



El desfiladero de San Xoán da Cova por Ovidio Murguía

Javier Travieso Mougán
klemp85@hotmail.com

Resumen. El texto comenta diferentes aspectos relacionados con el cuadro pintado por Ovidio Murguía en el año 1898 en el paraje denominado San Xoán da Cova, lugar por el que circula el río Ulla y en el que años después se instaló el viaducto del ferrocarril Santiago-Madrid. La pintura fue encargada por el político Eugenio Montero Ríos para su pazo de Lourizán y responde a una estética pictórica tardorromántica propia de los años previos al estallido de la corriente impresionista.

Abstract. This text is about different aspects related to the painting made by Ovidio Murguía in 1898 in San Xoan da Cova, a place through where the Ulla River flows and in which, years later, the Santiago-Madrid railway viaduct was built. The painting was commissioned by the politician Eugenio Montero Ríos for his ancestral home in Lourizán and it corresponds to a late romantic pictorial aesthetics, very common in the years previous to the Impressionist movement.

Cuando el insigne político liberal Eugenio Montero Ríos decide reformar la casa grande de Lourizán, allá por el año 1898, encarga al joven pintor Ovidio Murguía Castro un total de siete obras destinadas a embellecer una estancia singular y acogedora que el estadista compostelano bautizara como «Salón de Fumar». A una de esas obras nos vamos a referir. Se trata del óleo titulado *Paisaje de Ponteulla, San Xoán da Cova*, que en la actualidad se expone en el Museo de Pontevedra, en depósito de la Diputación Provincial (figura 1).

La tela mide 123,5 x 145 cm. Representa el paso del río Ulla por la zona que da título al cuadro y que divide las provincias de Pontevedra y A Coruña, lo que se corresponde con el ayuntamiento de A Estrada en el margen izquierdo y el de Vedra en el derecho. Se trata de un «referente iconográfico» en toda regla que, entre otras



Figura 1: Ovidio Murguía, *Paisaxe de Ponte Ulla, San Xoán da Cova*.
Foto: Museo de Pontevedra.

cosas, ha dado pie a interesantes trabajos, publicados, dos de ellos, en sendos números de esta misma revista^{1, 2, 3}.

Estamos ante una de las pocas obras de Ovidio Murguía inspiradas en un lugar reconocible. Evocamos la silueta de nuestro joven artista caminando en soledad por aquellos parajes próximos a Compostela, tomando apuntes en un cuaderno y dejándose seducir por los enormes peñascos que, ligeramente desfigurados, adaptaría luego a su composición. Quién sabe si la fijación obsesiva por los

- 1 PUERTAS MOSQUERA, CAROLINA, «Breve historia de una litografía incunable», en *A Estrada, miscelánea histórica e cultural*, Vol. 11, 2008, pp. 7-11.
- 2 DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, FRANCISCO, «Representaciones gráficas e literarias de San Xoán da Cova», en *A Estrada, miscelánea histórica e cultural*, Vol. 16, 2013, pp. 287-304.
- 3 PÉREZ MOREIRA, ROXELIO; LÓPEZ GÓNZÁLEZ, F. JAVIER, «A descuberta cultural da paisaxe» en *Cultura e paisaxe*, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

opulentos roquedales y los relieves montañosos propia de las gentes sensibles de buena parte del siglo XIX vino a rellenar el vacío existencial que dejara en las almas inquietas el abandono paulatino de los valores del espíritu.

En otros artistas gallegos el hechizo de la montaña ejerció también un poder fascinador, aunque de concepción bien diferente. Pensamos en los poemas de Antonio Noriega Varela o en las telas del vivariense Fermín González Prieto, captadas en la soledad de las serranías lucenses de Doiras o de Filloval.

En el ciclo de obras encargadas por Montero Ríos a nuestro pintor se manifiesta un contraste, una tensión latente entre una amalgama de corrientes que tuvieron su origen en la espectral escuela francesa de Barbizón, en la de Aix-en-Provence (figura 2), o en la de los paisajistas del Piamonte (figura 3) y, de otro lado, la llamada del aire purísimo y diáfano de la serranía de Madrid que siente Ovidio cada vez con más fascinación y que le lleva a mirar hacia los fondos paisajísticos de Diego Velázquez, a la atmósfera de los *Jardines de Villa Médici*, *Las Meninas*, *Las Hilanderas* o *Mercurio y Argos*, obras que había tenido ocasión de estudiar con detenimiento durante sus años de estancia en la capital. La investigadora Ángeles Tilve acierta de lleno al comentar la que posiblemente haya sido la última obra pintada de toda la serie, la titulada *Ría de Vigo* (figura 4), cuando escribe

La claridad de este paisaje, realizado bajo una intensa luz de mediodía, la limpieza del cielo y la soltura en la ejecución nos muestran elementos de la moderna orientación pictórica que la muerte le impedirá desarrollar⁴.

