

# Reflejos de unas galerías

## Arquitectura, óptica y sensibilidad en la Marina de A Coruña

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA\*  
Universidade de Santiago de Compostela

### Sumario

Esta investigación aborda las singularidades arquitectónicas y decorativas de una casa construida en A Coruña en 1872, vivienda que a día de hoy sigue destacando entre las que integran la fachada marítima de las galerías de la Marina. La documentación inédita aportada por los descendientes de su promotor, el empresario Manuel Ramírez Carvajal, que había hecho fortuna en Filipinas, completa los datos existentes en el Archivo Municipal de A Coruña, desvelando un cuadro que va más allá de las habituales relaciones entre clientes y técnicos de arquitectura en el contexto de desarrollo de la ciudad burguesa. Siguiendo la propuesta de Mario Praz en *La casa della vita*, este trabajo de indagación microhistórica aspira a reintegrar el mundo de sensaciones y emociones ligadas a una vivienda, deteniéndose en los entrelazamientos de la arquitectura con la vida familiar. El rastreo de los reflejos físicos y sentimentales se extiende desde la percepción pública del conjunto de galerías en formación hasta las metáforas íntimas recogidas en el libro de poemas *Ecos dolientes* (1880) prologado por Emilia Pardo Bazán. El artículo combina aproximaciones desde la historia de la arquitectura, los estudios visuales y la cultura material referida a los ámbitos de domesticidad y esferas de género, enriqueciendo estos enfoques con las propias experiencias y recuerdos del autor en torno al espacio y significados de las galerías coruñesas.

### Abstract

This research deals with the architectural and decorative singularities of a house built in A Coruña in 1872, that still stands out today among those that fit in the maritime façade of the glass-covered galleries of the Marina. The unpublished documentation provided by the descendants of its promoter, the businessman Manuel Ramírez Carvajal, who had made his fortune in the Philippines, completes the existing data in the Municipal Archive of A Coruña, revealing a picture that goes beyond the usual relationships between clients and architects in the context of the development of the bourgeois city. Following Mario Praz's proposal in *La casa della vita*, this piece of microhistorical research aims to reintegrate the world of sensations and emotions linked to a house, focusing on the intertwining of architecture with the family life. The tracing of physical and sentimental reflections extends from the public perception of the set of galleries to the intimate metaphors collected in the book of poems *Ecos dolientes* (1880), prefaced by Emilia Pardo Bazán. The article combines approaches from the history of architecture, visual studies and material culture referring to the spheres of domesticity and gender, enriching these approaches with the author's own experiences and memories of the space and meanings of the galleries in A Coruña.

---

\***Jesús Ángel Sánchez García** es Catedrático de Historia del Arte de la Ilustración al siglo XIX en la Universidade de Santiago de Compostela. Desde el año 2022 es coordinador del grupo de investigación "Historia del Arte, de la Arquitectura y del Urbanismo" (HAAYDU GI-1510) de dicha universidad, con una larga trayectoria de publicaciones sobre distintos aspectos de la arquitectura y el urbanismo en Galicia.

Al contemplar el conjunto de acristaladas galerías asomadas a las avenidas de la Marina y Montoto en A Coruña es inevitable reparar en la que todavía conserva el diseño más original y colorido entre todas las integradas en aquel icónico frente urbano. Sea viniendo desde la línea que marcan los soportales de las neoclásicas Casas de Paredes -inconclusa operación de ornato relacionada con las mejoras en el puerto a finales del siglo XVIII-, sea llegando desde la histórica entrada a la Ciudad Vieja por Puerta Real -fortificaciones arrasadas en el siglo XIX para abrir la plaza de María Pita-, en las dos series de viviendas que constituyen esta singular fachada marítima, sin duda la imagen urbana más distintiva y representativa para los cambios de la ciudad burguesa, brilla con luz propia la galería de la casa número 25-27 de Rego da Auga<sup>1</sup>.

La vivienda fue promovida en el año 1871 por Manuel Ramírez Carvajal con destino a residencia familiar en el piso principal, negocios en el bajo y pisos de alquiler. A la altura de las ambiciones y nivel de vida de su acaudalado propietario, un emprendedor coruñés que había prosperado en las lejanas islas de Filipinas, el encargo recayó en el maestro de obras Gabriel Vitini Alonso, que por entonces despuntaba como el técnico en arquitectura más creativo, e incluso transgresor, entre los que trabajaban en la ciudad en el último tercio del siglo XIX. Vitini fue el responsable del diseño de una morada “de luz y de encantos”, adornada con una personal interpretación para resolver la tradicional disposición de control climático arraigada en A Coruña, en cuya concepción es probable que llegaran a intervenir los propietarios, quizá con protagonismo de Amalia Rodríguez de Trujillo, esposa de Manuel Ramírez. Hasta aquí nos encontramos ante el cuadro de los actores y dinámicas comunes en las promociones de viviendas burguesas de categoría en el eclecticismo decimonónico. Ahora bien, la fortuna de que se haya conservado parte del archivo familiar, junto a las informaciones recopiladas en distintas fuentes, permiten sustentar un análisis microhistórico en el que se vislumbra algo infrecuente: los entrelazamientos de la arquitectura del inmueble con los gustos, posesiones materiales e historia íntima de los moradores, allegando nuevos valores artísticos, literarios y sentimentales, ahora por primera vez revelados.

### **La Marina de A Coruña como escenario para la representación burguesa**

No abundaban las opciones para los promotores que deseaban acometer la construcción de una vivienda de calidad en la ciudad de A Coruña a mediados del siglo XIX. Los solares que ofrecía el apretado tejido histórico de la Ciudad Vieja, lugar preferente para el asiento de las familias nobles desde los siglos finales de la Edad Media, carecían de atractivo para una burguesía que anteponía la facilidad de accesos, amplitud de parcelas y nuevos parámetros de higiene y ornato difundidos desde los inmuebles residenciales a la moda en capitales como Londres, París y Madrid<sup>2</sup>. Al dilatarse en el tiempo el proceso de derribo del cinturón de murallas que constreñían la Ciudad Vieja y subsistir las no menos inoperantes fortificaciones de la Pescadería, obstáculo para el desarrollo de un ensanche, la obtención de una parcela apta para acoger una edificación de categoría, y consiguiente valor de mercado, se reducía a dos posibilidades intramuros. La primera se localizaba en el que se podría considerar como ensanche interior -“Nueva población”- previsto en el sector del Campo del Derribo -desde 1864 plaza de Alesón y desde 1876 plaza de María Pita-, de acuerdo con el proyecto de plaza pública que los arquitectos José María Noya y Faustino Domínguez Domínguez habían preparado en 1860 (fig. 1). Sin embargo, verificadas dos subastas para adjudicar aquellos solares, la

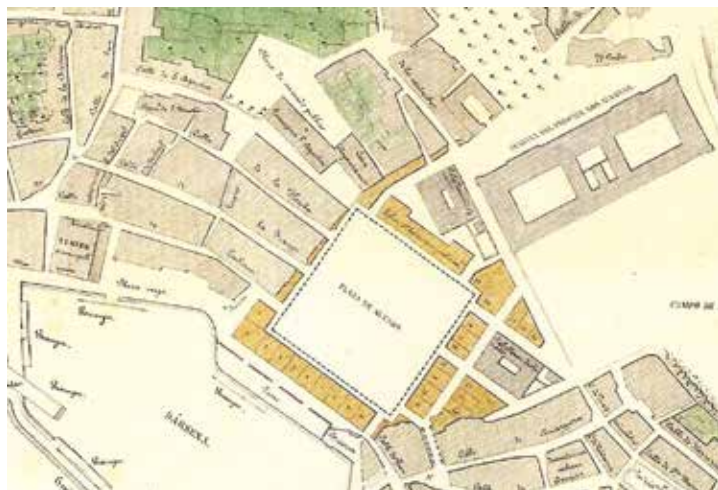


Fig. 1. A Coruña, nueva plaza proyectada en 1860 en el espacio de las fortificaciones de la Ciudad Vieja, con los solares para edificaciones particulares y palacio municipal (Rey Escariz, *Historia y descripción...*)

concreción de la nueva plaza arrastraba gran retraso, de modo que a la altura del año 1875 sólo se había edificado la casa correspondiente a la licencia solicitada diez años atrás por el comerciante Augusto José de Vila<sup>3</sup>. Las intenciones especulativas de algunos propietarios y los recelos sobre una zona percibida como un paraje desabrigado, pesaban como una losa sobre el desarrollo de la futura urbanización. Las obras de nivelación y desmante iniciadas en la primavera de 1862, aprovechando las piedras y rocas extraídas para las obras del relleno portuario, progresaron con lentitud durante décadas hasta conducir al proyecto definitivo de urbanización preparado en 1888, con el lógico efecto desmotivador para completar las viviendas particulares que debían cerrar sus tres lados, sólo concluidas en el siglo XX (fig. 2).



Fig. 2. Sección de la fotografía panorámica de Avrillon correspondiente a la Marina, 1868. Los edificios de la calle Luchana, antes de la ampliación de esta vía, se situaban entre el Teatro Principal y la casa de Augusto José de Vila (AMC. Vista general de A Coruña [Avrillon] ca. 1868)

En cambio, en las inmediaciones de los solares del Derribo se extendía la calle Luchana -actual Rego da Auga-, una vía corta y estrecha pero tradicionalmente favorecida como acceso preferente hacia el corazón de la Pescadería gracias a su conexión con la calle Real. Céntrica y animada por acoger comercios, cafés, fondas, tabernas, tiendas de plateros, e incluso alguna librería y confitería pioneras entre las que abrieron sus puertas en la ciudad, Luchana ofrecía perspectivas más halagüeñas desde que en 1862 se elaborara una primera propuesta de alineación que afectaría a las viviendas de su manzana sur. Aquel proyecto, preparado por el arquitecto provincial Faustino Domínguez para acomodar en la población las mejoras que demandaba el “espíritu de la época”<sup>4</sup>, conocería varias alternativas en 1867 (fig. 3), antes de desembocar en el diseño definitivo redactado en abril de 1869 por el arquitecto municipal Juan de Cíórraga<sup>5</sup>. Una vez determinada y aprobada su ampliación, la situación de la calle en las proximidades del borde portuario, enlazando el flamante palacio de la Diputación Provincial, terminado y en uso desde 1867<sup>6</sup>, con la sede del Ayuntamiento prevista en el solar que cerraría el lado norte en la plaza de Alesón, la convertían en un emplazamiento idóneo para viviendas, cafés, restaurantes, comercios, hoteles e incluso sedes bancarias y de correos, tal como se confirmaría con prontitud, al compás de la completa renovación de un sector claramente beneficiado por las obras para el nuevo muelle y los terrenos de expansión urbana en el “Relleno”.

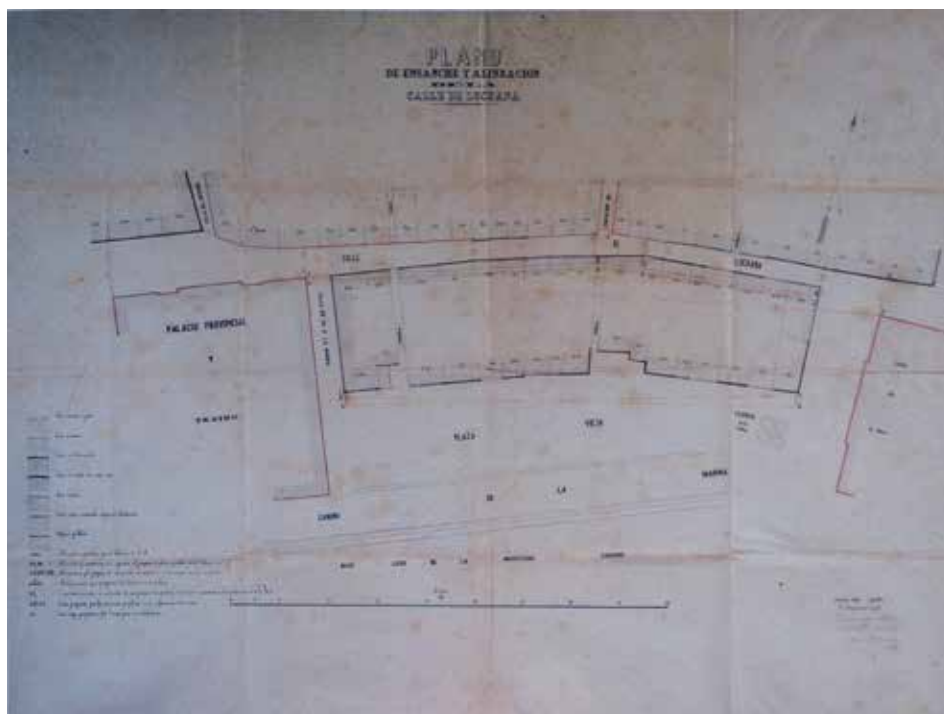


Fig. 3. Segundo proyecto de alineación y ensanche de la calle Luchana, mostrando la superficie de la plaza Vieja que sería ocupada con la reedificación de las viviendas en la manzana sur, 1867 (AMC. AC. C-7000(909))

Junto a los atractivos de su estratégica posición, los compradores de solares en la manzana de los números impares de la calle Luchana no podían pasar por alto la significativa ganancia de superficie contemplada en la última propuesta de alineación. A cambio de ceder hacia el norte los metros necesarios marcados para la ampliación de la calle, las parcelas pasantes mejoraban esa pérdida en favor de la vía pública hacia la zona que había ocupado la antigua plaza Vieja o de la Verdura, ahora destinada a acoger la nueva línea de fachadas traseras que integrarían una homogénea fisonomía urbana ante la bahía y el muelle<sup>7</sup>. En vista de las incontestables ventajas para la edificación y revalorización de la inversión inmobiliaria, no debe extrañar que los solares de Luchana se vieran colmatados por nuevas construcciones antes que los existentes en la plaza de Alesón. Así, los primeros propietarios que se animaron a levantar sus viviendas en Luchana fueron Pedro Andrés Burriel en los números 33-35 desde marzo de 1870, Antonio Argudín y Busto en el número 31, según solicitud entregada en las mismas fechas, y Nicolás del Río en el número 29, ya a partir de enero de 1871<sup>8</sup>. Aprobadas y en marcha esas tres primeras edificaciones, se confirmaba la proyección de la calle como eje privilegiado para levantar viviendas de categoría, acordes con la amplitud de los solares y condiciones favorables de acceso y ubicación, lo que no tardaría en estimular nuevas dinámicas de revalorización.

Coincidiendo con el arranque de los proyectos para reformar la calle Luchana, en 1862 había retornado desde Filipinas para avecindarse en A Coruña el empresario Manuel Ramírez Carvajal. A la espera de encontrar el lugar conveniente para construir su nueva morada, la familia residía en el número 8 del Cantón de Lacy, otra zona de borde urbano favorecida con despejadas vistas a la bahía<sup>9</sup>. En correspondencia con su posición como una de las mayores fortunas de la ciudad, Ramírez no tardó en seguir la estela de los primeros promotores que fijaron sus intereses en la calle Luchana y así, como propietario del solar número 38 antiguo, presentó el 16 de febrero de 1871 ante el ayuntamiento la solicitud para iniciar las obras de una vivienda en el solar que ostentaría el nuevo número 27<sup>10</sup>. De acuerdo con el plano de fachada preparado por el maestro de obras Gabriel Vitini Alonso, que como era preceptivo acompañaba a su escrito<sup>11</sup>, este inmueble sería la cuarta edificación en ocupar uno de los solares resultantes del proyecto de nueva alineación y ensanche, si bien hasta su versión definitiva, una vez sumada la parcela colindante, no diseñaría la galería a la Marina que lo convertiría en la pieza más singular y sobresaliente de todo el conjunto.

### **De Galicia a Filipinas. Viajes y fortuna de un adinerado promotor**

Los ligeros cierres de carpinterías y vidrios antepuestos a las fachadas de las viviendas de A Coruña se encontraban plenamente consolidados como recurso distintivo en la construcción local a mediados del siglo XIX<sup>12</sup>. Pese a las reticencias de los arquitectos académicos, que no disimulaban su desagrado al ver desaparecer las líneas compositivas de las fachadas, escondidas tras aquella práctica solución de aprovechamiento doméstico y control climático<sup>13</sup>, el apoyo de los propietarios terminó por imponerlas desde las calles más céntricas a las afueras. Proyectos firmados tanto por arquitectos como por maestros de obras fueron así allanando el camino que culminaría en la conformación de una acristalada fachada urbana para la Marina y Montoto, destacando entre esos precedentes las numerosas galerías acopladas desde comienzos del siglo XIX a las traseras de la calle Real<sup>14</sup> y de la propia calle Luchana<sup>15</sup>. Gracias a la original imagen que pronto reuniría aquel conjunto se generó la visualización más representativa de las nuevas dinámicas

que animaban el desarrollo de la ciudad burguesa, reconocida como una fisonomía típica y distintiva, reproducida en postales y comentada en relatos de viajeros. Más allá de esa lectura identitaria, por su especial integración de componentes tradicionales y tecnológicos las galerías coruñesas terminarán siendo interpretadas como una anticipación de soluciones vanguardistas características de la modernidad arquitectónica<sup>16</sup>.

