

Castelao no Museo Provincial de Lugo: alma e pobo a través de tres rexistros formais

Juan David Díaz López

Resumo: O Museo Provincial de Lugo posúe unha colección pequena pero moi representativa da faceta artística de Castelao. O presente traballo ten como finalidade repasar os debuxos e pinturas que a compoñen valéndose de tres puntos de vista distintos: o dos humanos, o da paisaxe e o da arte. A través deles, comprobarase a presenza común dos valores espirituais e populares, claves na obra do rianxeiro.

Resumen: El Museo Provincial de Lugo posee una colección pequeña pero muy representativa de la faceta artística de Castelao. El presente trabajo tiene como finalidad repasar los dibujos y pinturas que la componen valiéndose de tres puntos de vista distintos: el de los humanos, el del paisaje y el del arte. A través de ellos, se comprobará la presencia común de los valores espirituales y populares, claves en la obra del rianxeiro.

Abstract: The Provincial Museum of Lugo owns a little but very representative collection of the artistic dimension of Castelao. The present work is about to review the drawings and pictures that make up it using three different points of view: the mankind, the landscape and the art. Through them, it's about to check the common presence of the spiritual and popular values, key of the work of this artist.

Nunha das pezas de *Cousas*, Castelao presenta a historia dunha condeseña morta de amor na que se enfrontan dúas maneiras de interpretar o seu sepulcro¹. Cada unha delas atribúese a grupo social diferente: dun lado, «as xentes» sosteñen unha visión da morte da condeseña de corte poético, lendario e sentimental; do outro, os «intelectuais» propoñen unha explicación prosaica, de tipo científico e racional. O autor toma claro partido pola mirada popular cando sentencia que «hai homes que non saben calar».

¹ CASTELAO, A. D. R. *Obras*, (coord. xeral de H. Monteagudo). Vigo: Galaxia, 2000, t. 1, pp. 185-86.

Esta «cousa» sintetiza a concepción que Castelao ten da arte, asentada en dous elementos estreitamente ligados dende unha perspectiva nacionalista: o espiritual e o popular. Para o rianxeiro, a arte debe procurar a dimensión esencial das cousas e arredarse do epidérmico ou puramente sensorial², un punto de partida que, en parámetros galeguistas, se materializa na atención preferente ao popular, nomeadamente ao mundo rural, que é onde se pulsa a esencia do ser galego³.

Seguindo a López Vázquez, varios aspectos do contexto artístico galego condicionan a formación do Castelao artista. En primeiro lugar, é importante a influencia do Modernismo como vangarda artística⁴ para entender «el “neotradicionalismo” sui generis que conforma (...) uno de los componentes básicos del ideario de Castelao hasta la proclamación de la República». Este neotradicionalismo significa a aposta por «unha tradición (...) que ten por cerne as “esencias eternas” do home e dos pobos, esencias de natureza basicamente espiritual e cultural»⁵.

Ligada con isto está a fervente defensa da natureza que testemuña o prólogo de *Cousas*. En oposición ao racionalismo e ao materialismo, a natureza constitúese en punto de partida para a creación artística. De aquí se deriva en parte o rexeitamento de todo o que significa a cidade, que se considera un mundo desleigado e baleiro de espírito, entregado a un arte alleo de corte centralista e burgués⁶.

En terceiro lugar, fálase da necesidade exposta polos rexionalistas de crear unha pintura galega aínda na altura de 1909. López Vázquez fai referencia ás saídas expostas por Pardo Bazán en *La Quimera*, entre as que se atopa a «modernista simbolista», que «llevaba a un arte espiritual, sentimental y romántico, henchido de contenidos literarios y en los que los artistas medievales, sobre todo, los pintores góticos flamencos, servían de camino y fuente de inspiración»⁷.

O cuarto punto é o influxo de Valle Inclán, xunto ao do seu amigo o pintor lucense Xesús Corredoyra, que favorecen o engarce de Castelao coa pintura da ‘España negra’ defendida polos escritores do 98 e oposta á da ‘España branca’ dos luministas valencianos⁸. Valle Inclán xoga un papel importante na primeira decantación de Castelao polo «modernismo simbolista», e pesará na súa concepción da arte durante toda a súa vida. Así, na súa conferencia *Galicia y Valle-Inclán* (1939), cita *La lámpara maravillosa* como forma de enxalzar «la riqueza del espíritu sobre las riquezas materiales»⁹.

² CASTELAO. «Arte e galeguismo» en *De viva voz. Castelao: conferencias e discursos*, ed. H. Monteagudo. Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996, p. 31.

³ *Ibid.*, pp. 24-28.

⁴ LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. «El contexto artístico gallego en la formación de Castelao artista», en *Congreso sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2001, p. 365.

⁵ *Ibid.*, p. 366. Estase a citar a Xusto G. Beramendi.

⁶ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, pp. 24-27. Cítase a Jean d’Udine en referencia aos artistas da cidade, e conclúese que «n’as nosas cibdás galegas non se fai Arte: imítase a arte d’outros pobos mellor dirixidos».

⁷ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2001, p. 369.

⁸ LÓPEZ VÁZQUEZ. «Castelao e a creación dunha pintura galega», en *Castelao pintor*. Vigo: Galaxia, 2006, pp. 137-38.

⁹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2001, pp. 370-71.

Por último, López Vázquez fala da pervivencia do eclecticismo como base para un uso modal do estilo. Dende esta perspectiva, «el pensamiento ecléctico estará siempre presente en Castelao, que adecuará el estilo de su dibujo modalmente al mensaje que quiera transmitir»¹⁰.

Estas ideas están formuladas nos castelaos do Museo Provincial de Lugo (en diante MPL) dende diferentes ángulos e intensidades. A colección está formada por vinte e oito obras que conforman un conxunto heteroxéneo, representativo das diferentes vertentes plásticas de Castelao. Abarca varias series e álbums, e repártese en vinte e tres debuxos, tres pinturas e dous gravados¹¹. Todas as obras que a compoñen son anteriores ao exilio do autor, cun marco cronolóxico que vai de 1916 a 1936¹².

A nivel formal, os diversos temas marcan diferentes grados de naturalismo na representación, pero serven a un mesmo ideario artístico. Para facilitar a análise da colección, propóñense tres rexistros principais, non tanto en función dunha teoría modal —aínda que poda haber certa coincidencia— como das diferentes gradacións entre o cerebral e o sensible, entre o concepto e o dato empírico. Son tres modelos xenéricos que determinan tres conxuntos de imaxes, onde cada unha ofrece un particular encaixe.

Son os seguintes: o rexistro *sintetizante*, que coincide principalmente coa representación humana; o rexistro *simbolista*, relacionado coa representación da terra; e o rexistro *arqueolóxico*, que atinxe á representación da arte. A través destes territorios diferenciados, tratarase de comprobar obra por obra de qué xeitos se materializa a busca do ser galego, aspiración clave do Castelao artista.

O rexistro *sintetizante*

Ao falar dun «rexistro sintetizante» faise referencia a uns procedementos que resultan no afastamento da representación naturalista. Nisto consiste a síntese; non na renuncia á verdade que, alén da forma sensible, xustifica a primacía dos valores conceptuais ou espirituais na obra. Porén, o afastamento nunca é total, pois Castelao toma a natureza como punto de partida da arte, e así se entende «a súa defensa ardente da figuración»¹³.

A caricatura, medio expresivo por excelencia de Castelao, é fundamental dende o punto de vista da representación «sintetizada». Como eco da súa importancia na produción do artista, a meirande parte da colección lucense está nalgunha medida

¹⁰ *Ibid.*, pp. 372-73.

¹¹ Dos 23 debuxos, 16 corresponden a lapis/papel e 7 a tinta/papel; as 3 pinturas corresponden a 2 óleos/cartón e a 1 acuarela/papel; e os gravados son 1 litografía (tinta/papel) e 1 linogravado (tinta/papel).

¹² Corresponde ao segundo período fixado por M^a Victoria Carballo Calero (CARBALLO CALERO, M.^a V. «Do modernismo ao expresionismo na obra artística de Castelao», en *Actas Congreso Castelao*. Santiago: Universidade, Servicio de Publicacións, 1989, tomo 1, pp. 453-471).

¹³ Cítase a Xosé Carlos Valle. Tomado de LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2001, p. 367.

relacionada coa súa mecánica de simplificación. Este peso explícase polas características intrínsecas do medio, moi axustadas ás expectativas que Castelao deposita na arte:

En primeiro lugar, a caricatura permítelle desenvolver a súa técnica preferida: o debuxo. Castelao defende que «podemos representar por medio de líneas todos los estados de espírito llegando al alma de los individuos y hasta de las cosas»¹⁴. E mesmo a súa obra pictórica afirma co tempo a preferencia pola liña, polo que se ten considerado «un debuxante que obraba tanxencialmente aos problemas técnicos propios ao medio pictórico con solucións de debuxo»¹⁵. Sen dúbida, a importancia do debuxo queda numericamente reflectida no conxunto das obras do MPL.

En segundo lugar, Castelao non só reconece non saber pintar, senón que tamén alega non querer saber facelo¹⁶. Isto derívase da consideración da pintura tradicional como obsoleta¹⁷ e da crenza de que «perdera función social, sendo substituída neste cometido pola caricatura»¹⁸. Atribúelle ademais un carácter baleiro e insincero cando declara que «en min perdeuse un pintor, e non-o sinto ¡abofé! pois gozo moito máis tendo dentro de min as obras que non hei faguer d'o que gozaría faguendo obras que non levase dentro»¹⁹. Neste sentido, «que Castelao sexa autodidacta vaille permitir ter coa tradición unha relación moito máis libre e, por conseguinte, máis aberta ós novos medios artísticos»²⁰.

En terceiro lugar, e en relación co anterior, hai unha aspiración de raíz romántica: a da creación libre acorde co sentimento propio. Castelao rexeita o ensino da pintura a través do sistema académico tradicional, porque considera que produce «virtuosos d'o aceite de liñaza» onde a vertente técnica destrúe os valores espirituais preexistentes no artista. A arte académica é para Castelao unha rémora que anula a verdadeira arte do pobo. En cambio, considera a caricatura, pola súa novidade e frescura, aínda libre dese influxo. De aí que declare: «eu refuxieime na caricatura porque esta Arte é a máis suxetiva de todas, é a máis nova, é a qu'aínda non pode ensinárase»²¹.

Por último, a caricatura corresponde á vontade de verdade²². Castelao considera que a verdade é un aspecto esencial desta arte, contra o tópico de que se basea na esaxeración e a deformación da realidade. Para Castelao, a caricatura non persegue directamente a beleza como a arte tradicional, senón que a acada por canto a «identifica en absoluto con la verdad». Neste sentido, a distorsión non é unha traizón á

¹⁴ CASTELAO. «Algo acerca de la caricatura» en *De viva voz. Castelao: conferencias e discursos*, ed. H. Monteagudo. Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996, p. 10.

¹⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, pp. 134 e 144.

¹⁶ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 30.

¹⁷ CASTELAO. «Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura» en *De viva voz. Castelao: conferencias e discursos*, ed. H. Monteagudo. Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996, p. 62.

¹⁸ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 134.

¹⁹ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 30.

²⁰ LÓPEZ VÁZQUEZ. «O debuxo en Castelao», en *Castelao: exposición 50 aniversario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2000, p. 23.

²¹ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, pp. 28-30.

²² CASTELAO. AAC en *op. cit.*, 1996, p. 5: «De la verdad se nutre la caricatura».

realidade, senón a renuncia a un «arte que sólo satisface la sensibilidade», posto que «si en una caricatura veis líneas dislocadas, acusaciones de monstruosidad, salid a la calle y si al cabo de media hora no dais con algún tipo tan horrible, por lo menos, como la caricatura, pensad que en la exageración de ésta existe, a buen seguro, una realidad psicológica...»²³.

Así pois, estase a falar dunha verdade eminentemente cerebral, onde os sentidos se toman «como transmisores para producir la inducción psicológica». A caricatura «no brota espontáneamente, sino después de gestación casi siempre laboriosa en el fondo del cerebro», polo que «tampoco está su destino en regocijar la sensibilidade», entendida esta nun sentido estritamente sensorial²⁴. Non obstante, como xa se dixo, isto non dá lugar a unha arte abstracta que renuncia á figuración. De feito, posto que «el verdadero objeto del arte es la expresión de la vida»²⁵, a caricatura de Castelao ten ao ser humano como protagonista. A vida humana e a verdade conflúen na caricatura como unha necesidade, pois «el buen caricaturista, que ha de ser forzosamente buen psicólogo, tiene que presentarnos a los hombres tal como son»²⁶.

O método é a simplificación, a supresión do insignificante na representación dos homes, algo que tamén vai levar á paisaxe. Castelao concibe «a caricatura modernista como *síntese expresiva*, aplicable a toda a natureza»²⁷. E a expresión humana —e xusto por iso non o «inexpresivo»— concíbese como eixo fundamental para captar a verdade do home, xa que «debe copiarse la actitud y la expresión de un momento psicológico característico, sus idiosincrasias si es posible; y todo ello con la menor cantidad de líneas, las indispensables para que se comprenda la expresión, pues ya se sabe que no la anatomía sino la fisiología del individuo (...) es lo que se retrata»²⁸.

Antes de 1921, Castelao aborda o debuxo humorístico e a caricatura en dúas conferencias: *Algo acerca de la caricatura* (1915) e *Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura* (1920). Particularmente na segunda, rexeita a sinonimia e marca distancias: basea o debuxo humorístico no «impresionismo da liña», polo cal o debuxante «vai desfrangullando canto fita e dispois de descompôr e analizar, esterioriza o seu análisis amostrándonos somente os elementos escollidos por il»; a caricatura defínea máis alá: en termos de «abreviatura», como «perfección» ou «síntesis» do debuxo impresionista²⁹. Ambos casos revelan a defensa da simplificación como método, un impulso cara o concepto e un mesmo ideal de verdade onde o humorismo é a canle principal.

