



El legado de Castelao al “Recreo Cultural” de A Estrada

Javier Travieso Mougán
Klemp85@hotmail.com

Resumen. En el presente trabajo se analiza la técnica, estilo e influencias de los dos óleos de Castelao que se conservan en el “Recreo Cultural” de A Estrada. Se trata de dos lienzos de gran tamaño que desvelan el sentir del autor durante la segunda década del siglo XX, cuando se decide a poner fin a su etapa de caricaturista y asume un “eclecticismo” de transición que culminará, años después, con descubrimientos fundamentales como el del expresionismo alemán o la estampa japonesa.

Abstract. This work analyses the technique, style and influences of two oil paintings located in A Estrada Recreo Cultural. These are two big canvases which reveal the artist feelings during the second decade of the 20th century, when he decided to finish his caricaturist period and assumed a transitional ‘eclecticism’ which culminated some years later in fundamental discoveries such as the German expressionism or the Japanese illustration.

En las paredes del “Recreo Cultural” siguen expuestos a día de hoy los dos óleos que Alfonso Rodríguez Castelao regaló a tan entrañable institución al poco de contraer matrimonio con la estradense Virginia Pereira. Son dos grandes lienzos que contrastan abiertamente con el funcionalismo de las nuevas instalaciones. Uno de los lienzos representa a un ciego de feria junto a un muchacho embozado que nos mira de soslayo. Mide 113x200 cms y fue pintado en el año 1913 (Lámina I). En el otro vemos a una joven pastorcilla que acaba de recoger flores en un bosque y las sostiene sobre un amplio delantal. Mide 117x190 cms y está fechado en 1914 (Lámina II).

Por algunos socios veteranos sabemos que estas dos pinturas fueron durante años testigos silenciosos de cuantos festejos se celebraban en el antiguo local de la Plaza de la Farola, aunque apenas había entonces quien se sintiera atraído por personajes tan singulares que parecen hablar a las gentes de otros tiempos. Muchos recuerdan con añoranza los días felices en que aquellas figuras enigmáticas palidecían lentamente a medida que crecía la densa humareda en los bailes de Año



LÁMINA I. Castelao.1913. Cego da romería.

Nuevo o de carnaval. Podríamos pensar en algún joven despechado en aquellas veladas haciendo de estas imágenes el paño de lágrimas tras sufrir un desplante amoroso. Ocurre con cierta frecuencia, aún a día de hoy, que esa presencia bondadosa sea motivo de pitorreo en las tertulias del Casino cuando las conversaciones al uso ya no dan más de sí.

Los que han estudiado a fondo su obra reconocen que Castelao no contempla la realidad de la vida y de las cosas con ojos propiamente de “pintor”, pues no experimenta con las formas ni se deja arrastrar por la fascinación de los colores. Él mismo así lo tiene insinuado en más de una ocasión. A Castelao no le interesa en absoluto enriquecer nuestra visión del mundo como es propio de los grandes artistas. Se limita a llevar a la tela o al papel una suerte de estereotipos que algunos pretenden confundir con la Galicia real. Su talento poco común le llevó disfrutar desde el primer día del afecto de sus paisanos y a ser considerado –creemos que con toda justicia– uno de los grandes caricaturistas de la España de su tiempo.

Si nos centramos en la calidad de éstas pinturas, el que esto escribe se decanta sin ninguna duda por ese músico amigo que camina casi a tientas a mendigar unas cuantas monedas. La simpatía con la que está diseñado el personaje y el lugar que éste ocupa en la evolución estilística del propio Castelao, le sitúan por delante de esa joven insustancial del pañuelo anaranjado.

Haciendo un recuento de las corrientes imperantes a comienzos del siglo XX, llegamos a la conclusión de que estos dos óleos deben

ser encuadrados, con muy pocas objeciones, dentro de la tendencia conocida como “eclecticismo”, pues a pesar de la fuerte personalidad de Castelao, éste insiste en la estrategia tan común por aquellos días de tomar prestadas, como a capricho, ciertas singularidades de los grandes estilos del pasado.