Antes de los desarrollos urbanos acontecidos durante el siglo XX, un viajero que desembarcara en el puerto coruñés a mediados del siglo XIX sin duda se vería sorprendido por el protagonismo de las estructuras de carpintería pintadas de blanco y cerradas con variedad de vidrios que, a modo de armazones colgados sobre las fachadas de piedra, señoreaban y provocaban intensos juegos de reflejos en las fachadas de calles tan céntricas como la Real, la de San Andrés, o bien el frente de los Cantones<sup>17</sup>. Sus rítmicas repeticiones de marcos de madera y cerramientos podrían traer al recuerdo ciertas imágenes vistas en lejanas tierras, desde las gráciles y porosas arquerías en los palacios venecianos a las tupidas ventanas de celosías o *jālī* en el Hawa Mahal de Jaipur y en el Suhag Mandir del palacio de Amer, ambos en Rajastán, en la India. No es descartable que los viajes de Manuel Ramírez por Oriente, enigmáticamente resumidos como una peripecia vital extendida desde China e India al mar de Aral, le hubieran puesto en contacto con muestras de aquellas exóticas arquitecturas. Lo que sí parece más probable es que tanto Ramírez como su esposa Amalia Rodríguez de Trujillo, con la que había contraído matrimonio en Filipinas, a su llegada a Coruña no pudieran evitar un sentimiento de familiaridad al comparar las galerías en expansión en la ciudad con la sucesión de balcones de madera cerrados en toda su longitud mediante celosías con incrustaciones de madreperla, persianas y vidrios características de las casas tipo *bahay na bato* repartidas por las principales calles de Manila<sup>18</sup> (fig. 4). Tratándose de adaptaciones climáticas locales, que a la vez permitían ampliar los espacios domésticos, no tardarían en comprender que el filtro para resguardo del calor y protección de la intimidad en las ventanas y balcones con celosías de las tradiciones orientales nada tenía que ver con la generosa entrada de luz e indiscreta apertura a la calle proporcionadas por las galerías coruñesas<sup>19</sup>.



Fig. 4. D. Lancelot, calle Escolta de Manila (Fuente: *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages...*, París, Hachette, 1886 (premier semestre), vol. 51, p. 185)

Nacido en A Coruña el 6 de marzo de 1826<sup>20</sup>, andando el tiempo Manuel Ramírez Carvajal recordaría que la condición de su padre como obrero y trabajador manual le empujó a seguir sus pasos para buscar fortuna en tierras lejanas (fig. 5). En lugar de la más habitual emigración atlántica, su destino fue Extremo Oriente, unas islas de Filipinas en las que su padre había ejercido primero como tipógrafo, pasando más tarde a regentar el Establecimiento Tipográfico de Santo Tomás, imprenta fundada en Manila por los dominicos en el siglo XVII<sup>21</sup>. Más tarde Ramírez padre estableció en 1847 la imprenta que llevaría su apellido<sup>22</sup>, rebautizada una década después como Imprenta y Litografía de Ramírez y Giraudier (1858-1885), cuando compartía la propiedad con el dibujante y grabador Baltasar Giraudier, y refundada tras la muerte del promotor como Imprenta Viuda de Ramírez. Ya gestionada por su hijo, en la última etapa bajo la razón de Ramírez y Compañía (1888-1893), después de asociarse con Luis R. de Elizalde, el establecimiento contaba con litografía, librería, almacén y tienda para venta de objetos de escritorio, manteniendo una posición de privilegio en la impresión de diarios con cabeceras como *El Diario de Manila*, fundado en 1848, del que Ramírez padre había sido copropietario junto a Giraudier, y también su primer editor y director<sup>23</sup>.

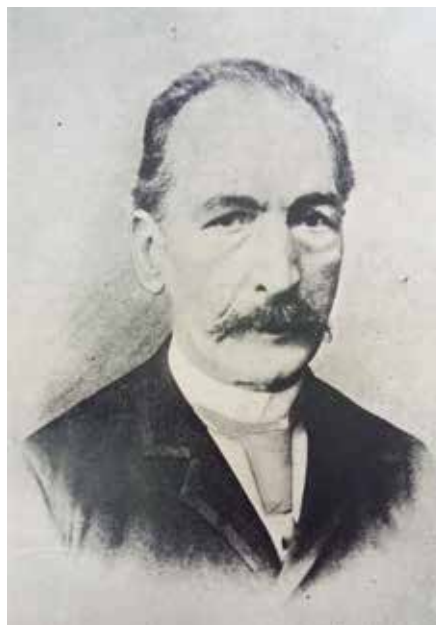


Fig. 5. Manuel Ramírez Carvajal en su etapa como presidente del Circo de Artesanos (Fuente: Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos, A Coruña)

Antes de tomar el relevo en la dirección de la imprenta paterna, Manuel Ramírez Carvajal se aventuró en empresas comerciales que le llevaron a recorrer las “tierras extrañas” de India y China, adentrándose incluso por Asia central hasta el mar de Aral<sup>24</sup>. Con la fortuna amasada compró en enero de 1856 a Mariano Alvea y Félix Guianzo los terrenos de una propiedad de 5.003 hectáreas en el valle del Sabani, situado a 25 leguas de Manila, en la costa este de la misma isla de Luzón, provincia de Nueva Écija, actual municipio de Gabaldón<sup>25</sup>. La cría de reses progresó hasta situarle como principal ganadero de Filipinas, de modo que, sumando los apoyos de su posición económica y los numerosos contactos de la imprenta familiar, Ramírez hijo iniciaría una ascendente trayectoria pública. Continuando la carrera de su padre como impresor y editor llegaría a ser director de *El Diario de Manila*, en la segunda etapa tras la interrupción de la publicación entre 1851 a 1860, y editor de la *Ilustración Filipina*, que fue el primer periódico ilustrado de las islas. En paralelo desarrolló una carrera política que le condujo a desempeñar cargos como el de gobernador general de la provincia de Nueva Écija, y el de regidor y alcalde del ayuntamiento de Manila para el bienio 1859-1860<sup>26</sup>.

Previamente a su llegada a Filipinas, de su unión con Josefa Salgado Anca, vecina de A Coruña, había nacido el 5 marzo de 1845 Sofía Irene Ramírez Salgado, reconocida

como hija natural en la partida bautismal. Más tarde, ya consolidada su posición en Manila, Ramírez casaría el 15 de abril de 1858 con Amalia Martina Rodríguez de Trujillo y Peña (Santiago, 1836-A Coruña, 1876), también recogida en la documentación como Amalia Rodríguez de Trujillo y Gutiérrez de la Peña<sup>27</sup>. Como hijos de este matrimonio quedarían Amalia Pía Ramírez Rodríguez de Trujillo, nacida en Manila el 11 de julio de 1860, y Manuel León Ramírez Rodríguez de Trujillo, nacido ya en A Coruña el 28 de junio de 1869, quien con el tiempo estudiaría derecho en la universidad de Barcelona, residiendo allí temporalmente con su hermana, para más tarde retornar a ejercer en su ciudad natal, en la que llegaría a ser alcalde en un corto mandato entre 1899 a 1900<sup>28</sup>.

Como se ha adelantado, la decisión de regresar desde Filipinas a Galicia condujo a Manuel Ramírez Carvajal a avecindarse en A Coruña desde el año 1862. Por entonces era una personalidad con alto predicamento social, que a su cuantiosa fortuna unía el brillo de una activa implicación en iniciativas para el desarrollo local y regional, en especial por haber sido uno de los miembros más activos en la comisión que desde Manila reunió a un selecto grupo de accionistas para apoyar económicamente el proyecto de ferrocarril de Palencia a Coruña<sup>29</sup>. Aunque apenas existen informaciones sobre sus actividades en esa década de los sesenta, la fortuna y fama obtenidas durante su andadura ultramarina lo situaron en una indiscutible posición de privilegio entre las élites locales coruñesas<sup>30</sup>. De acuerdo con sus inquietudes culturales y gusto por las artes, colaboró en 1868 para que la Escuela de Bellas Artes coruñesa mejorara las condiciones de sus enseñanzas al gestionar ante la Diputación Provincial la obtención de un edificio propio como alternativa a las cuatro aulas habilitadas desde 1850 en la Casa del Consulado, lo que se reconoció en sendos escritos de agradecimiento de la junta de profesores y el director José Moreno y Moreno<sup>31</sup>. Con el precedente de su vinculación a la elitista Sociedad de Amigos del País de Filipinas, en A Coruña perteneció a las sociedades Liceo Brigantino y Circo de Artesanos, siendo presidente de esta última en 1869, lo que confirma su notoriedad, dado que esa presidencia se consideraba una de las mayores plataformas cívicas de la ciudad, paso casi obligado para aspirar a la alcaldía<sup>32</sup>. La política fue, de nuevo, otro de sus campos de acción, presentándose y siendo elegido Diputado Provincial por el distrito de Carballo en 1867 y por el de Moeche en 1875, además de constar en mayo de 1868 como miembro de la comisión provincial para estudiar la construcción del Ferrocarril del Noroeste, entre otras mejoras planeadas por entonces. Adscrito al partido Liberal-Conservador de Cánovas del Castillo, desde 1874 ejerció como concejal en el Ayuntamiento coruñés, durante la breve alcaldía de Luis Montanaro<sup>33</sup>.

Es significativo que en fechas posteriores a la construcción de la vivienda familiar en la calle Luchana se incrementara la implicación de Ramírez en distintas iniciativas y entidades locales. Así, fue uno de los accionistas en el proyecto de la casa de baños promovida por el Ayuntamiento en 1874, en paralelo a su cargo como concejal y Procurador Síndico municipal. En 1877 se hizo con el arriendo del cobro de los derechos de consumos del ayuntamiento coruñés, inicialmente para el período desde el 16 de noviembre de 1877 hasta el 30 de junio de 1880, aunque posteriormente sería ampliado hasta 1883<sup>34</sup>. Formó parte de la Junta Provincial de Instrucción pública en 1875 y 1879, y como vocal de la Junta Provincial de Agricultura, Industria y Comercio y de la Junta de Estadística desde 1877. En 1878 colaboró en la selección del catálogo de expositores de la provincia que concurrieron a la Exposición Universal de París de aquel mismo año. Igualmente participó como vocal en la Junta de Obras del Puerto coruñés desde



1880, y también como vocal de la Junta Local de Primera Enseñanza en 1884. Antes de su fallecimiento el 9 de enero de 1897, una última noticia lo señala como vocal en la junta delegada que ayudó desde A Coruña a la preparación de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones que tuvo lugar en 1892 en Barcelona.

En el apartado de distinciones, Manuel Ramírez Carvajal fue honrado en 1861 por la reina Isabel II con el otorgamiento de la cruz de caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III y de la orden de Isabel la Católica, ambas por sus acciones en el desarrollo local de Filipinas. También fue distinguido como miembro corresponsal del Imperial Real Instituto de Geología de Viena en agradecimiento por la ayuda prestada a una de las expediciones científicas desplegadas en las islas. Como se comentará más adelante, sus descendientes conservan documentación y fotografías referidas a la notable colección de arte que Manuel y Amalia formaron entre los años sesenta a ochenta, tanto mediante compras de cuadros y láminas en A Coruña como durante viajes por la península, caso de las procedentes de una única compra en Granada en 1868. A esa colección de pinturas, en la que había representación de las principales escuelas antiguas europeas, hay que unir las piezas de mobiliario y decorativas de arte oriental, hasta completar un catálogo acorde con la perfilada imagen de una de las principales fortunas de A Coruña, cuyo tren de vida y gastos suntuarios no desmerecían de las sobresalientes características de la vivienda promovida en la entonces calle Luchana<sup>35</sup>.

### **Maderas de satén y vidrios de pedrería. Una vestimenta personalizada para el lucimiento de una élite**

*Nada queda ya de aquellas recias maderas con su pintura blanca agrietada por el sol y las lluvias. Con el paso del tiempo, la sencilla galería que se extendía a todo el ancho de la fachada trasera se vio encajonada entre las nuevas edificaciones circundantes. En su uniforme serie de bastidores, los vidrios transparentes sólo se interrumpían al extremo izquierdo, allí donde las planchas pintadas de blanco ocultaban un retrete, disimulado como era habitual en las “galerías de humildad”. Al otro lado, el muro de carga de la casa vecina abría unos pequeños huecos que las confiadas palomas aprovechaban en primavera para hacer sus nidos.*

Una vez retornado de Filipinas, Manuel Ramírez demoraría casi una década la construcción de la morada familiar. El primer diseño presentado el 16 de febrero de 1871 ante el Ayuntamiento portaba la firma de Gabriel Vitini Alonso, en el que era el segundo proyecto para una vivienda urbana de este maestro de obras desde que a mediados de los años sesenta se instalara en la ciudad para trabajar en la dirección de caminos para la Diputación Provincial<sup>36</sup>. Nacido el 18 de marzo de 1834 en Castrillo-Tejeriego (Valladolid), nada se sabe en la actualidad acerca de su formación y estudios, probablemente con título otorgado por la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid<sup>37</sup>. Cumplido su cometido con las casas proyectadas en Luchana para Pedro Andrés Burriel y Manuel Ramírez Carvajal, Vitini diseñaría en 1873 la casa para Vicente Tenreiro en el número 24 de la calle Real, en otro trabajo de especial vocación ornamental en sus elementos de cantería, carpintería y vidrios. A partir de entonces, los encargos de viviendas privadas se registran esporádicamente, reduciéndose en calidad al dominar las

reformas y ampliaciones de pisos<sup>38</sup>, quizá por las trabas legales que limitaban el campo de acción de los maestros de obras en el contexto de confrontación con los arquitectos titulados en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid<sup>39</sup>. Su otra gran aportación a la arquitectura y fisonomía urbana de A Coruña consistió en el diseño del Obelisco erigido como homenaje cívico al político Aureliano Linares Rivas en el Cantón Grande (1893-1895), proyecto que vino a representar un broche de oro para su carrera, hasta su fallecimiento el 1 de marzo de 1907.

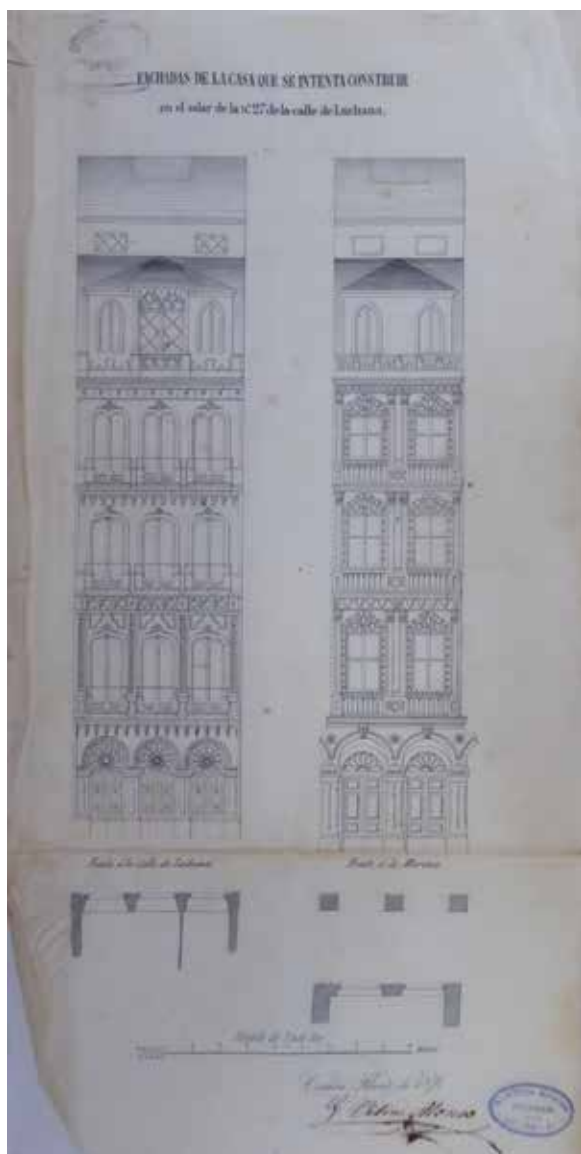


Fig. 6. Planos del primer proyecto para la vivienda de Manuel Ramírez por Gabriel Vitini, febrero de 1871 (AMC. Obras. C 402 (20). Exp. Rego da Auga, n.º 25-27)

Los planos preparados para Manuel Ramírez delatan a un Vitini comprometido ante la oportunidad de trabajar para un promotor que aunaba el buen gusto con la disponibilidad de cuantiosos caudales. Pese a la estrechez del solar, las tres líneas de huecos que organizaban la fachada principal, desde la planta baja a los tres pisos altos con balcones y la buhardilla con mirador, desplegaban una inusual variedad en los formatos de arcos en herradura para las tres puertas a la calle, conopiales cobijando las ventanas del primer y segundo piso, ajimezados en el tercero y apuntados en las ventanas flanqueando el mirador en la buhardilla. El deseo de conferir elegancia y calidad estética a la vivienda se confirma en el cuidado evidenciado hasta los menores detalles decorativos: pilastras con cajeados de discos alineados para separar los vanos del piso principal, variadas molduraciones en sobredinteles de ese mismo piso y cenefas bajo las impostas y cornisas de los restantes, sin olvidar el trabajo de despique y talla previsto para las armazones, barras y paneles en las galerías (fig. 6). Las primeras referencias orientales introducidas en el frente principal tenían continuidad en la fachada a la Marina, inicialmente limita-

da a dos líneas de luces, con soportal ya adaptado al diseño del arquitecto municipal Juan de Ciórraga aprobado en el Ayuntamiento el 17 de marzo de 1870<sup>40</sup>. Los tres pisos, a cerrar en toda su altura y extensión mediante galerías, se solucionaban con una reiteración de parejas de arcos trilobulados o trifoliados, separados por pilastras, sin duda la nota de estilo más diferenciada y exótica dado su origen en Oriente Próximo, generando una uniformidad sólo rota por las dos ventanas en arco apuntado situadas a los lados de la buhardilla en el último nivel.

Salta a la vista que Vitini volcó en el encargo para Manuel Ramírez una original y ecléctica combinación de inspiraciones estilísticas, apartándose del tono más austero conferido al primer inmueble que había diseñado en marzo de 1870 para la parcela propiedad de Pedro Andrés Burriel<sup>41</sup>. Junto a los arcos ajimezados y apuntados inspirados por un historicismo neomedieval, que también servía para resolver los arquillos, tracerías y medallones cuadrilobulados en las carpinterías, los formatos de arcos en herradura, conopiales y trilobulados protagonizaban una transgresora propuesta que se acoplaba a los rumbos tomados por las viviendas burguesas de mayor calidad en las grandes capitales<sup>42</sup>, rompiendo decididamente con los formatos más sobrios y clasicistas habituales hasta entonces<sup>43</sup>. De hecho, esa misma intención se confirma en el diseño de las carpinterías para las galerías corridas de la fachada trasera, enmarcando los paños de vidrio rectangulares de los bastidores mediante bandas de arquillos y cuadrifolias en los tableros inferiores y nuevos trilobulados orientales en los superiores.

