo que no se puede contar y oído lo que no se puede mostrar.

Y, sin embargo, lo contamos y narramos por ellos, porque su conducta fue valiente. El relato está ligado a esa metamorfosis a la que aluden Ulises (con las sirenas) y Acab con la visión blanca de la montaña convertida en

ballena. Ambos gritan un canto imaginario, enigmático, que está siempre distante y que designa a esa distancia como un espacio que ha de recorrerse y el lugar a donde conduce como el punto en el que cantar deje de ser una ilusión.

Vista nocturna del puerto de A Coruña, refleja la bahía en paz después de todas las tormentas, después de todas las incertidumbres, después de todos los rumbos desnortados. En el cuadro de Lugrís siempre estoy regresando a casa, a la casa del Padre, a nuestra casa. Y como no sabemos si nos reconocerá, si nos reconocerán, preferimos fondear. Los barcos de Lugrís, las naves de este cuadro, no están navegando, según nuestra vista nos confunde, sino fondeados.

Cada siete años el holandés errante puede llegar a puerto y recalar en él varios meses a la espera de que el amor, un amor apasionado lo salve. Los pesqueros de Lugrís en la bahía nocturna de A Coruña, son como las naves romanas en el cráter del lago Nemi. Las naves se hundieron y crearon allí una ciudad submarina en el volcán apagado. Los barcos de la bahía de A Coruña pintados por Lugrís, las naves romanas del lago de Nemi, unos y otras son nuestras ramas doradas, nuestra mitología, nuestra razón de ser y existir.

A Urbano Lugrís le hubiera gustado ser un pintor renacentista. Y lo fue fuera de su tiempo. Un pintor culto, ilustrado, él mismo un magnífico poeta. Sus referentes máximos los podemos encontrar en el Museo del Prado: Patinir, Botticelli, Fray Angélico (*La Anunciación*), Antonello da Messina, El Bosco, Bruegel, Leonardo, los planos y los recintos urbanos pintados por El Greco, Claudio de Lorena, un pintor posterior a los primeramente citados pero tan vehemente como Lugrís en los anacronismos y reminiscencias arquitectónicas de sus cuadros.

Lugrís no se fija en los primeros planos de las obras, sino en los escenarios preteridos de estas. Para mí el caso más ejemplar es el del tríptico de Sandro Botticelli, *El relato de Nastagio degli Onesti*. Basado en el *Decamerón* de Giovanni Boccacio. Es uno de los relatos más conocidos (más bien era. Hoy desafortunadamente el *Decamerón*, como tantas otras obras magnas de la historia de la literatura universal forman parte de nuestra arqueología cultural).

Pertenece a la quinta jornada y tiene como protagonista a un joven de la ciudad de Ravenna, Este se llama Nastagio y está enamorado desde hace mucho tiempo de una joven, pero siempre ha sido rechazado por ella. Sus amigos para procurarle sosiego le aconsejan que se aleje de la ciudad.

Nastagio se imagina a una mujer desnuda (figura muy parecida a la del *Nacimiento de Venus* de los Uffici) perseguida por unos perros y por un jinete montado en un caballo blanco con una reluciente armadura y blandiendo una espada. Cuando la alcanza, le arranca el corazón y se lo arroja a los perros. Poco después la mujer se levanta del suelo, curada, y la caza continúa. Un castigo infernal que el jinete expía por haberse suicidado después de haber amado inútilmente a la mujer, también condenada por disfrutar de esa muerte.

Las gentes del banquete son familiares y amigos. La muchacha tras presenciar todos estos acontecimientos cambia su desdén por amor. Eran cuatro cuadros que encargaron a Botticelli para los esponsales de los Pucci-Bini, de los cuales solo se conservan tres en El Prado.

Lo importante para Urbano Lugrís no es el relato, esta versión modernizada de la fábula de caza de Acteón, ni la historia, ni las figuras, sino el paisaje que rodea todo como un decorado de película: el bosque de pinos de copas misteriosas, las tiendas de campaña, el mar, las islas con castillos, las naves ancladas, los acantilados.

Esos paisajes los recrea, una y otra vez Lugrís en muchos de sus cuadros. No les da un protagonismo secundario, — como en el caso de estos maestros — sino que los pasa a un primer plano destacado, quizás porque las personas cambian más que los paisajes y algunos de estos podrían sobrevivirnos. Pero es que además, Lugrís, es un pintor escenográfico, es un pintor volcado en el exterior como más contemporáneamente lo serían Dalí, Delvaux, De Chirico o Magritte.

Este mural, recién rescatado, además de lo ya magníficamente apuntado por Rubén Ventureira, le debe mucho a esos otros paisajes renacentistas basados en las historias recreadas del Dante o en las vistas anónimas de las ciudades del siglo quince como las de Nápoles o Florencia.

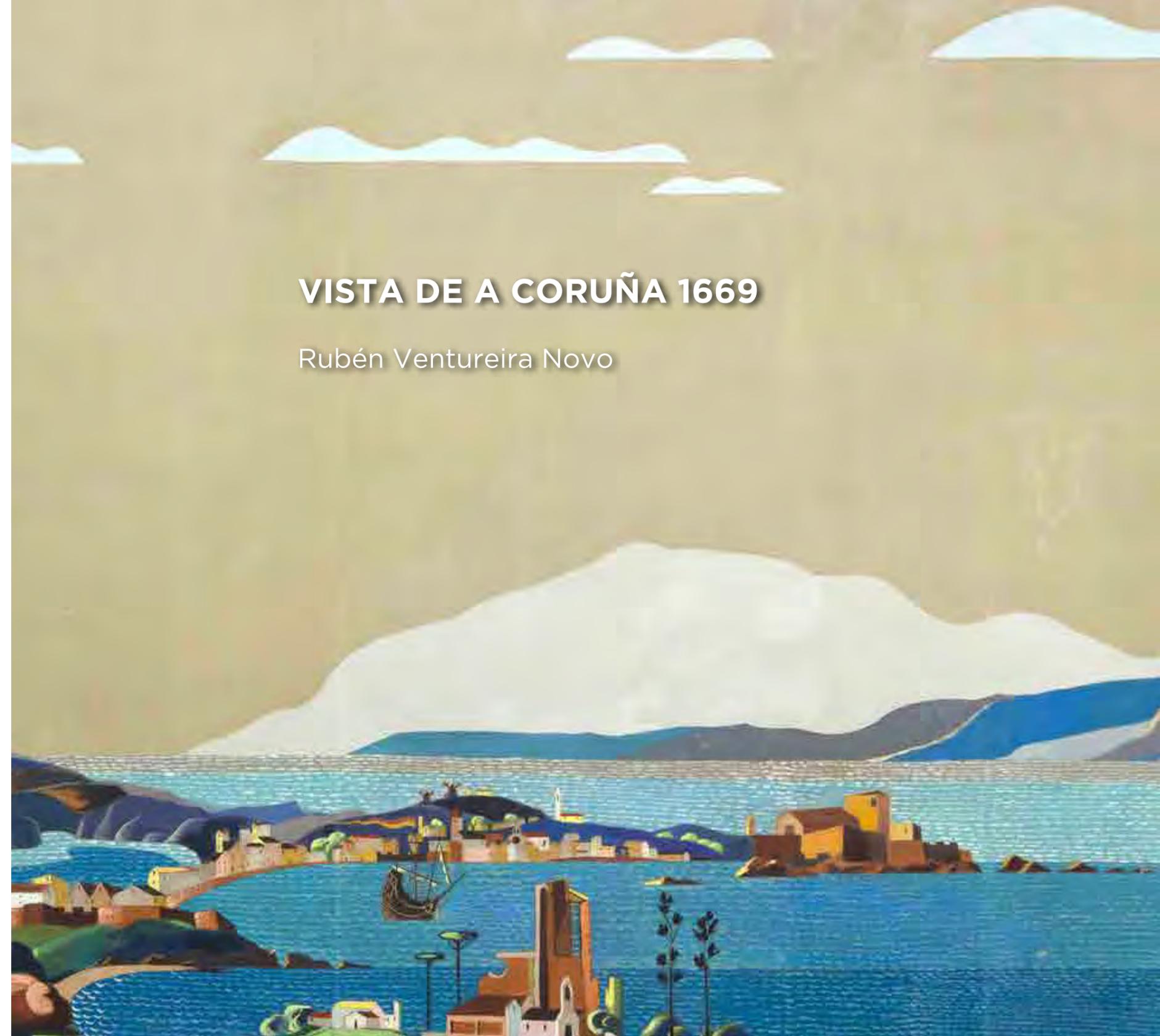
Además a mí también me trae a la imaginación la visión de otro artista anónimo que pintó la plaza de la Signoria en el momento de la ejecución de Savoranola (Museo de San Marco en Florencia). Estoy de que seguro que Urbano Lugrís quiso ser un pintor anónimo renacentista trasplantado a una Galicia también florentina o napolitana. No pudo ser. Lo que en aquel tiempo hubiera sido una representación realista, él lo convirtió en una imaginación fantásica y mágica de melancólica nostalgia.

Finalmente, volvamos, a la *Vista nocturna del puerto de A Coruña*. Le robo los versos a Manuel Antonio, uno de los más grandes poetas que han escrito sobre el mar: “Fomos ficando sós/o Mar o barco e mais nós//Roubaron-nos o Sol/O paquebote esmaltado/que cosía con liñas de fume/áxiles cadros sin marco...”. Sí, el cuadro de Lugrís es un marco sin cuadro, un sueño sin marco. Mi vida también quedará fondeada en esta bahía iluminada por los pecios seguros y el techo de estrellas. Así me duermo mirándolo.

César Antonio Molina

VISTA DE A CORUÑA 1669

Rubén Ventureira Novo

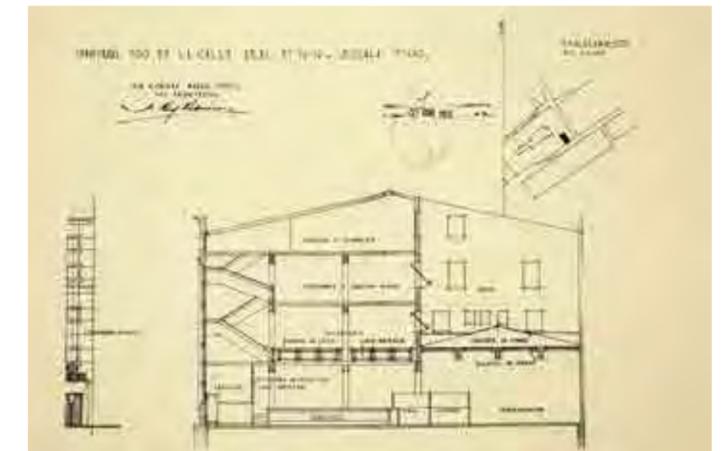




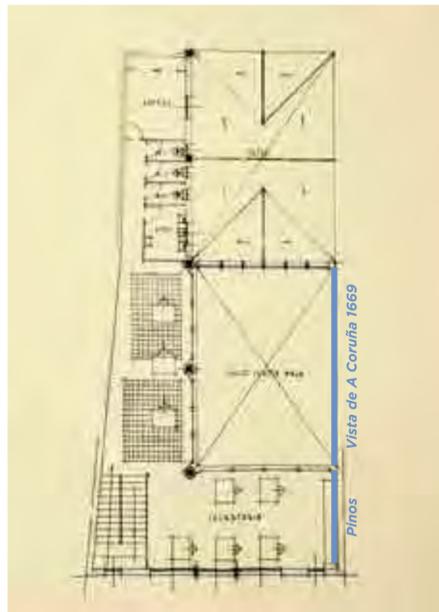
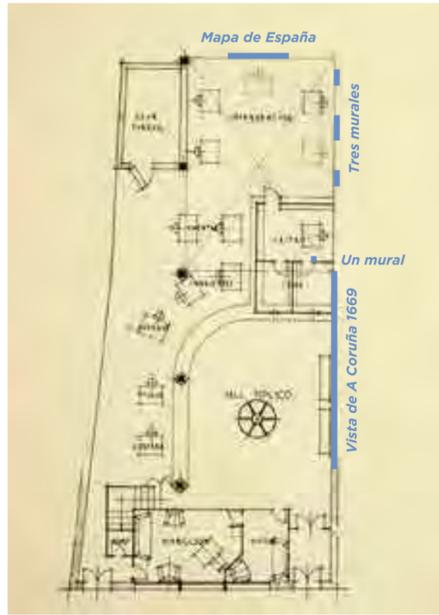
Siguiendo las huellas de Baldi

En 1952, el Banco Hispano-Suizo decidió abrir una sucursal en la calle más señera de A Coruña, Real, en los números 74-76, donde había estado operando la sala de fiestas La Granja. La entidad financiera confió el proyecto a Santiago Rey Pedreira (figs. 1 y 2). El 29 de abril de 1952, entró en el registro del Ayuntamiento coruñés la solicitud de licencia de obra, en la que se adjuntaban los planos y la memoria realizados por este arquitecto en marzo de ese año¹.

Rey Pedreira encargó a Urbano Lugrís que llevase a cabo la decoración del local. Los detalles de su ejecución se revelaron por primera vez en 2010. Los ofreció el que era botones de la entidad bancaria cuando el artista intervino, Fernando Suárez Souto, en un reportaje publicado por *La Voz de Galicia* y firmado por Rodri García²: “Llegaba con un cartabón grande, una escuadra, una regla y unos pequeños apuntes; era rapidísimo pintando, a mí me parece que tenía una inteligencia fuera de lo común. Era un genio”, elogiaba Suárez en dicha pieza periodística.



1. Plano del proyecto del Banco Hispano-Suizo en 1952. Colección Fernando Suárez.



2. Planos del bajo y de la primera planta del proyecto del Banco Hispano-Suizo en 1952. Se indica la ubicación de los murales. Colección Fernando Suárez.