El ciego del “Recreo Cultural” es uno de los primeros ejemplos de lo que ya empezaban a ser variaciones sobre



LÁMINA II. Castelao. 1914. Moza con cabuxa.

un mismo tema. Castelao, que sepamos, había expuesto en Madrid algunos de estos ciegos de feria, tanto en su famosa muestra del Salón Iturrioz como en la “Exposición Regional Gallega” de 1912. Él mismo padeció en persona un episodio grave de ceguera por desprendimiento de retina en el año 1914 del que fue operado con éxito en Santiago. A partir de entonces ya no dejará nunca más de retomar una y otra vez esta suerte de estereotipos, “que parecen falar en aforismos” a decir de Otero Pedrayo¹, echando mano de las técnicas más diversas, seres indigentes a los que se referirá cariñosamente como “os meus compañeiros”.

A la “Nacional” de Bellas Artes de 1915 manda el tríptico “Cuento de ciego”. En el Gran Hotel del balneario de Mondariz y en muchos otros lugares recrea una vez más estos mismos personajes. Podemos imaginar la figura esbelta de Castelao caminando con parsimonia bajo el cielo encapotado de la Compostela de entonces a la búsqueda de pedigüeños de rostro devastado por la ancianidad a los que tomar de modelo. Nos parece verlo merodear frente al portalón de las Ánimas, de Santa María Salomé o en las escaleras que dan acceso a la capilla de la Corticela. Personalidades de la grandeza de El Greco acostumbraban

1 Ramón Otero Pedrayo: “A miña amizade con Castelao”. Edición do Castro 1986.



LÁMINA IV. Brueghel, Pieter. El Viejo. Parábola. Museo Nacional de Capodimonti. Nápoles. Italia.

LÁMINA III. Van der Weyden. Tríptico de la Crucifixión. Museo de Viena.

a hacer lo mismo en las estancias de los asilos toledanos de tiempos de Felipe II según nos cuenta Gregorio Marañón. Otros autores como José Antonio Durán están convencidos de que el artista tomó contacto por primera vez con el mundo de los ciegos en las romerías de San Ramón de Bealo, no muy lejos de su Rianxo natal². Cualquier conocedor de su obra sabe que, andando los años y ya exiliado en Buenos Aires, volverá al encuentro de sus viejos “compañeros” del alma en algunos dibujos a lápiz que se conservan en el Museo de Pontevedra y que nos hablan de la amorosa lentitud con la que trabajaba en sus últimos años ayudándose de una lente.

Pasemos ahora a hacer un recuento, en la medida de lo posible, de aquellos períodos de la historia del arte a los que acude Castelao cuando se pone manos a la obra, aunque a veces tenemos la sensación de que no es muy consciente de ello: En el cuadro del ciego, el paisaje de fondo apenas es algo más que un diseño en verdes muy elemental y bien perfilado, que se inspira de lejos en la pintura de Roger Van der Weyden o cualquiera de sus discípulos (Lámina III). En cuanto a los protagonistas de la escena, se adivina en ellos la influencia de otro renacentista posterior también flamenco: Pieter Bruhegel el Viejo,

² José Antonio Durán: “El primer Castelao”. SigloXXI editores. Madrid 1972.

conocido popularmente por sus cadenas de mendigos que caminan hacia la derecha del espectador como hace nuestro personaje (Lámina IV). Conviene dejar claro, a pesar de todo, que las composiciones de Brueghel adolecen de un aire cómico y sin trasfondo moral que es justamente de lo que ya intentaba huir Castelao por estos años.

El trazo simple y directo de las figuras, el perfilado grácil de los ropajes o la incógnita implícita a la expresión de los rostros, nos lleva obligatoriamente a pensar en Buson, en Hokusai y en otros maestros la “estampa japonesa”, corriente por la que Castelao sentía especial admiración (Láminas V y VI).

Es frecuente que aquellos que se acercan a contemplar estas pinturas se pregunten si el paisaje de fondo es real o se trata de una mera simulación. Para responder a este reto intrigante no tenemos más remedio que pensar en el arte veneciano inmediatamente posterior a la muerte de Petrarca. Se impone allí la costumbre de situar las escenas ante un paisaje sumido en el misterio, como a medio camino entre la realidad y la ensoñación. La ermita románica de la derecha no es la de San Lorenzo de Ouzande como en principio se pudiera pensar, pues ésta última no tiene las columnas adosadas en el exterior del ábside y además posee un doble campanario (Lámina VII). Tampoco el paisaje es en absoluto el distintivo de los alrededores de A Estrada. Se diría que estamos ante un paraje soleado del norte de Castilla antes que frente a esa naturaleza bien proporcionada y de múltiples verdes diferentes que es la que sería de esperar. En el óleo de la joven nos parece ver en lontananza la silueta del Pico Sacro, aunque la iglesia de primer plano parece más bien el fruto de su imaginación.