La licencia de obras para la casa fue concedida el 23 de febrero de 1871 bajo la condición de respetar la alineación aprobada oficialmente para la calle Luchana que ya había observado el inmueble situado en el número 31. Sin embargo, los primeros trabajos para excavación de cimientos quedaron interrumpidos en el verano, produciéndose una acumulación de aguas en el agujero abierto que motivó una queja de Nicolás del Río, propietario de la vivienda colindante por el número 29. Varias notificaciones municipales emitidas en agosto y septiembre certifican que la obra se mantenía inactiva, exigiéndose a Manuel Ramírez que corrigiera la disposición de la empalizada de tablas que cerraba el solar, eliminara escombros y nivelara el pavimento a la calle siguiendo la rasante de las edificaciones contiguas<sup>44</sup>. Todo apunta a que la paralización respondía a un cambio de planes, ya que Ramírez estaba cerrando la adquisición del solar contiguo por el costado este, con vistas a ampliar significativamente la superficie edificable. Gracias a ello la nueva vivienda ocuparía la cuarta parcela en orden desde la esquina occidental de la calle, con una superficie de 333 m<sup>2</sup> y la doble numeración 25-27 que todavía mantiene hoy<sup>45</sup>.

Presentada una segunda solicitud de licencia el 19 de diciembre de 1871, con nuevos planos de fachadas firmados por Gabriel Vitini, la fusión de las dos parcelas permitió que el frente principal ganara amplitud hasta componer una fachada organizada con cinco líneas de luces. Alternando arcos rebajados y adintelados en la planta baja que acogía el portal de ingreso a las viviendas y la entrada al local comercial, el mismo ritmo se adoptaba en los pisos primero y segundo, esta vez entre los arcos ajimezados y conopiales para las ventanas de cuerpo entero, separadas por pilastras y precedidas por balconillos de fundición, salvo en los extremos del segundo piso cerrados por sendos miradores acristalados, los típicos “costureros” coruñeses (fig. 7). Junto a la multiplicación de balcones, evidente signo para afianzar el prestigio de los propietarios, el cuidado en los elementos decorativos alcanzaba a las vistosas cenefas con arcos trilobulados y rombos que adornarían el encuentro con las líneas de imposta. En el tercer nivel la galería corrida

en toda la extensión de la fachada ostentaba en sus carpinterías un despiece en arcos de medio punto en los montantes superiores de cada ventana, formando parejas separadas por pilastras, mientras que en retranqueo sobre la crestería mixtilínea se disponían las tres ventanas del ático.

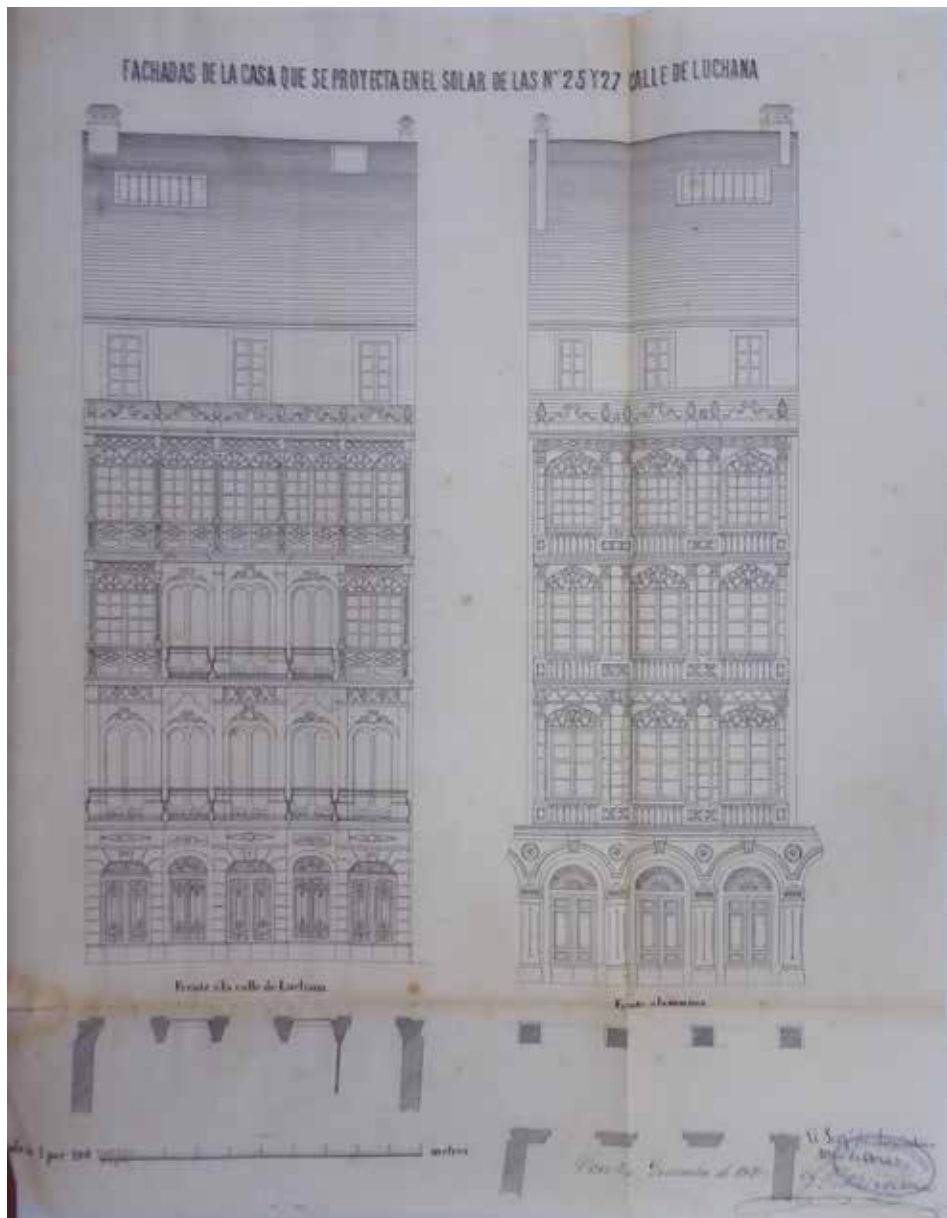


Fig. 7. Planos del segundo proyecto para la vivienda de Manuel Ramírez por Gabriel Vitini, diciembre de 1871 (AMC. Obras. C 402 (20). Exp. Rego da Auga, n.º 25-27)

El incremento en la prestancia del inmueble era asimismo notorio en las galerías que cerrarían la fachada a la Marina, de nuevo con la solución de altura decreciente en los pisos superiores que ya presentaban los diseños elaborados en febrero de 187<sup>46</sup>. El módulo compositivo conservaba la repetición de arcos trilobulados separados por pilastras, así como los arquillos y cuadrifolias alternando en los paneles calados de los antepechos, todo ello con un complejo despiece de paños de vidrio sujetos por finos guillotes, seguramente ya pensado para insertar planchas de distintos colores que acrecentaran su atractivo (fig. 8). Pese a que los historicismos decimonónicos no encontraron por lo general en la construcción de viviendas el terreno más favorable para su exhibición, desde luego habría que relacionar la variedad de arcos concebidos por Vitini con tendencias como el neogótico y neoárabe que produjeron notables y excepcionales aplicaciones en aplicaciones en la arquitectura doméstica en Madrid, Barcelona y otras capitales de provincia<sup>47</sup>.



Fig. 8. Exterior de las galerías hacia la Marina en la actualidad (Foto: autor)

Los planos recibieron antes de fin de año el informe favorable del arquitecto municipal Juan de Cíorruga, especificando las condiciones para una ejecución ajustada a las ordenanzas locales<sup>48</sup>. Las obras debieron iniciarse en los primeros meses de 1872, constando en la documentación familiar la cantidad de 80.000 rs ajustada con el contratista<sup>49</sup>. Como única incidencia, un escrito de los concejales Vicente Alberto, José Rey y Vidal, visto en la sesión del 15 de marzo de 1872, solicitó que se hiciera público en los periódicos que la licencia para esta vivienda se había concedido por la anterior corporación municipal, aceptando la inserción de galería en el primer piso de la fachada posterior a la Marina pese a que contravenía el artículo 73 de las ordenanzas de policía urbana vigentes desde 1854<sup>50</sup>; así quedó unido al acta de la sesión de la corporación presidida por Federico Tapia, en unas fechas en las que la extensión de las galerías de abajo a arriba en las fachadas traseras era todavía objeto de debates antes de su definitiva aceptación mediante la modificación de la citada normativa aprobada en abril de 1873<sup>51</sup>, con lo que se consolidaron para las futuras viviendas en todo el sector acristalado desde el Teatro Principal a Puerta Real.

Como ámbito intermedio entre interior y exterior, las galerías procuraban un nuevo abanico de usos, con repercusiones que trascendían el ámbito de lo doméstico hasta alterar la relación tradicional de las viviendas con la calle. Su desplazamiento mayoritario hacia la parte trasera de las viviendas, buscando la conexión con los espacios

para la vida familiar -cocina, comedor, salitas y dormitorios-, había conducido a que las galerías tuvieran como usuarias principales a unas mujeres que pronto aprovecharon la abundancia de luz como una ayuda para sus actividades en el hogar, sobre todo coser, leer o estar al cuidado de los niños. Aunque ciertos viajeros y escritores foráneos no pudieran evitar apreciaciones contaminadas por ciertas connotaciones sexuales, en relación a los tópicos que rodeaban los harenes y otros ámbitos femeninos<sup>52</sup> (fig. 9 a y b), lo que verdaderamente ocurría dentro de aquellos espacios no albergaba dudas para los residentes y autores locales, especialmente escritoras como Emilia Pardo Bazán<sup>53</sup> y Sofía Casanova<sup>54</sup>. Como refrendan estos últimos testimonios, las largas horas dedicadas a tareas domésticas en el hogar encontraban alivio y distracción en el contacto visual que las mujeres podían mantener con lo que ocurría en la calle, o bien, en los emplazamientos más despejados, con el movimiento de barcos en la bahía.



Fig. 9. a) Interior de una galería coruñesa (CASTRO ARINES, *O libro das galerías...*). b) Palacio de Amer o Ámbar, Rajastán, India (Fuente: Edwin Lord Weeks, *From the Black Sea through Persia and India...*, Londres, Osgood, 1896. British Library, 014831851. Public Domain)

Así es como gracias a una condición híbrida entre confortable habitación interior y privilegiado mirador cubierto, la incorporación de las galerías vino a trastocar los roles diametralmente opuestos de hermetismo y apertura que hasta entonces se identificaban con muros y balcones. En las galerías quedaban colgados y expuestos a la mirada de los transeúntes unos ámbitos de uso doméstico que, a la vez, permitían a sus ocupantes desplegar un juego de miradas curiosas y apenas veladas hacia los transeúntes. Ese equilibrio visual se alteraba en ocasiones por el efecto espejo en los reflejos de los vidrios, amparando a ciertas horas diurnas y nocturnas a sus ocupantes, lo que no será ajeno al surgimiento de cierta incomodidad para las costumbres instaladas en la ciudad<sup>55</sup>. En este sentido, las críticas de las clases altas al privilegio que las ocupantes de las galerías conquistaban como observadoras activas y en posición de dominio posibilita interpretar las galerías como un macro dispositivo óptico en el que los paseantes se convertían en involuntarios protagonistas de un escenario urbano permanentemente expuesto a esa nueva modalidad de visualización y escrutinio<sup>56</sup>.



Fig. 10. Detalle de las galerías del número 25-27 de Rego da Auga antes de la restauración en 2005 (Foto: autor)

Examinadas en sus aspectos materiales, para la concreción del icónico frente urbano de las galerías de la Marina fueron decisivas las producciones de talleres e industrias locales<sup>57</sup>, en primer lugar las maderas trabajadas en las numerosas carpinterías repartidas por la ciudad, principalmente de castaño, pero también las de pino tea de importación. Cerrando las armazones o esqueletos de carpintería se disponían los vidrios planos y curvos salidos en su mayor parte de las fábricas “La Coruñesa” de José Agapito de Ugarte y compañía, y “La Minerva” de Francisco Otero y José Villarrubia<sup>58</sup>. Es preciso destacar que las dos viviendas de la Marina debidas a los diseños de Vitini, junto con la situada en el número 17 de la plaza de María Pita, esta última proyecto de Faustino Domínguez (1875), fueron las únicas en las que inicialmente parecen haberse insertado vidrios de colores. Es tradición entre los actuales residentes en la vivienda que nos ocupa<sup>59</sup>, elevada ya al rango de leyenda local, atribuir la procedencia de los llamativos vidrios de tonos amelados, azules y verdes a una afortunada coincidencia (fig. 10). Fabricados en un taller de Murano, las planchas habrían llegado a la ciudad en las bodegas de un barco italiano que no pudo hacer frente al pago de las tasas portuarias y resolvió abonar el importe en especie, con parte de su carga<sup>60</sup>. Sin embargo, esta conexión veneciana resulta complicada de aceptar si se tienen en cuenta las fechas dispares que presentan las otras viviendas diseñadas por Vitini en las que también se utilizaron similares juegos cromáticos: la construida para Pedro Andrés burriel en los números 33-35 desde 1870 y la edificada por Vicente Tenreiro en el 24 de la calle Real desde 1873. Para un rango de años que se extiende al menos entre 1870 a 1873, incluso más allá si se consideran galerías conservadas tanto en A Coruña como en otras villas -Betanzos, Pontedeume, Viveiro-, no parece coherente una explicación basada únicamente en el mismo cargamento extranjero. Un suministro continuado en el tiempo y garantizado por fábricas locales, capaces de producir esos vidrios coloreados para uso preferente en faroles y fanales<sup>61</sup>, sería la hipótesis más convincente, refrendada además por menciones de la época:

“La fábrica de cristales de la Coruña honra a Galicia con sus productos. Cristales de colores, botellas y vasos comunes, copas mates, bellísimos esmaltes, búcaros de gusto inmejorable, todo, en una palabra, así como los objetos de loza, puede competir con Sévres y las mejores fábricas de Europa”<sup>62</sup>.



Fig. 11. Reflejos interiores en la galería del primer piso a la Marina en la actualidad (Foto: autor)



Fig. 12. Casa Mollabashi, Isfahán, Irán  
(Foto: Amin Fadakar, 2021. Wikimedia Commons:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior\\_of\\_Mollabashi\\_House.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Mollabashi_House.jpg))

La indiscutible novedad de estos vistosos vidrios rompió con la transparencia y uniformidad dominante en unas galerías locales hasta entonces ejecutadas con el llamado “cristal blanco”. Cabe recordar aquí que la combinación de vidrios traslúcidos enmarcados por carpinterías pintadas se había consolidado en la ciudad a partir de las primeras galerías construidas a finales del siglo XVIII<sup>63</sup>, de modo que su uniforme e intenso brillo en las horas de atardecer ya había llamado la atención de los visitantes, caso del testimonio de Fernán Caballero. Las planchas de vivos colores sumaron un juego óptico más intenso y variado a la refulgencia y brillos apreciables en ciertas horas del día, sin olvidar los reflejos nocturnos generados con las cálidas y vacilantes iluminaciones desprendidas desde las farolas de gas<sup>64</sup>. Es difícil sustraer la aportación que pudo representar la galería del número 25-27 de Luchana cuando se releen textos posteriores a la terminación de la vivienda, entre los que sobresalen las impresiones consignadas por Constantino Suárez, cuando comparaba A Coruña con “una de esas encantadas ciudades de leyendas orientales, con cúpulas de oro y palacios de cristal, en cuyas fachadas el sol se descompone en mil variantes irisaciones”<sup>65</sup>.

Ingresando en el ámbito doméstico reservado para la familia Ramírez-Rodríguez de Trujillo, las estancias correspondientes a la parte privada de la vivienda que recibían luz a través de la galería a la Marina disfrutaban en las jornadas más despejadas de una multicolor atmósfera cuando, a partir del mediodía, comenzaban a resbalar sobre las paredes y mobiliario los tonos anaranjados, verdes y azules refractados desde los vidrios (fig. 11).



A diferencia de los efectos de disolución que en las galerías vecinas producía una luz más intensa, blanca y sin tamizar, el mágico juego óptico de los variados tonos primarios flotando en el interior de la vivienda sustentaba una novedosa percepción de los ámbitos domésticos, radicalmente distinta a lo acostumbrado<sup>66</sup>. Enriqueciendo la luz que entraba en el hogar, las armonías y contrastes cromáticos proyectados hacia las estancias familiares interaccionaban con los saturados tonos dominantes en los recubrimientos domésticos de los papeles pintados, tapicerías y alfombras adaptadas a los gustos decorativos burgueses, pero que hoy, reemplazados por nuevo mobiliario y pinturas de paredes, son ya cosa desvanecida y difícil de evocar<sup>67</sup>. Por ello, para recuperar y valorar esa nueva experiencia sensorial en los ámbitos de uso familiar reservados hacia la bahía es posible recurrir a la comparación con ciertas soluciones orientales, entre las que descolla el caleidoscopio de vidrios cerrando las ventanas al patio de la sala real en la mansión Mollabashi de Isfahán (fig. 12).