²³ *Ibid.*, pp. 5-9. Castelao dá un sentido ético á beleza: «verdad, belleza y bien son convertibles».

²⁴ *Ibid.*, p. 7. Castelao rexeita o principio cartesiano de que «lo bello (...) es todo lo que agrada a la vista», porque incide no papel da retina e confunde «lo bello con lo agradable» (*ibid.*, p. 9).

²⁵ *Ibid.*, p. 8: Castelao está a citar a Jean Marie Guyau.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ LÓPEZ, Siro. «Castelao debuxante humorista», en *Congreso sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, p. 357.

²⁸ CASTELAO. AAC en *op. cit.*, 1996, p. 8.

²⁹ CASTELAO. HDC en *op. cit.*, 1996, pp. 51-52 e 55.

Siro López di que «Castelao foi na súa arte —o debuxo de humor— un avanzado no seu tempo e estivo co novo estilo da *caricatura modernista* —unha arte tan nova que aínda non lle cicatrizara o embigo— na avanguardia europea»³⁰. Este carácter de «técnica nova», que a Castelao engaiola, volve invocar a oposición entre o novo e o obsoleto; entre o popular e o académico; entre o propio e o alleo. Castelao cre que «toda Arte (...) é movemento que non escacha nunca as súas características nacionais», e por iso aposta pola superación do «dogmatismo académico»³¹. Na súa tarefa autodidacta, accede primeiro a publicacións como *L'Assiette au beurre* ou *Caras y caretas*, dende as que concibe *Algo acerca de la caricatura*; despois, *La caricatura contemporánea* do cubano Bernardo G. Barros inflúe en *Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura*, e dende ela achégase «ós máis importantes creadores europeos e americanos». Para a concepción sintética, apúntase tamén a influencia do noruegués Gulbransson e do francés Forain³².

Máis alá de que sexa a máxima expresión do Castelao artista, a caricatura non é a única vertente marcada polo humor. Para Siro López, «toda a obra de creación [de Castelao] responde á súa sensibilidade humorística»³³. Este humorismo concíbese como ferramenta ideolóxica, de expresión de ideas, que se opón á efémera diversión polo deforme e humillante. De feito, serve para aliñarse con aquel que fica humillado, co pobo, e que busca falar a súa linguaxe cunha finalidade esclarecedora e liberadora, «pois debaixo da risa ou da sonrisa repousa un comentario xusto á Realidade»³⁴.

O linogravado *Un ollo de vidro* (imaxe 1; 1922) fai precisamente referencia á personaxe con que Castelao ilustra o seu «humorismo». Trátase do «esqueleto» de *Un ollo de vidro. Memorias dun esqueleto* (1922), que representa un *alter ego* do artista: «os dous temos o mesmo fondo sentimental e no noso espírito, ategado d'amore á Terra, campa un saudosismo que nunca chegará a mesturarse co'a retórica mediterránea»³⁵. Estereotipo macabro da morte e tradicional símbolo do *memento mori*, aquí o esqueleto adopta a forma dun ser entrañable dotado dunha singular capacidade visual grazas a un ollo de vidro. Deste xeito, este ser de ultratumba, dotado da sensibilidade dos vivos e, non obstante, da despreocupación dos mortos, pode permitirse unha serie de apreciacións tan incisivas como humorísticas. É, sen dúbida, unha metáfora da visión interior da que Castelao fala en múltiples ocasións, e que ben pode substituír en agudeza e intuición ao sentido da vista, que o artista foi perdendo ao longo da vida por unha enfermidade³⁶.

³⁰ LÓPEZ, Siro. *Op. cit.*, 2001, pp. 355-56.

³¹ CASTELAO. HDC en *op. cit.*, 1996, pp. 51-52.

³² LÓPEZ, Siro. *Op. cit.*, 2001, pp. 356-59.

³³ *Ibid.*, p. 355.

³⁴ CASTELAO. HDC en *op. cit.*, 1996, pp. 53-54.

³⁵ *Ibid.*, p. 50. Sobre a referencia á retórica mediterránea, *cf.* co comentario a *Paisaxe con castiñeiro*.

³⁶ *Vid.* nota 51.

1. *Un ollo de vidro* (ca. 1922)



Esta imaxe corresponde á da portada de *Céltiga* de 1922, da que hai outra reprodución no Museo de Pontevedra (en diante MdP). A imaxe, como as demais ilustracións da obra, está claramente marcada polo efecto expresionista do gravado ao linóleo, técnica de raíz popular que o artista coñecera durante a súa viaxe a Alemaña de 1921, e que produce violentos contrastes de brancos e negros³⁷. O iconograma da caveira, con algunha outra variante formal mínima, é o resultado dun proceso de simplificación que parte de ensaios máis naturalistas. No MdP atopamos dúas versións da caveira que ilustran este proceso: *Composición (de Un ollo de vidro)* e *Caveira. Debuxo preparatorio para Un ollo de vidro*. Estes exemplos amosan que o artista foi desbotando elementos, como a man e o maxilar inferior, para chegar a un resultado sinxelo e directo. Neste resultado, a economía nas formas amplifica o aspecto suxestivo, vinculado ao trasfondo literario, e aporta á caveira as calidades dun emblema ou logotipo.

³⁷ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2000, pp. 35-36.

Cego e a súa familia (imaxe 2; s.d.; lapis/papel) tamén revela un proceso simplificador, neste caso polo emprego «impresionista» da liña onde o artista amosa «samente os elementos escollidos por il». Moi distinto é o estilo con que se resolve un debuxo do MdP que recolle o mesmo tema a través da mesma composición. Trátase de *A Familia do cego* (1940), unha obra que presenta as mesmas catro personaxes —o rapaz, o cego, a súa muller e o neno—, pero cun modelado naturalista de claroscuro que dá lugar a catro figuras de aparencia escultórica. A isto ten que se lle engadir a existencia dun fondo paisaxístico con escenas populares que non existe na obra de Lugo. Así pois, *Cego e a súa familia* constitúe un retrato de tipos populares caracterizado pola súa simplificación. A través dun trazo diversificado, Castelao sintetiza nas catro personaxes «la actitud y la expresión de un momento psicológico característico»³⁸ e constrúe un conxunto unificado polo sentimento do amor. Trátase, en fin, da alusión a unha inmensa riqueza espiritual disposta como contrapunto da miseria material do pobo.

Home con capa de palla (período 1916-18; lapis/papel), que tamén presenta un tipo popular, dá á indumentaria un papel importante na caracterización. Tanto o sombreiro como a corozza aparecen con frecuencia como atributos do home galego. Estes atributos foran xa empregados por Castelao na súa primeira fase de humorismo para identificar ao home do campo que, chegado á cidade, facía o ridículo polo seu aspecto e provocaba risa³⁹. Deste primeiro momento renega feramente o artista, unha vez toma conciencia da función social da súa arte: «Acúsome de ser eu quen dou empezo a esas carantoñas porcas, a ises monicreques noxentos, a ise humorismo de taberna (...)»⁴⁰. A expresión profunda e engurrada da personaxe revela unha postura diferente con respecto ao aldeán, que perde a faceta de pallaso para encherse de dignidade, e así se traslada á estampa 21 do *Álbum Nós*.

Outra vista do galego como estraño na cidade é *Toros en Santiago* (ca. 1916-18; lapis/papel). Vólvese presentar de perfil cos atributos característicos, entre os que agora destaca un paraugas. Situado diante do esquemático anuncio dunha corrida de touros, o home expresa a súa perplexidade sobre o evento botando a man ao queixo. O obxectivo do debuxo é revelar a través do contraste co alleo o particular carácter do galego, que define unha actitude ante a vida. Construído con trazos simples, o carácter deste home aparece concentrado especialmente no xesto e nas faccións, cargadas dunha intelixencia antiga e grave, pero tamén irónica. A fisionomía é máis arquetipo ca retrato, e configúrase en función dun principio de rudeza, non de beleza. O resultado é un «expoñente racial» que remite ao «ser de Galicia», idea que, como se verá, é aplicable a outras moitas personaxes de Castelao, nomeadamente aos cegos⁴¹.

O debuxo é unha variante da estampa número 3 do *Álbum Nós*. As diferenzas con ela son pequenas: residen na forma de resolver a parede do fondo e a sombra do home que se proxecta sobre ela. Un debuxo moi semellante se publica en *A Nosa Terra* o

³⁸ CASTELAO. AAC en *op. cit.*, 1996, p. 8.

³⁹ *Vid.* a portada de *Vida Gallega* de outubro de 1909.

⁴⁰ CASTELAO. HDC en *op. cit.*, 1996, p. 53.

⁴¹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 138.



2. Cego e a súa familia (s.d.)

20 de xullo de 1917, onde a principal diferenza é a ampliación dos contidos do anuncio: engádesse ao rexistro do touro e o banderilleiro outro con tipos andaluces. No debuxo de Lugo está ausente o pé literario «Qué lástema de bois», que completa a descrición psicolóxica da personaxe. Debeu de ser debuxado entre 1916 e 1918, anos nos que se están a realizar as estampas do *Álbum Nós*⁴², se ben a súa publicación non ten lugar ata 1931.

Leñador (ca. 1916-18; lapis/papel) é outro debuxo relacionado cunha estampa do *Álbum Nós*, neste caso a 46. As diferenzas son agora máis notables: o *Leñador* presenta a un home só en primeiro termo diante dunha paisaxe difícil de concretar; en cambio, a estampa número 46 presenta a personaxe rodeada de nenos e sobre un fondo neutro. En ambos casos, mantense o esencial da postura e atributos do protagonista: un home con sombreiro que se dispón en escorzo mentres sostén no ombro un machado.

⁴² CARBALLO CALERO, M.^a V. «Do realismo do *Álbum Nós* ao expresionismo das *Estampas de guerra* (1916-1939)» en *Congreso sobre Castelao*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2001, p. 349.

Este prototipo desenvólvese cedo, e xa se atopa na portada do *Almanaque gallego para 1910*. Tamén aparece no diario *El Sol* (Madrid, 17-X-1919) e, na versión que máis similitudes ofrece co debuxo do MPL, en *Vanguardia Gallega* (outubro de 1931) co título «O maior contribuyente»⁴³. Rodeada de nenos aparece, pola súa banda, no referido caso da estampa 46, que ademais é o modelo para un cartel propagandístico a prol do Estatuto de Autonomía de 1936. Estes dous últimos exemplos establecen tamén unha conexión textual: mentres que na estampa 46 se le «A nosa Terra non é nosa, rapaces», no cartel se apela «Para que a nosa Terra sexa nosa, vota o Estatuto».

En todos estes exemplos é característico o ritmo do machado, suspendido diagonalmente no ombro oculto pola cabeza. En palabras de Bonet Correa, «la figura del labriego con el hacha es (...) un leivmotif [sic] para Castelao. A veces es la estampa con el título “La Tierra Gallega”, en la que un padre responde a su hijo “A nosa terra non é nosa, rapaz” o la de “Impotencia”, en la que un leñador apoyado sobre su hacha medita profundamente “Y que sólo haya de servir mi brazo para derribar árboles”»⁴⁴.

Retrato (s.d.; lapis/papel) responde ao concepto caricaturesco de síntese das liñas expresivas. Esta síntese, sen ser unha traizón á verdade, non busca a copia do natural, non se cingue á experiencia visual, polo que produce certa distorsión respecto dela. As cellas esaxeradas son parte desa distorsión, pero máis notable é o proceso simplificador e supresor dos detalles en favor do significativo. Isto resulta máis evidente en caricaturas como a de Miguel Unamuno ou Vicente Risco, do MdP, nas que a reelaboración conceptual é tan notable que non só se manifesta na abreviación pola liña, senón tamén no cambio xeral de proporcións das partes da cara. En todo caso, máis preto do intelecto que da retina, o resultado é semellante ao de *Retrato*. Unha caricatura moi parecida conservada sen data no MdP revela a identidade do protagonista: Joaquín Martínez.

Mariñeiros estranxeiros (per. 1916-36; lapis/papel) son varios estudos caricaturescos, onde se identifican as seguintes figuras: 1) un mariñeiro de corpo enteiro de perfil e coas mans nos petos xunto a outras dúas cabezas moi esquemáticas; 2) un perfil riseiro, de nariz e queixo apuntados; 3) a cara dun mariñeiro barbudo con pipa e sombreiro. O principal atributo destes mariñeiros é o uniforme, o que os caracteriza como membros da Mariña, polo que non corresponden con tipos populares galegos. O MdP posúe varios debuxos similares cunha cronoloxía imprecisa: entre 1916 e 1936. O tipo de caricaturas garda tamén moitas similitudes co das *Tarxetas de menús* (1918), que presentan varios bustos con pipa e outras tantas figuras coas mans nos petos. Abundan alí as personaxes burguesas, mentres que a idea de tipo popular ou racial permanece ausente.

Manter un animal para comelo (imaxe 3; ca. 1929; tinta/papel) corresponde a unha ilustración de *Cousas. Segundo libro* (1929). Presenta a dous homes fronte a fronte con cadanseu boi, en simétrica composición acentuada pola similitude dos tipos humanos e dos animais. Fisionomía, postura e vestimenta equiparan aos homes, con idéntico sombreiro e cigarro na boca, mentres que os bois, atados con corneiras, fan

⁴³ BONET CORREA, A. «Castelao y la *Vanguardia Gallega* de Lugo», en *Actas Congreso Castelao*. Santiago: Universidade, 1989, tomo 1, p. 483. Non é a primeira vez que se publica (*ibid.*, p. 478).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 480.