No era Castelao, en verdad, un devoto del arte italiano. Acabamos de comprobar que prefería dirigir su mirada hacia el arte flamenco o la estampa japonesa. Más adelante se sentirá fascinado por el expresionismo alemán de Emil Nolde o Käthe Kollwitz a raíz de



LÁMINA V.
Buson. Retrato
del poeta
Matsuo
Bash????????



LÁMINA VI.
Hokusai.
Autorretrato.
1839.



LÁMINA VII. Castelao. Iglesia de San Lorenzo de Ouzande. 1912. Museo de Pontevedra.



LÁMINA VIII. Bellini, Giovanni. La Oración en el huerto. h 1455. National Gallery Londres.

su famoso viaje por Europa del año 1921³. Pese a todo, en esta etapa de transición hacia un arte más comprometido, percibimos que, muy a su pesar, acaba por sucumbir él también en los brazos de la época dorada de siempre: el cuatrocento. Si los primitivos venecianos se apoyaban en el paisaje de fondo para inundar de misterio las escenas, serán maestros de esta misma ciudad de Venecia con la familia Bellini a la cabeza (Lámina VIII), así como algunos maestros de Nápoles que siguen la estela de Antonello de Mesina, los que se decidan por primera vez a situar las representaciones de sus lienzos en un entorno natural más convincente, de aire limpio y veraz. Castelao tenía, por fuerza, que ser testigo de la belleza de las tonalidades luminosas y del sorprendente equilibrio entre las zonas de bosque y de pradera que caracterizan el paisaje de A Estrada. Nada de eso, sin embargo, se refleja en estas telas del "Casino"; prefiere plérgase a un tratamiento del paisaje abierto y simplificado, siguiendo muy de lejos como hemos señalado, la estela de los Bellini o de su admirado Van Der Weyden.

Tenemos que resaltar en estos años, de manera muy especial, la influencia lejana de Andrea Mantegna, autor de culto donde los haya entre un buen sector de pintores españoles. La monumentalidad ligeramente escultórica de sus figuras en primer plano o los fondos de frutas y vegetación de aire pompeyano perfectamente delimi-

3 Castelao. "Diario 1921. Francia-Bélgica-Alemania". Museo de Pontevedra. Editorial Galaxia. Vigo 1977.

tados en sus perfiles, son distintivos del maestro de Mantua y como vemos, recurre a ellos Castelaio como diseño de sus fondos a la manera “eclectica” (Lámina IX).

A pesar de algunas declaraciones suyas sobre el particular, lo cierto es que Castelaio no poseía sentimiento del paisaje, ni del gallego ni de ningún otro. En sus ilustraciones para libros y carteles lo suele reducir a un esquematismo muy primario. Cuando se lo toma en serio se limita a imitar las maneras de Camile Corot, de la estampa japonesa, de algún cuatrocentista y poco más. El paisaje con el que se identifica Castelaio es, en realidad, el de los surcos marcados a través del tiempo sobre los rostros de las gentes de Galicia, de Cuba o de New York.



LÁMINA IX. Andrea Mantegna. Pintura al fresco. 1473-74. Palacio Ducal. Mantua.

Se decía en otros tiempos que los pintores españoles llevan el Siglo de Oro en la sangre. Nuestro ciego da buena fe de ello, pues bien pudiera servir de ilustración para el Lazarillo de Tormes o cualquier otro relato de la España barroca. Algo irradia también en él del espíritu noventayochista tan en boga por aquellos años y, más en concreto, del prototipo de menesteroso en algunas obras de Baroja.