Estas connotaciones e implicaciones orientales que reiteradamente salen al paso en la interpretación de la vivienda que nos ocupa podrían ser simples coincidencias. Ahora bien, nada impide suponer que la creatividad de Vitini pudiera estar espoleada, o incluso dirigida, gracias a una intervención directa de unos propietarios deseosos de otorgar a su vivienda un carácter único, convirtiendo los vidrios de colores y arcos trilobulados en un deliberado sello de diferenciación y distinción relacionado con su trayectoria vital. Además de los viajes de Manuel Ramírez ya comentados, no habría que descartar que su esposa Amalia Rodríguez de Trujillo tuviera algo que ver en esa selección de elementos de mayor originalidad dispuestos para personalizar la fachada trasera entre todo el frente de galerías que se estaba acometiendo como nueva fachada urbana hacia el muelle<sup>68</sup>. Esta última hipótesis se apoyaría además en la conocida y prevalente implicación de las mujeres en las decisiones decorativas que afectaban a los espacios domésticos, según la dicotomía interpretativa de las esferas de acción separadas para los ámbitos públicos y privados entre hombre y mujer durante el siglo XIX<sup>69</sup>.

La indudable prerrogativa femenina sobre los aspectos decorativos, como otra vertiente en el desarrollo de la domesticidad<sup>70</sup>, confluyó por las mismas fechas con el proceso de feminización de las arquitecturas residenciales. Las nuevas pautas decorativas eclécticas estaban sustituyendo las inspiraciones clasicistas dominantes durante la primera mitad del XIX por las tendencias del neorrenacimiento y el neobarroco asentadas desde los años centrales del siglo, ahora protagonizadas por repertorios más caprichosos y fantasiosos, con lo que esas derivas estilísticas coincidieron en el tiempo para forzar la feminización de unas viviendas que en su imagen terminaron por desechar la gravedad y adustez derivadas del neoclasicismo<sup>71</sup>. Acomodándose a ese radical cambio de imagen dictado desde las pautas internacionales, la evolución de las viviendas de A Coruña exploró similares alternativas eclécticas<sup>72</sup>. Las galerías fueron un elemento clave en el camino para rebajar la solidez y rigor de la arquitectura heredada del siglo XVIII, de modo que, para la casa de la familia Ramírez-Rodríguez de Trujillo, las ligeras carpinterías y los variados despieces de vidrios añadieron una capa o textura comparable a “una delicada y multicolor lencería extendida ligeramente sobre las viviendas”<sup>73</sup>. Tanto en la fachada principal como sobre todo en las fachadas traseras, las galerías estaban así incorporando la significación de un vaporoso atuendo para la presentación pública de la familia, algo que percibió con claridad Fernán Caballero al aludir a unas casas “que se visten de cristales”<sup>74</sup>. El cuestionamiento que las investigaciones más recientes están

dirigiendo al papel secundario otorgado por historiografía tradicional a los elementos decorativos aplicados a la arquitectura, especialmente los reservados para los ambientes privados, investidos como estaban de asociaciones con las ideas de respetabilidad y tono moral<sup>75</sup>, podría extenderse a los recursos decorativos empleados en el exterior de las mismas viviendas. Todo ello ayudaría a comprender que en el ambiente de una ciudad de provincias periférica como A Coruña fuera posible detectar estos intencionados y personales rasgos de transgresión frente a los parámetros decorativos que se podrían enjuiciar como normalizados, buscando diferenciar una morada y, a la vez, proyectar una deliberada estrategia de identidad familiar, cuidadosamente diseñada por sus promotores para singularizar su posición como élite.

Con los atractivos que a los armazones y despieces de carpintería pintada de blanco sumaban los vidrios de colores, la casa 25-27 de Luchana tuvo forzosamente que llamar la atención a vecinos y forasteros dentro del reluciente conjunto urbano en formación. Las dimensiones y deslumbrante imagen del acristalado tramo extendido desde la Marina a Montoto pronto suscitaron la comparación con un gran espejo, tal como se detecta en el testimonio de Alfonso Pérez Nieva, quien tras su visita a la ciudad en el verano de 1896 anotó el original aspecto de unas casas altas y sus singulares frentes constituidos por cierres acristalados superpuestos, edificios sin fachada, pero que gracias a esos muros transparentes “al ser heridos por el sol fulguran, como si la población que da al mar se hallase revestida de un colosal e interminable espejo”<sup>76</sup>. La metáfora presenta indudable interés, en primer lugar, por la obvia conexión con los juegos de iluminaciones, brillos y reflejos que llevaron a Walter Benjamin a definir París como una ciudad-espejo<sup>77</sup>, si bien en A Coruña los reflejos callejeros para la contemplación de hombres y mujeres, más minoritarios, cedían el protagonismo al reflejo completo de la propia ciudad en las aguas de la bahía. Además, retomando las implicaciones para la conquista de la domesticidad, la metáfora del espejo podría ser interpretada como una versión hipertrofiada y monumental de las casas como espejo de la vida familiar<sup>78</sup>.

En esa misma línea de manifiesta carga denotativa, los comentarios locales hacen hincapié en la favorable impresión generada por la homogeneidad de las fachadas traseras que integraban el conjunto antes que en singularidades o rasgos específicos identificados en cada una de sus piezas<sup>79</sup>. Así, confirmando la agradable percepción sensorial experimentada por los ciudadanos, se conservan testimonios que interpretan el proceso de construcción de estas avenidas de la Marina y Montoto en paralelo a toda la renovación y optimista rumbo de una capital de provincia que exhibía innegables pruebas materiales de su progreso<sup>80</sup>. Gracias a la edificación de las restantes viviendas, la renovación de la calle Luchana fue pieza fundamental para establecer una estampa urbana rápidamente asumida como diferente y típica, mediatizada a través de imágenes y textos como propaganda más efectiva de los adelantos conquistados por la ciudad burguesa. Unas mejoras, conviene no olvidarlo, que reposaban en esta ocasión en el protagonismo de la burguesía, puesto que eran arquitecturas domésticas las que, al fin y al cabo, estaban asumiendo el rol representativo que debería corresponder a iniciativas y edificios institucionales todavía aletargados, como era el caso del proyectado Palacio Municipal en María Pita<sup>81</sup>. Aprovechando el impacto visual del nuevo conjunto, el potencial semántico de las viviendas con galerías se extendía a poner en valor la positiva acción de la burguesía como clase dominante, preocupada tanto por sus intereses particulares como por beneficiar al conjunto de los ciudadanos al dotarlos de un estético espejo válido para

su orgullosa identificación.

Las galerías repartidas por toda la ciudad, pero en especial su concentración en estos tramos de la Marina y Montoto, sirvieron así para justificar el sobrenombre de A Coruña como “ciudad de cristal”, en circulación ya en la década de los años ochenta del siglo XIX, según corrobora el historiador local Antonio Rey Escariz: “Los edificios casi todos tienen elegantes galerías, las cuales dan a las calles un aspecto tan fantástico que por algunos escritores extranjeros mereció que nuestra población fuese nombrada la ciudad de cristal, tal es el brillante conjunto que presentan los edificios de la población”<sup>82</sup>. Esta poética etiqueta sólo llegaría a alcanzar una completa proyección e impacto una vez rematada la edificación en toda la línea entre el Teatro Principal y Puerta Real, algo que efectivamente se estaba cumpliendo por las mismas fechas en las que escribía Rey Escariz. Por tanto, no es de extrañar que fotografías y postales de la época eligieran como sujeto preferente este mismo conjunto<sup>83</sup>, figurando entre las muestras de mayor interés una postal coloreada editada a finales del XIX (fig. 13), en la que, como no podía ser de otro modo, la mirada de cualquier observador rápidamente identificaría las singulares galerías de la vivienda promovida por Manuel Ramírez.



Fig. 13. Postal coloreada mostrando las galerías de la Marina a finales del siglo XIX. Unión Postal Universal, Papelería de la Fuente (AMC. Postales, 0965)

La novedad de los efectos ópticos generados en la nueva fachada marítima, y por supuesto en la casa que nos ocupa, no tardaría en recogerse en las primeras guías y reportajes sobre la ciudad, dirigidas al incipiente turismo pero también a los emigrados, a quienes interesaba tener al día sobre los avances locales. En esas descripciones se comprueba que los diseños de galerías más originales estaban sirviendo para caracterizar a todo el conjunto. Como principal testimonio de esa amplificación de minoritarias aportaciones vale la pena subrayar las palabras de Emilio Valverde: “La parte del caserío de la ciudad nueva, que da frente al puerto, cúbrese casi en su totalidad de preciosas galerías de cristales y de mil colores, dando gentil fisonomía a la capital...”<sup>84</sup>. Su apreciación, corroborada en otras guías y textos locales, demuestra hasta qué grado una opción estética limitada, en realidad una excepción frente a las pautas dominantes, adquiría el rango

de insignia para distinguir toda aquella nueva fisonomía urbana. Era inevitable que las resonancias de los vivos colores condujeran de nuevo a comparaciones con Oriente, como en las palabras de Ricardo Caruncho: “Y verdaderamente que es de admirar la Coruña vista desde el mar... cuando el sol descomponiendo sus rayos en los millares de cristales de las pintadas galerías de sus casas que parecen apoyar su base en las verdes aguas baña toda aquella curva, que cuando en la silenciosa noche rielan sobre su superficie la luz de sus faroles y que se aparece a nuestra mente como una ciudad veneciana”<sup>85</sup>.

Esas imágenes incrementaron su alcance gracias a los textos de viajeros en los comienzos del siglo XX, desde Annette B. Meakin<sup>86</sup> y Harris Stone<sup>87</sup>, ambos sorprendidos por los reflejos y función de aislamiento climático de las galerías, al inglés Aubrey F.G. Bell, quien retomará las reverberaciones más poéticas y luminosas, haciendo concordar la alegría de una ciudad definida como centro de ocio con la magia nocturna que las iluminaciones producían en las casas mirando a la bahía: “At night it has a special magic, with a great semicircle of lights on the ría and on land an answering semicircle of tall white houses lit up by the lamps above the trees”<sup>88</sup>. Finalmente, antes de la Guerra Civil, otro autor local, Leandro Carré, volvería sobre los efectos ópticos diurnos al señalar unas casas “cuyas fachadas aparecen en su mayor parte todas cubiertas de cristalería (galerías), que dan característica especial a la población y son de hermosísimo efecto cuando el sol las hiera, arrancando de ellas brillantísimos reflejos”<sup>89</sup>. Por tanto, resulta lógico que los fotógrafos con mayor ambición artística compitieran por entonces en lograr captar la plasmación visual más completa del conjunto ya canonizado como seña de identidad local (fig. 14).



Fig. 14. Conjunto de las casas con galerías en los años treinta, Roisin (Fuente: Real Academia Galega. AG FS 27-33)

### Una morada “de luz y de encantos”

*Desde la salita de estar, abrir las puertas que daban paso a la galería era como entrar en un mundo diferente. Allí se acumulaban las sensaciones: el crujir de las maderas en el suelo, el agrio olor de la masilla que sostenía los vidrios y, ante todo, la luz que inundaba aquel estrecho espacio. Hacia la mitad derecha, la pared sólo contenía unas estanterías para macetas con plantas y la jaula de un canario. Al otro extremo, una pequeña mesa llena de libros y juguetes.*

*Cuando la abuela estaba atareada en la cocina, aprovechar la ventana abierta para lanzar aviones de papel era el pasatiempo preferido del niño.*

En una época en que los retratos individuales y de grupo se realizaban todavía en estudios fotográficos, es excepcional encontrar una imagen que registre la intimidad de una vivienda burguesa. A diferencia de los reportajes encargados para hacer gala de colecciones de arte en grandes casas aristocráticas, las fotografías que muestran muebles y decoraciones en un interior doméstico son una rareza. Otra singularidad más a resaltar en la morada objeto de este estudio es la imagen tomada a principios del siglo XX por el fotógrafo Francisco Jiménez Alvisu<sup>90</sup> (fig. 15). Ausentes los miembros de la familia, los únicos protagonistas son los muebles, cuadros, objetos de arte oriental y demás piezas decorativas que se reunían en la sala de recibir y gabinete situados hacia la fachada principal. Abriendo una ventana a la visualización de espacios y pautas decorativas, las categorías estéticas relacionadas con la disposición, coordinación y acumulación de objetos se tiñen con una acentuada atmósfera emocional que nos acerca al confortable y recogido ambiente de la vida familiar.



Fig. 15. Interior del número 25-27 de Rego da Auga a comienzos del siglo XX (Foto: Francisco Jiménez. Archivo familiar Javier Ramírez Núñez)

Además, la fotografía compensa parcialmente la pérdida de unos planos en los que sería posible leer la distribución interior, según las pautas corrientes para las viviendas burguesas entre medianeras en las décadas centrales del siglo XIX, tanto en España como en A Coruña<sup>91</sup>. Los padrones municipales de 1875 y 1877 certifican que por encima del restaurante situado en el bajo, la familia propietaria y sirvientes ocupaban en su totalidad la primera planta, en tanto que los pisos segundo, tercero y cuarto se dividieron por la mitad para alojar dos viviendas por nivel, todas destinadas a alquiler<sup>92</sup>. Tomando como referencia los planos conocidos para los pisos principales de los números 31 y 19-21-23 de la misma calle -Faustino Domínguez Domínguez, 1870; Faustino Domínguez Coumes-Gay, 1876-, en la planta disfrutada por la familia Ramírez-Rodríguez de Trujillo se desarrollaría la misma separación entre zona pública, destinada a recibir visitas y actividades sociales, y zona privada, la reservada para la vida doméstica, aplicando además las diferencias de espacios por género -habitaciones masculinas y femeninas para el señor y la señora de la casa- y jerarquía social -espacios de la familia frente a espacios de la servidumbre y sus trabajos-, consagradas como resultado de los procesos de especialización funcional y control de la privacidad ya plenamente asentados para aquellos años del siglo XIX<sup>93</sup>. De acuerdo con esa distribución, los roles e importancia de cada parte de la vivienda exigían presentar la fachada principal a la calle Luchana con la elegancia y tono representativo asegurados por los recursos artísticos predilectos para la edificación privada burguesa,

especialmente los relieves en las piezas de cantería y molduraciones en los balcones de fundición. Por el contrario, la ligereza, transparencias y fantasía en el amueblamiento de carpintería y vidrios que recubría la fachada trasera en toda su altura se acomodaban al dictado de las necesidades domésticas, aquí según una pauta local multiplicada para convertirse en solución dominante en la línea edificada de la Marina a Montoto.

Cruzando el umbral de la entrada por Luchana, el zaguán y escalera conducían ante una puerta del primer piso desde la que se ingresaría en un corto recibimiento o vestíbulo intercalado en el pasillo central que atravesaba la vivienda para conectar la fachada principal con la trasera. Era obligado para las visitas de cumplido recorrer ese pasillo, pasando junto a las ventanas del patio interior y sin detenerse ante las puertas de los dormitorios y gabinetes, hasta desembocar en la sala de recibir, despacho y gabinete que, según la disposición de parejas de estancias copiada de Francia -alcoba y gabinete, alcoba y sala-, se alejaban de los ruidos domésticos para compartir la luz recibida desde los balcones principales a la calle<sup>94</sup>. En la dirección opuesta, el recibimiento conectaba en primer lugar con la cocina, anexa a otro patio interior junto al que existía una despensa, y el cuarto de baño, de modo que en esa parte central de la vivienda se concentraban los espacios que requerían cómodo acceso para entrada de comestibles y ventilación para evacuar los olores allí generados. Continuando el recorrido hacia el fondo, ya en la zona reservada para la vida diaria de la familia, el pasillo distribuía simétricamente los cuartos para niños y sirvientes, terminando nuevamente en sendas parejas de estancias orientadas a la galería de la Marina: un gabinete o alcoba comunicado con comedor como espacios de mayor amplitud, y otra alcoba abierta a una salita familiar al lado<sup>95</sup>. Pese a las modernizaciones y cambios de uso producidos en el siglo XX, la conservación de tabiques y puertas originales permite leer todavía esa distribución original en las dos mitades que actualmente conforman esa planta principal de la vivienda.

La fotografía de Jiménez muestra igualmente las buenas condiciones interiores de confort e higiene que garantizaban los amplios espacios y altos techos en la parte pública de la morada, aquí según lo exigido a una vivienda de categoría en el proceso de desarrollo de la cultura de la domesticidad en España desde mediados del siglo XIX<sup>96</sup>. Certificando una generosa iluminación natural, estas modernas viviendas burguesas nada tenían que ver ya con los sombríos y recargados salones asociados con las ideas de respetabilidad y posición social propios de las grandes casas de antaño<sup>97</sup>. En este sentido, la luz era una conquista irrenunciable para un matrimonio habituado al “claro sol” de Oriente, de manera que, aunque la abundante luz captada por balcones, miradores y galerías fuera un rasgo compartido con el resto de las viviendas de la manzana, en este caso es posible interpretar la luminosidad interior como metáfora de una vida familiar plena y feliz. El mismo Manuel Ramírez incidiría en esta vinculación en los poemas de su libro *Ecos dolientes* (1880): composiciones nacidas de recuerdos sobre las vivencias del matrimonio, cuya intensidad sentimental en no pocos casos es inseparable de la morada familiar.

Aquellos años de dicha, cortados abruptamente por la enfermedad y fallecimiento de Amalia en 1876, alimentaron las evocaciones que su viudo canalizó en poéticas figuras alusivas al marco del hogar: “mansión... nido de nuestra ventura”, “alcázar de concha y oro”, “la pintada galería”, “los falaces vidrios de colores” o el “mágico cristal”, sirviendo como compendio más elocuente la expresión “morada de luz y de encantos” que Ramírez usó como recordatorio del contenedor de una felicidad pasada y, a la vez,

promesa del lugar en que esperaba volver a reunirse con su esposa<sup>98</sup>. Las efusiones líricas de Manuel Ramírez quedaron sepultadas en el panteón del olvido, y sin duda su calidad no merecería ni una nota marginal en la historia de la literatura, de no ser porque Emilia Pardo Bazán, por entonces en los inicios de su carrera como escritora, fue requerida por el autor para escribir un prólogo al libro<sup>99</sup>. En sus líneas, Emilia captó la intención de unas composiciones que sólo aspiraban a ser “honesto solaz, descanso de cotidianas y abrumadoras tareas o acaso alivio de graves amarguras que el corazón laceraron”, para ahorrar una severa crítica y mostrar su simpatía ante una obra que, ante todo, buscaba rendir homenaje y recuerdo a la esposa fallecida. Con respecto a Amalia y su familia, Emilia no ocultó que mantenían un parentesco, lo que hace suponer que la propia escritora pudo ser visitante privilegiada y conocer de primera mano la morada de la calle Luchana y alguna de sus “íntimas veladas”.