3. *Manter un animal para comelo* (ca. 1929)

ademán de comunicarse. Cada par desenvolve a súa propia acción comunicativa, o que dá lugar a dous fluxos independentes, os cales, como se verá, son de signo oposto.

«Manter un animal para comelo» encabeza a «cousa» e expón o paradoxo de alimentar a quen vai servir de alimento. O mesmo traslada unha das *Cousas da vida*, que precisamente dá nome á serie: presenta a dous homes cun porquiño e leva o pé «—Primeiro daslle boa vida e dispois mátal-o e cómel-o; —¿Ti qué qués? Cousas da vida...»⁴⁵.

Agora ben, como de costume, a imaxe ten implicacións literarias que completan o seu sentido, e neste caso revelan que os bois non son para comer. Polo texto da «cousa», pode deducirse que se representa a negociación entre vendedor e comprador nunha feira de gando, momento que o narrador identifica con «unha mostra da ruindade human»:

«A leda bullanga das feiras é tan mintireira como son as carantoñas do antroido, pois debaixo da ledicia hai tristura nos que venden e medo nos que mercan. O día de feira todos van de raposos e ninguén leva o corazón no peito, porque todos coidan que a xente de ben perde diñeiro nos tratos.»⁴⁶

⁴⁵ CASTELAO. 175 *debuxos* (lim. Filgueira Valverde). Santiago: Caja de Ahorros de Santiago, 1976, s/p.

⁴⁶ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, p. 143.

Os bois, «que traballaran xuntos toda a súa vida», constitúen no nivel inferior un contrapunto da conversa humana. Son conscientes de que van ser sacrificados e despídense co corazón. Como se vai ver para o caso do burro, o boi enalécese fronte a un mundo humano pervertido cando elementos como o diñeiro e o negocio entran polo medio. Este diñeiro, antítese do espiritual, aparece como corruptor e falsificador das relacións humanas. Valle Inclán, nun ataque contra Levante que lembra as súas opinións sobre a pintura, espeta: «toda España está gobernada por la falsificación de Levante (...) al juntarse en Madrid todos son levantinos; todos tienen la misma expresión falsa, todos tienen la misma ausencia de conciencia y todos tienen la misma ciencia para engañar.»⁴⁷

Fronte ao engano que representa a feira, o boi é un ser que encarna unha existencia sinxela e benéfica, condenado polo home a quen valeu. Sen dúbida, é o representante dun valor primario e esencial, e portador de tal forza espiritual que afronta o fatal desenlace seguindo o tópico da ironía e a resignación galegas.

Viaxando (imaxe 4; 1924; tinta/papel) é un debuxo pertencente á serie *Cousas da Vida*, publicado en *Galicia* (21-IX-1924) cun pé alusivo ao tema da emigración: «—¿E o teu fillo trouxo algo?; —Como traer trouxo unha enfermidade»⁴⁸. Preséntanse dous modelos habituais en Castelao: a muller con pano na cabeza e o home con

4. *Viaxando* (1924)



⁴⁷ Vid. comentario a *Paisaxe con castiñeiro*. Valle Inclán «dejaba caer todas sus maldiciones» sobre a «región levantina» a todos os niveis, e co predominio do tópico do «mercantilismo», o cal aplicaba aos pintores desta escola (GARÍN, F. e TOMÁS, F. «La fortuna crítica de Joaquín Sorolla», en *Joaquín Sorolla*, 1863-1923, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 2009, pp. 476-77).

⁴⁸ CASTELAO. *Cousas da vida 1* (ed. F. Campos). Madrid: Akal, 1981, p. 431.

sombreiro, que son as figuras destacadas entre os viaxeiros do que podería ser un faetón. Xa en dúas das súas primeiras pinturas, *No faetón de Rianxo a Santiago* (1908), emprégase o mundo do transporte para, mirando ao *Vagón de terceira* de Daumier, presentar unha galería de tipos sociais caricaturizados⁴⁹. Chama a atención do debuxo do MPL, por excepcional na colección, o carácter basto e diversificado do trazo, que transmite a súa rudeza ás figuras. Trátase dunha factura similar a d'O *alquilador de Cousas*, que a través dunha descrición facial minuciosa, do efecto expresionista e da inxenuidade formal, encarna un dos mellores exemplos de raza⁵⁰. O esquema home-muller de *Viaxando* tamén remite a outras *Cousas da vida*, como *No meu tempo non se bailaba o agarradiño...* ou *Cos ollos non é co que máis se ve, miña vella*. No segundo caso, similar a *Viaxando* na factura, acódesese a un tema de cortexo para facer un humorístico eloxio da capacidade intuitiva dos cegos.

Xusto este cego pode ser o «pillastrón» de *Esa fiestra non é un ollo da casa* (imaxe 5; ca. 1925; tinta/papel), que aparece asomado nunha fiestra no medio dunha parede baleira. Seguindo o epígrafe, o debuxo pertencería ás *Cousas da vida*, aínda



5. *Esa fiestra non é un ollo da casa*
(ca. 1925)

⁴⁹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 134.

⁵⁰ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2000, pp. 35-36.

que tamén carece do texto a rodapé. Para interpretalo, cómpre considerar o texto de *Cousas. Segundo libro* (1929). Nunha sorte de inversión do esquema da *fiestra albertiana*, a ventá non serve para ver pero si para ser vista, porque a mirada non se proxecta cara afora senón cara dentro, para descubrir a alma do home. Así se refire López Vázquez ao tema dos cegos:

«Os protagonistas das obras pasan a ser expoñentes raciais, nos que o artista pon a súa mirada cargada de humanidade que lle permite ver máis alá das desgrazas e miserias para atopar o home. Neste sentido, o tema por excelencia de Castelao é o dos cegos, que reiterará mesmo antes de el temer quedar invidente.»⁵¹

O mundo dos cegos vincúlase co don da mirada interior, que vai máis alá da dos ollos, e que posúe o esqueleto de *Un ollo de vidro*. En relación con isto, prodúcese un cambio de estatuto no tratamento do cego que López Vázquez describe así:

«Eles [os cegos] non son xa os marxinados sociais da pintura realista decimonónica; non, eles teñen toda a humanidade dos bufóns velazqueños e responden a unha tradición cultural que podemos rastrexar tanto na pintura nórdica empezando por Brueghel, como na literatura picaresca española, pero que definen tamén moi ben unha determinada actitude galega ante a vida...»⁵²

Tamén é frecuente en Castelao o tema da fiestra, mesmo antes da súa introdución no segundo libro de *Cousas*. Previamente tiña aparecido en *Galicia* (16-III-1924), no *Álbum Nós* (n.º 5) e en *Nós* (números 9 e 10); posteriormente aparece n'Os *dous de sempre* (1934)⁵³. O MdP conserva, ademais dun debuxo moi parecido ao do MPL, unha pintura titulada *O cego de Taragoña*, que ben pode aludir ao mesmo personaxe da «cousa».

Comentario similar merece *Non val a pena ter ollos* (per. 1916-36; tinta/papel), que volve acudir ao simbolismo do cego. Esta litografía, que durante un tempo pasou por un debuxo a lapis, procede dunha matriz da que se tiraron moitas copias, como a do MdP⁵⁴. Presenta a un home cego de pé, co sombreiro nas mans e unha vara. A falta de ollos, concentra a súa expresividade na inclinación da cabeza e no xesto contraído, reveladores dun sentimento de amargura por un motivo inconcreto. Completa o sentido do debuxo o sintético pé ao modo de Forain, «—Non val-a pena ter ollos», de grande forza suxestiva, que invita a figurarse os sufrimentos do pobo. Neste debuxo, o cego non é tan afortunado por ter o don da visión interior como por terse liberado da pena da visión exterior.

⁵¹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 138. Sobre a enfermidade ocular de Castelao, recóllese abundante documentación en SEIXAS SEOANE, M. A. «Castelao: entre a dor e a cor», en *op. cit.*, pp. 8-21. O seu interese por unha mirada extrasensorial conecta moito coas súas limitacións no órgano da vista.

⁵² LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 138.

⁵³ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, p. 125, nota 85.

⁵⁴ Hai tamén no MdP dúas versións de 1939 vinculadas a *Os vellos non deben de namorarse*.

Nena (s.d.; lapis/papel) representa o contrario da factura de *Viaxando*. Aquí prima o debuxo lineal, comparable ao d’*O pai de Migueliño*, onde se traballa con trazos simples que favorecen a delicadeza do resultado⁵⁵. Esta delicadeza é a que Castelao procura nos seus debuxos de nenas, como se observa nas obras do MdP *Nena con moneco*, *Nena nunha silla* e, particularmente, *Nena dormida*. Este último exemplo, executado cunha excepcional técnica naturalista, contrasta coa *Nena* de Lugo. Dunha á outra, pásase do suave modelado de claroscuro, de raíz académica, á simplificación «impresionista» pola liña. Toda a anatomía queda pois reducida á liña, e toda expresión é obtida por medio dela, pero a descrición da nena non perde por iso claridade. De perfil na cadeira, en actitude queda e serena, esta nena está nas antípodas da rudeza dos retratos de raza.

O último cego que se vai tratar é o do debuxo *Cego pedindo* (imaxe 6; ca. 1926; lapis/papel), variante do que aparece na portada de *Cousas. Primeiro libro* (1926) en clave modernista, «pois o modernismo era dende a década anterior en Galicia a linguaxe case exclusiva dos frontispicios “deseñados” de libros»⁵⁶. A obra do MPL desbota o fondo floral da portada e presenta unicamente ao cego en actitude mendicante, mantendo postura e fisionomía. Aflora aquí unha descrición máis detallada e



6. *Cego pedindo* (ca. 1926)

⁵⁵ Sobre esta ilustración de *Cousas*, *vid.* LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2000, p. 35.

⁵⁶ *Ibid.*

naturalista —con presenza de modelado nas faccións e nas mans— que se combina co realismo estilizado dos tipos raciais. Estes tipos, especialmente asociados á idade madura ou á vellez, semellan polas súas engurras o curtido cruce entre home e paisaxe, unha paisaxe que penetra igualmente nos que non a poden ver cos ollos. Unha e outra vez Castelao atopa a complicidade cos que, privados do sentido da vista, teñen a capacidade de ver coa alma.

Finalmente, a mirada ábrese á paisaxe. En *Parolando* (imaxe 7; ca. 1925; tinta/papel), home e muller están descentrados no primeiro termo porque comparten protagonismo co mar, coas embarcacións varadas entre os reflexos da auga ou navegando polo brumoso horizonte. O debuxo, pertencente ás *Cousas da vida*, volve carecer do pé literario. Temos de novo o esquema home-muller, agora vellos, neste caso executados con trazos simples sen recurso ao modelado, o que esencializa os pregamentos da roupa e as faccións.

Cómpre falar da influencia da estampa xaponesa pola presenza do plano en picado, que dá lugar á elevación da liña de horizonte. Se ben a disposición en diagonal dun primeiro ámbito, onde se sitúan as figuras, é tradicional, en exemplos como *A catedral de Mantes* ou *Ville d'Avray* de Corot o horizonte aínda permanece baixo. En cambio, esta elevación é evidente en moitas das vistas do monte Fuji de Hokusai, como *O piñeirral no parque de Aoyama* (ca. 1830). Este é esencialmente o esquema que Castelao presenta no óleo *A ría* (per. 1922-29).

7. *Parolando* (ca. 1925)



Propio da estampa xaponesa é tamén o contraste do concreto e o inconcreto, que se volverá tratar no comentario a *Troncos de pinos*. Como na mencionada vista de Hokusai, onde a textura do bosque contrasta coa indeterminación da néboa que rodea o monte Fuji; como en *¿E se ô dal-a volta a terra caese a y-auga do mar enriba do sol?*, onde a minuciosa casca do pino se recorta sobre o mar; así en *Parolando* aparece o contraste do detallado fronte ao vago no decorativo e esquemático reflexo bicromo sobre a auga.

A combinación de home e paisaxe introduce o *rexistro simbolista*, onde se conxugan a síntese formal cunha experiencia mística da natureza. Pintura e cor entran en xogo cando Castelao, para rematar o discurso de 1920 sobre a caricatura, declara que «cando poida pintarei as sinfonías da nosa paisaxe e se teño vida morrerei sendo paisaxista»⁵⁷.

O rexistro simbolista

No MPL, hai unha serie de obras de carácter paisaxístico que contan cunha importante carga xenérica e conceptual sen desbotar a dimensión sensorial. Predomina nelas a referencia a unha natureza captada polos sentidos pero recomposta por medio de diferentes procesos de carácter emotivo⁵⁸ encamiñados á captación do espiritual. Os parámetros simbolistas son axeitados para explicar estas imaxes, porque non procuran o coñecemento da natureza física senón como unha canle para o descubrimento da idea, o que as sitúa a medio camiño dos sentidos do corpo e os da alma.

Concibido como vía para a creación dunha tradición pictórica galega, o «modernismo simbolista» ten unha presenza importante na obra plástica de Castelao. Dende un principio, «rechaza el mero realismo por un arte que esté al otro lado del naturalismo y de la simple representación de las apariencias y se decanta decididamente por una concepción simbolista que satisficiera las demandas espirituales (...)», idea que sintetiza o mencionado relato da condeseña. Esta posición vincúlase coa influencia de Valle Inclán, figura de peso no ambiente intelectual de Compostela a principios do xx.