Al igual que ocurre en la pintura española, Castelaio reduce el paisaje a la mínima expresión, salvo cuando se pliega al consabido “eclecticismo” del que venimos hablando. La figura del primer plano es la protagonista indiscutible. En el arte de otros países europeos, los indigentes o los ancianos, de no estar diseñados en clave caricaturesca como ocurre en Brueghel, se sentían poseedores de un aura de prestigio personal que justificaba su representación en el lienzo, ya se tratase de un prestigioso militar, un aristócrata entrado en años, un alto dignatario de la administración o un patriarca del Antiguo Testamento... Los pintores del barroco español, por el contrario, ennoblecen a sus personajes sin pedirles nada a cambio. Son individuos deformes, tullidos o enanos sobre los que el artista vuelca una mirada cargada de nobleza y a los que coloca ante un panorama amplio y luminoso. La



LÁMINA X. José de Ribera
(*Spagnoletto*) El patizambo.
Museo del Louvre.

corriente valenciana de pintura del siglo XVII nos viene a la medida para entender mejor esa visión inédita para aquel tiempo y cargada de bondad. En “El pie varo” de José de Ribera (Lámina X), por poner un solo ejemplo entre los muchos posibles, nos encontramos con un precedente a la medida del sentir de Castelao hacia sus ciegos y mendigos. En una entrevista del año 1936, el diario *La Vanguardia* ponía en boca de nuestro artista estas hermosas palabras: “dar a Iberia la ocasión de asumir el papel de rectora de un vasto imperio del espíritu conquistado sin más armas que las de la inteligencia y la cultura”.

De figuras como la de Ribalta o del afamado “Spagnoletto” toma Castelao esa tendencia a las formas redondeadas, de presencia casi escultórica en la línea de Mantegna o de Caravaggio. Solo en la

estampa japonesa pudo encontrar el artista de Rianxo una actitud comparable en lo que a actitud humana se refiere y será hacia allí, ciertamente, hacia donde dirija su mirada en años sucesivos.

Puestos a analizar la visión que Castelao tenía de España no debemos olvidar cierto poso idealista heredado de sus años de formación vividos en la Argentina. Es ésta una pista muy fiable que nos lleva a entender su posterior desencanto cuando, tras una etapa de estudiante bullanguero en Compostela, recalca en un Madrid de ambiente casticista o abiertamente chabacano. No tardará en sentir como se vienen abajo sus ilusiones de juventud y hasta que punto su tan ensalzado talento de caricaturista acaba por volverse en su contra. Nuestro ciego del “Recreo Cultural” surge justo en el momento en el que Castelao se convierte irremediamente en un alma dolorida. Teme por encima de todo el previsible desmoronamiento de los principios de un humanismo cristiano que le viene a la medida. Cuando percibe que la España real no responde a sus expectativas,

se dedicará a buscar consuelo en el terruño natal al que convertirá en objeto de adoración por encima de cualquier otra cosa. Estamos ante la clave de la realidad existencial de Castelao y, por extensión, de la de buena parte de sus compañeros de la “Xeneración Nos”. El ciego será en su producción lo que en Valle-Inclán será el “esperpento”, la tragedia de tener que admitir que la España conservadora en la que militaban no era ni mucho menos lo que ellos se habían imaginado. Valle-Inclán se desengaña del carlismo como Castelao se desengaña de la mitología de la España feliz, de los “troyanos” de Compostela, de las escenografías de los teatros de variedades... Estamos convencidos que la verdadera crisis de Castelao no se debió ni mucho menos a sus problemas físicos de visión. Nada más lejos de la realidad. A su crisis personal le arrastró, ante todo, al desmoronamiento de su sueño dorado, el de esa España mítica que se esfuma frente al caciquismo de una Galicia adocenada y un Madrid decepcionante.

Es justo reconocer, sin embargo, que a partir de la muestra del Salón Iturrioz de 1912, los ambientes de la capital no cesarán de rendir pleitesía a su talento. Son momentos en los que su fama de caricaturista y de ilustrador no tiene parangón. Pero dejando al margen toda esta popularidad, sabemos que de su interior comienza a irradiar una conciencia y un civismo que le distanciarán progresivamente de determinados ambientes de la villa y corte. Empieza a forjarse en él una rebelión insobornable frente a muchos grupos influyentes que pretendían llevar el alma de Galicia poco más que a una escenogra-



LÁMINA XI. Xesús Corredoyra.
La Sagrada Familia.