En el cuadro de San Xoán da Cova empieza a latir esta lucha que frustró la enfermedad. Los árboles de primer plano adolecen de armonías de colores ásperos y apagados, como si escondieran algún drama interior. Para un pintor cántabro o asturiano, criado entre el cromatismo uniforme de sus praderas y sus cadenas montañosas, esta gama de tonos sombríos le habría de resultar familiar, pero en un pintor gallego, amamantado entre la luminosidad de un paisaje jugoso, de múltiples y diferenciados matices de verde, esta identi-

4 TILVE JAR, ÁNGELES, «Ovidio Murguía de Castro. El paisajista de la Generación Doliente», en *Ovidio Murguía*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2001.



Figura 2: Joseph Gibert, *Le Vallon de Saint - Pons*.



Figura 3: Fontanesi, *Il Bagno di Diana*.

ficación decimonónica de Ovidio Murguía en verdad nos resulta extraña. Es posible que estemos ante unos años de aprendizaje y de estudio que pugnan por escapar hacia una renovada visión de la naturaleza.

Los románticos franceses introdujeron en España la ensoñación de la sierra del Guadarrama, a la que dedica Ovidio una de sus pinturas destinadas a Lourizán. Por toda Europa se empezaron a construir vías férreas para acceder a lo alto de las cordilleras. En Madrid se canalizó el agua de Lozoya y en Cataluña se organizaron sociedades de excursionistas a la búsqueda de rincones desconocidos. El protagonismo de la montaña se manifestó, sin embargo, con cierto retraso en el arte español y refleja la división entre los que contemplan la naturaleza con mirada de geólogo y los que, influidos por la Institución Libre de Enseñanza, se dejan llevar por el sentir poético, por la ensoñación, siguiendo el principio de Giner de los Ríos, de que «el



Figura 5: Aureliano de Beruete, *Grindelwald*. Museo del Prado.

Figura 4: Ovidio Murguía, *Ría de Vigo*, 1898.

paisaje es la expresión de nuestra alma individual y colectiva»⁵. La figura del institucionista Manuel Bartolomé Cossío dice mucho de la valoración de Galicia en la España de aquel momento. Escribió buena parte de su imprescindible estudio sobre la figura de El Greco en la casa de San Victorio, en la parroquia de San Fiz de Bergondo, con vistas a la ría de Betanzos⁶.

Otros pintores de aquellos años irán asumiendo lentamente el «impresionismo» que irradiaba hacia todas partes desde Francia. Renovadores de la pintura española de esa tendencia se trasladaban a pintar a Suiza o a los Alpes Dolomitas (figuras 5 y 6). La pintura española se acercaba tímidamente a la consabida «liberación del color», pero Ovidio Murguía, debido a su muerte temprana, no llegó a saborear sus mieles. El centro neurálgico estaba en París y posteriormente en el «midi» francés. Pensemos que estamos tan sólo a siete años del estallido del movimiento «fauve».

Ovidio dirigirá su mirada y su sensibilidad hacia la poética del Siglo de Oro. Es posible que le echara en cara a la corriente impresionista lo mismo que decía de ella el compositor Claude Debussy.

5 PENA, MARÍA DEL CARMEN, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Taurus Ediciones, Madrid, 1983.

6 VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Las palabras de la tribu*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 178 y 179.



Figura 6: Gustavo Bacarissas,
Alpes Dolomitas.

No aceptaba ese calificativo para su propia música porque, según él, la pintura impresionista ensalzaba la alegría cromática pero carecía de misterio. El óleo *Ría de Vigo*, con esa lancha varada en primer plano, estamos convencidos de que, de haber sobrevivido la inmensa voz poética de Rosalía, su añorada madre, ésta la consideraría su obra predilecta entre todas las suyas. Debemos resaltar el embeleso de la luz velazqueña aunque también algo hay en ella que nos lleva a pensar en los paisajes de Camille Corot, al igual que el óleo *El puente de los franceses*. De *Ría de Vigo* emanan igualmente resonancias lejanas

de la austeridad compositiva del Goya del *Perro enterrado en la arena*, que, como es bien sabido, se viene considerando un precedente lejano de la abstracción. Esa «lírica presencia» de una dorna varada en el arenal, a decir de Ramón Otero Pedrayo, la cultivarán en Galicia, posteriormente, autores de la talla de Francisco Lloréns o del renovador Manuel Torres en sus múltiples acuarelas y dibujos captados en el barrio marinense de Banda do Río.

Su admirado Carlos Haes, paisajista de origen belga, desconoce por completo esta lírica nitidez de raíz hispánica. Del realismo objetivo de sus cuadros se deduce fácilmente que Haes se sirvió de avances novedosos en su momento, como eran los daguerrotipos. Ovidio, por el contrario, huye a conciencia del empleo de la tecnología. Sabía de sus inconvenientes. La fotografía resultó ser letal para artistas del talento de un Sorolla, por ejemplo, así como de tantos otros pintores que falsamente afirmaban elaborar sus cuadros en su integridad «al aire libre».