Típica do simbolismo é, en palabras de López Vázquez, a «correlación entre o mundo espiritual e o mundo material»⁵⁹, o que xustifica certo naturalismo na expresión dunha entidade tan informe como a alma, sexa individual ou nacional. Así, non se trata tanto da supremacía da alma sobre a materia como da existencia dunha comunicación fluída entre ambas. Esta idea pode inferirse no prólogo de *Cousas*, «A carón da natureza», onde se describen consecutivamente seis paisaxes, seis cadros

⁵⁷ CASTELAO. HDC en *op. cit.*, 1996, p. 62. A asociación das cores coa música, amplamente desenvolvida por Kandinsky, remite á importancia da sinestesia na estética de Castelao.

⁵⁸ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, pp. 31-32. Reclama unha conexión sentimental entre pintor e modelo: «non abonda que sepan ollar as cousas, é preciso que as sintan, que as queiran ou que as odien».

⁵⁹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, pp. 141-42.

suxeitos a un idéntico esquema de observación⁶⁰. As fases deste esquema son: a) fase sensorial e superficial; b) constatación da insuficiencia da fase sensorial; c) fase sinestésica e profunda.

As tres fases aparecen rigorosamente en todos os cadros. Así o exemplifica o primeiro: a) «É no intre en que a terra, para se durmir, vaille virando as costas á luz e o fume das tellas, mesto e leitoso, vaise espaxecendo no fondo do val»; b) «Non é cousa de outro mundo pinta-lo que ven os ollos, que serán comestos polos vermes; pero na paisaxe hai máis cousas que fitar»; c) «pois naquel muíño cantareiro dous namorados danse o primeiro bico e naquel pazo do castiñeiro seco ouvean os cans». Interesa deterse na fase *b*, porque constitúe unha bisagra que marca o paso fluído da visión á sinestesia –e, por extensión, da materia ao espírito– concretándose respectivamente así: 2) «Velaí o cadro dun pintor; pero aínda hai máis na paisaxe...»; 3) «O pintor ten que evocar algo máis que unha visión...»; 4) «Moitas cousas máis ten a paisaxe para un artista...»; 5) «Todo está disposto para pintar porque todo é regalía dos ollos; pero na paisaxe hai máis»; 6) «¡Cantas veces sentimos desexos de alcende-las velas dos pinos!»⁶¹. Así pois, esta bisagra resalta a insuficiencia dos ollos e introduce a posibilidade dunha mirada distinta: a do espírito. Pero non se produce entre ambas miradas unha anulación, senón un encabalgamento onde unha prevalece como soporte da outra: «hai *máis cousas* que fitar», «aínda *hai máis* na paisaxe», «o pintor ten que evocar *algo máis* que unha visión», etc. teñen un sentido aditivo, non exclusivo, e serven para conectar dous polos indispensables.

No discurso *Arte e galeguismo* (1919), recóllense tres destas pezas con leves cambios e acompañadas da mesma consigna: «ollemos a paisaxe e sintamos a súa vida», é dicir, primeiro ollar, despois sentir; ou se cadra as dúas accións fundidas nun simétrico impulso, porque «a arte é filla d'o paisaxe e d'o temperamento do artista». A afirmación de que «o que cómple é pintar as cousas que nin se ollan nin son» non se refire senón á necesidade de acadar en último termo o efecto sinestésico. De feito, declárase que «toda inspiración é un fenómeno de transposición e que ten por base fisiolóxica a sinestesia», o que inclúe a transformación dos estímulos sensoriais en «emocións de orde sentimental»⁶².

Castelao comparte moitos aspectos cos románticos, que recobrarán o interese coa crise de confianza no positivismo e no progreso científico operada na cultura europea cara 1885. De feito, cando o rianxeiro fala da «forza simpática da arte», escusa unha arroutada sentimental declarándose «romántico»⁶³. É certo que Castelao eloxia o romanticismo non coma un movemento concreto, senón como forza universal oposta ao clasicismo, e por tanto con capacidade e necesidade de renovarse. Pero,

⁶⁰ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, pp. 65-68. O último parágrafo non se contabiliza por non corresponder ao modelo proposto. Porén, interesa como xustificación da vía literaria fronte á vía pictórica.

⁶¹ Aínda que no sexto caso parece elidirse a fase *b*, a exclamación recolle a mesma idea dos cinco casos anteriores, é dicir, a insuficiencia da mirada empírica e o conseguente impulso cara a mirada sentimental.

⁶² CASTELAO. *AeG en op. cit.*, 1996, pp. 28, 31-32. Castelao cita a Jean d'Udine.

⁶³ CASTELAO. «O galeguismo na arte», en *op. cit.*, 1996, pp. 66-67.

na medida en que a saída modernista simbolista leva a «un arte espiritual, sentimental e romántico»⁶⁴, as analogías conceptuais con algúns artistas europeos do Romanticismo son inevitables.

Friedrich⁶⁵ formula en termos similares a importancia do espírito como órgano sensible. Así como para Castelaio «non abonda que [os pintores] sepan ollar as cousas, é preciso que as sintan»⁶⁶, o alemán invita a «pechar os teus ollos corporais, para ver o teu cadro primeiro cos ollos espirituais»⁶⁷. Nisto, está implícita a consideración tanto dos sentidos como do sentimento, as dúas cláusulas indispensables. Trátase do que Hofmann denomina «a interrelación entre o ollo interno e o ollo externo», que atribúe a Friedrich e a Constable, e que separa da «posición radicalmente espiritualista» de Blake⁶⁸.

Castelaio e Friedrich comparten tamén a experiencia mística da natureza, referida en termos semellantes: mentres que o rianxeiro asegura que «o pouco que valo, débollo a estar deitado n'os piñales, deixando qu'a Natureza entrase dentro de min»⁶⁹, o de Greifswald declara que «teño que entregarme ao que me rodea, unirme ás miñas nubes e rochas para ser o que son»⁷⁰. A través desta idea de penetración extra-sensorial do obxecto no suxeito, ou máis precisamente de confluencia das almas da natureza e do artista, pode entenderse a concepción da paisaxe como «estados d'a i-alma»⁷¹, propia dunha sensibilidade romántica na que «o home impón os seus propios sentimentos ás cousas que o rodean»⁷². O seguinte paso é compartir eses estados da alma cos homes, do que Castelaio fala a través de Tolstoi, xa que «a arte é faguer sentir a outros homes os sentimentos d'o artista»⁷³, e que Friedrich recolle na seguinte recomendación ao pintor: «saca á luz o que viches na escuridade para que actúe sobre os demais»⁷⁴.

⁶⁴ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2001, p. 369.

⁶⁵ C. D. Friedrich (1774-1840), que se estaba redescubriendo dende principios de século, non foi coñecido ou non foi do interese de Castelaio. Na súa estada en Berlín de 1921 escribe: «A «National galerie» aínda non rematéi de vela; pero doume fatiga e moita. (...) prefiro totalas tolerancias, totalas extravagancias, totalas parvadas de hoxe a ise arte do século derradeiro que cando non é académico é dun romanticismo ou dun simbolismo de zucre» (CASTELAO. *Diario 1921*. Vigo: Galaxia, 1977, p. 246).

⁶⁶ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 31.

⁶⁷ HOFMANN, W. «Caspar David Friedrich desde una perspectiva europea», en *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 27.

⁶⁸ *Ibid.* Nótese que Friedrich non prescinde do dato empírico, o que declara a través dese «ver o teu cadro primeiro cos ollos espirituais» (*ibid.*, nota 30). Xuízo parecido pode facerse cando Castelaio afirma que «non abonda (...) ollar as cousas», xa que se reconece implicitamente a necesidade de ollalas.

⁶⁹ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 31.

⁷⁰ JENSEN, J. C. *Caspar David Friedrich. Vida y obra*. Barcelona: Blume, 1980, p. 144.

⁷¹ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 31.

⁷² NEIDHARDT, H. J. «Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico», en *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 51.

⁷³ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 27.

⁷⁴ HOFMANN. *Op. cit.*, p. 27.

Relacionado co amor pola natureza está a idea de fuxida do mundo urbano. Neidhardt afirma que «é sobre todo o horror ante a industrialización incipiente o que provoca o rexeitamento dos románticos e o que explica a súa negativa a plasmar artisticamente os fenómenos que ese proceso producía na paisaxe»⁷⁵. Castelao tamén parte do rexeitamento da cidade; non obstante, fronte á idea de que a industrialización introduce unha ominosa deformación na paisaxe, el considera as cidades galegas foco do pensamento centralista que, en nome do «progreso», aspira a neutralizar o carácter do pobo⁷⁶. Sobre este carácter, esencializado no mundo rural, Castelao fai unha afirmación de espiritualidade e identidade nacional, distante dun eloxio escapista á vida bucólica e aos praceres sensitivos, máis preto de Constable. Porén, tamén hai no rianxeiro unha crítica á industrialización, particularmente notoria cando se refire ao automóbil, que opón á figura do burro: «Nós [os burros] presentíamo-la chegada dos autos denantes de inventalos o demo do inferno», escribe nunha das *Cousas*⁷⁷.

Estes presupostos teóricos concrétnanse noutra parcela compartida: o repertorio de motivos paisaxísticos. O máis importante son as árbores, protagonistas espiritualmente activos que aparecen solitarios ou en grupo, sempre coa especie caracterizada⁷⁸. En común destacan piñeiros, castiñeiros e carballos, que reivindicán a súa autoctonía e o seu parentesco coa alma humana. Os espazos de Castelao ábrense, como en Friedrich, ás montañas ou ao mar, que inauguran outros temas frecuentes: por unha banda o val; pola outra a praia e os cons. En relación cos fitos humanos da paisaxe tamén é común a referencia ás arquitecturas e outras estruturas relixiosas, como igrexas, mosteiros e cemiterios. É decisiva a paixón de ambos artistas polos estilos medievais, en plena sintonía coa sensibilidade romántica. O románico en Castelao e o gótico en Friedrich aparecen integrados na paisaxe como vestixio dunha época de esplendor do espírito, o que lles aporta un carácter fundamente autóctono⁷⁹. Por último, cómpre destacar as cruces e cruceiros, capitais na produción dos dous autores. Aínda que non responden a unha mesma tipoloxía en cada caso, ofrecen un esencial parecido: constitúense na paisaxe como marcas verticais que alzan o símbolo cristián por antonomasia.

Así pois, Castelao e Friedrich comparten unha teima polo espiritual de carácter romántico, un amor pola natureza inzado de misticismo e, como consecuencia, unha formulación simbolista da paisaxe. A partir de aquí, convén sinalar as diferenzas entre os dous, que son moitas, e poden ser útiles para perfilar o carácter específico do noso artista.

Diverxencia fundamental é a relativa ao papel que cada artista outorga ao ser humano, xa que resume o sentido da paisaxe na que se inscribe. Os homes e mulleres de Friedrich aparecen traxicamente desbordados por unha natureza inhóspita e abismal,

⁷⁵ NEIDHARDT. *Op. cit.*, p. 57.

⁷⁶ CASTELAO. *AeG en op. cit.*, 1996, p. 28.

⁷⁷ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, p. 154. *Vid. tamén Sendo borracho val máis ter un burro que un automóvil...*, debuxo de *Cousas da vida* reproducido en CASTELAO. *Op. cit.*, 1976, *slp*.

⁷⁸ CASTELAO. «O novo espírito na arte», en *op. cit.*, 1996, p. 83 e AA.VV. *Op. cit.*, 1992, p. 206.

⁷⁹ Sobre Castelao, *vid. nota 122*. Sobre Friedrich, *vid. AA.VV. Op. cit.*, 1992, p. 180.

asentada na estética do sublime; non hai interese por retratalos, pois son minúsculos en relación coa paisaxe ou ben están enigmáticamente enfrontados a ela, de costas ao espectador. En cambio, as personaxes de Castelao adoitan harmonizar en sentido e dimensións cunha terra humanizada e familiar; son figuras cun meirande nivel de concreción, que se achegan ao primeiro plano e revelan o rostro, núcleo da caracterización, para presentarse como tipos galegos. Friedrich fala da alma individual, simbolizada por seres anónimos e solitarios extraviados na inmensidade, situados perante a paisaxe, pero que non son paisaxe; por contra, Castelao fala dunha alma colectiva —a nacional—, encarnada nuns retratos que, antes que describir a individuos, redundan no arquetipo racial, en virtude do cal se establece unha relación de pertenza entre o home e a terra. O ser humano non é un estraño nesta paisaxe; está necesariamente integrado nela, mesmo cando non aparece representado, porque ambos son ecos materiais dunha mesma forza espiritual.

Estas visións están determinadas de diverso modo pola relixión e o nacionalismo, dous ideais igualmente conectados coa cepa romántica. O individuo de Friedrich padece unha orfandade metafísica que busca redimir proxectándose na busca de deus, anunciado no carácter sobrenatural da paisaxe; mentres, o home de Castelao reúnese felizmente coa Natureza, polo que a paisaxe aparece lírica, acolledora e plena de familiaridade, como seno materno, e solicita no espectador un vínculo afectivo canalizado pola sinestesia. En Friedrich, o plano mundano ínza de decadencia e melancolía, mentres o apoxeo tende a acadarse no elevado e distante; pero para Castelao o ceo non importa, porque a grandeza está nos seres da terra e no seu presente. En definitiva, representa o alemán unha concepción rigorosamente ascética da paisaxe lonxe do vitalismo do noso artista: o home que aspira a transcender a súa natureza oponse ao que se entrega plenamente a ela.

