

CASTELAO

Grafista *Pinturas, dibujos, estampas*



CASTELAO

Grafista *Pinturas, dibujos, estampas*

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

29 septiembre - 26 noviembre de 2017



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com



Fundación
Gonzalo Torrente Ballester



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Director

Fernando de Terán Troyano

Vicedirector-Tesorero

Ismael Fernández de la Cuesta

Secretario General

José Luis García del Busto Arregui

Académico Delegado del Museo

José María Luzón Nogué

Coordinador de Proyectos

Javier Blas Benito

FUNDACIÓN MAPFRE

Presidente de Fundación MAPFRE y Patronato

Antonio Huertas Mejías

Vicepresidente de Fundación MAPFRE y Patronato

Antonio Núñez Tovar

Director General de Fundación MAPFRE

Julio Domingo Souto

Director del Área de Cultura

Pablo Jiménez Burillo

Departamento de Exposiciones

Nadia Arroyo Arce

Conservador Jefe de Fotografía

Carlos Gollonet

Departamento de Difusión y Públicos

Rocío Herrero Riquelme

FUNDACIÓN GONZALO TORRENTE BALLESTER

Presidente del Patronato

Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Vicepresidenta del Patronato

María Luisa Torrente Malvido

Director gerente

Miguel Fernández-Cid

Directora cultural

Carmen Becerra Suárez

Coordinación Castelao grafista

Ana Vázquez Muñiz

EXPOSICIÓN

Exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester
29 de septiembre a 26 de noviembre de 2017

Comisario

Miguel Fernández-Cid

Coordinación

Rosa M^a Recio Aguado

Diseño y dirección de montaje

Almudena Palancar Barroso

Montaje

José Blas del Mazo, David López Carracedo, Juan López Velasco, Alejandro Segovia Díaz

Gráfica y tratamiento de imágenes

Jaime Cazorla Sánchez

Héctor López Ulloa

Comunicación

Marina Arroyo Fajardo

Visitas guiadas

Antonio Andina Legazpi, Isabel Arribas Freire, José Carlos Barrientos López de Ayala, Merche Casado Pastora, Lucía Cuesta Cruz, Fernando Díez Gallardo, Carlos Dones Rodríguez, Manuel Espeso Martín, Ángel Fernández Pérez, Carmen Guerra Linares, Mercedes López García, Pedro Muñoz Gimeno, Leonor Murillo Fernández, Encarna Perera Carmona

Vigilancia y atención al visitante

MagmaCultura S.L.

Transporte

SIT

Seguros

ABANCA Mediación, Correduría de seguros generales, S.A.

AXA ART, Versicherung Ag. Sucursal en España

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester agradecen el generoso préstamo de obras a los siguientes museos, fundaciones y colecciones, así como a sus respectivos responsables y equipos técnicos:

Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo

Colección Anxo Rabuñal, Santiago de Compostela

Colección Artemanz Espacio de Arte, A Coruña

Colección de Arte ABANCA

Colección de Arte Afundación

Colección Hermanos Bermejo Rubio

Colección María Luisa Mouriño Castelao

Colección Recreo Cultural da Estrada

Fundación Penzol, Vigo

Fundación Vicente Risco, Allariz

Galería About Art, Pontevedra

Galería Montenegro, Vigo

Museo Arqueológico Provincial de Ourense

Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada

Museo de Belas Artes da Coruña

Museo de Pontevedra

Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela

Museo Provincial de Lugo

Real Academia Galega

Real Academia Galega de Belas Artes

Universidade de Santiago de Compostela

Así como a los coleccionistas que han preferido mantener el anonimato.

Con la colaboración especial de



CATÁLOGO

Edición

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Alcalá 13, 28104 Madrid

www.rabasf.com

Fundación MAPFRE. Paseo de Recoletos 23, 28004 Madrid

www.fundacionmapfre.org

Fundación Gonzalo Torrente Ballester. Rúa do Vilar 7, 15705 Santiago de Compostela

www.fgtb.org

Dirección y coordinación

Miguel Fernández-Cid

Textos

Valeriano Bozal, Ricardo Carballo Calero, María Victoria Carballo-Calero Ramos, Miguel Fernández-Cid, María Pilar García Negro, Inmaculada López Silva, Antón Patiño, Miguel Anxo Seixas Seoane, Gonzalo Torrente Ballester, Ramón Villares

Traducción

Ana Abad de Larriva, Silvia Díaz Iglesias

Diseño y maquetación

Teresa Saiz Ocaña

Impresión

Artes Gráficas Palermo

Encuadernación

Ramos, S. A.

Créditos fotográficos

© Archivo Fotográfico Pacheco / Ayuntamiento de Vigo, Archivo Museo de Pontevedra, Gustavo Lowri, Jacobo Remuñán, Enrique Touriño, Ana Vázquez Muñiz

Revisión y ajuste digital de las imágenes

Unidad Móvil. Fotografía especializada

© De esta edición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE y Fundación Gonzalo Torrente Ballester

© De los textos, sus autores

AGRADECIMIENTOS

Perla Alonso Blázquez

Aurelia Balseiro García

Francisco Javier Baltar Tojo

Fernando Bermejo Rubio

José Blanco Fondevila

Juan Manuel Bonet

Gloria Caravaca

Alba Carretero Incio

M^a Isabel Casal Reyes

Diego Cascón Castro

Francisco Castro

Centro Galicia de Buenos Aires

Francisca Coello Díaz

Juan Conde Roa

Laura Cordido Raposo

Xosé Díaz

Francisco Domínguez Martínez

José Antonio Durán Iglesias

Editorial Galaxia

Miguel Ángel Escotet

Carmen Esperón

Adelaida Fernández

Francisco Fernando Filgueiras

Antonio Franco

Víctor F. Freixanes

Fundación Alexandre Bóveda

Fundación Castela

Fundación Luis Seoane

Manuel García Freire

Carlos García Martínez

Carlos García Santacécilia

Raquel Gavilán Martínez

Pilar González Nóvoa

Elizabeth Guzmán Prieto

Belén Hernández

Rita Iglesias Pampín

Xosé Leal Fariña

Silvia Longueira

Felipe-Senén López Gómez

Mari Lorenzo Mallou

José María Manzano

Luis Martínez-Risco

Carlos Mella

Rosa M^a Méndez García

Ana María Menéndez Rodríguez

Víctor Montenegro

Jesús Moure

Carmen Neira Noya

J. Ignacio Oliveira López

Santiago B. Olmo

Pedro Otero Espinar

M^a Jesús Pardo

M^a José Pardo

Eduardo Pardo de Guevara y Valdés

Ángeles Penas Truque

Patricia Pérez Dorado

Irene Plaza Sixto

Paz Plaza Sixto

Lourdes Porto Prieto

Manuel Quintana Martelo

Anxo Rabuñal

Benito Ramírez Abal

Jorge B. Rey Esperón

Julio Rodríguez

Lina Rodríguez

Gema Saiz Ocaña

Miguel Anxo Seixas Seoane

Carmela Silva Rego

Alba Marinha Souto Carrillo

M^a Ángeles Tilve Jar

Xosé Carlos Valle Pérez

Roberto Varela Fariña

José Luis Vázquez Montero

Alfonso Vázquez-Monjardín

Juan Carlos de la Vega Castiñeiras

Paloma Vela Garicano

Marián Vidal Fraile

José María Vila Alén

Francisco Villar Teijeiro

Carlos Viscasillas Vázquez

ISBN: 978-84-96406-44-5

D.L.: M-26132-2017

Índice

Si yo fuese autor Castelao	15	<i>Cousas: la fórmula magistral de Castelao</i> María Pilar García Negro	125
Castelao grafista Miguel Fernández-Cid	25	Castelao, un artista en la política gallega Ramón Villares	203
Castelao y su lengua Ricardo Carballo Calero	45	Castelao, imágenes de la Guerra Civil Valeriano Bozal	219
Castelao: media vida (1886-1918) Miguel Anxo Seixas Seoane	49	Volver al significado teatral de Castelao Inmaculada López Silva	265
En torno a las imágenes del álbum <i>Nós</i> María Victoria Carballo-Calero	77	Castelao y la gente de color en EE.UU. y Cuba Miguel Anxo Seixas Seoane	285
Castelao en sus escritos de arte. <i>Diario</i> de 1921 Antón Patiño	109	La política no ha sido nunca mi profesión Castelao	301
<i>Un ojo de vidrio, por un hombre con anteollos</i> Gonzalo Torrente Ballester	119		



Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, ca. 1926
Fotografía: Jaime Pacheco
Archivo Fotográfico Pacheco, Ayuntamiento de Vigo

Al día siguiente de la muerte de Castelao en Buenos Aires, el 7 de enero de 1950, la censura franquista imponía a los medios de comunicación que “de su actividad literaria y artística no se haga mención alguna al libro *Sempre en Galiza* [*Siempre en Galicia*] ni a los álbumes de dibujos de guerra”. Publicado en 1944, *Sempre en Galiza* se convertiría de inmediato en el referente teórico del nacionalismo gallego, y los dibujos de guerra –*Galicia mártir* (1937), *Atila en Galicia* (1937) y *Milicianos* (1938)– en el testimonio político de un artista comprometido y en la evidencia del poder de la imagen como instrumento de expresión ideológica y activismo social. Desde muy temprano, con anterioridad a la década de 1920, Castelao había adquirido conciencia de la capacidad comunicativa que poseía la ilustración gráfica, en particular la caricatura, y lo había expresado con nitidez: “El dibujo de un hórreo que por sus rendijas enseñe únicamente el cielo, dice más del hambre de un año que un artículo de fondo”.

La exposición *Castelao grafista* indaga sobre la faceta artística más sólida de este creador singular, una personalidad de múltiples matices –médico, pintor, dibujante, grabador, ilustrador, ensayista, novelista, dramaturgo, etnógrafo, político...–, autor de referencia en la historia de la ilustración gráfica de la primera mitad del siglo XX.

Tras emigrar con su familia a Argentina siendo todavía niño, de nuevo en Galicia, su paso por la Universidad de Santiago y su contacto con los círculos estudiantiles tejieron un marco idóneo para la práctica de la caricatura. A esa época corresponden sus *Autocaricaturas* y sus primeras ilustraciones para la revista viguesa *Vida gallega*. Algunas pinturas del primer Castelao fueron punto de partida de dibujos, ilustraciones o estampas, un proceso que se invierte en la etapa última de su producción cuando algún dibujo constituye el modelo para ser traducido a pintura.

Su viaje europeo de 1921, becado por la Junta de Ampliación de Estudios, permitirá a Castelao un conocimiento directo del movimiento moderno y de las principales corrientes estéticas de las vanguardias. La revista semanal satírica alemana *Simplicissimus* ejercerá una considerable influencia en su modo de entender la caricatura como un territorio apto para la reflexión política y la denuncia social. Para Castelao, “el carácter sintético y pragmático de la caricatura debe resultar de la supresión de lo inexpressivo”. A partir de esta premisa inicia la construcción de un imaginario reivindicativo de la identidad gallega cuya concreción más rotunda será el álbum *Nós* [*Nosotros*], preludeo de la revista del mismo nombre dirigida por el escritor Vicente Risco y de cuya dirección artística se ocupará Castelao, sobre la que pivotó la vida cultural y política gallega de los años veinte hasta la Guerra Civil.

Superando la herencia regionalista y el humorismo tópico de sus obras iniciales, a partir de *Nós* sus imágenes adquieren un claro matiz de denuncia, con el caciquismo y la emigración como ejes temáticos: “El pesimismo puede ser liberador –afirma– cuando despierta rabias y ambiciones de una vida más limpia”.

El humor ácido y la actitud crítica están muy presentes en los dibujos de la serie *Cousas da vida* [*Cosas de la vida*], publicados desde 1922 en el semanario *Galicia*. Sus personajes –marinos, campesinos, obreros– conversan de forma lacónica y con eficaz crudeza sobre las miserias de la vida y la dura realidad en las que se encuentran inmersos. Es el dominio expresivo de un Castelao cronista de lo cotidiano, cuyos dibujos tienen una carga de intencionalidad que trasciende la anécdota y la representación gráfica aparente.

Sorprendido por el golpe militar en Madrid, la sección de prensa y propaganda de la República publica su álbum *Galicia mártir*. En el mismo año, 1937, aparece *Atila en Galicia*, y ya en el exilio neoyorquino, *Milicianos*, dedicado a los civiles combatientes en los meses iniciales del conflicto bélico. Sin perder su agudo ingenio, en las estampas de guerra converge la alusión concreta con el carácter universal del ejercicio de la violencia.

Nós, *Cousas da vida* y *Estampas de guerra* articulan los apartados principales de una exposición que reivindica la faceta de Castelao como creador gráfico y como una de las figuras fundamentales de la vida intelectual gallega.

La exposición de pinturas, dibujos e ilustraciones de Castelao constituye la quinta etapa de un programa expositivo compartido por Fundación MAPFRE y la Academia que se inició en 2013 con una muestra sobre el clasicismo en la teoría estética de Anton Raphael Mengs, siguió en 2014 con la magnífica muestra de los dibujos realizados por el escritor inglés Richard Ford en sus viajes por España, tuvo continuidad en 2015 con las ricas colecciones de dibujos del legado andalusí que conserva la Academia y alcanzó una cima inmejorable en 2016 con la importante muestra de dibujos españoles de los Uffizi. Somos muy conscientes de que este impecable ciclo de cinco exposiciones dedicadas a aspectos de gran relevancia, variedad temática y conceptual sobre el dibujo jamás podría haberse realizado, y mucho menos con su alto nivel de calidad, sin la inteligente y sensible complicidad de Fundación MAPFRE. En cada uno de tan excepcionales proyectos, los responsables y el equipo de Fundación MAPFRE han sido unos aliados perfectos. Estamos profundamente conmovidos por su altruismo y generosidad, por su buen hacer y por haber confiado en la Academia, sin condiciones.

En los tiempos que corren no es nada sencillo encontrar mejores compañeros de viaje, por lo que queremos expresarles públicamente nuestra gratitud más sincera por su ejemplar comportamiento.

La Fundación Gonzalo Torrente Ballester ha allanado el camino hacia las colecciones de Castelao en Galicia. Su director, Miguel Fernández-Cid, ha realizado un comisariado magistral. A él debemos la idea de esta exposición, la selección de las obras, su estructura conceptual, el acceso a las colecciones, el cuidado del catálogo... y haber puesto a disposición del proyecto a algunas de las más prestigiosas firmas en la vida y obra de Castelao, la ilustración gráfica y la creación contemporánea. A todos los autores, nuestro reconocimiento y consideración. A Miguel Fernández-Cid, nuestra estima y admiración por el impagable regalo de su sabiduría y por su abnegada entrega.

No queremos dejar de mencionar a las colecciones públicas y privadas que han cedido generosamente las obras de esta exposición. El contenido lo es todo. Gracias a la implicación de los museos, fundaciones y colecciones prestadoras, esta exposición supone un avance cualitativo en el conocimiento público de las creaciones gráficas de Castelao. Mención especial merece el Museo de Pontevedra, el más importante repositorio del legado artístico de Castelao, vinculado desde sus orígenes a su figura por haber participado de forma activa, junto con otros intelectuales galleguistas, en su creación. Con enorme generosidad, el Museo de Pontevedra ha cedido por vez primera, para ser contemplado fuera de sus espacios, el asombroso conjunto de las *Estampas de guerra*.

Agradecemos también a todos los excelentes profesionales que en la Academia, en Fundación MAPFRE y en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester han contribuido con su trabajo, una labor casi siempre silenciosa, a hacer realidad este hermoso proyecto compartido.

Fernando de Terán

Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Autocaricatura, ca. 1916
Aguada, tinta negra y tinta sobre papel, 20,3 x 20,5 cm
Museo de Pontevedra

Es un placer para Fundación MAPFRE organizar junto a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Gonzalo Torrente Ballester esta exposición, Castelao grafista, que pretende difundir la abundante y polifacética obra de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo, 1886 - Buenos Aires, 1950). Este artista global –caricaturista, pintor, novelista, dibujante, teórico del arte y político– siempre reflejó en su obra su compromiso ético, social y político.

Estudiante de medicina, enseguida se vio tentado por el mundo de la ilustración y la pintura y empezó a participar en exposiciones en las que convivían sendos soportes, hasta que la pintura fue cediendo terreno poco a poco y la ilustración se convirtió en su principal actividad. En ella cristaliza la construcción de su discurso estético a partir del encuentro entre texto y dibujo.

Quiero dejar constancia de nuestro reconocimiento a la importante labor realizada por el comisario, Miguel Fernández-Cid, quien ha repasado toda la obra plástica de Castelao.

Esta exposición singular y de gran interés es fruto una vez más de la colaboración entre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación MAPFRE, colaboración que venimos practicando desde hace varios años de forma muy positiva. No puedo acabar estas líneas sin agradecer asimismo a todas aquellas personas e instituciones que han hecho posible la realización de este proyecto, cuya implicación y generosidad han sido fundamentales para la fortuna de la exposición y el catálogo que presentamos.

Antonio Núñez Tovar
Vicepresidente Primero de Fundación MAPFRE



Castelao, Luis Seoane, Xosé Eiroa Barral y Arturo Cuadrado
ante el portal de la casa de Castelao en Pontevedra (calle de la Oliva nº4), ca. 1932
Fundación Luis Seoane

Constituida en Santiago de Compostela el 22 de julio de 1999 como una entidad “de interés gallego, de carácter cultural, privada, permanente y sin ánimo de lucro”, la Fundación Gonzalo Torrente Ballester custodia el legado de su fundador, albergando su biblioteca y su archivo personal integrado por artículos, cartas, documentos, cuadros, distinciones, máquinas de escribir, enseres personales, una colección de teteras, así como cientos de bobinas y cintas magnetofónicas con su voz. De ese modo, el interesado en su obra puede consultar desde sus primeras anotaciones y manuscritos, o las versiones mecanoscritas corregidas de su mano, hasta los comentarios que grababa en una suerte de monólogo con su magnetófono, lo que permite realizar un recorrido poco habitual por la génesis de una obra literaria.

Los fines de la Fundación se resumen en promover el estudio de la obra de Gonzalo Torrente Ballester y la conservación de su legado, pero también en “contribuir y participar del desarrollo humano, cultural, social y científico de Galicia en particular y de España en general”. Entre las principales actividades públicas promovidas en los últimos años destacan las exposiciones dedicadas a Unamuno, Luis Rosales y *Los mundos de GTB*, que ocupó las tres plantas de la fundación y tuvo una itinerancia memorable por Ferrol, Pontevedra, Nigrán, Logroño, Salamanca y Madrid, aparte de un recorrido exterior, en colaboración con el Instituto Cervantes, por ciudades como Lisboa, Manila, Bremen, Toulouse o Nueva York. Las artes plásticas también han tenido un lugar destacado, con exposiciones de Francisco Asorey, Quintana Martelo, Ignacio Basallo, Manolo Paz, Jesús Pastor o Vari Caramés. La digitalización del archivo gráfico y sonoro es una de nuestras principales tareas de futuro, al igual que la presentación de las fotografías que tomaba Gonzalo Torrente Ballester, unas con intención documental y otras con vocación claramente estética. Talleres, cursos, conferencias y presentaciones de libros completan la actividad de una fundación que tiene un peso específico en la cultura gallega y en la defensa de su calidad e identidad.

Con esa idea, cuando la Real Academia Galega de Belas Artes eligió por unanimidad a Alfonso Daniel Rodríguez Castelao como personaje homenajeado en el Día das Artes Galegas 2016, desde la Fundación Gonzalo Torrente Ballester pensamos que una buena manera de poner en práctica nuestros fines era contribuir a extender el conocimiento de la obra de Castelao fuera de Galicia.

Liderados por nuestro director, Miguel Fernández-Cid, nos pusimos en contacto con dos de las instituciones culturales de mayor prestigio en España, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Fundación Mapfre y, de inmediato, empezamos a dar forma al proyecto que hoy se presenta. Queremos agradecer públicamente el caluroso apoyo recibido desde el inicio, y destacar la extraordinaria profesionalidad de los equipos de ambas

instituciones, empeñados en hacer que todo resulte fácil. Esa colaboración demuestra la necesidad de tener un tejido cultural profesional capaz de unir fuerzas y convocar apoyos, máxime en años extremadamente difíciles para las instituciones culturales pequeñas.

Han pasado 30 años desde que se celebró en Madrid la exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de Castelao, comisariada por José Antonio Durán, que para muchos supuso el descubrimiento de un personaje y una obra fundamentales para entender la cultura y la sociedad del siglo XX. Con *Castelao grafista* queremos insistir en la necesidad de revisar un trabajo de una integridad y rigor admirables. Aunque nuestra exposición reúne algunos de sus cuadros de mayor tamaño, preferimos utilizar un término en apariencia humilde, pero que refleja de manera fiel al sentir de Castelao respecto a su propia creación.

Castelao grafista repasa la obra plástica de Castelao, centrándose en aquella que llega al espectador no de un modo directo sino a través de un proceso técnico gráfico adicional: ilustraciones en publicaciones y libros, diseños, carteles, estampas. Lo que se expone, sin embargo, incluye pinturas, dibujos y bocetos, necesarios para entender el alcance del proyecto de un personaje plural, seductor e intachable. Una estricta selección de obras permite percibir su progresivo compromiso ético, social y político, pero también sus recursos plásticos y cómo culmina la definición de su lenguaje en el encuentro entre texto y dibujo: desde las colaboraciones más descriptivas iniciales a un libro esencial por el equilibrio y diálogo que mantienen texto e imagen (*Cousas [Cosas]*), o las ilustraciones en las que el texto adquiere un protagonismo ascendente que sintetiza en colaboraciones que, bajo el título genérico de *Cousas da vida [Cosas de la vida]*, pueden ser vistas como propuestas humorísticas pero también como reflexiones de fondo social, apegadas a la realidad del momento pero de una sorprendente actualidad. La progresiva politización de Castelao se refleja en las colaboraciones de los años 30 y, de un modo muy especial, en las estampas de guerra.

Quiero concluir agradeciendo a los ilustres académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, muchos de ellos amigos de Gonzalo Torrente Ballester, el habernos permitido acompañarles en este viaje, y a la Fundación Mapfre, por darnos la oportunidad de colaborar en su magnífica trayectoria al servicio de la cultura. Y de manera especial al comisario, Miguel Fernández-Cid, por haber concebido y diseñado una exposición que sirve para que todos paguemos una deuda con un gallego y español universal.

Álvaro Torrente Sánchez-Guisande
Presidente del Patronato de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester



Dibujo que acompaña el relato "Si eu fose autor", en *Segundo libro de cousas*, 1929

Drama de risa, ca. 1929

Tinta sobre papel, 5,6 x 5,5 cm

Museo de Pontevedra

SI YO FUESE AUTOR escribiría una pieza en dos actos. La obrita duraría diez minutos nada más.

ACTO PRIMERO

Se levanta el telón y aparece un establo aldeano. Sobre la cama de paja hay una vaca muerta. Alrededor de la vaca hay una viejecita de muchos años, una mujer avejentada, una joven lozana, dos chiquillas bonitas, un viejo patriarca y tres niños rubios. Todos lloran a mares y se enjugan los ojos con las manos. Todos plañen y dicen cosas tristes que hacen reír, dichos palurdos de gentes campesinas, ansiosas y codiciosas, que piensan que la muerte de una vaca es una gran desgracia. El llanto debe tener una gracia chocarrera, para que estallen de risa los del patio de butacas. Y cuando se harten de reír los señoritos bajará el telón.

ACTO SEGUNDO

Se levanta el telón y aparece un estrado elegante, decorado con mucha distinción. Encima de la mesa de pies forrados de bronce, hay una bandeja de plata, encima de la bandeja hay una almohada de damasco, encima de la almohada hay una perrita muerta. La perra muerta semejará un copo de nieve. A su alrededor llora una hidalgoña y dos hidalguitas jóvenes. Todas ellas plañen y se enjugan las lágrimas con pañuelos de encaje. Todas van diciendo, una a una, las mismas tonterías que han dicho los campesinos delante de la vaca muerta, dichos tristes que hacen reír, porque la muerte de una perrita no es para tanto. Y cuando la gente del gallinero se harte de reír a carcajadas, bajará el telón muy lentamente.

Mucho se habla del Arte universal; mas todo Arte tiene
su patria, todo Arte es fruto de alguna tierra.

(Castelao, *Arte e galeguismo*, 1919)

Álbum de autocaricaturas (carpeta), ca. 1903-08
Tinta sobre papel, 34,3 x 24,2 cm
Fundación Penzol, Vigo





Álbum de autocaricaturas, ca. 1903-08
Tinta sobre papel, 33,8 x 22,7 cm c/u
Fundación Penzol, Vigo



Álbum de autocaricaturas, ca. 1903-08
Tinta sobre papel, 33,8 x 22,7 cm
Fundación Penzol, Vigo



Álbum de autocaricaturas, ca. 1903-08
Tinta sobre papel, 33,8 x 22,7 cm c/u
Fundación Penzol, Vigo



Álbum de autocaricaturas, ca. 1903-08
Tinta sobre papel, 22,7 x 33,8 cm
Fundación Penzol, Vigo



Autocaricatura, ca. 1912
Lápiz sobre papel, 16 x 11,5 cm
Colección Teresa Rodríguez Castelao

Autocaricatura
Tinta y lápiz sobre papel, 21 x 15 cm
Real Academia Galega





- Faite médico, hom, que enfermos
non faltan nunca
- ¿E a conciencia?

Faite médico, hom, que enfermos non faltan nunca
Tinta sobre papel, 34 x 23 cm
Colección particular, A Coruña

Castelao grafista

Miguel Fernández-Cid

Caricaturista, dibujante, ilustrador, columnista, escritor, pintor, profesor, escenógrafo, ensayista, historiador, etnógrafo, teórico, político, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (Rianxo, A Coruña, 1886 - Buenos Aires, 1950) estudia medicina pero muy pronto le tientan la pintura, la escritura y la ilustración. Durante años, compagina los dibujos con cuadros, incluso de gran formato, con los que participa en exposiciones colectivas y realiza algunas muestras individuales. En la segunda mitad de los años 10, la pintura cede terreno a las colaboraciones gráficas, que se convierten en una firme expresión plástica y con las que obtiene un notorio reconocimiento público.

Castelao realiza comentarios gráficos descriptivos de la realidad y costumbres gallegas, pero pronto su obra adquiere un tono de compromiso —ético, social, político— que nunca perderá, hasta convertirse en uno de los principales ideólogos del pensamiento nacionalista. Como figura central de la cultura contemporánea gallega y como auténtico impulsor de un proyecto nacional, propio y distintivo, no se es ecuaníme ante Castelao, al que con frecuencia se le exige más que a nadie, esperando que esté siempre en la excelencia, en la frescura, en la sagacidad. Cualquier pensamiento, opinión o juicio, especialmente los escritos, son analizados con un extremo grado de exigencia, y el ejemplo máximo, en lo estético, se produce con la publicación del diario que escribe en 1921, contando sus impresiones de un viaje por Francia, Bélgica y Alemania. Castelao es, como siempre, de una sinceridad extrema: no conecta con las propuestas de algunas vanguardias, como los dadaístas, pero sí con los futuristas, y realiza atinados comentarios sobre obras de pintores flamencos y sobre esa corriente de raíz expresionista que percibe recorre la pintura centroeuropea. Conviene, sin embargo, insistir en un detalle: el viaje de Castelao no es de primer contacto con la actualidad sino de contraste, de reafirmación de posturas, de ideas. Mientras otros pintores de su época, ansiosos de dar a su obra un punto de contemporaneidad, esperan conectar con lo que se propone en los talleres parisinos, Castelao sabe perfectamente qué es lo que quiere pintar: su interés está centrado

en la búsqueda de argumentos para un proyecto que es personal pero también colectivo, lo que le lleva a detenerse en Van der Weyden, en Memling, en El Bosco, en Lucas Cranach, en Grünewald, en Patinir, en Brueghel El Viejo. Ante sus obras siente que representan una visión de época desde un lugar concreto, que resulta visible, perceptible, y que lo consiguen trascender ofreciendo una propuesta que todos entienden. Plantear algo similar desde Galicia y que, reflejándola, tenga un punto de excelencia en su calidad, es su modo de reivindicar lo que entiende como una necesaria renovación del arte gallego.

Castelao pone énfasis en la búsqueda de la identidad, en el diálogo entre tradiciones y actualidad, no tanto en una contemporaneidad estética que, sin embargo, no elude. Si analizamos su obra desde esta óptica, llaman la atención detalles muy significativos, algunos de los cuales apuntamos.

Como artista, Castelao es autodidacta. Posee una innegable facilidad para dibujar, para sintetizar rasgos, para captar escenas, para condensar. Se percibe en las caricaturas, con frecuencia rápidas y certeras, de resolución muy definida y estable. Especial interés, como grupo, tienen las autocaricaturas, que actúan como un verdadero espejo: las primeras nos muestran quién quiere ser, las últimas acompañan al personaje público. No se trata ahora de valorar los cambios estéticos que se perciben entre unas y otras sino de llamar la atención sobre la síntesis a la que llega, porque es un rasgo que también define el resto de su obra. Castelao no se recrea en más detalles que aquellos que considera precisos para expresar lo que busca, que suele tener muy definido porque cuando empieza a trabajar tiene muy clara su intención.

Castelao, por tanto, parte de una gran facilidad para sintetizar con la línea, pero tiene que definir su ambicioso proyecto plástico a base de aprendizajes. Desde sus inicios repite algunas constantes en sus pinturas: el tratamiento de amplios paisajes como

fondo; la disposición de las figuras claramente en primer plano, con frecuencia de perfil, o de frente, avanzando hacia el espectador, como personajes dispuestos a iniciar un relato, a actuar frente al público; el establecimiento de distintos planos en los que transcurren las acciones; los contrastes entre la amplitud del espacio general y la precisión con la que trata algunos elementos; el establecimiento de un tema iconográfico central, sobre el que con frecuencia dispone escenas complementarias, con las que se puede establecer un pequeño relato; la elección de personajes anónimos, cuyos rasgos les dan carácter de símbolos...

Si valoramos este tipo de recursos, vemos que son propios del pintor de historias y del escenógrafo. Incluso los cuadros de ciegos, empezando por los que decoraron el Gran Hotel Balneario de Mondariz, enlazan bien con la pintura de artistas hacia los que Castelao siente devoción, como Brueghel El Viejo o Cranach, pero también con la tradición de la literatura oral, de los relatos de ciegos y lazarillos, de las piezas teatrales populares, de los entremeses. Las caras de algunos personajes son casi máscaras, tanto porque se impone la tentación gráfica del caricaturista como por su capacidad expresiva y su fácil recepción. Castelao se mueve con soltura entre las posibilidades que le dan estas alternativas.

Con demasiada frecuencia, al analizar los cuadros de Castelao se señalan sus deudas con el modo de componer del modernismo o el acento costumbrista de las imágenes, cuando no se infravaloran por no ser partícipes del espíritu de las vanguardias. Teniendo sentido ambos acercamientos, parece lógico reconocer que la fuerza de Castelao es precisamente lo que suele llegar más tarde en un pintor: desde el principio sabe qué quiere pintar, qué quiere transmitir, y va directo a conseguirlo. Se percibe en cuadros como *O emigrante* [*El emigrante*] o *Regreso do indiano* [*Regreso del indiano*]: Castelao pinta paisajes amplios, casi descriptivos, en los que podemos identificar fragmentos de espacios concretos, en los que existen rasgos de una asombrosa precisión, como el tratamiento de la vegetación, el modo como se refleja el hábitat disperso o algunas escenas locales. Todos esos detalles descubren el carácter gallego de esa geografía, algo que Castelao tiene muy presente. Pero no estamos ante un pintor de género, aunque denote conocer la pintura flamenca y haber aprovechado sus visitas al Museo del Prado. Castelao, tras señalar que la acción transcurre en Galicia, presenta en primer plano las figuras –el emigrante y el indiano, tratados con cierto aire caricaturesco– que le sirven para que la pintura transmita el mensaje que le interesa. Tras las figuras, establece un segundo plano, ocupado por el hórreo y el árbol en un caso, el muro en el otro, como recurso para evitar el salto brusco entre el fondo y las figuras. Si algo se hecha en falta es esa atmósfera que se consigue reflejar

cuando se dominan los recursos técnicos, pero es muy posible que a Castelao le importase más la eficacia expresiva, la inmediata percepción de la escena, lo que justifica los cambios de escala o la voluntaria distorsión de los personajes, convertidos los principales en símbolos y en testigo el secundario, cuyo rostro semeja una máscara. No resulta exagerado entender sus cuadros de gran formato como verdaderas escenografías teatrales, por más que incorpore acontecimientos complementarios, como esa goyesca disposición de las figuras en la romería en la que se divierte el pueblo mientras el emigrante se marcha solo, triste y abatido. Castelao juega como un maestro con estos recursos –y con la carga emocional que conllevan– para que el espectador perciba la obra tal como la planifica. En el fondo, en estos cuadros se pregunta si es necesario que el emigrante abandone un paisaje que es suyo y casi idílico. Cuando lo plantea desde una colaboración rápida, desde los trazos dibujados de una viñeta, el mensaje se concentra: la novela deja paso al epigrama, a la sentencia de aire popular.

Castelao demuestra conocer la historia de la pintura pero su mirada va directa a su intención. Sus pinturas, dibujos e ilustraciones trazan un retrato de la realidad gallega, pero su ánimo no es costumbrista: mira y juzga, su visión es poco complaciente, crítica, con frecuencia dolorida. “Con este medio centenar de dibujos intenté desasosegar a todos los licenciados de la Universidad (amas de cría del caciquismo), a todos los hombres que vivían del favor oficial... Las intenciones eran nobles y el pesimismo aparente. Cierro que la tristeza de estos dibujos quema como el rayo de sol que atraviesa una lupa; pero yo no quise cantar el regocijo de nuestras fiestas, ni el hartazgo de las bodas, sino las tremendas angustias diarias del vivir labriego y marinero”, escribe en el prólogo al álbum *Nós [Nosotros]*, publicado en 1931.

Imágenes y textos le sirven para dar constancia de su postura, de su opinión, pero siempre deja ver cómo corregir las injusticias, como mejorar la situación. Nunca es pasivo sino activo: siempre propone una alternativa. ¿Pintor costumbrista? Parece más justo pensar que cuando lleva sus escenas a gran escala lo hace para que su mensaje pueda ser percibido de un modo eficaz y directo, invitando a la gente a *habitar* el espacio que representa, a *entrar* en el problema, en la situación planteada. Castelao busca la identificación del público con las situaciones, pero también –y sobre todo– su respuesta.

En el abandono del gran formato, que se produce en este momento, aparte de motivos personales y técnicos, influye de un modo clave el éxito obtenido por sus ilustraciones en revistas y publicaciones, capaces de llegar a un público muy amplio. Cubierta de ese modo la intención expresiva y con un ideario ético cada vez más comprometido y

exigente, la pintura cede presencia y al gran formato solo vuelve para realizar, precisamente, decorados, escenografías. O su último gran cuadro, una suerte de testamento ético y plástico.

Castelao tiene claro lo que quiere expresar, y analiza lo que ve filtrándolo desde la óptica de su proyecto, que es artístico pero también –y esencialmente– signo de identidad. En el *Diario* de 1921 es duro en su juicio con los dadaístas, y sincero con Picasso y el cubismo, pero se percibe su interés ante la pintura aplicada a la escenografía. Los decorados de los Ballets Rusos, con la figura justamente valorada de Serge Diaghilev, le permiten entrar mejor en ese mundo, de la misma manera que en los decorados de *Os vellos non deben namorarse* [*Los viejos no deben enamorarse*] se perciben afinidades con recursos de pintores como Robert y Sofía Delaunay, que vivieron unos meses en Vigo y tuvieron una presencia notable en el ambiente artístico español. Resulta lógico que, aparte de las colaboraciones y la información de sus trabajos en revistas, Castelao conozca las telas y diseños de Sonia Delaunay, y el ejemplar del *Tour Eiffel*, con poemas de Vicente Huidobro y portada de Robert Delaunay, que conserva su amigo Vicente Risco, director de la revista *Nós*, guardado hoy en la Fundación Vicente Risco, de Allariz.

Castelao es recurrente en temas y, quizá por el ritmo que imponen las colaboraciones en prensa, retoma soluciones, aplica un motivo a distintas situaciones, pero lo hace siempre con una extrema sagacidad. Una prueba la tenemos en *Tañendo a campá* [*Tañendo la campana*], un dibujo que tiene una versión anterior en la cubierta del libro *Da terra asoballada* [*De la tierra avasallada*], de Ramón Cabanillas, publicado en 1917, de carácter más poético. La versión en trazo lineal, de viñeta gráfica, tiene recorrido posterior: en la portada del número 3 de la revista *Nós* (1920), como imagen gráfica de los documentos del Partido Galeguista (Documentos I y II Asamblea, 1932). Con fuerte carga simbólica, ya que alude a la campana del Rexurdimento, se adapta al soporte e intención del diseño. Otra versión más elaborada, de mayor peso gráfico, la realiza para la cubierta de una nueva edición del libro de Cabanillas, en 1926.

Con frecuencia, Castelao trabaja en series, en secuencias, relacionando las imágenes con un programa establecido. Lo hace cuando las pinturas tienen como destino un espacio concreto, en sus trabajos como etnógrafo (*As cruces de pedra na Bretaña* [*Las cruces de piedra en Bretaña*], *As cruces de pedra na Galiza* [*Las cruces de piedra en Galicia*]), en esa intensa y admirable síntesis de texto e imagen que es *Cousas* [*Cosas*], en *Cincoenta homes por dez réas* [*Cincuenta hombres por diez reales*], en el álbum *Nós*, en las carpetas de estampas de guerra (*Galicia mártir*, *Atila en Galicia*, *Milicianos*), en otros proyectos que no llegaron a

publicarse. En muchas ocasiones, Castelao sintetiza un posible relato en una imagen. Lo dice en el “aviso” con el que se abre *Cincoenta homes por dez réas*: “Cincuenta hombres por diez reales. ¡Y qué hombres!... Personajes de novela, todos ellos”. Y en los textos más breves, el tono ágil y directo del refrán, de la conversación popular.

Vuelve a estar muy presente la relación entre palabra e imagen, y no es aventurado pensar que Castelao elige lo que ve más preciso para cada momento: sus primeros escritos son pequeños relatos, casi esbozos de empeños mayores (*Un ollo de vidro* [*Un ojo de vidrio*] tiene la apariencia de una *novelita* corta, de una *nouvelle* en sentido francés o de una *novela* en el cervantino”, señala Gonzalo Torrente Ballester), pero pronto afila estilo y síntesis y consigue esas piezas redondas que son los relatos e imágenes de *Cousas*, en los que el diálogo y la excelencia se alcanzan partiendo de lenguajes popularmente accesibles. Años más tarde, cuando el motivo lo reclama, la síntesis da paso a la explicación, con una prosa ágil y rica, de la que sirven como ejemplos proyectos distintos como *Os vellos non deben namorarse*, *Sempre en Galiza* [*Siempre en Galicia*] y *As cruces de pedra na Galiza*.

Inquieto y curioso como pocos, Castelao cree necesario establecer las bases de un nuevo arte gallego: “Mucho se habla de Arte universal, pero todo Arte tiene su patria, todo Arte es fruto de alguna tierra”, escribe en *Arte e Galeguismo* [*Arte y Galleguismo*], en 1919. No duda en impulsar encuentros y exposiciones de arte, instituciones y museos, nuevas políticas de apoyo y promoción; transmite e intenta contagiar su emoción cuando ve resultados que entran en ese proyecto¹. Defiende la necesidad de crear un lenguaje artístico propio, que se identifique como gallego, y promueve que se transmita a través de medios entonces populares en Europa como el grabado. Colabora con escritores amigos, ilustrándoles las portadas e interiores de libros y revistas, tanto

¹ “La primera gran escultura galega” es el título de la crónica que publica *A Nosa Terra* [*Nuestra Tierra*], periódico portavoz de las *Irmandades da Fala* [*Hermandades de la Lengua*] el 25 de abril de 1919: “Cuando Castelao dejó el automóvil que lo trajo desde Santiago a A Coruña para asistir al estreno de la farsada de Cabanillas, lo vimos portar un paquete de mucho bulto, que tenía la silueta de una niña. Castelao, así, se parecía a San Cristóbal... Traía –dijo– una sagrada ofrenda: deseaba mostrarla de camino. Y fuimos a la Irmandade (...) ¿No os gusta? –preguntaba Castelao, lleno de noble entusiasmo artístico. Pues veréis: llegué al taller de Asorey, me encontré con esa obra suya que yo no conocía, y loco de contento, la llevé al hotel donde toda la noche estuve sin dormir mirándola con profundo cariño. Y la traje a A Coruña, para que puedan admirarla todos los coruñeses. Es sin duda la primera gran escultura gallega”.

² “Clásico no es un libro (...) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.”, *Otras inquisiciones*, 1952.

con imágenes como con soluciones gráficas, pero anima a que otros artistas sigan ese camino, movido sin duda por la convicción de que, para que triunfe, el proyecto de identidad debe ser colectivo. Quizá sin proponérselo, Castelao pasa a ser un claro referente de su generación y de las siguientes, lo que –según defendía Jorge Luis Borges– le convierte en clásico².

Los dos textos de Castelao con los que se abre y cierra esta publicación enmarcan perfectamente el perfil de un personaje que todavía espera el reconocimiento que merece, y desde luego un lugar principal en el arte español de la primera mitad del siglo XX. En el primero, que actúa como verdadera *arte poética*, deja muy clara su posición, pero lo hace desde la creación, con una mezcla de desgarró e ironía: una misma acción, con personajes y ambientación distinta, provoca la risa o el llanto en un público irreconciliable, el de los *señoritos* y el del *gallinero*, aunque al lector no le queda duda de con quién se identifica Castelao. En el segundo, el tono es confesional y muy estricto: “Comparad el sentimiento gallego de mis primeras cosas, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera. Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte para mí no ha sido más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y de sus esperanzas. Dibujé siempre en gallego; escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella”... Como *memoria final* es impecable, como síntesis certera, pero lo que no puede impedir es que esa obra cuya calidad relativiza, sea un innegable referente tanto para Galicia y para su arte como para el europeo del momento.

Sus palabras transmiten, sin embargo, un sentimiento que está presente desde sus primeras obras: el interés por reflejar –y mostrar: en *imágenes con acción*, pues eso representan las palabras que las acompañan– una situación social injusta, por señalar tanto los males como a los instigadores y los posibles remedios. De 1914 es una pequeña acuarela cuya solución plástica es la suma de varios elementos que se repiten en otras obras de esos años (el horizonte bajo, el ábside de una iglesia, la verticalidad de los pinos, el *cruceiro*, una *cabuxa* en primer plano, mirando al espectador). En la parte baja, leemos: “Galicia duerme. Problema: ¿Debe despertarse?”. Diez años después, publica una de sus *cousas da vida* [*cosas de la vida*] con la siguiente leyenda: “Plantaron un arbolíño e amparáron–o cunhas estacas. O arbolíño secou e as estacas prenderon” [“Plantaron un arbolito y lo ampararon con unas estacas. El arbolito secó y las estacas prendieron”]. La presencia de textos en los cuadros incide en la prioridad conceptual del *grafista* sobre el pintor, en el

interés comunicativo. Su máximo ejemplo será su último gran cuadro, *A derradeira lección do mestre* [*La última lección del maestro*], en el que respeta el texto de la estampa de la que parte, aunque matiza algunos detalles visuales.

Al repasar las colaboraciones para prensa se suele insistir en la presencia de temas, familias iconográficas, como los dibujos protagonizados por niños, las conversaciones entre adultos, los protagonizados por mujeres, los referidos a animales, los que tratan de los caciques, de los impuestos, de la política... Conviene, sin embargo, detenerse también en otras familias, las estéticas: dibujos de línea clara, personajes sin paisaje, espacios señalados por pocas líneas o por elementos mínimos (una bombilla), espacios representados valorando el vacío, dibujos de trazo nervioso e insistente, estampas trabajadas con detalle, secuencias... Castelao se muestra versátil y resolutivo, manteniendo siempre una inusual fuerza comunicativa.

Castelao grafista

Castelao grafista señala la peculiar relación entre pintura e ilustración en su obra: al principio lleva imágenes desde la primera a la segunda (unas aguadas y tintas previas le sirven de inspiración para ilustrar las cubiertas de libros de Luis Antón del Olmet, Noriega Varela, Antón Vilar Ponte o Ramón Cabanillas) y, cuando en 1945 quiere pintar su testamento pictórico, lleva a la tela (200 x 140 cm) una estampa de guerra realizada en 1937, *A derradeira lección do mestre*. La presencia del espíritu de la estampa queda visible en el mantenimiento del texto incorporado a la pintura, levemente matizado, como otros detalles, debido tanto al cambio de lenguaje plástico como al paso del tiempo. Entre ambos momentos, un preciso análisis de la historia española. Como el conjunto de la obra –precisa, activa, insobornable– de Castelao, un diario, un guion en imágenes.

Comas da vida



En moitos casos a caricatura non é tan
cruel com'o retrato.

En moitos casos a caricatura non é tan cruel com'o retrato, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,4 cm
Colección de Arte ABANCA

Entiendo que la portada de un libro ha de ser atractiva
como un cartel, sin que esto excluya la belleza.