Junto a esta evidencia literaria sobre espacios y singularidades arquitectónicas, la dimensión de la casa como contenedor emocional se apoyaba en una destacada colección de obras de arte y piezas orientales. Los objetos que se atisban en la fotografía de Jiménez formaban parte de una colección que sumando cuadros al óleo y láminas superaba las cien obras pictóricas, y a la que añadían valiosos muebles y objetos de procedencia japonesa, china y filipina, sobresaliendo las primeras por encontrarse entre las más tempranas piezas arribadas a España en el contexto de apertura de Japón al comercio con Occidente entre los años 1854 a 1867<sup>100</sup>. Vale la pena subrayar aquí que la colección reunida por Ramírez y Amalia durante su estancia en Filipinas y viajes por España fue temprano objeto de interés y atención por los conciudadanos, que la consideraron prueba fehaciente del buen gusto del empresario:

“El viernes un amigo nuestro, pero muy amigo, tuvo ocasión de examinar la colección de pinturas y objetos de Filipinas que posee nuestro entusiasta e inteligente paisano Sr. de Ramírez, diputado provincial.

Distinguese, entre otras buenas prendas, por el culto, raro entre nosotros, que a las bellas artes consagra: así que, como hábil coleccionador ha conseguido reunir, a fuerza de trabajo y de dinero, cuadros de las principales escuelas, clásicos y modernos, lienzos, tablas y cobres.

Allí hay obras originales de Ribera, de Cano, de Herrera el Viejo (maestro de Velázquez), de Villamil, de Esquivel, etc., así como copias del museo y cuadros originales del joven pintor coruñés D. Daniel Ponte, entre los cuales citaremos una Dolorosa y una Concepción, que revelan un talento de primer orden.

La colección de conchas y algunas herborizaciones marinas del archipiélago filipino, es grande, admirable, probando, a una simple inspección, que dicho archipiélago es la copia del Paraíso, y que la naturaleza, inimitable y fecunda en sus creaciones, ha derramado allí todos sus tesoros, desde el molusco hasta el árbol, desde el terreno hasta la posición, desde el ave hasta la tierra. Hombres como el Sr. de Ramírez son los que necesita Galicia; pero, por desgracia, hay pocos.”<sup>101</sup>

La felicidad de la familia en su ambiente doméstico se truncó primero con el fallecimiento de Amalia el 13 de octubre de 1876, tras penosa enfermedad y sufrimientos derivados de un cáncer de esófago. Dos décadas más tarde, el 9 de enero de 1897, murió Manuel Ramírez Carvajal, sin llegar a conocer la caída de sus ingresos debido a la pérdida de las colonias acaecida en 1898. Su hijo Manuel León Ramírez se vería forzado a vender en 1906 las propiedades en Filipinas, entre las que sobresalía la enorme finca del valle del Sabani con sus cabezas de ganado, cuerdas, casas de pastores, cultivos y maderas raras de los montes circundantes<sup>102</sup>. El temprano fallecimiento de Manuel León, el 1 de agosto de

1920, empujaría a su viuda, María de los Dolores Rodríguez-Losada Rebellón, a acordar con su hermana política Amalia Pía la venta del piso familiar, que por escritura firmada el 29 de abril de 1921 pasó a manos del comerciante José Casal Juncosa, representante en Galicia de la marca de jerez Domecq y empresario del Salón Cinema Coruña enclavado en el Paseo de Méndez Núñez<sup>103</sup>.

## Epílogo

*Recuperando el aliento tras subir las escaleras, N. cruzó la puerta del Centro Asturiano y saludó a la encargada del bar. Al fondo, en la sala de juegos, esperaban ya las compañeras para iniciar el bingo. ¡Qué buenas horas pasaban allí! En el techo de la estancia, las caprichosas figuras doradas repartidas por la orla asistían, una tarde más, a sus risas y conversaciones, las nuevas voces que se sumaban a tantas emociones atrapadas entre aquellas paredes.*

Con el fin de armonizar su altura con los inmuebles vecinos, el único cambio de importancia en las características de la vivienda número 25-27 de Luchana fue la ampliación del cuarto piso, el nivel inicialmente retranqueado como ático, de modo que en sus dos frentes se añadieron sendas galerías dispuestas a plomo con las existentes. La homogénea línea de alturas confirmada por otras ampliaciones en las casas adyacentes<sup>104</sup>, vino así a mejorar el reluciente espejo urbano en que se habían convertido las galerías de la Marina en los últimos años del siglo XIX. Sin embargo, también es preciso consignar que el clima atlántico pronto provocaría roturas y reemplazos en sus vidrios debido a temporales y granizadas, a los que sumaron ocasionales impactos de aves como gaviotas. Dada la fragilidad de unas planchas fabricadas con un espesor de 3 mm, ya en noviembre de 1878 la prensa local cifraba en más de veinte mil los vidrios rotos en toda la ciudad a consecuencia de una fuerte granizada, siendo plausible suponer que las casas de la Marina se contaron entre las más afectadas:

“Según cálculo de una persona aficionada a ellos, pasan de veinte mil los cristales rotos en las ventanas y galerías de las casas de la Coruña, a consecuencia de la fuerte granizada de la noche del martes... Varias empalizadas de solares en la plaza de María Pita y otros puntos se vinieron a tierra, así como tejas, algunos bastidores de galerías, recibos, etc., y según Las Noticias, por efecto del citado pedrisco, han aparecido anteayer mañana en el Paseo de Méndez Núñez, una porción de pájaros muertos. Otros mil episodios tuvieron lugar a consecuencia de los confites helados, pedrisco que no se acuerda otro igual en la Coruña”<sup>105</sup>.

A este temporal se sumaron otros, como los que recoge la prensa en diciembre de 1897 y 1910, sólo por citar los más intensos. Debido a estas roturas, el reemplazo de los vidrios de colores no se hizo siempre con piezas de la misma calidad y tonos, por lo que a través de las fotografías del siglo XX, especialmente la publicada en 1975 (fig. 16), se comprueba que la mayor parte de los vidrios originales ya habían sido sustituidos, dominando ahora los traslúcidos. Es probable que el peor efecto estético de unas galerías lastimadas en sus elementos más vistosos por roturas e insensibles reemplazos fuera uno de los motivos para la intención de eliminar todas las carpinterías en ese frente a la Marina y dotar a la casa de una nueva fachada trasera, resuelta con columnas, balcones y



repisas de hormigón armado<sup>106</sup>. El proyecto de Leoncio Bescansa encargado en 1921 por José Casal Juncosa, al poco de adquirir la propiedad a la familia Ramírez-Rodríguez de Trujillo, por fortuna no llegó a abordarse. Se salvó así la joya más preciada del conjunto, en unos años veinte a treinta críticos para la subsistencia de las galerías por la irrupción de los nuevos materiales de construcción y por los debates sobre la imposición de un gravamen municipal, con letales consecuencias de haber prosperado<sup>107</sup>.



Fig. 16. Galerías del número 25-27 de Rego da Auga en 1975 (CASTRO ARINES, *O libro das galerías...*)

En cuanto a la distribución interior, el nuevo propietario del primer piso, Manuel González García, materializó en 1961 la partición que destinaría la mitad correspondiente a Rego da Auga como sede del Centro Asturiano -156 m<sup>2</sup>-<sup>108</sup>, mientras que la mitad hacia la Marina se mantenía con el uso original para vivienda<sup>109</sup>. Al exterior, la madera original de las carpinterías mostraba un aparente buen aspecto gracias a la impregnación con aceite de linaza y periódicos repintados. La fotografía publicada en el libro de Castro Arines antes citada sí evidenciaba otra desafortunada alteración efectuada entre 1965 a 1970 en el montante sobre los bastidores móviles del tercer piso, eliminando el despiece en arcos orientalizantes para sustituirlo por un diseño de vidrios traslúcidos en cortes regulares que no guardaba proporción ni armonía con el resto. Como ya se ha indicado, junto a esa alteración en el diseño de Vitini se constata la pérdida de vidrios de colores, especialmente los de mayor superficie, los más expuestos a granizadas y golpes de pájaros, como los situados en los antepechos de cada piso. En cambio, los vidrios de menores dimensiones, caso de los correspondientes a los cajeados de las pilastras y a los despieces más complejos, como los insertados en los arcos trilobulados en los montantes superiores, mantenían mayor número de piezas originales.

Las grietas y alabeos de las carpinterías, con partes en avanzado estado de podredumbre y deterioro, movieron a los propietarios a calificar el estado de las galerías orientadas a la Marina como “ruina” en un escrito dirigido en el verano de 1995 al ayuntamiento para solicitar una ayuda económica con la que renovar toda aquella estructura. En otra muestra de insensibilidad, envuelta en una poco velada amenaza, su petición planteaba sustituir la carpintería original por una estructura “ornamentalmente sencilla”, similar a las vecinas, salvo que fuera el ayuntamiento el que corriera con los gastos íntegros de una restauración que estimaban en un coste de 32 millones de ptas<sup>110</sup>. Ante la ausencia de respuesta, como solución provisional se optó por un repintado general de los distintos pisos. Un año más tarde, en junio de 1996, el concejal delegado de Seguridad Ciudadana notificó al presidente de la comunidad de propietarios la obligación

de subsanar las deficiencias cada vez más visibles en ese frente, ahora incrementadas por los cristales rotos en el primer piso, aprovechados por palomas que se introducían en el interior<sup>11</sup>. La respuesta de los propietarios, solicitando una moratoria, prolongó la situación hasta que en enero de 1997 se obtuvo un presupuesto de Construcciones Bresman para reparar pilares, rastreles y maineles deteriorados en los distintos pisos, aplicando imprimaciones sellantes y pintura al esmalte. La realización de estos trabajos, por un importe limitado a 1.485.000 ptas, conservó las maderas originales, sólo lijadas y pintadas, además de reforzar el sellado de vidrios, con lo que se alargó unos años su conservación.



Fig. 17. Estado de las galerías en 2003 (Foto: autor)

Un desprendimiento producido en septiembre de 2002, cuando desde el cuarto piso cayó a la avenida una tabla de madera, fue solucionado con nuevos apuntalamientos y repintado<sup>12</sup>. El visible empeoramiento en el estado de las galerías del número 25-27 a la Marina (fig. 17), condujo en diciembre de 2004 a la aprobación de una subvención municipal de 80.000 euros que posibilitó la restauración integral, ejecutada en los primeros meses de 2005. En realidad, antes que una restauración se trató de una sustitución completa de las armazones y elementos de carpintería, finalizada en marzo de 2005 por la empresa de carpintería Cerqueiro<sup>13</sup>. Las galerías correspondientes a la Marina, no así las que se conservan en la fachada a Rego da Auga, desaparecieron para ser reemplazadas por una estructura que mantiene el diseño original, al copiarse con escrupulosidad todas las tallas y

molduras que existían en las viejas maderas (fig. 18). Para esta réplica se sustituyeron las maderas originales de castaño por otras tropicales de Iroko, pintadas al esmalte en acabado brillo, preferidas ahora como mejor respuesta ante las condiciones de exposición climática. En cuanto a los vidrios, sólo se han conservado unas escasas piezas originales, en su mayor parte resultado de recortar los paneles existentes para solucionar motivos de menor tamaño, ahora insertados en la galería del segundo piso. Los nuevos vidrios, fabricados con una técnica artesanal en talleres de Bélgica y Alemania, presentan mayor grosor y tonalidades ligeramente diferentes a las antiguas. También varía su composición y apariencia, puesto que su craquelado interno no puede compararse con el acabado con efectos de aguas, leves ondulaciones e incluso burbujas e impurezas que caracterizaba a los originales. Pese a la indiscutible buena voluntad de quienes autorizaron y se hicieron cargo de la realización de esta réplica, los tonos y reflejos que hoy lucen las galerías de esta singular vivienda no son ya los mismos que décadas atrás cautivaron a ciudadanos y

forasteros. La alternativa elegida para recuperar aquellos frágiles materiales nos enfrenta hoy ante la imagen recompuesta de un espejo roto, un colorido panel en medio del más acabado sector de la “ciudad blanca” establecida en el siglo XIX.



Fig. 18. Inicio de la sustitución de las galerías en enero de 2005 (Foto: autor)

Terminé de escribir estas líneas en el Archivo Municipal de A Coruña. En su sala de investigadores, desde hace años uno de mis sitios preferidos, Cristina soluciona una consulta con su habitual profesionalidad. Aunque no lo sabe, Cristina fue fundamental en las diferentes ayudas que hicieron avanzar este estudio, entre ellas la localización del expediente de obras para una casa proyectada en 1911 por Juan de Ciórraga en el solar número 36 de la antigua carretera de Santa Margarita, futura avenida Finisterre, la vivienda de mis abuelos maternos. A Mercedes y Jesús, y también a Nieves y Eduardo, les dedico este trabajo. Y por supuesto a la “academia” del Sheraton. Y muy especialmente a Javier Ramírez Núñez, por su generosa colaboración para acceder a la documentación y recuerdos de su familia.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo tiene su origen en el informe histórico-artístico encargado en octubre de 2021 por Fernando Barbeito Borrego -Dédalo Arquitectos- con motivo de la redacción de un proyecto de restauración de las galerías y miradores en el citado inmueble. Nada hacía sospechar que el análisis de aquellas maderas y vidrios hiciera aflorar el patrimonio mueble y, especialmente, inmaterial que refuerza los valores artísticos más visibles en una de las joyas en la arquitectura histórica de A Coruña.

<sup>2</sup> El cambio en los modelos de vivienda burguesa generalizado para toda España durante la segunda mitad del XIX ha sido relacionado por Jesús Cruz con las nuevas concepciones sobre el orden social, la higiene y la distinción que debían asegurar las moradas como expresión de buen gusto y posición de los propietarios: Jesús CRUZ VALENCIANO, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI, 2014, pp. 143-145.

<sup>3</sup> Aprobado el plan definitivo para la gran plaza pública que debía conectar Ciudad Vieja y Pescadería, al procederse en el mismo año 1860 a la subasta de los solares sólo se adjudicaron 10 de los 27 disponibles, siendo necesaria una segunda subasta. En cuanto a la primera vivienda construida, conforme a los planos preparados en junio de 1865 por Juan Bautista Aguirre para Augusto J. de Vila, se mantendría durante una década como único inmueble de la plaza, de modo que sólo a partir de 1875, bajo la amenaza municipal de expropiar los solares sin ocupar y cuando ya estaba muy avanzada la edificación en la acera sur de Luchana, los propietarios se animaron a edificar en los solares adjudicados. Xosé Lois MARTÍNEZ SUÁREZ, *A praza de María Pita. A Coruña (1859-1959)*, A Coruña, COAG, 1993, pp. 92-101; Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez Domínguez y la arquitectura gallega del siglo XIX*, Diputación Provincial de A Coruña, 1997, pp. 76-81; y Miguel ABELLEIRA DOLDAN, “A praza de María Pita e o Palacio Municipal. Aproximación a dúas historias entrelazadas” en *O Palacio da Cidade. A Coruña, 1918-2018*. Catálogo Exposición, Concello da Coruña, 2018, pp. 34-35.

<sup>4</sup> El mismo autor del trazado para la futura plaza de María Pita preveía que la nueva alineación para la calle arrancara de la esquina nordeste del Palacio Provincial, otro de sus proyectos, conservando el ancho de 5,80 m marcado por el avance de esa sede institucional y corrigiendo la dirección hasta la altura de la confluencia con la calle Trompeta. Entre las casas a sacrificar se encontraba la que portaba el número 23, cuyo expediente de demolición se había iniciado en septiembre de 1861 a consecuencia de la adquisición de la casa número 33 que estaba unida al costado del Teatro Principal como primera pieza que iba a suprimirse en todo el sector. Xosé Lois MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías da Mariña. A Coruña 1869-1884*, A Coruña, COAG, 1987, pp. 15-19; SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez...*, pp. 93-94.

<sup>5</sup> Aprobada en junio de 1869, en la propuesta definitiva el arranque de la calle se amplió hasta 11,40 m de ancho para respetar el fondo del soportal ya construido ante la fachada del palacio de la Diputación Provincial, siendo la línea de la fachada trasera del Teatro Principal -hoy Rosalía Castro- la que definiría la amplitud de los nuevos solares extendidos hacia la Marina. MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 20-23.

<sup>6</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez...*, pp. 90-94; Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, *Catálogo del patrimonio arquitectónico de la Diputación de A Coruña. Edificios de valor histórico*, Deputación da Coruña, 2020, pp. 8-18.

<sup>7</sup> La situación precedente, con las fachadas traseras de esas casas mostrando balcones de madera abiertos, fue recogida en el plano formado por Fernando Domínguez Romay en 1804, publicado por vez primera en Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, “La Ilustración y los cambios de un espacio urbano. La zona de La Marina-Puerta Real en A Coruña (siglos XVIII y XIX)”, en J.M. López Vázquez y M<sup>a</sup> D. Barral Rivadulla (coords.), *Estudios sobre Patrimonio Artístico. Homenaje del departamento de historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la universidad de Santiago a la Profa. Dra. M<sup>a</sup> del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 443-507. Los rasgos de arquitectura tradicional se extendían a la primera casa en la esquina occidental de la manzana, el caserón dieciochesco edificado por el marqués de Carballo que aparece

en una interesante fotografía tomada por John Coghill en 1858. Otra fotografía, la panorámica de Juan B. Avri-llon, todavía muestra la manzana de casas diez años más tarde pero ya condenada a desaparecer.