Paisaxe con castiñeiro (imaxe 8; ca. 1922-29; óleo/cartón) é a primeira das tres pinturas da colección, técnica coa que, como se dixo, o artista non se identifica. Presenta un dos encadramentos preferidos por Castelao dende un principio: o da árbore destacada, popularizado no paisaxismo europeo dende a Escola de Barbizón e xa empregado en Galicia por Lloréns⁸⁰. A aura sagrada da árbore ten, non obstante, máis relación con Friedrich, que desenvolveu o tema con devoción mesmo antes da súa popularización en mans dos paisaxistas franceses. En Castelao, obras como *O castiñeiro do val*, *Cachoupo* ou *O viático* acoden á árbore como protagonista que adopta unha aparencia totémica, máis poética que científica, distinta da que amosa Rousseau en *Grupo de carballos en Apremont* (1855). Agora ben, as árbores de Friedrich son retortas e cadavéricas porque aluden á fugacidade da vida, mentres que as de Castelao emerxen da terra plenas do zume do espírito e falan en clave de perennidade⁸¹. Mesmo nunha obra como *Cachoupo*, que ten moito de *vanitas*, se alude á rexeneración da vida, que palpita na nova póla.

⁸⁰ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 143.

⁸¹ Compárese *v.gr.* *O castiñeiro do val* (1922-29) con *A árbore dos corvos* (ca. 1822); ou *O viático* (1922-29) con *Carballo na neve* (ca. 1829).

8. *Paisaxe con castiñeiro*
(ca. 1922-29)



Menos característico é o tratamento naturalista da luz, lonxe das propostas pictóricas máis maduras. *Paisaxe con castiñeiro* inclínase a captar a impresión, asociada a unha técnica solta e grumosa, restando unha mirada conceptual e estilizada máis evidente en augadas como *O castiñeiro do val*. Así, na copa da árbore multiplícanse os pequenos golpes de pincel, que fragmentan a natureza en átomos de diferentes verdes que buscan o axuste cromático á luz natural, e que se conxugan cunhas incisións rizadas a través das cales, nunha sorte de esgrafiado, agroma o amarelo. Todo isto conforma unha textura heteroxénea e rugosa que, mesturada na retina, connota a candeia dos castiñeiros a principios do verán. Menos minucioso é o tratamento das zonas que rodean á árbore, o ceo e a terra, que reciben unha pincelada grosa e espesa e conforman áreas cromáticas menos vibrantes e máis uniformes. Disto se deriva un carácter vago e impreciso nestas áreas, unha anulación da liña e do detalle que parece aludir a un bruto de impresións onde a identidade das cousas é secundaria. De feito, a identificación dos obxectos non resulta doada: pódese intuír unha cerca de pedra irregular que cae ata un fonal, onde enlaza cunha estrutura alintelada de grandes bloques, parcialmente oculta polas hedras, que está entre ser a porta dunha finca ou un monumento megalítico.

Así pois, *Paisaxe con castiñeiro* gravita cara o primeiro estadio que López Vázquez sinala na evolución pictórica de Castelao. Presenta «elementos accesorios que nun primeiro momento eran primordiais» e que máis tarde se suprimen en tanto «continxente insignificativo», como o «axuste cromático» en función de «reproducir as cores da natureza», relacionado co «dobre efecto pictórico de pincelada e grumo»⁸².

Este óleo ten notables parecidos con outro, *O carballo do quinteiro* (ca. 1922-29), co que precisamente López Vázquez exemplifica unha primeira fase pictórica en Castelao. Trátase de dúas obras cunha árbore frondosa como protagonista e a referencia ao mundo da aldea baixo ela. Ambos traballos amosan un similar interese pola captación

⁸² LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, pp. 143-144.

da luz natural, así como unha factura solta e grumosa, aspectos propios da devandita primeira fase. Pero esta luz natural non é idéntica, pois n' *O carballo do quinteiro* corresponde ao sol directo, mentres que na *Paisaxe con castiñeiro* está máis preto do día nubrado, feito que marca unha evolución⁸³. A presenza do sol directo queda evidenciada sobre todo no efecto «reixa»⁸⁴, que n' *O carballo do quinteiro*, como n' *O cruceiro da carballeira*, se xera na superficie do chan; mentres, *Paisaxe con castiñeiro* non só carece deste efecto, senón tamén de calquera outra sombra relevante. Paralelo ao cambio de iluminación é o da paleta, que primeiro busca o axuste ás cores da natureza e despois se vai estilizando⁸⁵. Aínda que moi lonxe da «liberación da cor» introducida nas estampas finais, *Paisaxe con castiñeiro* ofrece fronte a *O carballo do quinteiro* unha orientación cara os verdes vinculada á redución da luz directa do sol. Estes verdes de día nubrado van ser axustados progresivamente baixo a influencia dos paisaxistas do norte, especialmente de Patinir⁸⁶.

En calquera caso, ao captar a luz natural Castelao evita a paleta do luminismo valenciano, para o que recorre dende un principio a fórmulas como incrementar a gama dos verdes ou evitar as sombras de cor⁸⁷. As razóns teóricas polas que o artista rexeita o luminismo aparecen en *Arte e galeguismo*, onde ataca o academicismo⁸⁸, e enmárcanse nun contexto máis amplo de desaprobación da pintura de Sorolla vinculado á Xeración do 98, cuxo principal abandeirado é Valle Inclán, quen escribe:

«Solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto (...). Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante esos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos.»⁸⁹

Estas opinións están na base do Castelao artista e orientan a evolución da súa pintura. Baséanse na consideración da arte dos levantinos como un mero alarde técnico baleiro de concepto, consagrado á captación dunha luz —a mediterránea— que leva a vulgar a paisaxe galega inapta para a pintura⁹⁰. A isto apunta no seu ataque

⁸³ *Ibid.*, p. 143: entre os «elementos accesorios que nun primeiro momento eran primordiais» está «a captación da luz do sol». «Despois, a luz directa do sol é substituída por unha luz de día nubrado (...)».

⁸⁴ Efecto da luz filtrada a través das pólas, que proxecta no chan contrastes vivos entre luces e sombras.

⁸⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, pp. 143-44.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 140 e 144. Refírese ao axuste «á luz 'norteña' galega» a través da paleta de artistas como Patinir, eloxiado como pintor de paisaxes verdes e sen sol en CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, pp. 32-33.

⁸⁷ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 144.

⁸⁸ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 30.

⁸⁹ GARÍN e TOMÁS. *Op. cit.*, 2009, p. 475.

⁹⁰ DÍEZ, J. L. e BARÓN, J. «Joaquín Sorolla, pintor», en *op. cit.*, p. 101: escribe Sorolla nunha estancia en Galicia: «la nostalgia del mediodía algunas veces se me apodera y deseo huir a mi tierra (...) continuamente tengo que aflojar de luz y de color los apuntes (...)». CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 32: considera as paisaxes galegas «impintables pra quen non comprende máis que o roxo, o azul e o amarelo».

aos cadros «ben pintados» e aos defensores da pintura como un traballo de imitación fotográfica⁹¹. Castelao busca unha alternativa esencialmente galega ao que considera unha pintura superficial e artificiosa, e así oponse «á retórica va dos pintores levantinos e dos académicos madrileños e aposta por unha arte que exprese a superioridade do concepto» algo que tamén lle permite «disimular a súa impericia pictórica»⁹².

En conclusión, *Paisaxe con castiñeiro* non é unha mera tentativa de captar as cores da natureza: aspira á transposición entre a sensación e o sentimento, é dicir, á sinestesia, nun medio —a pintura— que non é o natural de Castelao. De aquí parte o paulatino desenvolvemento dunha paisaxe «verde e sen sol»⁹³, que en último termo se vai estilizar ata perder todo naturalismo, como en *Terras da montaña*. É unha aposta para a conformación dun paisaxismo galego que prima a forza evocadora e renuncia a ao espectáculo retineano como fin en si mesmo: «cómple que veñan os pintores n' o inverno, cando as pedras d'as casas reven auga, cando están despidos os albres; cómple que veñan cando renasce o verde d'os campos e os piñeiros d'os montes, semellando candieiros xigantes, teñen n'as ponlas millares de velas»⁹⁴. Reivindícase así unha paisaxe galega que se considera tradicionalmente aldraxada⁹⁵, cuxa experiencia implica ollar e sentir.

Paisaxe de pinos (imaxe 9; ca. 1922-29; lapis/papel) e *Troncos de pinos* (ca. 1926; lapis/papel) son dous debuxos que remiten de novo ao tema das árbores. Ambos desenvolven un encadramento menos tradicional, vinculado á estampa xaponesa, e constitúen ademais respectivos esbozos de dúas augadas do MdP.

Paisaxe de pinos presenta un encadramento que López Vázquez denomina «a cortina de árbores en primeiro termo»⁹⁶, tras da cal se abre unha panorámica picada na que vagamente se albisca unha extensa superficie de auga e unhas mangas de terra. Os pinos, as árbores do primeiro termo, están abondo presentes en Castelao como seres distintivos da paisaxe galega e mesmo coma entidades sagradas plenas de forza espiritual, capaces de desatar a imaxinación e a sinestesia⁹⁷. A parte baixa do bosque, atravesada polas ascensionais liñas dos troncos, ofrece un efecto moi parecido ao doutras obras, como *Piñeiral* (ca. 1922-29). De todas formas, sen menoscabo da persoal plasmación de Castelao, a obra recolle clixés en vigor sobre a paisaxe galega, como amosa a pintura de Sorolla *Pinos de Galicia* (1900)⁹⁸, que combina a vista da ría cos troncos de *Piñeiral*⁹⁹. Por último, cómpre referirse á augada titulada *Ría de Pontevedra* (ca. 1922-29), versión definitiva do debuxo, na cal se revela cromaticamente a terra da outra beira da ría.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 34-35: Castelao despáchase con certo avogado que eloxia un cadro «ben pintado».

⁹² LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 139.

⁹³ *Ibid.*, p. 143: o nubrado non é incompatible cos efectos de luz de atardecer, de resol ou de luz reflectida, onde «a luz xa non é un fin (...), senón un medio para mover animicamente a paisaxe». *Vid.* tamén nota 86.

⁹⁴ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 29.

⁹⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 142.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 143: menciónanse varios encadramentos «típicos» da estampa xaponesa asumidos por Castelao.

⁹⁷ *Vid.* *O viático* (ca. 1922-29), que recolle a recorrente imaxe dos pinos que «botan milleiros de velas».

⁹⁸ Reproducido en Díez e Barón. *Op.cit.*, 2009, p. 100.

⁹⁹ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 142: «se os temas son, en termos xerais, os mesmos, o que fai Castelao é personalizar a súa plasmación».



9. Paisaxe de pinos (ca. 1922-29)

Troncos de pinos, que tamén representa unha cortina de árbores, ofrece outro encaadre de filiación xaponesa: a vista frontal e acoutada dos devanditos troncos¹⁰⁰. Entre a súa ornamental silueta, filtrase unha paisaxe ondulada construída con trazos sumarios, que produce ese frecuente contraste entre o concreto e o indeterminado da estampa xaponesa¹⁰¹. No proceso simbolista de supresión do insignificante, chama a atención o gusto de Castelao por traballar minuciosamente certos detalles para facelos resaltar sobre un fondo indefinido, particularmente a casca dos pinos¹⁰². Os ritmos marcados polos troncos son tamén frecuentes entre os debuxos e pinturas do artista. Este ritmo vén recoller o concepto do vello esquema d'As lanzas de Velázquez, onde alternan as verticais coas inclinadas, se ben os troncos introducen outros factores de variación, como o grosor e a sinuosidade. Non é allea tampouco esta cortinaxe alternante de tallos a Friedrich, que en *Monumento megalítico na neve* (1807) presenta unha composición similar. Castelao volve incesantemente a este esquema en obras como: *A dona do pazo* (ca. 1912-15), *Camino de la escuela* (1914), *Cruceiro* (ca. 1920), *Piñeiros* (ca. 1922) e *Cruceiro* (1922), entre outras. Pero é *O neno das piñas* (ca. 1926) a que revela o carácter preparatorio de *Troncos de pinos*. Esta augada recolle o mesmo grupo de árbores cun engadido determinante: un neno durme empericado no pino do medio, estreitándose con brazos e pernas, nunha poética alusión á natureza como berce da alma humana.

Burro e gaivotas (imaxe 10; ca. 1922-29) é o outro óleo sobre cartón da colección. Presenta unha escena de praia centrada por un burro con alforxas, de perfil, en torno ao cal se arremuíña un grupo de gaivotas. Emprega un típico encadramento en picado de filiación xaponesa, como *A ría* (ca. 1922-29), *Cons* (ca. 1922-29) e, especialmente, *Praia* (ca. 1920). De novo hai unha aplicación solta do óleo que fai prevalecer o

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*: «Castelao fachendeaba de que pintaba mellor a casca dos piñeiros que os xaponeses».



efecto da pincelada e anula os detalles. Pero neste caso non se aprecia unha busca naturalista, dada a abstracta iluminación, que non proxecta sombra ningunha, e as tres estilizadas áreas cromáticas¹⁰³, que orixinan tres bandas horizontais desconcertantes, vista a luminosidade da area e a escuridade do ceo. A través deste despregue de bandas que non se traban ou enmarcan nos laterais —a diferenza do que adoitara facer a pintura paisaxística dende Lorrain¹⁰⁴—, Castelao asume esquemas da estampa xaponesa, pero de paso recolle unha forma de traballar da que fora pioneiro Friedrich en Europa, nomeadamente con *Monxe á beira do mar* (ca. 1808-10). *Néboa de paso* (ca. 1820) ofrece unha escena similar na que un motivo central, o refuxio dun viaxeiro, aparece rodeado dunha bandada de paxaros. Esta proposta, articulada tamén en tres bandas abertas nos laterais, permite reparar nunhas diferenzas compositivas que non son casuais: mentres que en Friedrich o ceo ocupa a meirande parte do cadro, a influencia do Xapón fai optar a Castelao polo plano en picado, que provoca a elevación do horizonte e amplía a superficie da terra.