(Castelao, carta a Victoriano García Martí, 1911)



Dibujo para la cubierta de *La sonrisa de un espíritu*,
de Victoriano García Martí, que no se llegó a publicar, 1911
Gouache y técnica mixta sobre papel, 25,8 x 17,4 cm
Colección Hermanos Bermejo Rubio



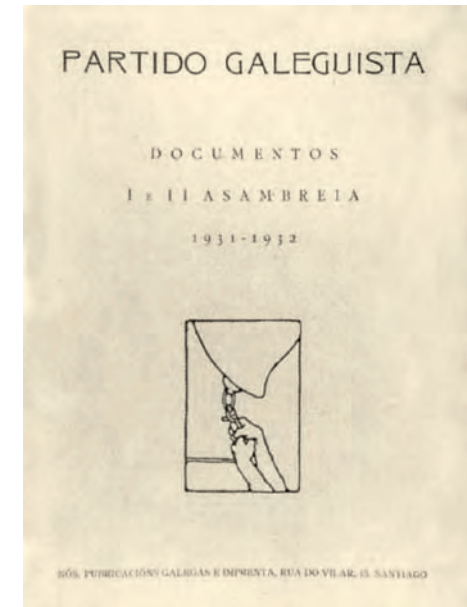
El hidalgo Don Tirso de Guimaraes
Tinta sobre papel, 23 x 31 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo

Luis Antón del Olmet. El hidalgo Don Tirso de Guimaraes, 1913
Cubierta con dibujo de Castelao
Universidade de Santiago de Compostela / Biblioteca Xeral



Cubierta del poemario de Noriega Varela D'o Ermo, 1920
Tinta negra sobre papel, 25 x 19,5 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz

Noriega Varela. Do Ermo, 1920
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas



Ramón Cabanillas. *Da terra asoballada*, 1917
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Biblioteca Baltar

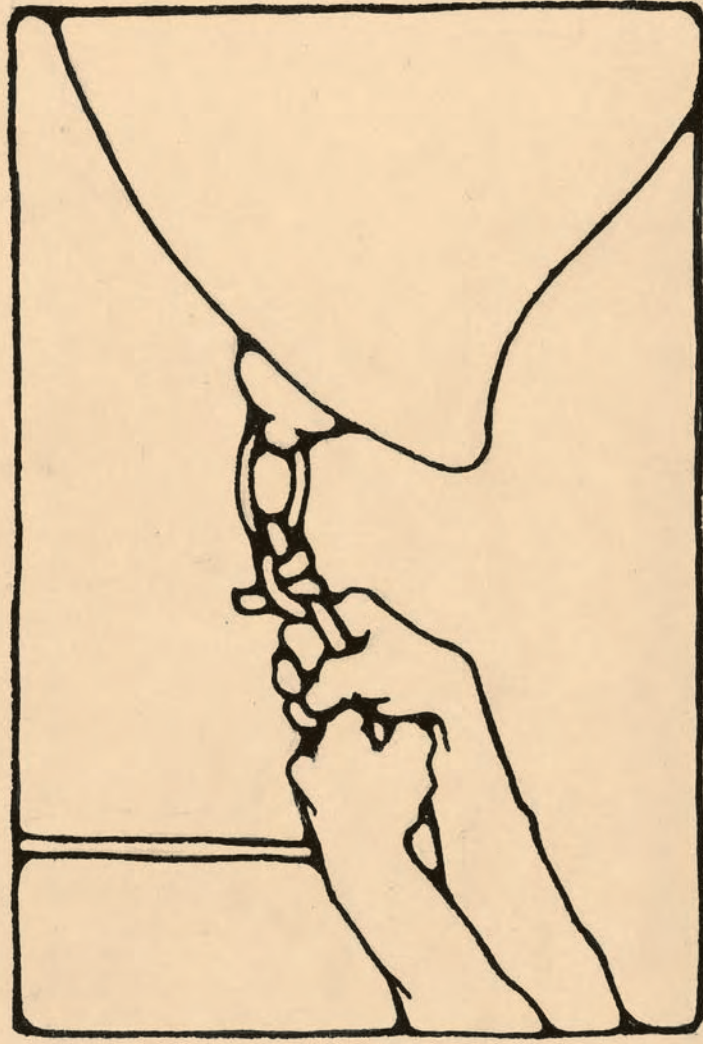
Revista *Nós*, nº 3, 30 diciembre de 1920
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Ramón Cabanillas. *Da terra asoballada*, 1926
Cubierta con dibujo de Castelao
Colección particular

Partido galeguista. *Documentos I y II Asamblea*. Santiago de Compostela, 1932
Cubierta con dibujo de Castelao
Colección particular

(11)

5987



a 2/3 proporcione

Tañendo a campá, 1920
Tinta negra sobre papel, 14,2 x 10,3 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



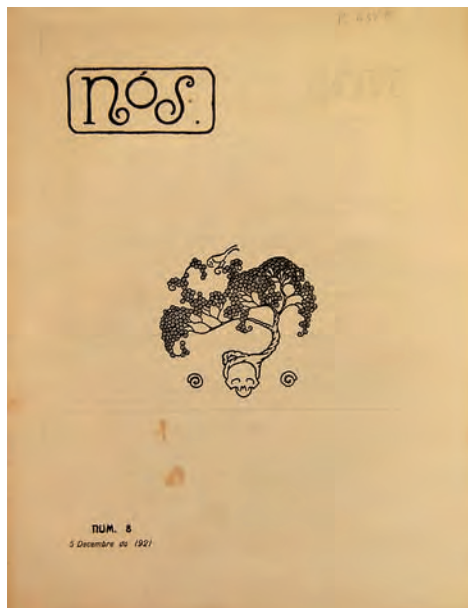
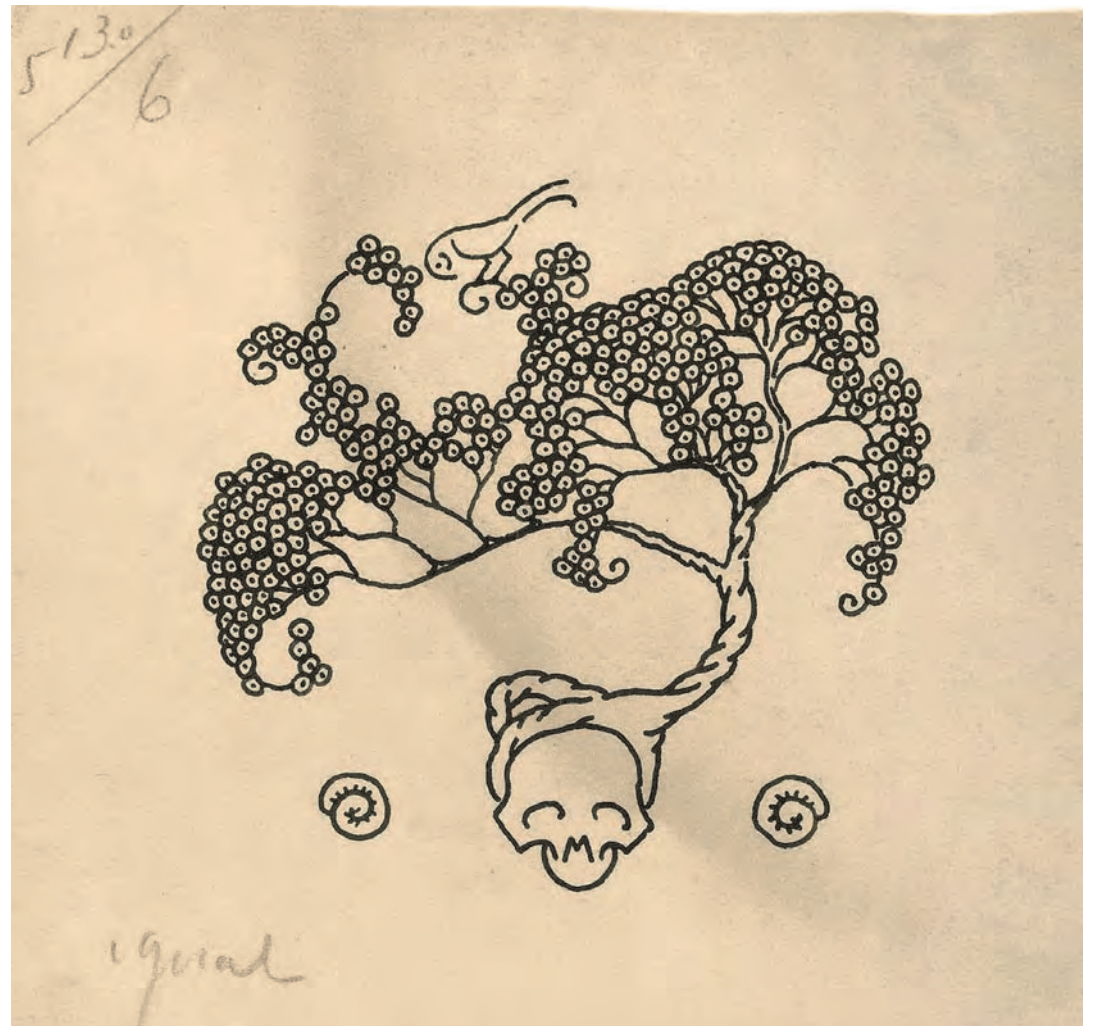
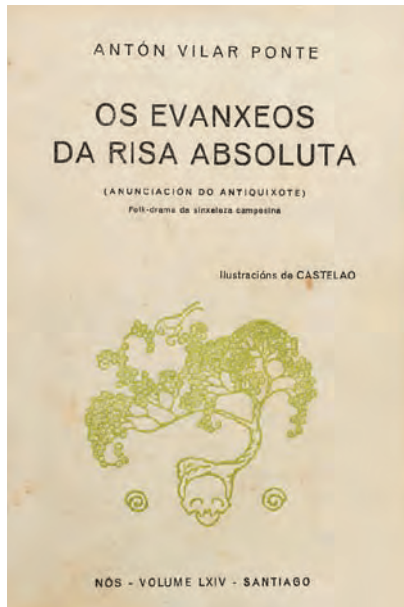
Apunte para cubierta del libro de Alfredo Pedro Guisado Abril (Pedro de Meneses), ca. 1921
Lápiz sobre papel, 15,9 x 10,7 cm
Museo de Pontevedra



Alfredo Pedro Guisado (Pedro de Meneses).
Xente d'a aldea. Versos gallegos, 1921
Cubierta con dibujo de Castelao
Colección particular

Se fose rica queríame mais, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34,2 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación





Antón Vilar Ponte. Os Evanxeos da risa absoluta, 1934
Cubierta con dibujo de Castelao
Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo

Revista Nós, nº 8, 3 diciembre de 1921
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Caveira con ramas, 1921
Tinta negra sobre papel, 10 x 10,3 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



Vento mareiro, ca. 1921
Aguada sobre papel, 23,5 x 33 cm
Museo de Pontevedra



Ramón Cabanillas. Vento mareiro, 1921
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas



Cachoupo, ca. 1922-29
Técnica mixta sobre papel, 33,5 x 22 cm
Museo de Pontevedra



Bosquexo do Cachoupo, ca. 1922-29
Lápiz sobre papel, 22,4 x 17,7 cm
Museo de Pontevedra

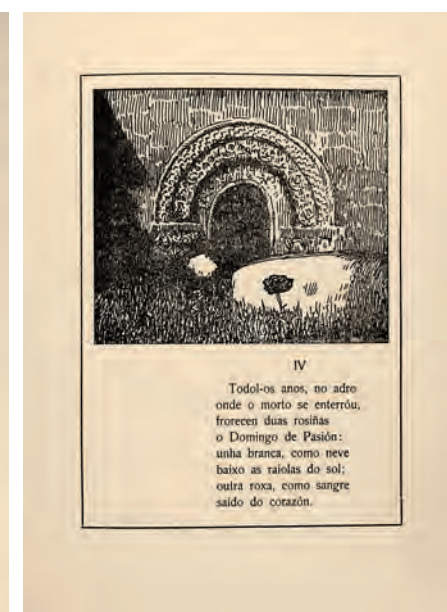
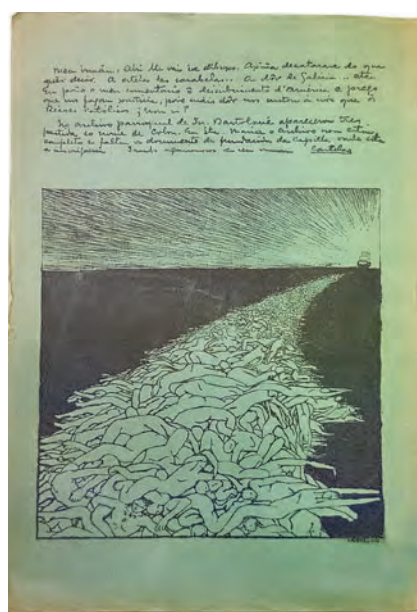
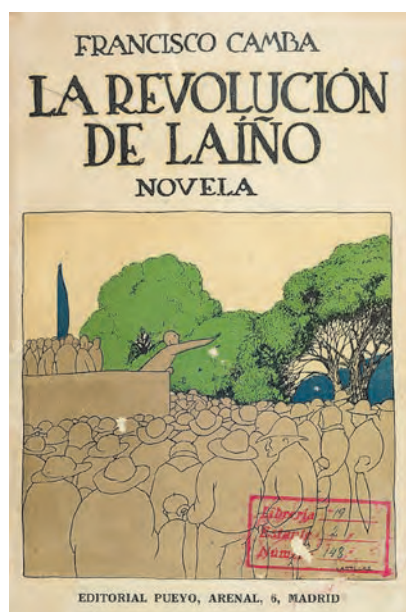
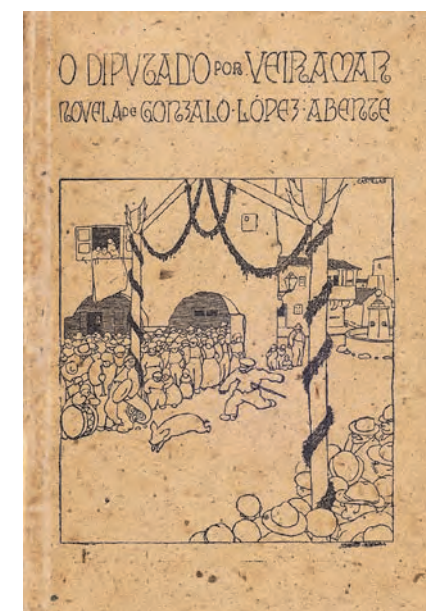


Herminia Fariña. Cadencias, 1922
Cubierta con dibujo de Castelao
Real Academia Galega

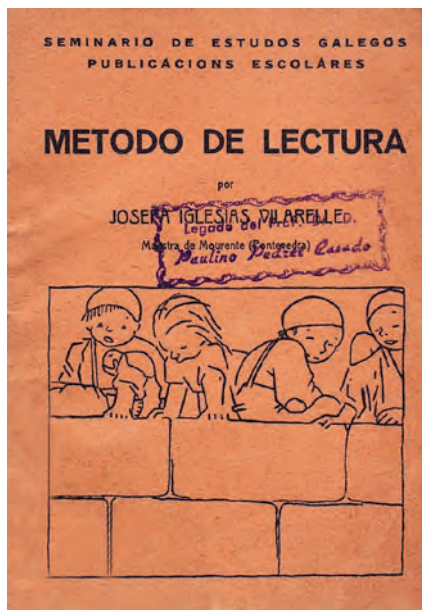
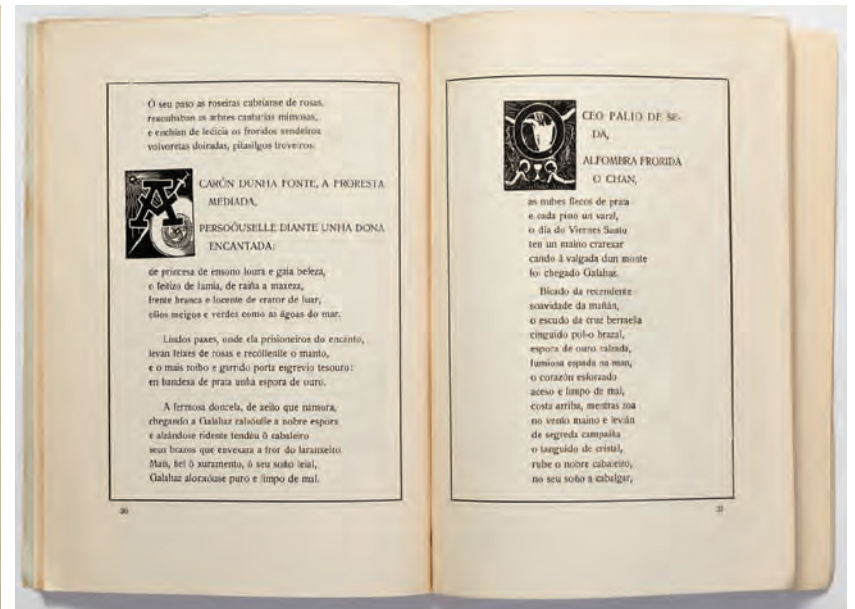
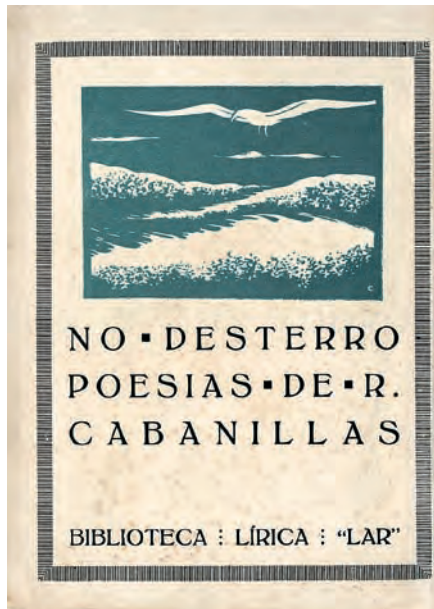


Paisaje de Alba
Lápiz sobre papel, 11,4 x 16,4 cm
Museo de Pontevedra

Eladio Rodríguez González. Oraciós campesiñas (versos galegos) 1927
Cubierta con dibujo de Castelao
Real Academia Galega

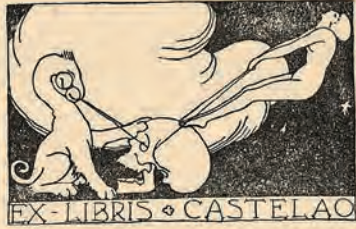


Sofia Casanova. Princesa del amor hermoso, 1909. Cubierta e interior con dibujos de Castelao. Real Academia Galega | Wenceslao Fernández Flórez. Volvoreta, 1917. Cubierta con dibujo de Castelao. Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo | Gonzalo López Abende. O deputado por Beiramar, 1919. Cubierta con dibujo de Castelao. Real Academia Galega | Francisco Camba. La revolución de Laíño, 1919. Cubierta con dibujo de Castelao. Real Academia Galega | José Rodríguez Martínez. Colón Español: Hijo de Pontevedra, 1920. Cubierta con dibujo de Castelao. Real Academia Galega | Ramón Cabanillas. O bendito San Amaro, 1925. Cubierta e interior con dibujos de Castelao. Museo do Pobo Galego / Fondo Manuel Beiras



Ramón Cabanillas. No desterro, 1926. Cubierta con dibujo de Castelao. Colección particular | Ramón Cabanillas. Na noite estrelecida, 1926. Cubierta e interior con dibujos de Castelao. Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo | Josefa Iglesias Vilarelle. Método de Lectura, 1932. Cubierta con dibujo de Castelao. Universidade de Santiago de Compostela / Biblioteca de Xeografía e Historia | A. Presa Viso. A morriña, 1926. Cubierta con dibujo de Castelao. Universidade de Santiago de Compostela / Biblioteca Xeral | Ramón Cabanillas. A rosa de cen follas, 1927. Cubierta con dibujo de Castelao. Museo do Pobo Galego / Fondo Xaquín Lorenzo | Revista Nós nº 33, 13 agosto 1926. Cubierta con dibujo de Castelao. Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

*Para don Manuel Murguía, con muita
devoción*
Castelao
Pontevedra, 30 abril 1917



*Para Eladio Rodríguez González, c' unha
aposta de*
Castelao



Castelao. Algo acerca de la caricatura, 1910

Interior con ex-libris de Castelao y dedicatorias a Manuel Murguía y Eladio Rodríguez González
Fundación Penzol, Vigo, y Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Castelao y su lengua

Ricardo Carballo Calero

Un cuarto de siglo puede ser tiempo suficiente para situar en la perspectiva necesaria a una figura inmovilizada por la muerte. ¿Inmovilizada? Dale, Señor, el descanso eterno. Esta piadosa deprecación no suele ser atendida por su alto destinatario cuando el hombre desaparecido fue un hombre de excepción, un hombre de vida pública intensa, que había suscitado a su alrededor adhesiones entusiastas o discusiones agudas. Aún vivo en el recuerdo, su conmemoración puede ser un intento de comprenderlo tal como fue, apartando ahora –superando el nivel a ras del suelo, lo que quizá se hiciese inevitable cuando andaba entre nosotros– lo irrelevante de lo significativo. Esta será fidelidad a su memoria. El héroe reposa sobre los laureles definitivos, y si lo revivimos es para fijar su historia, para interpretar la vida que vivió. Pero esta piedad puede ser sustituida por la profanación. Hay quien no halla en la muerte dimensión de sacralidad. Asistimos entonces al macabro espectáculo de un muerto disfrazado de vivo, de un muerto violentamente sustraído a la augusta serenidad de la paz que coronó su guerra, y sacrílegamente utilizado como arma –lanza, escudo, bomba, refugio– en nuestras propias guerras. Un hombre reificado, un hombre cosificado, un hombre que queremos que sea como nosotros somos, y no como él quiso ser.

Castelao no es de nadie. Ni siquiera de Galicia. Galicia no puede ser una de esas entidades suprapersonales ante cuyo ara hemos visto en estos tiempos el sacrificio cruento de tantos esclavos, ya nacidos en la esclavitud, ya caídos en ella como prisioneros de guerra. El alma es de cada uno, y el amor no la enajena, pues el amor es libre comunión, y no obscena absorción monstruosa. Castelao fue lo que quiso ser, lo que pudo ser. Y decir lo que pudo y lo que quiso empieza y termina nuestra libertad de reinstalarlo entre nosotros. Lo demás sería egoísmo, individual o colectivo, disfrazado o incluso doblado de veneración y de respeto.

Con este espíritu tenemos que afrontar lo que Castelao fue como escritor gallego, y, cuando de eso se trate, lo que fue como escritor en gallego. Como para todos los

galleguistas, la lengua no era para Castelao un arma táctica, sino una realidad sustancial de Galicia. El gallego no podía ser para Castelao la lengua de la pastoral ni la lengua de la arenga ni la lengua de la poesía. Si no hay catequesis –porque seamos todos santos–, si no hay combate –porque hayamos conquistado la victoria–, si no hay lírica –porque vivamos en la genuina epifanía de la belleza–, habrá gallego. Porque para Castelao el gallego no era un medio, sino un fin.

De aquí, la escrupulosa atención con la que forjó su lengua literaria. El que ve el gallego como un habla de grupo, el que usa el gallego como una forma de lucha, el que concibe el gallego como una técnica de producción artística –y todas estas posturas tienen hoy representantes– puede apoyar su teoría o su praxis en la teoría y en la praxis de Castelao; pero a condición de que no confunda lo parcial con lo total, lo episódico con lo permanente, el instrumento con la obra. Aquel para quien el gallego sea solamente una herramienta con la que construir un dispositivo favorecedor de una finalidad no sustancialmente unida al concepto mismo de Galicia, puede desechar esa herramienta en cualquier momento, o porque el objetivo esté logrado, y ya no sea necesario el medio; o porque este se revele por el contrario como menos eficaz de lo deseable, y se cambie por otro que prometa mayores oportunidades.

Tal oportunismo era, naturalmente, inconcebible en Castelao, y esto tiene importantes consecuencias para la caracterización de su habla. Aquel para quien la lengua es solamente una palanca para movimientos que la trascienden no se detiene a bruñirla con la delectación que Castelao merecía. Escribirá el gallego del montón del que tantas muestras encontramos en los periódicos de la época. Acentuará ora el diferencialismo respecto al castellano, abandonando al hermano parte de la herencia familiar; ora el diferencialismo respecto al portugués, como el sacristán paleta para quien la cristiandad se limita al sino de su parroquia; buscará torpemente en el vulgarismo la espontaneidad o decolorará con

la neutralidad del cultismo la sangre vigorosa del idioma, haciéndola palidecer hasta la anemia. Castelao, que veía en el idioma el alma misma del pueblo, le prestó minuciosa atención, pues era un espíritu clásico para quien la forma no era contorno, sino sustancia.

Como los demás grandes prosistas de su generación, Castelao afronta el problema de convertir el gallego en instrumento de expresión literaria total. Este fue el logro del grupo “Nós” [“Nosotros”], que en gran medida llevó a cabo lo que el ahistoricismo de los holgazanes y de los desnortados propugna que ahora se realice. Tampoco fue Castelao un mesías que iniciase un nuevo testamento, aboliendo una vieja ley. Está dentro de una tradición, y cuando se haga un estudio diacrónico de su lenguaje, se verá lo que debe a sus precursores. Disgregar a Castelao de sus antecesores y de sus hermanos y primos es cercenar su figura, aunque se pretenda ensalzarla. Aparte de los poetas, Valladares, López Ferreiro y Labarta habían roturado el terreno que él labraría con yugada propia. Y jóvenes tales como Risco, Otero y Cuevillas son al mismo tiempo discípulos y maestros de su contemporáneo, pues todos aprendieron de Castelao, y Castelao aprendió de todos.

En el terreno lingüístico es Cabanillas el más próximo a él. La base de la lengua literaria de ambos es el gallego *meiriño*, el gallego arousano, el gallego suroccidental. Partieron, pues, el rianxeiro y el cambadés de la lengua popular de su comarca. Pero quizás ninguno de los otros escritores de primera línea de su tiempo supo ser a la vez fiel al genio natural del habla y a la necesidad histórica de constituir la como lengua culta. El gran problema que se les presentaba era el de la urbanización del gallego rural. En este sentido, Cabanillas y Castelao procedieron con análogo tacto, evitando todo extremismo. Cuando el rianxeiro se dirigía a un jefe político local dejando claro que lo hacía en la lengua que el destinatario hablaba por galleguismo y el destinatario por ruralismo formulaba una grave declaración de principios. En esta distinción, que tiene un evidente carácter valorativo, Castelao revela que para él el uso pasivo del idioma como simple vehículo de comunicación, tal como se conservaba en el depauperado medio campesino, no es suficiente. El sacerdote –después de misa–, el alcalde –después de la sesión–, el maestro –después de la clase– hablan en gallego. Pero no tienen la menor intención de mejorar su gallego, ni de ampliar su área de difusión, ni de convertirlo en objeto de docencia y discencia. Tienen en la boca palabras moribundas que no pretenden reavivar. Esto es ruralismo. Así hace uso del gallego el cacique. Tiene que usarlo para impartir sus órdenes, al igual que Cicerón hablaba en *sermo rusticus* a sus siervos de la *villa Tusculana*.

Esta era la situación que registraba y combatía Castelao. Esto es lo que llamaba ruralismo. La pura instrumentación, la pura práctica, la pura *utilización* del gallego.

También hoy conocemos esa conducta, pero, curiosamente, el cacique ha descubierto que el gallego sirve para dar consignas por escrito. Esto es *criptoruralismo*, y, aunque supone un progreso en la valoración objetiva del idioma, continuamos confinados en el soterrano de la mediatización.

El galleguismo supone inconformismo respecto al gallego. No aceptará Castelao, como no aceptará Cabanillas, la marca de vulgarismo, real o imaginario, que implican rasgos dialectales del tipo de la gheada y el seseo. Puede ser que tal proscripción le parezca lamentable al dialectólogo que colecciona –es su oficio– particularidades diferentes. Pero el idioma es una cosa demasiado seria para ser confiada exclusivamente a los especialistas. Castelao está condicionado por una tradición trabajosamente formada que orienta sus esfuerzos a liberar el gallego del ruralismo y a integrarlo en el galleguismo. Castelao no es un revolucionario de la lengua escrita, sino que representa el culmen de la moderación y el eclecticismo. Por un lado, a diferencia de otras figuras de la literatura gallega, es un hablante de gallego espontáneo, aunque haya sido siempre prácticamente bilingüe. Así, su habla literaria se apoya en una firme base de autenticidad. Pero no es, en absoluto, un habla dialectal. Su morfología es la del gallego suroccidental, pero su fonética es la del gallego central. Tenemos que ver en esto último el peso de la tradición de la escuela de Murguía, que interpretaba la gheada –como hoy en día el profesor Pensado– no como un rasgo de sustrato prerrománico, sino de superestrato castellano. Nuestro autor, pues, aspira a hacer de la lengua popular una lengua culta; del habla dialectal, un habla común. Son los mismos ideales de Cabanillas. Uno y otro, bajo la influencia de la naciente erudición filológica gallega, avanzaron hacia un gallego cada vez más culto; pero por caminos distintos. Cabanillas principalmente por la incorporación de un léxico seleccionado, en parte arcaizante, como se puede ver en su obra maestra en este aspecto, la *Antífona de la cantiga*. Castelao principalmente por la preocupación, también arcaizante, respecto a la morfología, en la que quiere rectificar las deformaciones castellanizantes. En este sentido, la lengua de *Sempre en Galiza* [*Siempre en Galicia*], al menos en la parte didáctica y polémica escrita sobre la marcha de los acontecimientos, pierde mucho de la espontaneidad que da limpidez al habla de *Cousas* [*Cosas*].

El léxico de Castelao es relativamente reducido, porque el escritor rianxeiro no busca la riqueza, sino la precisión. En esto contrasta con Otero Pedrayo, por cuya obra discurre una veta léxica tan abundante como variada. De los mayores escritores del grupo “Nós”, es Cuevillas quien en el aspecto lingüístico se acerca más a Castelao, porque aquel tiene un instinto de la lengua semejante al de este en lo referido a seguridad y equilibrio. Cuevillas da también la sensación de escribir desde dentro del idioma, de construir su

lengua literaria sobre su habla oral. Risco no da esa sensación. Nos parece que hubiese podido ser escritor sin ser hablante. El caso de Otero es más complejo, porque en su lengua concurren instancias diversas y divergentes, y la trituración de todos los elementos confluyentes para decantar el plasma que se estructura en la forma definitiva constituye un drama de creación cuyo estudio tendrá que ser iluminado con el fuego proporcionado por los conocimientos que se poseen sobre la génesis de la obra barroca y romántica.

Aunque Castelao ha llegado a rendir a Otero el homenaje de imitar su estilo, el contenido lingüístico de la obra de aquel supone una opción estilística distinta. De alguna forma parece estar presente el litoral en el habla de Castelao. No se quiere decir que una parte sustancial del vocabulario esté tomado del léxico vivo de Rianxo, lo cual es obvio, y estadísticamente comprobable, sino que la forma interna del hablar literario de Castelao es marinera. La lengua de Castelao está dominada por la claridad, por la gracia, por la viveza, por la regularidad. Es una respuesta limpia, nítida, valiente y optimista al reto que para cualquier escritor gallego supone la lengua literaria. No es la única respuesta posible, pero es una de las respuestas más prudentes, y por lo tanto más viables, que se hayan dado a ese reto. Ahora bien, como Castelao era fundamentalmente artista, aunque por lo general ideológicamente alineado –pero no en rebaño de rinocerontes alguno–, sus logros lingüísticos son especialmente prolíficos en su prosa más poética. La prosa didáctica reclama un habla más tersa, más lisa, más funcional que la usada por Castelao cuando se aventuró en estos terrenos. No se movía en ellos con la naturalidad de la que hacía gala como lírico o como narrador. Su lección en este campo es mucho menos magistral que la que nos dictó como artífice de la lengua en su obra de ficción o en el comentario poético. Se han dado algunos pasos para la consagración del gallego como lengua didáctica que superan, evidentemente, las conquistas de Castelao en este orden.

Es verdad que su habla propiamente literaria, de extrema coherencia –aunque fue pulida por los años de experiencia y rectificadísima minuciosamente– dentro de su mundo semántico y estilístico, tampoco puede servir sin más como código expresivo universal. Cada escritor tiene que forjar su habla, porque cada escritor tiene un mundo propio, y a nadie le sienta bien la ropa amoldada a la medida de otro. Pero para el mundo literario que Castelao tenía que expresar, su lenguaje es extraordinariamente ajustado. La lección de naturalidad e instinto de elección que Castelao nos dio conserva siempre su vigencia. Ahora bien, nuestro mundo ya no es el mundo de Castelao, y esa lección nos orienta, no nos domina. El mundo de Castelao fue literariamente un mundo de significados reducidos en número, un minifundio intensivamente cultivado. Al acrecentarse y complicarse la vida desde entonces, hemos rebasado los límites del terreno y, aunque tal

vez con arados más toscos, se nos hace necesario roturar un nuevo campo. Esto nos exige un uso del gallego que no se le planteó a Castelao. Pero muchos aspectos de su lengua –el manejo seguro de los pronombres átonos, por ejemplo; la ponderada dosificación de popularismos y cultismos–, en los que las soluciones adoptadas superan infinitamente en acierto a las de los primeros camaradas de Castelao –los hombres de las Irmandades– y a menudo compiten ventajosamente con las de sus afines de la segunda hora –los redactores de “Nós”–, deberían ser más meditados por todos, especialmente por los jóvenes, improvisadores a veces con una juvenil confianza en su estro o simplemente descuidados en su oficio, defectos que Castelao, como escritor clásico, artista y artesano por temperamento y por honestidad profesional, rechazó siempre.

Es necesario estudiar de cerca la lengua de Castelao. El vocabulario de *Cousas y Retrincos [Retales]* está siendo hoy en día objeto de clasificación semántica y de comentario estilístico en diversas tesis de licenciatura. Los cambios morfológicos y léxicos que se observan en ediciones sucesivas de una misma obra han sido también objeto de análisis. La multiplicación de estos trabajos permitirá en el futuro un acceso verdaderamente científico al habla de este gran maestro de la lengua. Y son precisamente los trabajos científicos –que nos dan la verdad de Castelao–, y no los discursos retóricos –que la desfiguran y enmascaran–, los que debemos, como gallegos, a Castelao y a Galicia.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias

El texto *Castelao y su lengua*, de Ricardo Carballo Calero, fue publicado por primera vez, en gallego (*Castelao e a súa lingua*), en el Boletín de la Real Academia Galega, nº 357, A Coruña 1975, págs. 151-7.



Autocaricatura, 1914
Tinta sobre papel, 65 x 30,5 cm
Museo de Pontevedra

Castelao: media vida (1886-1918)

Miguel Anxo Seixas Seoane

A Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao le fue dada la vida el 30 de enero de 1886 en Rianxo. El niño, desde 1893, con seis años, no recibiría ninguna formación en arte plástico en esa pequeña escuela de enseñanza primaria de la villa marinera. Con todo, a ese chiquillo, desde temprano con el lápiz en la mano, se le dio por trazar y en dibujar. “Recuerdo que, en las paredes de la casa de Cabo de Vila (...) tenía dibujada una jornalera, con una de aquellas gorras que se llevaban por aquel entonces”¹.

Una afición que profesará toda su vida. A los pocos meses de nacer él, su padre Mariano había emigrado a la adusta Pampa argentina. Para allá se embarcan, ya en 1896, la madre, con treinta y siete años, y el hijo Daniel con diez años cumplidos. Tampoco aprende de nadie este autodidacta en esa amplia y vacía tierra llana y de frontera de Bernasconi, en Argentina, donde expone en 1898 por primera vez en la aislada tienda y almacén del padre sus dibujos, una armada invencible. Nos lo cuenta:

Se consagró a la propaganda nacional copiando del periódico los elementos de nuestra flota invencible, en grandes cartelones en los cuales a los nombres del barco y del capitán añadía inscripciones jactanciosas y desafiantes: “No hay quien me pueda” o “Yo me basto contra toda la marina yanqui”. Les añadía además otra cosa: chimeneas, varias chimeneas de más en cada barco, síntoma inequívoco de su potencialidad, y mucho humo, mejor dicho, muchos humos, un penacho descomunal para cada chimenea.

Aquellos cartelones se colocaban a la entrada de la pulpería y causaban la admiración de todos los clientes; entre ellos había cierto andaluz que un buen día acertó a colmar las ilusiones patrióticas del pequeño artista con una noticia sensacional: “¿Sabes un gran secreto? ¡Ahora sí que nuestra victoria es segura! Figúrate que estamos

arreglando el submarino Peral. Pero, ¡Chss!, el gobierno no quiere que se sepa”. ¡Qué alegría y qué orgullo de sentirse depositario de semejante confianza!

Pocos días después llegó a la pulpería cierto inglés amigo del dueño padre, que era muy alto, muy gordo, tenía el pelo muy rojo y llevaba en la cintura un revólver enorme muy brillante.

Se detuvo ante los “carteles patrióticos”, examinó los barcos, leyó los letreros y... estalló en una risa fenomenal unos “¡jo!, ¡jo!, ¡jo!” que hacían bailar su barriga formidablemente.

El niño, que lo miraba, sintió entonces nacer en su alma de patriota y de artista un odio tan feroz que, al fin, no pudiendo ya contenerse, se acercó al inglés y con los puños y los dientes apretados, encaramándose en la punta de los pies para llegarle siquiera a la altura del revólver, le espetó el gran secreto del Gobierno español: “Para que usted se entere y deje de reír: a nosotros los españoles ya no nos importa ni la flota norteamericana ni Inglaterra que se nos pusiera por delante, porque... ¡estamos arreglando el submarino Peral!”

Entonces redoblaron de tal modo las carcajadas del inglés, que le hombre estuvo a punto de atragantarse. Y pasó tiempo, no mucho...; el niño, rotas ¡ay! sus ilusiones patrióticas, retiró sus carteles, que ya no tenían razón de ser... Y un día volvió a la pulpería el inglés. Allí seguía el pequeño pintor de barcos, que ya no tenía barcos que pintar. Pero el inglés no se apiadó de tan gran infortunio; al contrario, vio en él motivo para hacer un chiste atroz.

–Vaya, hombre, vaya, –dijo, dando al muchacho unas palmaditas amables en las mejillas, no te apures. ¿Qué os importa ya nada a los españoles? No hay quien os pueda negar que tengáis la mejor flota del mundo... ¡submarina!

Castelao no ha olvidado aquel inglés humorista y cruel; no ha olvidado el odio que sintió contra él².

¹ Dourada Deira, Manuel, *Conversas con Teresa Castelao: anecdotario dun século de vida [Conversaciones con Teresa Castelao: anecdotario de un siglo de vida]*, Santiago: Sotelo Blanco, 1999, p. 23.

² Donato, Magda, “Un reportage a Castelao” [“Un reportaje a Castelao”], en *Mi Revista*, Barcelona, 20 de enero de 1938. Lo cuenta en el relato “O inglés” [“El inglés”] en *Obras Castelao*, Vigo: editorial Galaxia, 2000, vol. 1, pp. 219-221.

Vuelve toda la familia, ahora con dos hermanas pequeñas, a Rianxo a finales de junio de 1899. Conocería allí y aquí, al volver, revistas ilustradas que le sirvieron de espejos y de faros. Al cursar el bachillerato en el instituto masculino de Santiago, donde intentará sacar seis cursos en dos años, recibiría alguna orientación en la asignatura de dibujo e incluso asistió a clases particulares de la profesora María Dios Rivademar en Caramiñal. Del año 1900 data el primer dibujo que de él conservamos. Continúa dibujando, pero será en Compostela al estudiar la carrera de medicina, desde el otoño de 1903, cuando se manifieste esa destreza gráfica.

Asiste, pues, a las reuniones en el café Colón en la plaza de O Toural. Allí les contó a los compañeros un Castelaio adolescente, ahora hablador y risueño, cosas de su etapa dolorosa, triste, melancólica, taciturna y solitaria en La Pampa.³ Miembro de la tuna, van hasta Lisboa en 1906. El 23 de mayo de 1907, el padre Mariano, con el apoyo del Partido Conservador, accede a la alcaldía de Rianxo.

En Santiago, ya en sexto curso, en 1908, él y sus colegas juegan al dominó y en las mesas de mármol blanco del café Colón escriben y dibujan a lápiz sobre ellas un periódico efímero, *El Barbero*. En él dejaban trazadas sobre las mesas sus ocurrencias.⁴ Castelaio era el autor de dos secciones: “Noticias locales”, con textos referidos a personas y a cosas vinculadas al café y “La caricatura del día” en la que dibujaba la caricatura de alguien.

El lápiz es la sencilla arma que él posee para cazar lo visible, lo oculto y lo imaginable. Con un pobre y liviano grafito y un trozo de papel u otro soporte, ayudado por su rápida destreza y por el estilo adquirido, capta la cosa que ve. Esa pequeña trampa armada, que él maneja presto y seguro, le permite desde lejos cercar con líneas, algunas erradas a veces, la cosa real a modo de red antes de que esta presencia desaparezca de sus ojos. Tiene un estilo propio en ese arte instantáneo de capturar a la presa codiciada y trasladada al espacio bidimensional y el resultado es algo poseído, íntimo y siempre inacabado. Visible pero siempre imperfecto en su factura. Preso e impreso es transportable en el espacio y en el tiempo. Castelaio con su arte hace que el papel ciego vea lo que él ve. Al verlo el papel, lo vemos nosotros y, de haber sido conservado, podemos continuar esa correspondencia con él. Gracias a él se apresaron muchas ideas e imágenes que le venían a la imaginación. Produce, en el arte, una pintura costumbrista desde 1908.

³ Lustres Rivas, Manuel, “Viendo la vida. Castelaio” en *El Eco de Santiago*, 12 de agosto de 1912, p. 1.

⁴ Donato, Magda, “Un reportage a Castelaio”, en *Mi Revista*, Barcelona, 20 de enero de 1938.

La tuna universitaria, que preside Arturo Saúco Ardila, y a la que pertenece Castelaio como guitarra, está ensayando para la actuación programada para el jueves 27 de febrero de 1908. También el cuadro de declamación, dirigido por Manuel Vázquez Santa María y compuesto, entre otros, por los estudiantes de derecho, el vigués, nacido en 1888, Hipólito Reguenga Borrajo y el pontevedrés, nacido en 1890, Isidoro Millán Mariño, prepara la obra de teatro *El gabán*. Este “rebuzno cómico en un acto y en verso” era del catedrático Armando Cotarelo Valledor. El 27, a las 18:00, van hacia la casa del ayuntamiento donde los recibe el alcalde de Compostela Cayón y los concejales. Después continúan hacia la casa del rector, van al Casino, en la calle del Villar, al Círculo Mercantil, en el Preguntoiro, 23, y al Recreo Artístico en la calle Nova. Por la noche comienza la actuación musical dirigida por Luis Brage en el Teatro Principal, que estaba lleno. En el programa se incluyen “Caricaturas locales por el Sr. Castelaio” antes del estreno de la comedia teatral. Esta es su primera intervención pública como caricaturista. Lo recoge la prensa: “El Sr. Castelaio, que a presencia del público y con una rapidez pasmosísima hizo varias caricaturas, recibió una verdadera ovación justo premio a sus facultades artísticas nada comunes por cierto”⁵.

Otero Pedrayo se enteró de esa historia: “(A) Armando Cotarelo (...) se le daba por escribir juguetes dramáticos que representaban los estudiantes. Algunos eran muy bonitos, otros valían menos, por ejemplo uno que se titulaba “El Gabán”, cuya trama era sobre un gabán que le robaban en un café, en los billares, y había una gran bulla”⁶.

Después del estreno de esa obra de teatro de Cotarelo Valledor le dedican un número de *El Barbero* en el café que, debido a su éxito, permaneció indeleble en las mesas de mármol durante quince días. La pieza teatral tuvo más consecuencias: “Había en Santiago un señor de aquellos antiguos, retirados de la guerra de Cuba (...) Uno de esos señores tenía un gabán muy feo, un gabán estropeado, un gabán viejo, tremendo, que aparece en una tarjeta que hizo Castelaio y pronto se imprimió y que al día siguiente estaba en las manos de todos en Santiago en que decía el señor con su gabán tan desastroso dirigiéndose a Cotarelo: ‘mi gabán es malo pero es mejor que el tuyo’”⁷.

⁵ El Eco de Santiago, Santiago, 25 de febrero de 1908.

⁶ Otero Pedrayo, Ramón, *A miña amizade con Castelaio [Mi amistad con Castelaio]*. Conferencia pronunciada el 18 de septiembre de 1971 en el Museo Carlos Maside (Sada, A Coruña), Sada: edición del Castro, 1986, pp. 23-24.

⁷ Otero Pedrayo, Ramón, *A miña amizade con Castelaio*. Conferencia pronunciada el 18 de septiembre de 1971 en el Museo Carlos Maside (Sada, A Coruña), Sada: edición del Castro, 1986, p. 24.

En estos años de universitario sus caricaturas van a ser celebradas en la ciudad e incluso algunas expuestas en el escaparate de algún comercio de la Caldeirería. A él le gustaba hacer esas caricaturas y pintar. Por aquel entonces en Galicia había otros artistas que continuaban llenando con sus imágenes algunas de las innumerables casillas vacías de los pasatiempos o de las tramas de los crucigramas del arte. Castelao, frente a ellos, apostará por la caricatura y por el humorismo, tanto en los dibujos como en la pintura. Son escenas de humor en las que el título explica ese juego. Títulos que él puso y que luego en algunos casos se perdieron. De todas maneras, existe ya una conjugación entre la imagen y la letra del título. En otros casos, solo conservamos los títulos y no hemos encontrado o se perdieron las imágenes a las que estos se refieren. Lo revelador es que la comicidad está presente en su arte desde 1908.

Se manifiesta, entonces, esa pintura parlante en 1908. Animado por el estudiante de farmacia y futuro periodista Manuel Lustres Rivas envía dibujos, datados en 1908, para la segunda etapa de otra nueva publicación ilustrada en color que saldrá en Vigo, *Vida Gallega*, que aparece el 15 de enero de 1909. Esta revista se imprimía en Barcelona y se vendía solo por suscripción, que costaba 12 ptas. al año. Saldría con días de retraso debido a que la demanda de suscripciones por cablegrama desde América les obligó a quintuplicar la tirada de ese primer número⁸.

En la portada, a color, se reproduce la acuarela *Camino da festa* [*Camino de la fiesta*], un gaitero ciego conducido por un muchacho, y en el interior una autocaricatura de Castelao y la reproducción de dos cuadros suyos (*Matando... el tiempo* y *La vuelta del "Che"*) expuestos en el Segundo salón de humoristas en Iturriz en Madrid con un comentario del amigo Lustres Rivas. Castelao, además de las caricaturas, hace autocaricaturas. Él había dibujado en tinta siete caricaturas de sí mismo que integran el Álbum de autocaricaturas.⁹ No lo llegará a imprimir como tenía pensado. Continuará haciendo caricaturas y autocaricaturas. Será el artista gallego que más autocaricaturas y autorretratos se hizo. Le servirían de ejercicio, a lo que ayudaba su singular fisionomía: su gran altura para aquel momento, un metro ochenta, a veces, según la temporada, aumentada la figura con la prolongación con un galero, aunque tenía un andar algo encorvado. Va todos los días bien presentado y con unos lentes graduados redondos delimitando los miopes ojos grises. En el cuello deja su firma una corbata oscura de lazo. Unos zapatos grandes asientan su delgada figura. Vestía casi siempre de negro.

⁸ *El Eco de Santiago*, 4 de enero de 1909, p. 2.

⁹ "Autocaricaturas de Castelao", en *Grial*, Vigo, 53, julio-agosto-septiembre de 1976, pp. 325-332.

Tiene que elaborar más escenas humorísticas, "Non vayas as fresas..." ["No vayas a por fresas..."], tira inspirada en una vivencia de un hijo de Arcos Moldes¹⁰ para la nueva entrega de *Vida Gallega*. Por primera vez introduce en sus dibujos a los niños. Los dibujos de Castelao, además del título, llevan casi siempre un texto al pie que reproduce lo que piensa o dice el protagonista o lo que dicen los protagonistas. Estos textos van precedidos de un guion. Siempre usará en ellos la lengua gallega.

Ese primer dibujo cómico sale en el número 2 de *Vida Gallega* en febrero de 1909 con portada *Parella de labregos saudando ao crego* [*Pareja de campesinos saludando al cura*], fechada en 1908, de Castelao. Esta escena se reproduce en el interior con el texto "No vayas a por fresas que se te hincha la barriga" y "Papá, mamá fue a por fresas".

Nos dará en esa revista ilustrada más entregas de dibujos en color en mayo, en junio, en septiembre, en octubre y en noviembre de 1909. Después de esta revista ilustrada, que tendrá gran éxito de lectores en la emigración, dirá:

Na miña primeira mocidade, dina da Casa da Troya, cando a miña ialma sufría de xarampón e non pensaba máis que en saír de tuno tocando a guitarra polas rúas, fixen os primeiros dibuxos humorísticos nunha revista pra americanos. Acúsome de ser eu quen dou empezo a esas carantoñas porcas, a ises monicreques noxentos, a ise humorismo de taberna que aínda hoxe campa na mesma revista pra regalía dos licenciados de Universidade. Abafado de vergonza, confésome culpable e renego da miña primeira mocidade¹¹.

Mientras, en una publicación gallega de La Habana, se reproduce en agosto, como un eco visual, una caricatura suya ya editada en Galicia.

¹⁰ Durán, José Antonio, *El primer Castelao: Biografía y antología rotas*, Madrid: Siglo XXI, 1979, p. 105. Dourado Deira, Manuel, *Conversas con Teresa Castelao: anecdotario dum século de vida*, Santiago: Sotelo Blanco, 1999, p. 60.