5 minutos de charla

Con Urbano Lugris

y siempre se resiente la obra así ejercitada. De todos modos, estoy contento con ella.

—Te pagaron bien?

—No tengo ninguna queja, pero lo más importante es el honor que para mí supone el encargo. Y sin hay que añadir la estabilidad y exquisita cortesía que encontré en todos.

—¿Tiramos los cuadros que llevas a La Habana?

—El alcalde, tan cordial y estu-pendo como siempre, me ofreció la sala del Ayuntamiento de esta capital, de modo que tendré la satisfacción de mostrar mis nuevas obras a mis paisanos.

—¿Vas a estar mucho tiempo en La Coruña?

—Permaneceré aquí hasta embarcar para Cuba, en enero. Tengo montado un taller y en él com-pletaré el número de mis cuadros.

—¿Haces todo en el estudio?

—No, pienso salir a Santiago, a las Rías Bajas y a otros lugares para recoger paisajes y ambientar mis obras.

—¿Cómo clasificas tu estilo?

—Realmente no creo estar in-curso en los "ismos" actuales. Esto no quiere decir —retortiría un orgullo cadavérico—, que no considere el fundador de una escuela; hay en mí muchas influencias. Se habló de surrealismo en mi obra, pero yo no lo creo.

—¿No crees que tu pintura recuerda la de Dalí?

—En el oficio, en la manera de hacer, sí. Soy un pintor parame-nente imaginativo, pero a través de una realidad concreta.

—¿Lo que pintaste en Madrid para el Instituto es semejante a lo que hiciste para el A. C. I. de La Coruña?

—No; aquí hice —con mucha cariño y entusiasmo, eso sí—, una cosa decorativa, ligera. Lo de Madrid es de más trascendencia, un retablo de grandes dimensiones.

—¿Quién es tu pintor preferido?

—En general, todos los primitivos.

—¿Y entre los actuales?

—Un pintor que en España es casi desconocido: sus obras me producen una gran emoción y estoy profundamente solidarizado con él, incluso se han dado entre nosotros curiosísimas coincidencias. Se llama Gregor Scliban.

—¿De dónde es?

—Checoslovaco, refugiado ac-tualmente en Italia.

—¿Ya sé que tu padre era un gran artista, pero de la pluma...

—Precisamente llevo a La Ha-bana la emoción de ir a la ciudad donde mi padre trabajó tanto por Galicia, y donde mi abuelo materno fue uno de los fundadores del Centro Gallego.

—¿Y artistas del pincel, ¿no los has tenido en la familia?

—Ya lo creo; un hermano de mi madre, Urbano González Varela, fue un gran pintor y el primer co-laborador artístico de LA VOZ DE GALICIA. Lo querían tanto en el periódico que, cuando murió, le dedicaron un número extraordinario.

—¿Cómo era tu tío... y cómo eres tú?

R. P.

SE halla estos días en La Co-ruña, su ciudad natal, el pin-tor Urbano Lugris; no vamos ab-rra a decir a los lectores quien es Lugris, pues sobre la belleza de su arte magnífico están de acuerdo "tirios y troyanos", quiero decir los académicos y los modernis-tas. Porque la pintura de Lugris sabe aunar las innovaciones insig-nificas con el clasicismo del dibu-jo, la moderna sencillez de los planos de color con las tonalida-des más realistas.

Encontramos casualmente al ad-mirado amigo y empezamos una charla que, en principio, no iba a ser publicada; pero el interés de su conversación nos induce a to-mar notas para nuestros lectores.

—De dónde vienes ahora?

—Hace seis meses que estoy me-tido en una finca de Palencia, pre-parando una exposición que llevaré a La Habana.

—¿Cómo se te ocurrió ir a "es-pañar" en Cuba?

—Me fué sugerido en Madrid, por mi buen amigo Eugenio Mon-tes. Cuba, que siempre ha sido muy española, atraviesa un mo-mento de gran interés por las co-sas de la Madre Patria.

—Y, ¿no es una gran aventura lanzarse tan lejos?

—Indudablemente; pero patroci-na mi exposición el Instituto de Cultura Hispánica y su apoyo ha de ser para mí muy valioso.

—A propósito del Instituto de Cultura Hispánica, ¿decoraste sus locales, ¿no?

—Hice un gran retablo en el "hall" de acceso, con motivos de la epopeya colombina, de la época del virreinato, de los náufragos y de los grandes capitanes.

—¿Qué opinas de tu obra?

—Creo que no soy el llamado a juzgarla.

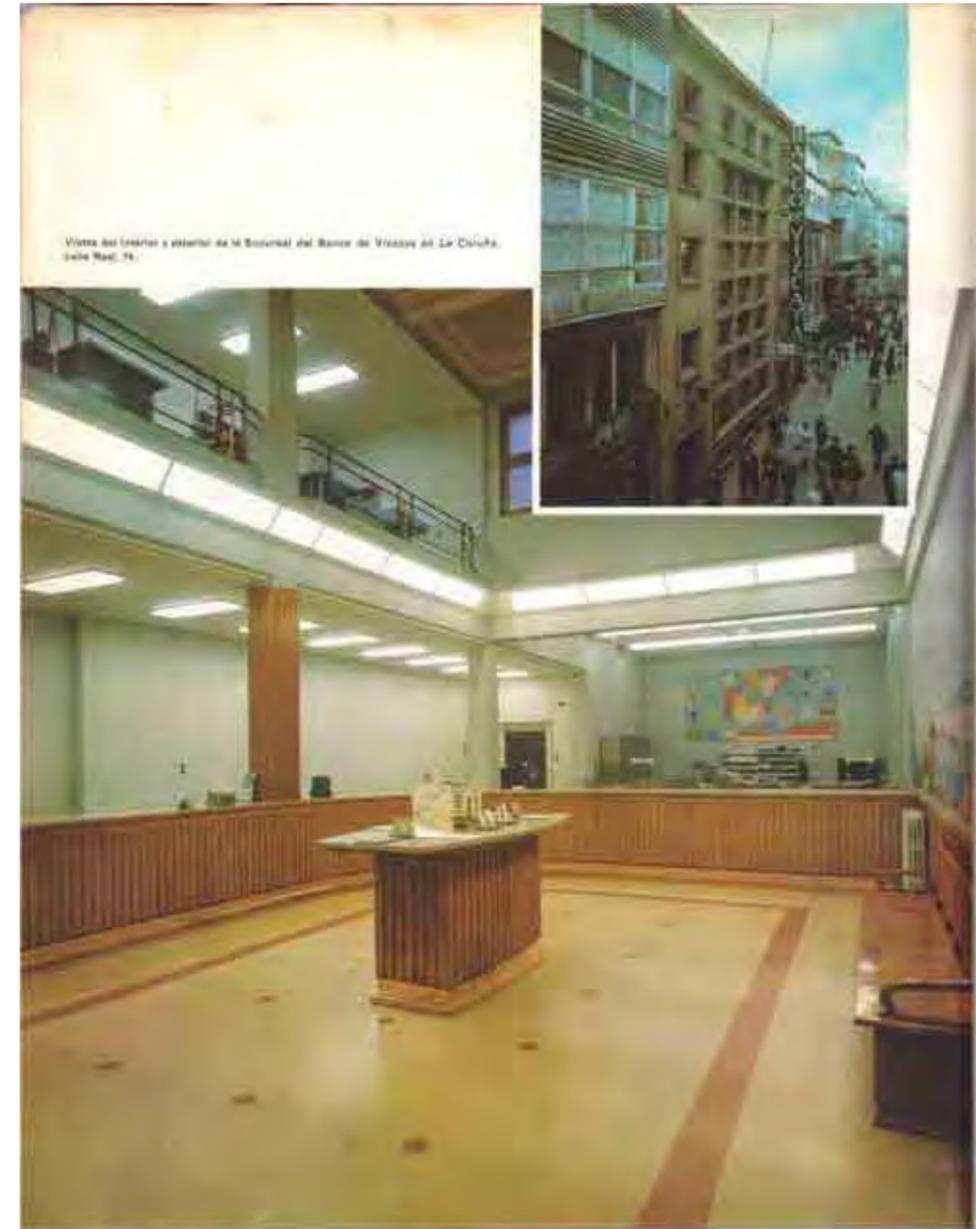
—¿Quedaste satisfecho?

—Encantado; encontré una acogida muy cordial por parte de to-dos, y así el trabajo se hace agra-dable.

—¿Está bien; pero lo que yo que-ría preguntarte es si tu obra te sa-tisface.

—Verás; hubo de trabajar con apuro de tiempo, porque la fe-cha de inauguración se echaba en-cima; las tres últimas noches me las pasé trabajando, sin dormir,

3. Entrevista con Urbano Lugris en La Voz de Galicia en septiembre de 1952.



4. La oficina bancaria decorada por Lugris, en 1966.



5. Alberto Martí: Los murales de la planta baja del Banco Hispano-Suizo, en 1963.



6. Alberto Martí: Bendición del Banco Hispano-Suizo, con motivo de su apertura.

La revelación

El 28 de enero de 2016, el firmante de este estudio tuvo ocasión de inspeccionar con detención el mural entonces situado en la calle Real. Lo había contemplado decenas de veces cuando el bajo albergaba el café Vecchio²² (fig. 10), pero en aquella ocasión —al poder hacerlo en soledad y sin clientes sentados delante de la obra— tuve por primera vez la sensación de que esta composición le recordaba a otra. Y sabía a cual. Impaciente ante aquella *revelación*, corrí a casa y tomé de la biblioteca *A cidade da Coruña que visitou Cosme III de Médicis*, el cuidado libro editado por la Fundación Caixa Galicia en 2006. Lo abrí, y desenrollé la lámina que contiene. Allí estaba la respuesta: en la panorámica que Baldi realizó durante su visita de 1669.

¿Cómo nadie había reparado antes en tal parecido? Escribí un artículo, con destino, quizá, a algún periódico. Pero el tiempo pasó, y, antes de que se publicase, esta revelación acabó formando parte del estudio histórico que acompañó el expediente de la obra que envié ABANCA a Patrimonio²³. En el citado informe ya se proponía que el mural pasase a titularse *Vista de A Coruña 1669*, pues esa es exactamente la época que evoca el artista coruñés al reinterpretar a Baldi. La propuesta —si tenemos en cuenta el modo en que se refieren desde entonces a la obra los medios de comunicación— ha triunfado. Y es que los paralelismos entre una y otra pieza son indiscutibles. Veámoslos detalladamente.



10. Xosé Castro: El mural *Vista de A Coruña 1669*, en el café Vecchio, en 2006.

La panorámica de Baldi

Como hemos dicho, Lugrís era un gran conocedor de la historia de la ciudad. Así lo atestiguaba su gran amigo Antón Avilés de Taramancos: “Nadie amaba los rincones más íntimos y auténticos de la ciudad como los amaba Urbano Lugrís. Era aterrador su conocimiento, piedra por piedra, etapa por etapa, de la historia y de la vida de aquel conjunto alegre y acogedor que era A Coruña”²⁴. Esta pasión por el pasado de la ciudad la había heredado de su padrino, el coruñés Francisco Tettamancy, extraordinario escritor e historiador.

Para un artista amante de la historia de la ciudad como Lugrís tuvo que ser motivo de celebración la publicación de la primera vista panorámica de A Coruña. Este hecho se produjo en 1933, cuando se editó en Madrid el libro *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Consta de dos volúmenes: el primero es la crónica del periplo, mientras que el segundo incluye todas las acuarelas realizadas durante el viaje de Cosme III de Médicis y su séquito por estos dos países. Precisamente las dos últimas obras del segundo volumen son las de la ciudad herculina. En ellas se reproducen las acuarelas que realizó entre el 7^º y el 19 de marzo²⁶ de 1669 por el arquitecto y dibujante italiano Pier María Baldi, uno de los acompañantes de Cosme III en su largo viaje (figs. 11 y 12). Ambas piezas —que dibujó por separado, tal y como se reproducen en el libro— conforman “la primera imagen del conjunto de A Coruña de la que se tiene noticia”²⁷. Para finalizar, comparemos la obra de Baldi con la de Lugrís en la calle Real (fig. 14).

De entrada, cabe precisar que el coruñés toma como principal referencia la parte izquierda del grabado del italiano publicado en 1933, y la reproduce —a su manera— en su integridad (figs. 15 y 16). A la izquierda, Baldi coloca un monte —es, a nuestro juicio, el de Santa Margarita—, y Lugrís lo replica situando unas de sus características rocas puntiagudas, formaciones que, en ocasiones, aparecen en su obra bajo el mar y otras, como es el caso, asoman al exterior (figs. 17 y 18). Las hay similares en *Leyenda de Domenech*, *Leyenda marina* (cat. 13)²⁸, *Sirena alada* (cat. 15) o *Marina surrealista* (1969, Museo de Belas Artes da Coruña).

Si seguimos hacia la derecha nos encontramos, en ambos casos, unas hileras de árboles siguiendo el trazado del Camino Real (figs. 19 y 20), la muralla y el barrio de la Pescadería y, al fondo, la Torre de Hércules (figs. 21 y 22), a la que

Lugrís se permite el detalle —que no Baldi, más riguroso con la perspectiva— de añadirle la playa de As Lapas, tal y como hará también después en el faro romano que pintará, sobre tabla, para el Hotel Embajador.

Si avanzamos más hacia la derecha, nos encontramos con que el coruñés sigue fielmente a Baldi cuando coloca un galeón prácticamente en el mismo punto de la bahía (figs. 23 y 24).

Volvamos a tierra y, en concreto, a la iglesia que se sitúa en primer término. En ella se hace más patente el parecido entre una y otra obra: la estructura arquitectónica de ambos templos es similar (figs. 25 y 26).