Al óleo de San Xoán da Cova no lo podemos calificar de «romántico», pero tampoco de «naturalista». Le falta para ambas cosas un «casi», al igual que en la simpática anécdota de la que hablaba Ortega y Gasset cuando se refería a familias asentadas desde anti-

guo en una hermosa villa de la costa andaluza. Habían perdido su abolengo y sólo hacían gala de maneras aristocráticas. Los pueblos de alrededor les dedicaron una estrofa que se hizo por entonces muy popular:

En una casi ciudad
 Unos casi caballeros
 Sobre unos casi caballos
 Hicieron casi un torneo

Hoy sabemos que el poder cautivador de los colosos del relieve, algunos en verdad sobrecogedores, inspiraron obras más relevantes en el terreno de la música que en de la pintura. El joven Ovidio, que por herencia de su madre no sería extraño que diera muestras de una destacada sensibilidad musical, no hay duda de que se habría de identificar, por citar sólo a algunos de sus contemporáneos, con la sonoridad grandilocuente de las misas de Lorenzo Perosi o las colosales construcciones sinfónicas de Anton Bruckner y la majestuosa solemnidad de sus acordes al órgano, que resonaban desde tiempo atrás en las recónditas naves de la abadía de San Florián.

De haber vivido bastantes más años y disfrutado de las pantallas de cine, podríamos suponer que también Ovidio Murguía se habría dejado cautivar por el ambiente estremecedor de las emboscadas entre fallas y barrancos de la cordillera de Nevada o del Valle de la Muerte, de la mano de buena parte de los directores de *westerns* cinematográficos de la década de los años cincuenta, que han sido, sin la menor duda, los últimos grandes paisajistas que ha dado la historia de nuestra cultura.

En el *San Xoán de Cova* que nos atañe notamos un ligero avance en el impulso velazqueño, y, más en concreto, en el único detalle de humanidad que en ésta obra se deja sentir: el humo que emana de esa chimenea misteriosa, resuelta con trazo amplio y fluido, ligeramente nervioso, inspirado en la pincelada propia de los últimos años del maestro sevillano.

La composición, que se estructura sobre unas líneas que convergen en la zona inferior derecha adolece de una solución poco feliz en la parte superior, con un corte brusco entre lo alto de las rocas y el celaje, dejando ver en medio una arboleda de fondo a la misma

altura, lo que da al cuadro una solución fría, geométrica, pensamos que poco afortunada.

Una vez aceptado el compromiso del pazo de Lourizán se vino Ovidio de Madrid, donde ocupaba un puesto de funcionario en el Ministerio de Ultramar y recibía clases de pintura en el Círculo de Bellas Artes. Salía con frecuencia a pintar del natural al entorno de la Casa de Campo⁷. Aún así la tendencia a la diversión propia de su temperamento juvenil le llevaría a añorar, a su regreso a Galicia, la vida feliz de la que disfrutaba en la Villa y Corte. A la vista de éste cuadro, y de buena parte de su obra, podríamos hacernos la imagen de Ovidio como la de un ser taciturno, pero la realidad era bien diferente. Su leyenda romántica se incrementa al desvelarse su condición de enamorado. Tenía, al parecer, relaciones serias con una modelo que posaba para diferentes artistas y que se encontraba embarazada cuando Ovidio regresó definitivamente a Galicia aquejado de tuberculosis. Y es que un alma dolorida suele estar íntimamente identificada con un alma vitalista. Un pariente suyo que vivía en Madrid, el novelista Alejandro Pérez Lugín, le había escrito a su padre haciéndole saber lo «poco recomendable» que era esa chica para su hijo. La joven se llamaba Visitación Oliva. Las hermanas del pintor destruían sus cartas, mientras el joven Ovidio pronunciaba el nombre de su amada entre los delirios que le causaba la enfermedad^{8,9}.

Estamos en este óleo de *San Xoán da Cova* en los estertores de un romanticismo rancio al que se refería José Luis Bugallal con esa prosa cordial y prudente tan suya:

Y adviértase el papel decisivo y enaltecedor que a Galicia corresponde en el movimiento romántico de nuestra pintura nacional: un gallego lo inicia: Genaro Pérez Villamil; otro gallego lo cierra: Ovidio Murguía Castro...¹⁰.

7 TILVE JAR, A. ob cit.

8 NAYA PÉREZ, JUAN, *Estudios acerca de la familia Murguía-Castro*. Deputación Provincial da Coruña. A Coruña, 1998.

9 TILVE JAR, A. ob cit.

10 BUGALLAL, JOSÉ LUIS, *El sentimiento lírico materno en la pintura de Ovidio Murguía*. Discurso leído ante la Real Academia Gallega en su recepción pública el día 4 de enero de 1951.