¹¹ "En mi primera juventud, digna de la Casa de la Troya, cuando mi alma sufría de sarampión y no pensaba más que en salir de tuno tocando la guitarra por las calles, hice los primeros dibujos humorísticos en una revista para americanos. Me acuso de ser yo quien dio comienzo a esos adefesios sucios, a esos fantoches repelentes, a ese humorismo de taberna que aún hoy campa en la misma revista para regocijo de los licenciados de universidad. Sofocado de vergüenza, me confieso culpable y reniego de mi primera juventud" (N del T). Rodríguez Castelao, Alfonso, *Humorismo, Dibuxo humorístico, Caricatura* [*Humorismo, Dibujo humorístico, Caricatura*], A Coruña, 1920. Se recoge en *Obras Castelao*: vol. 4, pp. 175-176.

Rodeado de amigos escritores en castellano, el pintor y médico comienza ahora a escribir, a ensayar en el arte narrativo, redacta “O segredo” [“El secreto”], aunque no lo comenta con nadie. Con el dibujante convive pues un escritor en castellano que escribe y reescribe pero que ni muestra ni publica.¹² Este primer relato está inspirado en sus vivencias en La Pampa y en él aparece un tema que reaparecerá en otros relatos: el de la muerte.¹³ Le premian con una medalla de oro de pintura el tróptico a la acuarela *Unha festa na aldea* [*Una fiesta en la aldea*] que presentó en la Exposición regional gallega de Santiago de 1909.

Se establece el licenciado en Madrid a finales de septiembre de 1909 donde se matricula pero no hace el curso de doctorado en medicina y descubre la pintura del Museo del Prado, nuevas revistas ilustradas y donde ilustra cuentos y relatos en castellano de *El cuento semanal*, que allí se publica. Su padre es destituido como alcalde de Rianxo el 1 de enero de 1910.

Vuelve a finales de mayo de 1910 a Rianxo y comienza el médico y artista otra nueva etapa acompañando a su padre Mariano Rodríguez Dios, ahora ex alcalde de Rianxo. El médico soltero y bondadoso, que establece su despacho en la villa y casi no cobra, pone su arte al servicio de ese proyecto político de Mariano y de los conservadores de Rianxo frente a los liberales de la familia Gasset que se habían hecho con el poder. Eran los titulados liberales y conservadores los dos únicos partidos dinásticos autorizados para participar en las farsas electorales del Reino de España. El nuevo periódico del que se valen para intentar regenerar la vida política y ganar de nuevo la alcaldía es la publicación periódica *El Barbero Municipal*, nombre tal vez propuesto por Daniel. Lo dirige el perito Arcos Moldes, ejemplo de entrega a la formación y a la regeneración de los jóvenes rianxeiros. Ahí colabora Castelao con textos en castellano sin firmar, pero usa el dibujo como arte para ilustrar a la gente. Utiliza ese arte como un arma. El primer dibujo sale con el número 3, el 31 de junio de 1910. La lengua del periódico era el castellano, pero los textos de sus dibujos están en gallego. Nos dará cinco entregas en 1910. Continúa ilustrando algún libro y de este año es el cuadro *O cego de Padrenda* [*El ciego de Padrenda*] con el que decora el Hotel Calixto de Cambados. Hombre bondadoso, casi no puede vivir ejerciendo como médico en Rianxo.

¹² Publicará su primer relato diez años más tarde, en 1919. Respecto a “O segredo”, el más antiguo en su datación, no lo publica hasta el 25 de julio de 1926.

¹³ De hecho Xosé María Álvarez Blázquez hizo una selección de trece textos de Castelao que tituló *Cousas da morte: antoloxía* [*Cosas de la muerte: antología*], Vigo: Castrelos, 1973. Se le añadimos la escena de *Os vellos non deben de namorarse* [*Los viejos no deben enamorarse*] serían catorce.

En enero de 1911 se manifiesta el Castelao estudioso y teórico del arte que escribe y diserta en Vigo con la conferencia *Algo acerca de la caricatura*. En resumen: el arte debe expresar la verdad de las cosas y esta no reside en la apariencia, en su exterior, sino en su interior. La caricatura es la que descubre esa oculta verdad. Daniel es deudor de la teoría platónica de la inseparabilidad del bien, de la belleza y de la verdad: “De la verdad se nutre la caricatura. Y cuenta que yo profeso en toda su amplitud el principio escolástico: Verdad, belleza y bien son convertibles”.

Sigue colaborando en *El Barbero...* con siete burlas icónicas. Colabora como actor en la obra *Un conto* [*Un cuento*] de Rodríguez Barreiro representada en junio en Santiago. Para la nueva revista *Mi Tierra* de Ourense, que sale en julio de 1911, envía *¡Hay que casarse!* un dibujo del que existe una acuarela (Museo de Pontevedra) ejemplo de esa etapa cómica que se vuelve a ver en la pintura *Hache pesar* [*Lo lamentarás*] (1911) conservada en el mismo museo. Este es el asunto que sale en el nº 2 de *Mi Tierra* el 15 de agosto de 1911.

El 12 de febrero de 1912, a instancias de sus admiradores, imparte la conferencia en castellano “Algo acerca de la caricatura” en el Liceo de Ourense donde expone más de sesenta obras suyas¹⁴ y en el acto dibuja caricaturas de personajes conocidos. Pero su mayor alegría sucedió en Madrid, el miércoles 10 de abril de 1912, cuando inaugura en solitario en el Salón Iturriz, en la calle Fuencarral, cerca de cincuenta obras: *Un aldeano*, *Ande yo caliente*, *En Villagaría* (unos marinos ingleses borrachos), *La vuelta del che* (es la primera referencia a la emigración en su obra), *Camino de la romería*, *De mi aldea*,¹⁵ *De Compostela*, *¡Más valera morrer!*¹⁶ [*¡Más valiese morir!*], *Envidia*, *Esterqueiros* [*Estercoleros*],¹⁷ la acuarela *La loca del monte*, el dibujo *No está muerto, está borracho*, *La siesta en Rianjo*, *Copleros* (Un ciego y su mujer embarazada, desharrapados, caminando en una colina),¹⁸ *Matando... el tiempo*, la tinta *El tonto del pueblo*, *Pleiteante* (Paisano con paraguas y papelorio que sale de la casa oficial donde está escrito: “secretario, ladrón”), *Virtud* (mujer fea desnuda con un lirio en

¹⁴ Otero Pedrayo, Ramón, “Castelao” en Grial, Vigo, 47, enero, febrero, marzo de 1975, p. 1.: “Fue nuestro primer conocimiento de sus dibujos en la Exposición hecha en la sala pequeña e infinita de amor y entusiasmo de la Irmandade da Fala de Ourense”. Aquí puede referirse a la exposición en el Liceo de Ourense de febrero de 1912.

¹⁵ También titulado “Tipos de mi aldea”.

¹⁶ El germen está en *Vida Gallega*, 7, julio de 1909.

¹⁷ Se reproduce en *Heraldo de Madrid*, jueves, 11 de abril de 1912. Variante de “Hay esterco para vender” [“Hay estiércol para vender”], *Vida Gallega*, Vigo, 9, septiembre de 1909.

¹⁸ Se reproduce en *Heraldo de Madrid*, jueves, 11 de abril de 1912.



Vera effigies de Don Ramón María del Valle-Inclán, ca. 1909
 Aguada sobre papel, 20 x 15 cm
 Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo

la mano hacia el cielo), *Mientras suena la gaita* (Pareja de niños con la luna entre los pinos), *El mayor contribuyente*¹⁹ (Un labrador gallego de pie con una hoz apoyada en el hombro).

Castelao avisa aquí del injusto sistema impositivo: la contribución territorial y los consumos, este es un impuesto indirecto establecido sobre la comercialización de la producción y que repercutía también entre la población campesina. Su reparto anual daba lugar a grandes arbitrariedades y se convirtió en odioso. Una vez establecido el cupo correspondiente a cada ayuntamiento, la evaluación de la riqueza imponible y el reparto de la carga fiscal quedaban en manos del gobierno municipal y de los mayores contribuyentes, y estos no dudaron en trasladarla a los campesinos, que se vieron incapacitados para alterar su base imponible y su cuota. Esta base imponible estaba claramente fijada, con lo que se frustraba cualquier intento del campesino para disminuirla u ocultarla. Otras de las obras son *Dos egoísmos* (Una muchacha joven con un viejo chepudo y rico) *Faguendo a doca [Holgazaneando]*,²⁰ *Una procesión de aldea*, *La fiesta del pueblo*,²¹ *Camino de la fiesta*, *El licenciado de presidio*, *Comentando la feria*, *La rebotica del pueblo*,²² *Hoy se saca ánima*, *Una rectoral* (en la estancia el rector contempla satisfecho en el altillo una cesta inmensa repleta de flores),²³ la acuarela *¡Hay que casarse...!*, varios cuadros de ciegos y la caricatura de Prudencio Canitrot *Caridad* (Un pobre tullido con muletas ante la puerta de la iglesia y una gruesa señora que deposita una moneda de diez céntimos en el cestillo).

De las obras que había llevado a la exposición en solitario en el Iturrioz le sirven ahora veintiséis para la muestra colectiva organizada en los salones del Centro Gallego en la plaza de Santa Ana, 17. Es la primera exposición conjunta de unos setenta artistas gallegos en Madrid. En total son 312 obras (de las que nueve son esculturas) y por primera vez exponen solo artistas gallegos. Se inaugura esta *Exposición de Pintura regional gallega* el Primero de Mayo. Fue un exitoso acto de presentación del arte gallego.

Desde 1912 produce una pintura realista, continúan sus colaboraciones gráficas en *El Barbero...* y publica en abril dos dibujos en *El Liberal* de Madrid con el título *Tristezas de la primavera*. En uno, *Los señoritos en El Retiro*, ya está el embrión, la nuez y la voz, de la obra

¹⁹ Se reproduce con el título “El primer contribuyente” en *El Liberal*, Madrid, jueves, 28 de marzo de 1912, p. 1.

²⁰ Antes sale en *Vida Gallega*, Vigo.

²¹ Se reproduce en *España Médica*, Madrid, 1911, p. 4.

²² Se reproduce con el título “La rebotica” en *El Liberal*, Madrid, 28 de marzo de 1912.

²³ “La pintura gallega”, en *La Voz de la Verdad*, 7 de mayo de 1912.

Os vellos non deben de namorarse [Los viejos no deben enamorarse]. Después de exponer primero en solitario y poco después en la primera colectiva de arte gallego, ambas en Madrid, y de entregar la titulada *La consulta del pueblo* a *España Médica*, Madrid, que sale en mayo, vuelve a Rianxo. Le habían rendido un homenaje en Rianxo y en Santiago, donde le encargan el cartel de las fiestas del apóstol de 1912. De este año es el cartel que diseñó para el periódico *El Noroeste*, de A Coruña. Políticamente simpatiza con los movimientos agrarios.

Se casa en A Estrada, en octubre 1912, con Virxinia Pereira Renda y se establecen en Rianxo, donde él intenta ganarse un sueldo como médico y sigue dibujando y pintando. En 1913 además de los dibujos para *El Barbero...* envía otro para el semanario *El Gran Bufón* de Madrid. Su dibujo sale el 12 de abril y saldrá otro el 19. El 26 de julio de 1913 sale su último dibujo en el nº 159 de *El Barbero...* aunque la publicación continúa editándose. En este año de 1913 pinta al lienzo *O cego* [El ciego] para el Casino de A Estrada.

En 1914, al médico y pintor costumbrista que sigue produciendo acuarelas, pues quiere ser paisajista, le encargan o envía unos dibujos a un periódico que se edita en Buenos Aires. Pero lo que envía para ser publicado el 10 de mayo de 1914 en el número de *La Voz de Galicia* de Buenos Aires es otra propuesta y otra apuesta en el crucigrama, ese juego en el que siempre cambian las reglas que es todo arte. Castelao debió llegar la certeza a la que llegara antes Oscar Wilde de que todo arte es completamente inútil (1891). Por eso él se vale del dibujo y del humor como arma. Castelao trabaja pues en dos frentes. En la primera continúa en la pintura produciendo ahora un arte elaborado, elitista, caro y minoritario en el que intentar plasmar Galicia en la pintura según la tercera teoría artística, la de la expresión dramática en la que los artistas tienen que expresar en sus obras sus sentimientos. Un error muy común heredado del romanticismo.

En pintura, desde 1838 con Gil Rey y con PérezVillaamil, había comenzado a manifestarse en los temas la evidencia de una nación geográfica y, desde 1863, otros intérpretes en la literatura (como Rosalía de Castro) también ensalzan sus hermosos paisajes. Había un protonacionalismo pictórico, literario, etnográfico, pero a estas alturas el político estaba desfallecido. Solo Antón Villar Ponte desde la prensa hacía algún llamamiento en castellano a unirse para intentar defender las denostadas lengua y cultura gallegas.

A. Daniel, con el dibujo sencillo, barato, accesible y mayoritario –ahora a través de la difusión de la prensa– reflejará en este segundo frente otra Galicia, y con él intentará mostrar ese dolor injusto de los gallegos, y valiéndose además del humor, que es un arma y una forma elevada de cortesía. Tal palabra te dicen, tal corazón te ponen.



Almanaque galego para 1910
Cubierta con dibujo de Castelao
Real Academia Galega

Vida Gallega. Ilustración regional, Año 1, nº 1, 1909
Página 4, reproduce *Tertulia na ladeira* como *La vuelta del "ché"* y *Reposo* como *Matando el tiempo...*
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Pero Castelao en 1914 pinta la acuarela titulada *Galicia duerme. Problema: ¿Debe despertarse?*. Para despertarla, él ahora apostará y perfeccionará otro instrumento: el dibujo de humor. El Castelao pintor realista, autor de un arte minoritario, caro y de élite, al mismo tiempo apostará por un medio, la prensa, que le permite una mayor divulgación y un contacto con el pueblo que desconoce lo que pinta. Salen la caricatura personal y los dibujos humorísticos en esa publicación de Buenos Aires; dibuja el pueblo y para el pueblo. Los gallegos, en este caso los de la emigración, podrán allá, a bajo coste, ver y entender lo que él dibuje. Una parte de ese pueblo podrá ver cómo es visto. Cómo lo ve el médico Castelao. Pues bien, en esa entrega del 10 de mayo de 1914 en *La Voz de Galicia* de Buenos Aires, se manifiesta Castelao con un dibujo humorístico. Además le pone a ese dibujo el título: “Cosas de Galicia”. Mientras él, en Rianxo, sufre un deterioro en los ojos, una coriorretinitis producida por una tuberculosis. Pero no son capaces de acertar con el diagnóstico. Padece sucesivamente deterioros cíclicos en la vista.

En octubre de 1914 comienza a colaborar como humorista gráfico en *El Parlamentario* de Madrid. Algunos de los temas formulados este año en la prensa después serán hechos y rehechos para acabar presos e impresos en el álbum *Nós [Nosotros]*. Ilustra con el dibujo humorístico “Rosina –¿Qué comerá nuestro rey? Carmela. –Comerá azúcar” el tomo II del libro *Los grandes españoles: Alfonso XIII* de Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa, dedicado a la semblanza del rey Alfonso XIII. Además, conservamos dibujos que no publica como *Camino da escola [Camino de la escuela]* y otro contra la emigración que germinará en tres manifestaciones más y en el denominado *Razones*. Castelao, escritor secreto, redacta otro cuento “O inglés” [“El inglés”], que todavía no publica.

En el año 1915, además de otros labores médicos y artísticos, pues termina en enero los tres grandes cuadros de ciegos que le habían encargado para el Balneario de Mondariz, sigue enviando contribuciones a *La Voz de Galicia* de Buenos Aires, donde pone el germen de nuevos dibujos que se convertirán en temas del álbum *Nós*. Nueva entrega esta vez, en abril, a *El Parlamentario*. Recibe por el tríptico a la acuarela *Cuento de ciegos* la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid y allí pronuncia en mayo, en el Ateneo, su conferencia *Algo acerca de la caricatura*. Ante el temor a quedarse sin vista y no poder ejercer la medicina ni pintar, se presenta a las oposiciones de estadística, que aprueba. Cierra el año en diciembre con la inauguración del II Salón de Humoristas en el salón de Arte Moderno de Madrid organizado por José Francés, que se clausurará el 31 de diciembre de 1915. En el catálogo-revista de la exposición *Humorismo* se reproduce un dibujo humorístico “En El Retiro: –Qué, buen caracol, ¿también te has casado tú con una joven?” Un asunto, el del viejo rico que se casa con la muchacha joven, que ya había manifestado en *El Liberal* en 1912.

Reclamado por la nueva revista *Suevia*, de Buenos Aires, publica allí un dibujo en el primer número que sale el 1 de enero de 1916. Se establece con su familia en Pontevedra, en una casa de alquiler, en la plaza del ayuntamiento, 1, en enero, para trabajar como funcionario en la oficina de estadística. Decora, imparte conferencias y será actor de cine en la película *Miss Ledyia*. En junio, será nombrado también profesor de dibujo del Instituto de Pontevedra.

En ese año hará cuatro entregas más para esa revista de la emigración y una en *El Parlamentario* de Madrid. Algunos de los temas serán primordios del álbum *Nós*. Según él, comienza en 1916 a elaborar y reelaborar esos dibujos del álbum *Nós*, aunque algunos de los temas habían surgido antes, en 1914. En este año ilustra los cuentos *La mirada del ciego* de López de Haro y *Jardín pasional* de Cuquerella, ambos en Madrid, y pinta dos grandes lienzos para el Nuevo Café en Vigo: *Farruco se expatria* y *La vuelta de don Francisco*.

En 1917 publica en Pontevedra su conferencia *Algo acerca de la caricatura* con su ex libris y, en abril, colabora como humorista gráfico en un nuevo periódico de A Coruña, *El Ideal Gallego*.

Las Irmandades, el domingo 6 de mayo, habían acudido ante el monumento de los mártires de Carral. Habían ido Tettamancy, José Paredes, Peña Novo y A. Villar Ponte, quien convierte ese levantamiento liberal en una fecha patriótica y a sus protagonistas en mártires de la causa galleguista.

Para preparar los actos del próximo aniversario de las Irmandades da Fala en el Círculo Católico, en Santiago de Compostela, van el 11 de mayo a Compostela Ramón Villar Ponte y José Paredes de la Irmandade da Fala de A Coruña. El viejo M. Martínez Murguía, presidente de la Real Academia Galega, se había negado y se negará a colaborar con los irmandiños²⁴.

El domingo, 13 de mayo, para conmemorar el primer aniversario de las Irmandades da Fala, se celebrará una reunión política en Santiago de Compostela en la Sociedad Económica de Amigos del País (en el Pazo de San Clemente) a la que acudirán unos veinticuatro miembros de A Coruña (los viejos Francisco Tettamancy, Uxío Carré Aldao, Manuel Lugrís Freire, Eladio Rodríguez González, y otros más jóvenes como el abogado y escritor Antonio

²⁴ Ínsua, Emilio Xosé, *A nosa terra é nosa! A xeira das Irmandades da Fala (1916-1931) [¡Nuestra tierra es nuestra! La etapa de las Irmandades da Fala (1916-1931)]*, A Coruña: Baía edicións, 2016, pp. 25-29.

Valcárcel López de Lemos, el periodista A. Villar Ponte, su hermano Ramón Villar Ponte, Luís Peña Novo...) que llegan en autobús a Compostela. Como llegaron tarde por una avería, no se llevó a cabo el acto programado para la mañana en el Círculo de Católicos de Obreros, en la calle del Villar, 21, como anunciaban en gallego los panfletos divulgados por las calles²⁵.

Los recibe la Irmandade de Santiago. Hacen la ofrenda en el Panteón de Galicia, en Bonaval, recorren las calles y luego, a las 18:00, comienzan los discursos. R. Castelao asistió. En la presidencia del acto están el catedrático de derecho internacional Salvador Cabeza de León, Gil Casares, Porteiro Garea, Blanco Cabeza, Ramón Salgado Pérez (Odaglas), Luguís Freire y Antonio Valcárcel. En gallego, pronuncian los discursos, empezando Cabeza de León; después lee el programa de la Irmandade da Fala Antón Villar Ponte. Intervienen el estudiante de derecho Leandro Pita Romero, Banet Fontenla, Luís Peña Novo, M. Luguís, el profesor auxiliar de veterinaria Jesús Culebras Rodríguez y, finalmente, Porteiro Garea quien recuerda los sucesos de Porto do Son: los muertos, los heridos y los todavía presos. Al anochecer irán a cenar a La Perla en la Porta Faxeira y después regresan a sus hogares²⁶.

Decora además el Café Royalty en la calle Michelena de Pontevedra con retratos de tipos populares de Pontevedra y *A tentación de Colombina* [*La tentación de Colombina*].

Se afilia a las Irmandades da Fala y colabora en su semanario *A Nosa Terra*, A Coruña, desde el 20 de julio. En Pontevedra sigue tratando al pintor Carlos Sobrino, quien acaba de pintar un retrato de Castelao al óleo, y deciden exponer conjuntamente en el portal del estudio de fotografía de Juan Manuel Sáez Mon y de Novás, abierto en la calle de la Peregrina, 13, en abril de 1917, exposición que harán el 2-3 de agosto de 1917 y en la que se muestran cuatro fotos de Castelao. “Castelao pintó un bello cartel para anunciar una exposición en Pontevedra. El cartel fue colgado una mañana en la vidriera de cierto café; por la tarde, un señor, muy importante en Pontevedra, que encontró a Castelao en la calle, se acercó a él, y con muestras de gran contento le dijo: Ya he visto eso. ¡Muy bien! Y, dígame: ¿De dónde lo “sacó”?, ¿del *Blanco y Negro*”²⁷?

Asiste a la inauguración, en la mañana del domingo 26 de agosto de 1917, de la segunda exposición de arte gallego organizada por Álvarez de Sotomayor, Lloréns y Palacios, que

²⁵ Maceira Fernández, Xosé Manuel, *O nacionalismo cívico. Interpretación do contributo da Irmandade da Fala da Coruña* [*El nacionalismo cívico. Interpretación de la contribución de las Irmandades da Fala de A Coruña*], Santiago: edicións Laiovento, 2007, p. 23.

²⁶ Gaceta de Galicia, Santiago, 14 de mayo de 1917.

ocupa tres salones en el inacabado Pazo Municipal de A Coruña. Él expone poca obra. Se vuelve a ver la acuarela premiada *Cuento de ciegos* (1915), y su óleo *O pobre Xan* [*El pobre Xan*],²⁸ *El buen cura* y otros dos cuadros de ciegos. En *El Ideal...* saca en total cuatro dibujos y siete en el semanario de las Irmandades da Fala. En diseño, presenta en 1917 tres nuevas portadas: *Da terra asoballada* [*De la tierra avasallada*] de Ramón Cabanillas (la primera que diseña de una obra en gallego), la de *Volvoreta* [*Mariposa*] de W. Fernández Flórez, y la de *Los nietos de los celtas* de López de Haro.

En 1918 sigue con las entregas en *A Nosa Terra*. Por mediación del compañero de estudios de instituto, el compostelano Javier Montero Mejuto, ahora periodista, comienza a colaborar en *El Sol* de Madrid. El primer dibujo humorístico sale el 11 de febrero de 1918. Se los pagaban bien dado su prestigio y su obra tiene mucha más repercusión. Sigue colaborando en el diario católico de A Coruña *El Ideal Gallego* con dos entregas en abril y otra más en mayo. En este año ya habría producido todos los dibujos del álbum *Nós* que había comenzado a reelaborar en 1916. No sabemos su número total. Finalmente serán cuarenta y nueve pero había dibujado más que después no se integraron en la edición impresa del álbum en 1931. Por eso quedan imágenes sueltas como *Oxe sácase ánima* [*Hoy se saca alma*]; variantes como *Canto pesa e como fede* [*Cuánto pesa y cómo apesta*]; *Eu non quería morrer alá...* [*Yo no quería morirme allá...*]; *A paisaxe non se come* [*El paisaje no se come*], *Meu vello* [*Mi viejo*] y, probablemente, otra también conservada en el Museo de Pontevedra: “-¿Y en el lado de allá pagan fueros?/ No, allí no es España; allí ya es Portugal”.

En los ensayos de la creación plástica, que no abandona, sigue en la encrucijada, en el crucigrama del arte, dibujando y borrando sus viñetas, y, finalmente, llegará la solución

²⁷ “Florilegio: la fuente de Castelao”, en *El Pueblo Gallego*, Vigo, jueves, 29 de marzo de 1928. Recoge el hecho también Filgueira Valverde, Xosé, “Castelao en Pontevedra”, en *Cuarto adral: Castelao na lembranza* [*Cuarto atrio: Castelao en el recuerdo*], Sada: edicións do Castro, 1987, p. 25. En el Museo de Pontevedra se conserva una caricatura coloreada con el texto: ¿Lo copió del *Blanco y Negro*? Sabemos que era el general Eugenio Leronés Balbas.

La n° 72 del catálogo de la Exposición “Castelao, pintor no XXV aniversario da morte do artista” (“Castelao, pintor en el XXV aniversario de la muerte del artista”), Pontevedra. 1975, en *Lembranza de Castelao* [*Recuerdo de Castelao*], Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1976.

²⁸ Solo sabemos el título. Puede ser como el dibujo posterior titulado “O probe Xan”, un mendigo sin brazos de pie apoyado de espaldas en el tronco de un árbol. Puede ser una persona que hubiese existido, puede ser un símbolo. En la tradición oral, un “Xan” puede ser cualquier gallego sin personalidad: Las cuentas de Xan son como las hacen, y las de Pedro son como las quiero; Como Xan Pardal, lo mismo le da bien que mal; Ser un Xan de nadie que va a ninguna parte; El buen Xan se contenta con lo que le dan, ¿A dónde vas Xan? -A por pan si me lo dan... Ferro Ruibal, Xesús (dir.) *Dicionario dos nomes galegos* [*Diccionario de los nombres gallegos*], Vigo: Ir Indo, 1992, pp. 552-557.

de una pintura simbolista o primitivista desde el verano de 1919. La empresa El Sol está dispuesta a financiarle un viaje de estudios a Barcelona y París para mejorar e incrementar su formación y después su posible incorporación al periódico cuando regresara de ese viaje formativo²⁹. Castelao rechaza ese tentador ofrecimiento:

Intrésame máis pillar os xestos i as verbas de un labrego da miña terra que ridiculizar as ilustres parvadas que ceiba o marqués de Alhucemas ou facer bulra da rengueira do conde de Romanones³⁰.

Tal vez la causa está en que no quería ser como el francés Jean-Jacques “Hansi”:

Moi celebrado pero a min non me fai gracia ningunha. Paréceme que as suas esceas de pobos pequenos non sirven máis que pra divertir ós de París que, como os de Madrid, divírtense coas cousas de provincia... Era o que querían en España que fixese eu³¹.

En octubre de 1918 va a Rianxo para colaborar como médico un mes y ayudar a combatir una mortal epidemia de gripe. Vencido por ella morirá en Compostela el 27 de octubre el irmandiño y profesor de derecho de la Universidad de Santiago Luís Porteiro Garea.

Castelao había publicado firmados siete artículos en castellano en *El Barbero*... otros no los había firmado. Pero no había publicado artículos desde el 22 de mayo de 1913, cinco años atrás. En *A Nosa Terra*, 71, donde siguen reproduciendo sus dibujos, ahora sale por primera vez en gallego una breve carta a Luís Peña Novo (que había sido profesor auxiliar de derecho con Porteiro en la Universidad de Santiago y que, desde abril, había sido nombrado consejero primero de la Irmandade da Fala) publicada en “Cartas íntimas” el 5 de noviembre:

Sr. D. Lois Peña Novo. / Meus irmáns: Recibín as vosas cartas. Son bo galego; tan bo como poida sel-o mellor qu’haxa. Irei a Lugo, aunque me coste un sacrificio.

²⁹ Durán, José Antonio, Castelao en “El Sol”, Madrid: Akal editor, 1976, p. 51.

³⁰ “Me interesa más pillar los gestos y las palabras de un labriego de mi tierra que ridiculizar las ilustres tonterías que suelta el marqués de Alhucemas o hacer burla de la cojera del conde de Romanones” (N del T). Núñez Búa, Xosé, “Vida e paixón de Castelao” (“Vida y pasión de Castelao”), en *A Nosa Terra*, 474, Buenos Aires, 25 de julio de 1950, p. 35. Después en “Vida e paixón de Castelao”, Sada, 1986: edición do Castro.

³¹ “Muy celebrado pero a mí no me hace ninguna gracia. Me parece que sus escenas de pueblos pequeños no sirven más que para divertir a los de París que, como los de Madrid, se divierten con las cosas de provincia... Era lo que querían en España que yo hiciese” (N del T). Rodríguez Castelao, Alfonso Daniel, *Diario 1921*. Recogido en *Obras*: vol. 5, p. 109.

(...) Eu soupen a desgracia onte e chorei; pero axiña púxenme a pensar qu’aínda quedan moitos pr’a loita. Por enriba da vida ou da morte está Galicia³².

Los amigos desde 1909 loan sus creaciones gráficas. Esa admiración crece con su carácter hablador y con el ingenio de sus dibujos humorísticos; se convierte en el artista de Galicia y para las Irmandades da Fala es ahora “nuestro genial artista”.

En 1918, además de su labor como humorista gráfico, de ilustrador en la prensa, diseña el cartel de la obra de teatro *O fidalgo [El hidalgo]* de Xesús San Luís, ilustra el libro *En la masa de la sangre* de E. López Aydillo, sigue dibujando en su casa de la plaza del ayuntamiento y continúa en la búsqueda de un estilo propio en la pintura. Escribe en gallego otro cuento, “Peito de lobo” [“Pecho de lobo”], que no publica. El gran escritor sigue oculto. Aquí demuestra que el arte es fiel e imita a lo real. En otros textos posteriores nos avisa de la falsedad del arte con la acuarela *Con esa careta pódese conquistar o creto de Deus [Con esa máscara se puede lograr el crédito de Dios]* (1919) o de que el arte miente en los relatos: “O retrato” [“El retrato”] (1922), “O señor Antón” [“El señor Antón”] (1927), etcétera.

En A Coruña sale, el 17 de septiembre, *Nós páginas gallegas*, 2ª entrega, hoja suelta de *El Noroeste*, que se publica con cabecera de Castelao.³³ Las letras en minúscula de Nós, nombre propuesto por él, se superponen sobre los grifos y los leones del basamento del Pórtico de la Gloria. Se inspira en el arte románico, en ese momento de esplendor de la cultura gallega. Él y Camilo Díaz Baliño están diseñando la iconografía de la nación gallega.

Del 17 al 18 de noviembre de 1918, asiste a la Primera Asamblea Nacionalista en Lugo como representante de la agrupación pontevedresa de las Irmandades da Fala. En el manifiesto que allí se aprobó se pide la “autonomía integral de la Nación Gallega”. Aprueba en Madrid, el 30 de diciembre de 1918, las oposiciones al cuerpo facultativo de estadística. Pasa a ser oficial del tercer cuerpo de facultativos de estadística en Pontevedra.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias

³² “Sr. D. Lois Peña Novo. / Hermanos míos: He recibido vuestras cartas. Soy buen gallego; tan bueno como pueda serlo el mejor que haya. Iré a Lugo, aunque me cueste un sacrificio. (...) Me enteré de la desgracia ayer y lloré; pero pronto me puse a pensar que todavía quedan muchos para la lucha. Por encima de la vida o de la muerte está Galicia” (N del T). *Obras*: vol. 3, p. 36

³³ Beramendi, Justo, *De provincia a nación: historia do galeguismo político, [De provincia a nación: historia del galleguismo político]* Vigo: Xerais, 2007, p. 460.



Caricatura de Ángel Gil Casares, 1909
 Acuarela sobre papel, 32 x 23 cm
 Artemanz Espacio de Arte, A Coruña



Caricatura de Antonio Fernández Tafal, 1908
 Acuarela sobre papel, 32 x 23 cm
 Artemanz Espacio de Arte, A Coruña



Caricatura de Francisco Martínez, 1908
 Acuarela sobre papel, 32 x 23 cm
 Artemanz Espacio de Arte, A Coruña



Vida Gallega. Ilustración regional, Año 1, nº 1, 1909
 Cubierta con dibujo de Castelao
 Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Camiño da festa, 1908
 Aguada sobre papel, 41 x 29 cm
 Colección Galería Montenegro, Vigo





Tertulia na lareira, 1908
Tinta sobre papel, 28 x 32 cm
Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo

Repouso, 1908
Tinta sobre papel, 33 x 48 cm
Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego, Ayuntamiento de Vigo



Unha festa na aldea (tríptico), 1909
Acuarela sobre papel, 32,5 x 24,5, 32,5 x 65 y 32,5 x 24,5 cm
Colección Teresa R. Castelao

Esta obra obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Rexional Galega, Santiago de Compostela, 1909, primer reconocimiento artístico importante de Castelao.
El marco, con la figura del artista tallada en relieve, fue diseñado por él.





Unha festa na aldea (tríptico), 1909
Acuarela sobre papel, 32,5 x 24,5, 32,5 x 65 y 32,5 x 24,5 cm
Colección Teresa R. Castelao



O crego, ca. 1915
 Acuarela sobre papel, 46 x 34 cm
 Colección M^a Luisa Mouriño Castelao. Cortesía Galería Montenegro, Vigo

Ojo clínico
 Acuarela sobre papel, 36 x 24 cm
 Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo





¡Que olfato tienen los perros!, 1915
Técnica mixta sobre papel, 23,5 x 20,5 cm
Colección Afundación

Emigrantes
Tinta sobre papel, 22 x 26 cm
Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo



Parella, ca 1914
Acuarela sobre papel, 14,5 x 20 cm
Colección Teresa R. Castelao

Galicia duerme. Problema: ¿Debe despertarse?, 1914
Acuarela sobre papel, 32 x 20 cm
Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada



Ciertamente me apasiona lo interior, lo íntimo, el alma de las cosas.
¡Los ciegos! Son mis tipos predilectos. Cuando veo un ciego dejo toda
ocupación, lo sigo, lo estudio, lo interrogo, averiguo su vida, hasta que
asimilo su estructura más recóndita.

(Castelao, *El Ideal Gallego*, A Coruña, 11 de abril de 1917)



O cego, 1913
Óleo sobre lienzo, 113 x 200 cm
Colección Recreo Cultural da Estrada

Moza con cabuxa, 1914
Óleo sobre lienzo, 117 x 190 cm
Colección Recreo Cultural da Estrada







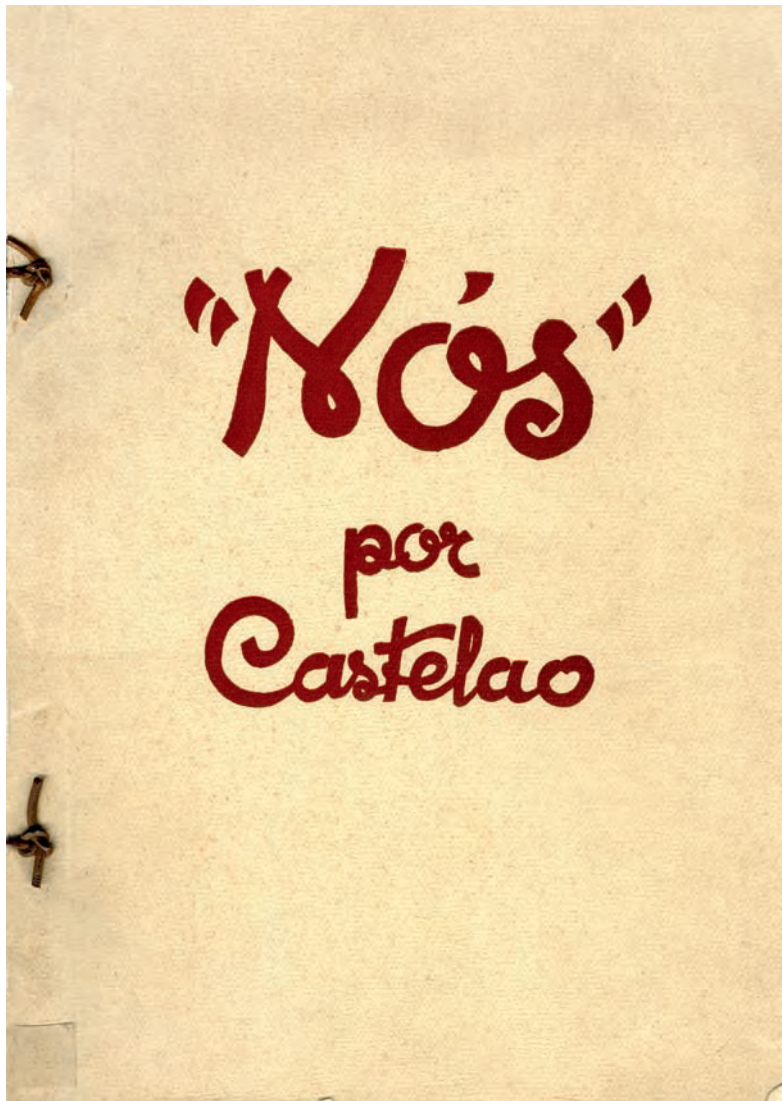
O emigrante, 1916
Óleo sobre lienzo, 200 x 415 x 5 cm
Colección de Arte Afundación

Regreso do indiano, 1916
Óleo sobre lienzo, 200 x 415 x 5 cm
Colección de Arte Afundación





CASTLEAD 1918



Castelao. Nós
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

En torno a las imágenes del álbum *Nós*¹

María Victoria Carballo-Calero
Universidade de Vigo

1

Viene siendo habitual afirmar que, entre 1916 y 1918, Castelao dibuja las estampas del álbum *Nós [Nosotros]* (un total de 49 láminas numeradas, más un autorretrato al comienzo, y el *exlibris* del propio artista al final), pero no es totalmente exacto. Lo que Castelao afirma en el *Prólogo* de la edición de 1931 es que el álbum fue compuesto entre esos años, cuando Galicia se desesperaba de un largo sueño... Las estampas, en la actualidad custodiadas por el Museo de Pontevedra, fueron mostradas, a partir de 1920, en una especie de exposición itinerante, por ciudades y villas de Galicia: Ourense, Vilagarcía, Pontevedra, Ferrol, Vigo, luego Madrid, con gran éxito de público, despertando entusiasmo en unos y rechazo en otros como era de esperar. Resulta totalmente explicable que Castelao quisiese agrupar en formato álbum los dibujos que él consideraba mejores, práctica habitual entre los dibujantes franceses y alemanes que tanto admiraba, a la vez que frecuentaba, y que no van a ser reproducidos hasta 1931, en edición del propio autor, por Hauser y Menet. Con esta casa editora había entrado en contacto en 1917 durante la 2ª Exposición de Arte Gallego en A Coruña debido al interés manifestado por Hauser en distribuir, y a la vez incorporar a su colección de postales, estampas de la exposición.

El texto del *Prólogo* constituye una declaración de intenciones que, junto con las imágenes y sus leyendas al pie, va a alterar en lo sucesivo la mirada tradicional de la plástica gallega por lo que suponen de compromiso con los protagonistas de las estampas, marineros y labradores, los auténticos sufridores de la historia junto con los niños y las mujeres. La situación que refleja en imágenes corresponde a la Galicia no urbana, la misma Galicia rural de los poemas de Ramón Cabanillas, como veremos en el estudio y análisis de algunas de ellas.

¹ Hauser y Menet, Madrid, 1931 (ed. del autor). Existe edición posterior, Júcar, Madrid, 1974, y una tercera facsimilar de la primera, en Akal editor, Madrid 1975. Recientemente, con motivo de la exposición preparada por el Museo de Pontevedra para conmemorar el año 2016 dedicado a Castelao por la Real Academia Gallega de Bellas Artes, ha aparecido una carpeta con los originales de las estampas que componen el álbum, custodiada por una familia pontevedresa.

En 1951 Luís Seoane escribe un texto que, con el título de *Castelao artista* publicará la editorial *Alborada*, de Buenos Aires, en el año 1969². Este estudio, en palabras de Isaac Díaz Pardo agotaba el tema relacionado con la condición de artista en Castelao. Son algo más de cien páginas, densas en información, escritas por un amigo, artista y exiliado como él, que deben estar presentes en cualquier trabajo posterior. Este trabajo junto con el texto de la conferencia, de 1909, del propio Castelao “Algo acerca de la caricatura”³, en la que teoriza sobre el humor gráfico y sintetiza su primera estética, publicada por primera vez en 1913, resultan imprescindibles a la hora de examinar y estudiar las imágenes del álbum.

Asimismo, de obligada consulta para la etapa temporal a considerar, resulta el libro de José Antonio Durán *El primer Castelao. Biografía y antología rotas*, que aparecía en el mes de marzo de 1972 publicado en *Siglo XXI*⁴, un libro polémico que apuntaba un cambio metodológico en la investigación, y que hoy es todo un clásico imprescindible para el estudio de la etapa anterior a 1916, año en que Castelao ingresa en *As Irmandades da Fala* pasando a formar parte del movimiento nacionalista gallego, recién nacido, del que ya no se aparta en el resto de su vida: tenía treinta años y se convertía en la figura fundamental del galleguismo. Un segundo libro de Durán *Castelao en El Sol*, de 1975, aparecía asimismo, con el sello de Akal en la colección “Arealonga” que dirigía Alonso Montero⁵ y daba a

² Reeditado por Edicións do Castro, con un ordenamiento diacrónico a cargo del Seminario de Sargadelos, en la colección “O movemento renovador da Arte galega”, O Castro, Sada, A Coruña, 1984.

³ “Algo acerca de la caricatura” (1909). En el mes de marzo de 1911 conferencia en Vigo. En agosto, repite en Ourense. En 1913 se publica por primera vez. En 1916, conferencia en el Ateneo de Madrid, y en 1917 se publica en Pontevedra, S.A., Est. Tip. de la viuda de Landín

⁴ José Antonio Durán, *El primer Castelao. Biografía y Antología Rotas*, Siglo XXI Editores (1972), 1979.

⁵ *Castelao en El Sol*, ed. y presentación de J. A. Durán, Akal Editor, 1976 (colección *Arealonga*).

conocer las caricaturas y dibujos enviados a este diario durante los años 1918, 1919 y 1922, tiempo en el que compartiría con el gran dibujante Bagaría el espacio dedicado a humorismo gráfico y caricatura en el citado diario madrileño. Hasta 40 envíos coetáneos a la elaboración de las estampas del álbum fueron enviados por el genial dibujante gallego.

2 Antes del álbum *Nós*

Con anterioridad a 1910, Alfonso R. Castelao (1886-1950) realiza sus primeras caricaturas, estudiadas por Clodio González y Susana Cendán⁶. Ese año regresa a Rianxo dispuesto a ejercer la medicina y comienza la llamada etapa “rianxeira” considerada por Durán. Se trata de sus primeros dibujos humorísticos tendentes a ridiculizar a los profesores de la universidad, a los canónigos del cabildo compostelano y a las costumbres de la vieja ciudad⁷. A esto hay que añadir un *Álbum de autocaricaturas*⁸ que no se publicará hasta 1976, y que contiene prácticamente todas las caricaturas realizada entre 1903 y 1910 en las que se retrata a sí mismo pintando, haciendo música con acordeón y guitarra española, encendiendo el cigarro en una farola de gas –alumbrado público recién estrenado–, durmiendo... en dibujos a lápiz y a tinta. Constituyen sus primeros trazos que se adaptan a la estética y técnica modernista vigente y muestran cierto dominio de la línea y del claroscuro en un dibujo sencillo y expresivo. En 1908, por medio de Eduardo Dieste, envía unas primeras caricaturas al II Salón de Humoristas de Madrid en el que también participan Bagaría, Bartolozzi, Robledano... Se trata de *La vuelta del ché* y *Matando el tiempo*, reproducidas en 1909 en *Vida Gallega*. No obtienen el éxito esperado. Al mismo tiempo, y a partir de 1909, caricaturas impresas nos ilustran sobre el afán del artista por construirse una identidad icónica, y una imagen reconocible con capacidad de seducir. Efectivamente, Castelao en sucesivas autocaricaturas, muy pensadas y elaboradas, logra construir una imagen que transmite intencionalidad evidente y que, entre otras cosas, nos informan de la pertenencia a una clase social determinada así como de su afinidad con una élite artística. Con muy pocos trazos, aún hoy, identificamos de inmediato al personaje con lo que su propósito de lograr una imagen diferente y premeditada, dispuesta a persistir y convencer, se ve cumplido.

⁶ Clodio González Pérez, “Primeras caricaturas”, en *Actas Congreso Castelao*, Justo Beramendi y Ramón Villares, eds., Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1989. Susana Cendán Caaveiro, “Autocaricaturas de Castelao: la construcción de una identidad icónica”, en *Quintana*, n° 14, Universidad de Santiago, 2015.

⁷ A ello se refiere en la conferencia “Algo acerca de la caricatura”.

⁸ *Álbum de autocaricaturas de Castelao*, Grial, Vigo, n° 53, 1976.



Autorretrato. *Álbum Nós*
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

Ese año de 1909 publica en *Galicia Moza*, de Vilagarcía de Arousa las primeras caricaturas de Valle-Inclán, modelo preferido y personaje admirado, y en *la Voz de Galicia*, de Buenos Aires, una del escritor Xavier Valcarce García que incorpora a su dibujo la condición de lo macabro quizá en alusión a su prematura muerte. En la revista *Galicia*, de La Habana, aparece otra de Antonio Fernández Tafall, director del periódico santiagués *Gaceta de Galicia*.

Por último, a esta primera etapa pertenecen sus colaboraciones en *Vida Gallega*, revista ilustrada viguesa de la que llega a ser redactor artístico. Se trata de estampas costumbristas ausentes de toda crítica y de cualquier alusión a la problemática social que Galicia atravesaba. Realiza portadas y contraportadas con estampas de carácter meramente lúdico como *Camiño da festa* [*Camino de la fiesta*], *Papai, mamai foi ás fresas* [*Papá, mamá fue a las fresas*] o *¡Mais valera morrer!* [*¡Más valiera morir!*]. Entre ellas, una sobre el tema de los estercoleros *¡Hay esterco para vender!* [*Hay estiércol para vender*] (cubierta del nº 9) despierta entusiasmo y, junto con *Ande yo caliente y Fagendo a doca* [*Holgazaneando*] (nº 10 y 11) se exponen en Madrid al año siguiente sin demasiado éxito. Las caricaturas técnicamente siguen las deformaciones habituales de dibujantes como Gulbransson o Heine, de gran renombre en las revistas modernistas y no son precisamente ejemplos del “humorismo útil” que perseguirá en una etapa venidera.

Todos estos dibujos serán rechazados por Castelaio cuando con motivo de la exposición de las estampas del álbum *Nós* en A Coruña, en 1920, pronuncie su célebre conferencia *Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura* en la que expone una versión sintética de su nueva estética⁹. Su participación en el III salón de Humoristas de Madrid, el inicio de una colaboración en *El Cuento semanal* con la elaboración de la cubierta para *La princesa del amor hermoso* de la escritora gallega y amiga, Sofía Casanova, ponen fin a esta primera etapa.

En 1910 regresa a Rianxo donde va a residir hasta 1916. Tiene claro que quiere especializarse en caricatura social no urbana, y comienza las colaboraciones en *El Barbero Municipal*, semanario dirigido por José Arcos Moldes y del que llega a ser director gráfico. Su trabajo en *El Barbero* supone una etapa de estudio y observación importante en la búsqueda de tipos y arquetipos en su condición de caricaturista social y en el proceso más técnico de esquematización y síntesis de su lenguaje. Sin renunciar a la expresividad Castelaio configura su lenguaje realista¹⁰.

⁹ A Coruña, 1920. Publicada por la RAG en 1961.

¹⁰ En 1974 Ramón Rey Baltar se ocupa de este aspecto en “*El Barbero Municipal. Primeiras caricaturas de Castelaio*”, *A Nosa Terra*, nº 474.

