

UN NOCTURNO DE CASTELAO.

Javier Travieso Mougán.

Nadie ha sabido valorar la amistad como lo hicieron las generaciones nacidas a finales del siglo pasado. Las relaciones humanas pasaron a ser consideradas por muchos artistas e intelectuales, a partir de ese momento, como un estímulo vital de privilegio, desinteresado y gratificante. Fue el mismísimo Pablo Picasso el primero que se decidió a dar a la amistad carta de autenticidad en el mundo del arte. Todo aquel que realizaba una visita, siquiera fugaz, al taller del pintor malagueño, pasaba a ser poseedor, como recuerdo, de algún boceto o algún sencillo estudio lleno de encanto y espontaneidad.

Son muchas las obras de arte gallego que han sido concebidas desde su inicio, como *obsequio* a modo de regalo de circunstancias. Sería, sin duda, hermoso tema de investigación proceder al recuento y análisis de muchas de estas obras que suelen desprender, con frecuencia, un halo íntimo y delicado muy especial. Muchas de ellas duermen tristes sueños tras décadas de olvido en algún rincón hogareño en penumbra, testigos mudos de la relación del artista con algún antepasado familiar, hasta ser presa de la curiosidad de algún visitante ocasional.

No fue sólo el terrenos de la pintura el que dejó en Galicia abundantes testimonios de relación amistosa. Recordemos la figura literaria y entrañable de Otero Pedrayo en uno de sus volúmenes más apreciados: *O libro dos amigos*, o el músico Reveriano Soutullo con una hermosa partitura como *Regalo de*

boda, adaptada al repertorio habitual de muchas de nuestras bandas populares. Los gallegos contamos, además, con toda una institución de privilegio al respecto, la Fundación Iria Flavia, poseedora de abundantes testimonios de simpatía y consideración del mundo de la cultura a la figura de su titular, el escritor Camilo José Cela.

La vida de **Daniel Rodríguez Castelao** estuvo muy ligada, como bien es sabido, a la villa de **A Estrada**. Una prueba más del reconocimiento del artista al médico local don **Manuel Leyes Pose**, que atendió a Virginia en el nacimiento del que sería el único hijo del matrimonio, Alfonso Jesús, nacido el primero de febrero de 1914, fue este lienzo que nos disponemos a comentar: **una anciana con un niño, en actitud reverencial, ante un cruceiro, sobre fondo arbolado al claro de luna**. En el ángulo inferior izquierdo del lienzo, junto a la dedicatoria y la firma, se aprecia una fecha de cuyos guarismos cabe una doble interpretación: 1-11-1914 o bien I-II-1914, data esta última que coincide exactamente con el nacimiento de Alfonso Jesús Rodríguez Pereira.

Proceder con detenimiento a realizar un análisis de esta obra peculiar significa penetrar en esa estética enigmática y cautivadora que, con todas las reticencias que queramos aplicar al término, dio en llamarse *simbolismo*.

Adolece sin embargo este lienzo de cierta tensión entre una composición de claro espíritu simbolista y una tendencia innata del autor, que aflora a la menor ocasión que se le ofrezca, hacia el terreno de la caricatura, aprovechando cualquier resquicio para ponerse de manifiesto. Es el caso de la anciana del primer plano, a modo de uno de esos personajes de viñeta de prensa que tanta popularidad daban al autor por aquellos días. El resultado nos ofrece, una vez más, una tendencia identificativa del arte gallego del momento: el denominado *eclecticismo*, consistente en apañar diferentes estilos y recursos estéticos en una amalgama impersonal sin temor a que el resultado final carezca de unidad.

Conviene, al respecto, recordar aquí cuales fueron los primeros pasos de nuestro artista en el mundo de la pintura al óleo. Son pequeños paisajes sobre tabla que hoy se guardan

en el Museo de Pontevedra y que hablan a las claras de profundo sentimiento de amor de nuestro artista a su tierra natal. Se trata de estudios poco representativos de su trayectoria posterior, pero de cromatismo austero, rico en grises y ocres y con pincelada precisa, de influencia directa del francés Camille Corot. Más adelante será el realismo flamenco su gran ascendiente, como ocurrirá en los dos grandes óleos propiedad del **Recreo Cultural de A Estrada**.