No medio da praia baleira, o burro asediado polas gaivotas concentra a atención do espectador. Non é unha excepción que Castelao lle outorgue o protagonismo aos animais, como se comproba ao longo das *Cousas da vida*. De feito, son personaxes de primeira orde que, como na fábula, encarnan diferentes facetas humanas, unhas veces ao servizo do humor ácido e outras dunha grande tenrura. En particular, o tema do burro é dos máis repetidos, polo que se converte nun dos termos característicos do vocabulario do artista¹⁰⁵. Sempre de perfil, con xesto indolente e resignado, é un

¹⁰³ *Ibid.*, p. 144: refírese unha tendencia liberadora da cor nas estampas finais, «as de maior reminiscencia xaponesa (...), con cores cada vez máis puras, planas e estilizadas».

¹⁰⁴ NEIDHARDT. *Op. cit.*, p. 52: esta forma de componse é denominada por este autor como «espacio de seguridade», que é «desarrollado en la pintura y los grabados europeos de hacia 1500 (...)».

¹⁰⁵ O burro aparece no n.º 31 de *Nós* (25-VII-1926); nas *Cousas da vida* co pé «Non collas nada que non sexa teu» [CARBALLO CALERO, M.^a V. *La ilustración en la revista Nós*. Ourense: Diputación Provincial,

deses emblemas repetitivos que, como un cruceiro, se introduce en contextos varios chamando por un mesmo significado.

O sentido do burro para Castelao está condensado nunha peza do segundo libro de *Cousas* (1929), «O burro non bulía nin chisco...»¹⁰⁶, que revela un animal de profunda humanidade, depositario das «virtudes dos homes de ben», dunha bondade franca e primaria, libre de sofisticacións. É unha visión pouco convencional¹⁰⁷, non só entrañable como a de Juan Ramón Jiménez, senón tamén modélica, oposta á que Goya manexa nas «estampas de asnerías» dos *Caprichos* (1797-99). Nestas, o asno simboliza a ignorancia, antagonista dos valores ilustrados, e serve para falar do mundo ao revés, como amosa a n.º 42, *Tú que no puedes*, onde os homes cargan cos burros¹⁰⁸. Un estatuto moi distinto do símbolo evidencia unha das *Cousas da vida*, *Sendo borracho val máis ter un burro que un automóvil...*, que tamén ironiza coa idea do mundo ao revés, pero non na procura do grotesco, senón dunha verdade poética: que o burro é a parte corda da relación.

Así pois, *Burro e gaivotas* non é unha estampa da vida cotiá; non representa o intrascendente paso dun burro pola praia. Trátase, en realidade, dunha visión simbólica da que Castelao realizou outras versións, unha das cales aclara a razón pola que as aves rodean ao burro: trátase de *As gaivotas non voan polo burro...*¹⁰⁹, onde aparecen os mesmos animais sobre un fondo neutro, e que revela a importancia das alforxas. O burro, humillado na súa inofensividade, está a ser espoliado do gran que transporta. É a traxedia dun ser cunha alma inmensa que resulta asaltado por un enxame de corvos avivados pola cobiza. Isto, sen dúbida, abre a porta a lecturas políticas, sociais e económicas.

O *aparello dos apóstolos* (ca. 1918-26; lapis/papel) é outra estampa de praia na que un motivo central, o esqueleto dunha embarcación deitado na area, encarna as enerxías primordiais do pobo. Deste debuxo existen múltiples versións que recollen de forma practicamente idéntica o motivo do barco: publícase en *Galicia* (18-I-1924), onde aparece como imaxe de fondo, e logo en *Céltiga* (30-I-1925)¹¹⁰. Ademais, o MdP posúe dous debuxos a tinta análogos, que se datan ca. 1918 e ca. 1926. Por último,

1983, p. 97, fig. 81 e doc. 15]; en *Galicia* (Vigo), nros. 351 (16-IX-1923), 379 (19-IX-1923) e 455 (16-I-1924); en *Os dous de sempre* (1934); en *Cousas. Segundo Libro* (1929) e en *El Pueblo Gallego* (28-IX-1926) [CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, pp. 153-154 e nota 138]. Na serie *Cousas da vida* aparece acompañado das gaivotas (*As gaivotas non voan polo burro...*) e dun home bébedo (*Sendo borracho val máis ter un burro que un automóvil...*) [CASTELAO. *Op. cit.*, 1976, s/p]. Vid. tres debuxos máis en CARBALLO CALERO, M.^a V. *Os castelaos de Ourense*. Ourense: Caixa Ourense, 1985, láminas 23, 24 e 25. O MdP posúe tamén dúas obras de interese: o debuxo *Burro e gaivotas* (ca. 1924) e o óleo *Burriño* (s.d.).

¹⁰⁶ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, pp. 153 e 154.

¹⁰⁷ CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, entrada *Asno, burro*: «Aunque el burro es para nosotros el símbolo de la ignorancia, no se trata más que de un caso particular y secundario de una concepción más general que hace de él, casi universalmente, el emblema de la obscuridad, o incluso de las tendencias satánicas».

¹⁰⁸ HELMAN, E. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza, 1983, p. 221.

¹⁰⁹ *Galicia* (16-I-1924), en CASTELAO. *Op. cit.*, 1981, p. 290.

¹¹⁰ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, p. 115, nota 70. Segundo CASTELAO. *Op. cit.*, 1981, p. 386, publícase en *Galicia* o 8-I-1924: aparecen no primeiro plano un vello e un neno cun barquiño de xoguetes, co pé «non hai homes de cencia, e os de experiencia non nos fan caso».

esta imaxe destaca como ilustración da «cousa» que encabeza «Aínda está no areal a osamenta do barco...», publicada en *Cousas. Primeiro libro* (1926).

O esqueleto do barco é esencialmente o mesmo en todas as variacións. O único cambio destacable é o remate da quilla. No debuxo de *Cousas* este remate é un madeiro quebrado en posición vertical, mentres que no do MPL hai unha peza plana cunha perforación en forma de arco e cruzada perpendicularmente por unha táboa. En canto ao sentido do debuxo, cómpre interpretalo en función do texto de *Cousas* e, por tanto, en relación ao funesto enlace entre a forma de vida das xentes do pobo e o chamado «progreso». Por iso, como en «Camiño esquecido...», o artista opta por unha *vanitas* como ilustración, unha ruína descarnada que, con todo, conserva plena a súa alma.

O debuxo titulado *Ponte* (período 1924-36; lapis/papel) suxire a reprodución arqueolóxica dun modelo real. Este modelo atópase sen dúbida nunha ponte do contorno do mosteiro de Acibeiro, como amosan dous debuxos do MdP datados ca. 1924. Un debuxo do primeiro libro de *Cousas* (1926) tamén fai referencia a esta ponte, aínda que neste caso o pequeno frontón cunha cruz inscrita que remata o peitoril é substituído por unha cruz exenta. Ao conxunto de variacións sobre este motivo aínda hai que lle engadir un debuxo en *Galicia* (17-VIII-1924)¹¹¹ e catro exemplos máis do MdP¹¹².

Para dar co sentido desta ponte, debe considerarse o texto da «cousa» en que se inclúe, que encomeza así: «A ponte vella xa non rexe cos amores e as traxedias que leva no lombo e calquera día amañece afundida». Así pois, fálase dun obxecto que, malia a ser de pedra, vive e ten memoria. É un obxecto capaz de encherse das historias que nel suceden, e isto precisamente conforma a súa bagaxe espiritual. Ou acaso sexa, máis ben, que os ollos do artista ven máis alá das pedras polo efecto da sinestesia, que transmuta a sensación en sentimento. A imaxe énchese entón de contidos que non están explicitados na mesma, porque «o pintor ten que evocar algo máis que unha visión».

Cruceiro (imaxe 11; ca. 1922-29; augada/papel) ilustra a transición cara un rexistro arqueolóxico sen deixar de ser, probablemente, a obra máis simbolista da colección. O motivo principal, que lle dá título, deriva da labor investigadora de Castela, da que é principal expoñente *As cruces de pedra na Galiza*. De feito, como apunta Cuba Rodríguez, «este cruceiro é con toda probabilidade o mesmo que aparece debuxado na lámina xxviii (...), situado en Estribela (Marín)»¹¹³. Non obstante, malia esta nota arqueolóxica, esta augada non responde globalmente a unha vontade empírica, dada a atmosfera misteriosa e irreal que emana do cruceiro e do escenario. Os recursos formais apuntados como propios dunha arte simbólica acadan o punto máis intenso, precisamente da man da técnica con que Castela mellor os desenvolve: a acuarela. Chan, parede, e ceo nocturno, as tres superficies que compoñen o escenario, revelan os exercicios de simplificación e de supresión do insignificante, así como

¹¹¹ CASTELAO. *Op. cit.*, 1981, p. 311.

¹¹² Titúlense *Ponte* e *Grupo de mulleres nunha ponte* (ambos do período 1916-36); *A ponte vella e Agardando na ponte* (ambas ca. 1916) presentan o motivo dende unha perspectiva lateral.

¹¹³ CUBA RODRÍGUEZ, X. R. Comentario á «Lámina lvi», no *Cartafol do Museo: guía gráfica do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Deputación Provincial, 2007.



11. *Cruceiro* (ca. 1922-29)

de estilización da luz e da cor, que co tempo se imponen. O mesmo cruceiro escollido polo artista entre o vasto repertorio de cruceiros reais que coñece caracterízase polo carácter arcaico e a sinxeleza volumétrica, e aínda se executa cun filtro primitivista e simplificado nos elementos estruturais, como o breve fuste ou a inexistente plataforma. De todos estes aspectos búscanse en último termo «emocións suxeridas eternizadas, non copias fotográficas»¹¹⁴.

Hai outra proba de que non se trata dunha vista arqueolóxica: outras dúas augadas do MdP, tituladas ambas *Cruceiro* e datadas en ca. 1920 e 1922, presentan a mesma cruz noutro escenario. Nos tres casos aparece o modelo da lámina xxviii: un cruceiro cun capitel esférico, unha cruz de sección cadrada rematada nunha protuberancia en forma de cilindro, un similar Cristo de aparencia arcaica e un faroliño pendurado do traveseiro. En cambio, fronte ao misterioso muro que pecha a esquerda da obra de Lugo, as de Pontevedra presentan un grupo de catro piñeiros que, non sendo idénticos, recollen un mesmo esquema estrutural no que se inclúe, novamente, o motivo do tronco inclinado. O que parece deducirse deste uso do repertorio é que Castelao está a servirse illadamente dos motivos que tomou do natural para recompoñelos nunha imaxe distinta da orixinal, o que pode lembrar *mutatis mutandis* o proceso creativo das paisaxes compostas¹¹⁵.

¹¹⁴ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 143.

¹¹⁵ Sinálase a Friedrich e Constable como practicantes destas paisaxes que, produto dunha reelaboración intelectual, se crean no obradoiro e non ao *plein air*. As paisaxes compostas combinan conceptos

Os cruceiros sintetizan o interese de Castelao polos fitos relixiosos da paisaxe. Neste punto, volve prestarse aludir a Friedrich, quen «xa cara 1800 se ocupara (...) do tema da cruz na paisaxe»¹¹⁶. Cando o rianxeiro toma nota da *Vista sobre Hammerstein* de Josef Ruetp¹¹⁷ está a interesarse polo concepto da cruz no cimo do monte, que en Friedrich triunfa no *Altar de Tetschen* (1808). Non obstante, a comparación de *Cruceiro* cunha obra como *A cruz no Mar Báltico* (1815) revela ideas moi distintas sobre a relixión. Ambas pinturas desenvolven un formato vertical en cuxo centro a cruz se erixe recortada contra o fondo. Mais na de Friedrich a cruz núa álzase imponente e sobrenatural perante o océano, mirando á lúa no horizonte e rodeada de alusións simbólicas á esperanza na resurrección¹¹⁸; mentres, na de Castelao, unha cruz animada pola figura de Cristo e un faroliño se insire nun baleiro case abstracto, como cálida encarnación da fe popular. Fálase de diferentes actitudes vitais nas que Deus, como experiencia xenuinamente humana, nun caso aparece fóra da vida, como destino final do individuo, e noutro é parte esencial dela, razón xeradora da nación. Así pois, o valor que Castelao dá á relixión é independente da existencia de Deus como obxecto; depende exclusivamente de que o pobo o sinta, feito polo que se constitúe en parte inalienable do seu carácter¹¹⁹.

En conclusión, *Cruceiro* presenta outra visión evocadora, dirixida ao sentimento e non á vista. É o espírito que palpita a través da forma sensible, a cal constitúe o punto de encontro entre obxecto e suxeito, entre natureza e nación, e acada na cruz de pedra unha das súas expresións máis xenuínas. Este espírito penetra no espectador da obra como un mosaico de suxestións e, por efecto da sinestesia, desemboca nunha emoción rotunda.

O rexistro arqueolóxico

A ilustración da historia da condeseña adopta o modo do debuxo arqueolóxico, tal que estivese citando un sepulcro gótico real¹²⁰. A primeira vista, esta elección estilística podería parecer incoherente coa concepción da arte inferida a través do texto; pero xusto ao contrario, a imaxe do sepulcro adquire pleno sentido á luz das ideas expostas. O debuxo, coa súa alusión ás iconas rurais, constitúe un eloxio da alma do pobo.