Se trata de estampas, casi siempre de matiz sarcástico, sobre el caciquismo como tema central. Dibujos humorísticos que requieren de mucha observación y psicología y que llegarán a Madrid a través de *El Liberal* solicitadas por Alfredo Vicenti. De trazo sencillo, reflejan la admiración por Goya que le lleva a reinterpretar alguno de los *Caprichos*. La intencionalidad aumenta la expresividad del lenguaje realista utilizado basado en una técnica de imagen y texto que se complementan y que Castelaio logra articular con maestría indiscutible. Mientras para Durán, en los dibujos de *El Barbero* ya aparece el gran dibujante, para Siro López, otro estudioso de Castelaio además de dibujante él mismo, la intencionalidad de una caricatura al servicio de una acción política, le resta calidad y originalidad¹¹.

En 1911 colabora en *Mi Tierra*, revista gráfica ourensana, considerada precedente de la gran revista *Nós* y dirigida por Eugenio López Aydillo, de la que saldrán solo tres números. La publicación sirve para afianzar las relaciones con los intelectuales ourensanos, con Vicente Risco, sobre todo. Castelaio ejerce de ilustrador festivo con estampas como *El tonto del pueblo*, *Hay que casarse*, *Hache de pesar* en las que continúa a la búsqueda de tipos y arquetipos. El dibujo, de corte modernista, y la admiración por el arte japonés, visible en fondos y detalles de ambientación, se pone de manifiesto¹².

1912 será determinante. Hace su primera exposición en Ourense, apadrinado por Rey Soto, Alfredo Vicenti y Basilio Álvarez, y acompaña la muestra con la lectura de su conferencia “Algo acerca de la caricatura”. Con los mismos padrinos expone, en solitario, en el Salón Iturriz de Madrid, y en el marco de la I Exposición de Arte Gallego a la que envía viejas estampas como *La vuelta del ché*, *Camino de la romería*, *Matando el tiempo*, *El tonto del pueblo*, *Hay que casarse...* pero incorpora algunas nuevas como *La loca del monte*, primera versión de la estampa nº 35 del álbum *Nós*, destacada, ya entonces, por José Francés, *La rebotica del pueblo* y las primeras estampas de ciegos, *Copleros*, por ejemplo, junto con algunas caricaturas e personajes como la de Prudencio Canitrot.

La exposición le abre el camino para colaborar en otras publicaciones de la capital, *El Liberal*, *La Tribuna*. En *la Tribuna* publicará alguna de las mejores autocaricaturas como aquella de la que ha desaparecido todo salvo las gafas, el sombrero y el cigarro, que utiliza

¹¹ Siro López, *Castelaio en el arte europeo*, ed. de M^a Victoria Carballo-Calero, Duen De Bux, Ourense, 2015.

¹² M.V. Carballo-Calero, “Caricatura y dibujo de humor” en *Castelaio artista. Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*, Catálogo exposición, Museo de Pontevedra, 2016.

para la cubierta en la edición de su conferencia *Algo acerca de la caricatura*. Los cambios de ejecución no pasan desapercibidos a la crítica “Castelao no hace reír, hace pensar, meditar, sentir...” escribe Luis Antón del Olmet en *El Barbero*, de Rianxo. De 1912 son también sus primeros carteles confeccionados para las fiestas del Apóstol, de Santiago, y las ilustraciones que, esporádicamente, envía a *La Semana Universal*, de Buenos Aires.

En 1913, en *El Gran Bufón*, semanario humorístico de Madrid, del que Ricardo Marín era máximo ilustrador, aparecen algunas estampas de Castelao relacionadas con la emigración *Reflexión, Reflexión de un indiano* dibujadas con la tradicional técnica modernista generalizada en Europa. Y ese año publica en *La Temporada*, de Mondariz, y en *El Barbero*, de Rianxo, la conferencia “Algo acerca de la caricatura”, sin ilustraciones, por cierto. Por último, la familia Peinador, propietaria del balneario de Mondariz, le encarga los grandes murales de ciegos, hoy felizmente custodiados por el Museo de Pontevedra. También, como grafista, elabora la cubierta de *El Hidalgo don Tirso de Guimaraes*, de Luis Antón del Olmet.

3 1914 y 1915

Con la nueva estética, asume la colaboración en *La Voz de Galicia*, de Buenos Aires, un semanario de la Galicia emigrante que dirigía su gran amigo Joaquín Pesqueira (Conde de Cela), nacido en el mes de noviembre de 1913. La primera tirada, con envíos semanales, abarca hasta 40 dibujos durante los años 1914 y 1915. En la sección “Personajes” publica la espléndida caricatura de Basilio Alvarez, abad de Beiro y máximo representante del galaicismo crítico, pero también caricaturas de López Aydillo, Luis Antón del Olmet, Alfredo Vicenti, Fernández Mato o el patriarca de las letras gallegas, Manuel Murguía descendiendo las escaleras del balneario de Mondariz adornadas con aquellas “macetas de exotismo” tan del gusto de Manuel Abril. Inmortaliza a la Condesa de Pardo Bazán, en la que “din mais os párpados que os ollos”, a Wenceslao Fernández Flórez “coa súa finxida tristeza”, a Montero Ríos, a Valle-Inclán “fácil polo-os pelos e os anteollos”, al poeta Rey Soto, a Xesús Corredoira... A partir del nº 24 arranca una nueva sección “Cosas de Galicia” y es ahí donde los dibujos de emigrantes, caciques, ciegos y vagabundos van a ser, en muchas ocasiones, las primeras versiones de estampas del álbum (nºs. 8, 22, 46...). Como es lógico, toda la problemática de la emigración será cuidadosamente tratada: los protagonistas como víctimas, y la denuncia del proceso que culmina en aquella dramática estampa, casi al final del álbum, cuya leyenda dice “¡A nosa terra non é nosa, rapaces!”

Acepta colaborar en el diario conservador de la capital *El Parlamentario*, quizá por la amistad que le une con su director Luis Antón del Olmet, y al que retrata en otra

espléndida caricatura, lineal y expresiva a la vez. El personaje, diputado en cortes por Almería, viste capa, lazo en lugar de corbata, sortija y un insinuado bastón como atributos de elegancia indispensables para identificar la apariencia señorial perseguida.

Y ya que está en Madrid –preparando oposiciones– acepta, a finales del mes de febrero colaborar en las dos revistas ilustradas más importantes de la época, auténticas canteras de ilustradores, *La Esfera* y *La Ilustración Española y Americana*, de la que Wenceslao Fernández Flórez era jefe de redacción. Y es aquí donde surgen “los ciegos” como protagonistas en estampas que pasarán, modificadas o no, al álbum *Nós*, como es el caso de la estampa nº 42 “Os cegos aínda viven da caridade”. En *La Ilustración* publica *Cuento de Ciegos*, tríptico que obtiene una tercera medalla en la exposición de Bellas Artes, al ser seleccionado por Manuel Abril, y ese mismo año hace entrega de los tres grandes murales de ciegos al balneario de Mondariz y a la familia Peinador¹³. Definitivamente, es ahora cuando la imagen del ciego adquiere la condición de arquetipo: el ciego de Castelao será viejo y de perfil monástico, con sombrero de ala ancha y capa tabacosa que le llega hasta los zuecos. El instrumento musical que le acompaña es la zanfoña, sustituida a veces, por el violín. Al ciego le suele acompañar un lazarrillo portador de alforjas y al que le cae el pelo sobre la frente.

La participación en el Salón de Humoristas de 1915, en Madrid, reviste especial interés: concurren Sileno, Tovar, Tito, Echea, Fresno, Robledano, Manchón, K-Hito, Karikato, Montagudo, Cerezo, Vallejo, Bartolozzi, Penagos, Ramírez, Bon, Demetrio, Galván, D’Hoy, Alcalá del Olmo, Pellicer, Márquez, Izquierdo, Durán, Matros, Bujados, López Rubio... y por supuesto, Castelao. José Francés comenta la exposición en *El Año artístico* e incluye a Castelao entre los dibujantes de “pinturas de tipos”, como Robledano, mientras que Penagos, Bartolozzi y Bujados son considerados “maestros decorativos”. La crítica destaca las estampas de ciegos *Cuento de ciegos, Un ciego, Malpocado*¹⁴.

El 10 de mayo lee en la tribuna del Ateneo de Madrid la conferencia *Algo acerca de la caricatura* y aprovecha la ocasión para puntualizar ciertos comentarios sobre su formación y estilo aparecidos en *El Liberal* que, por cierto, también recogía la noticia de la entrega de los murales al balneario de Mondariz. Se anuncia la salida de un álbum de caricaturas.

¹³ Sobre “los ciegos” en Castelao, M.V. Carballo-Calero, “Como na parábola de Pieter Brueghel”, *Abrente*, nº 42-43, A Coruña, 2010-2011.

¹⁴ M^a del Mar Lozano Bartolozzi, “Encuentros artísticos de Castelao y los Bartolozzi. Los salones de Humoristas”, *Actas Congreso Castelao*, Universidad de Santiago, 1989.

4 Entre los años 16 y 18 fue compuesto el álbum *Nós*

Aprobadas las oposiciones a la Delegación del Instituto Geográfico Estadístico de Pontevedra, se instala en esta ciudad con la que se identificará plenamente. Comienza las colaboraciones quincenales en la revista *Suevia*, de Buenos Aires, espléndida publicación gráfica que dirige su amigo Joaquín Pesqueira. Se trata de una revista de corte modernista que nacía en el mes de diciembre de 1915, que tendría escaso recorrido, y de la que Castelao y Valle van a ser asiduos colaboradores. Estampas inolvidables de Castelao trasladadas luego al álbum *Nós* aparecerán en las páginas de *Suevia*. Es el caso de la estampa nº 13 “Dos viejos amigos, los foros y las oblatas” (nº 35, 2/1916) muy valleinclanesca, de estética modernista y dibujo expresionista, y protagonismo repartido por igual entre figuras y paisaje. O el caso de la estampa nº 36 ¡Ay meu homiño, e qué bonito vas co traxe das romerías! cuya primera versión aparece en la revista en el mes de enero de ese mismo año y que constituye un ejemplo de humor macabro, suavizado al pasar al álbum. Es evidente que, el proceso hacia una temática más crítica, se consolida en las páginas de *Suevia*.

Es a finales de 1916 el momento en que ingresa en As Irmandades da Fala y en el Movimiento Nacionalista Gallego, recién fundado, del que ya no se apartará hasta la muerte. A principios de 1917, como profesor de Dibujo en el Instituto de Pontevedra inicia colaboraciones gráficas en *A Nosa Terra*, portavoz de As Irmandade da Fala. También envía caricaturas a *El Ideal gallego* y publica su repetida conferencia “Algo acerca de la caricatura”. Ahora es también cuando contacta con la casa Hauser y Menet con motivo de la 2ª Exposición de Arte Gallego.

Y ya llegamos a 1918 y a las colaboraciones en *El Sol*, famoso diario madrileño, fundado por Ortega y Gasset, el 1 de diciembre de 1927 como periódico independiente, en el que va a compartir con el célebre dibujante Bagaría, redactor fijo en el diario, los espacios dedicados a humorismo (Durán, 1976). La colaboración que se extiende durante 1918 y 1919 se inicia con una estampa impactante, crítica de la fiesta nacional, y que pasará al álbum como estampa nº 3, convenientemente manipulada *Pensando en los toros*. Como ejemplo de caricatura social y contra el caciquismo, publica *Campesino* a la que acompaña de una leyenda de gran profundidad, luego estampa nº 4 del álbum. *Oración campesina, La lógica del cacique, Impotencia, De vuelta de la pesca, ¿Para que quieres ir a Bós Aires? o ¡A nosa terra non é nosa, rapaz!* trasladada al álbum como estampa nº 46 y una de las últimas. Van a aparecer en el diario madrileño con pie en castellano y una leyenda que, en ocasiones, conserva la lengua gallega. Todos los dibujos constituyen ejemplos imaginativos en los que un trazo intuitivo, breve, sencillo, es capaz de fijar una expresión, un momento

Este álbum de dibujos foi composto ante 'os anos dezaseis e dezasoito, cando Galiza s'esperguizaba d'un longo sono. Con este medio cento de dibujos intentei desaccusar a todol-os licenciados da Universidade (amas de crúa do caciquismo), a todol-os homes que vivían do favor oficial... As intencións eran nobles e o pesimismo aparente. Certo que a tristura d'estes dibujos queima com'a raxeira do sol que pasa por unha lupa; mais eu non quix en cantal-a ledicia das nosas festas, nin a fartura dos casamentos, sinón as tremendas angurias do decto labrego e marineiro. Alguns espíritos sensibles que choran co-a melancolía dos fongos e dos fados, atoparon desmedida esta door das miñas estampas; outros espíritos inertes ollaron pouco patriotismo no afán de ser verdadeiro. Con todo, eu sigo coitando que o pesimismo pode ser libertador cando desperta carraxes e cobiza d'unha vida máis limpa. Cicáis hoxe atacase as nosas mágoas c'un humor menos acedo; mais ninguén pode negarme que as vellas inxusticias siguen en pé: velaquí porque me arriusco a publicar esta obra. Ela foi amostrada en todal-as cidades e vilas da Galiza e sirveu de pretexto para 'conferencias' que influiron no actual rexurdimento da galegüidade. Co-as chatas que fén eu gárdolle lei e quero esponela de novo ô xuício de todos.

Castelao

Galiza, 1931.

Texto inicial. Álbum *Nós*
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

irrepetible. Castelao es caricaturista y hace humorismo a la vez y, como tal, aspira a recoger no sólo una expresión más o menos plástica sino una impresión psicológica. Los dibujos de *El Sol* pertenecen a lo que llamará el propio autor “humorismo útil” y difieren de los realizados en su etapa rianxeira. Por último quisiera apuntar que la caricatura de tipos y figuras, que ahora nos interesa menos, tendrá en el diario madrileño ejemplos gloriosos en las imágenes de Vicente Risco, arbitraria y simbólica, o de Rodríguez Carracido.

Las conferencias “Arte e galeguismo” pronunciada en la exposición de Imeldo Corral, en A Coruña, en 1919, recogida en *A Nosa Terra*, y, al año siguiente “Humorismo, dibuxo humorístico. Caricatura” informarán de la nueva estética de Castelao.

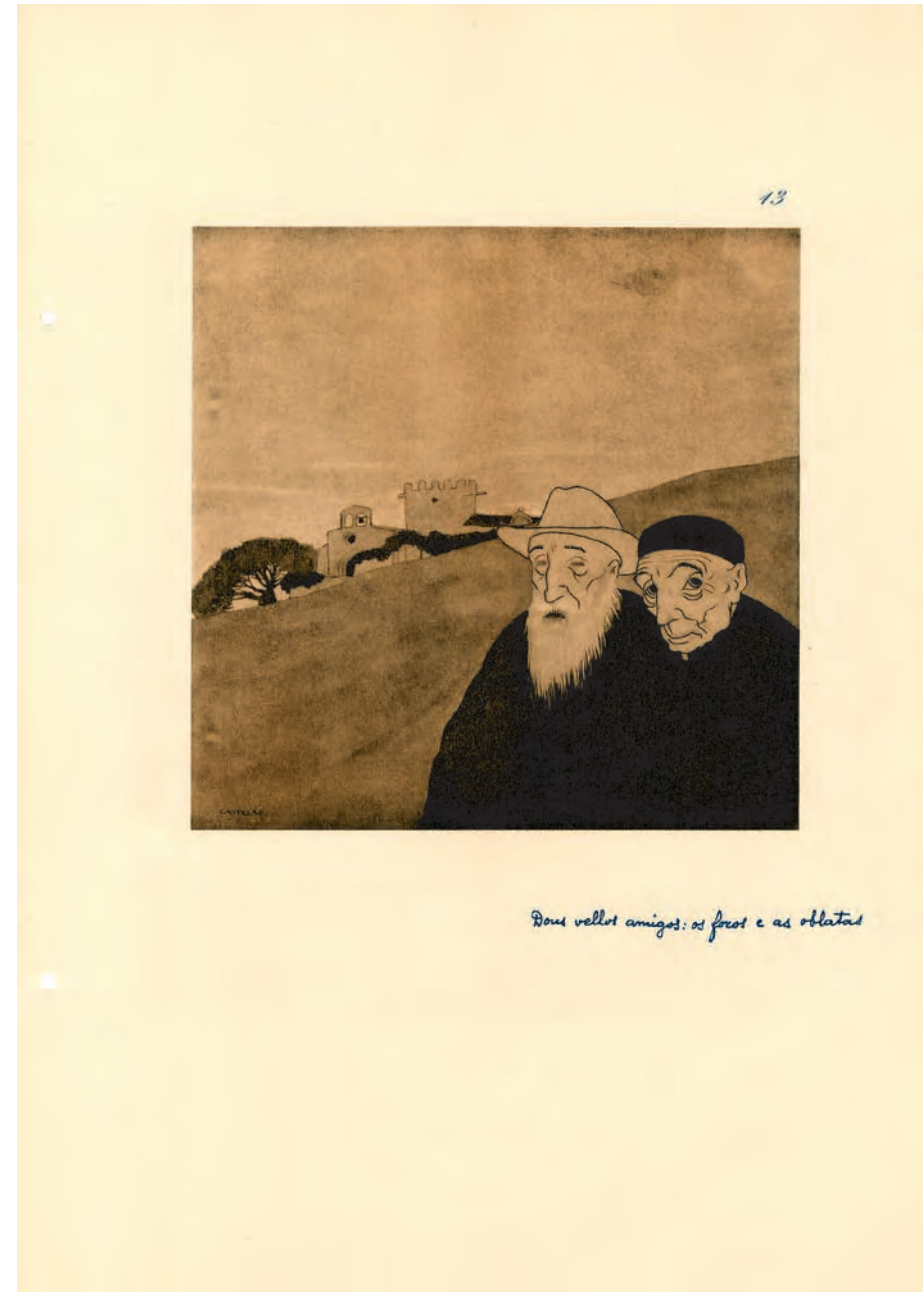
5 Selección de estampas (a estudio)

Estampas nº 3, 4, 8 y 46

¡Qué lástima de bois! El 11 de febrero de 1918 Castelao se estrenaba en *El Sol* de la mano de Bagaría, y lo hacía en portada, con un dibujo caricaturesco, lineal y expresivo: toda una crítica de la fiesta nacional. El dibujo *Pensando en los toros* estaba acompañado de una leyenda en la que Castelao presenta al protagonista “El campesino gallego” que exclama “¡Qué lástima de bois! El dibujo pasará al álbum como estampa nº 3.

En el álbum, la técnica de la aguada posibilita una ambientación obtenida a base de contrastes y sombreado inexistente en el periódico y que constituye un valor añadido. La figura del campesino, caricatura de aldea, se ha desplazado en un encuadre fotográfico a la derecha, y proyecta su sombra que alcanza al diseño del cartel anuncio del espectáculo taurino. Aunque Castelao no desea molestar a nadie de la capital, sí desea transmitir un claro mensaje: los gallegos, el campesino en este caso, no piensan del mismo modo que los de la capital. En realidad, el objetivo, es poner de manifiesto un trazo, una señal diferencial, muy oportuna en un momento de elaboración del reciente nacionalismo. De la estampa desaparece el título (pie) por innecesario, así como la presentación –en Galicia todos reconocen a un campesino–. También el rostro malhumorado del protagonista en Madrid, aparece dulcificado en su tierra.

Semejante en muchos aspectos se muestra la estampa nº 4: *Dou seu fillo para Cuba e o seu neto para Melilla, mais agora non ten cartos para pagal-os trabucos. Quedará sen chouza.* Como la anterior, aparece publicada en *El Sol* el 27 de febrero, una entrega de las primeras pues y, con ligeras modificaciones, pasa al álbum. Se trata igualmente de una extraordinaria



Álbum Nós. Lámina 13. Dous vellos amigos: os foros e as oblatas
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

“caricatura de aldea” y un ejemplo de temática anticaciquil. Son los caciques y la política caciquil los grandes culpables de la situación que atraviesa Galicia: el cacique mueve reacciones que llevan al llanto, la impotencia, el sometimiento... Los Gasset, Montero Ríos, Marqués de Riestra, Besada y Bugallal. El momento es el adecuado porque los galleguistas participan en las elecciones generales de 1918. Si en la versión de *El Sol* precisa un título “Campesino”, en el álbum no hace falta pues todos identificarán al personaje. La leyenda también varía: en Madrid posiblemente no saben lo que son “los trabucos” y menos aún, las consecuencias que acarrearán, y escribe “Dio a su hijo para Cuba, su nieto para Melilla...y a él le da el cacique un diputado al que no conoce”. Ejemplo de modernismo lineal la versión de *El Sol*, en el álbum la técnica de la aguada mejora visiblemente el resultado. El simbolismo finisecular aflora en detalles como el árbol, arquetípico ya, o el crucero, en la parte derecha de la estampa, y que en el álbum adquieren mayor protagonismo.

De más largo recorrido es la estampa nº8 *¿E para qué qués largar da Terra? ¿Non temos pan no forno?* El recurso de la emigración como única salida, con final en fracaso y repatriación casi siempre, logra estampas magistrales de la autoría del artista gallego, trabajadas y modificadas hasta alcanzar el resultado definitivo. En 1915 publica en *La Voz de Galicia*, de Buenos Aires, la primera versión que nos posibilita un estudio del proceso. El gran árbol, como símbolo identificativo del paisaje de Galicia, comparte el protagonismo con las figuras del abuelo y el nieto. La monumentalidad del elemento paisajístico refuerza la verticalidad de las figuras. La leyenda apenas varía con respecto a la del álbum: “E por qué queres ir pr` América. ¿Non temos sempre o forno cheo, a Dios gracias?” El detalle con el que dibuja la corteza del árbol, y el tono oscuro, se opone a la linealidad de las figuras, apurando al máximo la técnica de fuertes contrastes entre claros y oscuros habitual entre los ilustradores modernistas europeos.

Cuando está ultimando ya las imágenes del álbum, envía a *El Sol* cuatro entregas relacionadas con la temática de la emigración, de hecho el pie de la que consideramos no ofrece dudas “De la emigración” acompañada de una leyenda que combina la de *La Voz de Galicia* y la del álbum: “Para qué queres ir a Bós Aires? ¿Non temos pan dabondo? (*El Sol*, 15/4/1918). El cambio estético experimentado se evidencia en la imagen del álbum: el trazo intuitivo, breve y sencillo se impone, y obliga a alterar el elemento paisajístico: el gran árbol desaparece sustituido por dos troncos desprovistos de hojas que contribuyen al clima de desolación pretendido, y que sitúa en un horizonte a cierta distancia. Son los árboles que aparecerán en la estampa definitiva, pero que en el álbum forman parte de un paisaje mucho más elaborado. Por otro lado, las dos figuras humanas son un ejemplo claro

de la evolución experimentada en el trazo con el que ahora logra recoger no sólo una impresión meramente plástica, sino también transmitir una impresión psicológica, esencial para el tema que trata. Muy pronto, en las conferencias “Arte e Galeguismo” y “Humorismo, dibuxo humorístico. Caricatura”, informará él mismo sobre los cambios estéticos experimentados hacia lo que denomina “humorismo útil”.

El último ejemplo de caricatura social y estampa de situación, siguiendo la terminología de Durán, sería la estampa nº 46. Broche final afortunadísimo de “caricatura de aldea” combinada con el tema infantil del que tanto gustaba. *A nosa terra non é nosa, rapaces* constituye un ejemplo de síntesis y expresividad. El retrato del campesino es una caricatura magistral de un rostro, convertido en arquetípico, medio oculto por el sombrero “de ala ancha” que no precisa facciones para su caracterización. Algo semejante ocurre con los retratos infantiles y con esa niña de corta edad que parece temblar de frío. La composición piramidal está perfectamente equilibrada por dos líneas diagonales que se cruzan en aspa: la dibujada por el machete del campesino y la trazada por las tres cabezas infantiles. Castelao conoce los recursos de la ilustración modernista y la expresividad que puede obtener de la línea diagonal. El fondo, únicamente ambiental, contribuye al dramatismo que se explicita en la leyenda. Una versión lineal de la misma se publica en *El Sol* el 24 de abril de 1918.

El lema de la Escuela de Munich, del grupo *Simplicissimus*, y del propio Olaf Gulbransson de que la caricatura es la síntesis expresiva, entusiasmó a Castelao, amante de la sobriedad. En este sentido admiró especialmente dibujantes como Blix, Thomas Theodor Heine y Gulbransson, más que a ningún otro (Siro, 2015)¹⁵.

Estampas 13 y 36

1916 va a ser un año decisivo. Castelao se instala en Pontevedra e ingresa, a finales de año, en las *Irmandades da fala*. Ese mismo año comienza las colaboraciones quincenales en *Suevia*, publicación gráfica bonaerense de mucha calidad y de corte modernista. En esta revista que dirige Joaquín Pesqueira, nacida en diciembre de 2015 aparece en el nº 3 (5 de febrero de 1916) la primera versión de *Dos viejos amigos: Los foros y las oblatas* pasada al álbum como estampa nº 13.

¹⁵ Sabemos también que Castelao tenía en su biblioteca la colección completa de la revista satírica *L'Assiette au beurre*, editada semanalmente en París entre abril de 1901 y el 15 de octubre de 1912, a la que acude en ocasiones como fuente de inspiración. Siro López ha estudiado detenidamente la relación entre Forain y Castelao a través de la citada revista.

Se trata de una de las estampas más elaboradas del álbum que insta definitivamente una temática crítica aplicada, en este caso, al caciquismo. Es cierto que resulta un tanto literaria y tópica debido, sin duda, al afecto que Castelao profesaba a la figura de D. José de la Hermida, el hidalgo de la estampa, que, en la versión de *Suevia*, aparece totalmente en blanco, con apariencia fantasmagórica, como de otro mundo, testimonio del lento proceso de desaparición de la hidalguía. En la estampa del álbum las dos figuras, en medio cuerpo, son desplazadas al ángulo derecho a modo de encuadre fotográfico, las aproxima y gira ligeramente hacia el espectador. Pero lo que más sorprende es el proceso de simplificación experimentado por el paisaje, ahora más alejado, y definido únicamente por los tres elementos indispensables: el tradicional árbol que fijaría la localización de la escena en Galicia, la torre, del pazo de Lestrove, elemento imprescindible para relacionar la hidalguía con los foros, y la iglesia, alusiva a las oblatas. Los tres elementos se recortan tras la línea, trazada en diagonal, del horizonte.

En 1915, en el nº 20 de *La Ilustración española y Americana* había publicado un dibujo *El último hidalgo de gotera* inspirado en la figura de D. José de la Hermida, primo carnal de Rosalía de Castro, calificado de literario y tópico ya entonces, y que debe ser considerado antecedente de la figura del hidalgo de la estampa considerada. También conviene tener presente la ilustración para la cubierta de *El hidalgo don Tirso de Guimarães*, de Antón de Olmet. Lo que quiero decir es que con la iconografía de la imagen había experimentado ampliamente. En cuanto a la figura del cura, los antecedentes hay que buscarlos en diseños que en 1913 publica en *El gran Bufón*, semanario humorístico aparecido en Madrid en 1912 en el que colabora de la mano de José Francés y Manuel Abril. En la sección “De la Galicia aldeana” la imagen del cura en *Reflexión* se perfila como antecedente directo. Resulta evidente que la simpatía hacia la figura del hidalgo, y la importancia del retrato, no contribuyen precisamente a la crítica al caciquismo. El desmoronamiento de una hidalguía en declive que van a sufrir también los herederos, nos conduce al asunto de las apariencias y concepto de bienestar social tratado en la novelística de Edith Barton, Thomas Mann, Proust o James, en el que cada personaje se enfrenta a la apariencia de un modo diferente.

Semejante en muchos aspectos es la estampa nº 36, una de las más populares del álbum, cuya leyenda dice *¡Ay, meu homiño, e qué bonito vas co traxe das romerías!*, ejemplo de humorismo un tanto macabro suavizado en el álbum con la introducción del niño que quiere ver la escena y surge entre las faldas de las mujeres que acuden a la casa del difunto. Si la comparamos con la versión de *Suevia* (15 de enero de 1916), lo que ha hecho Castelao ahora es aumentar el número de personas que acuden a la casa del muerto (entre las que coloca la cabecita del niño) y que le lleva a agrandar la abertura del fondo, consecuentemente,

y, por otro lado, el formato cuadrado de la estampa de *Nós* le exige seccionar la imagen masculina del ángulo derecho. Esta estampa, como la anterior, constituyen dos ejemplos destacados de estética modernista –contrastes muy acentuados– y trazo expresionista.

Estampa nº 35 *A tola do monte*

Castelao llevó una estampa con este tema al Salón Iturriz de Madrid, en 1912, destacada ya entonces por la crítica. Así pues, existe una primera versión perteneciente a la etapa rianxeira, asunto que corrobora la prosa que acompaña a la misma imagen cuando decide convertir el tema en una de sus *Cousas*. La leyenda dice¹⁶:

Aínda eu era médico rural e rubía por un camiño da serra. Os casales estaban lonxe, os alboredos tamén, e por alí non había mais que toxos e pedras. No curato avistei a figura dunha muller que me chamaba coa man, e o petrucio que camiñaba de par do meu caballo contoume: –¡malpocadiña! Chámanlle a tola do monte. Era unha rapaza ben asisada e bonita coma un sol, e din que foi unha meiga quen a enfeitizou e despóis de perder o xuicio tívolve un fillo e contan que foi do demo... Por riba da tola do monte voaba un miñado¹⁷.

La imagen del álbum es muy semejante a la de *Cousas*. Entre una y otra hay que situar la versión de la revista *Nós*, de 1920. Lineal, de trazo sintético y expresivo al máximo, la figura femenina se adapta a la línea diagonal que divide en dos la hoja impresa. En aras de mayor expresividad, interrumpe la línea, en ocasiones. La prosa que acompaña al dibujo, también es semejante a la de *Cousas* y constituye una referencia etnográfica muy en la línea de la publicación.

–Éralle unha rapaza bonita e ben asisada, e din que foi unha meiga quen–a enfeitizou, e dispois de perdel–o xuicio tívolve un fillo, e contan que era do demo. Chámanlle a tola do monte. Así falou un vello que camiñaba par da miña besta ferrada, cando eu era médico rural¹⁸.

¹⁶ “Todavía era yo médico rural e iba subiendo por un camino de la sierra. Los casales estaban lejos, los arbolados también, y por allí no había más que tojos y piedras. En la cumbre divisé la figura de una mujer que me llamaba con la mano, y el cabeza de familia que caminaba a la par de mi caballo me comentó: –¡Pobrecita! Le llaman la loca del monte. Era una muchacha muy sensata y bonita como un sol, y dicen que fue una *meiga* quien la hechizó y después de perder el juicio tuvo un hijo y cuentan que fue del demonio... Por encima de la loca del monte sobrevolaba un águila ratonera” (N del T). *Cousas* (sólo el primer libro), Ed. Lar, A Coruña, 1926.

¹⁷ Carvalho Calero estudió el mecanismo de las *Cousas* como verdaderas unidades narrativas completas.



Álbum Nós. Lámina 42. Os cegos ainda viven da caridade
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

El trasunto literario en el que es posible apuntar intención clara de crítica social, lo encontramos en el poema de Ramón Cabanillas *¡Probiña da tola! [Pobrecita la loca]*, recogido en su poemario *Vento mareiro [Viento marino]*, edición de 1926, con cubierta magistral e inoivable de Castelao. La última estrofa es la que refiere fielmente la estampa: “Por eso me río cuando *¡meigas fora!* La gente del mundo que dice estar cuerda, murmura al encontrarme ¡pobrecita la loca!” Poema, por cierto, musicado e interpretado por Amancio Prada y Juan Pardo¹⁹.

Volviendo a la estampa del álbum que nos ocupa, la técnica de la aguada posibilita la ambientación necesaria al paisaje inhóspito referido en la leyenda en el que la mujer en actitud de llamada, alza el brazo y dibuja una línea horizontal que funciona como eje organizativo. El lenguaje es realista y expresionista a la vez en una composición estructurada en base al juego de líneas horizontales y verticales.

Estampa nº 42 *Os cegos aínda viven da caridade [Los ciegos aún viven de la caridad]*

No podía faltar una estampa de ciegos. En 1914 Castelao sufre un desprendimiento de retina del que informaba en *la Voz de Galicia* su director y amigo Joaquín Pesqueira: “El gran caricaturista gallego Castelao ha quedado ciego... ya no podrá ver nunca los ciegos mendigos que tanto amaba”. Intervenido en el sanatorio compostelano de los doctores Baltar y Varela Radío, será *Vida Gallega* la que tranquilice a sus devotos “No corren peligro sus facultades para proseguir con su obra”. Recuperado en parte, en 1915 viaja a Madrid, y Wenceslao Fernández Flórez le brinda la posibilidad de colaborar en *La Ilustración Española y Americana*, importante revista que estaba en vías de iniciar una nueva etapa. Castelao envía algunas estampas de ciegos realmente excepcionales que, además, serán reproducidas con mucha calidad. Entre ellas está la que ilustra una prosa de su siempre admirado Valle-Inclán y que, ligeramente retocada será seleccionada para el álbum como estampa 42 *Os cegos aínda viven da caridade*.

¹⁸ “-Era una muchacha bonita y sensata, y dicen que fue una meiga quien la hechizó y después de perder el juicio tuvo un hijo y cuentan que era del demonio. Le llaman la loca del monte. Así habló un viejo que caminaba a la par de mi caballo herrado, cuando yo era médico rural”. Revista *Nós*, nº 2, 30/11/1920. M.V. Carballo-Calero, *La ilustración en la revista Nós*, (1983), 2ª ed., Ourense, 2011

¹⁹ También, en el poema de Curros Enríquez dedicado a Rosalía de Castro, hallamos un nuevo trasunto literario de la estampa de Castelao: “Do mar pola orela , mireina pasar/ na fronte unha estrela, no bico un cantar/ e vina tan soia na noite sen fin/ que inda recei pola probe da tola/ eu que non teño quen rece por min”.

En el mes de marzo de ese año, 1915, publica una selección de ciegos y vagabundos, clásicos pero expresivos al mismo tiempo, entre los que figura el que ilustraba la prosa de Valle-Inclán, ahora ya, aislado de la prosa y con un epigrama sintético al pie *Os cegos aínda viven da caridade*. La figura del ciego ha sido seccionada, aparece de medio cuerpo, y adquiere mayor monumentalidad: prescinde de la mano en la que lleva colgado el bastón –no cabe en el nuevo formato– y lo que es más significativo, el ciego, de perfil monástico y sombrero de ala ancha, se recorta en un paisaje de amanecer, casi abstracto. La oscuridad de la capa pluvial contrasta con la claridad de la luz del alba. El ciego de *La Ilustración* crea un arquetipo en la iconografía venidera del ciego. En lo sucesivo será viejo y de perfil monástico, se abrigará con una capa tabacosa que le llega a los zuecos, y se cubrirá con un sombrero de ala ancha. Porque Castelao opina que el estereotipo es el ingrediente básico de la apariencia, y los gestos y actitudes, son los que comportan la condición del retratado²⁰.

En el Salón de Humoristas de 1915, la crítica destaca los cuadros y estampas con motivos de ciegos de Castelao, alguna de las cuales pasa al álbum sin ninguna modificación, es el caso de la estampa n° 45, *La verdad*.

Voy a terminar con el estudio de una estampa de plena actualidad en la que tanto la imagen como la leyenda que la acompaña merecen especial atención. Se trata de la estampa n° 32, *En Galicia non se pide nada, emígrase*. La estampa se entiende mucho mejor si consideramos el proceso experimentado hasta la versión definitiva. Castelao publica en el mes de diciembre de 1918 una versión en *El Sol* con el título de *Éxodo*²¹ en la que regresa al tema de la emigración en Galicia como destino colectivo y su consideración como única salida para combatir la pobreza. La leyenda incorpora en su primera parte, en la pregunta, un matiz despreciativo que aún hoy persiste por parte de determinados sectores ante cuestiones de este tipo. Efectivamente en la estampa de *El Sol* hay una pregunta “*Y estos ¿piden también la autonomía?*”, y una respuesta “*No, los gallegos no piden nada, emigran*”. La leyenda que acompaña a la estampa del álbum es más sintética: prescinde de la pregunta por innecesaria, *En Galiza non se pide nada. Emígrase*.

²⁰ Novelas como *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, o *Los Buddenbrook*. *Decadencia de una familia*, de Thomas Mann, giran en torno al entramado de las apariencias. También es asunto de consideración en autores como Henry James o el mismo Marcel Proust.

²¹ “Estaba entonces muy candente la cuestión de la autonomía catalana y de las mancomunidades” (Durán, 1976).

Formalmente, Castelao, a la hora de dibujar esta estampa, se enfrenta a problemas de perspectiva al tener que representar a un número tan elevado de personas, algo no habitual en él, y lo resuelve satisfactoriamente acudiendo a otros dibujantes europeos. Dos estampas de Geo Dupuis y Raemaekers publicadas por Siro López podrían estar en el origen. La estampa del álbum no varía en nada la versión del diario madrileño pero, como es habitual, la técnica de la aguada permite una ambientación que mejora el resultado final.

Las estampas originales del *álbum Nós* que llegamos a pensar perdidas, o en el mejor de los casos, en paradero desconocido, han sido felizmente recuperadas, y hoy, pueden contemplarse en el Museo de Pontevedra, depositario de las mismas. Castelao, hasta el final de sus días lamentó el hecho de que no le fueran devueltas por la persona a la que se las había confiado antes de tener que exiliarse. Los originales del *álbum Nós* formarán parte de la exposición permanente sobre la obra de Castelao que tiene el Museo de Pontevedra al menos durante cinco años²².

²² Antes de finalizar este artículo, recibo el magnífico catálogo *Meu Pontevedra! Castelao 1916-1936*, Deputación de Pontevedra, 2017. En el capítulo “O Album Nós”, después de comunicar el hallazgo de los originales, se incluye una ficha detallada de cada estampa y su correspondiente imagen. Los autores de los textos del catálogo son M^a Angeles Tilve Jar, José Manuel Castaño García y Xosé Carlos Valle Pérez, director del museo.

Con este medio centenar de dibujos intenté desasosegar a todos los licenciados de la Universidad (amas de cría del caciquismo), a todos los hombres que vivían del favor oficial... Las intenciones eran nobles y el pesimismo aparente.

Cierto que la tristeza de estos dibujos quema como el rayo de sol que atraviesa una lupa; pero yo no quise cantar el regocijo de nuestras fiestas, ni el hartazgo de las bodas, sino las tremendas angustias diarias del vivir labriego y marinero.

(Castelao. Prólogo al álbum *Nós*, 1931)



Folleto de la exposición *Nós*, de Castelao, en la casa de Galicia, Madrid 1920
Fundación Penzol, Vigo

35



A tola do monte.

Álbum Nós. Lámina 35. A tola do monte
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes



A tola do monte, ca. 1912
Acuarela sobre papel, 30 x 30 cm
Colección Teresa R. Castelao



- ¡Ay, meu homiño, e qué bonito vas co traxe das romerías!

Álbum Nós. Lámina 36. ¡Ay, meu homiño, e qué bonito vas co traxe das romerías!
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

Que bonito vas, meu hirmanciño c'o traxe d'as romarías!
Tinta sobre papel, 35 x 24 cm
Colección particular. Cortesía Galería Montenegro.Vigo



45



A verdade

Álbum Nós. Lámina 45. A verdade
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes



A verdade está fóra, 1915
Técnica mixta sobre papel, 26 x 31,5 cm
Colección Anxo Rabañal

8



- E para qué qués largar da Terra?
¡Non temed pan no forno?

Álbum Nós. Lámina 8. E para qué qués largar da Terra?
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes



Razones

¿Por qué quieres marcharte a Buenos-Aires? ¿No
¿quieres ir a la cama, cuanto quieras, a B. A.
¿no?

Razones, ca. 1915
Técnica mixta sobre papel, 31,5 x 20 cm
Colección de Arte Afundación



Álbum Nós. Lámina 3. ¡Qué lástima de bois!
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes



A Nosa Terra, 20 xullo 1917
Cubierta con dibujo de Castelao

Touros en Santiago, ca. 1917-19
Lápiz sobre papel, 28 x 22,6 cm
Museo Provincial de Lugo



46



- A nosa Terra non é nosa, rapaces.

Álbum Nós. Lámina 46. A nosa Terra non é nosa, rapaces
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes



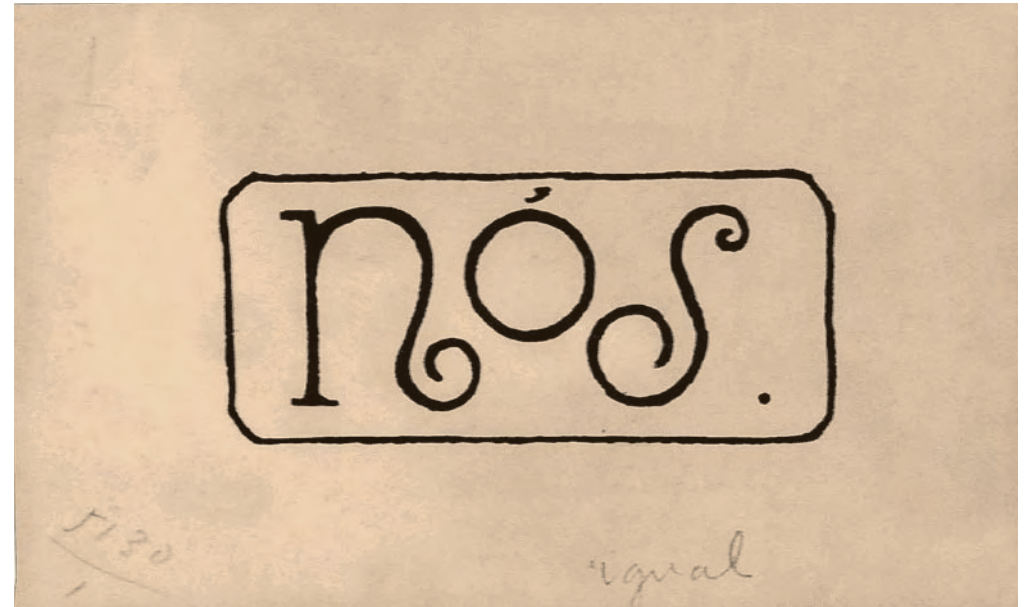
Leñador, ca. 1917-1919
Lápiz sobre papel, 21,5 x 22 cm
Museo Provincial de Lugo



Caricatura de Vicente Risco, ca. 1920
Técnica mixta sobre cartulina, 15,5 x 20 cm
Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense

Caricatura de Vicente Risco, ca. 1920
Tinta sobre papel, 15 x 20 cm
Colección particular, Allariz

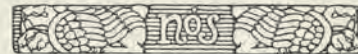
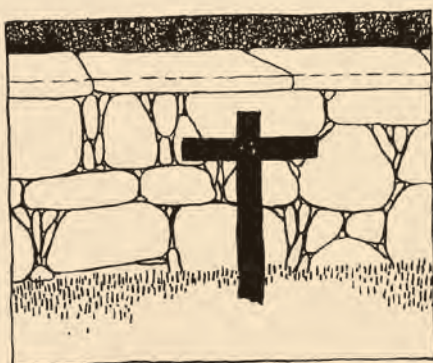
Caricatura de Vicente Risco vestido de Gandhi
Tinta y acuerele sobre papel, 20 x 25 cm
Colección particular, Allariz



Representación dunha paixón, 1921
Tinta negra sobre papel, 14,4 x 12,5 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz

Nós, 1920
Tinta negra sobre papel, 6,6 x 10,8 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz

Debaixo d'isa cruz pintada de
ferruxe repousa o corpo d'un
zapateiro.
Cantaba de baixo no orfeón
e botáron-o fóra por que din
que desafiaba. O zapateiro,
avoliado nas tebras da ~~arte~~
rua, escribaba todas as noites
os ensaios do orfeón, e a noite
úa fin apagando a súa vida
como se fose unha lámpara
d'aceite cludada pol-os mor-
cegos.
O probe... morreu de saudade.



BOLETIN MENSUAL DA CULTURA GALEGA. ORGAO
DA SOCIEDADE GALEGA DE PUBLICACIÓNS "NÓS".
Año 1 Outubro 26 Outubro 1920 Núm. 1

PRIMEIRAS VERBAS



Para edición de todos e por orzando de moitos, así
nos Nós.

É a acción que nos dá a vida. É a acción de vivir.
É a acción de vivir, de vivir, de vivir. É a acción
de vivir, de vivir, de vivir. É a acción de vivir,
de vivir, de vivir. É a acción de vivir, de vivir,
de vivir. É a acción de vivir, de vivir, de vivir.
É a acción de vivir, de vivir, de vivir. É a acción
de vivir, de vivir, de vivir. É a acción de vivir,
de vivir, de vivir. É a acción de vivir, de vivir,
de vivir. É a acción de vivir, de vivir, de vivir.
É a acción de vivir, de vivir, de vivir. É a acción
de vivir, de vivir, de vivir. É a acción de vivir,
de vivir, de vivir. É a acción de vivir, de vivir,
de vivir. É a acción de vivir, de vivir, de vivir.

Os colaboradores de Nós poden ser e que lles poida: individualistas ou
socialistas, positivistas ou futuristas, intuitivistas ou racionalistas, materialistas
ou humanistas, xordeiros por ou católicos das perfidias, posibles xordeiros das
cruces autómicas da vida contemporánea, poden ser hoxe e alí, con tal de
que fagan por nós de todo o sentimento da Terra e do Risco, e de todo o espírito
de liberdade, e orgánica constitución de seres galegos.

Nos ha ser un estudio gráfico e artístico, cho de carácterístico de todos os

OS
valores galegos: das nosas virtudes tradicionais, e das nosas virtudes novas que
cada día estamos creando na nosa Terra.

Nos ha ser a representación no mundo da personalidade galega no seu
mundo de o espírito como valores universais, autómicos, diferenciados, dentro do
furo da Terra.

Nos ha ser a afirmación por sempre do carácter do Galego, do
Español, no que ela 'ta, debe e quere persistir. O Español é a nosa
individualidade española, a nosa capacidade de creación, a nosa autómica
diferenciación mental.

Querendo suprimir as fronteiras entre o pensamento galego e o pensa-
mento das outras culturas, Nós abraza os seus valores e prestamos personalidades
españolas que cantan de nos honrar co a nosa individualidade e fando nos
informar o público galego do desenvolvemento das ideas no mundo civilizado.

Nada máis.

É, de que é a acción de nosa confesión: da nosa firme vontade e fortaleza
en traballo real, hoxe para dicir que temos a evidencia de nosos valores, os
nosos valores, os nosos valores; de que todos os xermanos do espírito están unidos,
de que todos os xermanos do espírito están unidos, de que todos os xermanos do
espírito están unidos, de que todos os xermanos do espírito están unidos.

Nos corra a nosa agitación e a nosa acción en todos os que alí nos
está.

A todos os que nos honra

SAÚDE E TERRA.



A tumba do zapateiro, ca. 1920
Tinta negra sobre papel, 17,8 x 13,7 cm (texto) y 13,6 x 17,8 cm (dibujo)
Fundación Vicente Risco, Allariz

Revista Nós nº 1, 20 outubro do 1921
Editorial
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Eu teño tristura dos rapaces
que corren detrás dos automóviles.
Un rapaz que quere ganar un
automóvil endexamais ollará sa-
tisfeitas as súas cobizas.

Os outros rapaces, os que ven
con ollos encalmados de boy,
como foxen os automóviles, non
me dan tristura: fame que pasen
aínda serán felices.

Os rapaciños galegos corren
sempre detrás dos automóviles.