<sup>8</sup> Estas primeras edificaciones, y el proceso completo de renovación de la acera sur de la antigua calle Luchana, extendido desde 1870 a 1884, fue abordado en su momento por MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 42-45, 46-49 y 50-53.

<sup>9</sup> Casa que ocupaba en su totalidad, junto con su mujer Amalia y sus hijos Ana, Amalia y Manuel, además de los sirvientes. Archivo Municipal de A Coruña. C-1393. Padrón general de habitantes, año 1871. Barrio 5º. Calle Cantón de Lacy, fol. 7.

<sup>10</sup> Cuatro años atrás, en 1867, se había solicitado línea para la reedificación de ese mismo número 38, quizá ya por el propio Ramírez, motivando la preparación del segundo proyecto de ensanche y alineación de la calle Luchana antes comentado. MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, p. 16. El precio de adquisición de este solar ascendió a 21.300 rs.

<sup>11</sup> AMC. Obras. C 402 (20). Exp. Riego de Agua, nº 25-27. “Fachadas de la casa que se intenta construir en el solar de la nº 27 de la calle de Luchana”, fechados en febrero de 1871.

<sup>12</sup> El interés que las galerías suscitaban en los foráneos se rastrea ya en las guías para viajeros de Richard Ford y Richard et Quélin. Según Ford “The balconies with glazed windows are the favourite boudoirs of the women”, palabras que aparecían traducidas casi en idénticos términos en la guía francesa de Richard et Quélin, al comentar “dont les maisons de granit sont ornées de balcons vitrés, qui forment une sorte de boudoir”. RICHARD FORD, *Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home...*, Londres, John Murray, 1845, p. 593; RICHARD ET QUÉLIN, *Guide du voyageur en Espagne et en Portugal*, Paris, L. Maison Librairie, 1850, p. 561.

<sup>13</sup> Melchor de Prado y Mariño, testigo de un origen que situaba a finales del siglo XVIII, las calificó como “deformidad” y “mala invención”. Concordando con este parecer, todavía a mediados del siglo XIX el arquitecto provincial Faustino Domínguez, al verse forzado a aceptar una galería que no constaba en sus diseños iniciales para la plaza de Alesón, en el informe sobre la vivienda de Guillermo García Freire condenaba sin paliativos el “abuso de los cierros de cristales” asentado en la ciudad, hasta convertirse en algo ridículo y contrario a la belleza y proporciones de la construcción particular, “antiestéticos artísticamente considerados, cuando ocupan toda la latitud de la fachada”. MARTÍNEZ SUÁREZ, *A praza de María Pita...*, p. 108-109; SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez...*, p. 82.

<sup>14</sup> Estas galerías deben corresponderse con las comentadas por Fernando Fulgosio en 1865, fecha anterior a la construcción de las viviendas de Luchana y Alesón: “El aspecto de las casas de la Coruña es sencillo, cómodo lo interior, y lo que más llama la atención en las fachadas son las muchas galerías o cierros de cristales... las fachadas que dan a la bahía puede decirse que están revestidas de cristal casi desde el tejado al suelo”. Fernando FULGOSIO, *Crónica de la provincia de la Coruña*, Madrid, La Iberia, 1865, p. 105.

<sup>15</sup> Cuando ya eran un elemento ampliamente “consentido” en otros puntos de la ciudad, en la calle Luchana el arquitecto Melchor de Prado y Mariño había diseñado hacia 1830 la galería incorporada a la casa de D. Francisco Sangro. Ocupando toda su fachada trasera de abajo a arriba, esta fachada se orientaba por entonces a una plaza Vieja que, como ya se ha apuntado, décadas más tarde desaparecería para liberar los solares en los que se levantarían las nuevas casas de la acera sur de Luchana. Juan NAYA PÉREZ, *Noticia histórica de las galerías coruñesas y relación de arquitectos de La Coruña desde que se creó el cargo hasta el presente*, La Coruña, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, 1965, p. 48.

<sup>16</sup> En 1968 y 1975 González Amezqueta y Castro Arines reconocieron los vectores de funcionalidad y racionalismo latentes bajo las galerías de la Marina, llamando a retomar las lecciones ofrecidas por un conjunto que pasó a ser comparado con disposiciones como el muro cortina: Adolfo GONZÁLEZ AMEZQUETA, “Las galerías de La Coruña”, *Arquitectura*, 117 (1968), pp. 15-23; Xosé de CASTRO ARINES, *O libro das galerías galegas*, A Coruña, Edicións do Castro, 1975, p. 15. Más recientemente, Rem Koolhaas seleccionó la “Galician gallery” originada en Ferrol y A Coruña entre los orígenes de la doble fachada relacionados con la construcción naval, reivindicando así el interés de su aislamiento climático: Rem KOOLHAAS, *Elements of architecture*, Colonia, Taschen, 2018, p. 998.

<sup>17</sup> La escritora Fernán Caballero se cuenta entre las primeras en mostrar su asombro y poética evocación de aquellos efectos ópticos: “aire, luz y espacio, carecen aquellas casas; y es claro, las echarán sus habitantes de menos, cuando se fabrican en sus fachadas apéndices de cristal; hay casas que se visten, si me puedo explicar así, de cristales, y que, miradas desde la bahía cuando las alumbraba el sol, parecen estar ardiendo en vivas llamas”. Fernán CABALLERO, “Diálogo quinto. El quinto”, en *Cosa cumplida... solo en la otra vida. Diálogos entre la juventud y edad madura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1862, pp. 180-181.

<sup>18</sup> Como curiosidad, también en A Coruña habían existido “balcones de celosía”, descritos como “jaulas” y “confesionarios” debido a sus cierres de madera formando enrejados, hasta su completa supresión en los últimos años del siglo XVIII, en concreto a partir de 1795 dentro del programa de reformas higiénicas y de ornato decididas por la Junta de Policía Urbana. Como alternativa, la misma Junta autorizó su sustitución por los “miradores con cristales”, que acabarían desembocando en la generalización de los miradores y galerías, según certifica una gaceta de prensa en 1842: “Los antiguos balcones de hierro, llamados *corridos* por lo largos que son, se van sustituyendo por blancas y encristaladas galerías, auténticas solanas, solaz y recreo, donde nuestras mujeres ven el mar y lo que viene por él: las siluetas de nuestros barcos, donde, quizá, el amor anda entre jarcias y obenques”, Jorge GARCÍA BARRROS, *Medio siglo de vida coruñesa, 1834-1886 (del Miriñaque al Tren Veloz)*, La Coruña, 1970, p. 204. Más detalles sobre este proceso en SÁNCHEZ GARCÍA, “La Ilustración y los cambios...”, pp. 485-488; y Alfredo VIGO TRASANCOS, *A Coruña y el Siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)*, Universidade de Santiago de Compostela-Universidade da Coruña, 2007, p. 317.

<sup>19</sup> Junto a las apreciaciones de Castro Arines antes citadas, una aproximación a los juegos visuales albergados en las galerías se encuentra en Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, “En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades. Monográfico En femenino. Voces, miradas, territorios*, 20 (2008), pp. 329-350.

<sup>20</sup> Así lo hacía constar en el padrón municipal completado en 1875 y en la inscripción del registro de propietarios para el padrón de 1877. AMC. Padrones municipales, Padrón 1875. C-1400. Barrio 3, calle Riego de Agua, nº 25-27, fol. 40; y Borrador del padrón de habitantes para 1877. C-1347. Barrio 3. Diciembre del año 1876. Los progenitores de Ramírez Carvajal, Manuel Eusebio Ramírez Calvete y Rita Carvajal, eran vecinos de la misma ciudad, parroquia de San Nicolás, si bien sus ascendientes procedían respectivamente de Santa María de Torás (A Laracha), donde había vivido el abuelo paterno Manuel Ramírez López, y de San Pedro de Sorrizo (Arteixo), de donde procedía la abuela Juana Calvete, según informaciones genealógicas aportadas en el foro *Xenealoxia.org-Apellidos de Galicia*: <https://foros.xenealoxia.org/viewtopic.php?t=10374>. Fecha de acceso 24/11/2021.

<sup>21</sup> Rocío ORTUÑO CASANOVA, “Semblanza de la imprenta de Santo Tomás (siglo XVII)”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/imprenta-de-santotomas-s-xvii-/>

<sup>22</sup> Trinidad Hermenegildo PARDO DE TAVERA, *Noticias sobre la imprenta y el grabado en Filipinas*, Madrid, Tipografía de los hijos de M.G. Hernández, 1893, p. 42.

<sup>23</sup> Wenceslao EMILIO RETANA, *El periodismo filipino. Noticias para su historia (1811-1894)*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Minuesa de los Ríos, 1895, pp. 76-77 y 82. A Manuel Ramírez Calvete se lo identifica en esta obra como primer director del *Diario de Manila*, mencionando sus inicios como “tipógrafo ducho de quien no se conoce ningún escrito”. En cambio, Ossorio y Bernard parece referirse únicamente al hijo, ya que registra un Manuel Ramírez como editor del citado diario, como así lo fue en su segunda etapa, afirmando que cultivó también “la poesía lírica”: Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, vol. I, p. 368.

<sup>24</sup> Las escasas alusiones que Ramírez consignó sobre una vida de “afanes y desvelos, trabajos y dolores”, expuesta a peligros como naufragios, terremotos y tifones, aparecen en el poema “A mis hijos”, colocado como obertura a su libro *Ecos dolientes* (Coruña, Imprenta de Puga, 1880, pp. 11-18), al que nos referiremos en varias ocasiones en este estudio. A este libro añadido en el mismo año de salida a la calle unos nuevos poemas *-Apéndice a los Ecos dolientes*, Imprenta de Puga, 1880-, siendo estas dos obras las únicas menciones a su faceta de autor literario anotadas por Antonio COUCEIRO FREIJOMIL, *Diccionario Bio-bibliográfico de Escritores*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1954, tomo III, p. 156.

<sup>25</sup> Cruzado por el río Grande de la Pampang y cultivado con arroz, caña de azúcar, maíz, diferentes legumbres y pastos, la producción más rentable era la cría de ganado vacuno, caballo y de carabaos. Sobre las características geográficas y recursos de un enclave cuyos núcleos habitados se reducían a varios grupos de cabañas y la casa de madera del administrador de la hacienda, se ocupó Esteban Peñarubia, capitán de infantería agregado al cuerpo de ingenieros, en la publicación *Memoria descriptiva del valle del Sabani, propiedad de D. Manuel Ramírez Carbajal*, Manila, Imp. de Ramirez y Giraudier, 1866. En esta memoria, encargada por el propio Manuel Ramírez, se incluye un plano del valle y las vertientes montañosas que lo circundan hasta una extensión de otras 6.000 ha, finalmente reconocidas también como pertenecientes a la propiedad tras recurso interpuesto en 1898 por los herederos ante la Dirección General de la Administración Civil.

<sup>26</sup> Además, en Manila fue Inspector de Escuelas, promotor de una escuela práctica de agricultura y de un instituto industrial, así como la obra de canalización del río de Fondo. Los ecos de sus éxitos no tardaron en alcanzar hasta su ciudad natal, como se comprueba en las líneas que le dedicó uno de los principales diarios locales: “D. Manuel Ramírez, editor y propietario del ilustrado periódico *El Diario de Manila*; joven laborioso, entendido

y probo, con cuyas relevantes cualidades, supo conquistarse de simple cajista de imprenta con que fue a probar fortuna en la capital de nuestras islas Filipinas, el distinguido cargo de Alcalde de su Excmo. Ayuntamiento y una posición bastante cómoda y desahogada”. “Parte editorial. Coruña 19 de abril de 1861”, *Diario de la Coruña* (20-04-1861), p. 1. Por aquellas mismas fechas constaba como fundador de *La Ilustración de Filipinas* y como miembro de la sociedad de Amigos del País de aquellas islas.

<sup>27</sup> Hija de Ramón Rodríguez de Trujillo, Intendente Militar oriundo de San Fernando, que obtendría destino en Filipinas, y de María Dolores Gutiérrez de la Peña y Piñeiro, nacida en Santiago de Compostela, según notas genealógicas preparadas por su bisnieto Javier Ramírez Núñez a partir de documentación como el testamento y el certificado de defunción de Amalia que se conservan en el archivo familiar.

<sup>28</sup> Datos de los distintos integrantes de la familia según constan en AMC. Padrones municipales, padrón 1875. C-1400. Barrio 3, calle Riego de Agua, nº 25-27, fols. 40-41.

<sup>29</sup> En dicha comisión figuraba como suscriptor de 20 acciones, incorporando a la misma a su esposa Amalia con 10 acciones, su suegro Ramón Rodríguez Trujillo con otras 10, Baltasar Giraudier con 20, y ya con menores cantidades, Marcelo y Urbano Ramírez, dos posibles familiares, lo que en unión de otros relevantes habitantes de las islas completó una suscripción definitiva de 345 acciones. Lista reproducida en “Parte editorial...”, p. 1.

<sup>30</sup> En 1881 figuraba dentro de la lista de 50 mayores contribuyentes de la provincia para la elección de senadores según la Ley Electoral de 20 de agosto de 1870. *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* (08-03-1881), p. 1.

<sup>31</sup> Estas acciones de Ramírez se enmarcaban en su condición de Diputado Provincial, acompañando a los señores Jaspe y Reguera como integrantes de la comisión designada por la Diputación para estudiar las carencias en personal y medios materiales denunciadas por el director de la Escuela, José Moreno; la reclamación de Moreno, profesor de dibujo de figura y adorno, que ocupó el cargo de director entre 1865 a 1879, fue atendida con la suma de 3.000 escudos para adquirir menaje y útiles para las enseñanzas. Antonio MEIJIDE PARDO, *La Academia y Escuela de Bellas Artes de La Coruña, 1850-1875*, Diputación Provincial de A Coruña, 1989, pp. 106-108, 192-193 y 209-210.

<sup>32</sup> Su mandato se inició el 1 de enero de 1869, renunciando a continuar en el cargo en la Junta General del 12 de diciembre del mismo año. Al ser propuesto nuevamente el 29 de diciembre, dado que su sucesor Félix Reguera no aceptaba asumir el puesto, volvió a ocupar la presidencia desde el 1 de enero al 6 de febrero de 1870. En las escuetas referencias a su gestión, Estrada Catoira sólo indica que en la misma sesión en la que se aprobó el nuevo reglamento de la sociedad dimitieron tanto el presidente como los vocales de la directiva, accediendo a continuar hasta pasado el Carnaval, de modo que desde el 30 de marzo Ramírez puso fin a su mandato. Félix ESTRADA CATOIRA, *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*, La Coruña, Tip. de El Ideal Gallego, 1930, pp. 77-80.

<sup>33</sup> AMC. C-114. Libros de actas municipales, 1874. Sin registrarse ninguna intervención o iniciativa, Ramírez aparece incorporado al ayuntamiento presidido por Montanaro, instalado en enero, sólo desde la sesión del 9 de julio: sesiones del 6 de enero, fols. 79-81, y 9 de julio, fol. 165.

<sup>34</sup> Como consecuencia de unas participaciones con las que Ramírez completó la fianza económica que se le requirió para este arriendo, sus socios Ramón Abella Rodríguez, Alejandro Morodo, Adolfo Tomado y Félix Taboada promovieron contra él una querrela, aunque finalmente el sumario sería sobeseído en la Audiencia de A Coruña. Sobre este arrendamiento y el pleito subsiguiente se encuentran noticias en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 22 (10-08-1879), p. 11; y *Gaceta de Madrid*, 275 (01-10-1880), p. 5. En referencia a este episodio, en su testamento firmado en 1890 Manuel Ramírez hizo constar el considerable quebranto económico y minoración de sus caudales que provocó en su economía, agravado por la pérdida de 10.000 cabezas de ganado vacuno en su finca de Sabani, todo lo cual constituyó una imprevista crisis financiera que le impidió hacer frente a tiempo a la dote comprometida para el matrimonio de su hija Amalia Pía.

<sup>35</sup> En otra buena muestra de sus posibilidades económicas y patrocinios, Manuel Ramírez favoreció a la coruñesa capilla del Buen Suceso con la donación de un vestido y manto bordado en oro fino para imagen de la virgen de los Dolores, que con sus encajes y borlas superó las 3.000 ptas de coste, realizado en julio de 1890 por la bordadora de Barcelona Elvira de Alsina. El donativo mereció una nota de agradecimiento del Capitán General que se conserva igualmente en el archivo familiar.

<sup>36</sup> Vitini constaba ya como “Director de Caminos Vecinales” en las listas electorales publicadas para el año 1865: *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* (09-08-1865), p. 6. Gracias a su buena ejecutoria, en agosto de 1870 se produjo su nombramiento efectivo como Director Jefe de Caminos Vecinales. Archivo da Deputación Provincial da Coruña. Libros de actas de sesiones, sesión del 5 de agosto de 1870.

<sup>37</sup> Las informaciones que se manejaban hasta hace poco, publicadas por Xosé Fernández, se corresponden en

realidad con el nacimiento en 1845 y los estudios hasta la titulación en 1870 de su hermano Aureliano. Xosé FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura del eclecticismo en Galicia*, Universidade da Coruña, 1995, vol. I, p. 348; y Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, “Gabriel Vitini”, en *Artistas galegos. Arquitectos (da Ilustración ó Eclecticismo)*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003, pp. 284-291. La corrección de esta confusión, reiterada en todas las publicaciones locales, se encuentra explicada por Francisco Javier DOMÍNGUEZ BURRIEZA, “Maestros de obras sin obras: talento perdido en la arquitectura española de finales del siglo XIX (ejemplos de profesionales titulados en Valladolid)”, *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25-38 (marzo 2020), pp. 64-77. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/11199>>.