Lonxe de ser unha faceta contradictoria, o rexistro máis arqueolóxico e empírico da obra plástica de Castelao non responde a unha vontade fotográfica para o mero inventariado das formas artísticas, senón que segue a procurar a captación do esencial

aprendidos en diferentes sesións da actividade perceptiva, de forma que determinado apunte do natural pode trasladarse a distintos cadros como unidade independente (cfr. HOFMANN, W. *Op. cit.*, pp. 26-27).

¹¹⁶ AA.VV. *Op. cit.*, 1992, p. 118.

¹¹⁷ MdP: *Paisaxe con cruceiro* (1929), tomado da páxina 321 de *Das Buch vom Rhein*, de G. Hölscher.

¹¹⁸ AA.VV. *Op. cit.*, 1992, p. 156.

¹¹⁹ CASTELAO. «O galeguismo na arte», en *op. cit.*, 1996, p. 66: «se non eisistise o Ceo, seríamos capaces de inventalo, para os nosos mortos». *Vid.* tamén nota 122.

¹²⁰ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2000, p. 35. Na nota 1 está a referencia da ilustración.

do ser galego a través da forma sensible. Así, cando máis preto se atopa o artista da reprodución fiel, segue a partir do mundo rural que concibe como fonte de verdade, portador da arte verdadeira fronte á arte falsa das chamadas clases cultas¹²¹.

En función disto, os debuxos arqueolóxicos de Castelao destacan polos aspectos relixioso e medievalizante, considerados en estreita relación coa esencia do rural galego¹²². O tema principal é o dos cruceiros, cos que comeza a traballar en 1922 a través do Centro de Investigacións Históricas de Pontevedra¹²³, e que o acompañan durante toda a vida coa paulatina construción d'*As cruces de pedra na Galiza*. Xunto aos cruceiros, son motivos frecuentes as igrexas medievais, así como os seus elementos escultóricos.

No plano formal, Castelao desenvolve o modo arqueolóxico a través tanto do debuxo de liña como da acumulación de punteado, e non necesariamente de xeito simultáneo. A ilustración do sepulcro da condeseña exemplifica o estilo punteado; en cambio, como se verá, outros exemplos desenvolven unicamente a liña. Cómpre destacar que Castelao, malia á súa formación autodidacta, converteuse nun excelente debuxante a nivel técnico, con notable capacidade para copiar do natural. Compréndese así que parte da súa obra poida valorarse como un traballo de catalogación e inventario, como *As cruces de pedra na Galiza* ou *As cruces de pedra na Bretaña*, que supoñen un exercicio eminentemente empírico: tomar apuntes do natural tirando de destreza técnica e de vontade obxectiva.

Porén, tras do carácter de reprodución fiel das imaxes arqueolóxicas, impónse unha estilización e simplificación das formas de intención expresiva que dota á imaxe dunha aparencia primitiva¹²⁴. O primitivismo, que dende Gauguin pesa moito na vangarda europea, é adoptado por Castelao para reivindicar a arte do seu pobo e constitúe unha forma de ruptura coa academia para recuperar unha tradición artística galega perdida¹²⁵. Neste sentido López Vázquez apunta á «visión sintética», ao «gusto polas formas redondeadas» e ás «inconcrecións ou ambigüidades espaciais» como elementos propios da arte popular¹²⁶. Aflora aquí de novo o simbolismo, pois o primitivismo non é un mero artificio formal: xustifícase na procura de valores esenciais de carácter espiritual.

Cando se fala de modo arqueolóxico fálase dunha vontade científica, é dicir, do desexo de rexistrar unha multiplicidade de obxectos —sobre todo artísticos— cun criterio óptico uniforme. Esta uniformidade do sistema óptico é necesaria para que se produzan as menores distorsións particulares posibles, o que non implica a ausencia

¹²¹ CASTELAO. AeG en *op. cit.* 1996, p. 24. Castelao cita a Tolstoi. *Vid.* nota seguinte.

¹²² Castelao considera o románico como un momento xenuíno do pobo galego e, en relación con el, considera o cristianismo como un elemento medular da súa cultura, que pervive nas clases populares. Partindo disto, vincula a relixiosidade coa espiritualidade e, polo tanto, coa capacidade mesma de producir arte. Neste sentido, cita a Tolstoi: «Tamén-a houbo [arte] (...) n'ó resto d'a Europa até o século XIII e XIV. Mais dende que a clas máis outa ficou sen fe ningunha, non houbo máis que dúas Artes: a d'ó pobo e a d'a clas d'os homes escollidos» (*ibid.*).

¹²³ SEIXAS SEOANE. *Op. cit.*, p. 12.

¹²⁴ CASTELAO. «O novo esprito na arte», en *op. cit.*, 1996, p. 78.

¹²⁵ *Vid.* carta a Manoel Antonio recollida en SEIXAS SEOANE. *Op. cit.*, p. 12.

¹²⁶ LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 144.

de distorsións a nivel estrutural. A tendencia ao primitivismo encaixa aquí precisamente como unha distorsión estrutural do sistema, pois afecta uniformemente ao conxunto de representacións. É unha distorsión controlada, un condicionante a priori dos anteollos polos que se mira que produce resultados obxectivos, non arbitrarios. A alma do artista pasa, unha vez máis, a incorporarse á obra, pero de xeito homoxéneo e calculado. Xusto así se constrúen as moitas imaxes que conforman os traballos sobre *As cruces de pedra*.

O mellor representante no MPL desta vertente arqueolóxica é o debuxo titulado *Cruceiros* (imaxe 12; ca. 1923; tinta/papel), que amosa catro piedades similares onde varían principalmente a posición de Xesús e os motivos da peaña. As imaxes suspendidas no baleiro, illadas do seu contexto orixinal e distribuídas nun cadrado, evocan unha folla de catálogo arqueolóxico e, por tanto, parecen antepoñer o carácter de reproducións. Como tales, corresponden formalmente cos debuxos d'*As cruces de pedra na Galiza*, cos que comparten elementos arcaizantes alén da simple fidelidade arqueolóxica. O gusto por redondear os motivos, o debuxo lineal con tendencia ao trazo anguloso¹²⁷ ou o modelado rudo e cheo de inconcrecións apuntan á visión sintética e primitiva sinalada.

12. *Cruceiros* (ca. 1923)



¹²⁷ As formas angulosas derivan do gravado en madeira. Castela adoita «imitar nunha técnica efectos formais producidos por outra», o que López Vázquez denomina «efecto esquemomórfico» (*ibid.*, p. 136).

Os *Cruceiros* remiten a catro piedades concretas d'As *cruces de pedra na Galiza*. Os debuxos non son idénticos, pero é evidente que comparten o modelo real¹²⁸, dadas as semellanzas na disposición dos membros corporais de Xesús e de María. En orde de lectura, as catro piedades corresponden ás etiquetadas como «Albeiro-Marcón», «Poio pequeno», «Lourizán» e «A Parda-Marcón»¹²⁹. En todo caso, *Cruceiros* non procede directamente do álbum, xa non só pola ausencia dos característicos títulos, senón tamén polas diferenzas de factura, en particular na técnica de modelado: nas figuras do álbum practícase o punteado, mentres que a obra do MPL decántase por un raiado uniforme.

Máis alá, tal e como se presentan as piedades do MPL, que teñan un referente real parece secundario. Que os *Cruceiros* non queren citar catro piedades concretas percíbese na ausencia xa sinalada dos títulos, que n'As *cruces de pedra...* identifican a procedencia dos motivos, e corrobórase ao considerar a súa publicación, agora de xeito idéntico, no número 17 da revista *Nós* (I-III-1923) e no primeiro libro de *Cousas* (1926). Na revista *Nós*, o debuxo aparece cun recheo monocromo azul; en *Cousas*, aparecen só tres piedades distribuídas nun triángulo invertido¹³⁰, tamén sen identificar, e acompañadas por un texto que redunde no senso xenérico das representacións. Neste plano universal, texto e imaxe volven ilustrar eficazmente a dicotomía entre arte popular e arte culta pola que a «piedade creada polos canteiros» non é a «piedade dos escultores»¹³¹.

Parece pois xustificoado entender *Cruceiros* como unha reformulación en clave xenérica dalgunhas piedades concretas recollidas para *As cruces de pedra na Galiza*. As catro imaxes conforman un conxunto unitario onde prevalece o arquetípico sobre o particular. Non se pretende resaltar o diferente, senón o que teñen en común as piedades ou «Virxes das Angustias» dos cruceiros coa fin de dotalas dun carácter universal.

A *Piedade* n.º 674 (período 1924-34; lapis/papel) ofrece parecidos coa obra anterior, pero tamén importantes diferenzas. O debuxo amosa unha única piedade tamén sen identificar malia ter probablemente un modelo real. Porén, a presenza da lúa fala dun concepto distinto ao arqueolóxico na representación; de feito, o tipo de iluminación suxire unha escena nocturna que recorda o panorama descrito no prólogo de *Cousas*¹³². Formalmente, a obra é moi distinta de *Cruceiros*: apenas modelada, alternada de ásperos contrastes de luces e sombras, as cales se constrúen rudamente a través de raias. Trátase dun concepto expresionista, onde o claro e o escuro se opoñen sen zonas de transición, un efecto que se deriva do gravado en madeira e que Castelao emula co lapis¹³³. Os trazos dos contornos tamén ofrecen un carácter expresionista

¹²⁸ Calero fala de «cuatro dibujos hechos del natural» (CARBALLO CALERO, M.ª V. *Op. cit.*, 1983, p. 68).

¹²⁹ *Cfr.* respectivamente: lámina LXIV, figura 69a, lámina LXI e lámina LX de CASTELAO. *As cruces de pedra na Galiza*. Vigo: Galaxia, 1984. Agás a etiquetada como «Albeiro-Marcón» (LXIV), as piedades aparecen volteadas horizontalmente con respecto ao debuxo do MPL.

¹³⁰ Está ausente a última.

¹³¹ CASTELAO. *Op. cit.*, 2000, p. 77.

¹³² *Ibid.*, p. 66.

¹³³ *Vid.* nota 127.

ao tornarse cortantes e angulosos. Levado á tinta, o resultado sería semellante ao que ofrecen as imaxes de «Un casamento» ou «O alquilador» de *Cousas*, e tería a súa máxima expresión nas ilustracións de *Un ollo de vidro*, onde a liña desaparece en favor das masas contrastadas de brancos e negros.

A imaxe carece da redondez, da organicidade e da dozura que caracteriza o primitivismo dos *Cruceiros*; no seu lugar, o corpo do Fillo estilízase e alóngase para repousar, cos membros contorsionados, sobre unha Nai ríxida e petrificada. A relación entre Nai e Fillo arrefríase principalmente pola disposición das sombras, que separan os seus corpos e, sobre todo, anulan un elemento fundamental para a expresividade: os ollos dela. Así pois, a tenrura que se vía nos *Cruceiros* é aquí hieratismo.

De distinta liña son as piedades bretonas etiquetadas como *Penmarc'h* e *Ploudavid* (imaxe 13), ambas de 1929¹³⁴. Neste caso, trátase de dous debuxos a tinta co modelo real declarado. Pertencen á serie d'*As cruces de pedra na Bretaña*, aínda que non aparecen na edición definitiva da obra. A piedade de *Penmarc'h* desenvolve un infrecuente esquema vertical, por canto que a Nai está de pé co Fillo en brazos. As figuras elévanse sobre un pedestal cun brasón e dous tenantes, os cales semellan o modelo para a estraña personaxe, tal vez un querubín, que asoma no cóbado de Cristo. Castelao reproduce o modelo tal e como o atopa, de xeito que presenta a figura de Cristo decapitada.

13. *Ploudavid* (1929)



¹³⁴ Castelao viaxa a Bretaña durante 1929. *Cfr.* SEIXAS SEOANE. *Op. cit.*, 2006, pp. 13-14.

A obra desenvolve un estilo de debuxo lineal sen modelado, a excepción dun recudido raiado paralelo, similar ao de *Cruceiros*, que se practica nas zonas de máxima sombra. O MdP posúe varios esbozos sobre cruceiros da zona de Penmarc'h, pero só se localiza un que se refira á obra que se está a tratar¹³⁵. Ademais, aínda que este debuxo non aparece na versión definitiva d'*As cruces de pedra na Bretaña*, resposta perfectamente ao estilo da serie, mesmo pola técnica de sombreado.

Practicamente o mesmo pode dicirse da piedade etiquetada como *Ploudavid*, que ofrece en particular a presenza colateral de Xosé de Arimatea e Nicodemo, o que amplía horizontalmente a composición ata conformar un cadrado. Aínda que o MdP posúe dous esbozos deste debuxo, a edición final do álbum de Bretaña non contén ningunha piedade localizada en Ploudavid. En realidade, o título destes esbozos revela que a denominación correcta é Pouldavid, antiga comuna bretona actualmente integrada en Douarnenez, que só ofrece un Santiago Peregrino na edición final d'*As cruces de pedra na Bretaña*.

O debuxo titulado *Santiago* (período 1916-36; lapis/papel) é unha copia do natural do Santiago Apóstolo situado no parteluz do Pórtico da Gloria da catedral compostelá. Cun estilo estritamente lineal, omítese calquera efecto de modelado na figura, de tal xeito que aparece eminentemente plana, percorrida internamente por esquemáticos trazos que aluden aos pregamentos da roupa. A obra, que presenta as marcas do bosquexo, pode ser preparatoria do *ex-libris Sánchez Cantón* conservado no MdP. O seu modelo constitúe un dos máis admirados exemplos do que Castelao considera a arte xenuína do pobo galego, o Pórtico da Gloria do mestre Mateu, que encarna todas as cualidades outorgadas ao románico e que é «lembianza d'os nosos séculos d'ouro»¹³⁶. Por outra banda, Castelao debuxou en Bretaña varias imaxes de Santiago como peregrino que, ademais de recollerse n'*As cruces de pedra na Bretaña*, aparecen nunha serie sobre *Sant'Iago na Bretaña* dos números 67 e 79 da revista *Nós*¹³⁷.