Chámanlle a marquesiña, e os
seus peñíos endexamais se calgaron.
Vai á fonte, depelica as pata-
cas, e chámanlle a marquesiña.

Non vai á escola por non ter
chambre que pór, e chámanlle a
marquesiña.

Non probou máis lambetada
que unha vez unha pedra de zure,
e chámanlle a marquesiña.

A súa nai é tan probe que
traballa de pormaleira na casa do
marqués.

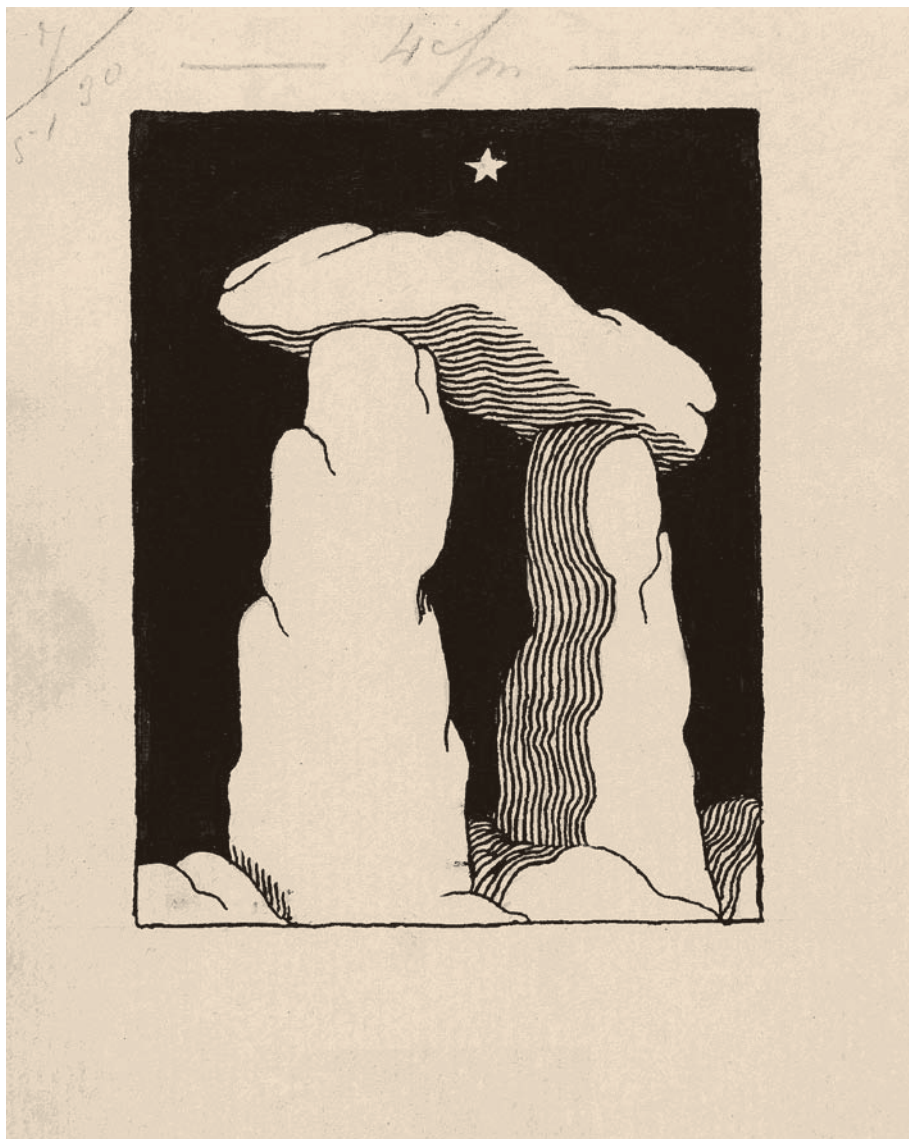
¡E aínda lle chaman a mar-
quesiña!



Neno corriendo, ca. 1920
Tinta negra sobre papel, 18 x 13,7 cm
(texto) y 14 x 17,8 cm (dibujo)
Fundación Vicente Risco, Allariz



A marquesiña, ca. 1920
Tinta negra sobre papel, 16,1 x 13 cm
(texto) y 13,7 x 19 cm (dibujo)
Fundación Vicente Risco, Allariz

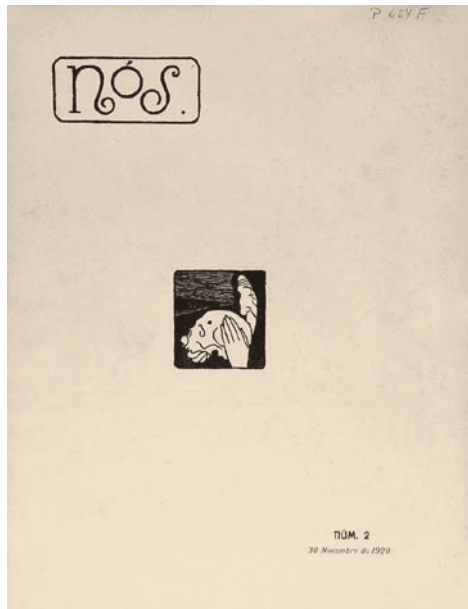


Dólmen, 1921

Tinta negra sobre papel, 13,5 x 10,7 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz

Revista Nós nº 7, 25 outubro do 1921

Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas



Revista Nós n° 2, 30 novembre do 1920
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

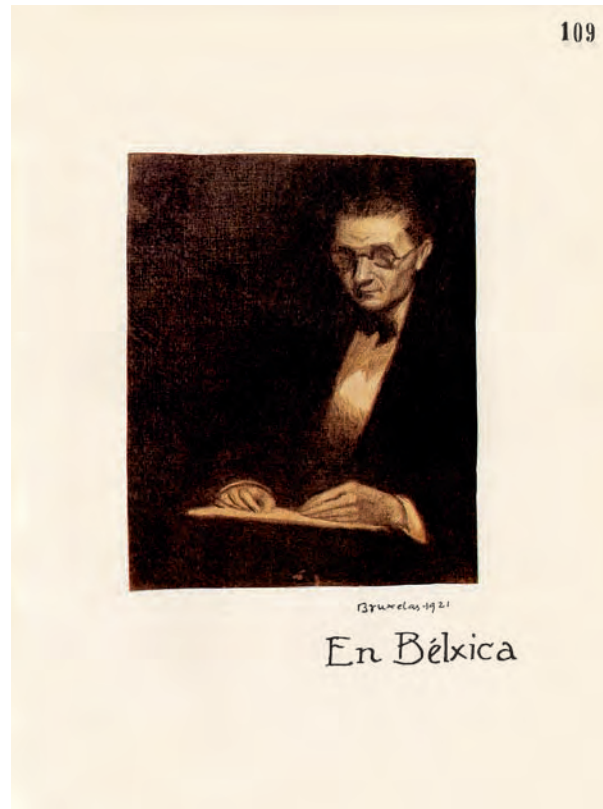
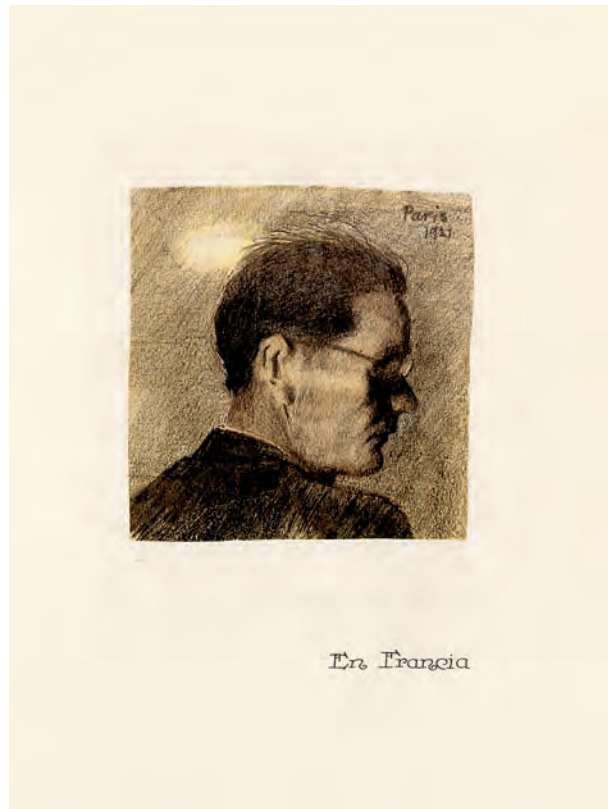
Muller bicando unha caveira, 1920
Tinta negra sobre papel, 8,1 x 9 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



Mesa de pedra, ca. 1920
Tinta negra sobre papel, 16,5 x 12,2 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



Cacharelas de San Xoán, ca. 1920
Tinta negra sobre papel, 11,3 x 14,7 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



Castelao. Diario, 1921
Portadilla interior y páginas 109 y 161 de la edición facsímil, Deputación Provincial de Pontevedra, 1986
Colección particular

Castelao en sus escritos de arte. *Diario* de 1921

Antón Patiño

El *Diario* que escribe Castelao durante el viaje de nueve meses a Francia, Bélgica y Alemania en el año 1921 (con apoyo de una beca de estudios) es el documento más significativo de sus opiniones artísticas. Algunos fragmentos habían sido publicados en la revista *Nós* al regreso y también un artículo sobre el cubismo, hecho a partir de las anotaciones parisinas. La publicación del *Diario* en 1977 produjo una cierta polémica, la previsible en estos casos cuando se presenta a la luz pública unos escritos privados, que no estaban pensados para su edición. Recuerdo también el desconcierto personal, que a uno le pillan con veinte años, al encontrarnos con furibundas opiniones contra las vanguardias (“en un pueblo donde haya un poco de higiene espiritual los dadaístas serían molidos a palos”). No deja títere con cabeza de autores y movimientos a los que teníamos veneración. La misma que profesábamos al propio Castelao. Quedarían en la memoria algunas de aquellas expresiones contra el dadaísmo y otros comentarios desafortunados que chocaban con el ideario progresista del autor de *Sempre en Galiza* [*Siempre en Galicia*].

El *Diario* está escrito en un cuaderno que ilustró con numerosos apuntes y cuidadosos dibujos. Redactado con la prosa directa y expresiva tan característica de su estilo literario. Autenticidad aún más subrayada por el hecho de tratarse de apuntes íntimos en los que dialoga consigo mismo, a veces con guiños humorísticos. Esta experiencia del año 1921 representa un paradójico *viaje de formación* que acontece de modo tardío, cuando el artista tiene ya 35 años de edad y una personalidad muy definida. Ese dato explica tal vez lo refractario que va a ser a todo lo que tenga el aroma perturbador de las nuevas tendencias, sometiendo lo que contempla a un rígido filtro.

Se acerca de forma metódica a los museos (Louvre, Luxemburgo, Cluny, Guimet, Rodin) haciendo inventario pormenorizado de los autores que considera más relevantes y realiza anotaciones críticas con observaciones en muchas obras. Acepta solo aquello que puede tener utilidad de cara a su proyecto social, observa todo desde una mirada personal (pero

pensando siempre en la percepción colectiva de su gente). Individualidad y comunidad forman cuerpo común alrededor de un ámbito compartido donde están presentes los perfiles simbólico-culturales de Galicia (en la expresión utilizada por el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana).

En los años anteriores al viaje a París había presentado con gran éxito en diferentes poblaciones de Galicia el álbum *Nós* [*Nosotros*] (acompañado de charlas divulgativas) y su involucración en la lucha de legitimación de las clases populares es absoluta. Sus convicciones son muy arraigadas y le obligan a cribar todo lo que no tenga encaje en su proyecto. Pero a pesar de esas limitaciones, y unos marcados prejuicios, su curiosidad intelectual le permite profundizar e intenta comprender los nuevos ismos. Las indagaciones sobre el cubismo representan un auténtico reto, poco a poco se va sumergiendo en la parte programática y conceptual de la propuesta pero mantiene muchas reservas con relación a las piezas concretas que pudo contemplar en museos y exposiciones. “Estoy estudiando con un folleto que he comprado titulado *Cubisme et tradition* las intenciones de los artistas cubistas. Quiero, antes de salir de París, percatarme de la razón de las nuevas escuelas. Aunque una cosa son las *obras nuevas* y otra su literatura; pues no he encontrado aún bien realizado ninguno de los propósitos del joven arte”, señala en una entrada fechada a comienzos de marzo.

Muestra interés por el futurismo del que valora el virtuosismo técnico de algunas realizaciones. “En este salón vi cuatro o cinco cosas futuristas. Una de ellas era verdaderamente admirable. Yo no haré futurismo por mil razones; pero comprendo que el futurismo es una cosa bien fundamentada. Un cuadro que vi representaba un paisaje visto desde un automóvil. Recuerdo un cuadro de Russolo que representaba el dinamismo de un auto; pero ahora no se veía el auto sino lo que se ve dentro de él. La lejanía era una cosa perfecta y estaba divinamente pintada; pero cuanto más cerca del

primer término más se iban confundiendo las cosas; con toda esa truculencia, dominaban unos radios que tenían su centro en el horizonte y en el medio de él. La luz iba muriendo de derecha a izquierda, en el sentido el movimiento del auto. Las líneas-fuerza de que habló Boccioni están representadas por los radios, que nos hacen viajar en un automóvil”.

Las obras dadaístas le llenan de perplejidad. “¿Qué es eso del dadaísmo? Por si alguna vez llegara a mis manos algún manifiesto de esta escuela, para que pudiese comprenderlo, ahí van dos dibujos copiados”. (En uno de ellos reproduce un esquema de la obra *Le double monde* de Francis Picabia). Tuvo oportunidad de ver una muestra de Max Ernst, pero queda eclipsada por el efecto perturbador que le produce la visita que realiza a continuación al legendario Salón Dadá del que hace una descripción bastante detallada:

En un frente del salón se ve un maniquí colgado de hombre, un paraguas y un violonchelo; debajo de estos aparejos hay un letrero que se extiende de un lado a otro y colgados del letrero un montón de corbatas; el letrero dice así: ‘Ustedes ven aquí unas corbatas y no unos violines, aquí veis caramelos y no matrimonios’. En un pedazo de madera unas gafas con un solo cristal: *Retrato de un sordo*. En un cuadro hay un cascanueces de verdad, una esponja de verdad, y una moneda de diez céntimos: *Una hermosa muerte*. Un tubo de cartón con un bonete de cardenal: *El exasesino con la cabeza de alfiler* (escultura). Un sombrero suspendido de un hilo: *Dadá se viste en Dadá*.

Por las paredes se ven corbatas, tirantes, cajas de cerillas, ruedas de reloj y muchos letreros. En el sitio de un cuadro se ve un letrero que dice: ‘Un aficionado ahorrador ha robado este cuadro’. Hay otros letreros: ‘Este verano los elefantes llevarán bigotes. ¿Y usted?’; ‘Cuidado con el Ideal’; ‘Si quiere morir, siga’; ‘Un estado dentro del estado, dadá es dadá dentro de dadá’; ‘¡Camarero! Una patria y una crisis de nervios!’. Lo que me hizo gracia fue ver orejas en las paredes y también me hizo reír un espejo que dice debajo: *Retrato de un desconocido*. Anuncian una fiesta dadaísta en la que diez personas leerán un poema de Picabia.

El dadaísmo no es nada, pero podía ser una burla de las nuevas escuelas de pintura y escultura, podía ser algo que sobrepasara a todas ellas en extravagancia. Pero para eso habría de ser más cómico y más ingenioso. Por ejemplo el cuadro del espejo (*Retrato de un desconocido*) tiene su miga de ironía.

Su estado de ánimo con relación al fenómeno vanguardista es cambiante, sufre ligeras variaciones, vemos opiniones fluctuantes. Donde parece tener más dudas nuestro artista es con relación al influjo que pudiera tener todo lo que está viendo en su propio trabajo. Da la impresión de que se intenta blindar de antemano para evitar el contagio de lo que define como *parvadas* o *tolerías*. Su refugio serán los primitivos flamencos. Siente

predilección por las obras de El Bosco y Brueghel. Contempla el cuadro *Adoración de los Reyes Magos* de Hugo Van der Goes, de Monforte de Lemos, y recuerda su polémica venta a Alemania. Se demora en el misterio de las gárgolas y *chimères* en Notre Dame, reproduciéndolas en expresivos dibujos. Realiza el boceto de un ambicioso proyecto pictórico, que de materializarse ofrecería una atmósfera panteísta próxima a los esperpentos de Valle-Inclán. Hay que recordar que Valle-Inclán es un autor central para Castela. La materia prima de la que se nutrían ambos era la misma: una fusión de seres humanos y naturaleza configurando un paisaje alegórico próximo a las tesis de la *carnavalización* de Bajtín. Lo popular como paradigma, un incesante medievo donde se aglomeran los mitos y las leyendas en una barroca singularidad promiscua. Un bajorrelieve que combina lo sórdido y lo festivo, la vida y la muerte, el poder y la miseria, un sarcástico teatro del mundo impregnado por el simbolismo romántico finisecular.

Existe una caricatura propia que expresa los dos mundos de Castela. En esa imagen tiene a sus pies a modo de substrato cultural, la memoria del espíritu romántico-simbolista representado por una serpiente y una calavera. En la parte alta, al fondo, detrás de su figura aparecen algunas de sus creaciones en caricatura. Los golpes de efecto que propiciaba (como un arte de esgrima) en sus conferencias, trazando *in situ* dibujos que dejaban boquiabierto al auditorio. Un sucinto dibujo a vuelapluma en una finta sintética de una línea ovalada entrelazada sobre sí misma representaba con eficacia al escritor Jacinto Benavente. Las ágiles volutas caprichosas que delimitan la oronda fisionomía de Emilia Pardo Bazán. A Valle-Inclán lo podría dibujar incluso con los ojos cerrados. Se reconoce bien el rostro de Unamuno en cuatro trazos. Esas imágenes detrás de su cabeza conforman el estilo de su proyecto gráfico, que le habría de dar fama peninsular. Indagó en las técnicas de síntesis, mantiene del modernismo la seducción lineal ondulante. La huella de *Simplicissimus* y del expresionismo. La energía de la línea, con precisión dinámica, en las estampas japoneses que tanta influencia ejercían en Europa. Hay un flujo generatriz que define el dibujo psicológico, la impronta lineal que esboza la génesis de un gesto.

Frente al “arte por el arte”, que culminaría en la experiencia radical de las vanguardias, propugna desde criterios humanistas un “arte del pueblo para el pueblo”. Su tesis tiene en algún punto afinidades con el texto “El autor como productor” de Walter Benjamin. Es el contexto histórico de los movimientos colectivistas y la emergencia de las masas sociales. La concienciación en Castela llega a través del programa reivindicativo del agrarismo representado por Basilio Álvarez del que hace una conocida caricatura como emblema insurgente, que suscita una precisa definición visual: “Una tormenta con sotana”.



Autocritadura

Tinta negra sobre papel

Es el propio Castelao quien explica mejor que nadie su posición en declaraciones de 1944 en Buenos Aires (ya en el tramo final de su vida):

La política no ha sido nunca mi profesión, pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeras cosas, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera. Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte para mí no ha sido más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y de sus esperanzas. Dibujé siempre en gallego; escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella. Es verdad que yo he ganado un cierto renombre como artista, sin procurarlo; pero eso no quiere decir que yo sea un gran técnico del arte o que yo hubiera producido alguna obra magistral, extraordinaria, de esas que van a parar a los panteones del arte. No. De mis manos han salido muchas obras, muchísimas; pero todas ellas son de papel, pequeñas, perecederas, insignificantes, de una pobreza franciscana, si queréis, pero tienen algo, tienen calor de vida y están cargadas de humanidad y ese es su único mérito, un mérito impagable, que no es mío. El lápiz y la pluma fueron mis únicas herramientas, un pedazo de papel me basta como material, y con tan pobres elementos yo he podido expresar la grandeza de mis ideas y sentimientos. Y digo grandeza porque no son ideas y sentimientos míos, egoístas, sino ideas y sentimientos de un pueblo cansado de sufrir. Trabajé toda mi vida para convertir la idea en hecho histórico, y todo podrá ocurrir, todo, menos una cosa: que yo traicione la razón de mi vida y la confianza que mis hermanos depositan en mí.

Un arte de acción, comprometido y militante, que hace de la viñeta de denuncia social su más eficaz recurso. Una dimensión pedagógica de agitación que busca remover las conciencias y consigue una identificación emblemática. Castelao utiliza los recursos de comunicación y persuasión de una manera muy eficaz. Es un laborioso autodidacta. Él mismo se construye como personaje y define una nítida marca propia con esquemáticos recursos en sus irónicas autocaricaturas (que se cuentan por docenas en estilizadas representaciones) hasta definir un simpático logotipo personal.

El dibujo y la palabra fueron sus medios de expresión. La oratoria vibrante de *Alba de Gloria* y la “línea clara” de sus dibujos como radiografías de la injusticia. La línea diáfana que registra las cotidianidad del mundo campesino, en unos diálogos repletos de retranca. Con Castelao sucede algo especial, es un mito casi de la dimensión de Rosalía. En ambos se produce una identificación radical con la esencia popular del imaginario colectivo

gallego. La clave de Rosalía está tal vez en el ritmo de su poesía que en ocasiones se nutre y entra en simbiosis con las cantigas populares (además de una temática llena de sensibilidad que trasfiere con sutil reciprocidad paisaje y emociones, acercándose al alma colectiva). En Castelao hay una penetrante psicología que manifiesta una cultura oral como patrimonio colectivo. Da voz a sus paisanos y al tiempo reinventa situaciones. Se mimetiza de forma prodigiosa con el contexto colectivo subalterno. La empatía y virtual simbiosis llega a ser tan singular que la gente decía “*Cousas da vida, como dí Castelao*”. Una dimensión realista que actúa como un virtual espejo, reflejando con precisión mimética escenas reconocibles. La ventana que abre Castelao con sus viñetas en periódicos y revistas les permite a los paisanos verse a sí mismos como contrapoder. Encuentran un portavoz que les dota de autoestima y orgullo, que conecta con sus demandas. Los foros, el peso del fisco, el endémico caciquismo, el centralismo despótico, el drama de la emigración, la pobreza y deterioro del entorno campesino, la dureza de aquellas condiciones de vida... Lo cotidiano adquiere una memorable representación que pasa a ser canónica e introduce paulatinamente consignas de emancipación en paralelo al avance de la lucha política.

Un habilidoso constructo personal que establece en la persuasión sus claves esenciales. La retórica entendida en los términos próximos a lo sublime que postula el tratado de Longino, donde el ingrediente de nobleza y autenticidad moral son claves decisivas de una comunicación susceptible de emocionar y convencer. La psicología de la forma haría el resto, hasta diseñar con extraordinaria pulcritud y de manera meticulosa la “buena forma” en su imbricación figura y fondo, transmitiendo la expresividad diáfana de la “línea clara” (a la que sería fiel toda su vida).

El *Diario* registra elementos visuales que luego habrían de cristalizar en poderosas representaciones simbólicas. Vemos una escena ordeñando una vaca similar a la que va a utilizar en viñetas y en el cartel de campaña a favor del estatuto de autonomía. El loro que habría de servir como icono recurrente del político demagogo. La estremecedora figura con la barriga llena de cráneos. La efigie enigmática con la mirada repetida.

A lo largo del cuaderno hace balance de la repercusión que puede tener para su obra futura el viaje y su encuentro con propuestas innovadoras. Oscila en sus apreciaciones, hay estados anímicos diferentes, da la sensación de un intenso debate psicológico donde quiere asimilar las nuevas referencias culturales e incorporarlas a su proyecto vital y político. Afloran pasiones encontradas en sus juicios de valor. Pide tiempo para asimilar aquella controversia interna. Frente a Castelao hay una disyuntiva, aparecen dos mundos aparentemente enfrentados, por un lado manifiesta su amor a los primitivos

flamencos y la pintura clásica y por otro lado la seducción por el mundo gráfico y la inmediatez de la viñeta, el cartel y la tipografía.

La síntesis que propicia Castelao está centrada en la importancia asignada al proceso simbólico. Si pensamos en la trayectoria que va del simbolismo pictórico a la construcción de arquetipos satíricos podemos percibir la distancia estética que se manifiesta pero también en cierta medida con análogos recursos narrativos.

La mayor discrepancia es la dramatización del claroscuro tan presente en sus obras de pintura que contrasta con la luminosidad de línea clara de sus viñetas que focalizan escenas cotidianas. Ineluctable tenebrismo simbolista (en una pintura en clave alegórica) frente a la “línea clara” aplicada al mensaje de denuncia social. La imparable línea del dibujo radiografía situaciones límite, los conflictos de clase, vibrantes escenas de la práctica cotidiana de resistencia de los campesinos. *Cousas da vida* son retales de una realidad cotidiana transmitida a modo de crónica, dando noticias de un mundo marginado por los vectores del poder dominante.

Al final de su estancia en Alemania escribe:

No sé qué influencia van teniendo sobre mí las cosas de *arte nuevo*, el caso es que cuando veo una exposición y no encuentro muestras de esa intranquilidad de hoy todo me parece aburrido y falto de interés. Para salir contento es preciso o bien contemplar obras de primitivos o de los *nuevos*. Los primitivos tienen toda mi admiración; los *nuevos* me hacen reflexionar. Hay momentos en que pienso si no estaré lleno de decadencia para no admirar con los ojos lo que acepto con la inteligencia. ¿Por qué acepto las intenciones intelectuales de los *nuevos* y luego las obras hieren desagradablemente mis ojos? Estoy lleno de preocupaciones y creo que estas se manifestaran en mi arte. (...) ¿Qué haré yo cuando, trabajando, encuentre una nueva forma mía de expresión? Ni puedo saberlo. (...) Yo componía un paisaje, yo buscaba un asunto, yo era un simbolista... y ahora ¿qué haré? (...) Pues bien; yo dejaré que la Naturaleza entre dentro de mí para que luego salga ella sola, como pueda y por donde pueda. ¿Seré futurista, cubista, expresionista, orfista? No; seré otra cosa que aun no sé que será.

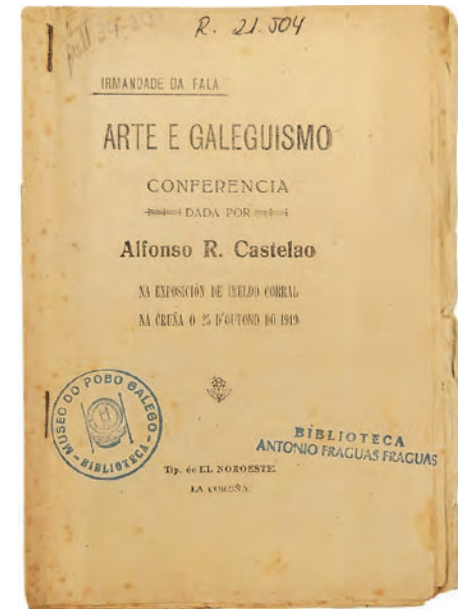
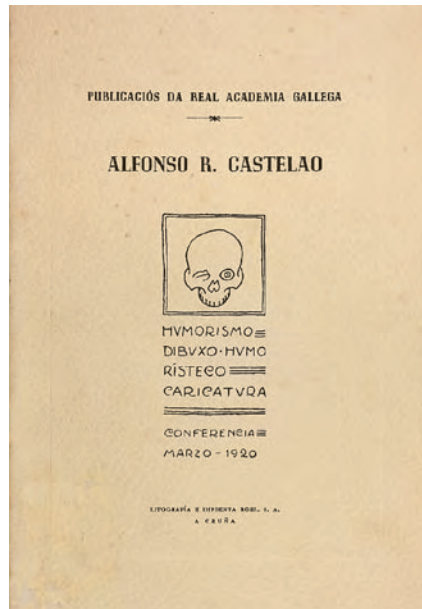
La respuesta está en el Castelao grafista que hace hablar a la línea para expresar un sentimiento colectivo. Sus laboriosas anotaciones a pie de motivo, las frases recogidas en los encuentros cotidianos, las anécdotas y leyendas populares fueron cristalizando en emblemas persuasivos. La experiencia de aquel viaje del año 21 le permitió simplificar la línea, indagar en la síntesis y dotar a sus mensajes de una fuerte intensidad expresionista.

Cosas que se l'ocurren a un
n'um café de Bruselas - Apunte,
 pra un gran quadro que terá
 que fazer andando non sei
 tanto tempo = O título pode ser
 así: « Sono d'un frade lunático »
 Um que deus ten que se n'ocur-
 ren pensando en Breughel e
 no Bosch; pero eu quero fazer
 unha cosa ben galega e va que
 um temos primitivos coñecidos
 eu von fazer un quadro cheo
 de humorismo e de lirismo, como
 conifre a vosa xenia. Pode ser
 unha tarde de verán ou de outono
 A paisaxe chea dos azules, de
 Patinir, onde se vea unha ría,
 un mosteiro curula d'un castro,
 un río d'augas verdes com'o lago.

Um frade quedouse a dormir
 o pé d'un cruceiro con epigas de milla perduradas dos brazos. E logo todal-a lo-
lerias que se no poden ocorrer d'eiqui a que faga o quadro. Por decantado
 xa se n'ocurriron alguñes e aínda un ensayo de composición. Detrás do frade
 e á dereita unha munga co ventre cheo de caliveral e un frade e un feto
 moi gordo (fig. 1^a): o optimismo e o pesimismo. Un paxo moi grande e un
 verso invertido n' unha pomba, mandando de tets que saen do albe, namentra
 un gran calcitrón co-a cabeza de boto mille a pisar co alferrón (fig. 2^a): o



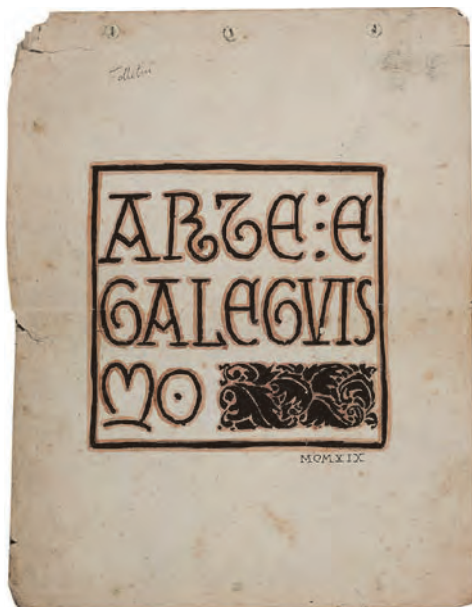
simbolismo aínda non o sei (un ve tota en comen abstraitas, e o touro luy que interpretal os). D'ũa prube do arde
 sei unha abstracción... Un 'espas' fira 'unha flauta' fira e 'un fante' (fig. 1^a). N'um camparano un home - fra
 tra unha campara que ten o traballo co-a cabeza d'un morto (fig. 3) y 'unha do camparano o deus est' m'gand
 ire profano e u'o acumbador' est' 'segundo o devandero tempo d' unha vaia que ten a cabeza de caliveral (fig. 5).
 O quadro ha ser grande, de morte simplificada, o polo do primitivos, de morte co seu matiz, tamén o visto
 dos primitivos. Son pintado o color curula de tatra ou de tela preparada con morte co e logo lincada deante
 do ditorno pra que teña unha espesura e que o mesmo tempo sexa lha. B'ipoi, levarei un vidro.



Castelao. Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura, 1961
Cubierta con dibujo de Castelao
Real Academia Galega

Castelao. Algo acerca de la caricatura, 1910
Cubierta con dibujo de Castelao y portadilla interior
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Castelao. Arte e galeguismo, 1919
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas



Cumplindo un deber de outo patriotismo,
ou mellor dito aínda, d'un matritismo que
aeso levo sempre n'ó peito, vou falar en galego.
N'a fala doce e sentida
Entre bicos descendida
N'ó colo de miña nai
que diño o poeta d'a raza.

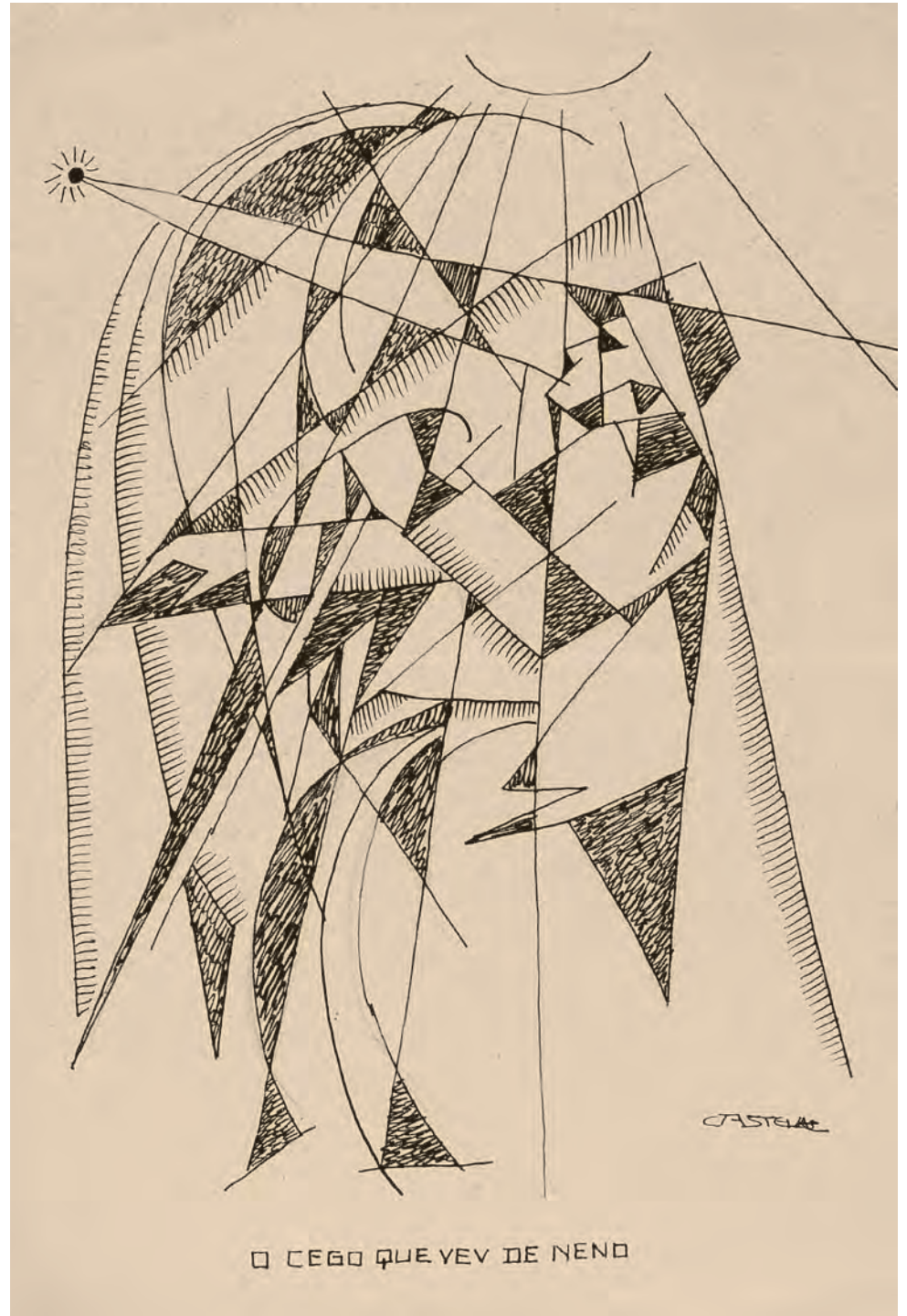
Pra que vos fale en galego abonda qu'eu
rexa un d'os que traballan pra esquecer a con-
cencia duramente d'a nosa personalidade nacio-
nal; mais eu agora non vou á falar coma
galeguista senon coma narrador d'un Arte
que sendo rexional puidera conquistar univer-
sidade.

Un idioma non é somente un peito d'expresión.
Se así fose habería que matar o galego,
e dispor, pol-as mesmas razóns, teriamos que
matar o castelán, até que atopásemos c'ó
idioma que tivera o máis outo creto certificador,
o máis grande valor bibliográfico. Non; un
idioma non é somente un peito d'expresión,
é tamén unha fonte de Arte. ; Quem fose
poeta pra deciros o qu' é un idioma! Eu,
artista, por non ollar cegada unha fonte

Castelao. Manuscrito de Arte e Galeguismo
Cubierta y primera página
Tinta sobre papel, 26,8 x 21,6 cm
Real Academia Galega



Marina, ca. 1922-29
Óleo sobre tabla, 20 x 34 cm
Colección Afundación



O cego que veu de neno, ca. 1920-22
Tinta negra sobre papel, 23,5 x 15,8 cm
Fundación Vicente Risco, Allariz



¡Alto! merque vosté "Un ollo de vidro" por Castelao, 1922
Tinta sobre papel, 71 x 50 cm
Fundación Penzol, Vigo

Un ojo de vidrio, por un hombre con anteojos

Gonzalo Torrente Ballester

Hace ya muchos años –más de los que yo quisiera– leí una novela de Don Manuel Fernández y González titulada “Memorias de un esqueleto” (a lo mejor eran de una calavera, pero no me acuerdo bien). De aquella lectura me quedó la imagen de un fumador de pipa que echa el humo del tabaco por todos los agujeros de su osamenta. Esto es todo. Pero, por los mismos años leí *Un ollo de vidro* [*Un ojo de vidrio*], y no olvidé jamás, ni en su totalidad, ni en los detalles. Puede que ayudase el hecho de que mi hermano Álvaro lo leyera también, y que una vez se plantó delante de mí, se me quedó mirando, y dijo: “Bah. Total, un hombre con anteojos”. Pasó el tiempo, buen cumplidor de su oficio. Llegó Jaime, el otro hermano, y entró en el juego; crecimos, los tres tuvimos que llevar anteojos, y una vez, Jaime, el más joven, se echó a reír y dijo: “Bah. Total, tres hombres con anteojos”. La anécdota familiar tiene aquí su final. No así la personal, ya que, con otros textos de Castelao, el “ollo de vidro” fue mi primer maestro del humorismo. Cuando llegó el tiempo en el que esas cosas acontecen, me hice la misma pregunta que Castelao se hizo en el prólogo del cuento, y, después de estar meditando en algún o en algunos fragmentos –estas cosas no son jamás procesos continuos, sino, al menos al nivel de la conciencia, como lagunas cortas o surtidores efímeros de una corriente subterránea, que es donde está la continuidad–; después de estar meditando, digo, tomé partido por el hombre serio, con un libro bajo el brazo, que mira el espectáculo y no ríe. Para mí, y desde entonces, este fue ya el verdadero humorista. ¿Para qué reír? El espectáculo de la realidad humana o humanizada, la única en la que conviven como una sola y misma cosa, con matices o aspectos fugaces y siempre en movimiento, lo cómico y lo trágico –Castelao habla en ellos– ni es para reír ni es para llorar, porque lo cómico y lo trágico actúan cada uno de diluyente del otro, se aniquilan, y por la vía de la síntesis que el humorista hace de ellos surgen en la especie superior de lo grotesco, que es la realidad para quien la sabe ver. De donde puede deducirse que, en la época del “Ollo de vidro”, Castelao aún no era un verdadero humorista, porque lo era a retazos, porque lo era en rápidas visiones, luego resueltas en sátira implacable y quevedesca. Volveré sobre el recuerdo de Quevedo.

Un ollo de vidro tiene la apariencia de una novelita corta, de una “nouvelle” en el sentido francés o de una “novela” en el cervantino. Aún más, bien podría haber tomado prestado de Cervantes la estructura fragmentaria del *Licenciado Vidriera*, que también fue historia de un cristiano. El narrador es un cadáver anónimo, aunque “leído y escrito”, y no de los tontos. Por la destreza de la presentación, ese textito, del que podría repetirse aquello de Cocteau cuando habla de “Poil de carotte”, era un puñado de diamantes. Aquí va ya dicho que no son diamantes que compongan una joya, es decir, que “formen” algo, que tengan forma. Los diamantes que caben en la palma de la mano, sin quitarles nada de su fuego, tienen la propiedad de valer por sí mismos; y así, los cuentitos, las anécdotas que componen *Un ollo de vidro* forman –o no forman, como ya se ha dicho– los diamantes que caben en la palma de la mano y que brillan, sorprendentes, al abrir los dedos, al presentar la palma abierta a la sorpresa del que mira. Unos más largos, otros más pequeños, algunos de ellos pequeñitos, pero escritos con las palabras justas, sin nada que les sobre o que les falte, en ese lenguaje tan puro y tan auténtico del Castelao escritor. Para ser lo que se llama una “nouvelle”, les falta la unidad argumental, les falta la trabazón dramática que aúne en una sociedad a los muertos del cementerio para algo más que bailar en las noches de luna clara.

Castelao no intentó, al menos eso puede el lector sospechar, esa clara unidad. Ni siquiera se vale del truco sintáctico de vincular unos fragmentos con otros mediante fórmulas como “venía después”, o cualquier otro que aparente una unidad que el fondo no hay. Estoy hablando, entiéndase, de unidad argumental o dramática, porque de la otra, de la de emoción, de la de intención, mismo de la de tema, hay bastante. Pero las leyes narrativas son las leyes narrativas (y cumplirlas y transgredirlas obliga, por lo menos, a una clasificación). El propósito de Castelao no fue, quede bien claro, escribir una historia, sino valerse de historietas de muertos para sus fines satíricos, ni más ni menos que Quevedo cuando escribe el *Sueño de las calaveras* u otro sueño cualquiera. Habría ahora que

despiezar aquí el contenido narrativo del libro, y el despiece permitiría llegar a una conclusión semejante a esta:

- 1) Detrás de cada cuento hay una realidad *aludida*, una connotación que va más allá de lo que el texto denota.
- 2) Esas realidades, o son ampliamente humanas, o son específicamente gallegas.
- 3) Para lo ampliamente humano, Castelao guarda sus reservas de ternura (el caso de la mujer con el esqueleto del hijo a la altura de la cadera y el retrato del sargento a su vista eternamente).
- 4) Para las historias específicamente gallegas, Castelao suspende el ejercicio del perdón y vuelca sobre el tema o sobre el personaje toda la crueldad de la que su genio satírico es capaz —y es aquí donde se junta a Quevedo—. Pongo por caso el del vampiro, donde la multiplicidad de planos estéticos coincide con ciertos recursos de la técnica quevedesca, y donde, como en el propio caso de Quevedo, uno puede reír o llorar o mandar al vampiro al infierno. Lo que no puede es perdonar con ese perdón que cae de la síntesis humorística como la hoja del tejo, roja ya, al primer viento del otoño.

Tendría que hacerse un estudio cumplido y completo del Castelao humorista, poeta con la palabra y con el lápiz. Yo no me siento con fuerzas para hacerlo, pero presiento que, con etapas como las *Cousas [Cosas]*, los *Cincuenta homes por dez réas [Cincuenta hombres por diez reales]*, y *Os dous de sempre [Los dos de siempre]*, se encontraría una línea serpenteante (no hago ahora referencia a etapas o grados de plenitud estética, sino a las “curvas” de su humorismo) que sube y baja limitada por las rectas del “humor” (síntesis grotesca) y la sátira (actitud preferentemente moral). Y esa línea va y viene, como las olas del mar, arriba y abajo, según la sollicitación, según el requerimiento al que Castelao responda. ¿Son una y la misma cosa el dibujo del hombre que fue a América para ahorrar para un entierro de primera, y aquel otro de un marinero fuerte y sano en último plano y, en el primero, una hermosa viejecita, casi feliz, que piensa: “No sé quién fue su padre, pero bendito sea”. Incluso en la propia caligrafía difieren.

En la concepción del mundo de Castelao, lo trágico y lo cómico, tantas veces vecinos y casi abrazados, no solo no se funden jamás, sino que, a veces, el elemento cómico llega a desaparecer, llega a evaporarse, dejando lo trágico en toda su terrible desnudez. Véase el final de *Os dous de sempre*: la “pintada” en la pared y la bomba en los labios; véase en función de una historia, a veces divertida, de injusticia y de dolor. Poner la bomba entre los labios puede parecer risible, pero no lo es, si se piensa que lo primero que quiere borrar uno de los dos, el suicida, es la propia identidad, es lo que revela lo más

aparente de sí mismo, el propio rostro. No en un suicidio cómico, sino trágicamente nihilista que, al hombre del libro bajo el brazo que mira el mundo como espectáculo para hacer de él una síntesis hegeliana —o lo que sea—, le hace cerrar los ojos de espanto y, cuando los abre, ya no queda realidad con la que hacer la síntesis.

Yo sé, porque lo conocí, que Castelao era bueno, pero que a su moral le espantaba la tentación de perdonar cuando el perdón mismo es pecado.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias



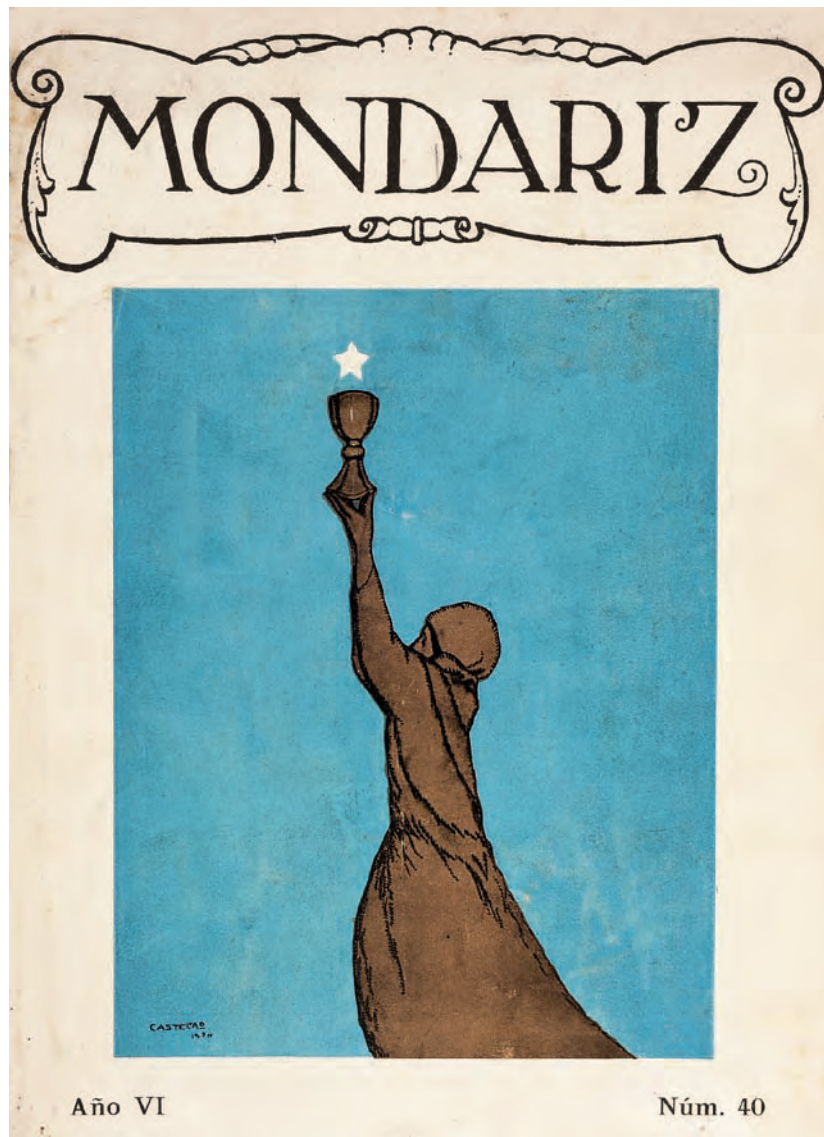
Este texto fue publicado por primera vez, traducido al gallego (“*O ollo de vidro*”, por un home con anteollos), en el número 47 de Grial, Revista Galega de Cultura (Editorial Galaxia, Artes gráficas Galicia, Vigo, enero-marzo 1975, páginas 33 a 35), en un monográfico titulado *Homenaxe a Castelao*. Xosé Landeira Yrago era el director periodista de Grial, Ramón Piñeiro López y Francisco Fernández del Riego los coordinadores, y el Consejo de Redacción lo formaban R. Carballo Calero, D. García Sabell, C. Fernández de la Vega, X. M. López Nogueira, M. Dónega Rozas, Camilo G. Suárez Llanos, Basilio Losada Castro y Ricardo García Suárez.