LÁMINA XII. Picasso. El viejo judío y el niño. 1903. Museo Pushkin. Moscú.



LÁMINA XIII. Picasso. 1903. El guitarrista ciego. Instituto de Arte de Chicago. USA.

fía de postal. Huye Castelao del entorno de gentes amigas como Doña Emilia Pardo Bazán con su galleguismo de balneario, huye incluso de antiguos compañeros de aventuras como Xesús Correidoira, empeñado en identificar “su” Galicia con un misticismo retórico e impostado (Lámina XI).

Intentaremos centrar ahora estas dos obras de Castelao en la pintura de su tiempo. En primer lugar y de manera no muy sesgada, debemos considerar el período azul de Pablo Picasso (Láminas XII y XIII), ese cambio revolucionario en el tratamiento de los personajes y los objetos del que algunos ya estaban tomando buena nota. Concebida en el París de la bohemia, esta corriente influyó más de lo que parece -aunque muy indirectamente- en el cambio de rumbo de nuestro dibujante, a pesar de que en el diario de su famoso viaje por Europa de 1921 dejó escrito testimonios de agresividad despiadada contra el artista malagueño. Dice que asimila el “cubismo” solo en su faceta estrictamente “intelectual”, en lo que tiene de “doctrina”, pero en otros pasajes tilda a Picasso de “farsante”, “pintor ama-

teur”, “extravagante fracasado” y llega a decir incluso que su talento innato no es más que el propio de un “comerciante catalán”.

Es fácil deducir que Castelao es el polo opuesto a ese “cubismo” que estaba en boga en la Europa de 1913. La contemplación del cuadro del ciego nos lleva a recordar el implacable vaticinio de Maurice de Vlaminck: “el cubismo es la guerra”. Se proclama devoto del “futurismo”. Lo defiende frente “a aquellos que están empeñados en pintar o inmóvil”, en referencia a los ambientes cultivados de la capital francesa. Del “período azul” no dice nada en su diario de viaje, pero dado que su influencia fue decisiva en las nuevas concepciones del arte, damos por descontado que ello afectó también a Castelao, tras lo que se adivina toda una premonición de futuro. La mano estilizada que el anciano coloca sobre el hombro del lazarillo es como la de los ciegos del período azul o rosa de Picasso, aunque estamos seguros de que a Castelao le llega esta influencia, no directamente, sino a través de las pinturas de su buen amigo Xesús Corredoyra.

La conciencia social de Castelao o, mejor dicho, el “testimonialismo”, por rendirnos a la denominación de Celso Emilio Ferreiro, emprende una cruzada letal contra una muy precisa concepción de la belleza. Se extiende entre los ambientes cultivados el prejuicio de que la hermosura apenas es otra cosa que una argucia destinada a consolidar intereses de clase. El psicoanálisis pretende ver en la hermosura una coraza eficaz para ocultar pulsiones inconfesables. Estos dos lienzos contienen mucho de este rechazo que ya estaba en el ambiente. Quien hojee su diario de 1921 comprobará que no se priva Castelao de lanzar improperios asombrosos contra pintores como Bonnard y todo el refinamiento del arte francés:

Da hermosa da Muller podo decir o que dixo dunha fermosa o pintor Emilio Sala (q.e.p.d.): “¡xa se poñerá fea!”. A fealdade é mais eterna e a vellez sempre vai a máis e nunca ven a menos. A fealdade será fea como a vellez está perto da morte; pero fan despertar en nós sentimentos graves e fondos, sentimentos de cristianos. A hermosura desperta instintos de besta. Por iso nun medio pervertido a hermosura é Beleza.

Leyendo estas palabras tan duras nos parece darnos de bruces frente al “rencor” del que hablaba Nietzsche. Castelao desconoce que la reacción frente a la hermosura y el poder de los sentidos pro-



LÁMINA XIV. Ignacio Zuloaga. El enano Gregorio el botero. 1907. Museo del Ermitage. San Petersburgo.

pio del cristianismo no surge posiblemente a la manera de esa cruzada cargada de odio que él cree ver, sino, más bien, como un intento de purificar la belleza y de hacerla por tanto más genuina y humana.