En su libro *A cidade da Coruña que visitou Cosme III de Médicis*, Neira Cruz cita a tres historiadores del arte que aseguran que Baldi realizó su panorámica desde Santa Margarita y que esa iglesia es precisamente la de Santa Margarita. Nosotros preferimos la tesis del arquitecto e investigador fotográfico Alfredo Sellier González Prieto, quien nos señala que la acuarela ha sido realizada desde la antigua aldea de Nelle (actual Falperra) y que lo que se ve en primer término es la desaparecida capilla de Santa Lucía²⁹.

Si volvemos al fondo de ambas piezas, nos situamos ahora de nuevo en la Pescadería. En el libro de Neira Cruz se destaca que en la obra de Baldi sobresalen tres iglesias: San Nicolás, San Jorge —entonces situada donde hoy se encuentra el teatro Rosalía— y Nuestra Señora de Atocha. Compartimos esta tesis. Lugrís —al igual que Baldi— da preponderancia a estas tres estructuras arquitectónicas (figs. 27 a 30).

Detrás de Nuestra Señora de Atocha, en el mural de Urbano asoman molinos de viento (fig. 31), construcciones que no aparecen en la obra de Baldi. Es una aportación del coruñés, que se inspira seguramente en grabados antiguos (figs. 32 y 33). Los molinos también aparecen también en otra de sus obras evocativas del pasado de su ciudad: *Panorámica de A Coruña en 1805*. La parte derecha de la obra de Baldi tal y como se publicó en 1933 interesa menos a Lugrís, que prefiere culminar esa parte del mural con arquitecturas típicas de su pintura, que coloca en primer término: edificios estilizados y algunos de ellos con pórticos con arcos de medio punto (fig. 34).



11. Pier Maria Baldi: *Vista panorámica de A Coruña* (detalle de la parte izquierda). A Coruña, 1669. Reproducida en el libro *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. El original se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia).



12. Pier Maria Baldi: *Vista panorámica de A Coruña* (detalle de la parte derecha). A Coruña, 1669. Reproducida en el libro *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. El original se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia).



13. Pier Maria Baldi: *Vista panorámica de A Coruña*. A Coruña, 1669. Reproducida en el libro *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. El original se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenziana (Florencia).



14. Urbano Lugrís: *Vista de A Coruña 1669*. Pintura al aceite / muro de ladrillo, 245 x 910 cm. Foto: Vicom.





31. Urbano Lugrís: *Vista de A Coruña 1669* (detalle de molinos). Foto: Vicom.



32. Hércules Lambertini: *Vista general de A Coruña tomada desde Santa Lucía* (ca. 1845). Foto: Cedida por Librería Arenas.



Detalle fig. 32.



33. Miranda / Ricord: *Vista de A Coruña y del castillo de San Antón* (ca. 1865).



Detalle fig. 33.



34. Urbano Lugrís: *Vista de A Coruña 1669* (detalle de la parte derecha). Foto: Vicom.



35. Anónimo: *Vista de la ciudad con sus murallas en 1808*. A la derecha, la desaparecida iglesia de San Jorge. Foto: Cedida por Librería Arenas.



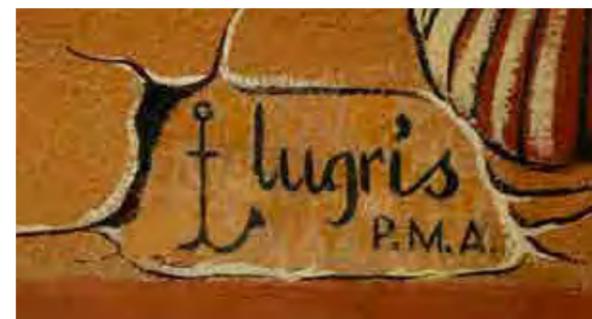
36. Urbano Lugrís: *Berbés surrealista*. Gouache / papel, 65 x 31 cm. Colección Ricardo Martínez Longueira.



37. Urbano Lugrís: *Sin título*. Serigrafía.



38. Pier Maria Baldi: *Vista panorámica de A Coruña* (detalle del escudo).



40. Urbano Lugrís: *Vista de A Coruña 1669* (detalle de la firma). Foto: Vicom.



39. Urbano Lugrís: *Vista de A Coruña 1669* (detalle del escudo). Foto: Vicom.



41. Jeroglíficos de Urbano Lugrís, firmados como Ramsés, en la *Revista Galega*. Foto: Hemeroteca Real Academia Galega.

FUENTES

Añoranzas

Librería Arenas (edición). *Añoranzas de La Coruña (grabados antiguos)*. *Carpeta núm. 4*. A Coruña: Librería Arenas, 1986.

Avilés de Taramancos

Avilés de Taramancos, Antón. «A contraluz. Urbano Lugrís». En revista *Barbanza*, número 31, 2ª quincena (mayo 1989).

Catálogo 2009

VV.AA. *A Coruña: a cidade na arte*. A Coruña: Xunta de Galicia, 2009 (catálogo de exposición).

Galicia y su desarrollo económico

VV.AA. *Galicia y su desarrollo económico*. Bilbao: Banco de Vizcaya, julio de 1967.

Lugrís

Lugrís, Urbano (edición anotada, introducción y apéndices de Olivia Rodríguez González). *Balada de los mares del norte. Poemas, cuentos y ensayos, 1942-1973*. A Coruña: Alvarellos Editora, 2008.

Neira Cruz

Neira Cruz, Xosé A. *A cidade da Coruña que visitou Cosme III de Médicis*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2006.

Patiño 1997

Patiño, Antón. “Cartografía do soño. Viaxe tran-soceánica a Urbano Lugrís”. Catálogo 1997, pp 21-85.

Patiño 2008

Patiño, Antón. *Urbano Lugrís. Viaje al corazón del océano*. Vigo: Edicións Nigratrea, 2008.

Rodri García 2010 I

Rodri García (Rodríguez García, Manuel): «El hombre que veía pintar a Lugrís». *La Voz de Galicia* (edición A Coruña), 04.06.2010.

Rodri García 2010 II

GRodri García (Rodríguez García, Manuel): «¿Y la otra mitad del mural de Lugrís?». *La Voz de Galicia* (edición A Coruña), 08.10.2010.

R. P.

R. P.: «5 minutos de charla. Con Urbano Lugrís». *La Voz de Galicia*, 18.09.1952.

Sánchez Rivero

Sánchez Rivero, Ángel y Mariutti de Sánchez Rivero, Ángela (edición y notas). *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)* (vol. I y II). Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

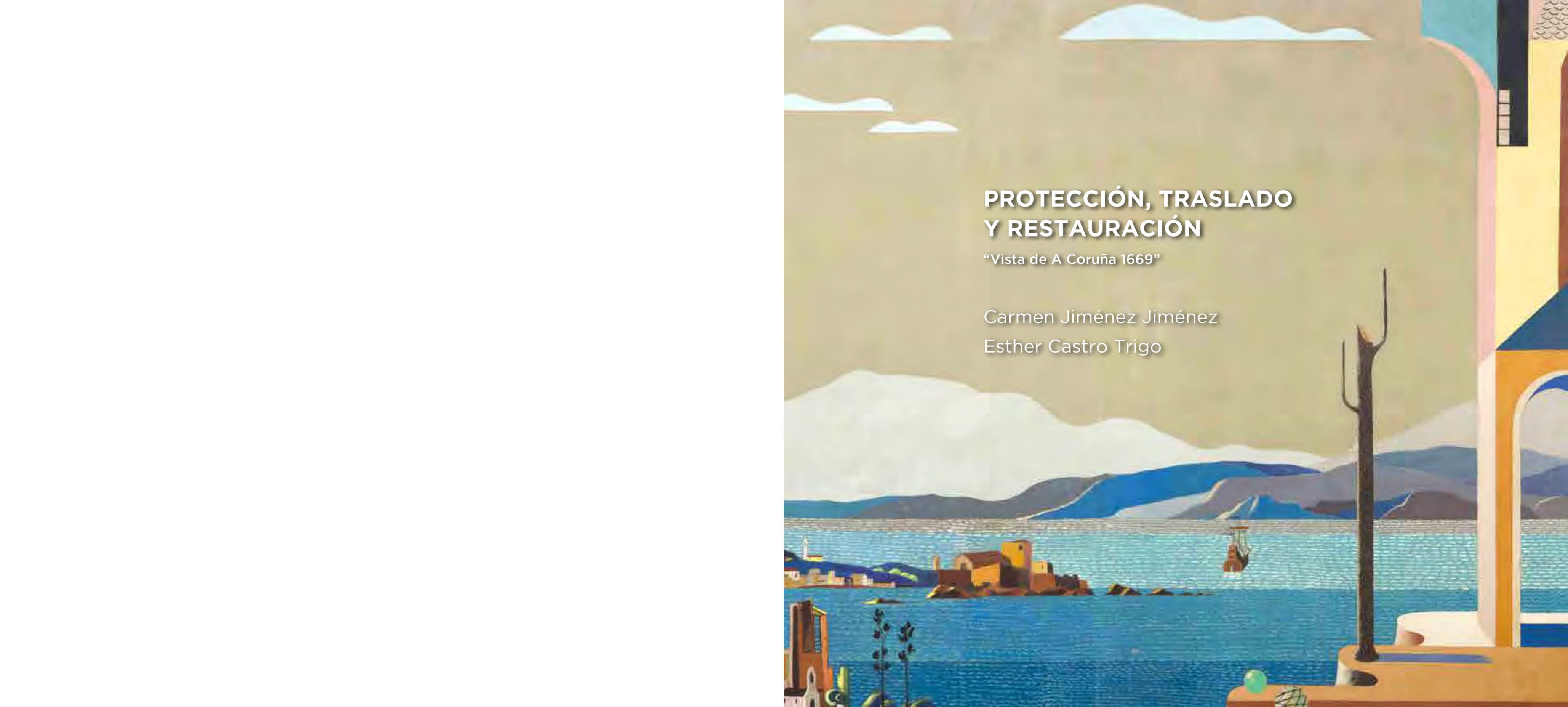
Sueiro

Sueiro, Jorge Víctor. “Contéstenos, por favor”. *Hoja del Lunes* (A Coruña) 05.11.1956.



NOTAS

- ↑ Documentación obtenida por Fernando Suárez en el Archivo Histórico da Coruña.
- ↑ Rodri García 2010 I.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ Lugrís “vivía entonces en San Andrés, cerca de la plaza de Pontevedra, en el primer piso del edificio que tiene ahora en el bajo un Gadi’s”. García 2010 I. En aquella época —según Antón Patiño— Lugrís vivía en el número 200 de San Andrés (Patiño 2008, p. 99) y tenía el taller a unos metros de esa casa, en la plaza de A Carmelana (Patiño 2008, p. 40).
- ↑ “—¿Cuál es su mayor defecto? —El creerme un buen pintor, cuando, en realidad, soy el más alto pintor de todos los tiempos. —¿...? —Mido exactamente 1,87 dos décimas”.Sueiro.
- ↑ Rodri García 2010 I.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ Anuario del INE.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ R. P.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ Rodri García 2010 II.
- ↑ Conversación personal del autor con Fernando Suárez el 18.02.2017.
- ↑ Esta sección, que incluye artículos sobre Celanova. A Coruña, Pontevedra, Santiago (2), Vigo, Lugo, Viveiro, Ribadavia y la batalla de Ponte Sampaio, se publica en tres números de la segunda etapa de *Vida Gallega* (79, 80 y 82). Lugrís, pp. 240-253.
- ↑ En el número de abril de 1959 de *Vida Gallega*.
- ↑ Reproducida en Patiño 2008, p. 352.
- ↑ Patiño 2008, p. 314.
- ↑ Patiño 1997, p. 60.
- ↑ Patiño 2008, p. 161.
- ↑ Conversación del autor con Miguel San Claudio, nieto de San Claudio San Pedro, el 03.01.2017.
- ↑ El café Vecchio echó el cierre en julio de 2015.
- ↑ El estudio histórico fue realizado por Antón Castro y Rubén Venturera.
- ↑ Avilés de Taramancos.
- ↑ Neira Cruz, p. 51.
- ↑ Neira Cruz, p. 62.
- ↑ Neira Cruz, p. 51.
- ↑ El así titulado por ABANCA que presenta en primer término una arquitectura ruínosa y, al fondo, un velero ladeado. En la misma colección hay otro, del mismo título, con un monstruo marino en primer plano.
- ↑ Conversación telefónica del autor con Alfredo González Prieto en febrero de 2016. Este estudioso realizó mediciones a partir de planos y fotografías antiguas para llegar a esta conclusión.
- ↑ En la misma colección hay otro, del mismo título, con una arquitectura ruínosa en primer plano y, al fondo, un velero ladeado.
- ↑ Neira Cruz, p. 55.
- ↑ Los firmaba como “Ramsés”. Ocho de ellos, de los años 1957 y 1958, se reproducen en *Balada de los mares del norte* (Lugrís, pp. 292-293).
- ↑ Se da además la circunstancia —si bien creemos que esto es una casualidad— de que «P.M.» son las iniciales del autor del grabado de 1669, Pier María.



PROTECCIÓN, TRASLADO Y RESTAURACIÓN

“Vista de A Coruña 1669”

Carmen Jiménez Jiménez

Esther Castro Trigo

La recuperación de *A Coruña 1669* de Urbano Lugrís —antiguamente sita en el número 74 de la calle Real— es fruto de una intervención compleja que ha exigido la colaboración interdisciplinar de diversos profesionales relacionados con el patrimonio artístico (restauradores, arquitectos, ingenieros, químicos, historiadores, etc.), todo ello consensuado con ABANCA y la Dirección General de Patrimonio de Galicia. La decisión de arrancar y trasladar una pintura mural nunca es fácil ya que supone un trauma para la obra y se hace en ocasiones muy puntuales. El mural que nos ocupa es una de esas excepciones, ya que su ubicación original no albergaba las condiciones necesarias para su óptima conservación y corría el riesgo de deteriorarse hasta su desaparición como ya ocurrió con el resto de pinturas que el autor había hecho en el local. Ahora se puede contemplar en la sede de ABANCA de la calle Olmos, a muy pocos metros de su lugar de origen, donde conserva la misma orientación e incluso la misma altura a la que se situaba en la calle Real.