O debuxo *Mosteiro de Acibeiro* (imaxe 14; ca. 1924; lapis/papel) constitúe toda unha *veduta* desta arquitectura cara 1924. A obra é case idéntica a un carbonciño conservado no MdP entre outros traballos relativos a Acibeiro, como os mencionados no comentario de *Ponte*. Aquí, a estilización primitivista desaparece en favor da actitude empírica. Por medio dunha panorámica picada, Castelao amosa o conxunto monástico recostado na orografía dunha paisaxe que, non obstante, aparece difuminada e inconcreta, en coherencia coas prioridades puntuais do traballo documental. Así, toda a atención recae no motivo arquitectónico, cuxas estruturas ofrecen a máxima concreción, perfectamente modeladas pola luz que entra pola esquerda e ensombrece os lenzos murais orientados á dereita. Este énfase no edificio vai acorde coa finalidade arqueolóxica do debuxo, é dicir, coa intención de rexistrar o estado do mosteiro nun momento determinado. As súas estruturas ortogonais son un factor que acredita a obxectividade do sistema perspectivo empregado e o propósito fundamental do traballo¹³⁸.

¹³⁵ O esbozo que se sinala atópase reproducido en AA.VV. *Op. cit.*, 2000, p. 93.

¹³⁶ CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, pp. 24 e 26.

¹³⁷ CARBALLO CALERO, M.^a V. *Op. cit.*, 1983, p. 99.

¹³⁸ Obras como esta relaciónanse co traballo para o Centro de Investigacións Históricas de Pontevedra.

14. *Mosteiro de
Acibeiro (ca. 1924)*



Pecha este apartado *Cara e mans* (imaxe 15; 1921; lapis/papel), que Castelao realizou durante a súa xira europea de 1921. Este debuxo, que semella unha follas de estudos, presenta unha cara, dous pares de mans entrelazadas e a pinza dun crustáceo. A inscrición «Mostaert» anuncia cal é o modelo do que se está a copiar: coa excepción das pinzas da parte inferior, os motivos están tomados do *Tríptico da Paixón de Cristo* (ca. 1515-20) do pintor holandés Jan Mostaert (1472-1555), exposto nos Museos Reais de Belas Artes de Bruxelas. Isto vén confirmado polo texto que Castelao adxunta a uns debuxos moi similares no folio 129 do seu *Diario 1921*¹³⁹:

«Os dous de Mostaerts¹⁴⁰ son sacados do mesmo cadro: «La Pasión». O primeiro é a eispresión de forza con que un xudío axuda a pôr a coroa d'espíñas na testa do Noso Señor; o segundo son as mans de María Madalena no panel central.»

Velaquí a natureza arqueolóxica deste debuxo: o que nun principio parece un retrato caricaturesco revélase como unha imitación o máis fiel posible doutra obra. Cando o artista, valéndose do lapis, trata de rexistrar con precisión algún aspecto dunha arte allea, a súa vontade é empírica. Castelao, como un cartógrafo, está a rexistrar os detalles do Mostaert coa maior fidelidade que lle permite a súa técnica, talvez coa propia intención de exercitala, pero en todo caso para lembrar aquilo que lle gustou ou conmoveu.

¹³⁹ O folio 129, conservado no MdP, reproducése en AA. VV. *Op. cit.*, 2000, p. 212. De aquí se toma a cita.

¹⁴⁰ Neste exemplo do *Diario 1921*, Castelao refírese ao artista holandés por tres veces como «Mostaerts», engadindo un s á grafía usual. Non obstante, isto non afecta á obra do MPL.

Que o tríptico de Mostaert suscite a atracción de Castelao ten de novo a súa explicación no que defende como a arte verdadeira. Precisamente, a viaxe por Europa de 1921¹⁴¹ explícase como unha busca desta arte verdadeira a través dos centros neuráxicos da vangarda, cun interese non tanto pola novidade como pola autenticidade dos novos estilos. Esta autenticidade vén dada polo carácter nacionalista que Castelao atribúe aos diferentes *ismos*, entendidos como propostas liberadoras de cada pobo e como unha revitalización do que palpita na súa medula¹⁴². Porén, non é a admiración específica pola vangarda, senón pola arte verdadeira como idea —é dicir, por unha arte xenuinamente nacional— a que determina a admiración que o artista sente pola pintura flamenga:

«... ista impresión de Beleza que me dou a pintura do Norte, anterior a Rubens, fíxome comprender que a Pintura é o arte meirande (...) diante dos primitivos o entusiasmo fica preso para sempre dentro da nosa cachola e iste amor meu polos vellos méstres levareino connigo á miña Terra e queira Deus que floreza.»¹⁴³



15. *Cara e mans* (1921)

¹⁴¹ A viaxe de Castelao, procedente dunha bolsa de estudos, comeza o 13 de xaneiro de 1921 e remata en novembro. Visita Francia, Bélxica e Alemaña «para ver e aprender. Amais toma apuntamentos, risca debuxos e envía cada mes o informe da súa viaxe» (SEIXAS SEOANE. *Op. cit.*, pp. 11-12).

¹⁴² LÓPEZ VÁZQUEZ. *Op. cit.*, 2006, p. 137: «(...) non deixa de ser curioso e orixinal que Castelao interprete o Futurismo, Cubismo, Expresionismo etc., como solucións nacionalistas italianas, francesas ou alemás». Sobre isto, *vid.* CASTELAO. «O novo espírito na arte», en *op. cit.*, 1996, p. 71.

¹⁴³ CASTELAO. *Op. cit.*, 1977, p. 189.

No discurso *Arte e galeguismo*, Castelao eloxia á arte «belga» como exemplo de autenticidade ao longo da historia, para o que segue a Fiorens-Gevaert: «os belgas mantuvéronse sempre inimigos d'o centralismo; as primeiras cibdás teñen unha individualidade moi marcada e os artistas que traballan en Gante, en Amberes, en Bruxas, non sintiron ningún desexo d'emigraren a Bruxelas»¹⁴⁴. A esta referencia modélica opón o caso galego, xa que «o pobo belga renovou a súa tradición facendo Arte belga e o pobo galego que ten as raíces n'a terra e os ollos n'o estranxeiro ou en Madrid rifou coa tradición (...) pra desfacerse d'a súa persoalidade»¹⁴⁵. A alta estima pola arte flamenga explica, como se viu, a influencia de Patinir nas paisaxes de Castelao, e impulsa a súa proposta de facer de Nuno Gonçalves «o cume d'unha escola que, con ter recibido influencias flamengas e mais italianas, podemos considerar como nosa»¹⁴⁶. Así mesmo, permite comprender que en Bruxelas puxese a vista na obra de Mostaert quen, non sendo belga —naceu e traballou en Haarlem—, está nos parámetros do que Castelao chamaba a pintura dos «primitivos do norte»: a pintura flamenga de finais do gótico.

«La Pasion». Está moi ben de eispresións; os ollos das figuras están roxas de chorar; se os personaxes non choran é que están cansos xa. Iste tríptico está verdadeiramente cheo de figuras nunha complicación chea de sinxeleza e o dibuxo das figuras é perfeuto e cheo de simplificacións calladas en liñas. (...)»¹⁴⁷

Vistas as obras do rexistro arqueolóxico, obsérvase que son os modelos escollidos os que primeiro invocan os valores espirituais e populares. En moitos casos, a factura serve tamén para resaltar estes valores, principalmente por medio da estilización primitivista, que non só fala dun estadio primario da arte, senón tamén dunha dimensión esencial vinculada ao pobo e ao seu espírito. Sexa a través do tema ou do estilo, asoma en cada obra arqueolóxica unha loanza á arte verdadeira, que é tanto a dos canteiros como a dos pintores flamengos. Castelao réndese así á arte da súa terra, historicamente relegada coa coartada do «universalismo», pero ineludible depositaria do ser das súas xentes.

¹⁴⁴ Tomado de CASTELAO. AeG en *op. cit.*, 1996, p. 26.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 29, nota 3. Proponse a Nuno Gonçalves, pintor portugués de finais do gótico, como modelo para unha nova escola galega de pintura. Representante de Portugal, o seu estilo flamengo é posto en oposición ao de Velázquez, representante de Castela e símbolo de decadencia dos valores espirituais.

¹⁴⁷ CASTELAO. *Op. cit.*, 1977, p. 190.

Bibliografía

- AA. VV., *Castelao: 1886-1950*, catálogo da exposición celebrada no Jardín Botánico de Madrid (proxecto e selección de textos e autores, J. A. Durán). Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
- AA. VV. *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, catálogo da exposición (dir. científico W. Hofmann). Madrid: Museo del Prado, 1992.
- AA. VV. *Castelao: exposición 50 aniversario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2000.
- BONET CORREA, A. «Castelao y la *Vanguardia Gallega* de Lugo», en *Actas Congreso Castelao*, eds. J. Beramendi e R. Villares. Santiago: Universidade, Servicio de Publicacións, 1989, tomo 1, pp. 473-483.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. *Sátira y tragedia, las imágenes de Castelao*. Sada: Edición do Castro, 1987.
- CARBALLO CALERO, M.^a V. *La ilustración en la revista Nós*. Ourense: Deputación Provincial, 1983.
- CARBALLO CALERO, M.^a V. *Os castelaos de Ourense*. Ourense: Caixa Ourense, 1985.
- CARBALLO CALERO, M.^a V. «Do modernismo ao expresionismo na obra artística de Castelao», en *Actas Congreso Castelao*, eds. J. Beramendi e R. Villares. Santiago: Universidade, Servicio de Publicacións, 1989, tomo 1, pp. 453-471.
- CARBALLO CALERO, M.^a V. «Do realismo do Álbum *Nós* ao expresionismo das *Estampas de guerra* (1916-1939)» en *Congreso sobre Castelao*, actas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, pp. 349-354.
- CASTELAO, A. D. R. *175 debuxos* (limiar de X. Filgueira Valverde). Santiago: Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santiago, 1976.
- CASTELAO, A. D. R. *Diario 1921*. Vigo: Galaxia, 1977.
- CASTELAO, A. D. R. *As cruces de pedra na Bretaña; Santiago na Bretaña*. Vigo: Edicións Castrelos, 1978.
- CASTELAO, A. D. R. *Cousas da vida 1* (ed. F. Campos). Madrid: Akal, 1981.
- CASTELAO, A. D. R. *As cruces de pedra na Galiza*, edición facsimilar da edición orixinal de 1954. Vigo: Galaxia, 1984.
- CASTELAO, A. D. R. *De viva voz. Castelao: conferencias e discursos*, ed. Henrique Monteagudo. Santiago de Compostela: Fundación Castelao, 1996.
- CASTELAO, A. D. R. *Obras* (coord. xeral de H. Monteagudo). Vigo: Galaxia, 2000, tomo 1.
- CUBA RODRÍGUEZ, X. R. «Lámina LVI», no *Cartafol do Museo: guía gráfica do Museo Provincial de Lugo*. Lugo: Deputación Provincial, 2007.
- DÍEZ, J. L. e BARÓN, J. «Joaquín Sorolla, pintor», en *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 2009, pp. 19-142.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. «Castelao e o Museo de Pontevedra», en *Museo de Pontevedra*, tomo 40, 1986, pp. 217-240.
- GARÍN, F. e TOMÁS, F. «La fortuna crítica de Joaquín Sorolla», en *Joaquín Sorolla, 1863-1923*, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 2009, pp. 471-484.

- HELMAN, E. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- HOFMANN, W. «Caspar David Friedrich desde una perspectiva europea», en *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, catálogo. Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 22-33.
- JENSEN, J. C. *Caspar David Friedrich. Vida y obra*. Barcelona: Blume, 1980.
- LÓPEZ, Siro. *Castelao humorista*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro», 1996.
- LÓPEZ, Siro. «Castelao debuxante humorista», en *Congreso sobre Castelao*, actas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, pp. 355-360.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. «O debuxo en Castelao», en *Castelao: exposición 50 aniversario*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 2000, pp. 23-38.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. «El contexto artístico gallego en la formación de Castelao artista», en *Congreso sobre Castelao*, actas. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, pp. 365-374.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. «Castelao e a creación dunha pintura galega», en *Castelao pintor*. Vigo: Galaxia, imp. 2006, pp. 134-147.
- NEIDHARDT, H. J. «Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico», en *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos*, catálogo da exposición. Madrid: Museo del Prado, 1992, pp. 50-59.
- PAZ ANDRADE, V. *Castelao na luz e na sombra*. Sada: Edición do Castro, 1986.
- SEIXAS SEOANE, M. A. «Castelao: entre a dor e a cor», en *Castelao pintor*. Vigo: Galaxia, imp. 2006, pp. 8- 21.
- VALLE PÉREZ, X. C. *Castelao e as cruces de pedra: fondos do Museo de Pontevedra*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.

Recursos da Internet

Catálogo Castelao do Museo de Pontevedra, en <http://www.museo.depo.es/museocastelao.org>, especialmente as reproducións do *Álbum Nós*.

Abreviaturas empregadas

AAC: «Algo acerca de la caricatura», discurso.

AeG: «Arte e galeguismo», discurso.

HDC: «Humorismo. Debuxo humorístico. Caricatura», discurso.

MdP: Museo de Pontevedra.

MPL: Museo Provincial de Lugo.

s.d.: sen data.

s/p: sen numeración de páxina ou lámina.