A pesar de que les une una buena amistad, el enfrentamiento cordial con el pintor Juan Luis, representante del arte gallego a la medida de su inquina, no se hizo esperar. “Pintas ben pero miras moito para Italia” le dice Castelao, a lo que el artista compostelano responde: ¿Para donde vou mirar millor..? Hemos comentado en alguna ocasión que, de no vivir sometidos al furor iconoclasta tan propio de nuestro tiempo, nunca hubiéramos propuesto como modelo a seguir de cara a una anhelada escuela de paisajistas gallegos, los fon-

dos de las obras de Castelao, sino más bien paisajes como el del óleo “Retablo de la Quinta Angustia” de Juan Luis, del año 1969, que se conserva en el Museo de Pontevedra.

Esta furiosa protesta de Castelao contra el cultivo de la hermosura se palpa, como no podía ser de otra manera, en la uniformidad cromática y en el silencio que emana de cuantos seres desarrapados plasma en los lienzos. “¡canto silencio e á vez canta protesta!” clamaba el poeta Novoneyra frente a la pintura de este estilo. Lo primordial es huir del influjo de Auguste Renoir y sus seguidores; escapar, por encima de todo, del temible latiguillo de lo “amuñecado”, esa concesión al amañamiento de las figuras tan propia del maestro impresionista. En seguida notamos que, en contra de lo que estarían esperando muchos observadores, Castelao arroja sobre el rostro de nuestra joven pastorcilla la intención explícita de no doblegarse a la tentación de la hermosura aunque se trate de una campesina lozana, en la línea de los diseños de Máximo Ramos o de la “Maruxa” de Amadeo Vives, esa zarzuela de gran éxito popular –hoy injustamente olvidada– y que se estrenaba casualmente ese mismo año de 1914. Castelao no pasa de abocetar

un rostro inanimado de trazo esquemático, a la manera de una viñeta de prensa aumentada de tamaño; una dama a la que hace inexpresiva adrede para así centrar el escaso interés del cuadro en la mancha naranja de la pañoleta.

El empeño explícito de rechazar la hermosura lleva a Castelao a ocultar cuantos elementos del cuadro nos podrían hacer pensar en ella: tapando la cara del niño evita la tentación de poner al espectador frente a un rostro juvenil (en otras representaciones llegó incluso a situar al lazarillo insolentemente de espaldas). Castelao da a entender que el anciano se dedica a tocar el violín pero oculta a sabiendas el instrumento en un viejo zurrón, pues no cabe la presencia de objeto tan delicado en una escena de estas características. En lugar de representar cualquiera de los parajes luminosos que tanto abundan por Galicia, se decanta significativamente por una llanura insulsa y de color uniforme.

Pero la figura a tener en cuenta por encima de cualquier otra al estudiar el cuadro del ciego, no hay duda que es la de Ignacio Zuloaga. Era éste, junto a Joaquín Sorolla, el pintor más valorado en los ambientes de la capital. El estilo de Zuloaga es inconfundible y mira directamente a la España del barroco. Recorta a sus personajes sobre el paisaje castellano y no llega nunca a echar mano del consabido “eclecticismo” pues es poseedor de un mensaje genuino, de intensa plasticidad, si bien no parece que se identifique emocionalmente con los modelos que representa. Zuloaga carece del humanitarismo de nuestro artista de Rianxo, aunque la mirada testimonial con la que recrea personajes populares no deja de ser bastante similar (Lámina XIV). Al artista vasco le atrae la presencia imponente del castillo medieval sobre un paraje polvoriento. Castelao hará lo mismo con una ermita románica en torno a la que festejan las gentes del pueblo el “romaxe” del patrón. Comenta Lafuente Ferrari que el enorme lienzo “Mujeres de Sepúlveda”⁴ (Lámina XV) pintado hacia 1909, es una obra fundamental, pues el paisaje comienza a tener más relevancia y se produce además el acercamiento definitivo de Zuloaga a la tan controvertida realidad de España, identificación sobre la que podemos

4 Enrique Lafuente Ferrari. “La vida y el arte de Ignacio Zuloaga”. Ad Planeta. Barcelona 1972.



LÁMINA XV. Zuloaga. Mujeres de Sepúlveda. 1909. Ayuntamiento de Irún.

decir sin rodeos que apenas supera lo escenográfico. La dama de primer plano a la derecha se cubre parte del rostro al igual que nuestro lazarillo. El fondo de la escena ya no es una referencia secundaria y de horizonte bajo en la tradición de Mantegna. El paisaje se convierte, por el contrario, en una presencia fundamental, en un alarde de “horror vacui” que uniformiza sin discriminación jerárquica todos los elementos que estructuran la composición.