Estado de conservación y estudios previos

El estado de conservación del mural era pésimo. Presentaba alteraciones por toda la superficie pictórica provocadas por lo que en principio parecía mala calidad de los materiales utilizados por Lugrís, y por las condiciones de temperatura y humedad relativa a las que estaba sometida. Estas alteraciones se agravaban con los años debido al último uso hostelero que se le dio al inmueble que la albergaba.

Ya en un examen organoléptico inicial se apreciaban grietas (imágenes 1 y 2), fisuras y una gruesa capa de suciedad (imagen 3) generalizada, originada por la grasa, humo de tabaco, manchas de humedad (imagen 4) y concreciones (imagen 5) de los productos utilizados en el antiguo café Vecchio. También se vio una falta de adhesión de la capa pictórica (imágenes 6 y 7), más patente en la mitad inferior y en los laterales del mural, que derivó en la formación de abolsados y cazoletas que provocaron el desprendimiento de escamas de policromía que dieron lugar a grandes lagunas, visibles las más recientes y cubiertas por repintes de diferentes épocas y diferentes calidades estéticas las más antiguas (imágenes 8 y 9).

Durante esta fase se realizaron estudios previos que ayudaron a determinar el proceso y el alcance de la intervención, así como la necesidad de su traslado para asegurar la conservación de la obra en un futuro. Para ello se realizaron exhaustivos estudios fotográficos (macrofotografía, luz rasante, etc.), mapas de alteraciones y se tomaron muestras de los estratos pictóricos, analizadas por un laboratorio químico especializado en patrimonio histórico artístico. Los resultados que aportaron los análisis de las muestras sobre la composición de los diferentes materiales utilizados en la obra nos permitieron realizar pruebas *in situ* para definir la intervención sobre ella. Así, a través de los test de solubilidad y las pruebas de adhesivo para la fijación y protección de la pintura, se fueron determinando los materiales que habría que utilizar y la metodología más adecuada a la naturaleza y al estado de la obra.



1. Grietas.



2. Grietas.



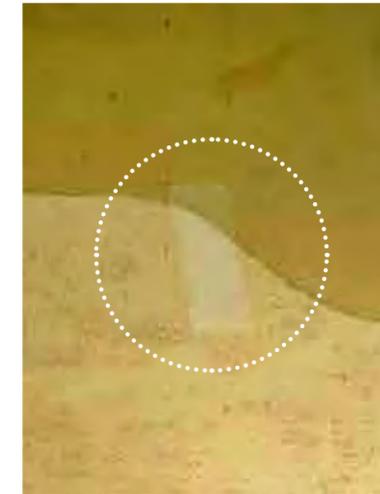
3. Suciedad.



4. Manchas de humedad y alteraciones de pigmento.



5. Suciedad y concreciones.



Cata limpieza.



6. Lagunas de película pictórica.



7. Fotografía con luz rasante.



8. Repinte anterior (falso histórico).



9. Repinte.

El estudio del soporte, que en principio se complicaba por la imposibilidad de acceder a este, se vio facilitado por un agujero existente en la obra que, en primer lugar, nos permitió constatar que el soporte mural estaba exento del muro del inmueble. En segundo lugar, y a través de una cámara videoscópica, pudimos tener acceso al interior del muro para poder realizar un mapeado de las uniones, de las antiguas canalizaciones de agua y de acumulaciones de escombros que provocaban abombamientos en la superficie del mural. Con estos resultados se pudo determinar el peso de la obra y las secciones en las que debía ser cortado para su traslado. Datos fundamentales, ya que al tratarse de un muro exento, se decidió utilizar la técnica del *stacco a massello*. Esta técnica consiste en la extracción de una pintura mural con todos los estratos de manera que permite la conservación del soporte y es menos arriesgada para la conservación de la película pictórica.

Intervención de urgencia, protección, arranque y traslado

Tras los estudios previos y la realización del proyecto, comenzaron los trabajos sobre la obra; estos podemos dividirlos en dos fases: los realizados en el antiguo local hasta la colocación en la nueva ubicación y una segunda fase de intervención más profunda sobre la pintura.

Lo más urgente era frenar el deterioro y por ello se fijo la película pictórica para evitar más desprendimientos y devolverle la fuerza mecánica necesaria para soportar el arranque y traslado. Este proceso es minucioso y delicado ya que se actúa sobre los levantamientos de pintura uno a uno de forma que se inyecta un adhesivo y se aplica presión y calor con una espátula térmica (imgs. 10 a 12). Posteriormente se realizaron protecciones puntuales mediante pequeños empapelados en aquellas zonas más débiles para mantener su integridad y disminuir posibles efectos adversos de los trabajos posteriores.

Con este deterioro frenado y tras la eliminación del polvo superficial, con brocha de cerdas suaves y aspiración, se procedió a la protección general de toda la superficie. Esta protección se realizó en dos capas. Una primera con papel japonés, más delicado con la capa pictórica, y una segunda con un engasado para hacer que se refuerce la protección frente al corte y el traslado. Con esto se evitan desprendimientos de mortero, fracturas, roces sobre la superficie y, en caso de accidente, se facilita la reconstrucción y reintegración de la obra, gracias a la sujeción que ejerce la tela del engasado (imgs. 13 a 16).

Con la obra ya protegida, se cortó. Se realizó en 7 secciones de diversos tamaños para lo que se tuvo en cuenta que no se deteriorasen las zonas de debilidad estructural (abolsados provocados por la acumulación de escombros o grietas profundas que afectaban desde la capa pictórica hasta el mortero), pero también se valoraron zonas donde los elementos figurativos de la obra no resultasen excesivamente dañados. Una empresa especializada realizó el corte y esta se encargó también del diseño de las jaulas que sirvieron como soporte para extraer cada una de las secciones. Cada corte se realizó con una radial, con garantía de una pérdida máxima de material de 5 mm, y se extrajo con la ayuda de una carretilla; se colocaron a lo largo de todo el espacio en



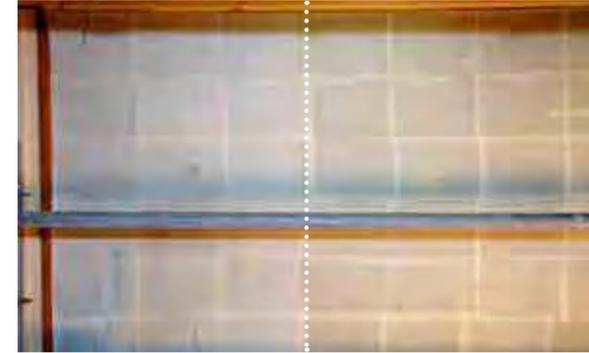
10. Humectación.



11. Aplicación de adhesivo.



12. Fijación o adhesión con espátula térmica.



16. Proceso de engasado (solo empapelado en la parte derecha, con engasado en la parte izquierda).



13. Empapelado para protección.



14. Señalización de zonas de corte.



15. Detalle de señalización de zonas de corte.



17. Proceso de engasado.



18. Bandejas para sujeción de las secciones.



19. Proceso de corte.



20. Retirada de la sección.



21. Vista de la última sección.



62. Evolución del proceso de restauración.



63. Evolución del proceso de restauración.



66. Evolución del proceso de restauración.



67. Evolución del proceso de restauración.



64. Evolución del proceso de restauración.



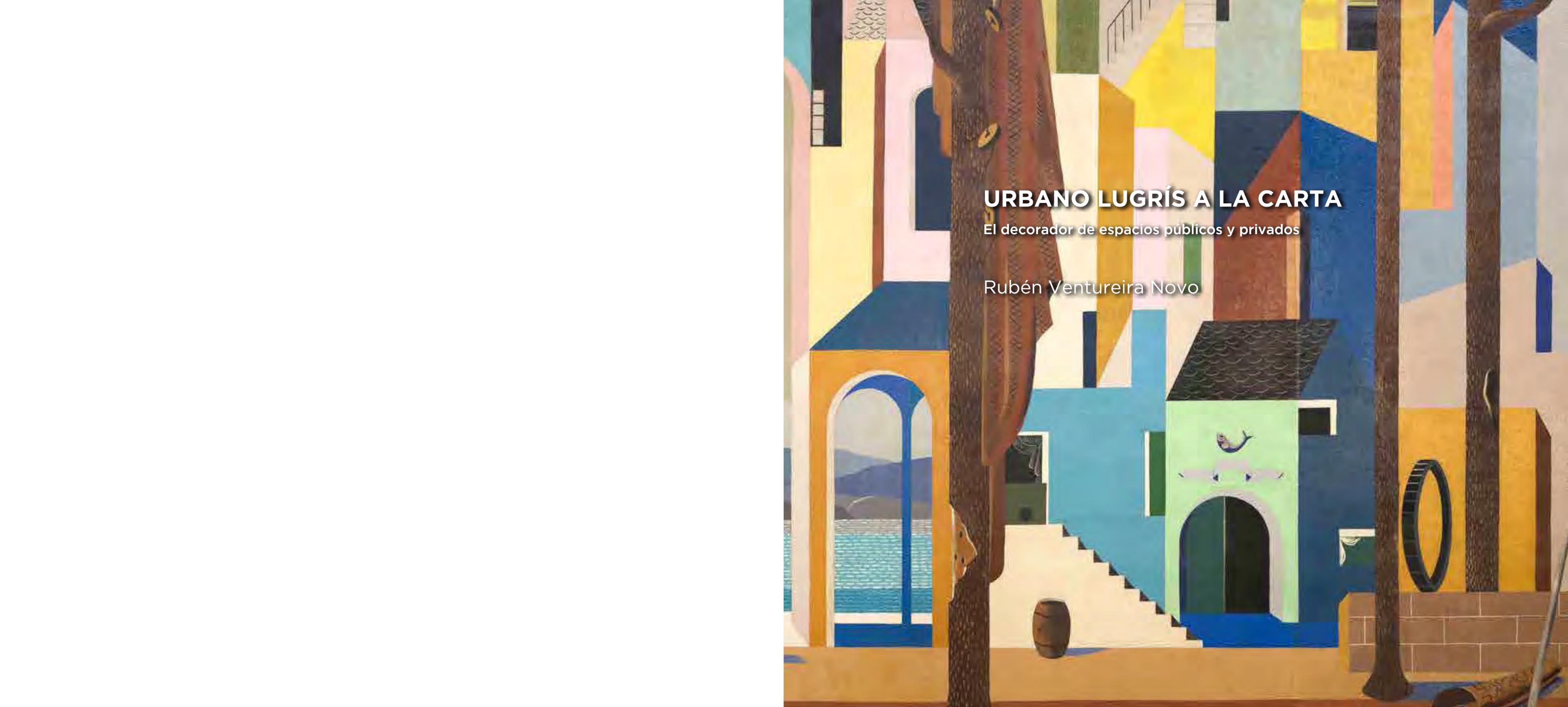
65. Evolución del proceso de restauración.



68. Evolución del proceso de restauración.



69. Evolución del proceso de restauración.

The background is a colorful, abstract painting of a town. It features various geometric shapes and colors like yellow, blue, green, and pink. There are several trees with brown trunks and some foliage. A prominent feature is a yellow archway on the left that looks out onto a blue body of water and distant mountains. In the center, there's a green building with a dark arched doorway and a small bird flying above it. To the right, there's a yellow wall with a circular window. The overall style is reminiscent of mid-century modern or pop art.

URBANO LUGRÍS A LA CARTA

El decorador de espacios públicos y privados

Rubén Ventureira Novo



“Lo malo de aquellos trabajos tabernarios
fue que jamás gozaron del reconocimiento
de nadie, una vez vistos y celebrados”

Mariano Tudela, sobre Urbano Lugrís

“Pinto en gallego, razón por la cual
no puedo ser realista”

Urbano Lugrís

Introducción

De estar vivo, Mariano Tudela estaría encantando de saber que la frase que encabeza este estudio ha perdido sentido¹. El paso del tiempo se lo ha quitado. Hoy día, la faceta de Urbano Lugrís (fig. 42) como decorador disfruta de una reivindicación permanente —incluso con acciones callejeras como las promovidas en A Coruña por colectivos como In Nave Civitas y O Mural; en Bueu, por la Asociación dos Santos Reis, o por ayuntamientos como los de Culleredo y Malpica²— y de un reconocimiento unánime, tanto en el ámbito artístico como en el ciudadano.

Precisamente, su valoración ha ido en aumento gracias al contacto de la gente con este tipo de trabajos, accesibles en la mayoría de los casos al encontrarse en espacios abiertos al público, ya sean negocios o museos. Esta relación permite percibir la obra como de todos, como es el caso del mural *Vista de A Coruña 1669*, que los herculinos sienten como propio. En realidad, la visión pesimista de Tudela (fig. 43) no era unánime en tiempos pretéritos, pues ya en 1961 el periodista Emilio Quesada hablaba de que Urbano había obtenido “rotundos éxitos como decorador”, faceta en la que su producción era “copiosísima”³. Pero es cierto que este tipo de obra ha ido ganando prestigio de forma progresiva (si bien, lamentablemente, algunas intervenciones han desaparecido antes de que llegase este reconocimiento).

Valga como prueba la reflexión del profesor y crítico de arte Antón Castro en unas jornadas sobre Lugrís organizadas en 2002 en A Coruña, cuando remarcó que “su enfrentamiento al mural no hace más que dimensionar la escala de sus obsesiones en un soporte que le era propicio y que llegó a dominar con especial virtuosismo y agilidad, a pesar de las dificultades que entrañaba su sistema narrativo y su estilo realista, exquisito en los detalles y en el preciosismo especulativo, mágico y poético a la vez”⁴.