La obra de arte concebida como regalo suele irradiar una aureola de poesía a la que ya hicimos referencia y que Castelao, con su inteligencia, sabe muy bien como resaltar. Era plenamente consciente de que la estética simbolista suponía el único reducto poético eficaz frente al estallido de las grandes corrientes de vanguardia. También sabía esto Valle Inclán, con el que podemos emparentar esta tela, y lo sabían también otros pintores gallegos del momento como Díaz Baliño o Jesús Corredoira. El pasado es entendido como una fuente riquísima de evocación y de ensueño, como un gran enigma protector de valores sagrados. La sombra del quietismo de Miguel Molinos está al acecho, así como la mística medieval o el estatismo pictórico de Friedrich. Algo de todo ello se condensa en esta tela, que rezuma por cada fragmento, siquiera insignificante, una identificación intensa hacia esa Galicia hoy desaparecida y que tanto han amado, entre otros, los hombres de la generación *Nos*.

Se trata, que duda cabe, de un antagonismo frente a esa figura antipática del *científico* de la historia, del *gran censor de lo imaginario* que, para algunos, había contribuido al desarrollo de la ciencia y la tecnología moderna, pero que ahora es marginado como un ser de espíritu prosaico que en nada contribuye a enriquecer el *alma* de una tierra.

La estructura compositiva del cuadro de Castelao muestra, sin rubor, algunas de las recetas formales que se habían popularizado en Francia años atrás: se tiende a una deformación idealista de objetos y personajes que nos habla de la influencia del *cartel*. Los suplementos de color empiezan a hacerse práctica habitual de los semanarios y Castelao se vuelve altamente receptivo a todo ello, conforme a ese talante innato de



Castelao "Nocturno". Óleo sobre lienzo. 100 x 67. Dedicatoria, firma y fecha: "A Manolo Leyes. Castelao. 1-II-1914".
Fotografía: Arquivo gráfico do Museo de Pontevedra.

publicista que le caracteriza. Las gentes de la época se van familiarizando con esos diseños perfilados, reducidos en sus rasgos a lo esencial, con personajes de perfil a tintas planas, que se asientan, puestos a indagar en el pasado, en el magisterio remoto del Giotto y de toda la escuela de Siena.

El calificativo de *simbolismo* bien lo podríamos someter a cuestión en otras páginas más ajustadas a teorizar con detalle sobre el mundo de la estética. Tuvo su origen estricto en la Francia de las dos últimas décadas del pasado siglo y su intención primordial podríamos resumirla en la búsqueda de lo *sublime* asociada a cualquier actividad humana. El exotismo vocacional es inherente a toda su temática. Se complace en el misterio de la cultura oriental y en la inocencia de los pueblos primitivos. Castelao, como los hombres de *Nos*, recrea el pasado de su propia tierra, pero inmersa en una atmósfera de ensueño, de idealidad escenográfica.

El modelo de referencia procede, como veremos, de Paul Gauguin, en especial en sus años transcurridos en la Bretaña francesa a donde acude llamado por el ansia de bondad y de pureza que habría de anhelar toda su vida. Allí persigue Gauguin la nitidez de la forma, precisando el contorno de objetos y personajes frente a la disolución visual, casi abstracta, a la que estaba llegando el impresionismo. En Castelao se hace patente, además, y como algo no siempre recomendable, su vocación de ilustrador.

Las figuras y objetos se plasman de perfil o en absoluta frontalidad. Y es que Castelao miraba a Galicia por esta época y a la vista de esta obra, de manera similar a como Gauguin contemplaba la **Bretaña** mística y ancestral, siempre sugerente, unos años antes de emprender la ruta de los mares. El parentesco de su costa con la del finisterre gallego se ha vuelto ya un tópico desde los tiempos en los que el propio artista de Rianxo la estudió a conciencia (fig.2).

También Gauguin, como no, pintó allí sus cruceros como el del revelador *Cristo amarillo* que hoy guarda el museo de Nueva York (fig.1), de ambiguo significado que oscila entre una insólita religiosidad y un culto reverencial al poder de la naturaleza. A partir del momento en que Gauguin decide ins-