<sup>38</sup> Sus intervenciones se dirigieron a otras tipologías y dedicaciones, como la ampliación y configuración definitiva de la fábrica de hilaturas y tejidos de Núñez y Miranda en el Camino Nuevo, actual calle Juan Flórez, abordada en 1878. Aquel mismo año Vitini estableció la empresa “La constructora”, a través de la que ejecutaría reconcimientos de fincas y proyectos como la fábrica de electricidad instalada en el río Belelle en Neda en 1893, o la dirección de obras del nuevo mercado de Ferrol por las mismas fechas.

<sup>39</sup> Si bien el Decreto del 8 de enero de 1870 admitía el ejercicio profesional de los maestros a la hora de “proyectar, dirigir, medir, tasar y reparar las casas y construcciones de propiedad particular”, al año siguiente el Real Decreto de 5 de mayo de 1871 declaró libre el ejercicio de su profesión, igual que la de aparejador a la que se equiparaba, buscando que los maestros redujeran sus funciones a las de ayudante o aparejador del arquitecto, por lo que en adelante no podrían proyectar ni dirigir obras por sí mismos. Los maestros de obras recuperaron competencias para realizar obras particulares en la Restauración, cuando la Real Orden del 1 de octubre de 1876 vino a recordar la vigencia de las disposiciones del decreto de 1870, respetando así sus derechos adquiridos. Jesús Ángel SÁNCHEZ GARCÍA, “Los maestros de obras en Galicia durante el siglo XIX. Actividad y conflictos legales”, en A. Graciani, S. Huerta, E. Rabasa, M. Tabales (eds.), *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, 26-28 de octubre de 2000*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, SEDHC, U. Sevilla, Junta de Andalucía, COAAT Granada, CEHOPU, 2000, pp. 983-994.

<sup>40</sup> La alineación de las fachadas traseras a la Marina tuvo en cuenta la línea ya determinada por el cierre trasero del Teatro Principal, que a su vez prolongaba la establecida en 1779 para el tramo anexo de las Casas de Paredes. De hecho, los nuevos soportales con arcos de medio punto y pilares cuadrados de cantería se planearon con la intención de ganar espacio público para un paseo cubierto que enlazaría desde Puerta Real a la plazuela de la Aduana e inmediaciones del Cantón Grande. MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 21 y 25-27.

<sup>41</sup> MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 42-45. La sencillez de las fachadas se rompía en el complejo diseño para sus galerías, en este caso combinando formatos de arcos apuntados y ajimezados, junto con las reinterpretaciones de tracerías y cuadrifolias más tarde retomadas en la vivienda encargada por Manuel Ramírez.

<sup>42</sup> En París, desde los últimos años de la Monarquía de Julio se visibilizó la construcción de viviendas cada vez más ornamentadas en sus fábricas de piedra, marcando un nuevo orden estético diferente al neoclasicismo y paralelo a los cambios industriales y afianzamiento del valor de cambio de esas edificaciones residenciales, ahora convertidas en campo experimentación para una explosión decorativa. François LOYER, *Paris XIXe siècle. L'Inmeuble et la Rue*, París, Hazan, 1987, pp. 66-151.

<sup>43</sup> Tomando como referencia grandes palacios urbanos construidos en Madrid, la arquitectura coruñesa de mediados del siglo XIX había introducido elementos decorativos neorrenacentistas como primera opción de apertura ecléctica, aceptable para los arquitectos académicos como Faustino Domínguez, y a la vez del agrado para las conservadoras élites burguesas. Javier HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 179-190; SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez...*, pp. 159-186.

<sup>44</sup> AMC. Obras. C 402 (20). Exp. Riego de Agua, nº 25-27. Escrito de Nicolás del Río fechado a 11 de agosto e informes del arquitecto municipal Juan de Ciórraga a 12 de agosto y 28 de septiembre. A 24 de octubre se había cumplido ya con el relleno con escombros del hueco en el solar.

<sup>45</sup> Con la unión del antiguo número 39, comprado por 21.297,50 rs, el inmueble podría desarrollar un frente principal de 10 m a Luchana y 7,5 m a la Marina, con 19,50 m de fondo.

<sup>46</sup> Por esa razón, al transformarse posteriormente la buhardilla en una cuarta planta con galerías, su reducida altura obligaría a que sus ventanas de guillotina sólo presentasen una hoja inferior.

<sup>47</sup> Parece pertinente la comparación con las contemporáneas Casas del Teatro Español, en el Paseo de Gracia de Barcelona (1872), o bien, atendiendo a la variedad de formatos de arcos únicos, geminados y triples, combinados con balcones, con la fachada construida algunos años antes para el edificio de la calle Campomanes 13 de Madrid, según los casos comentados por HERNANDO, *Arquitectura en España...*, pp. 438-439. Otros datos y ejemplos a tener en cuenta para el origen de la tendencia neoárabe aplicada a la decoración de interiores en época Isabelina, y su extensión a las relecturas de la tradición islámica a distintas tipologías durante la etapa de



la Restauración, se encuentran en Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española, 1808-1914. Summa Artis*, vol. 35-2, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 330-349.

<sup>48</sup> Su informe anotaba la obligación de vigilar la extracción y conducción de escombros, recogida de aguas pluviales, colocación de antepechos de hierro en los balconillos de la fachada principal y limitación del vuelo de las repisas de balcones y galerías del primer y sucesivos pisos. También se recordaba que las líneas y rasantes de ambas fachadas debían respetar las líneas marcadas en el proyecto de alineación y ensanche de la calle de Luchana y nuevos soportales de la Marina, o sea, las ya aplicadas para la casa número 29, manteniendo el formato y altura de soportales con respecto a esa misma casa, con la sola alteración del ancho de los arcos de frente como consecuencia de la variación del hueco de la ahora proyectada. Finalmente, al propietario se le exigía levantar y recoger las baldosas que formaban el empedrado de la vía pública por el lado de la Marina, pavimento de propiedad municipal en la plaza Vieja, embalsosar los soportales de igual modo que en los números 29, 31 y 33, y construir bajo su pavimento la cloaca general en toda la longitud requerida. AMC. Obras. C 402 (20). Informe de Juan de Ciórraga, fechado a 27 de diciembre de 1871. El proyecto pasó a aprobación en sesión municipal de 1 de enero de 1872, siendo finalmente notificada al propietario a 9 de enero de 1872.

<sup>49</sup> También constan los gastos por dirección de obras de Gabriel Vitini y pago de licencias, importando 2.265 rs.

<sup>50</sup> En realidad, ya desde el proyecto tramitado en marzo de 1870 para los números 33-35 de Luchana, también con planos de Vitini, se había aceptado la colocación de galerías en el primer piso, tal como ya había introducido la casa de Augusto J. de Vila, quebrantando por ello el artículo 73 de las ordenanzas municipales y abriendo paso a la conformación del distintivo frente urbano. MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 44-45. En cambio, X.L. Martínez nada indica sobre la presencia de los vidrios de colores en las galerías de este número 33-35, desafortunadamente eliminados en alguna reforma en los años centrales del siglo XX.

<sup>51</sup> Modificación del art. 73 de las ordenanzas aprobada en sesión del 19 de abril de 1873 para las traseras de las viviendas de las calles Acevedo -Real- y Luchana -Rego da Auga-, a excepción del tramo correspondiente a las Casas de Paredes por tratarse de edificaciones más antiguas y con diseño neoclásico de balcones. *Boletín Oficial de la Provincia* (16-05-1873), p. 4.

<sup>52</sup> Además de la caracterización de las galerías como “boudoir” en el texto de Richard Ford, la curiosidad por su condición de refugios para la intimidad de las mujeres aflora en textos que traslucen una sesgada mirada masculina, como en el testimonio del viajero cubano Manuel Villaverde: “En esas galerías pasarán los días invernales... estas muchachitas de dulce rostro y primorosamente vestidas que ahora, en verano, vemos pasear alegres por las calles. Qué bien se debe estar en esas galerías; qué grato asilo debe ser cada una de ellas y cuánto daríamos por conocer su tibia intimidad!”. Manuel VILLAVERDE, “Elogios a La Coruña. La ciudad que se guarda en un fanal”, *El Noroeste* (04-12-1926), p. 1.

<sup>53</sup> Emilia habría sido la primera en difundir el calificativo de “quitapesares” asociado localmente con miradores y galerías: Emilia PARDO BAZÁN, “Marineda” en *De mi tierra*, La Coruña, Tipografía de la Casa de Misericordia, 1888, pp. 323. Al introducir estos elementos en sus novelas, no evitó cierta mordacidad a relacionar con las críticas estéticas de los arquitectos: “En su fachada severa desafinaba una galería de nuevo cuño, ideada por don Manuel Pardo de la Lage, que tenía el costoso vicio de hacer obras. Semejante solecismo arquitectónico era el quitapesares de las señoritas de Pardo; allí se las encontraba siempre, posadas como pájaros en rama favorita; allí hacían labor, allí tenían un breve jardín, contenido en macetas y cajones, allí colgaban jaulas de canarios y jilgueros; tal vez no parasen en esto los buenos oficios de la galería dichosa”. Emilia PARDO BAZÁN, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Daniel Cortezo y Cía, 1886, p. 137.

<sup>54</sup> “De esas encantadoras galerías coruñesas, donde las niñas bordan, cuidan sus flores y miran la eterna lejanía esperando el ausente”. Sofía CASANOVA, “Recorriendo Galicia”, *Centro Gallego*, 103, (30-07-1925), p. 65.

<sup>55</sup> De ahí las críticas a las galerías por su “insolente intromisión en la vía pública”: NAYA PÉREZ, *Noticia histórica...*, p. 25; CASTRO ARINES, *O libro das galerías...*, p. 24; y SÁNCHEZ GARCÍA, *En el balcón...*, p. 349. El asunto conocerá todavía recorrido a comienzos del siglo XX, como demuestra la desaprobación de Manuel Azaña, quien en su diario de viaje de 1918 no ocultó el desagrado ante aquella solución de cubrir las fachadas con “cierros de cristales” que le parecieron “filas de enormes jaulas. Una careta detrás de la que acechan las viviendas”. Manuel AZAÑA, “Galicia, León, Asturias, Santander y provincias vascongadas. Junio-julio de 1918”, en Santos Juliá (ed.), *Obras completas*. Vol. I 1897-1920, Madrid, Ministerio de la Presidencia, 2007, p. 787.

<sup>56</sup> Es inevitable la comparación con los dispositivos ópticos puestos de moda en Europa a partir del Romanticismo, especialmente los estereóscopos, y el nuevo régimen visual instaurado en paralelo a la comprensión de la visión como una percepción subjetiva antes que como un mero fenómeno fisiológico, en el marco más amplio de las relaciones entre el cuerpo y las prácticas sociales en la cultura del siglo XIX analizadas en Jonathan CRARY, “Modernity and the Problem of the Observer” in *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the*

*Nineteenth Century*, Cambridge-Londres, MIT Press, 1990, p. 1-24.

<sup>57</sup> La producción local a cargo de artesanos vino así, tanto en Ferrol como en A Coruña, a desligar las galerías de su origen en la construcción naval y, en concreto, de los cierres para aletas y popas de buques de guerra por medio de ventanas de guillotina en el Arsenal naval de Ferrol, que habrían servido como inspiración material y técnica para las primeras galerías instaladas en las viviendas, tal como interpretaron CASTRÓ ARINES, *O libro das galerías...*, pp. 11-28; Juan Antonio RODRÍGUEZ VILLASANTE, “Génesis de las tipologías arquitectónicas” en Salvador Tarragó Cid (ed.), *El barrio de la Magdalena de Ferrol*, Santiago de Compostela, COAG, 1980, pp. 81-83; y confirma el análisis constructivo y funcional de Joaquín FERNÁNDEZ MADRID, *La galería en Galicia como elemento de la arquitectura del agua*, Universidade da Coruña, 1992, pp. 54-64 y 155-159.

<sup>58</sup> Gozando de mayor experiencia y mejores instalaciones, “La Coruñesa” había sido impulsada desde 1828 por Juan Antonio del Adalid Loredo con el fin de producir “botellas de vidrio oscuro, iguales a las de Burdeos, y de cristal blanco como el de Francia y Alemania”, orientadas al consumo local pero también a la exportación al Cantábrico y Mediterráneo. A partir de 1850 amplió su actividad, en la etapa de gestión bajo la firma Ugarte y asociados, con dirección facultativa de Anselmo Garrido: Enrique de VEDÍA Y GOOSSENS, *Historia y descripción de la ciudad de la Coruña*, Coruña, 1845, pp. 223 y 284; Antonio MEIJIDE PARDO, “La primera industria coruñesa del vidrio (1827-1850)”, *Revista del Instituto José Cornide*, 10-11 (1974-1975), pp. 143-201; y María de la O SUÁREZ RODRÍGUEZ, “La Coruñesa, fábrica de vidrio hueco, plano y fanales”, *Faro de Monte-Alto*, 7 (2007), pp. 22-25

<sup>59</sup> Entre los propietarios que, a día de hoy, atesoran mayor cantidad de vivencias y recuerdos en la casa debo agradecer las informaciones compartidas por Manuel González Pereiro.

<sup>60</sup> Tradición recogida en Rubén VENTUREIRA, “La galería multicolor recobrará el esplendor que tenía en 1872”, *La Voz de Galicia* (11-12-2004), p. L7.

<sup>61</sup> Faroles y fanales se documentan en la época para la iluminación urbana, tanto cotidiana como en ocasión de festejos, además de su uso doméstico y aplicaciones para carruajes, cortejos fúnebres, navíos y señalización marítima.

<sup>62</sup> “La exposición regional de Galicia”, *El Heraldo Gallego*, 82 (26-07-1875), p. 230. Esto no implica descartar ocasionales compras a proveedores foráneos como la gijonesa “La Industria”, fundada en 1844 por los empresarios Anselmo Cifuentes, Mariano Pola y otros, que tuvo como director al técnico suizo Louis Truan Lugeon, vinculado previamente con A Coruña por haber trabajado desde 1831 en la fábrica de Adalid; este contacto podría justificar la llegada de unos vidrios reconocidos por su altísima calidad, ya que también se producían allí opalinas usadas para piezas de vajilla así como vidrios coloreados de similares tonos amelados, azules y verdes para vasos, escupideras y faroles. Emilio MARCOS VALLAURE, *Arte e Industria en Gijón (1844-1912). La fábrica de vidrios de Cifuentes, Pola y Cia*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1991, espec. piezas 151, 153 y 154 en el catálogo final.

<sup>63</sup> NAYA PÉREZ, *Noticia histórica...*, pp. 49-50; VIGO TRASANCOS, *A Coruña y el Siglo de las Luces...*, p. 317.

<sup>64</sup> La apreciación de esos efectos ópticos aparece en obras de la novelista Emilia Pardo Pazán, en especial en las escenas urbanas en *La Tribuna* (1883): “En horas semejantes la calle Mayor ofrecía imponente aspecto. Las altas casas, defendidas por la brillante coraza de sus galerías refulgentes, en cuyos vidrios centelleaba la luz de los faroles, estaban cerradas, silenciosas y serias”. Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna. Novela original*, Madrid, Alfredo de Castro, 1883, p. 307.

<sup>65</sup> Constantino SUÁREZ, *Galicia, la calumniada (impresiones de un viaje por Galicia: guía espiritual del viajero)*, Madrid, Librería y Editorial Rivadeneyra, 1923, pp. 119-120. O bien la alusión previa a los “millares de cristales de las pintadas galerías de sus casas... que se aparece a nuestra mente como una ciudad veneciana”: Ricardo CARUNCHO, “Hoja Literaria. La Coruña”, *Diario de Avisos* (08-01-1888), p. 1.

<sup>66</sup> La comparación entre la gama, saturación y contrastes cromáticos en estas galerías del número 25-27 de Luchana con el resto de vidrios de colores conservados en otras galerías de la ciudad podría arrojar luz acerca de una posible recepción de las experimentaciones y teorías decimonónicas sobre los colores, como las de Chevreul, Clerget, y especialmente Charles Blanc. Jacques AUMONT, *Introduction à la couleur. Des discours aux images*, París, Armand Colin, 2020, pp. 60-62 y 98-99.

<sup>67</sup> La selección de vidrios, y su concordancia con los fuertes y contrastados tonos dominantes en la decoración de interiores, establecería un puente con las teorías de la época acerca de las cualidades energizantes de ciertos colores, sus efectos psicofisiológicos y emocionales, o incluso las especulaciones sinestésicas desarrolladas desde los años sesenta del siglo XIX: Vittorio GALLESE e Martina ARDIZZI, “Il senso del colore. Tra mondo,

corpo e cervello”, in C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria (a cura di), *Colori. L'emozione dei colori nell'arte*, Milán, Silvana Editoriale, 2017, pp. 23-35; Alessandra RONETTI, “Colore, sinestesia ed emozione nella cultura visuale tra Otto e Novecento”, *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arte*, 23 (2022), pp. 14-42; y Megan ALDRICH, “Architecture and interiors” in A.Loske (ed.), *A Cultural History of Color in the Age of Industry*, London and New York, Bloomsbury, 2021, pp.185-207.

<sup>68</sup> Aceptada la magnificencia y nobleza que correspondía aplicar a los edificios institucionales, en la tratadística arquitectónica del eclecticismo se justificaba que para los encargos residenciales la legítima fantasía, e incluso los caprichos de un propietario, pudieran trasladar a la ornamentación de su vivienda señales de una vida exitosa y brillante: César DALY, *L'Architecture Privée au XIXe siècle (sous Napoléon III). Nouvelles maisons de Paris et des environs*, vol I, París, Librairie A. Morel et Cie, 1864, p. 12; y Jean F. LAFFITE, *L'architecture contemporaine. Des principes, des règles générales et de leurs applications*, París, Imprimerie de Paul Dupont, 1866, p. 48.