Estamos haciendo referencia a su obra como decorador. Así se catalogaban este tipo de intervenciones en vida de Lugrís, como hemos podido constatar en numerosas piezas periodísticas. Hoy día, el término “decorador” ha perdido cierta vigencia, pero entendemos que sigue siendo el más correcto para referirse a este tipo de obra.

El maestro Antón Patiño habla de “pintura pública”, pero el concepto “público” tampoco englobaría todas las intervenciones aquí tratadas, puesto que algunas de ellas fueron privadas —tuvieron como marco casas particulares— y, además, en algunos casos no pinta— como en una casa particular coruñesa o en el bar de la Casa del Pescador de Malpica. Tampoco el concepto “pintura mural”, muy socorrido para referirse a esta faceta de Urbano, es del todo exacto, pues en muchos casos decora los espacios con óleos sobre tabla. De modo que sostenemos que lo más correcto es clasificar toda esta obra bajo el paraguas de “decorador de espacios públicos y privados”. O, si así se prefiere, como “Lugrís a la carta”, o “Lugrís a la medida”, pues son intervenciones realizadas por encargo.

Una vez aclarado el concepto, vayamos al grano. O, mejor dicho, al muro, a la pared o a la tabla. “Sorprende el volumen de su obra mural repartida por todo tipo de espacios públicos: capillas, bares, restaurantes, librerías, instituciones oficiales”, sentencia Antón Patiño⁵. En efecto, es ingente el volumen de la producción como decorador de Lugrís. Parte de esta obra ha desaparecido, otra se conserva —parcial o totalmente— distribuida entre particulares y museos, y la que lo hace *in situ* presenta, en la mayoría de los casos, el problema de la falta de conservación.

No siempre hablamos de piezas mayores. Realizó intervenciones alimenticias de las que no estaba orgulloso, más bien lo contrario, y así se lo contó a Isaac Díaz Pardo: “Lugrís tuvo que hacer muchas cosas para poder malvivir: unas pintando murales en bares a cambio de que le dieran de comer, otras pintando cosas en centros oficiales que le reventaban. ‘Si mi padre viviese y me viese haciendo esto, me mataba’, le escuché más de una vez”⁶. El padre de Urbano era el poeta Manuel Lugrís, uno de los *popes* del galleguismo. Nuestro pintor admitía abiertamente que aceptaba encargos y sugerencia de motivos⁷:

- ¿Trabaja por encargos?
- Alguna vez. Es nuestro *modus vivendi*.
- ¿Se acomoda al gusto del cliente?
- No me acomodo a lo que me dictan. Acepto la sugerencia de un motivo.



42. Urbano LUGRÍS, en A Coruña, durante la inauguración de su exposición en la Asociación de Artistas, el 25 de mayo de 1960. Foto: Xosé Castro.



43. Urbano LUGRÍS (primero por la izquierda), Mariano Tudela (cuarto) y Cela (quinto), entre otros, posan ante la estatua de Curros Enríquez en los jardines de Méndez Núñez.

Avilés de Taramancos, compañero predilecto de Urbano en las noches de tazas vacías y ceniceros llenos, contó a Margarita Ledo que, en la época en que más contacto tuvo con LUGRÍS, nunca le pagaban con dinero esta clase de trabajos⁸:

Eso era también un modo de hacer bohemia, una manera de vivir, porque en las tascas donde Urbano últimamente pintaba nunca nos pagaban en cuartos —yo era un ayudante de pintor, le pasaba los pinceles, le pasaba las tierras, le pasaba los ocre...—, pagaban en tapas de pulpo, tapas de jamón, tazas de vino. Entonces yo vivía en una buhardilla de la calle Tabernas y Urbano en su casa.

En todo caso, no siempre era como cuenta Avilés. Hubo intervenciones que fueron remuneradas. Y muy bien. El artista Alfonso Abelenda, amigo de LUGRÍS y poco amigo de las leyendas urbanas, quiere precisar: “Hay mucho

mito con eso de que Urbano solo pintaba en bares y negocios a cambio de comida y vino. En alguna ocasión, como en el León de A Coruña, fue así. Pero lo habitual era que cobrase. Y que cobrase bien⁹. Prueba de ello son las importantes cantidades que, como veremos más adelante, recibió por intervenir en las paredes del Banco Hispano-Suizo de A Coruña o en la Cofradía de Pescadores de Malpica, que son los dos únicos pagos del LUGRÍS decorador cuyo importe conocemos exactamente. Y no hay duda alguna de que también fue elevada la factura que le pasó al Instituto de Cultura Hispánica por el *Retablo del descubrimiento*.

De hecho, LUGRÍS era muy consciente de su cotización. Y es por ello que, a la hora de decorar, sabía que lo que hiciese sobre pared tenía menos valor económico que las piezas independientes, realizadas sobre tabla, y, por tanto,

de Bueu, donde sólo se le cita como autor del proyecto junto con José María Massó. Se le nombra también en la memoria del proyecto, realizada por el ingeniero de caminos Ángel Balbás, pero de forma errónea, pues al hablar de los planos dice que fueron realizados “por el artista vigués *F. Luguís*”.

Esta documentación tiene también una historia curiosa, apunta Dopazo:

Los planos de la capilla aparecieron, años atrás, cuando ardió el ‘faiado’ del Ayuntamiento, que era la zona donde estaba el archivo. Mucho del material se tiró a contenedores, y fue en ellos donde hubo quien descubrió que había unos planos de la capilla. Este material, así como documentación sobre la construcción del edificio, se pudo por ello recuperar”. En total sobrevivieron 17 bocetos, aunque algunos presentan un pésimo estado de conservación. Hoy día, se custodian todos en el Museo Massó de Bueu.

El 22 de septiembre de 1948, José María Massó firmó en su condición de alcalde un oficio en el que dio cuenta de la aprobación por el Ayuntamiento de Bueu del proyecto para la construcción de la capilla. Otero Ricart ofrece los detalles:

El proyecto técnico de la capilla se encargó al ingeniero de caminos Ángel Balbás Reguer, que firma los planos que había diseñado Luguís y fija el coste total de la obra en 30.840 pesetas. Las obras fueron adjudicadas en julio de 1949 al cantero Victoriano Barcala Farto, que se encarga también de labrar las imágenes de San José y de la Virgen María, que se instalarían en la fachada, a ambos lados de la puerta. Por esas imágenes cobró 1.400 pesetas, y otras 2.150 por el altar de piedra. Tanto el retablo como el grupo escultórico de los tres Reyes Magos, ambos de madera, fueron realizados por los hermanos José y Jesús Rivas, de Santiago de Compostela por 6.171,50 pesetas.

Finalmente, el coste total de las obras ascendería a 62 673,08 pesetas, pero “no hay constancia documental de que a Luguís se le pagase cantidad alguna por el proyecto o por los cuadros que pintó para el retablo de la capilla”, remarca el periodista.

La capilla se inauguró el 4 de octubre de 1953. Durante los años siguientes, se celebraron en el templo numerosos actos religiosos, entre ellos una boda en 1956 que, como veremos después, aporta un testimonio gráfico fundamental

(fig. 52). Pero, según Dopazo, en los años 60 empezó a caer en desuso y en los 70 se produjo un suceso clave:

El techo de la capilla era de madera de *carballo*. A principios de los años 70 cayeron sobre él árboles que crecían sin control. Se derrumbó y empezó así la decadencia de la capilla. A partir de ese momento empezaron a desaparecer piezas, tanto antiguas, de 1686, como es el caso de un San Baltasar, como las más recientes. De Luguís desaparecieron el San José y la Virgen de piedra³⁷ que había diseñado para la fachada principal, y todo el retablo. Éste era de madera y se pudrió con la entrada de agua, pero hemos sabido hace muy poco que los cuatro cuadros suyos que allí se mostraban se salvaron.

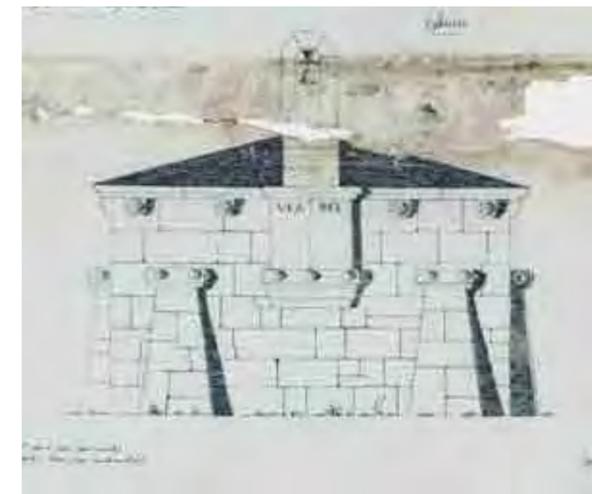
Cinco años más tarde, el Ayuntamiento de Bueu restauró la cubierta y repuso la puerta y las ventanas, pero, como apuntaba antes Dopazo, ya se había perdido el retablo (fig. 94) y habían desaparecido las imágenes del rey Baltasar, san José y la Virgen María. “La talla de los tres Reyes Magos que había en la parte central del retablo se salvó porque estaba guardada en el Ayuntamiento”, señala Otero Ricart. Esa pieza se ve parcialmente, detrás de la cabeza del cura, en la fotografía tomada durante la boda de 1956 a la que antes hacíamos mención.

En esta imagen se distinguen además dos obras de formato rectangular en uno de los extremos del retablo. Una de ellas está perfectamente identificada: se trata de *Epifanía III* (fig. 53), que se expuso en la exposición monográfica de Luguís celebrada en 1984 en Vigo. En el catálogo de esta muestra se publica una reproducción en color de la pieza —que representa el momento en el que Herodes les pide a los Reyes Magos que emprendan viaje a Belén y le informen después de localizar al niño— y su ficha técnica, en la que se indica que es un óleo sobre tabla de 33 x 58 centímetros que pertenece a una colección particular.

Las mismas medidas, técnica y propiedad figuran en este catálogo para las piezas tituladas *Epifanía I*, *Epifanía II* y *Epifanía IV*. Es decir, las cuatro obras que, según la Asociación Cultural Santos Reis, Urbano realizó para los laterales del retablo. Dos de ellas se reproducen en blanco y negro en esta misma publicación: son las que en el catálogo de la exposición de Luguís en A Coruña en 1989 se muestran en color y con los títulos *Epifanía I* (fig. 54) y *Epifanía II*³⁸ (fig. 55). La primera nos presenta a los Reyes Magos, en sus



49. Urbano Luguís: Sección lateral de la Capilla de los Santos Reyes (Ca. 1948). Grafito / papel, 31 x 50 cm. Museo Massó, Bueu. Foto: Museo Massó.



50. Urbano Luguís: Trasera de la Capilla de los Santos Reyes (Ca. 1948). Grafito / papel, 24 x 43 cm. Museo Massó, Bueu. Foto: Museo Massó.



51. Urbano Luguís: *Ballena*, de la Capilla de los Santos Reyes (Ca. 1948). Grafito / papel, 31 x 50 cm. Museo Massó, Bueu. Foto: Museo Massó.



camellos, en un paisaje muy lugrisiano; al fondo, la estrella de Belén. En la segunda, un ángel señala una población iluminada por un haz de luz estelar. Por tanto, de la única que no conocemos imagen es de *Epifanía IV*, que en la foto de 1956 se aprecia muy parcialmente bajo *Epifanía III*: se distingue una puerta arcada, como las que hay en el portal de Belén que, años después, pintará en el aulario de la iglesia de Vilaboa. Esto nos lleva a pensar que la serie podría completarse, como sería lógico, con el niño, san José y la Virgen María en el portal de Belén.

El referente de Lúgrís a la hora de realizar estas obras es sin duda *La Anunciación*, un cuadro por el que sentía devoción: de hecho, llegó a decir que, si se incendiase el Museo del Prado, y le diesen la ocasión de salvar una pieza, la elegida por él sería el retablo de Fra Angelico³⁹.

“Desconocemos porque esas cuatro piezas acabaron en manos privadas”, concluye Dopazo sobre el asunto.

Según precisa Otero Ricart, el culto volvió a la capilla en 1984, cuando, gracias al impulso de la comisión de fiestas, se celebró una misa y una romería. Al año siguiente se creó la Asociación Cultural Santos Reis, que acometió una serie de trabajos para cuidar y enriquecer la capilla y su entorno. Este colectivo encargó a canteros de Ponte Caldelas una copia de las imágenes de san José y de la Virgen María y para ello les facilitaron los bocetos que había elaborado Lúgrís. Las nuevas imágenes fueron colocadas en 2005 en la fachada del templo.

En una conferencia pronunciada el 23 de diciembre de 1998 en Bueu, Antón Patiño “o Vello” calificó la obra de Urbano Lúgrís durante su estancia en Bueu con los Massó de “fértil y cuidada, pero sintiéndose cautivo en una jaula dorada, presa su bohemia temperamental dada a la libertad, le hacía entrar en pesimismo y tristeza... que olvidaba con los vinos de Cella que tanto alababa en sus recuerdos”⁴⁰.



52. Boda celebrada en la Capilla de los Santos Reyes en 1956. A la derecha, se ve *Epifanía III*, de Urbano Lúgrís. Foto: Asociación Cultural Santos Reis.



53. Urbano Lúgrís: *Epifanía III* (ca. 1948). Óleo / tabla, 33 x 58 ó 40 x 60 cm. Paradero desconocido. Foto: Catálogo 1984.



54. Urbano Lúgrís: *Epifanía I* (ca. 1948). Óleo / tabla, 33 x 58 ó 40 x 60 cm. Paradero desconocido. Foto: Catálogo 1989.