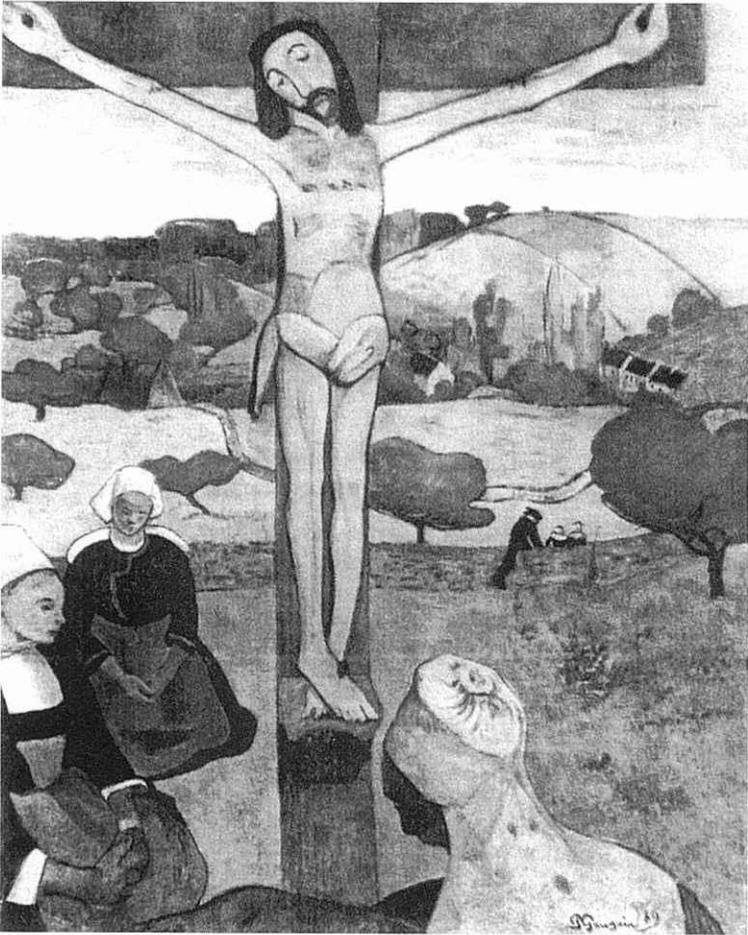


Fig. 1: El Cristo Amarillo. *Paul Gauguin*.

talarse en la isla de Tahití, bajo protectorado del gobierno francés, comienza a madurar definitivamente su producción, va esencializando un mensaje que alcanza un perfilado sobrio y audaz, muy dentro de la línea estética inspirada directamente en la estampa japonesa. Elabora, bajo el sol de la Polinesia, gran parte del repertorio visual que contribuyó, como ningún otro, a popularizar entre los occidentales la imagen tórrida de los mares del sur, tan atractiva a la literatura y el cine de nuestro tiempo. Son lienzos portadores de una seña misteriosa que

identifica, como ninguna otra, la esencia más pura del arte simbolista. Decía el propio Gauguin que presentar con excesiva evidencia un símbolo lo vuelve estéril. La preocupación del artista y de toda su escuela consiste por tanto en lograr un equilibrio ideal entre el contenido y la forma. A tan excelso grado de unidad distan, con mucho, de llegar los artistas que seguían, a su manera, los dictados estéticos del momento. Esta aproximación de Castelao que estamos comentando, como en la mayor parte de su producción, centra su interés, antes que nada, en el mensaje literario, en una escena evocadora que se expone a la imaginación del público, como una llamada al sentimiento, dando la espalda, con absoluta indiferencia, a sus cualidades plásticas.

Los poetas simbolistas franceses fueron dejando por Europa y América toda una estela de romanticismo tardío, convencional y escenográfico. **Castelao** incide, también en esta ocasión, en esa tristeza decadente tan reveladora. Paul Verlaine componía versos de este talante: *...llorosos como los de la olas, los de los hijos, los de las madres y los de las viudas...*, mientras el austríaco Rudolf Steiner teorizaba en torno al antimaterialismo y misticismo.

En Castelao se hacen palpables ciertos recursos tan caros a Gauguin como el de resaltar sobre un fondo plano de arbolado una escena ritual o un significativo objeto de culto. En este caso vemos el *cruceiro, a vella y o rapaz* tan presentes todos ellos en muchos de nuestros cuentos populares.

La obra de referencia del **Gauguin** de los últimos tiempos es el gran lienzo *¿De dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿adónde vamos?* (fig. 3) pintado en el año 1897 y que es clara manifestación de ese recurso que venimos comentando: un ídolo femenino en azules, frontal, situado hacia la izquierda y dos seres que, a la derecha, se perfilan también sobre un fondo de oscuro arbolado en bellísima composición. A la máxima sencillez formal se une la ambigüedad y el misterio que venimos señalando en personajes que asumen una actitud estética y contemplativa. El precedente inmediato de todo ello lo tenemos en **Puvis de Chavannes**, ese venerado pintor francés más preocupado en transmitir grandes y enigmáticos esque-



Fig. 2: Calvario bretón. *Paul Gauguin.*

mas constructivos que en imitar con realismo una visión de la naturaleza. Y así, nos encontramos que es precisamente Puvis de Chavannes el antecesor efectivo, el verdadero patriarca inspirador del **mensaje transcendental** tanto de la obra de Gauguin como de este pequeño lienzo de Castelao: **el silencio**. La palpable ausencia de movimiento y la representación en plano de los elementos integrantes del cuadro no dejan de ser una estrategia eficaz a su servicio.