Ocultar el rostro con un cobertor, un grueso mantón de paño o una holgada capa de terciopelo eran recurso dramático muy frecuente en las óperas bufas de influencia italiana que se representaban en el Madrid de entonces: el amante que cruza la escena de lado a lado, el rival de tinte pendenciero, el criado delator, cualquier personaje de esa catadura servía de excusa para plantar en escena la figura del embozado. No hay duda de que Castelao, por las inquietudes teatrales que le acompañaron toda su vida y por lo mucho que debió frecuentar los escenarios en su etapa madrileña, debió tomar buena nota de estos procedimientos.

La mirada del niño, que se supone dirigida hacia nosotros, recoge una tradición que procede de Antonello de Messina, aquel pintor radicado en Nápoles que colocó por primera vez los modelos de sus retratos mirando directamente hacia el espectador. Pero si aspiramos a encontrar un antecedente a la medida para esta figura del Lazarillo, éste no puede ser otro que el de Francisco de Goya. No pensamos

tanto en los embozados que se repiten una y otra vez desde el tiempo de los tapices, sino que miramos en concreto hacia las pinturas negras de la Quinta del Sordo que se exhiben en el Museo del Prado, donde por fuerza las vio Castelao. Nos referimos al personaje volador que cubre su cuerpo y parte del rostro con una amplia tela roja y al que algunos identifican con una simple bruja. Otros hablan de Asmodeo, figura mítica que simboliza la destrucción causada por la lujuria y que inspirara a Vélez de Guevara su conocido relato “El diablo cojuelo”, duendecillo que penetra en el interior de los hogares y de las mentes con el fin de crearles mala conciencia. Lafuente Ferrari, sin embargo, creemos que con gran acierto, se decanta porque esta figura representa “la ira”, lo que cuadra mejor con la intención de Castelao al diseñar nuestro lazarillo.

Decía Otero Pedrayo, con esa magnanimidad tan suya, que en la personalidad de su amigo y camarada de ilusiones galleguistas, lo que prima por encima de todo es el “amor”⁵. Pensamos que se refiere don Ramón al “amor” a sus modelos emblemáticos, que es lo que da a su obra una autenticidad que se echa en falta en otros autores de aquel momento, aún careciendo Castelao de la destreza pictórica de muchos de ellos. Y es que sus ciegos no son de ninguna manera unos meros “tipos del país”. A través de sus fisonomías se nos invita a tomar conciencia de algo de lo que muchos no querían ni oír hablar a pesar de que se vivía por aquel entonces bajo una atmósfera cargada de premoniciones agoreras. Pronto estallará la I Guerra Mundial, la Revolución bolchevique o el problema de Marruecos. Por circunstancias bien sabidas a España no le ha de ir del todo mal. La transformación de la Galicia de antaño ya está en marcha, si bien con extrema lentitud. Castelao, curiosamente, acabará por identificarse con el “futurismo” en lo que al arte se refiere, lo que dice mucho de su visión de la realidad. Cuando elaboró estas dos pinturas todavía era en lo político un convencido seguidor de Antonio Maura y ejercía en la prensa, junto a su grupo de amigos, la condición asumida de azote de caciques. En lo que a la pintura se refiere, estos dos lienzos nos sumergen en la división que se está fraguando: un realismo de

5 Ramón Otero Pedrayo. Ob. cit.

tinte ecléctico propio de Castelao y un idealismo “neoplatónico” que tendrá en Juan Luis su figura a destacar. Sabemos que la visión idealizada de las cosas suele coincidir a veces con la más realista y éste es el caso. Las tendencias contrapuestas de ambos pintores son los dos polos de una relación con el entorno que pronto se verá desbordada –en el caso de Juan Luis pensamos que sólo temporalmente– por un puñado de “renovadores” que dejará bien asentada, años después, la indiscutible personalidad de la plástica gallega.