55. Urbano Lúgrís: *Epifanía II* (ca. 1948). Óleo / tabla, 33 x 58 ó 40 x 60 cm. Paradero desconocido. Foto: Catálogo 1989

Restaurante Fornos (A Coruña, 1951)

El 24 de febrero de 1951, Lugrís dio por finalizada una de sus obras más populares: el gran mural en la bóveda del Restaurante Fornos, en el número 27 de la calle de los Olmos. Así quedó grabado en un recuadro de la propia pieza con caligrafía románica: “URBANO LUGRIS. PINTOR DE LA CORUÑA FINÓ AQUESTA OBRA EN EL DIA VEINTICUATRO DE FEBRERO DE MCMLI. LAUS DEO LAUS [una palabra borrada]” (fig. 57).

“Queremos comer debajo del Lugrís” es una petición que escuchan casi a diario de sus clientes los gestores de Brasa y Vino, el negocio que en la actualidad ocupa esa local. Entonces, cuando Urbano intervino, era el popular Restaurante Fornos. Hoy es el más antiguo en funcionamiento de la ciudad, pues ya en una guía de finales del siglo XIX se refieren a este establecimiento como el único restaurante a la carta de toda A Coruña⁴¹. No se detalla en esa publicación cuándo abrió, pero lo sabemos por Lugrís, quien lo indica en uno de los arcos que decoró: “FUNDOSE ESTA CASA EL AÑO DE 1870” (fig. 58).

Hay más piezas murales del artista en este local: hasta diez se pueden contar hoy. Entrando a la derecha hay una imponente marina coruñesa presidida por la Torre de Hércules contemporánea, firmada por un “Lugrís” muy borrado (fig. 56). Enfrente de esta, tras traspasar una puerta, en la zona hoy destinada a baños, podemos ver el interior de un arco decorado, con la leyenda “QUE BEN CHE

PRESTE”. Si volvemos a la estancia inicial podemos ver cuatro obras con forma circular que simulan los ojos de buey de un barco y que representan fondos submarinos (figs. 59, 60, 62 y 63). Este cuarteto cuenta con una rúbrica cuyo sentido no hemos conseguido descifrar, pues, a su ancla habitual, Lugrís añade la firma “KROMO”. En la planta superior, una pieza de formato cuadrado —firmada con su apellido y un ancla, en la que representa un barco velero—, pintada sobre la pared de un muro que sobresale, sobre el que está enmarcada (fig. 61).

El conjunto estrella es el del reservado más cotizado del local. Se cruza primero un arco en cuyo interior Lugrís nos indica la fecha de fundación del local, aspecto ya antes comentado. Unos pasos más adelante, la zona abovedada (fig. 69). En un cintillo que recorre todo el borde frontal reproduce los famosos versos del vate ourensano Alberto Garcia Ferreiro: “SI ME DERAN A ESCOLLER EU NON SEI QUE ESCOLLERIA SI ENTRAR NA CRUÑA DE NOITE O ENTRAR NO CEO DE DIA”. En el techo de la bóveda, una gran rosa de los vientos con la leyenda *Hic Habitat Felicitas* (“Aquí habita la felicidad”), un guiño jocos al relieve de un pene que, con esa misma inscripción, se halló a la entrada de una panadería de las ruinas de Pompeya. Y en la parte frontal y en los dos laterales se despliega una espectacular panorámica de A Coruña: el castillo de San Antón, la Ciudad Vieja y, por supuesto, una Torre de Hércules (fig. 64) que luce en el estado que, según Cornide⁴² (fig. 65), tenía antes de la reforma dieciochesca de Giannini (1788-1790). Entonces aún contaba con dos torreoncillos en su parte superior —en los que se colocaban los faroles—



56. Urbano Lugrís: *Marina con Torre de Hércules* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



57. Urbano Lugrís: Firma de *Vista histórica de A Coruña* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



58. Urbano Lugrís: Bóveda pintada por Luguís en la que se indica la fecha de fundación del local. Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



59. Urbano Lugrís: *Fondo submarino I* (1951). Mural en el antiguo Fornos.



60. Urbano Lugrís: *Fondo submarino IV* (1951). Mural en el antiguo Fornos.



62. Urbano Lugrís: *Fondo submarino II* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



63. Urbano Lugrís: *Fondo submarino III* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



66. Urbano Lugrís: Sirena de *Vista histórica de A Coruña* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



67. Urbano Lugrís: *Autorretrato* (1948), en el que dibuja una sirena similar a la del Fornos. Dibujo publicado en *La Noche* (26-11-1949).

realizados sobre la cúpula romana por el arquitecto Amaro Antúnez⁴³ e “instalados allí entre 1684 y 1685”⁴⁴. Por tanto, si tomamos como referencia temporal el aspecto del faro, Lugrís pinta una vista de A Coruña que hemos de ubicar entre 1684 y 1788. Una sirena (fig. 66) —similar a la que había dibujado en su autorretrato firmado en 1948 y publicado en *La Noche*⁴⁵ (fig. 67)— y un gran galeón redondean el portentoso conjunto del Fornos.

Además, en una pared de la misma estancia, pero fuera de la bóveda, pinta en primer término una copa de las que salen las banderas española y de la antigua Comandancia de Marina de A Coruña (la que ésta dejó de usar en 1891, blanca y con dos aspas azules cruzadas) y, al fondo, un barco surcando las aguas con una montaña a la izquierda (fig. 68).

Todos los murales presentan hoy un estado muy deficiente: tienen pérdidas y el tono amarillento ha apagado la viveza de color de la que Lugrís los dotó: una pequeña cata realizada, ya hace años, en el mural paisajístico de la torre permite imaginarse cómo lucía antaño. La obra que se encuentra en mejor estado —si bien una cata nos lleva a la misma conclusión que antes— es la panorámica de A Coruña de la zona abovedada, porque se restauró en 2001, cuando el local pasó a ser el restaurante La Bottega, y se limpió en esta década, cuando tomó el nombre actual de Brasa y Vino. No obstante, la humedad está afectando a algunas partes, que directamente se están perdiendo.

Hay amantes de la obra de Urbano que consideran este gran mural del antiguo Fornos “la Capilla Sixtina de Lugrís”. Pero, para el propio artista, su Capilla Sixtina era otra, como comprobaremos más adelante.



61. Urbano Lugrís: *Barco* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



64. Urbano Lugrís: Torre de Hércules de *Vista histórica de A Coruña* (1951). Mural en el antiguo Fornos. Foto: Vicom.



65. Estado de la Torre de Hércules tras la reforma de Antúnez, según Cornide.



68. Urbano Lugrís: *Catalejo y copa* (1951). Mural en el antiguo Fornos.



Asociación Cultural Iberoamericana (A Coruña, 1951)

Tras concluir su intervención en el Fornos, Lugrís recibió un nuevo encargo en su ciudad. A las cuatro y media de la tarde del 9 de junio de 1951 se celebró la bendición e inauguración del local social de la Asociación Cultural Iberoamericana de A Coruña, con sede en un séptimo piso del número 27 de la calle Emilia Pardo Bazán⁴⁶ y en cuya decoración trabajó nuestro artista.

La asociación ocupaba así un piso en un nuevo y flamante inmueble —había sido construido entre 1948 y 1950⁴⁷—en el que posteriormente sería conocido como “Edificio de Sindicatos”. Según precisa Olivia Rodríguez, la ACI, que se lo había alquilado al Instituto Nacional de Previsión, mantuvo ahí su sede hasta 1964⁴⁸.

“El local (...) ofrece una decoración de sumo gusto, con motivos de exquisito valor plástico, a cargo del notable artista don Urbano Lugrís”, contó al día siguiente *La Voz de Galicia*⁴⁹ (fig. 70). Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, estuvo presente y también quedó maravillado. En principio, la ACI estaba presidida en principio por el arquitecto Juan González Cebrián. De los doscientos asociados con los que contó de entrada⁵⁰, Lugrís —quien también se encargaba del diseño de los programas y carteles de la asociación⁵¹—tenía el carnet número 3 de este colectivo; su amigo, el escritor Mariano Tudela contaba con el 2⁵²; uno y otro eran vocales del colectivo.

Pese al elogio generalizado que recibió por su trabajo, el propio Lugrís calificó posteriormente esa intervención como obra “ligera”. Lo hizo al año siguiente en una entrevista en *La Voz de Galicia*⁵³. El periodista le preguntó si lo que pintó en Madrid para el Instituto de Cultura Hispánica era semejante a lo que hizo en la ACI coruñesa. “No, aquí hice —con mucho cariño y entusiasmo, eso sí— una cosa decorativa, ligera. Lo de Madrid es de más trascendencia, un retablo de grandes dimensiones”, contestó el artista. Las obras realizadas por Lugrís para la Asociación Cultural Iberoamericana “ya no existen desde hace años”, apuntaba Patiño en 2008⁵⁴. Tampoco hemos localizado foto alguna. Pero por Miguel González Garcés conocemos al menos su temática, pues apunta que nuestro artista “decoró los locales sociales con pinturas de motivos exóticos de fauna americana y los suyos constantes de tema marino”⁵⁵.

Garcés y Alberto González Alegre hacen referencia a que Lugrís ejecutó a principios de los años 50 un “Tríptico de las lamentaciones”, que el segundo de ellos califica como “su mejor pintura mural”⁵⁶, sin precisar dónde la realizó, pues solo indica que corresponde a los “años 50/51” y que desapareció. Creemos que González Alegre *bebe* de la fuente de González Garcés, quien califica esta obra como “quizá una de sus obras maestras”, y de cuyo texto parece deducirse que dicho tríptico lo realizó para la ACI⁵⁷:

En el año 1951 comienza una época de gran actividad y decisiva en su creación. Se creó la A.C.I. en La Coruña. Fue una afirmación de un arte independiente y de rechazo del arte oficial u oficioso y de las corrientes anteriores derivadas del realismo o del impresionismo. Lugrís tuvo el número tres de los socios y decoró los locales sociales con pinturas de motivos exóticos de fauna americana y los suyos constantes de tema marino. Pinta el *Tríptico de las Lamentaciones* quizá una de sus obras maestras.

La conclusión es que, probablemente, Lugrís pintó algo más que “obra ligera” en ACI: también dejó una obra maestra que desapareció. De hecho, no se conserva nada de la obra que Urbano realizó en la ACI.

Afortunadamente, no sufrió el mismo destino la obra de José María Labra que había en ese mismo inmueble. En 1953, dos años después de la intervención de Lugrís en la ACI, González Cebrián encargó a Labra dos pinturas murales para la entrada del edificio⁵⁸. Cuando, tras ser declarado en ruina, “Sindicatos” fue derribado en 1995, estas obras se salvaron porque la Diputación pagó la operación de extracción y traslado. Actualmente, las piezas de Labra se encuentran en el Pazo de Mariñán.



Bendición de los salones de la Asociación Cultural Iberoamericana

A las cuatro y media de la tarde de ayer fueron oficialmente bendecidos e inaugurados los salones del local social de la recién creada Asociación Cultural Iberoamericana, actos éstos que se vieron solemnizados con la presencia del arzobispo de la diócesis doctor Quiroga Palacios, así como de las primeras autoridades militares y civiles, personalidades, directiva de la Asociación y restantes invitados que concurrieron al acto académico que tuvo lugar durante la mañana en el Ayuntamiento.

Por ello, los salones de la Asociación presentaban un animadísimo aspecto, ya que además se habían dado cita en los mismos las más destacadas personalidades de la vida intelectual coruñesa, así como muchas señoras y señoritas. El local, por otra parte, ofrece una decoración de sumo gusto, con motivos de exquisito valor plástico a cargo del notable artista don Urbano Lugrís.

Una vez llegaron al local el ilustrado prelado y el capitán general de la región, el doctor Quiroga Palacio se revistió de pontifical y efectuó la bendición de todas y cada una de las estancias que componen el local. Después pronunció una breve plática en la que con una elevada y noble elocuencia que le es habitual, el prelado exaltó los fines de la Asociación, pidiendo para ella a protección de Dios, así como también que a su sagrado servicio esté siempre inspirada la sociedad que se acaba de crear.

Después de este acto tan sencillo como solemne, todos los invitados fueron obsequiados con una copa de champagne, brindándose por la prosperidad futura de la naciente Asociación.

Por la noche y en los salones del Finisterre, tuvo lugar una fiesta de gala, que se vió muy concurrida y animada.

Esta tarde, a las ocho, y dentro de este programa de actos inaugurales, el bibliotecario y escritor señor González Garcés, pronunciará una charla poética en los salones de la Asociación.

70. Noticia de la inauguración del local de la Asociación Cultural Iberoamericana en La Voz de Galicia (10-6-1951).



71. Contreras. Los diputados brasileños Dante Duarte y Ovidio Abreu con Robles en su visita al ICH. (Julio 1952). Foto Biblioteca AECID.

Instituto de Cultura Hispánica (Madrid, 1951)

Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica, asistió el 9 de junio de 1951 en A Coruña a los actos inaugurales de la Asociación Cultural Iberoamericana. Quedó prendado de los murales de Lugrís, y le hizo un nuevo e inmediato encargo: decorar la sede del Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid (figs. 71 y 72). Algo tuvo que ver también Manuel Fraga, entonces un joven y prometedor político⁵⁹.

Confirmado el encargo, el pintor coruñés partió el 10 de julio de 1951 para Madrid desde A Coruña⁶⁰. Optó por un tema colombino. Realizó “un gran retablo que ya tenía en la cabeza, y en los apuntes de sus blocs desde hacía tiempo”, precisa su amigo Mariano Tudela⁶¹. Añade que Lugrís finalizó la obra a las siete de la mañana del mismo día en que se inauguraba oficialmente la remodelada sede del ICH⁶²:

Viajó a Madrid y se pasó muchas horas de trabajo, de sol a sol, aunque a veces desertaba y se tiraba una o dos semanas sin aparecer, dando lugar a la inquietud de quienes le habían contratado. Pero el día de la solemne inauguración, exactamente a las siete de la mañana, Urbano firmó su soberbia obra.