Castelao. Un ojo de vidrio: memorias d'un esqueleto, 1922
 Cubierta con dibujo de Castelao
 Fundación Penzol,Vigo

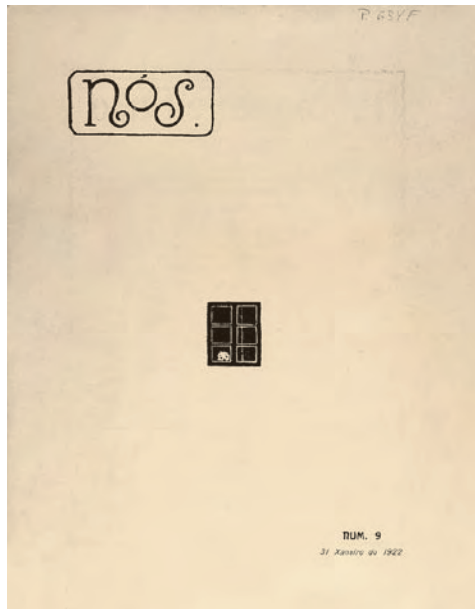
Caracterización para el monólogo "Un ojo de vidrio", ca. 1922-23
 Técnica mixta sobre papel, 35,1 x 22,6 cm
 Colección particular





Mondariz nº 40, año VI, 20 octubre 1920
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela

Castelao. Cincuenta homes por dez reás, 1930
Cubierta con dibujo de Castelao
Fundación Penzol, Vigo



Revista Nós nº 9, 31 xaneiro do 1922
Cubierta con dibujo de Castelao
Museo do Pobo Galego / Fondo Antonio Fraguas

Lea vosté Céltiga, ca. 1922-23
Tinta sobre papel, 64,2 x 43,5 cm
Fundación Penzol, Vigo





Primer dibujo del interior de *Cousas*, 1926
Cuberta, 1926
Tinta a pluma sobre papel, 26,4 x 21,2 cm
Museo de Pontevedra

Cousas: la fórmula magistral de Castelao

María Pilar García Negro

Universidade da Coruña

Introito

CASTELAO (Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao: Galicia [Rianxo], 1886 – Buenos Aires, 1950) es, sin duda, la personalidad gallega más relevante del siglo XX o, si nos atenemos a la exactitud cronológica, de la primera mitad de este siglo. Varias razones abonan este aserto, que corroboraron los actos multitudinarios de su entierro en la capital del Plata, donde la colectividad emigrada gallega así lo percibió; la edición a él dedicada del boletín *A Nosa Terra* el mismo año de su fallecimiento, o la decisión de los académicos de la Real Academia Galega de dedicarle el Día das Letras Galegas [Día de las Letras Gallegas] de 1964, inmediatamente después del inaugural consagrado a la escritora fundacional de la literatura gallega contemporánea, Rosalía de Castro. Resaltaba así esta institución no solo su papel de escritor sino su trascendencia como figura clave de la historia de Galicia. Pero, más allá de efemérides y de homenajes póstumos (las primeras calles a él dedicadas fueron en Montevideo, en Soutomaioir–Arcade y en Trintxerpe; en As Pontes de García Rodríguez, fue impedida por el ministro de Información y Turismo de la época), se da la circunstancia de que aquel aserto es plenamente cierto y justificable: por el carácter proteico de su obra de pensamiento, ensayo y periodística; por su activo rol político como artífice del nacionalismo gallego moderno; por su ingente obra artística, cuyo catálogo comprende cuatro mil obras; por su papel renovador en el arte gallego; por su perfil de escritor experto; por la singularidad, en fin, de un trabajo dedicado incesantemente –à rebours de sus problemas físicos, con grave merma de la capacidad ocular– a la significación y a la dignificación de Galicia en muchos planos diferentes y complementarios.

Este trabajo poliédrico supuso un auténtico antídoto contra el minifundismo y también contra la especialización esterilizadora. Toda su obra de madurez supone un punto de llegada y, al mismo tiempo, un punto de partida: la consagración de la normalidad

monolingüe, en gallego, en la literatura; el rescate de la tradición basada en una épica de raíz popular; la incorporación depurada de todas las tácticas-técnicas de innovación precisas para, justamente, no convertir la tradición en tradicionalismo, para incorporar Galicia a una modernidad desde ella misma. Este sentido de solidaridad profunda en la semántica de su obra es explicitado por el propio autor, con ocasión de la presentación en público de su obra de pensamiento central, *Sempre en Galiza* [*Siempre en Galicia*] (1944), en Buenos Aires:

Llevo cuatro años conviviendo con vosotros y sabéis que no gusto de hipocresías ni de vanidades, y que, por lo tanto, puedo permitirme el lujo de formular ante vosotros un juicio sobre mi propia obra y sobre mí mismo. Allá por el año 18 di a conocer mi álbum “Nós”, en el que plasmaba los dolores del pueblo gallego y sus ansias de justicia y de libertad, y al ver que mis dibujos conmovían el corazón de las gentes, más y mejor que los versos y la prosa, entonces los caciques y sus servidores me acusaron de literato –como quien dice, de intruso– para desvalorizar mi arte y por ende mis sentimientos. Y después de treinta años, treinta años de meditación y de experiencia, me atreví a publicar un libro en el que trato de elevar a la categoría de idea lo que en el álbum “Nós” era puro sentimiento, y al ver que mis razones conmueven la conciencia gallega, entonces se exalta mi personalidad artística, exagerándola, con el piadoso fin de desvalorizar mi ideología política. Claro está que no he sido nunca un político profesional. La política no ha sido nunca mi profesión: pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeros dibujos con la idea galleguista de mi reciente libro y veréis que son una misma cosa, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera (Aplausos). Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte no ha sido para mí más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y de sus esperanzas.

Dibujé siempre en gallego, escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella (Aplausos)¹.

Es el propio autor quien sintetiza elocuentemente, como se ve, el sentido y la función de toda su obra y quien se anticipa –diríamos que visionariamente– a futuras mutilaciones o valoraciones fragmentadas de la misma. No menos elocuente será, por esto, el título de la obra cuya presentación pública da origen a estas palabras: *siempre en Galicia*, ciertamente, aunque fuese a miles de km de distancia física. Desde estos presupuestos analizaremos la obra central de su narrativa, *Cousas [Cosas]*, como muestra singular de la que denominamos **arte/literatura simbiótica**, aquella que se alimenta tanto de procedimientos típicos de las artes plásticas como de recursos estrictamente pertenecientes a la estética literaria, labor para la cual recurriremos a bases epistemológicas fundamentales de la semiótica, que brevemente consignaremos.

Utilizamos el término **texto** en el sentido de cualquier secuencia de signos semánticamente organizada. El **montaje** debe ser entendido en términos de generación del texto artístico (la **síntesis**). La **estructura** del texto artístico hay que considerarla como el resultado del proceso inverso: el **análisis**. Naturalmente, forma y contenido son componentes de la misma unidad indisoluble que es el texto, un **objeto estético** con su sentido que, al mismo tiempo, crea el ritmo en que se desarrolla y es creado en el propio desarrollo que suscita. La literaridad o valor estético no es un valor pancrónico o abstracto; encontrará su concreción en el propio texto, entendiendo por tal lo que refleja la fórmula: $T = t + c$, donde “t” representa el conjunto verbal, escrito y/o diseñado; “c”, el contexto, entendido de forma global; “T”, en fin, el texto en el conjunto de sus potencialidades, lecturas y funciones. La génesis social de la obra literaria, en suma, expresa la existencia de una **mediación**. Localizarla no significa buscar una causalidad explicativa a modo de automatismo sino establecer el mayor número de relaciones posibles entre la obra analizada y las circunstancias que la rodean y la iluminan, a partir de una intencionalidad cierta del autor.

La especificidad de *Cousas* en la trayectoria del artista

Si reparamos en la fecha de la edición príncipe de esta obra, en 1926 (con reedición y adiciones en 1929 y edición conjunta en 1934), caeremos en la cuenta de que está situada

¹ Castelao: *Obra completa*, t. 4 [coord. general: Henrique Monteagudo], Galaxia, Vigo, 2000, págs. 477-478. Reproducido también el discurso completo en García Negro, María Pilar: *Arredor de Castelao [Alrededor de Castelao]*, A Nosa Terra, Vigo, 2001, pág. 41.

justo en el ecuador de un período altamente significativo en la vida-trayectoria del autor. Lo es el de dos décadas, entre 1916 y 1936: la primera se corresponde con el año fundacional de las Irmandades da Fala [Hermandades de la Lengua] –en las que ingresa enseguida– y sella el definitivo compromiso del autor con su arte nuevo, el unido a una preocupación social y política que marcará desde entonces toda su producción. La segunda supone un dramático punto y aparte: el inicio de la guerra civil española y la imposibilidad de volver a pisar suelo gallego. En efecto, desde el mes de julio de este año, Castelao vivirá la trágica paradoja: siempre en Galicia, sin poder regresar a ella, exiliado para siempre, hasta el fin de sus días, en Madrid, Valencia, Barcelona y Argentina como destino definitivo de la última década de su vida, con viajes y estancias en la URSS, USA, Cuba, México, Francia, en su calidad de ministro del Gobierno General de la República en el exilio.

1926 está, pues, justo en medio de dos décadas. El libro que estudiamos está también justo en medio de una trayectoria artístico-literaria que podemos desglosar en varios itinerarios:

1. Un primer itinerario es el que supone caminos paralelos para el arte plástico y para el arte literario. Tenemos el Castelao dibujante, caricaturista, ilustrador, pintor de gran formato, por una parte; por la otra, el literato, autor de relatos que escribe precozmente pero que tardarán en formar parte de libro conjunto: “O segredo” [“El secreto”] (1909), “O inglés” [“El inglés”] (1914), “Peito de lobo” [“Pecho de lobo”] (1918), “O retrato” [“El retrato”] (1922), que integrarán el volumen *Retrincos [Retales]*, publicado en 1934.

2. Un segundo itinerario atañe a la semántica-especificidad de toda su obra. Viene dado por la siguiente evolución: las estampas publicadas en el boletín *A Nosa Terra [Nuestra Tierra]*, ya desde su refundación (1916), así como toda la serie de las popularísimas *Cousas da vida [Cosas de la vida]*, en varios periódicos gallegos y españoles, son dibujos, viñetas con un pie explicativo o diálogo *ad hoc*. Lo central en ellas es el diseño; lo escrito o literario ilustra aquel. Lo mismo diríamos de un álbum central en su producción, *Nós [Nosotros]*, editado en Madrid en 1931, pero que integra medio centenar de estampas de gran formato realizadas mucho antes, entre 1916 y 1918 y que habían sido objeto de exposición y actos públicos por toda Galicia en este año. De nuevo el eje de la obra es el dibujo; el pie de la estampa refuerza la potencia de la imagen, por sí misma elocuente: un auténtico documento artístico-político de Galicia publicado en el año auroral del nuevo régimen español, la II República. Igualmente, en el volumen titulado *Cincoenta homes por dez réas [Cincuenta hombres por diez reales]*, editado en Galicia el año anterior, en 1930, contemplamos otras tantas caricaturas, donde el humor se alía a la crítica social y donde el texto central es el gráfico, secundado por la leyenda que funciona, anafóricamente,

siempre con el siguiente enunciado: *O home que... [El hombre que...]* (*O home que chegou a Ilustrísimo Señor polo riguroso turno de antigüedad [El hombre que llegó a Ilustrísimo Señor por riguroso turno de antigüedad]*), *O home que sabe moitas leises pra facer moitas trampas [El hombre que sabe muchas leyes para hacer muchas trampas]*, *O home que mercou un can pra ter en quen mandar [El hombre que compró un perro para tener en quien mandar]*, *O home rico en pesetas que regala céntimos para ir ao Ceo [El hombre rico en pesetas que regala céntimos para ir al Cielo]*, *O home que se casou con Ramona pra aforrar unha criada [El hombre que se casó con Ramona para ahorrarse una criada]*... Es el propio autor el que nos da cuenta de la reversibilidad artística de sus piezas, ya que, afirma, todas y cada una de ellas podría dar lugar a una novela:

Eu non sei se vos decataredes do valimento dos meus homes. Son abreviaturas, extractos, esencias, resúmenes. Son homes que podedes trocar en persoaxes de novela. E se vos peta darlle máis aquel ao voso xogo que ao meu talento, aínda podedes decir que os inventades* (en el “Aviso” de la obra).

Vayamos ahora a los libros considerados estrictamente literarios. Comenzamos por *Un ollo de vidro [Un ojo de vidrio]* (1922), novela breve; seguimos por *Cousas* (1926), conjunto de prólogo y cuarenta y cuatro relatos (si adoptamos la terminología convencional, que pronto tendremos de afinar o puntualizar); *Os dous de sempre [Los dos de siempre]* (1934), novela larga, y *Retrincos* (1934), conjunto de cinco relatos. Anotemos ya que el volumen del que nos ocupamos es el que porta el título más amplio, menos vinculado a una mención de personaje o de indicio temático. Es, en su morfología y en su composición, como veremos, el más original y definitorio del autor.

3. Un tercer itinerario, en fin, tiene que ver con la directa intervención autorial en la alianza dibujo-texto escrito de su obra literaria. La primera de las obras citadas en el apartado anterior contiene ilustraciones de la mano de Castelao, que lo son del texto literario; en la novela larga, el centro del texto es claramente el literario, siendo los dibujos que encabezan capítulos simples complementos; en el libro de relatos de 1934, la autoría se concentra en las obras literarias, ya que la ilustración gráfica (grabados) vendrá de la mano de otro artista, Carlos Maside. En *Cousas*, contemplamos el *fifty-fifty* perfecto: a partes iguales, diseño y texto literario². Una óptica pictórica o plástica puede ver lo literario como “ilustración” de lo dibujado; una “lectura” literaria, en cambio, privilegiará el texto literario en detrimento

* “Yo no sé si os daréis cuenta de la valía de mis hombres. Son abreviaturas, extractos, esencias, resúmenes. Son hombres que podéis transformar en personajes de novela. Y si se os antoja darle más importancia a vuestro juego que a mi talento, además podéis decir que os lo inventáis” (N del T).

del dibujado, pero, en pureza, ambos forman un binomio donde las dos estéticas se funden y abrazan, y como tal, pensamos, han de ser contemplados y comprendidos.

Las cosas, un subgénero narrativo

Apuntamos *supra* la necesidad de dar autonomía, más allá del convencional relato, a la especificidad de estas piezas de Castelao. Tenemos, en su conjunto, desde poemas en prosa hasta novelas en síntesis o *sketches* teatrales; episodios narrativos con conexión biográfica; microhistorias de protagonismo definido que constituyen, sin embargo, un socio-retrato; historias del pasado inmediato o remoto y otras rigurosamente coetáneas; narración omnisciente y pasajes de evocación lírica; directa personación autorial y narratario-personaje... Lo documentaremos con ejemplos de cada una de estas categorías, no sin antes recordar que el propio Vicente Risco, agudo crítico literario, ya advirtió lúcidamente esta riqueza genérica con motivo de la aparición de la segunda edición da obra³.

La obra es una auténtica joya artística, un regalo para los sentidos. Del propio Castelao es la autoría de la tipografía utilizada en la portada. La “apertura” del volumen está reservada al arte gráfico, con una página íntegra que reproduce el dibujo de un hombre ciego, en actitud demandante, rodeado de una miríada de elementos vegetales. A continuación, un paratexto, en modo prologal, titulado “A carón da natureza”[“Al lado de la naturaleza”], donde se manifiestan claramente la mano y la óptica del pintor al servicio de una prosa eminentemente plástica, esmaltada con abundantes adjetivos cromáticos en todos sus párrafos, pero donde se nos advierte de la necesidad de que vayamos más allá de la mirada vulgar, de las apariencias, porque el paisaje no es paisajismo, es decir, alberga muchos más significantes de los ofrecidos por una contemplación rutinaria o desatenta. En la semántica profunda podemos enterarnos de informaciones sociológicas del mayor interés: al amparo del anochecer, el amor de una pareja se refugia en el molino; la guerra colonial española

² Es fundamental poder conocer esta obra en las ediciones originales o en aquellas póstumas que intentan reproducir esta génesis, este carácter simbiótico. Las ediciones modernas no lo respetan y convierten, en flagrante desequilibrio, el dibujo en simple ilustración del texto literario, además de eliminar o simplificar en blanco y negro su rico cromatismo.

³ “Cada cousa de estas cousas de Castelao, dobladas de diseño y palabra, es una pequeña obra de arte”. “Tiene que hacer con ellas el poema entero de la Galicia de hoy”. “[...] cada una es una novela en una página”. “De cada una se podría sacar una novela, un poema, un drama, una comedia”. La reseña-crítica figura, sin firmar, en la revista *Nós* (nº 66, 15/6/1929), pero todo (estilo, vocabulario, finura lectora...) apunta a la autoría de Risco. Con toda probabilidad, del mismo escritor es la reseña de la primera edición de la obra, donde el artista aparece definido en estos términos: “Castelao dibujante, auto-glosado por Castelao poeta” (*Nós*, nº 27, 15/3/1926).

deja su poso de drama irreversible en la imagen del soldado que regresa muerto; el contraste entre vocación sacerdotal forzosa (salida económica tantas veces) y el deseo amoroso transita por un camino angosto, metáfora en su estrechez-oscuridad de la represión del ministerio; la esclavitud del trabajo campesino, vampirizado por los impuestos del Estado: “los esclavos del fisco binan el maíz en las fincas”; la tradición de San Juan, reveladora de una cultura con ritos y usos propios, con su propia historia; la ceremonia de un cortejo fúnebre, en fusión directa con el homenaje de la naturaleza (“o irmán pino”[“el hermano pino”]), en evocación del santo precursor del ecologismo) al paso de la comitiva religiosa; la voluntad artística declarada, con elección no disimulada: las florecillas silvestres frente a las de jardín; El Bosco y Brueghel el Viejo frente a Rubens. “Desde entón eu quixen ser un ventureiro das letras”[“Desde entonces yo quise ser un silvestre de las letras”]: he aquí sus credenciales. Credenciales, sin embargo, que es necesario contradecir, para no tomar al pie de la letra una declaración que tiene la dosis lógica de *captatio benevolentiae*: Castelao es, como escritor, el más opuesto a cualquier modalidad de espontaneísmo, simplicidad o automatismo. Su prosa es el resultado de una cuidadosa y persistente labor de pulido, de poda, de hallazgo de la síntesis significativa más acabada. Otra cosa es la búsqueda de una retórica libre de artificiosidad o de ampulosidad. Es un escritor densamente culto que decanta y depura, cuando le conviene, elementos de la literatura popular, de la narración oral, no para imitarlos sino para elevarlos a través de la creación artística. No hay, pues, “imitación”; sí, recreación estéticamente elaborada, con explícita inclinación y simpatía para la épica de lo popular.

Este paratexto contiene, a nuestro juicio, claves esenciales para la comprensión de los textos que a continuación integran la obra. Toda ella, como este primer adelanto, es la obra de un orfebre, de finísimo cincel, o de un pintor de pulquérrimo pincel. Las escenas “dibujadas” conforman una especie de políptico que nos transporta en el tiempo: atardecer, noche, amanecida, pleno día; anoecer; noche de luna; días de labor/domingo; tiempo de lluvia, inicio de verano y Navidad. La invitación que se hace al lector-modelo es clara: lo que a continuación leeremos no son anécdotas, “casos”, historias intrascendentes: son retratos reveladores de una realidad económica, sociológica, psicológica... que adquieren carácter arquetípico. La realidad descrita no es episódica, es sintomática. Hemos dicho que la apertura estaba confiada a un texto pictórico; la clausura se va a encomendar a uno literario, que, no por casualidad, estará referido al final de una casta, a una clase social (la hidalguía) que no puede asumir el rol de clase dirigente, ejemplificado metafóricamente en la incapacidad de la protagonista de lograr la ansiada maternidad.

Ejemplifiquemos la policromía genérica. Vale la pena, por su carácter poemático, que reproduzcamos, íntegra, la primera pieza:



Dibujo que acompaña el relato “Chámanlle a Marquesiña”, en *Cousas*, 1926
A marquesiña, 1926
 Tinta a pluma sobre papel, 22 x 17,7 cm
 Museo de Pontevedra

Chámanlle a “Marquesiña” e os seus peños endexamais se calzaron.
 Vai á fonte, depelica patacas e chámanlle a “Marquesiña”.
 Non foi á escola, por non ter chombra que pór, e chámanlle a “Marquesiña”.
 Non probou máis lambetadas que unha pedra de zucre, e chámanlle a “Marquesiña”.
 A súa nai é tan probe que traballa de xornaleira na casa do Marqués.
 ¡E aínda lle chaman a “Marquesiña!”*.

Afirma Carvalho Calero que esta pieza “está realmente escrita en versículos paralelísticos con paralelismo antinómico”⁴. La antífrasis figura resuelta en el versículo final, que “explica” la enumeración anterior. Reparemos en cómo prima el relato sobrio, sintético, a base de flashes o escenas fuertemente significativas: la vida de la pequeña es la antítesis de lo que debe ser una infancia bien tratada: carencia de ropa y calzado; ausencia de escuela y, por tanto, de sus pares; trabajo propio de una adulta; falta de regalos... La penúltima frase contiene la información necesaria para la comprensión del determinismo-fatalismo de la explotación sexista-laboral, heredada de madre a hija. Registramos tres elementos gramaticales que indican la implicación autorial (el autor no es neutral o indiferente), en una tonalidad que evita el sentimentalismo o la lacrimogenia, lo cual aún refuerza la ignominia de la situación: el diminutivo “peños” de la primera frase (compasión, no redundancia de un tamaño a la fuerza pequeño), el adverbio “aún” del final y, naturalmente, los signos de exclamación de este, un trazo suprasegmental que rompe, para marcar el drama, la anterior secuencia de oraciones afirmativas. El dibujo que precede a la prosa refleja el contraste entre la imponente fuente monumental, de pazo potente (inspirada en el Pazo de Oca) y la niña abatida, rebajada, a cumplir su cometido laboral. En sesenta y seis palabras, resumido todo un proceso histórico de clasismo-sexismo.

No es casual que la obra comience con la denuncia implícita de una explotación de clase y de una explotación sexual (ambas, madre e hija, pertenecen al mismo dueño; las dos, utilizadas como fuerza de trabajo y como utilización sexual; la opresión, heredada de madre a hija), como no es casual que termine, en este caso bajo la mirada de la piedad,

*“Le llaman la “Marquesiña” y sus piecitos jamás se calzaron.
 Va a la fuente, pela patatas y le llaman la “Marquesiña”.
 No fue a la escuela, por no tener blusa que ponerse, y le llaman la “Marquesiña”.
 No probó más golosina que un terrón de azúcar, y le llaman la “Marquesiña”.
 Su madre es tan pobre que trabaja de jornalera en casa del Marqués.
 ¡Y aún le llaman la “Marquesiña!” (N del T).

⁴ Carvalho Calero, Ricardo: *Escritos sobre Castela*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1989, pág. 177.

con el relato de la hidalga incapacitada para garantizar su descendencia y, por tanto, su estirpe, la perpetuación de su clase social (“Vou contarvos un conto triste” [“Voy a contaros un cuento triste”]). La moraleja, en términos históricos, está servida. La hidalguía es inepta como clase dirigente (aspecto presente también en su obra teatral, *Os vellos non deben de namorarse* [*Los viejos no deben enamorarse*]), abdicó de tal función, para refugiarse, en la tipología masculina, en la posesión-explotación de la sierva, de la trabajadora a su servicio, no solo mano de obra sino cuerpo (ab)usado sexualmente, y en la femenina, en la conservación fetichista de los fetos no logrados. Ambas *cousas*, que abren y cierran el volumen, como ya hemos dicho, tampoco es casual que privilegien el protagonismo femenino, aspecto al que nos referiremos más adelante.

La comparecencia del yo autorial, en primera persona, luce en piezas como “Aínda eu non nascera” [“Aún yo no había nacido”], “Aínda eu era médico rural” [“Aún era yo médico rural”], “Eu non teño mágoa do picariño” [“A mí no me da pena el chiquillo”], “Ese rapaz saído das miñas lembranzas” [“Ese muchacho salido de mis recuerdos”] o “Vou contarvos un conto triste”, ya mencionado. La narratividad se impone en textos como “O Rifante” [“El pendenciero”], “Todos cantos sabían algo da historia da vila” [“Todos cuantos sabían algo de la historia del pueblo”], “Unha rúa nun porto lonxano” [“Una calle en un puerto lejano”] u “O pai de Migueliño” [“El padre de Migueliño”]. El narratario-personaje brilla en el que comienza, en formato epistolar, “Amigo meu” [“Amigo mío”]. “Si eu fose autor” [“Si yo fuese autor”] desarrolla una mini-obra teatral, en dos actos, reveladores, con una eficacia expresiva extraordinaria, de la recepción del arte condicionada por la clase social, corolario de la muy diferente economía y sociología de los actores y situaciones en escena. La intertextualidad, a respecto del paratexto inicial, aparece en el emotivo relato que comienza: “A ponte vella xa no rexe cos amores e as traxedias que leva no lombo e calquera día amañece afundida” [“El puente viejo ya no puede con los amores y las tragedias que lleva a la espalda y cualquier día amanece hundido”]. El autor se hace aquí “notario” de lo que el puente podría testimoniar (el estudiante para cura enamorado de la costurera). Procesos históricos de largo alcance y repercusión mayor en el pueblo gallego como la emigración aparecerán recogidos en relatos como el magistral “Chegou das Américas un home rico” [“Llegó de las Américas un hombre rico”], “Cando Bieito quedou orfo” [“Cuando Bieito se quedó huérfano”], “Unha rúa nun porto lonxano”, ya mencionado, o “Cando eu era rapaz” [“Cuando yo era niño”]. Este último compone de facto una novela o película completa, en tres partes, de las cuales la segunda, precisamente, introduce el comentario metaliterario: “Aquí sería necesario escribir una novela; pero yo soy hombre de bien y no debo contar lo que no sé. Pero novela la hay”. La historia del “Rifante”, en fin, o la de los llamados “Apóstolos” [“Apóstoles”] dan cuenta, además

del caso particular, de la aleatoriedad de la economía dependiente del mar y de los cambios producidos en esta por el control capitalista de la pesca, por lo que, siendo semblanzas individual-plurales, componen un retrato grupal y nacional.

El mural genérico se abre, pues, para ofrecernos, fuera de todo tradicionalismo, un repertorio bien amplio que pide también formas diversas: sincretismo épico-lírico; poemas en prosa; drama individual con voluntad metonímica (un grupo social, una clase social); metaliteratura; humor cómico o humor negro, siempre teñido de humanidad y de compasión para el más vulnerable. Concordamos plenamente con Carvalho Calero cuando define a Castelao como el gran innovador de la prosa gallega, de quien este libro es muestra singular. Antes de su gestación “había velado armas”, se había entrenado suficientemente en un ejercicio de síntesis verbal como la que representan los pies de los dibujos, las leyendas de las viñetas o los diálogos de las mismas. Este complemento verbal del arte gráfico fue la rampa de salida de la organización literaria de estas piezas, unidades en sí mismas y, a la vez, formantes de un coherente políptico o retablo donde todos los elementos son estructuralmente precisos⁵. A las isotopías más frecuentes nos referiremos en el apartado siguiente.

Ejes temáticos

De las cuarenta y cuatro *cousas* que integran el volumen, dieciséis tienen como referencia o como motivo temático central una mujer. La inicial y la final, que ya hemos comentado, suponen además un inicio y un final de vida: la niña llamada, en paradoja cruel, “Marquesiña” y doña Micaela, la vieja hidalga, final de casta. Hay más referencias a la violencia sexual-laboral: “A tola do monte”[“La loca del monte”], “Na noite da derradeira novena de defuntos”[“En la noche de la última novena de difuntos”] (onde Baltasara –nombre indiciario: ella es la “negra” de la sociedad– es la joven “criada por la caridad de todos, que había aparecido dentro de un cestillo, al lado de un crucero, que no tenía padre ni madre, ni por quien llorar”). El valor de la maternidad, bajo modalidades diversas, brillará en varias piezas. En “Onde hai un cruceiro” [“Donde hay un crucero”] se resalta la figura de la madre, la Virgen de las Angustias, que acoge amorosa

⁵ El que escuchemos ponderar hoy la novedad (?) del micro-relato, de la narración concentrada en cien palabras o cosa semejante, no deja de provocarnos una sonrisa de incredulidad. Esta obra de Castelao –que tuvo, por cierto, seguidores o imitadores como Rafael Dieste en obras como *Os arquivos do trasno* [*Los archivos del trasgo*]– adelanta en muchos años la pretendida innovación. Que esta se “venda” como tal no es más que una de las consecuencias de la ignorancia de nuestra historia artístico-literaria, campo abonado para el “descubrimiento” de lo ya inventado.

al hijo en el regazo: no es el Cristo la figura central, agrandada, sino el dolor de la madre el que destaca; obra de canteros gallegos, no de escultores académicos. En “A vella non para de gabar a súa felicidade” [“La vieja no cesa de alabar su felicidad”] asistimos a un comportamiento sociomoral solo entendible desde coordenadas gallegas (y que causaría escalofríos en las mentalidades dogmático-integristas de la Meseta o de cualquier otro lugar de dominio moral ultracatólico o de rigidez burguesa): en bellísimas metáforas, la anciana (popular, trabajadora) no cesa de alabar la existencia y la valía de su hija, su cuidadora en la vejez; cuando le preguntan quién fue su padre, confiesa que no sabe como se llamaba, pero lo bendice, ya que es una bendición la hija que ahora la atiende. No solo desconocemos el nombre del padre; tampoco se mencionan nombres individualizados de madre e hija, lo que predica una situación de alcance colectivo, no una anécdota biográfica, al igual que nos habla de una sociedad que se tiene que valer por sí misma, sin protección institucional o pública de ningún tipo. Familias monoparentales a la gallega (la evocación de tantas mujeres de la obra de Rosalía de Castro es imprescindible), mucho antes de que se hiciese uso de tal categoría.

En otras *cousas*, cambia la clase social considerada, como cambian lógicamente los nombres, ahora sí existentes: doña Micaela, ya citada, o doña Florinda, que también ve mutilados sus deseos de maternidad, lo que en ambos casos acaba en trastorno o desvarío. No es solo una frustración personal, sino la impotencia de no poder cumplir con el rol de clase social para el que estaban previstas. La dignidad de la vejez enamorada reluce en la pieza que comienza “Dos viejos que también tuvieron juventud”, pareja trabajadora, sin hijos, amándose totalmente; en la muerte y entierro de él, resuena la voz amorosa de la viuda: “¡Deica logo, Eleuterio!” [“¡Hasta luego, Eleuterio!”]. La frase, convertida en repetido objeto de mofa (clasista) en los salones del Casino, sirve al autor para introducir su propia corrección autorial, su contraste de compasión y solidaridad: “Todos, todos se riron e ninguén se decata con que dolor a vella namorada chamará pola morte nesta noite de inverno” [“Todos, todos se rieron y nadie se percata de con qué dolor la vieja enamorada había llamado a la muerte en esta noche de invierno”]. Esta pieza es la clavija entre la centralidad temática de la figura femenina y la consideración del amor que a continuación comentaremos.

Las relaciones amorosas ocupan varios de los textos de la obra, también en una fotografía sociomoral específicamente gallega y solo comprensible desde claves económico-culturales gallegas. Son los amores del seminarista y la costurera (ambos oficios, ambos destinos, como posibilidad de un ascenso social por encima del duro trabajo de la tierra) de “A ponte vella xa non rexe...”. Son los amores libres de Ramón y Micaela, que se horrorizan cuando confunden la llegada del alumbrado público, de la luz eléctrica, con



Dibujo que acompaña el relato “Unha rúa nun porto lonxano”, en *Segundo libro de cousas*, 1929
Moi lonxe, 1929
 Tinta a pluma sobre papel, 17 x 14,4 cm
 Museo de Pontevedra

el fin del mundo. Es la ternura de la relación de dos emigrados (“Foi por seguir os mandados dun amor verdadeiro” [“Fue por seguir los mandatos de un amor verdadero”]), años y años lejos de la tierra, donde él (que sabe leer y escribir: nuevo dato de la ausencia de educación reglada para tantas mujeres de las clases populares) oculta durante mucho tiempo (treinta y cinco años) la muerte de la madre de ella, consuelo en la pérdida de esperanza de volver del “destierro” de una “tierra verde y abundante”.

La naturaleza del matrimonio convencional queda francamente malparada en varios relatos significativos. Es el caso de “O fillo de Rosendo” [“El hijo de Rosendo”], que se casa con una mujer rica para seguir siendo un parásito social, atándose de por vida a lo que el sorteo de lotería, que le será favorable, le hubiese ahorrado. “Romualdo era un home fino” [“Romualdo era un hombre fino”] dibuja el protagonista tampoco dado al trabajo pero sí a la buena vida, habituado a resistir la represalia (paliza) de su mujer, cansada de soportar a semejante holgazán por marido.

De nuevo, la caracterización de la clase social es crucial para que entendamos no solo la reacción de los actantes y la del público (“Si eu fose autor”), sino el muy diferente papel jugado por los personajes femeninos. Vale la pena que reproduzcamos el texto:

Si eu fose autor escribiría unha peza en dous lances. A obriña duraría dez minutos nada máis.

LANCE PRIMEIRO

Érguese o pano e aparece unha corte aldeán. Enriba do estrume hai unha vaca morta. Ao redor da vaca hai unha vella velliña, unha muller avellentada, unha moza garrida, dúas rapaciñas bonitas, un vello petrucio e tres nenos loiros. Todos choran a fio e enxoitán os ollos coas mans. Todos fan o pranto e din cousas tristes que fan rir, ditos paifocos de xentes labregas, angurentas e cobizosas, que pensan que a morte dunha vaca é unha gran desgracia. O pranto debe ter unha gracia choqueira, para que estoupen de risa os do patio de butacas. E cando se farten de rir os señoritos baixará o pano.

LANCE SEGUNDO

Érguese o pano e aparece un estrado elegante, adobiado con moito señorío. Enriba dunha mesa de pés forrados de bronce, hai unha bandexa de prata, enriba da bandexa hai unha almofada de damasco, enriba da almofada hai unha cadeliña morta. A cadela morta semellará unha folerpa de neve. Ao seu redor chora unha fidalgona e dúas fidalguiñas novas. Todas elas fan o pranto e enxoitán as bágoas con paniños de encaixe. Todas van dicindo, unha a unha, as mesmas parvadas que dixeron os labregos diante da vaca morta, ditos triste que fan rir, porque a morte dunha cadela non é para tanto.

E cando a xente do galiñeiro se farte de rir a cachón, baixará o pano moi amodiño*.

El autor practica el distanciamiento objetual, pero la información no miente: la diferencia económica descomunal entre una economía que depende del valor del animal doméstico, la vaca, para su propia supervivencia, y la concepción del animal (“mascota”, en el vocabulario vulgar de hoy) como lujo, como ostentación imitativa de la moda de las clases adineradas, en el caso gallego de una hidalguía que, como ya hemos indicado, había perdido todo papel de dirigencia social y se dedicaba, si era posible, a vivir de rentas, a casar bien a las hijas en el mercado matrimonial y a lucir la propiedad de un animal de compañía. Lo que es sobrecarga de trabajo en las mujeres del primer acto (de nuevo, familia monoparental) que tienen que ocuparse de toda la familia y de la escasa hacienda (una vaca), sin hombres en edad productiva presentes (emigración), es alienación y parasitismo social en las mujeres del segundo acto. Es precisamente la emigración el segundo gran bloque temático del que nos ocuparemos, no sin antes disfrutar de la escena que leemos en “Don Froitoso”, el viejo hidalgo que, en un baile de Carnaval “liga” con una criada disfrazada a la que invita con toda la fineza de una vieja educación forjada en la gentileza y le recita poemas de Bécquer, por mucho que ella confunda “champán del mejor” con “vino blanco con gaseosa” (de nuevo, la percepción condicionada por la clase social y los hábitos de cultura). La “alianza” entre ambos no deja de ser sintomática: él es una reliquia del pasado, está fuera del tiempo; ella está fuera de la sociedad. Por eso congenian.

En la época en que se publican el primer y el segundo volumen de *Cousas* (1926, 1929), la emigración masiva es, sin paliativos, el fenómeno económico-social más lacerante de la

*Si yo fuese autor escribiría una pieza en dos actos. La obrita duraría diez minutos nada más.

ACTO PRIMERO

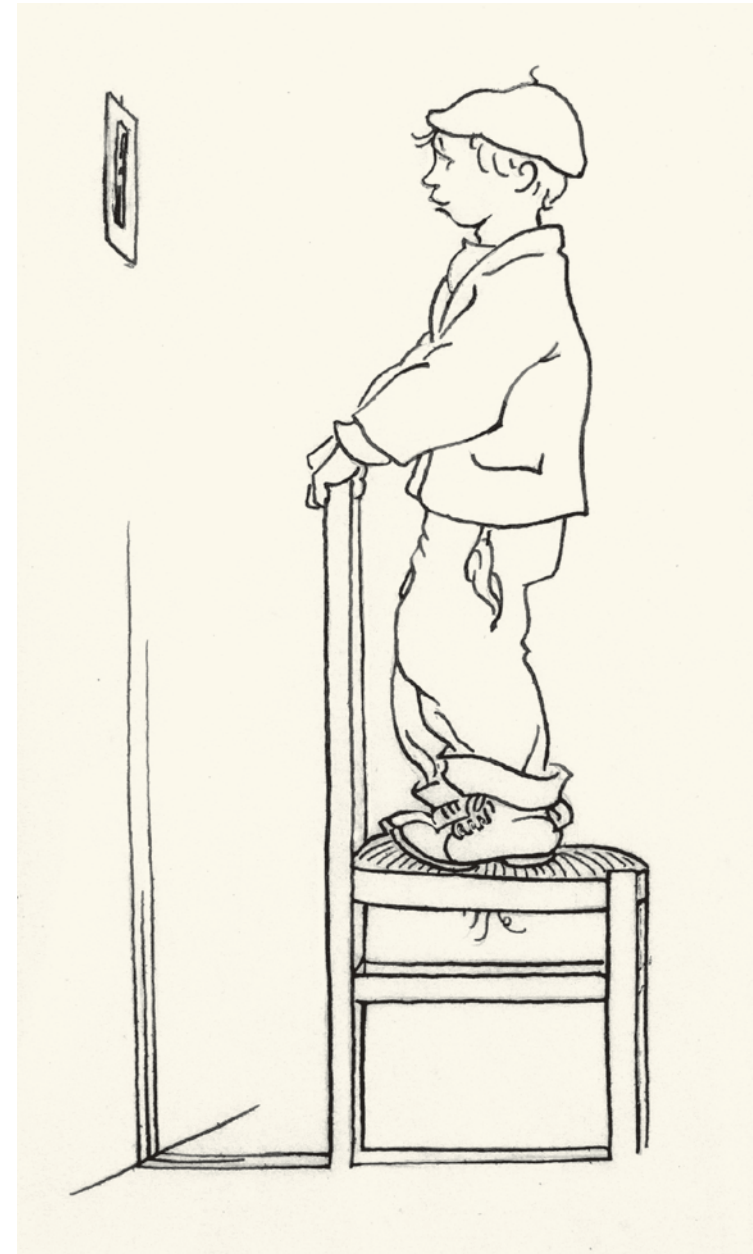
Se levanta el telón y aparece un establo aldeano. Sobre la cama de paja hay una vaca muerta. Alrededor de la vaca hay una viejecita de muchos años, una mujer avejentada, una joven lozana, dos chiquillas bonitas, un viejo patriarca y tres niños rubios. Todos lloran a mares y se enjugan los ojos con las manos. Todos plañen y dicen cosas tristes que hacen reír, dichos palurdos de gentes campesinas, ansiosas y codiciosas, que piensan que la muerte de una vaca es una gran desgracia. El llanto debe tener una gracia chocarrera, para que estallen de risa los del patio de butacas.

Y cuando se harten de reír los señoritos bajará el telón.

ACTO SEGUNDO

Se levanta el telón y aparece un estrado elegante, decorado con mucha distinción. Encima de la mesa de pies forrados de bronce, hay una bandeja de plata, encima de la bandeja hay una almohada de damasco, encima de la almohada hay una perrita muerta. La perra muerta sembrará un copo de nieve. A su alrededor llora una hidalgonia y dos hidalguitas jóvenes. Todas ellas plañen y se enjugan las lágrimas con pañuelos de encaje. Todas van diciendo, una a una, las mismas tonterías que han dicho los campesinos delante de la vaca muerta, dichos tristes que hacen reír, porque la muerte de una perrita no es para tanto.

Y cuando la gente del gallinero se harte de reír a carcajadas, bajará el telón muy lentamente” (N del T).



Dibujo que acompaña el relato “O pai de Migueliño”,
en *Segundo libro de cousas*, 1929
O pai ensoñado, ca. 1929
Tinta sobre papel, 21,1 x 12,2 cm
Museo de Pontevedra

sociedad gallega. Recordemos cifras escalofriantes, que hablan de una sangría migratoria inclemente a destinos americanos: en 1926, emigran 13.844 hombres y 9.447 mujeres; en 1927, 13.463 hombres y 9.386 mujeres; en 1928, 15.117 hombres y 10.896 mujeres; en 1929, 16.369 hombres y 11.760 mujeres⁶. En este cuatrienio, pues, tenemos un contingente migratorio a América de nada menos que 100.282 gallegos y gallegas.

Tal lacra no escapa a la mirada sensible y patriótica del autor. La óptica narrativa enfocará el tema desde varios ángulos, diferentes aunque complementarios. Se dan la mano la cruda realidad desnacionalizadora y las consecuencias desestabilizadoras, en lo afectivo, en lo social, en el extrañamiento inter-pares. Es la ruptura flagrante de un pueblo usado como carne de cañón por el Estado español, mano de obra barata para levantar economías ajenas, vehículo también (como Rosalía de Castro ya había anunciado pioneramente) de lo peor de la españolización y del auto-odio proyectado en el endogrupo. El tema está entreverado en relatos ya comentados, pero ahora destacaremos otros donde se manifiesta con toda su crudeza. La novela de la vida de Ramón Carballo, fijado su recuerdo en el narrador desde niño, con su pecho tatuado como temerario marinero (“Cando eu era rapaz”) –Ramón Carballo: nombre y apellido comunes, de alta frecuencia, signo de un colectivo–, comienza con una primera emigración a Buenos Aires; continúa con sucesivos destinos, entre regreso y regreso al país, siempre sin dinero: La Habana, Nueva York... Ya no regresó más. La siguiente noticia de su existencia cambia a escenario europeo: en París, un horripilante mercader de restos humanos los acumula en su negocio para venderlos a médicos y coleccionistas. La visita del autor, como pintor, lleva a M. Lavalet, el dueño del negocio macabro, a mostrarle una colección de cueros humanos curtidos para hacer petacas, carteras...: “Uno de los cueros era de un pecho de hombre, representando un pájaro con una carta en el pico y debajo del diseño resaltaba este nombre: Ramón Carballo”. Así termina esta novela ejemplar. La alegoría es terrorífica y no solo retrata las consecuencias terribles de la emigración sino el rostro verdadero del capitalismo mundial, presto a mercantilizarlo todo, humanos incluidos. Ese sería el destino de Galicia, en el diseño estatal e internacional: resto muerto para negocio de otros.

En “Cando Bieito quedou orfo”, toda una vida de emigrante en las Pampas argentinas, todos los trabajos y las penalidades pasadas, la riqueza al fin lograda, el matrimonio y los hijos tenidos... no habían conseguido sepultar al cabo su talismán-cordón umbilical con la tierra que, niño de doce años, antes de partir para América, había dejado depositado

⁶ Caxiao [Cagiao, en el original] Vila, Pilar: *Muller e emigración [Mujer y emigración]*, Xunta de Galicia, 1997, pág. 84.

en la cima de un monte: un ochavo que dejó bien escondido. En la vejez, el retorno fue posible, la anagnórisis se va produciendo en el reencuentro con el idioma perdido, la naturaleza... y, naturalmente, la monedita de su infancia truncada. A su retorno, al lado de sus hijos, Bieito luce la moneda colgada de su leontina de oro y “tiene una pena en el cofre del pecho”. Toda la *morriña*, todo el extrañamiento concentrado en la pobreza de una sola moneda (la situación de que parte), símbolo de las otras monedas, del dinero que tanto le costará conseguir: la modestia de la moneda frente al oro de la joya, símbolo de riqueza que se puede ostentar. La paradoja de que el verdadero oro afectivo, sentimental, es aquella amada posesión infantil, la monedita que lo ata de nuevo a la tierra que se había visto forzado a abandonar, como huérfano y como gallego pobre.

“Ese rapaz saído das miñas lembranzas” coloca el foco en la continuidad de un determinismo sociomoral que conduce a la apoteosis de la inmoralidad y del lucro capitalista. El niño, jefe de pícaros, maltratador de animales, especialista en destrozarse las pobres pertenencias de una vieja mendiga (los productos de su limosna), que los otros niños de la escuela contemplan como un sacrilegio, ese niño cruel que justifica la rapiña sádica con la sentencia “Total, la vieja no compra nada, que se lo dan todo”, acaba triunfando en la emigración: “Aquel chico ahora es un señor de renombre y de reputación, dueño de muchos millones, amo de mucha gente y de muchos comercios allá en las Américas. Quiera el Cielo que no regrese”. Retrato perfecto de una trayectoria psicológico-económica basada en la depredación, en el saqueo, en la explotación del débil, del más vulnerable. El chico que ya de niño “apuntaba maneras”, por decirlo con frase actual, convertido en pudiente capitalista, dueño de vidas y negocios, culmina una “carrera” para la que se necesita la inhumanidad, el desprecio al prójimo, que él ya había ensayado en el pueblo natal. De nuevo no es solo otra cara de la emigración la examinada sino la apariencia verdadera del sistema: sin explotación activa no subsiste.

“Unha rúa nun porto lonxano do norte” ejemplifica lo masivo de una emigración por mares de todo el mundo que provoca también extrañamiento entre individuos de la misma nacionalidad gallega. La narración cobra aquí carácter de apólogo, dirigido no solo a los contemporáneos sino a sus descendientes, a todos nosotros. Montones de marineros, en un puerto del norte europeo, beben, se emborrachan, vociferan y cantan a todo pulmón. El alcohol desinhibe y facilita la confraternización. Un marinero que habla francés choca con otro que habla inglés; hacen amistad enseguida y se apoyan mutuamente en la borrachera compartida. Van juntos a la enésima taberna para continuar bebiendo y ver si así consiguen comprenderse en sus idiomas. Cuando ya no pueden más, el marinero “inglés” se pone a cantar una canción gallega; el “francés” lo secunda

emocionado: ¡los dos marineros eran gallegos! El tabernero, que parece totalmente un flamenco típico, los ve salir de la taberna y por su rostro curtido resbalan las lágrimas al repetir el estribillo escuchado. “También el tabernero era gallego”. Además de la fotografía laboral, del viaje laboral por todo el mundo de los marineros gallegos, de la emigración como salida forzosa..., la moraleja está servida: cuanto de lo que no sabemos mirar bien *también* es gallego, tal como el autor invitaba a (re)conocer en el prólogo “A carón da natureza” [“Al lado de la naturaleza”] de la obra. Cuanto distanciamiento artificial (idioma ajeno mediante), cuanta separación y cuantas fronteras absurdas dentro del mismo territorio y de la misma sociedad. En el interior del país, el papel del francés y del inglés “laborales” de los marineros lo cumplía la lengua oficial del Estado, como Castelao se ocupa de señalar en múltiples textos de su autoría, tanto escritos como gráficos.