El prestigio de Castelao como **caricaturista**, ya consolidado por entonces, le delata. El rostro grotesco de la anciana es un pastiche poco feliz. La marcada exageración de sus rasgos responde a la esfera del humor y contrasta en exceso con un entorno tenebrista muy en la línea de los que hacían en **Compostela** esos *pintores de almas* arriba citados. La vena satírica llega, incluso, a poner en cuestión, a deslegitimar seriamente aquello que consideramos más valioso en Castelao y que le hubiera rescatado de la mediocridad que irradian las pinturas de muchos de sus correligionarios: la ternura, la poesía que emana de su pincel. Aunque desconoce por completo la verdad del mensaje pictórico, nos aproxima, en compensación y en modo casi confidencial, hacia el palpito más genuino de amor a Galicia, a aquello que podríamos, aún hoy, seguir reconociendo que es su verdadera esencia.

En el caso de Paul Gauguin es muy probable que el secreto que facilite el nacimiento de un arte prodigioso como el suyo sea igualmente el amor a lo ancestral, al terruño originario pero, eso sí, a un mundo por completo ajeno al que le es propio a diferencia de los hombres de *Nos* en Galicia y del *Noventa y ocho* en España. En Gauguin es precisamente lo exótico y lo primitivo que persigue en la lejanía el incentivo que da impulso a su gran pasión vital, al entusiasmo que se vuelca en el color, a la búsqueda de la alegría de la vida primitiva. Es un ánimo exultante que trascenderá poco después en el despertar de la pintura de los *nabis* o de los *fauves*, entre otros. España y Portugal, si no hicieron lo propio en el campo de las bellas artes, sí lo hicieron en otros terrenos, dando lugar, como consecuencia del mestizaje en América, al más rico y fascinante repertorio de música popular jamás elaborado. La pintura española del momento, por el contrario, miraba para sus adentros a causa de la crisis de las colonias y así adolece de una insalvable ramplonería hasta la llegada triunfal de **Pablo Picasso**.

En **Castelao**, a la inversa que otros artistas gallegos de aquel momento, como **Seoane** o **Colmeiro**, el sentimiento de amor a la tierra parece que haya funcionado a modo de narcótico, que haya actuado como un lastre que le impide alcanzar las excelencias de la pintura auténtica. Pero, eso sí, un

amor tan cargado de sinceridad, tan verdadero que, aún hoy, resulta admirable y no deja de cautivarnos día tras día.

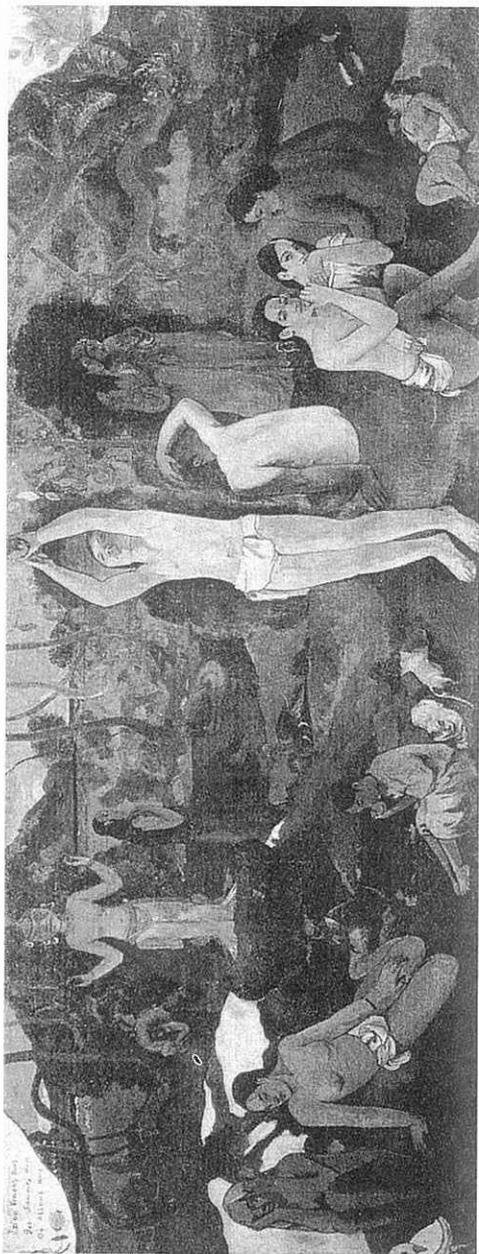


Fig. 3. ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?. Paul Gauguin.