Lugrís dispuso de algo más de tres meses para realizar ese trabajo, pues fue el 12 de octubre de 1951 cuando Franco inauguró “a primera hora de la noche, el nuevo edificio del Instituto de Cultura Hispánica, construido en terrenos de la Ciudad Universitaria”⁶³. Como curiosidad, apuntamos que el último acto público del dictador ferrolano fue también en el ICH, el 12 de octubre de 1975.

En la prensa de la época no hemos hallado alusión alguna a la obra de Lugrís en las crónicas posteriores a esta inauguración. Sin embargo, sí hemos encontrado referenciado “el magnífico éxito del gran decorador Pedro Lottier”, quien se encargó del Salón de Embajadores del edificio⁶⁴.

Durante su estancia en Madrid para pintar estos murales del ICH se produjo la famosa anécdota entre Lugrís y Dalí⁶⁵:

–Maestro, por lo que más quiera, quédese en su patria.

A lo que Dalí, según algunos cuentan, respondió:

–Lo siento, no puedo. En mi patria no hay dólares.

“De las primeras palabras de Urbano doy fe. De la respuesta surrealista del otro ya no estoy seguro”, precisa Tudela⁶⁶.

Urbano quedó enormemente satisfecho con este trabajo en Madrid, según relata el propio Tudela: “Cuando fui a ver el trabajo de Lugrís, éste me dijo casi conmovido: –¡He aquí mi Capilla Sixtina!”⁶⁷. También el escritor Eugenio Montes la describió como “la Capilla Sixtina de Cultura Hispánica”⁶⁸.

Menos efusivo es el propio artista juzgando esta obra en una entrevista en *La Voz de Galicia* en 1952⁶⁹. Confiesa que trabajó “con apremios de tiempo”, y que de hecho se pasó las tres noches anteriores a la inauguración sin dormir para acabarla a tiempo, y que “siempre se resiente la obra así ejecutada”:

–A propósito del Instituto de Cultura Hispánica, tú decoraste sus locales, ¿no?
 –Hice un gran retablo en el ‘hall’ de acceso, con motivos de la epopeya colombiana, de la época del virreinato, de los misioneros y los grandes capitanes.
 –¿Qué opinas de tu obra?
 –Creo que no soy el llamado a juzgarla.
 –¿Quedaste satisfecho?
 –Encantando; encontré una acogida muy cordial por parte de todos, y así el trabajo se hace agradable.
 –Está bien; pero lo que yo quería preguntarte es si tu obra te satisface.
 –Verás; hube de trabajar con apremios de tiempo, porque la fecha de inauguración se echaba encima; las tres últimas noches me las pasé trabajando, sin dormir, y siempre se resiente la obra así ejecutada. De todos modos, estoy contento con ella.
 –¿Te pagaron bien?
 –No tengo ninguna queja, pero lo más importante es el honor que para mí supuso el encargo. Y aun hay que añadir la afabilidad y exquisita sensibilidad que me encontré en todos.

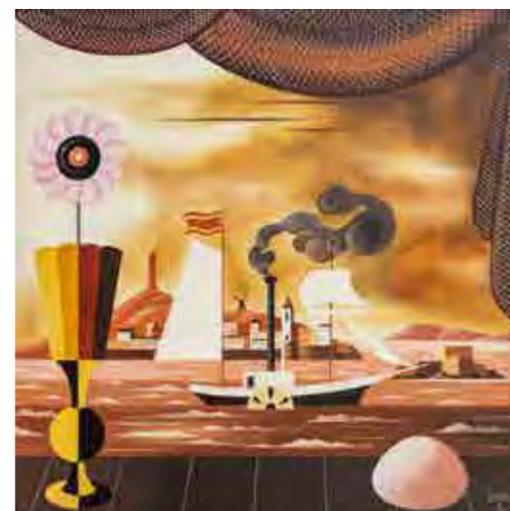
En la misma entrevista también asegura que lleva “seis meses (...) metido en una finca de Palencia, preparando una exposición que llevaré a La Habana”. Añade que esta idea le fue “sugerida” por su “buen amigo Eugenio Montes”, y que la muestra será patrocinada por el ICH. No sabemos si el que abrió el camino a esta ayuda institucional para esta exposición —prevista para enero



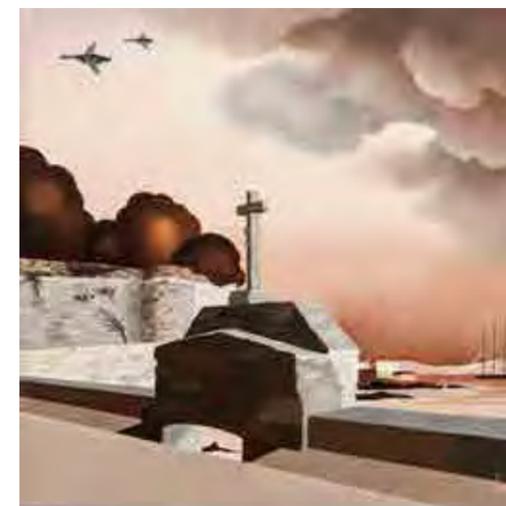
Cat. 2. Letras
Urbano Luguís
Dibujo sobre papel.
Colección particular



Cat. 3. Jeroglífico
Urbano Luguís
Dibujo sobre papel.
Colección particular



Cat. 4. Puerto (1960)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



Cat. 5. Muralla (1960)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



Cat. 6. *Portalón y calle* (1960)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



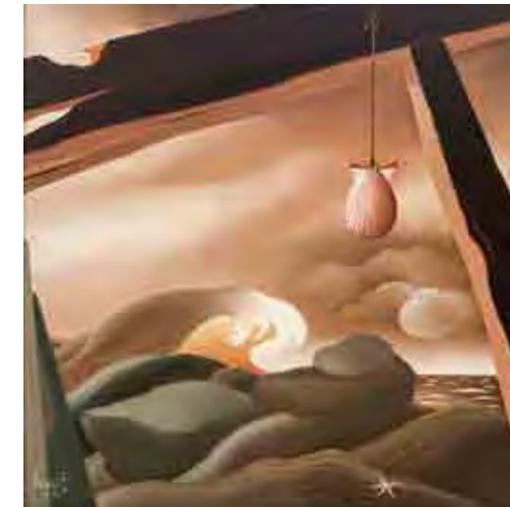
Cat. 7. *Fuente de Neptuno* (1960)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



Cat. 8. *Castillo de Santa Cruz* (1960)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



Cat. 9. *La quinta vieira* (1960)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
Colección Fundación Barrié



Cat. 10. *Iglesia y convento* (1960)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
 Colección Fundación Barrié



Cat. 11. *Torre de Hércules* (1960)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
 Colección Fundación Barrié



Cat. 12. *Plaza de las Bárbaras* (1960)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tabla. 57 x 57 cm.
 Colección Fundación Barrié





Cat. 13. *Leyenda marina* (1944)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22 x 22 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 14. *Mar de los sargazos* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22 x 22 cm.
Colección de Arte ABANCA



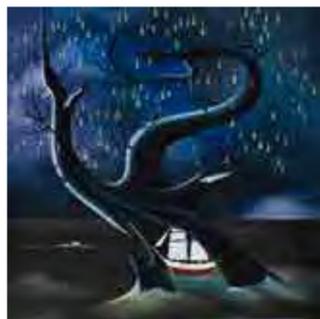
Cat. 15. *Sirena alada* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22 x 22 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 19. *Puerto de La Coruña* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 52,5 x 64,2 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 20. *El puerto de Vigo* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 50 x 59 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 16. *Fuegos de San Telmo* (1947)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22,5 x 22,5 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 17. *San Barandán* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22 x 22 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 18. *Leyenda marina* (1946)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 22 x 22 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 21. *Ventana al mar* (ca. 1960-1963)

Urbano LUGRÍS

Pintura mural pasada a lienzo. 80 x 90 cm.

Artby's Galería de Arte



Cat. 22. *Estantería metafísica* (ca. 1960-1963)

Urbano LUGRÍS

Pintura mural pasada a lienzo. 66,5 x 91,5 cm.

Artby's Galería de Arte



Cat. 26. Mapa de Galicia (1953)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tablero de conglomerado.
 269 x 179 cm. c/u (diptico).
 Colección de Arte ABANCA



Cat. 27. Camino de Santiago
 Urbano Lugrís
 Dibujo sobre papel para *Vida Gallega*.
 Colección particular



Cat. 31. Descanso en la huida a Egipto (1964)

Urbano LUGRÍS

Óleo sobre tablero. 205 x 122 cm.

Cortesía Parroquia de Santa María de la O. Vilaboa-Rutis (Culleredo)

Arzobispado de Santiago de Compostela



Cat. 32. Símbolo del bautismo en el río Jordán (1964)

Urbano LUGRÍS

Óleo sobre tablero. 160 x 122 cm.

Cortesía Parroquia de Santa María de la O. Vilaboa-Rutis (Culleredo)

Arzobispado de Santiago de Compostela



Cat. 35. *Traslación del cuerpo del Apóstol a Santiago*

Urbano LUGRÍS
Mural. 168 x 216 cm.

Colección Particular. Cortesía Galería José Lorenzo





Cat. 36. San Rosendo (ca. 1957)
 Urbano Lugrís
 Mural. 173 x 70 cm.
 Colección particular. Galería José Lorenzo



Cat. 37. Santa Trahamunda (ca. 1957)
 Urbano Lugrís
 Técnica mixta. 173 x 70 cm.
 Museo de Pontevedra



Cat. 38. San Pedro de Mezonzo (ca. 1957)
 Urbano Lugrís
 Técnica mixta. 183 x 80 cm.
 Museo de Pontevedra



Cat. 39. Tríptico de San Gonzalo

Urbano Lugrís

Óleo sobre tabla. 31 x 26 cm. c/u (tríptico).

Colección particular. Colección Galería Montenegro

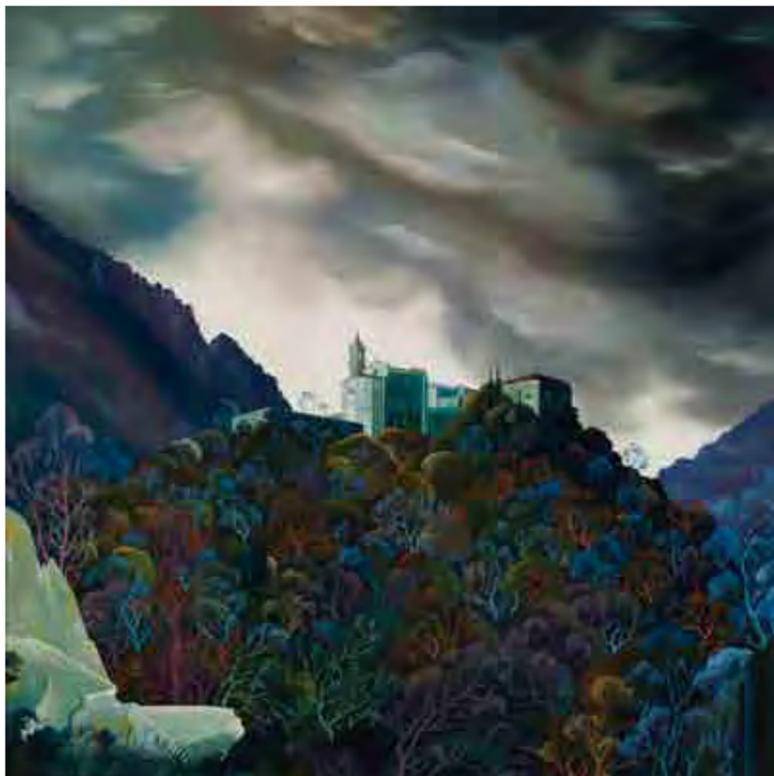


Cat. 40. San Telmo (1948)

Urbano Lugrís

Óleo sobre contrachapado. 41 x 70 cm.

Colección de Arte Afundación



Cat. 41. *Monasterio de Caaveiro* (1950)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 50 x 50 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 42. *Catedral. Siglo XII* (ca. 1960)

Urbano Lugrís
Óleo sobre tabla. 128 x 90 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 47 a 59. *Retablo de descubrimiento* (1951)

Urbano Luguís
Óleo sobre tabla.
Colección AECID



Cat. 47. *Virgen del Carmen*
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 272 x 80 cm.
Colección AECID



Cat. 48. *Colón*
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 49. *Galaxia*
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 50. *Tenebrosus*
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 51. *Carabelas*
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 52. Cofa de navío
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 53. Paisaje
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 56. Paisaje
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 57. Luna llena
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 54. Hernán Cortés
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 55. Carabelas en llamas
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 58. Fraile
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 59. Rosa de los vientos
Retablo del descubrimiento (1951)
Urbano Luguís
Óleo sobre tabla. 74 x 74 cm.
Colección AECID



Cat. 67. *Anticuario del puerto* (1946)

Urbano Lujrís
Óleo sobre tabla. 80 x 100 cm.
Colección de Arte ABANCA



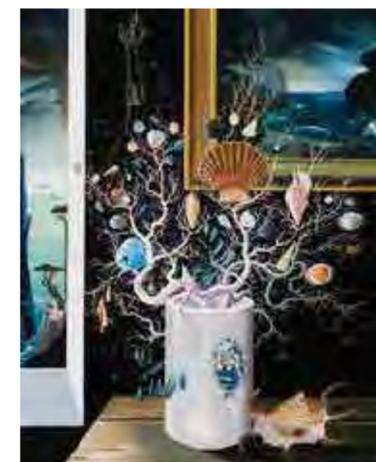
Cat. 68. *Fantasia marinera* (1946)

Urbano Lujrís
Óleo sobre contrachapado. 44 x 60 cm.
Colección de Arte Afundación



Cat. 69. *Fantasia marinera*
(1944)

Urbano Lujrís
Óleo sobre tabla. 42,5 x 34 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 70. *Sin título* (ca. 1940)

Urbano Lujrís
Óleo sobre tabla. 57 x 48 cm.
Colección de Arte ABANCA



Cat. 87. *Iniciación* (1956)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre contrachapado. 49 x 60 cm.
 Colección de Arte Afundación



Cat. 88. *Principio y fin* (1948)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tabla. 31 x 48 cm.
 Colección de Arte ABANCA



Cat. 89. *Desde el balcón* (1944)
 Urbano Lugrís
 Óleo sobre tabla. 42 x 48 cm.
 Colección de Arte ABANCA

TRADUCIÓNS / TRANSLATIONS



Dúas vistas coruñesas de Lugrís

A recuperación e mais a restauración, por parte de ABANCA, do mural de Urbano Lugrís, sito ata agora na rúa Real da Coruña, é unha magnífica noticia. Deste xeito rescátase unha grande obra e pónselle fin á destrución sistemática que sufriron outras valiosísimas xa irrecuperables. Lugrís é un dos mellores artistas galegos de todos os tempos e, polo tanto, as súas obras son patrimonio de Galicia e deben ser protexidas como un ben público.