“O pai de Migueliño” incluye en su narrativa elementos claramente dramatizables o cinematográficos (lo prueba el cortometraje realizado por el cineasta Miguel Castelo en los años setenta del pasado siglo). El padre del pequeño llegaba de la emigración americana y el niño brinca de alegría a la espera de conocer lo que solo contemplaba en el retrato fotográfico que de él había quedado en la casa. En el muelle del puerto se llena de masas de viajeros que van descendiendo del barco, y Migueliño posa su mirada y su esperanza en sucesivos hombres, todos con buenos fardos y llenos de salud. Ninguno de ellos era su padre. Próximo a la angustia, descubre, por fin, que un hombre estaba abrazando a su madre. Nada que ver con el del retrato: “un hombre muy flaco, metido en un traje muy holgado; un hombre de cera, con las orejas separadas, con los ojos hundidos, tosiendo... Aquel sí que era el padre de Migueliño”. El drama aumentado por la frustración de un niño, por su mirada confiada e ingenua que choca con la brutal realidad, con el contraste entre quien se fue y quien regresó. Metáfora de la emigración en su conjunto o en sus proporciones masivas: ausencia, soledad y deterioro físico. Ni fortuna personal, ni bien familiar ni bien colectivo. Ilusión, en la semántica francesa del término, espejismo, como el que sufre el muchacho.

Hemos dejado para el final una de las *cousas* por varias razones decisivas en el conjunto. Hace el número veintiuno (figura, por tanto, en el ecuador de la obra) y de ella adelantaremos que se erige como un auténtico monumento a la dignidad humana y como un alegato firmísimo contra el racismo, contra cualquier clase de racismo, a la vez que proclama la radical igualdad esencial de todos los humanos, que lo somos siempre de un país, de un pueblo y de una clase social. Lo transcribimos para que se conozca en su integridad:

Chegou das Américas un home rico e trouxo consigo un negriño cubano, coma quen trai unha mona, un papagaio, un fonógrafo...

O negriño foi medrando na aldea, onde deprende a falar con enxebreza, a puntear muiñeiras, a botar aturuxos abrouxadores.

Un día morreu o home rico e Panchito trocou de amo para gañar o pan. Co tempo fíxose mozo comprido, sen máis chatas que a súa coor... Aínda que era negro coma o pote, tiña gracia dabondo para facerse querer de todos. Endomingado, con un caravel enriba da orella e unha ponla de malva na chaqueta, parecía talmente un mozo das festas.

Unha noite de estrelas xurdeu no seu maxín a idea de saír polo mundo á cata de riquezas. Tamén Panchito sinteu, como todos os mozos da aldea, os anceios de emigrar. E unha mañán de moita tristura gabeou polas escaleiras dun trasatlántico.

Panchito ía camiño da Habana e os seus ollos mollados e brillantes esculcaban no mar as terras deixadas pola popa.

Nunha rúa da Habana o negro Panchito tropezou cun home da súa aldea e confesoulle saloucando;

- Ai, eu non me afago nesta terra de tanto sol; eu non me afago con esta xente. ¡Eu morro! Panchito retornou á aldea. Chegou probe e endeble, pero trouxo moita fartura no corazón. Tamén trouxo un sombreiro de palla e mais un traxe branco*...

No conocemos, en ninguna literatura coetánea europea, texto tan claramente detractor del racismo que, justamente en esta década de los años veinte del siglo XX, campaba con toda la potencia en el continente europeo, no solo en el peligro político sino inclusive en el terreno de la ciencia y de la filosofía. Frente a esta explosión genocida

* “Llegó de las Américas un hombre rico y trajo consigo un negrito cubano, como quien trae una mona, un papagayo, un fonógrafo...”

El negrito fue creciendo en la aldea, donde aprendió a hablar con enxebreza, a puntear muiñeiras, a lanzar aturuxos atronadores.

Un día murió el hombre rico y Panchito cambió de amo para ganarse el pan. Con el tiempo se hizo un joven hecho y derecho, sin más tachas que su color... Aunque era negro como el carbón, tenía gracia suficiente para hacerse querer por todos. Endomingado, con un clavel sobre la oreja y una ramita de malva en la chaqueta, parecía tal cual un mozo de verbena.

Una noche de estrellas surgió en su mente la idea de salir por el mundo en busca de riquezas. También Panchito sintió, como todos los jóvenes de la aldea, los deseos de emigrar. Y una mañana de mucha tristeza trepó por las escaleras de un trasatlántico.

Panchito iba camino de La Habana y sus ojos mojados y brillantes escudriñaban en el mar las tierras dejadas por la popa.

En una calla de La Habana el negro Panchito tropezó con un hombre de su aldea y le confesó sollozando;

- Ay, yo no me habitúo a esta tierra de tanto sol; yo no me habitúo a esta gente. ¡Yo me muero! Panchito regresó a la aldea. Llegó pobre y endeble, pero trajo mucha abundancia en el corazón. También trajo un sombrero de paja y un traje blanco” (N del T).

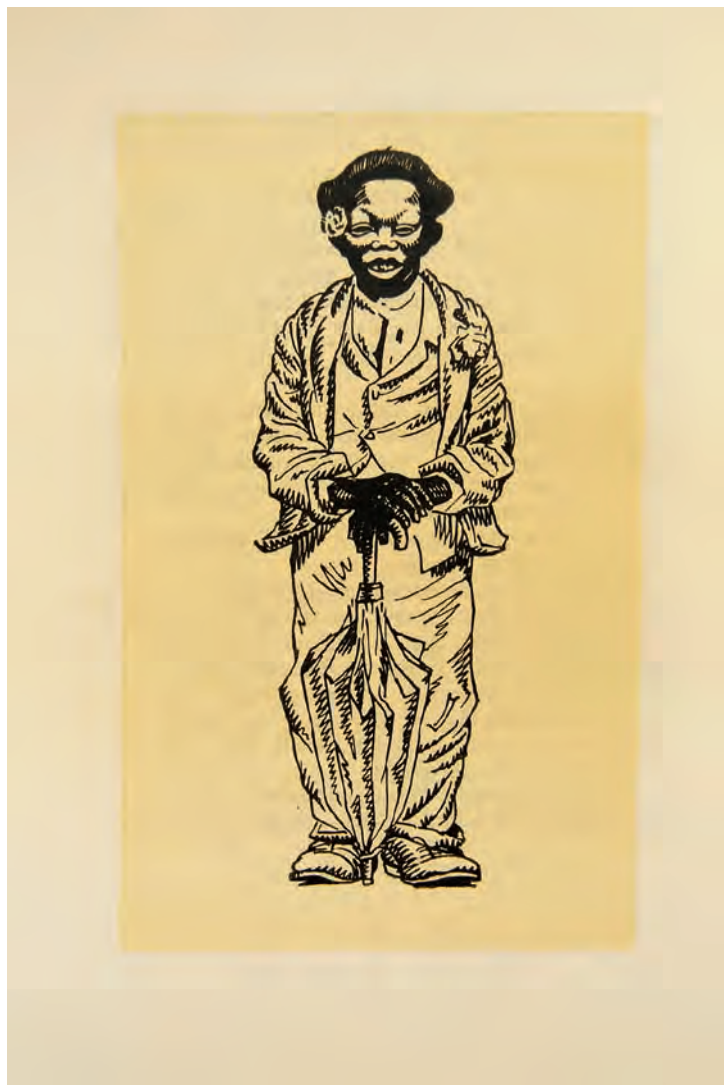


Ilustración que acompaña al relato “Chegou das Américas un home rico”, en *Segundo libro de cousas*, 1929
Real Academia Galega

y racista, Castelao, en su obra discursiva, proclamará, en la imagen que tanto le gustaba, que el sol era igual, era el mismo, para todo el mundo, y hace blancos en Europa y negros en África, pero alumbra, universal, a toda la humanidad. El héroe de Castelao es un gallego del pueblo, que lo es por vida en Galicia, por socialización y cultura gallegas, por historia y por contingencias de la misma. Es esta condición la que lo lleva, como emigrante, a su tierra natal, a su tierra de origen. Lo que tiene trazas aparentemente de un regreso es, en realidad, un destierro, como el de tantos otros compatriotas. Derriba este relato el edificio de la segregación, de la justificación de la colonización por inferioridad racial del colonizado, de la concepción esencialista-biologista, en fin, de la humanidad. Tan elocuente es la intención liberadora del autor que él mismo evocará el sentido de este texto en su obra *Sempre en Galiza*:

Fai moito tempo escribín un conto. Érase un “habanero” que trouxo un rapaciño negro, como podía traer un papagaio ou un fonógrafo... O “habanero” morrreu, e o negro chegou a mozo, e sinteu, como calquera galego, a necesidade de percorrer mundos. I emigrou a Cuba; pero a morriña non-o deixaba vivir alí. E farto de chorar volveu á súa terra. Non traía cartos; pero traía un traxe novo, un baúl valeiro e moita ledicia no corazón. Aquel negro era galego⁷.

Como siempre, la prosa del escritor se enriquece con el talento del artista plástico. Es delicioso el dibujo de Panchito, con la cuidada combinación de la negrura de su piel y la indumentaria y complementos típicamente gallegos de un muchacho de aldea en traje de domingo: boina, flor en la oreja, paraguas. Como son detalles igualmente “pictóricos” el sombrero de paja y el traje blanco que luce a su vuelta a Galicia, típicos de los retornados, certificado de su estancia en la Antilla cubana, destino de tantos miles y miles de gallegos. Galicia también estaba llena de “negros” de piel blanca. En su estancia como exiliado y propagandista de la causa del pueblo gallego, del nacionalismo gallego y de la república, en el año 1939, en campaña directa a favor de la candidatura progresista para el Centro Gallego de la capital de la isla, Castelao

⁷“Hace mucho tiempo escribí un cuento. Érase un “habanero” que trajo un chiquillo negro, como podía haber traído un papagayo o un fonógrafo... El “habanero” murió, el negro llegó a joven, y sintió, como cualquier gallego, la necesidad de recorrer mundos. Y emigró a Cuba; pero la morriña no lo dejaba vivir allí. Y harto de llorar volvió a su tierra. No traía dinero; pero traía un traje nuevo, un baúl vacío y mucha alegría en el corazón. Aquel negro era gallego” (N del T). Castelao: *Sempre en Galiza*, Akal, Madrid, 2ª ed., 1977, pág. 41. La serie de Debuxos de Negros [Dibujos de Negros] realizada en su estancia en Nueva York le vale el título de Presidente Honorario de las Sociedades de Negros de los Estados Unidos de Norteamérica.

dibujará, en hermandad deliberada, el emigrante gallego y el trabajador cubano negro: “-¿Hermanos? -Todos los trabajadores somos hermanos”.

Si quisiéramos encontrar en *Cousas* un contra-héroe a respecto de lo anterior, leeremos la historia de un niño que, a pesar de todo un dispositivo de vida para garantizarle felicidad y bienestar, verá truncada cualquier expectativa de *happy end* en su biografía al morir, como militar, en la guerra colonial española (recordemos: década de los veinte del pasado siglo, en plena dictadura primorriverista). Es el protagonista de la historia “Era un neniño de manteiga”[“Era un niñito de manteca”], “criado en sedas y besos”, lleno de bondad y de inocencia y que, siguiendo la tradición-mandato familiar y social (hidalguía-burguesía) cursa la carrera militar que lo llevará al escenario de guerra y a la muerte. Es en este cuento donde el autor, con voluntad notarial, introduce la única frase en español de todo el volumen: “¡Ay, mi mamaíta!”, la “frase tremendamente trágica” que pronuncia al caer herido de muerte. La denuncia de Castelao, que en tantos dibujos, caricaturas, viñetas y textos discursivos, afila su lápiz para clamar sin eufemismos por los derechos del pueblo gallego, de la patria gallega, y para, en consecuencia, pintar con los trazos más duros la actuación legal y política del Estado y la de sus intermediarios –caciques– en Galicia, envuelve aquí el drama en su proverbial humanismo compasivo: el niño es el producto de su clase social; moldeable como la manteca, rodeado de lujo y mimo, recibirá la más brutal lección de vida en tierra hostil, debido a una cadena de mando que lo separa definitivamente de su mundo de algodón. Es más bien una víctima, no es dueño de su vida más que para perderla lejos de los suyos, lejos de su tierra.

Una vez más, la interpretación alegórica es posible: las clases asimiladas gallegas, abandonistas del idioma nacional, imitativas de la metrópolis madrileño-parisina, desertoras de todo servicio a la sociedad donde vivían y de la que extraían la riqueza, sufrirán en sus propias carnes los destinos del Estado al que se rendían.

Colofón

Llegamos al final del viaje por obra tan singular de Castelao y de toda la literatura galega. Varios juicios de valor sobre ella han sido ya expuestos a través de este recorrido. Resumiremos ahora brevemente su contenido:

1. *Cousas*, de Castelao, es la obra central de su producción. No solo de la literaria sino de la que denominamos arte o literatura simbiótica, que se alimenta por igual de códigos expresivos y de procedimientos de la escrita y de la pintura, dibujo o grabado. Situada

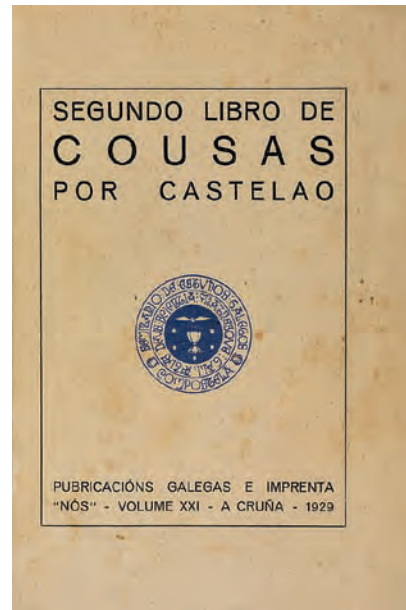
en el ecuador exacto de su vida gallega plena (1916–1936) como artista comprometido con las Irmandades da Fala, con el Segundo Renacimiento de la cultura gallega, con el nacionalismo gallego, se erige como la matriz explicativa de la obra anterior y de la posterior. Es la obra de un artista y de un literato a partes iguales. La finura del artista plástico encontrará su correspondencia en la labor de orfebre de una prosa literaria concienzudamente trabajada y seleccionada.

2. Es la obra del autor con un título más amplio y comprensivo. No perdamos de vista que “cousa” etimológicamente es “causa”. Castelao nos ofrecerá en ella todo un retrato social, económico, cultural y psicológico del pueblo gallego, de la sociedad gallega en general; de ahí que no figuren referencias geográfico-topográficas explícitas (por mucho que las localizaciones sean transparentes), con atención privilegiada a figuras, héroes y heroínas de las clases trabajadoras. Es la suya, por tanto, una épica orientada a la dignificación-humanización de las mismas, objeto preferido de la xenofobia-gallegofobia, en una atmósfera donde la sobriedad informativa, la economía de medios verbales, no ocultará una posición de parte favorable a los elementos más vulnerables, más débiles o marginados: las mujeres oprimidas por serlo; los niños; los viejos; los expulsados del mercado laboral, la periferia de la sociedad.

3. En palabras de Ricardo Carvalho, gran estudioso de nuestro autor, amigo y compañero de militancia y de cultura en Galicia, en Madrid y en Valencia, ya en plena guerra civil, Castelao se constituye en una especie de Valedor o Defensor del Pueblo *avant la lettre*, como artista, orador, escritor, diputado, político nacionalista gallego. Con las palabras sabias de tan insigne intelectual concluimos: “Llegó a ser la más popular de las figuras políticas de Galicia, a la vez que conquistaba, con sus obras literarias de los años de la República, el voto de los intelectuales, que descubrían un gran escritor en quien ya todos consideraban un gran artista”⁸.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias

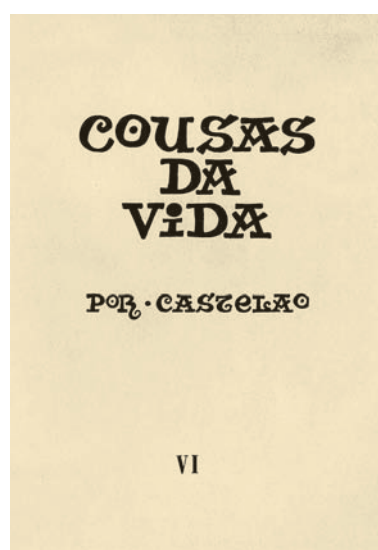
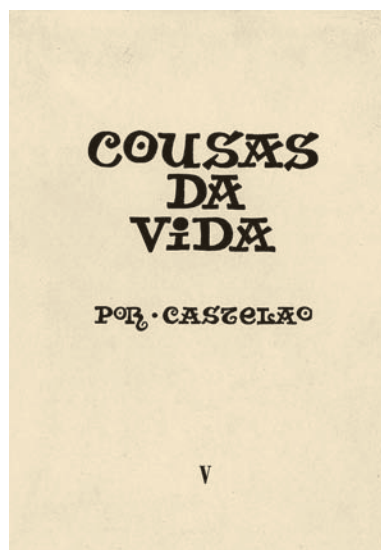
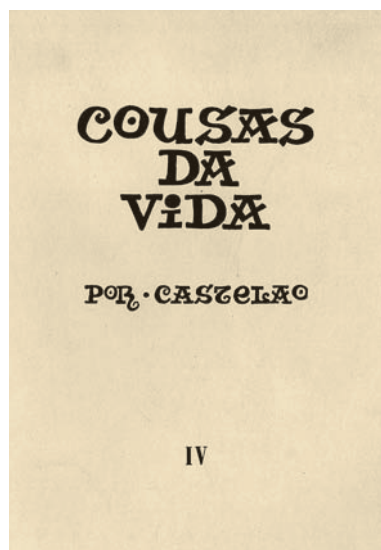
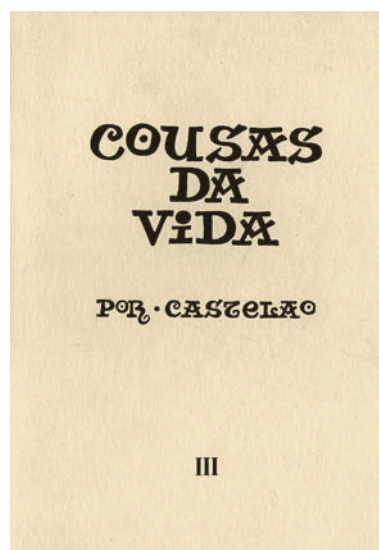
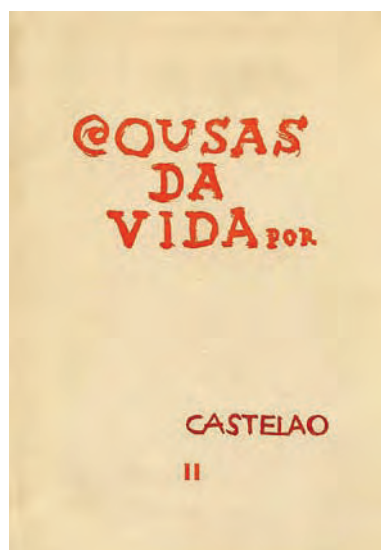
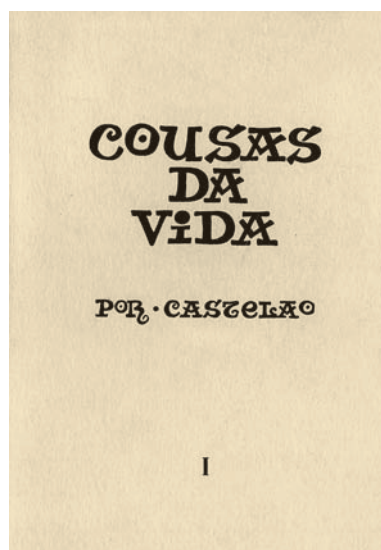
⁸ Carvalho Calero, *op.cit.* en la nota (4), pág. 15.



Castelao. Cousas, 1926
Cubierta diseñada por Castelao
Fundación Penzol, Vigo

Castelao. Segundo libro de Cousas, 1929
Cubierta diseñada por Castelao
Real Academia Galega

Castelao. Cousas: 1º y 2º libro, 1934
Cubierta y portadilla interior diseñadas por Castelao
Fundación Penzol, Vigo

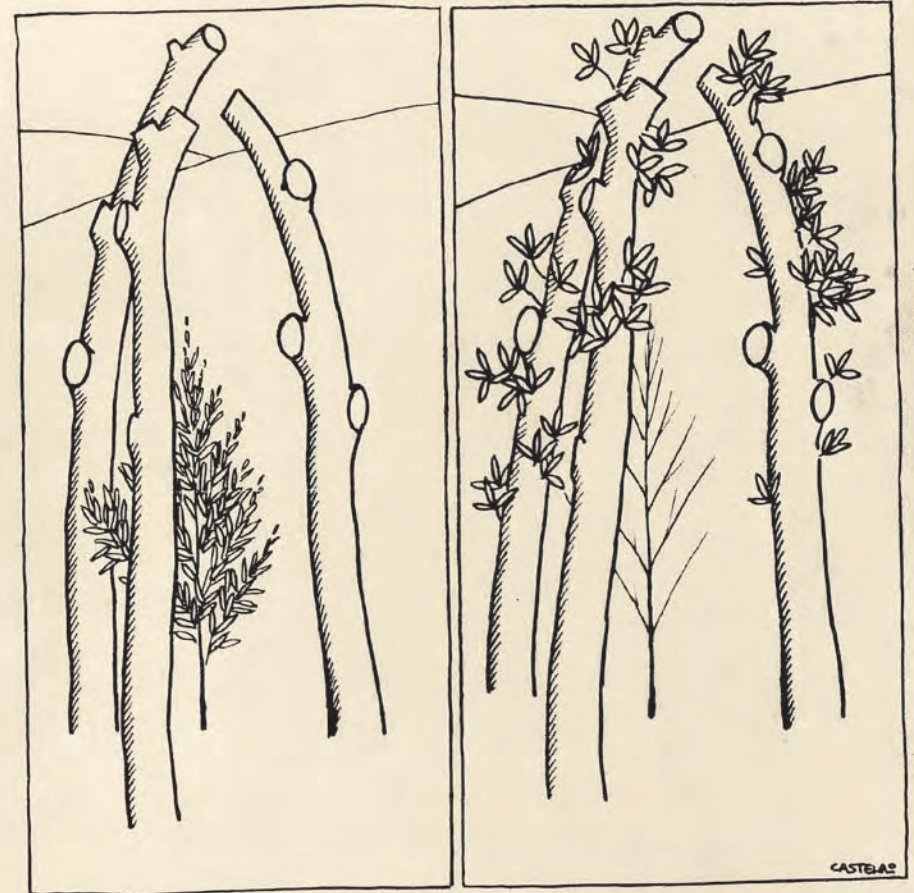


Castelao. *Cousas da vida*, 1961-71

En 1961, la Editorial Galaxia inicia la publicación de *Cousas da vida*, una selección temática de dibujos publicados por Castelao en los periódicos *Galicia* y *Faro de Vigo*.

Colección particular (I y VI), Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela (II, III, IV y V).

Cousas da vida



Plantaron un arbolíño
e amparáron-o c' unhas
estacas

O arbolíño secou ~~expañárono~~
e as estacas prenderon

CASTELOS

Plantaron un arbolíño e amparáron-o c' unhas estacas

Plantaron un arbolíño e amparáron-o c' unhas estacas
O arbolíño secou e as estacas prenderon, 1924
Tinta sobre papel, 34 x 25 cm
Colección particular, A Coruña

Cousas de nenos



Din que non hai rías mais bonitas que as nosas, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,6 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA

- Din que non hai rías mais bonitas
que as nosas.
- Pero xa non teñen peixes.

Crucas de nenos



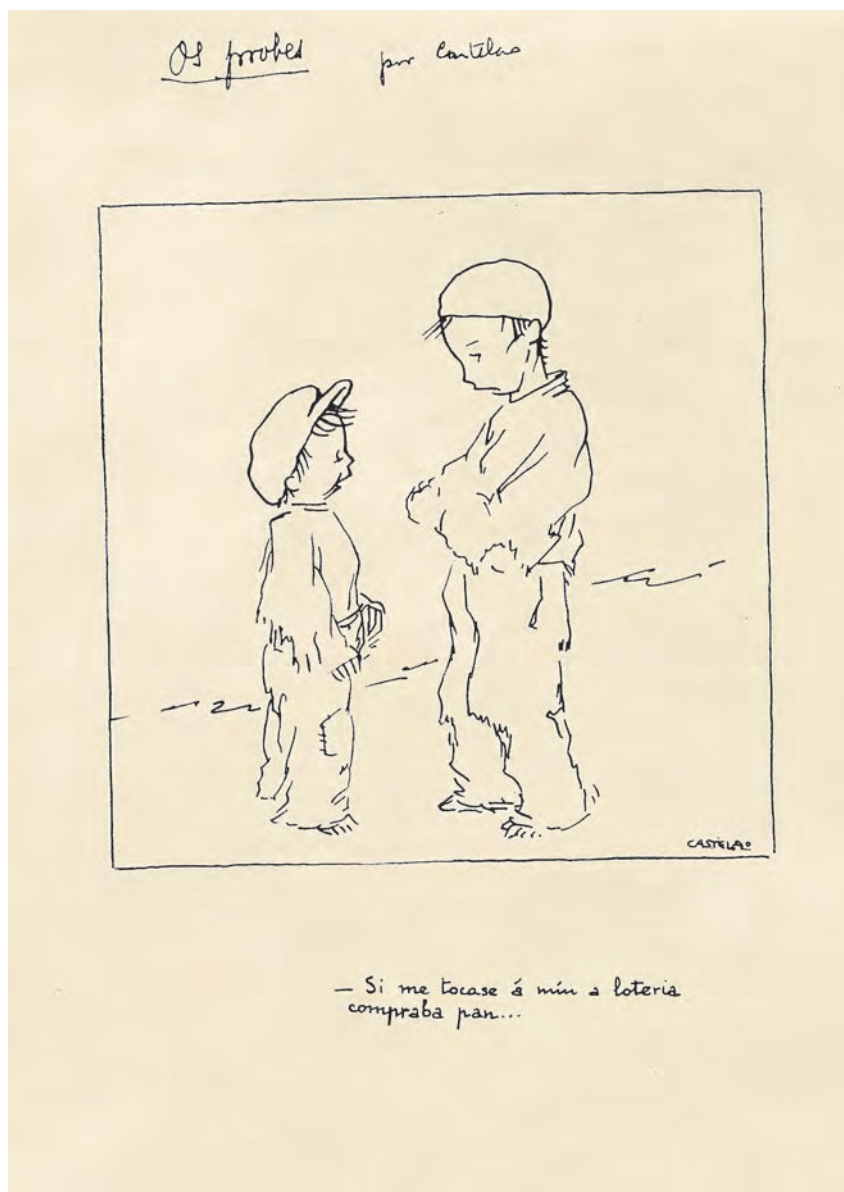
- Mi papaiño ~~está~~ etá peso

Mi papaiño etá peso, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 23,9 cm
Colección de Arte ABANCA



- Dame unha chupada, anda.
- É de chocolate.
- Anque sea

Dame unha chupada, anda, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,2 x 24 cm
Colección de Arte ABANCA



Si me tocase á min a lotería compraba pan, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,8 x 23,6 cm
Colección de Arte ABANCA



Non teñas medo ningún, que este ano paréceme que non hay touros en Pontevedra, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,3 cm
Colección de Arte ABANCA

Cousas de nenos



- E se ô dal-a volta a terra
caese a y-auga do mar en-
riba do sol?

¿E se ô dal-a volta a Terra caese a y-auga do mar enriba do sol?, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA

Boeno... e logo como son os cangrexos de Madri?, 1922-24
Tinta sobre papel, 35,1 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA





Toma iste café, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,6 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA



E pra que son os deputados?, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23 cm
Colección de Arte ABANCA

Cousas da vida



De andar a servire se me esqueció de todo el jallejo, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

- De andar a servire se me
esqueció de todo el jallejo
- Vaite, vaite



¡Que pequeños son os homes!

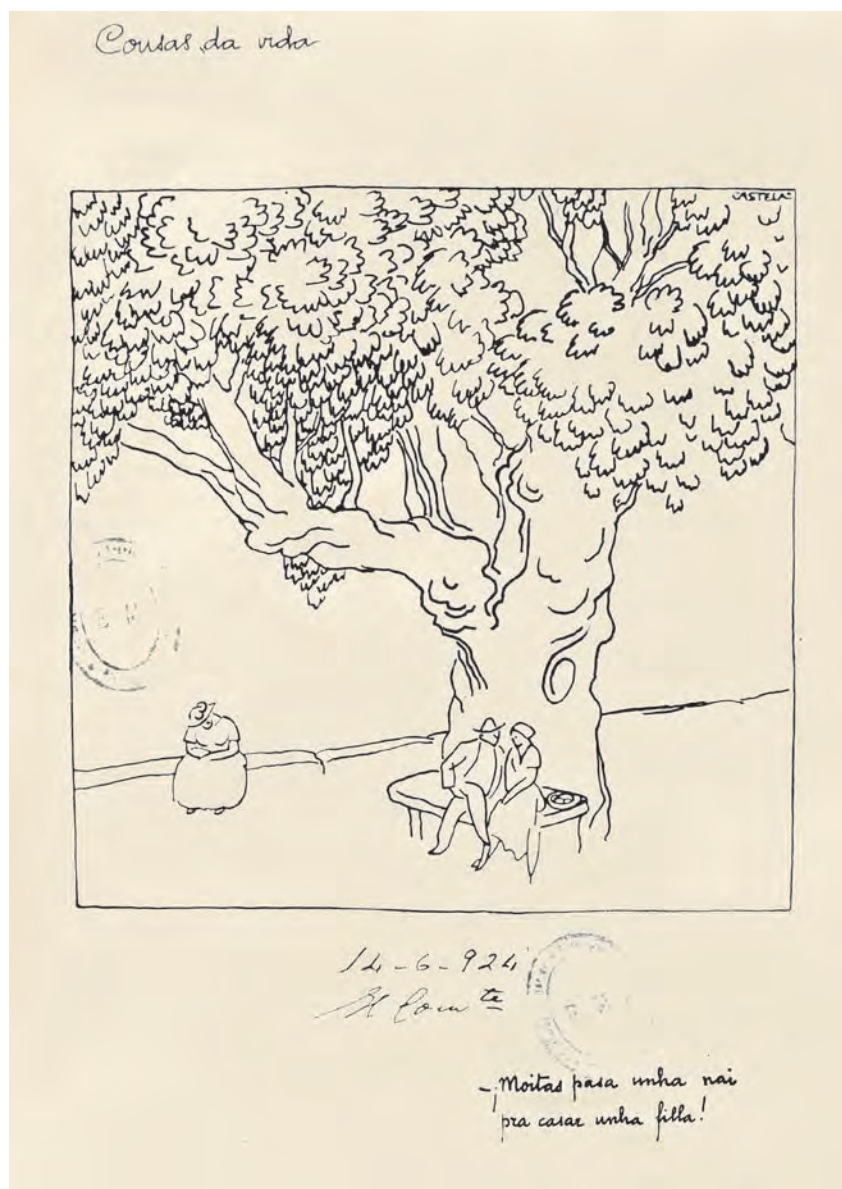
¡Que pequeños son os homes!, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

En Santiago



- O Santo Apóstolo non gustaba das corridas de touros e mandou que os ventos desfixeran a plaza.

O Santo Apóstolo non gustaba das corridas de touros e mandou que os ventos desfixeran a plaza, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA



¡Moitas pasa unha nai pra casar unha filla!, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,9 x 23,9 cm
Colección de Arte ABANCA



Non seas parviña e faille caso o meu fillo.
Mira que non hay quen lle gane á tocal-o acordeón, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 22,6 cm
Colección de Arte ABANCA

Cosas da vida



- Debes mostrarte amable con Pepe
- Pero es idiota
- aunque no lo fuese, hija mia.

Debes mostrarte amable con Pepe, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 22,9 cm
Colección de Arte ABANCA

¡Quen-o diria! por Castelao



El viejo - La gallina vieja es la que
hace mejor caldo. ¿Entiende
tú joven?

¡Quen-o diria!, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,8 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA

Estudiantina



- Hoxe teño moito sono, pero dende
mañán empezo

Hoxe teño moito sono, pero dende mañán empezo, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,5 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA

Cousas da vida



~~Eu non habendo caciques, ¿porqué vou estudar para abogado?~~
- E non habendo caciques ¿porqué vou estudar para abogado?

E non habendo caciques, ¿porqué vou estudar para abogado?, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 23,3 cm
Colección de Arte ABANCA



~~Eu estudio para vos redimir
- ¿E o que escriben os libros
tamén estudiau nos libros?~~

- Eu estudio pra vos redimir
- ¿E o que escriben os libros
tamén estudiau nos libros?

Eu estudio para vos redimir, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 24,1 cm
Colección de Arte ABANCA

Cousas da vida



- ¡Probes dos homes se nós non mandátemos
n' eles!

Probes dos homes, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Leria



- A ley está contra nós e nós non somos malos ; Qué facemos, Xan ?

A ley está contra nós e nós non somos malos, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA

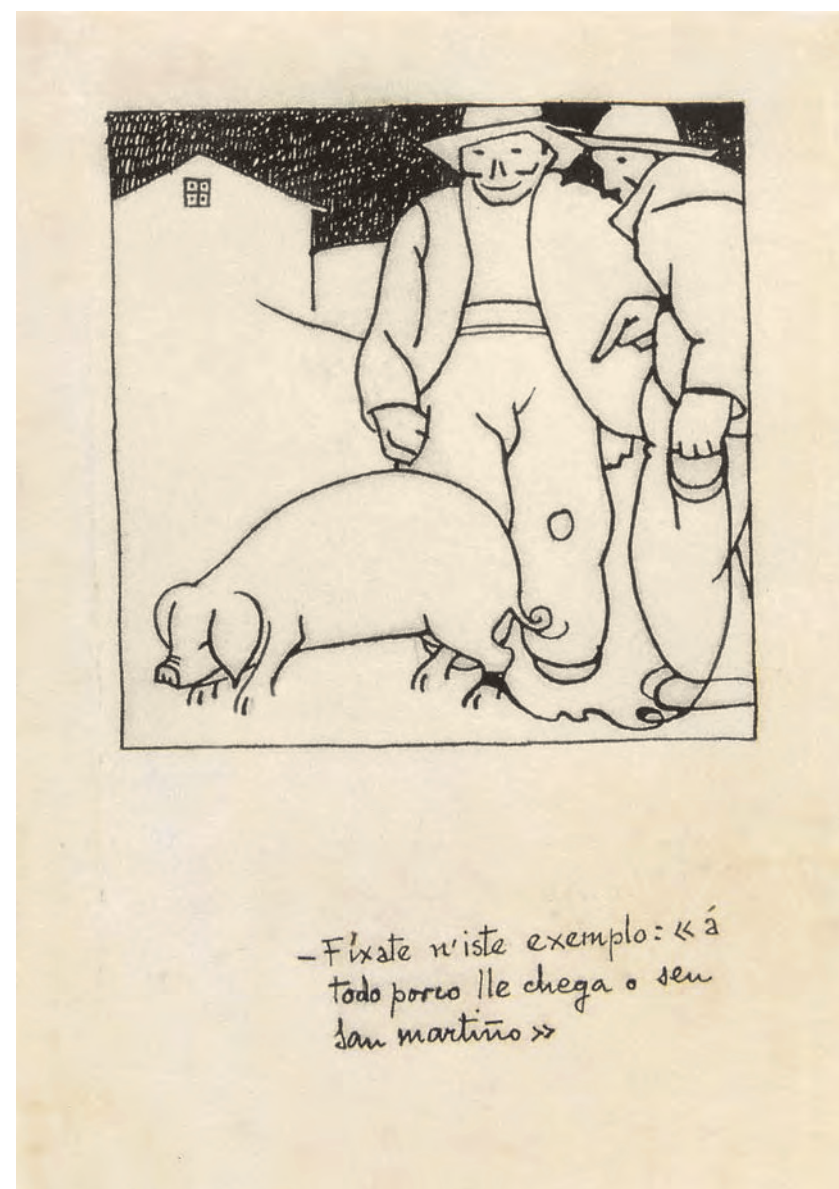


- Matáronme o fillo en Marrocos e non sei porque hay guerra.
~~Porque non se sabe a causa da guerra~~
- Políticos hay que che saberán responder.

Matáronme o fillo en Marrocos e non sei porque hay guerra, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 23,4 cm
Colección de Arte ABANCA



¿Vendiches ben a vaca?, 1922-24
 Tinta sobre papel, 34,3 x 23,8 cm
 Colección de Arte ABANCA



Fixate n'iste exemplo, 1922-24
 Tinta sobre papel, 23 x 16,7 cm
 Colección de Arte ABANCA



Primero dáille boa vida e despois mátal-o e cómel-o, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 23,7 cm
Colección de Arte ABANCA



O Pucho -Agora xa sei porqué non me deixaban mamar a min, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 24 cm
Colección de Arte ABANCA



Gallego, 1920-30
Tinta sobre papel, 23,5 x 17,5 cm
Colección de Arte Afundación



Nos países incultos, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



¿Como facerá Don Fulano pra ganhar dez mil réas e aforrar cen mil?, 1923
Tinta sobre papel, 35,5 x 31,5 cm
Colección de Arte ABANCA



Non se pode pedir máis, pero se nos rebaxaran as contribucións..., 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 23,7 cm
Colección de Arte ABANCA



- En aínda non teño voto; pero non se esqueceron de chamarme cando entrei en quintas. Cando eles queren saben facerlo!...

- Ben fan as cousas cando queren! Escapóuselles ~~me~~ meterme no censo electoral, pero... non se esqueceron de chamarme cando entrei en quintas.

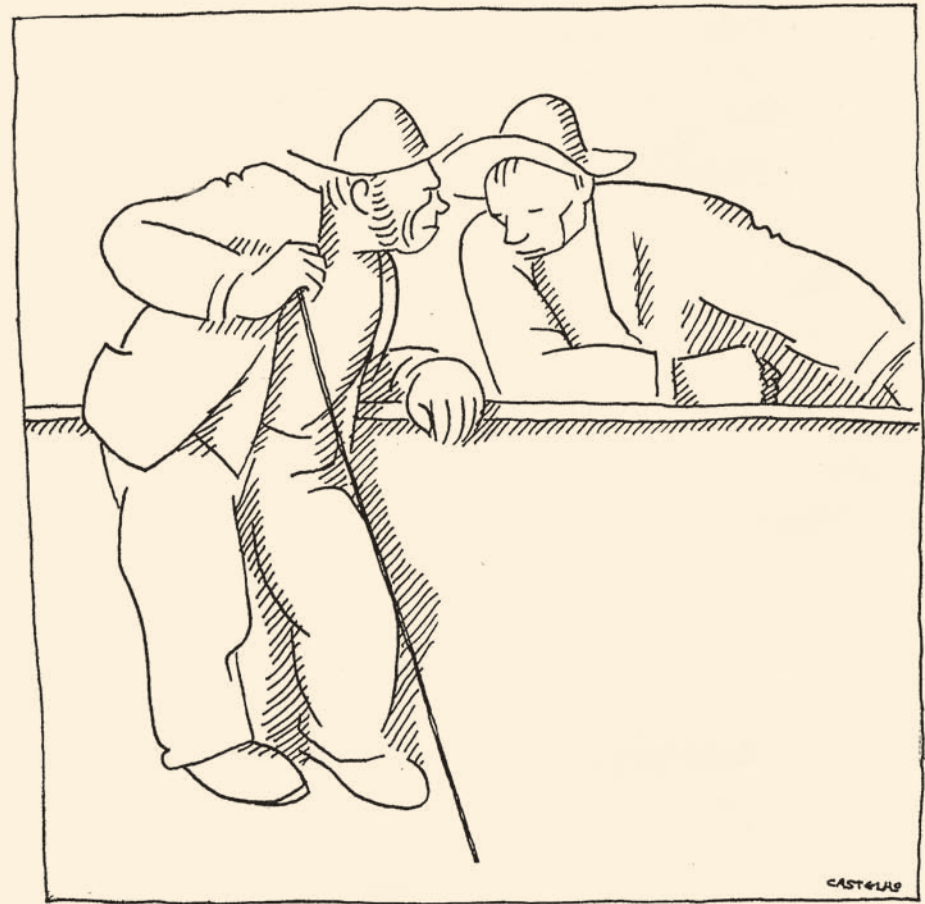
¡Ben fan as cousas cando queren!, 1920-30
Tinta sobre papel, 24 x 17 cm
Colección de Arte Afundación



- Fixemos unha rogativa pra que Sn. Roque nos librase ~~da~~ da peste. ¿E sabes quén levou o estandarte?
- Foi o cacique...

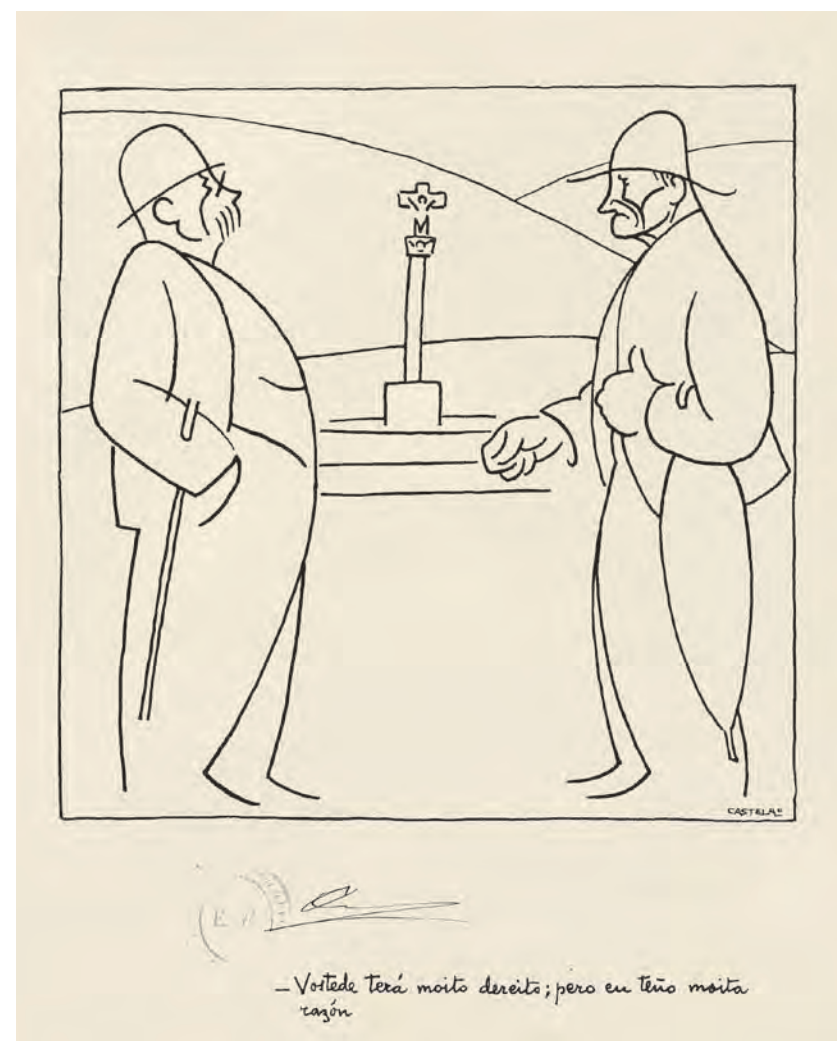
Fixemos unha rogativa pra que Sn. Roque nos librase da peste, 1920-30
Tinta sobre papel, 33 x 23 cm
Colección de Arte Afundación

Leria



-Hay que defender a España
-Mellor sería que España nos defendese a nós, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA

- Hay que defender a España
- Mellor sería que España nos
defendese a nós.



Moita xusticia, pero vostede e mais eu pagamos o mesmo, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Vostede terá moito dereito, 1920-30
Plumilla sobre papel, 30 x 23 cm
Colección de Arte Afundación

Cousas da vida



- Estou vendo que os fotos aínda han de
servir pr'as eleccións que veñan.

Estou vendo que os fotos, 1920-30
Tinta sobre papel, 34,5 x 23 cm
Colección de Arte Afundación

Pensamentos por Castelas



- Cando arrumben a carretera volverán a corcel-os automóbiles, e ¡quién sabe si me matarán un fillo!

Pensamentos, 1920-30
Tinta sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

~~Plaza...~~ por Castelas.
Leria no adro



- ¡E non reparou vosté que os Apóstolos que hay na Catedral de Santiago non están á cabalo matando mouros? Poi repare...

Leria no adro, 1920-30
Tinta sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Cousas da vida



- Escóita iste refrán: "as casas dos señores van a mans de labradores"

Escóita iste refrán, 1920-30
Tinta sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Cousas de casino



- ¿E qué fan os de antes?
- Nada, porque non eran nada e non son nadie dende que non mandan

Cousas de casino, 1920-30
Tinta sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Cousas da vida



- ¡Fue aburrido citas desde que no mandas! ¿Porqué no aprendes ortografía y te entretienes?

¡Qué aburrido estás desde que no mandas!, 1920-30
Tinta sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Entre sabios



- Galicia es el país que da menos suicidas.
- Porque los gallegos sólo tienen razones
para suicidarse cuando salen de su
tierra.

Entre sabios, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23 cm
Colección de Arte ABANCA

Os espiritistas



- Espirito: ¿podes decirnos porque ~~deca~~
hay a guerra de Marruecos?
- Porque sodes parvos!

Os espiritistas, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,3 x 23 cm
Colección de Arte ABANCA



*O loro: - Señores diputados, señores di-
putados....*

O loro: -Señores diputados, señores diputados..., 1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23 cm
Colección de Arte ABANCA

Aprende, Xan



-Eu son Xan, o que votou por vostede
-¡Ah!...¡Si! ¡Caramba! Si desea
algo vuelve mañana.

Eu son Xan, o que votou por vostede, 1923
Tinta sobre papel, 35,5 x 31,5 cm
Colección de Arte ABANCA

Aquelos tempos...