<sup>69</sup> La revisión historiográfica de las generalizaciones de este enfoque de género aplicado a las clases medias-altas desde las perspectivas feministas y marxistas clásicas, así como los más recientes cuestionamientos y argumentos a favor de una caracterización de mayor complejidad, abierta a cuestiones de ideología, poder y emociones en el ámbito familiar, se relatan por Amanda VICKERY, “Golden Age to Separate Spheres?: A Review of the Categories and Chronology of English Women’s History”, *Historical Journal*, 36 (1993), pp. 383–401.

<sup>70</sup> Domesticidad femenina volcada en la ordenación de la vida familiar, impuesta, de nuevo según la visión clásica, como “profesión” de unas esposas y madres relegadas al papel de “ángel del hogar”, que debían cuidar de la familia y, especialmente, procurar refugio y tranquilidad para el descanso de los esposos que volvían cada día de sus actividades en el mundo público. Witold RYBCYNSKI, *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1997, pp. 61-84; Carmen GIMÉNEZ SERRANO, “El sentido del interior. La idea de la casa decimonónica” en B. Blasco Esquivias (dir.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*. Vol. 2. Edad Contemporánea, Madrid, Ediciones El Viso, 2006, pp. 46-49.

<sup>71</sup> Conviene citar en este sentido la reflexión de César Daly al diferenciar entre la rama masculina o mayor de la arquitectura, los edificios públicos, y la rama femenina o menor, las construcciones privadas, sometidas estas a la acción y sensibilidad decisiva de las mujeres. DALY, *L'Architecture Privée...*, p. 13.

<sup>72</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, *Faustino Domínguez...*, pp. 167-172.

<sup>73</sup> SÁNCHEZ GARCÍA, “Maestros de obras y aparejadores...”, p. 197.

<sup>74</sup> Véase la nota 17. En cuanto a la definición de la casa en su globalidad como “vêtement de la famille”, abrigo protector contra frío y calor, y ropaje en armonía con sus costumbres, se ha tomado de DALY, *L'Architecture Privée...*, p. 10.

<sup>75</sup> Deborah COHEN, *Household Gods. The British and their Possessions*, Yale University Press 2009, X y 1-31. De hecho, el papel de las mujeres limitado a las cuestiones decorativas para esa esfera doméstica se ha sometido igualmente a revisión, en especial para estudios centrados en su implicación en el coleccionismo y las iniciativas culturales: Tom STAMMER, “Women Collectors and Cultural Philanthropy, c. 1850–1920”, 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 31 (2020), pp. 17-18. <https://doi.org/10.16995/ntn.3347>

<sup>76</sup> Alfonso PÉREZ NIEVA, *Por las Rías Bajas (notas de viaje por Galicia)*, Andrés Martínez, La Coruña, 1900, p. 158.

<sup>77</sup> Benjamin se refería a los efectos de brillos en sus carreteras y calles, pero especialmente en las mamparas de cristal ante bares, cafés y restaurantes: Walter BENJAMIN, “Espejos” en *Libro de los Pasajes*, Rolf Tiedemann (ed.), Madrid, Akal, 2005, pp. 551-552.

<sup>78</sup> GIMÉNEZ SERRANO, “El sentido del interior...”, p. 13.

<sup>79</sup> Entre las excepciones cabe señalar el testimonio de Isidoro Bugallal: “No hay casa que no esté rodeada y defendida por galerías de infinitos vidrios, que la dan el aspecto de grandes y hermosas jaulas. La casa de Vila [es] una mole de cristal coronada de azoteas y chimeneas. Pues ese es uno de los edificios más notables y salientes de la Coruña”. Isidoro BUGALLAL, “Apuntes para un libro. La Coruña”, *El Eco de Galicia* (13-09-1885), pp. 1 y 2.

<sup>80</sup> Incluso el arquitecto académico Faustino Domínguez matizó su negativa opinión cuando en 1872, construidas ya las primeras casas de Luchana, alabó la “ornamentación especial y exclusiva” aceptada para estas fachadas a la Marina con los acristalamientos en todos los pisos, dando como resultado “imprimir cierto carácter particular a las fachadas, que, ya que no sea el más artístico, tiene la ventaja de la uniformidad, que es una condición atendible y digna de tenerse muy en cuenta”. AMC. Urbanismo. Obras particulares. C-491. “Exp. Vivienda

calle Real, 87". Informe firmado por Domínguez como arquitecto provincial a 22 de marzo de 1872, avalando la instalación de galerías en el primer piso del inmueble, objetada inicialmente por la Comisión de Policía.

<sup>81</sup> La colocación el 28 de junio 1879 de la primera piedra para la sede municipal dio paso a otro paréntesis de inactividad, pese a contarse con nuevo proyecto redactado por Faustino Domínguez Coumes-Gay, hasta que, ya en el siglo XX, en 1904 se iniciaron las obras del definitivo Palacio Municipal diseñado en 1901 por Pedro Mariño Ortega. ABELLEIRA DOLDÁN, "A praza de María Pita...", pp. 42-54.

<sup>82</sup> Antonio REY ESCARIZ, *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, 1886 (edición de Santiago Daviña Sáinz, Ayuntamiento de La Coruña, 1996), p. 111. El epíteto acuñado en el XIX será reiterado desde comienzos del nuevo siglo, insistiendo en atribuir su origen a marinos ingleses como en VILLAVERDE, "Elogios a La Coruña...", p. 1.

<sup>83</sup> La proliferación en el consumo de postales como fenómeno para el reforzamiento de identidades locales, pero también para la propaganda turística, fue una novedad de los últimos años del siglo XIX que no pasó desapercibida para Emilia Pardo Bazán; la escritora coruñesa comentaba que había adquirido una colección de vistas de "su" Marinada, limitada a las "calles modernas". Emilia PARDO BAZÁN, "La vida contemporánea. Marinos. Postales", *La Ilustración Artística*, 1033 (14-10-1901), p. 666.

<sup>84</sup> Emilio VALVERDE Y ÁLVAREZ, *Plano y guía del viajero en Coruña, Betanzos y Ferrol*, Madrid, Imprenta de F. Cao, 1886, p. 10.

<sup>85</sup> Ricardo CARUNCHO, "Hoja Literaria. La Coruña (IV)", *Diario de avisos de La Coruña* (08-01-1888), p. 1. Por su parte Waldo Álvarez contribuyó con otra sugerente metáfora al oponer las galerías de carpinterías pintadas de blanco a los "oscuros" edificios de la Ciudad Vieja. Waldo ÁLVAREZ ÍNSUA, "Galicia contemporánea (páginas de viaje)" La Habana, *La Propaganda Literaria*, 1889, 21-30.

<sup>86</sup> Annette B. MEAKIN, *Galicia. The Switzerland of Spain*, Londres, Methuen and Co., 1909, p. 155.

<sup>87</sup> Harris J. STONE, "Galicia, the Garden of Spain", *The English Illustrated Magazine* (November, 1910), p. 114.

<sup>88</sup> Aubrey F.G. BELL, *Spanish Galicia*, Londres, John Lane, 1922, p. 74. Una década más tarde Holland seguía insistiendo en brillos y reflejos emanados de las galerías como reconocible imagen local: "At sunset Corunna is a gorgeous sight, for the many glazed balconies of the houses, called miradoes, which are a feature of the town, glow in the setting sun like the open doors of blast furnaces, and also give to the streets the appearance of vast conservatories". Clive HOLLAND, "Resorts of the Middle Sea. The Lure of the Mediterranean Cruise", *The Sphere* (24-01-1931), p. 140. El papel de los visitantes ingleses en la difusión de las alabanzas a la "ciudad de cristal" fue anotado coetáneamente por Antón VILLAR PONTE, "Galerías. La urbanización que se impone", *El Pueblo Gallego* (25-02-1926), p. 1; y Adolfo TORRADO, "La ciudad atrayente", *El Ideal Gallego* (12-08-1930), p. 9.

<sup>89</sup> Eugenio CARRÉ ALDAO, "Coruña" en *Geografía General del Reino de Galicia*, Francisco Carreras Candi (ed.), Barcelona, Editorial Martín, 1936, vol. V, pp. 443-444.

<sup>90</sup> Según el sello en el reverso, su establecimiento estaba abierto en la calle San Andrés, 13, confirmando la tradición que desde mediados del siglo XIX había concentrado en esta calle los mejores gabinetes fotográficos de la ciudad. "Matrícula de la contribución industrial y de comercio de esta capital correspondiente al año 1911", *Boletín Oficial de la Provincia* (07-07-1911), p. 652. En concreto, en ese número 13 habían trabajado profesionales como Lanelongue, Mora, Bergua, López, Teijeiro y Uzal. Jaime OÍZA GALÁN y María de la O SUÁREZ RODRÍGUEZ, "Os gabinetes fotográficos na Coruña do século XIX", en *Miradas inalterábeis. Miradas inalterables. El retrato fotográfico de gabinete en A Coruña del siglo XIX*. Fondos y colecciones del Archivo Municipal, Concello da Coruña, 2020, pp. 13 y 20.

<sup>91</sup> La tipología de casa entre medianeras dejando el centro libre para un pasillo, con uno o dos patios interiores, que obligaba a atravesar toda la casa para llegar tanto a la zona de vida privada como a la parte pública, variaba en superficie y número de habitaciones según la categoría de la vivienda y el nivel socioeconómico de los propietarios e inquilinos. HERNANDO, *Arquitectura en España...*, p. 429; GIMÉNEZ SERRANO, "El sentido del interior...", pp. 12-13.

<sup>92</sup> En los padrones de 1875 y 1877 consta que el 2º izquierda lo habitaban Francisco Otero y Margarita Rodríguez; el 2º derecha José de Arceda Mata y su esposa Dolores Ilarregui de Ogar; el 3º izquierda Fernando Banet García Santamaría, marino; el 3º derecha Ignacio Bastos y Nogués, militar procedente de Madrid; el 4º izquierda Luis Cereijos Abella, otro militar, de Mugaridos; y el 4º derecha Thérèse Roëssset con sus hermanos Eugène y Leon, franceses avocados en A Coruña desde 1872, de los que conviene señalar que el primero, natural de

Rouen, ejercía como contratista tras haber participado en los negocios de Manuel Ramírez como arrendatario desde febrero de 1876, junto a su socio Falconet, para la explotación exclusiva de las producciones forestales en el valle de Sabani.

<sup>93</sup> Monique ELEB et Anne DEBARRE, *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVIIe e XIXe siècles*, Bruselas, Hazan, 1989, pp. 88-89.

<sup>94</sup> En la distribución actual, esa mitad de la vivienda es la ocupada por el Centro Asturiano, destinando el antiguo gabinete, más estrecho, para sala de periódicos y lectura, y la sala de recibir, más amplia, para televisión y juegos de mesa.

<sup>95</sup> Es llamativo el escaso espesor del tabique que separaba comedor y salita de la galería, puesto que, tal como se aprecia en la actualidad, nunca se construyó como una pared de carga, por ejemplo con los 60 cm de grosor habituales en otras viviendas de la misma línea, sino como un tabique divisorio de menor masa, por lo que no garantizaría la inercia térmica habitual en la disposición canónica de las galerías coruñesas, tal como se explica en los gráficos y análisis de FERNÁNDEZ MADRID, *La galería...*, pp. 49-50 y 77.

<sup>96</sup> Tal como ha caracterizado Jesús Cruz, en unión de adelantos técnicos como el agua corriente, los cuartos de baño, o las cocinas modernas. CRUZ VALENCIANO, *El surgimiento...*, pp. 106-107.

<sup>97</sup> De nuevo otra pauta asentada desde mediados del XIX, puesto que la consecución de un hogar agradable y feliz dejó atrás las viviendas desordenadas, poco higiénicas y mal iluminadas que procedían de la tradición del Antiguo Régimen. Jesús Cruz evidencias las novedades de las viviendas burguesas gracias a las críticas en los manuales de urbanidad influenciados por modelos franceses e ingleses, citando en concreto el *Nuevo manual de urbanidad. El hombre fino*, obra de autor anónimo publicada en 1850, en el que no se ahorraban condenas a “las habitaciones de nuestros abuelos”. CRUZ VALENCIANO, *El surgimiento...*, pp. 114-115.

<sup>98</sup> Expresiones extraídas del libro *Ecos dolientes*, en los poemas “A una mujer” (pp. 19-26), “Quien pudiera” (pp. 55-58), “La mariposa” (pp. 87-92) y “Un deseo” (pp. 41-43). No es menos relevante que varios poemas adoptan como excusa inspiradora la incursión en la vivienda de una mariposa, que acaba muriendo sobre los cristales de la galería, clarificadora imagen de la propia Amalia e intermediaria para comunicarse con la fallecida.

<sup>99</sup> “Carta-Prólogo” en *Ecos dolientes...*, pp. 5-10, fechado en Coruña, a 1 de junio de 1880. Emilia alababa, en otro reconocimiento a los escenarios dominantes para los poemas, que “en la literatura de nuestra raza latina resuena poco la cuerda de los sentimientos y afecciones puramente domésticas”.

<sup>100</sup> Ahora bien, su importancia para la historia de los gustos y el coleccionismo artístico, por supuesto más allá de las implicaciones familiares, debe posponerse para un estudio específico, acometido por mi colega en la universidad de oviedo Yayoi Kawamura, a la que agradezco su ayuda en la primera valoración de estas piezas y que verá la luz próximamente. Sobre la colección pictórica, consta que fue vendida en 1922 por un importe de 45.000 ptas, sin que hasta la fecha haya sido posible obtener pistas sobre su paradero.

<sup>101</sup> “Gacetillas”, *El Avisador* (13-06-1868), sin página. Recorte conservado en el archivo familiar de Javier Ramírez Núñez.

<sup>102</sup> La escritura de compra-venta acordada por Manuel León, con poderes de sus hermanas Irene y Amalia Pía, se escribió el 7 de septiembre de 1906 a favor de E. B. Merchant, dentista norteamericano avecindado en Manila, a cambio de 15.000 pesos en moneda filipina. Archivo Familia Ramírez. Carpeta Número 5. M. Ramírez y R. Trujillo. 1º Nombramientos y cargos. 2º Notas sobre asuntos. Ayuntamiento.

<sup>103</sup> Escritura firmada ante el notario de A Coruña Cándido López Rúa, según copia conservada en Archivo Familiar de Manuel González Pereiro. Más tarde, José Casal sería accionista de la sociedad Parisiana, promotora desde 1920 del Hotel Atlantic aprovechando la concesión de terrenos que había ocupado el Salón Cinema Coruña. Este empresario falleció en A Coruña el 14 de noviembre de 1924.

<sup>104</sup> Con cuatro alturas se había diseñado el número 19-21-23, según los planos firmados en enero de 1876 por Faustino Domínguez, mientras que el número 31, otro proyecto del mismo arquitecto, sería objeto en 1877 de una similar reforma en su ático para ampliar y cerrar el cuarto nivel con galería corrida. Únicamente mantendría algunos años una altura inferior, tres pisos, el número 29. MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, pp. 46-49.

<sup>105</sup> Noticia tomada de *El Anunciador*, reproducida en *El Correo Gallego* (16-11-1878), p. 3.

<sup>106</sup> Proyecto existente en el Archivo Municipal, comentado también en MARTÍNEZ SUÁREZ, *As galerías...*, p. 57. El drástico cambio de fisonomía y quebranto estético para todo el frente de viviendas decimonónicas debe contextualizarse en unos años de confianza en los nuevos materiales, al amparo de las tendencias de moderniza-

ción para la edificación privada que derivarían en la ruptura materializada en el conjunto con el conocido como edificio “diente de oro”, construido en 1926 con planos de Leoncio Bescansa Casares. MARTÍNEZ SUÁREZ, *A praza...*, pp. 146-151.

<sup>107</sup> El gravamen propuesto a finales de 1930 por algunos ediles se retiró ante un escrito dirigido el 5 de enero de 1931 por la Cámara de la Propiedad Urbana, alegando que no convenía perjudicar a los propietarios de elementos de tan “característica belleza... para el aspecto de nuestra amada ciudad”, según relata Juan NAYA PÉREZ, “Las galerías de La Coruña”, *La Voz de Galicia* (10-04-1968), p. 23.

<sup>108</sup> El Centro Asturiano se hizo con la propiedad de este local en 1987.

<sup>109</sup> Conservando los tabiques y buena parte de la distribución decimonónica, la parte ocupada por el Centro Asturiano presenta además los techos decorados con relieves de figuras femeninas y grifos en escayolas doradas. En cambio, la mitad que se conservó como vivienda fue objeto de una reforma sin rematar, por lo que las tarimas y compartimentaciones originales alternan con zonas en las que se aprecia la vigería de madera, tabiques de barrotillo sin enlucir, o bien puertas interiores cegadas.

<sup>110</sup> Archivo Familiar de Manuel González Pereiro. Escrito de Manuel González García, administrador de la finca y presidente de la comunidad de vecinos, con fecha de entrada en el registro municipal a 28 de julio de 1995.

<sup>111</sup> AFMGP. Notificación fechada a 6 de junio de 1996, con fecha de salida a 20 de junio para la apertura de un período de un mes de plazo para subsanar las deficiencias.

<sup>112</sup> Lo cierto es que poco antes la comunidad de propietarios había solicitado presupuesto para reemplazar las carpinterías por otras de aluminio, aunque esta opción tuvo que ser anulada ante la protección integral otorgada al inmueble desde la aprobación en 1998 del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de Ciudad Vieja y Pescadería (PEPRI). VENTUREIRA, “La galería multicolor...”. En la más reciente revisión y adaptación del PEPRI (enero de 2015), la vivienda mantiene la calificación de edificio catalogado con nivel de protección 2.

<sup>113</sup> Su coste total ascendió a 170.000 euros. Luis POUSA, “La galería multicolor vuelve a lucir después de tres meses de reformas”, *La Voz de Galicia* (19-03-2005), p. L4.