Co gallo desta interesantísima exposición dirixida por Rubén Ventureira, quen acertou ao atopar a homenaxe que Lugrís lle facía á *Vista de A Coruña 1669* de Baldi, quixera sacar á luz un cadro inédito deste artista que permaneceu desde hai décadas na miña familia e do que hoxe son o propietario. Tanto o meu pai coma o seu irmán, o meu tío Antonio, foron moi amigos de Lugrís —como antes, nos anos 20 e 30, o fora o meu tío César Alvájar— e axudárono nalgúns dos momentos máis difíciles da súa bohemia. Eu non lembro a data do ingreso na miña casa desta *Vista nocturna del puerto de A Coruña* xa que sempre a tiven na mente, pero debeu de acontecer hai polo menos seis décadas.

Tres tons de azul distintos inundan o espazo do cadro que, á súa vez, conforman as tres dimensións. De abaixo a arriba, un azul máis claro que non é iluminado nin polas luces dos barcos de pesca que regresan ao porto, nin polas luces da cidade, senón pola bretemosa emanación dun pecio ou dun conxunto de pecios: os barcos ancorados no porto da cidade mergullada. Son as luces das candeas, as luces das cacharelas, as luces dos fachos que clarean o mar que o espectador ve en primeira liña do cadro.

Por iso a densidade mariña é maior aquí ca no segundo plano da obra cando os pequenos arrastreiros, tan só debuxados e contornados polas luces artificiais acendidas, avanzan seguros cara aos morróns. A cidade, na noite profunda, ilumínase velando para recibir os que sempre regresan dun máis alá inalcanzable para o común dos seus concidadáns.

Two Views of A Coruña by Lugrís

The recovery and restoration by ABANCA of Urbano Lugrís’ mural, located up until now in A Coruña’s Calle Real, is wonderful news. This has saved a great artwork and put an end to the systematic destruction experienced by other extremely valuable, and now irrecoverable, works of art. Lugrís is one of the best Galician artists of all time. His works are therefore Galician heritage that should be protected as a public asset.

On the occasion of this most interesting exhibition curated by Rubén Ventureira, who correctly identified the painting to which Lugrís was paying tribute (*Vista de A Coruña 1669* by Baldi), I would like to highlight an unknown painting by this artist that has been in my family for decades and of which I am now the owner. Both my father and his brother, my Uncle Antonio, were good friends of Lugrís –the same as my other uncle, César Alvájar, before that in the 1920s and 1930s– and helped him during some of the most difficult moments of his Bohemian life. I do not remember when this artwork, entitled *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, entered my house, but it must have been at least six decades ago.

Three different shades of blue fill the painting’s space that, in turn, makes up its three dimensions. From bottom to top, a brighter blue that is not illuminated by either the lights of the fishing boats returning to port or by the city lights, but by the misty emanation coming from a shipwreck or series of shipwrecks: the boats anchored in the port of the submerged city. They are the lights of the candles, the lights of the bonfires, the lights of the torches that brighten the sea that the spectator sees in the painting’s foreground.

That is why the marine density is greater here than in the middle ground of the artwork, where the small trawlers, merely sketched and outlined by the artificial lights, advance safely towards the bollards. The city, in the deep night, is lit up as it waits to receive those who always return from a beyond that is unattainable for its common inhabitants.

O terceiro e último plano, o máis escuro de todos, compono un ceo en toda a súa pureza azul escura. As luces da cidade serven para mostrar a súa magnificencia. Só unhas cantas estrelas, quizais tamén a rosa dos ventos, marcan un horizonte remoto. A cidade atópase así velando o seu soño entre o misterio da natureza e a metafísica dos ceos que poden ou non acenderse cada día. A propia cidade é un gran barco varado no medio dun océano, pero o porto está protexido pola ría e a Marola que outras veces pintou como un farallón de Capri.

A cidade é unha illa rodeada de soños e imaxinacións por todas as partes. Pode rexurdir a afundida, a de San Barandán, ou pódese afundir a rexurrida. Poden volver os barcos fantasmais do Gran Sol en lastre ou con todos os Moby Dick arpoados. No rotar dos pesqueiros que minoraron a marcha para alcanzar suavemente as estacadas cos castelos de proa, escóitase o rumor destas antigas cantigas novas: “¡Quén dera ser nao senlleira/n-aquel mar non presentido/das ja mergulladas terras!”. Ademais os versos de Bouza Brey falan de rutas sen ceo, sen astros, sen vento, sen chuvias, sempre á deriva das ondas e “deitados no esquecemento”.

Este mar de Lugrís, pola contra, ten un principio e unha fin: busca a ruta do Paraíso, porque no inferno arde a nada. Ceos e augas tan distintas coma as de Bruegel (*O triunfo da morte*. Museo do Prado), ou do Bosco, dous dos pintores máis amados polo galego. Estes dous artistas collen un carbón acendido e depositano nunha man. O carbón queima esa man, pero o que realmente a incendia é a nada. Lugrís pon nesa mesma man un lapislázuli tan duro coma o aceiro e prepara moéndoo os azuis de ultramar, de ultraterra. O ardor da nada, o peso da esperanza nos cadros de Lugrís.

En definitiva, aquilo que non nos dá a realidade hánolo dar a imaxinación. Lugrís desaparegouse sempre, a pesar das súas dificultades, da nada. Sabía que se un se deixa apegar á nada é imperfecto e a perfección —ou polo menos a súa busca— proviña de liberarse dese baleiro. En *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, nada está oco. O mergullado, a superficie e o ceo están habitados, e as luces duns e doutros intercálanse. Neste discreto cadro móstrase a beleza serena do mundo en paz coa natureza e tamén o misterio a través da visión estática dun día cotián.

The background, which is the darkest of the three, is made up of a sky in all its dark blue purity. The city lights highlight its magnificence. Only a few stars, perhaps the wind rose too, mark a remote horizon. The city is thus keeping vigil between the mystery of nature and the metaphysics of the heavens that may or may not light up every day. The city itself is a large ship grounded in the middle of the ocean, but the port is protected by the estuary and the Ma-rola that, on other occasions, he painted like a rocky outcrop of Capri.

The city is an island surrounded all over by dreams and imaginations. The sunk one, that of St. Brendan, may re-emerge, or the re-emerged one may sink. The ghostly ships of the Irish Box may return in ballast or with all the harpooned Moby Dicks. In the rotating of the fishing boats that have slowed down to gently reach the wooden posts with their forecastles, we hear voices singing those old new Galician songs: “¡Quén dera ser nao senlleira/n-aquel mar non presentido/das ja mergulladas terras!”. Moreover, Bouza Brey’s verses speak about routes without the sky, without stars, without wind, without rain, always drifting in the waves and “delighted in the oblivion.”

This sea by Lugrís, on the contrary, has a beginning and end: he is seeking the route to paradise, because in hell the void is on fire. Heavens and waters that are so different, like those of Bruegel (*El triunfo de la muerte*. Prado Museum), or those of El Bosco, two of Lugrís’ favourite painters. These two artists take an ember and place it in a hand. The ember burns that hand, but what really sets it on fire is the void. Lugrís places in this same hand a lapis lazuli as hard as steel and crushes it to obtain the blues of the high seas, from the deep earth. The ardour of the void, the weight of hope in Lugrís’ paintings. Lugrís always renounced, despites its difficulties, the void. He knew that letting oneself be attached to the void is imperfect and perfection –or at least the search for such– comes from freeing oneself from that emptiness. In *Vista nocturna del puerto de A Coruña*, nothing is empty. The submerged, the surface and the sky are inhabited, and the lights from them all merge together. This discreet painting highlights the serene beauty of the world in peace with nature as well as the mystery by means of the static vision of an ordinary day.

Unlike Charon, who crosses the Styx lagoon in the marvellous and influential painting by Patinir, these humble fishing boats, safe from the storms, cross the ocean of life in the peace that unshaken blue always provides. The eternity of the sky, the eternity of the sea, the ever-postponed temporariness

A diferenza de Caronte que atravesa a lagoa Estixia no marabilloso e influente cadro de Patinir, estes humildes barcos pesqueiros salvados das tormentas atravesan o océano da vida na paz que o azul sen convulsionar sempre ofrece. A eternidade do ceo, a eternidade do mar, a temporalidade sempre posposta dos que regresan nos navíos despois de atravesaren tempos e espazos diversos e incontables. Alguén deses barcos, como Palinuro, podería deixarse caer pola borda para unirse co todo. Sen lugar a dúbidas un acto panteísta. Pero ao igual que o mariño troiano non caería no baleiro senón na literatura. A literatura, a pintura, a arte en xeral, cobren o baleiro.

Escribiu Santo Agostiño que o que o home ama, iso é o home. E Lugrís amaba tanto o ser humano coma a natureza que o rodeaba: praias, dunas, faros, fondos mariños, acantilados, barcos, rochas,... A súa pintura está precisamente configurada pola presenza duns noutros e, cando non é así, xorden eses desertos marróns como naturezas mortas. Se Deus tivese ollos terían a cor azul dos cadros de Lugrís. E, xa maior, as cataratas do mesmo Deus conformarían a totalidade das augas salgadas e doce pintadas por el.

Desde que o enxerguei por primeira vez, este cadro sempre me deu unha gran paz. No *Libro da sabedoría*, o Creador, ou o suposto Creador segundo cada quen, escribe que “En todas as cousas busco a paz”. Ningunha violencia, crueldade, temor, desespero ou desesperanza vin en ningún cadro do noso pintor. Pola contra, un canto á vida e á posibilidade que nos dá vivir conforme a ela ou separándonos dela mesma mediante a alternativa da creación de mundos como o seu moi admirado Jules Verne.

O ceo limpo, o mar en calma, o mundo submarino que repousa nos baixíos, os pesqueiros ateigados de peixes e mariscos coma se volvesen do lago Tiberíades, remarcan a pureza do lugar, o baleirado da alma, un *agnus dei* mariño. As lanchas traen os pans e mais os peixes, atravesan o mundo das formas. O espazo deste cadro de Lugrís asemellóuseme sempre á boca dun cráter. As rías tamén poderían ser bocas de cráteres. E se fose unha boca infernal tería cores ocre, pero ao ser un cráter polo cal un se pode deslizar cara a outros mellores mundos, o azul é a maior distinción da bondade do camiño.

Placidez dos barcos que regresan á casa, placidez da alma que regresa á luz que ilumina o alén. Todo está detido e en movemento á vez. Os barcos avanza sen avanzar, o ceo que alborexa sen alborexar, o mar que non descobre o

of those returning in the ships after having crossed diverse and uncountable times and spaces. Someone on these ships, like Palinurus, could drop overboard to become part of the whole. Undoubtedly, a pantheist act. But as in the case of the Trojan mariner he would not fall into the void but into literature. Literature, painting, art in general, cover the void.

St. Augustine wrote that whatever man loves, that is what man is. And Lugrís loved both man and the nature surrounding him: beaches, dunes, lighthouses, sea beds, cliffs, boats, rocks... His painting is precisely made up of the presence of one in the other and, when this is not the case, brown deserts arise like dead still lifes. If God had eyes, they would have the same blue colour as Lugrís’ paintings. And, in his old age, the cataracts of God himself would make up all the saltwater and freshwater painted by him.

Since I saw it for the first time, this painting has always given me a feeling of profound peace. In the *Book of Wisdom*, the Creator, or supposed Creator according to each person’s beliefs, writes that “In all things I seek peace.” No violence, cruelty, fear, desperation or lack of hope have I seen in any of our artist’s paintings. On the contrary, a song to life and to the possibility that comes from living in harmony with it or separating ourselves from it by means of the alternative creation of worlds, like his highly-admired Jules Verne.

The clear sky, the calm seas, the underwater world that lies in the shallows, the fishing boats full of fish and seafood as if they were coming back from Lake Tiberias, highlight the purity of the place, the emptying of the soul, a marine *Agnus Dei*. The boats bring the loaves and the fishes, crossing the world of forms. The space of this painting by Lugrís always looked like the mouth of a crater to me. The estuaries could also be mouths of craters. And if it were an infernal mouth it would have ochre colours, but since it is a crater through which one can slide down into better worlds, the blue is the greatest distinction of the journey’s goodness.

Peacefulness of the boats returning home, peacefulness of the soul returning to the light that illuminates the beyond. Everything is at rest and in movement at the same time. The boats advance without advancing, the sky dawns without dawning, the sea does not reveal what it hides. Each one trusts in the other’s truth. Hope looks, contemplates, is unperturbed, always tending towards the future. The future is coming in those boats that have not yet arri-



//Afundación
Obra Social ABANCA

//ABANCA
Obra Social