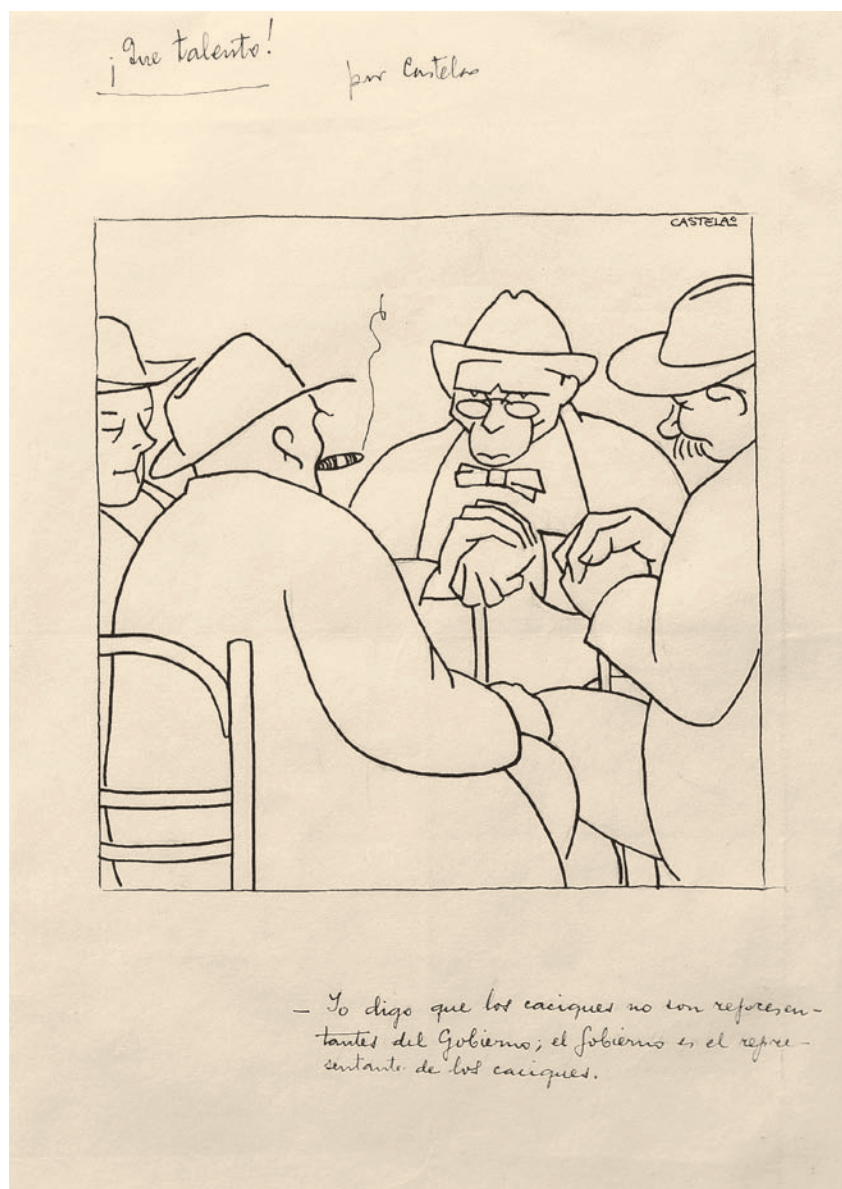


-Tu difunto padre jamás dudaba
del triunfo. Cuando no querían
votarme a mí él los obligaba a
fuerza de bofetadas.

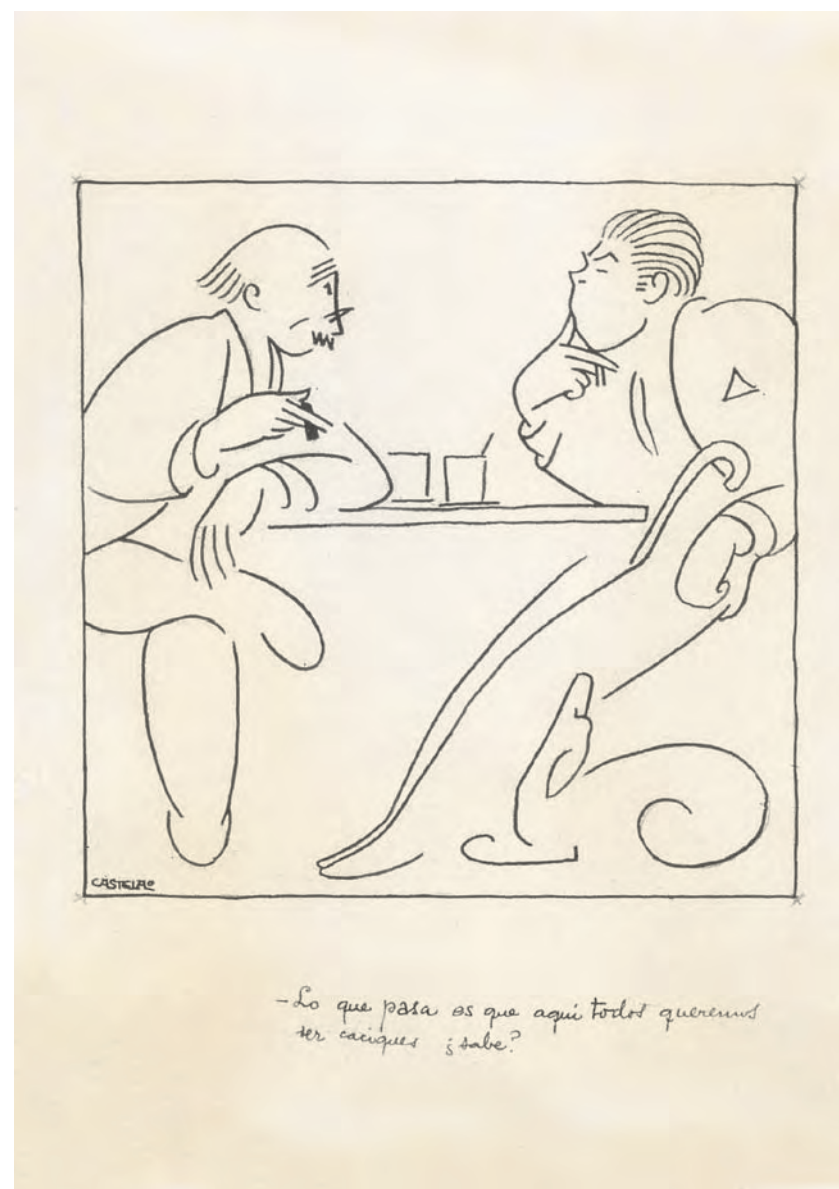
Tu difunto padre jamás dudaba del triunfo, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA

¡Probiño! A mi me maltratan, me persiguen,
me injurian y todo porque soy cacique,
1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23,1 cm
Colección de Arte ABANCA



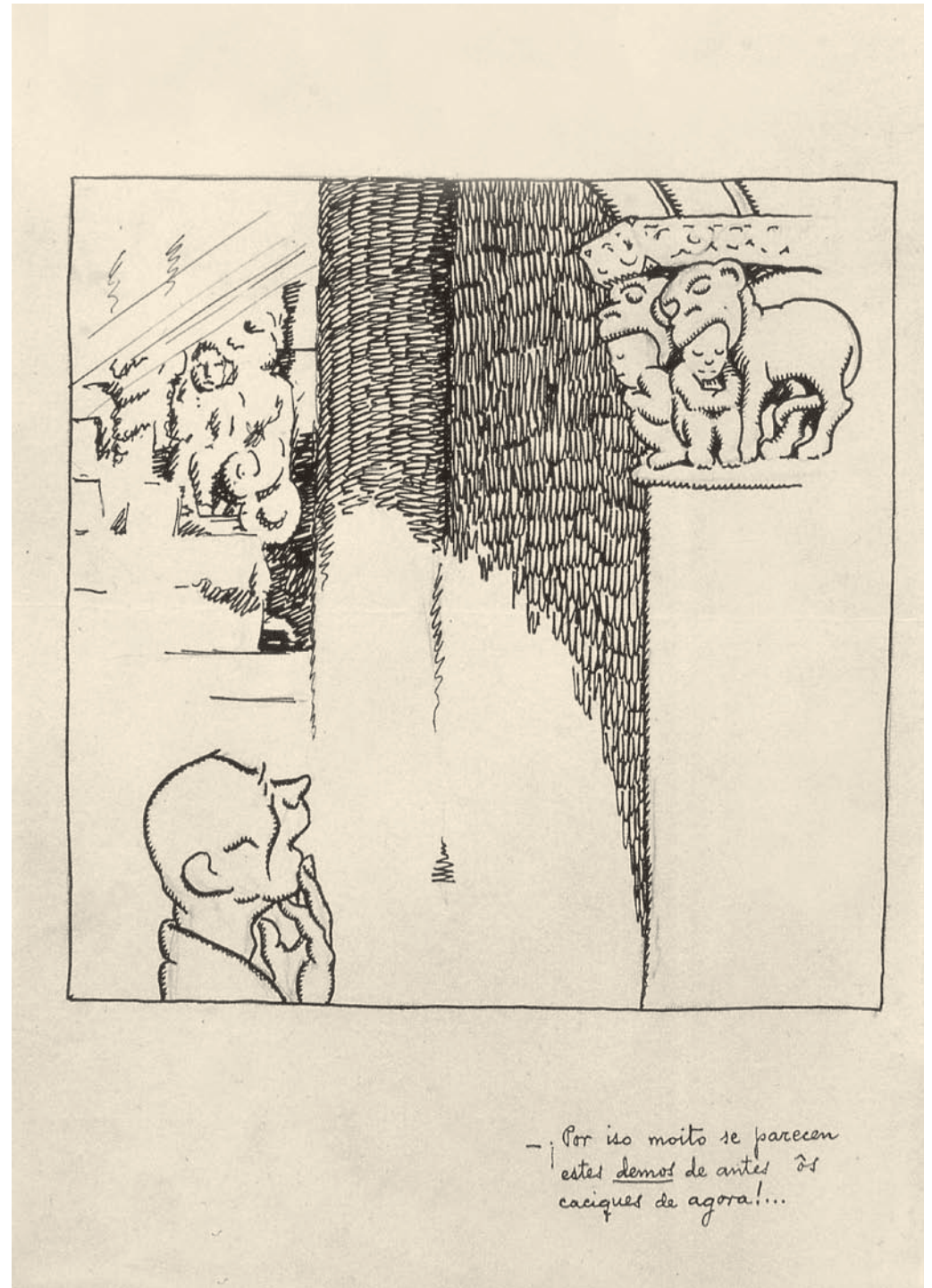


¡Qué talento! Yo digo que los caciques no son representantes del Gobierno, 1922-24
Tinta sobre papel, 33,4 x 23 cm
Colección de Arte ABANCA



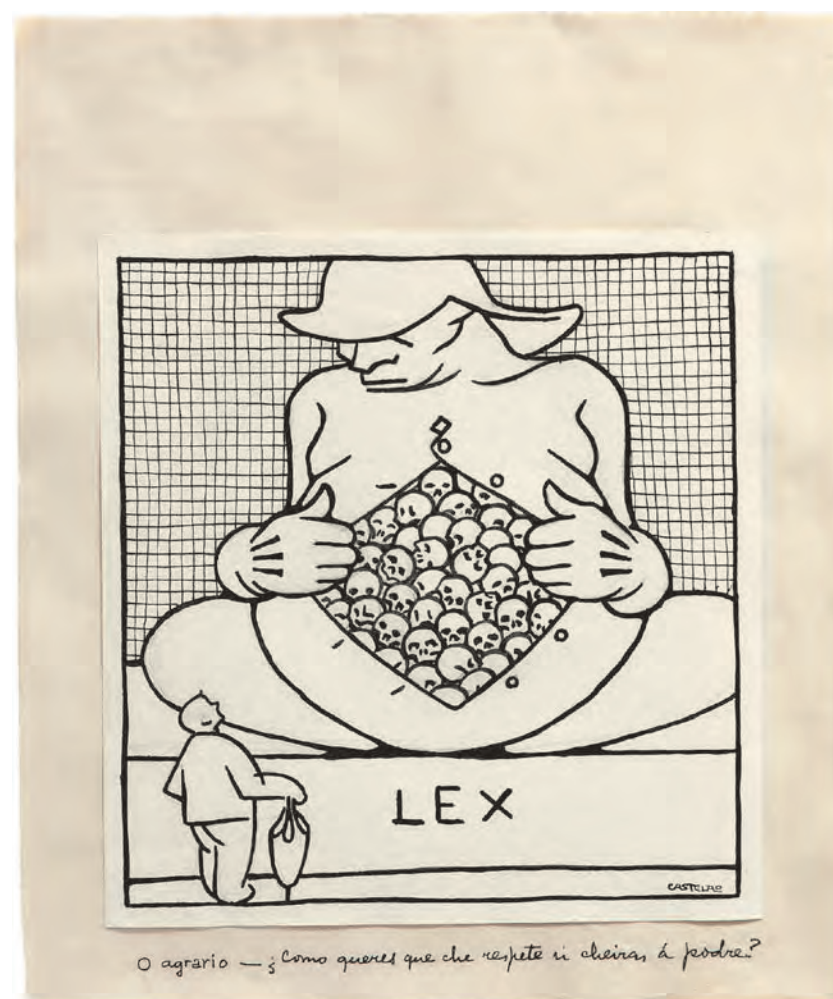
Lo que pasa es que aquí todos queremos ser caciques, ¿sabe?, 1922-24
Tinta sobre papel, 23,5 x 17,3 cm
Colección de Arte ABANCA

¡Por iso moito se parecen estes *demos* de antes ós caciques de agora!, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,4 x 22,8 cm
Colección de Arte ABANCA





Os autores do gran drama, 1920-30
Tinta sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



O agrario -¿Como queres que che respete se cheiras á podre?, 1922-24
Tinta sobre papel, 28 x 23,6 cm
Colección de Arte ABANCA

A farsa democrática



- Yo represento la voluntad nacional...

A farsa democrática, 1920-30
Tinta sobre papel, 34 x 23 cm
Colección de Arte Afundación



¡Yo! yo les aseguro que con el esperanto se arreglaría el mundo, 1922-24
Tinta sobre papel, 23,2 x 16,6 cm
Colección de Arte ABANCA



¡Qué ben sabían vivir os vellos!, 1920-30
Plumilla sobre papel, 31,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



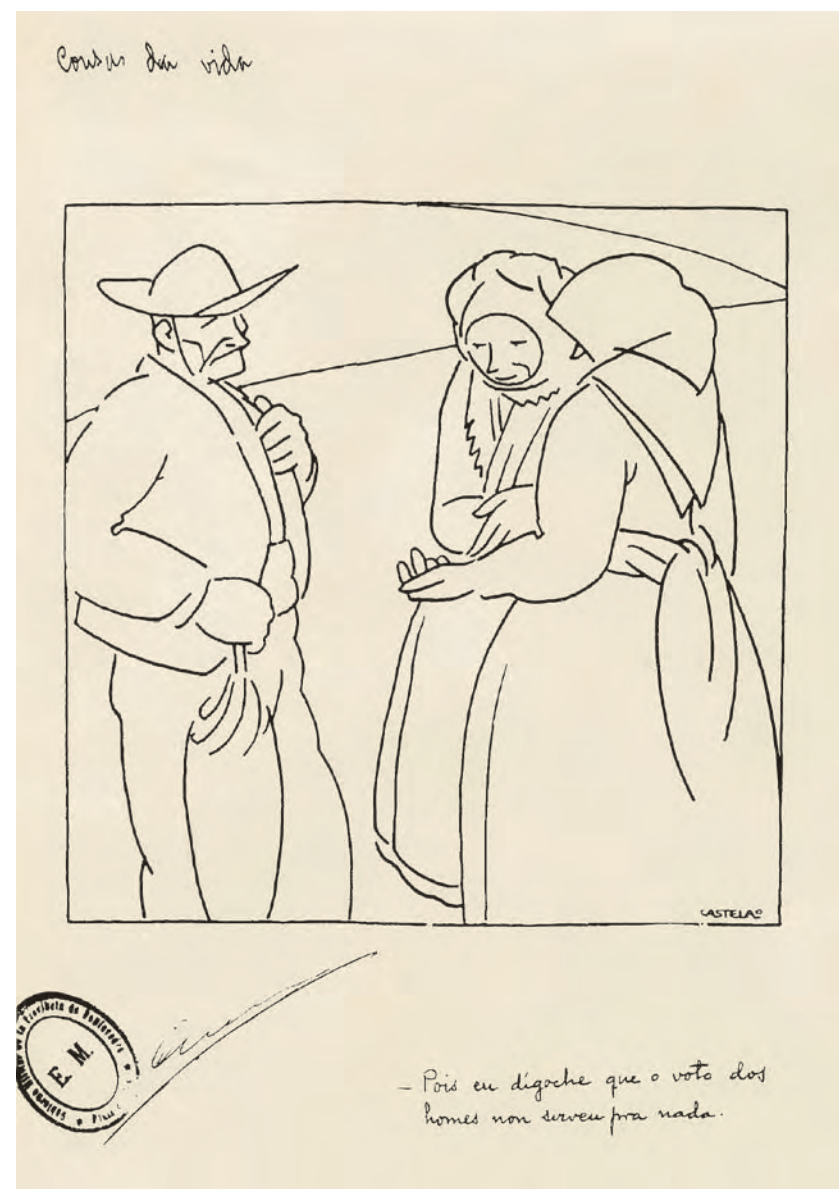
Un estadista - Cuando el arca esté llena seremos ricos, 1922-24
 Tinta sobre papel, 35,2 x 23,8 cm
 Colección de Arte ABANCA



Eu non teño pra vivir mais que os brazos e a miña ferramenta non poden embargarme, 1922-24
 Tinta sobre papel, 35,1 x 23,8 cm
 Colección de Arte ABANCA



Sapo 1º -O home manda en todo
Sapo 2º - Pero o home é esclavo do home, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,2 cm
Colección de Arte ABANCA

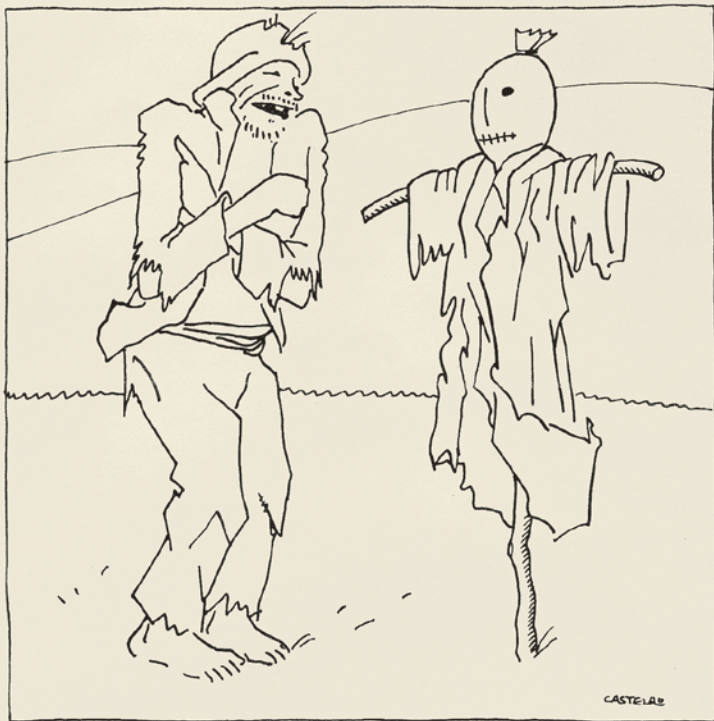


Pois eu digoche que o voto dos homes non sirveu pra nada, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,8 cm
Colección de Arte ABANCA

-¿E logo? -Xa ves, mexan por mín e teño que decir que chove, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 23,9 cm
Colección de Arte ABANCA



Cousas da vida



O PARVO — *ti y-eu somos dous...*

O parvo, 1920-30
Tinta sobre papel, 34 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



A tres columnas.

A tres columnas, 1920-30
Tinta sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



- E qué tal o novo cura?
- Canta moi ben

E qué tal canta o novo cura?, 1922-24
Tinta sobre papel, 23,4 x 17,3 cm
Colección de Arte ABANCA

Os que volven por Castelao



*Os que venen morar à Terra
moitas veces quedan no mar.*

Os que volven, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,8 x 23,5 cm
Colección de Arte ABANCA



-Do mar non facían caso
-Pensarían que se facían as sardiñas nas fábricas, 1922-24
Tinta sobre papel, 35 x 24,3 cm
Colección de Arte ABANCA



No noso tempo ningún mariñeiro tomaba leite, 1920-30
Tinta sobre papel, 34 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Contas da vista

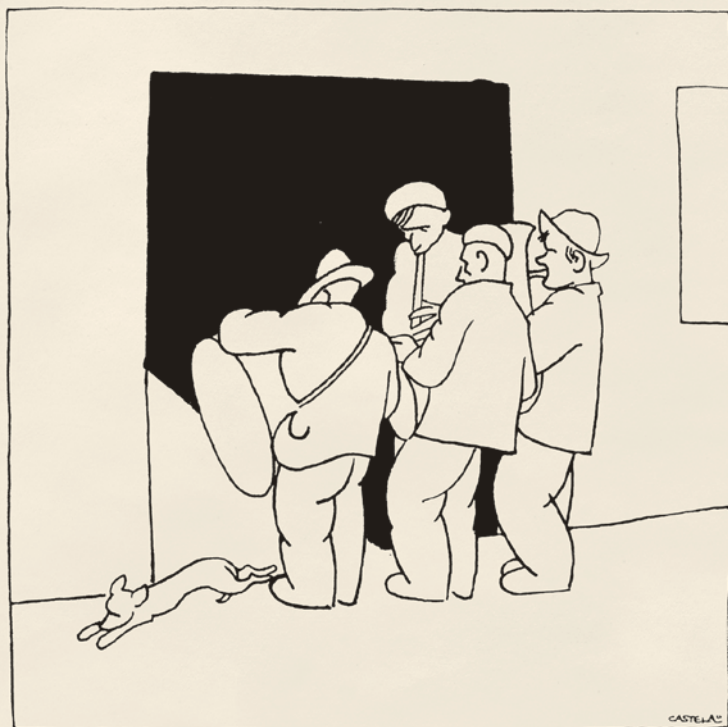


- ~~¿~~ ¿Ti estás cos de antes ou cos d'agora?
- Eu estoucha cos de despois

¿Ti estás cos de antes ou cos d'agora?, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,7 x 23,9 cm
Colección de Arte ABANCA

Cosas de vida

El bante
Jose Vidal



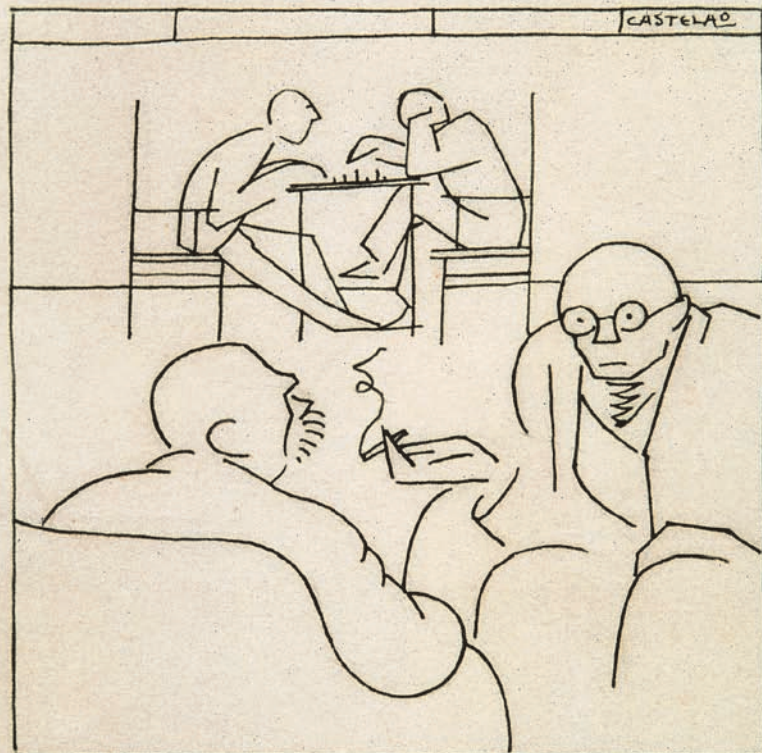
Xa que non se pode falar, tocaremos.

Xa que non se pode falar, tocaremos, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,2 x 23,7 cm
Colección de Arte ABANCA

Aunque o meu home vai fora non terei voto,
pero seguirei pagando todol-os trabucos, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,6 x 23,9 cm
Colección de Arte ABANCA



- Aunque o meu home vai fora non
terei voto, pero seguirei pagando todol-os
trabucos.



- ¿Y si la Universidad no puede ser autónoma?
- ¡Suprimida!
- ¿Y los catedráticos?
- ¡Cesantes!

¿Y si la Universidad no puede ser autónoma?, 1922-24
Tinta sobre papel, 23,9 x 17,3 cm
Colección de Arte ABANCA

Pousas da vida



*- A escola é boa ; Diol-o pague! ; per' o
máestro é o mesmo que sa títamol.*

A escola é boa, 1920-30
Plumilla sobre papel, 34,5 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación



— ¿Qué? ¿Le gusta?
— Será muy bonito; pero yo convertiría
ese capital parado en dinero del Estado.

¿Qué? ¿le gusta?, 1920-30
Tinta sobre papel, 21,5 x 17 cm
Colección de Arte Afundación

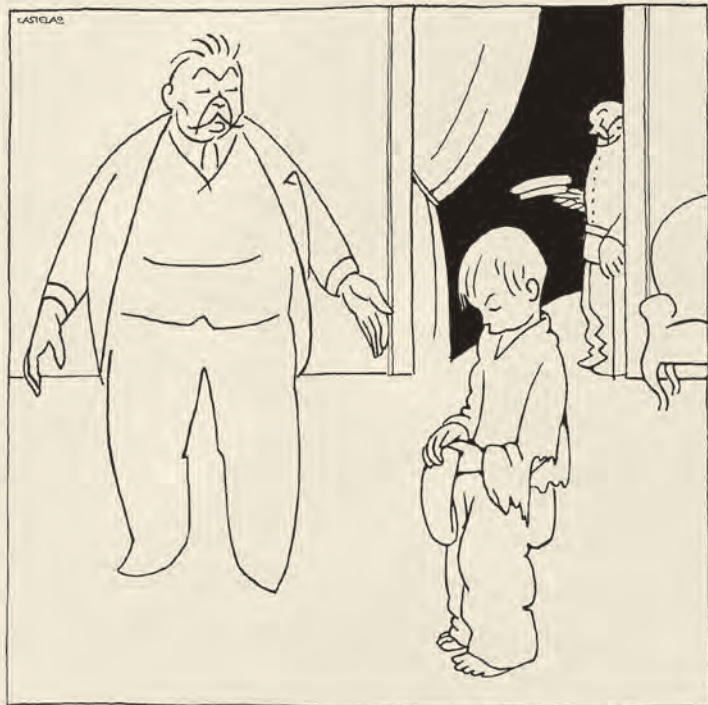
Coudal



Soportales, ca. 1924
Tinta sobre papel, 34 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Efecto que fan os soportales, vellos e os
soportales novos e proba manifesta de que
se vai perdendo sentido común.

Cosas da vida



- Es V. un sinvergüenza, un miserable,
un canalla... ¡una vergüenza de la
sociedad!

Es V. un sinvergüenza, un miserable, un canalla, 1920-30
Tinta sobre papel, 35 x 23,5 cm
Colección de Arte Afundación

Conto vello



- Es U. un burro

- No sabe U. nada

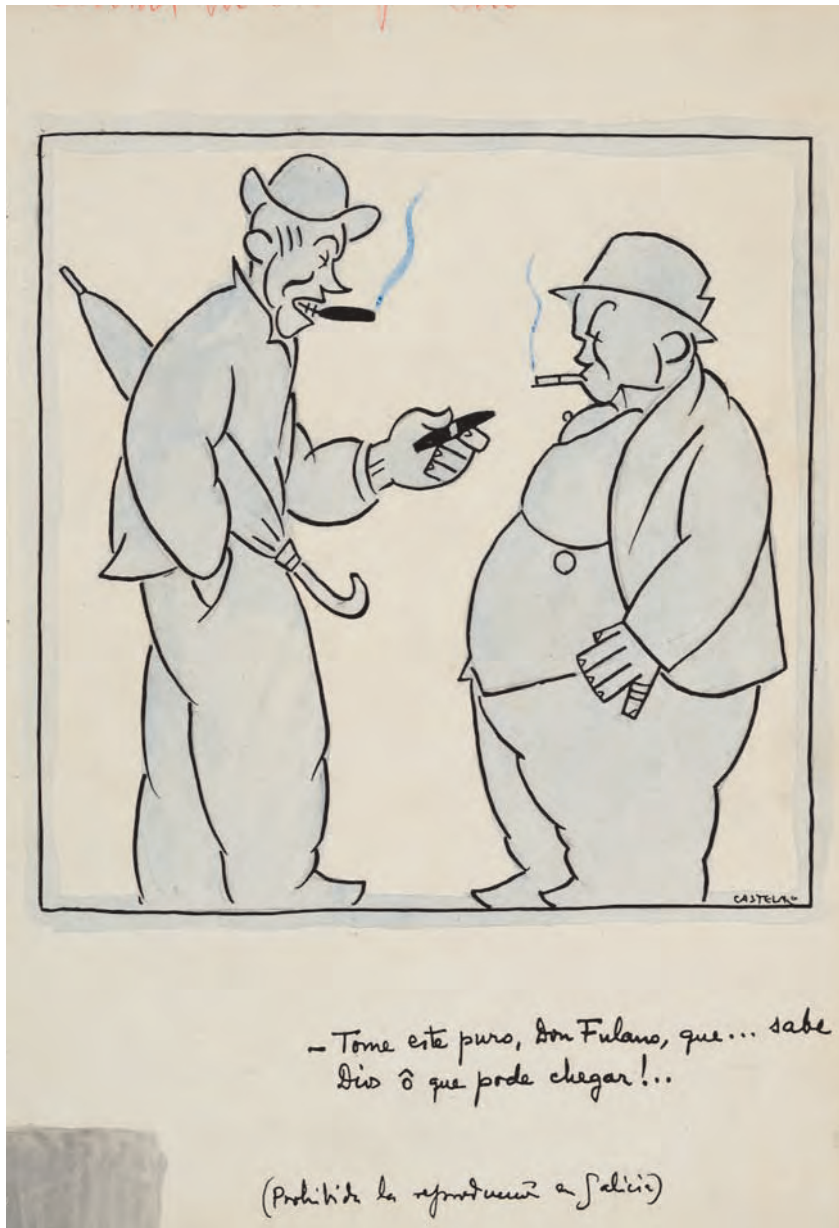
- Ni en septiembre -

- Excelentísimo Señor...

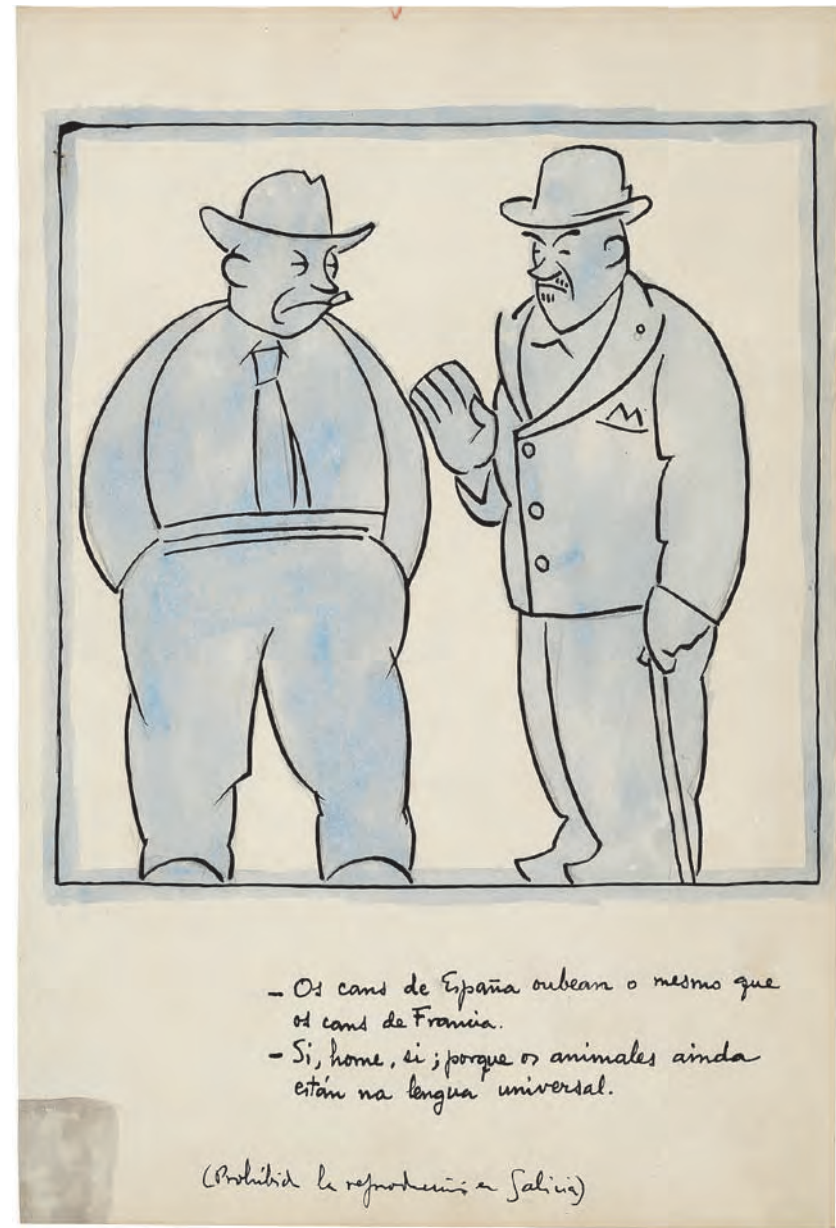
Conto vello, 1922-24
Tinta sobre papel, 23,9 x 34,3 cm
Colección de Arte ABANCA



O mayestro berroume porque dixen "ollo mol", ca. 1930
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



Tome este puro, don fulano, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



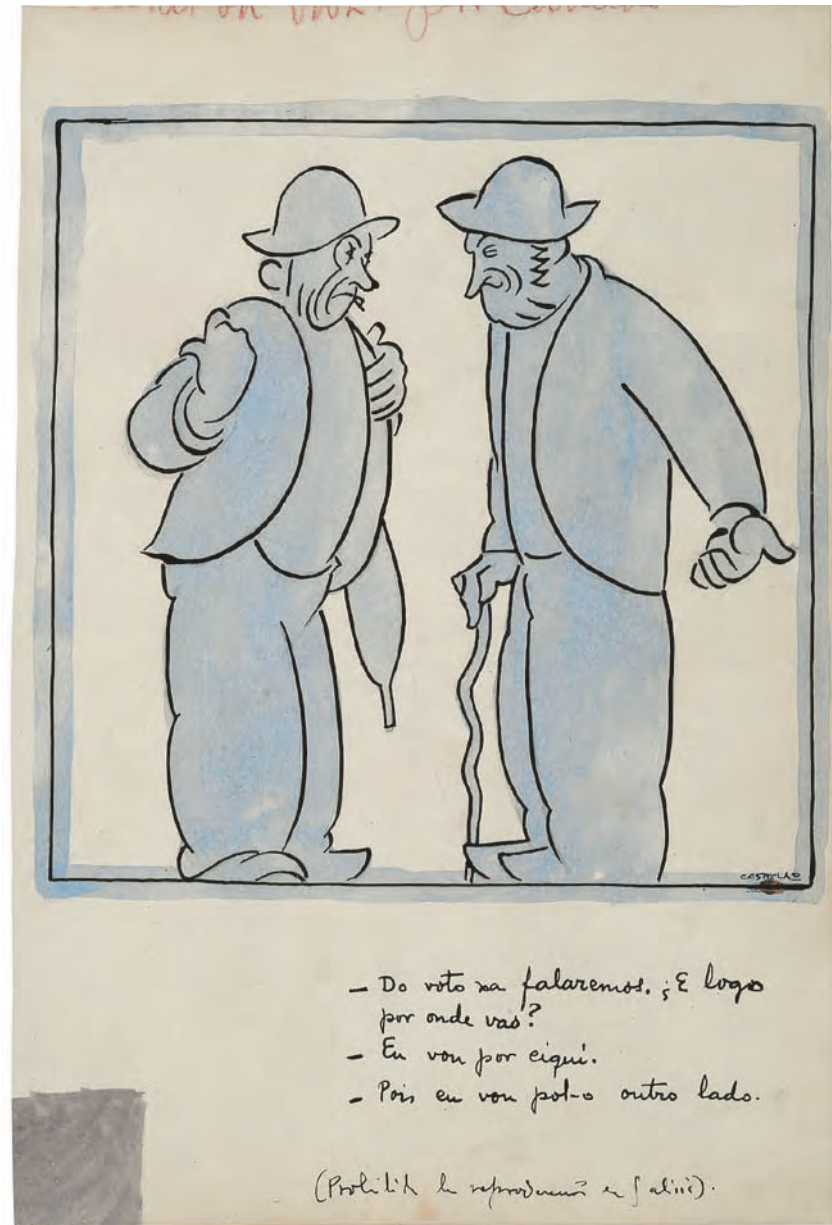
Os cans de España oubean o mesmo que os cans de Francia, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



¡Qué difícil é o latín!, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo



N'estas eleccións non pode haber artículo 29, ca. 1930-31
 Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
 Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo



Do voto xa falaremos, ca. 1930-31
 Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
 Colección Galería Montenegro, Vigo

¿Porqué se chamará de izquierdas ese rico ladrón?, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección particular. Cortesía Galería Montenegro, Vigo



Contos da vida, por Castela



- Parece que vai tardando a normalidade.
- Um pouquinho mais e a ~~ditadura~~ Ditadura
já será o normal.

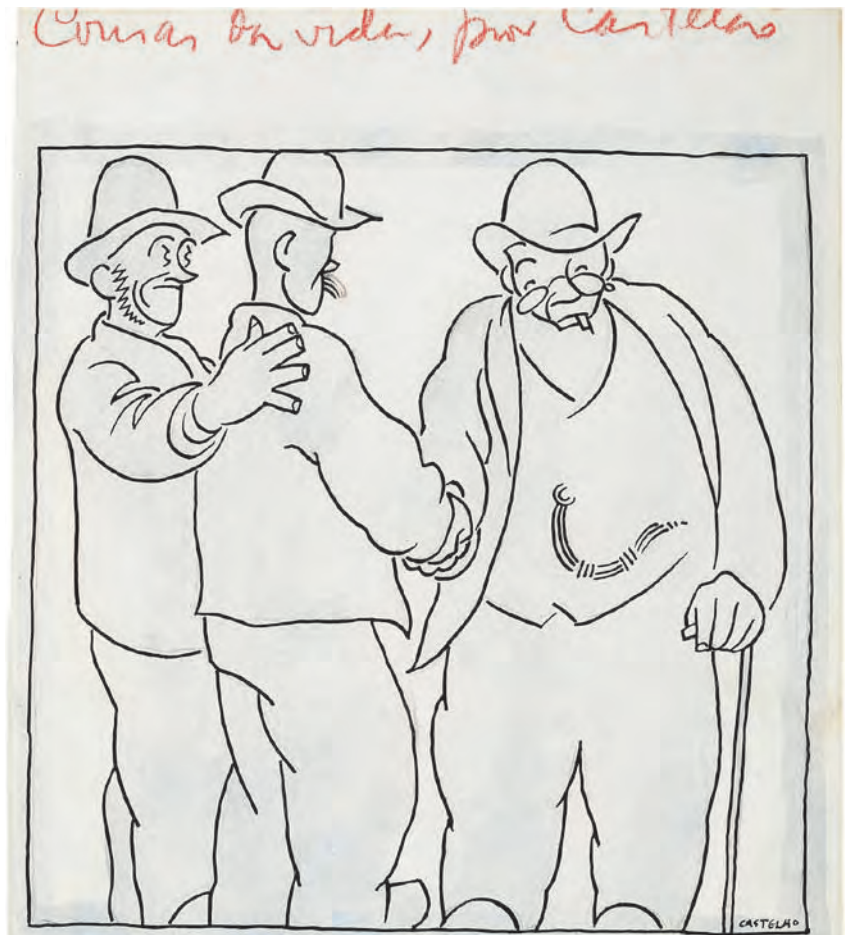


Parece que vai tardando a normalidade, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



- Moitas desgracias pasan por imprudencia temeraria.
 - Sí, sí; pero por imprudencia temeraria tamén se pode chegar a ministro.

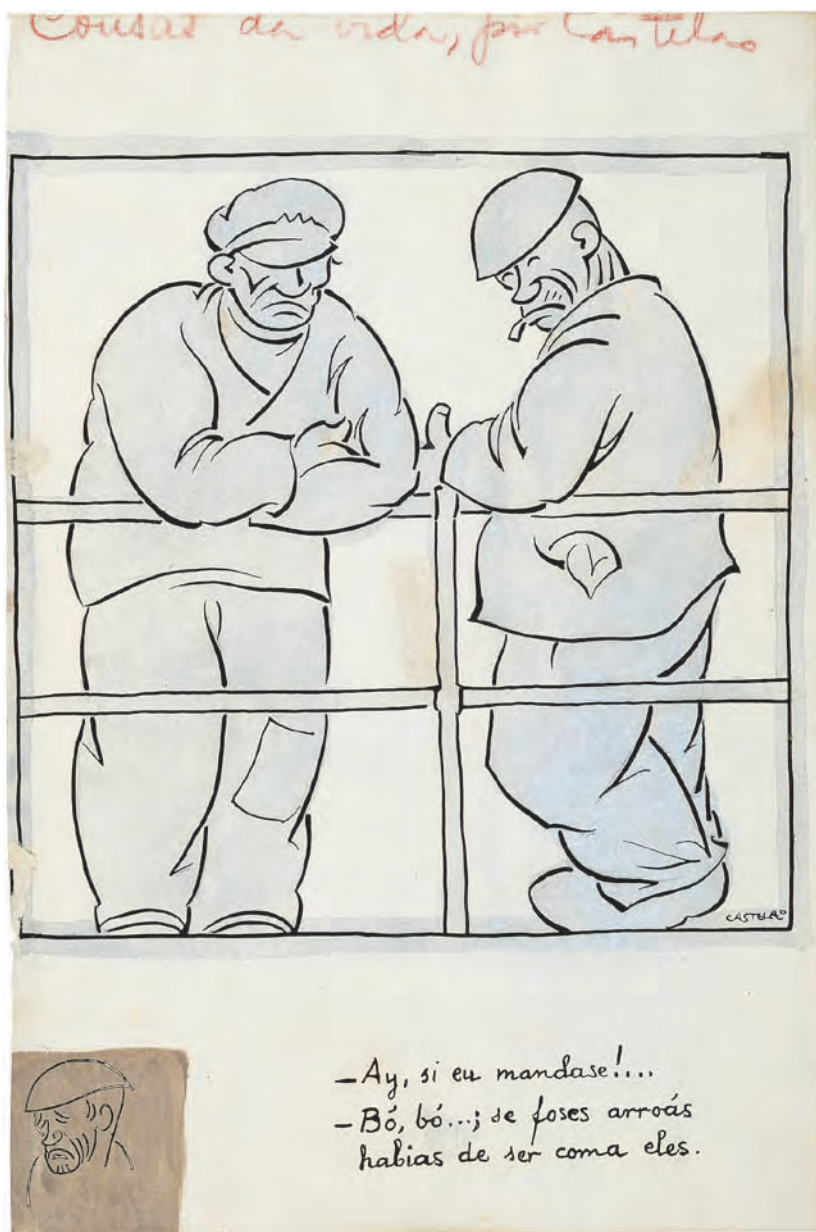
(Prohibida la reproducción en Galicia)



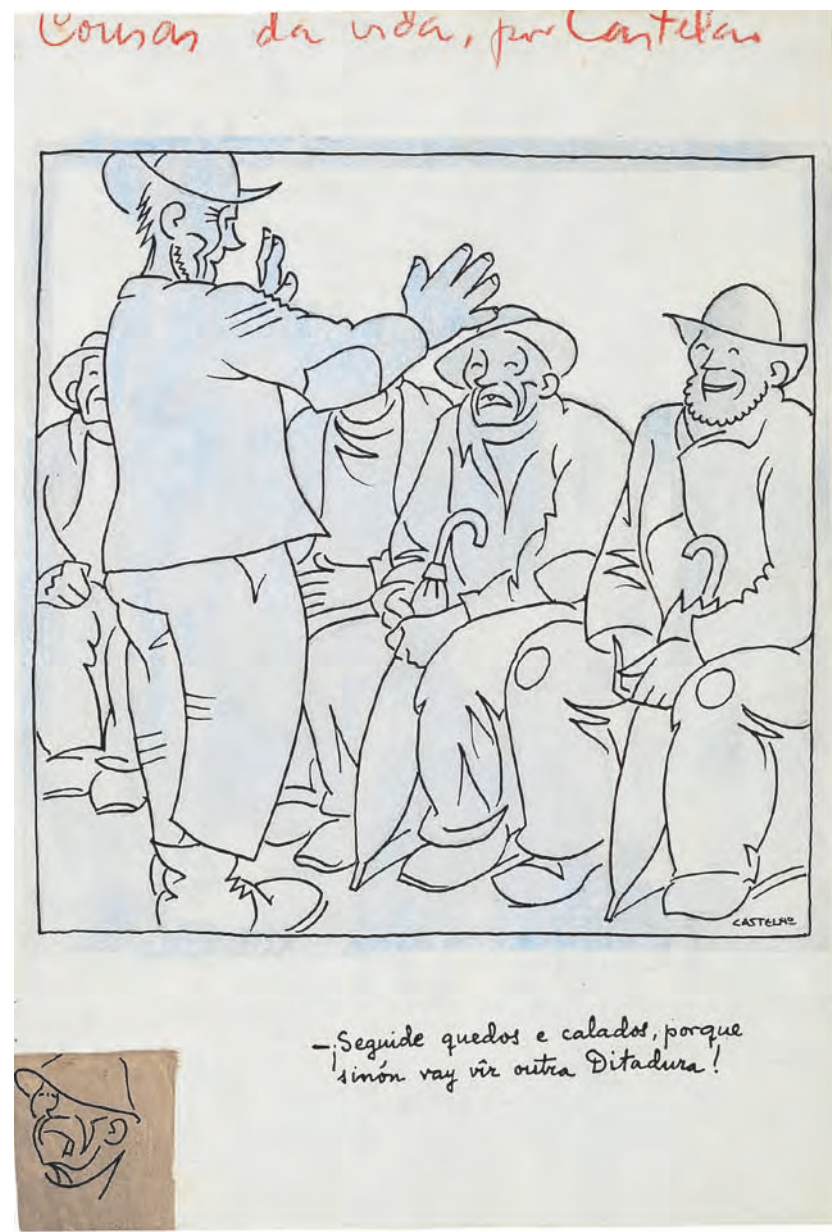
- Este sí que é un agrario dos bós.
 - Qué milagre!..

Moitas desgracias pasan por imprudencia temeraria, ca. 1930-31
 Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
 Colección Galería Montenegro, Vigo

Este sí que é un agrario dos bós, ca. 1930-31
 Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
 Colección Galería Montenegro, Vigo



Ay, si eu mandase!, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



¡Seguide quedos e calados, porque
sinón vai vir outra Ditadura!, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo

Cousas da vida, por Castella



Para el domingo

- Así é como queren que se pida.
- Pero así non piden máis que os cegos.



Así é como queren que se pida, ca. 1930-31
Tinta y acuarela sobre papel, 31 x 21 cm
Colección Galería Montenegro, Vigo



Alfonso Rodríguez Castelao, 1931
Fotografía: J. Pintos
Museo de Pontevedra

Castelao, un artista en la política gallega

Ramón Villares

La figura de Alfonso R. Castelao es felizmente bien conocida entre los gallegos pues, a juicio de su biógrafo y amigo Valentín Paz-Andrade, “encarna en Galicia la gloria máxima del siglo [XX]”. Son muchos los trazos que se encuentran en su biografía para explicar esta posición de adalid en nuestro imaginario histórico colectivo: artista plástico, escritor de prosa refinada, ensayista y memorialista, dirigente político desde 1931, exiliado republicano en la “Galicia ideal” americana, autor de un libro emblemático como el *Sempre en Galiza [Siempre en Galicia]* (1944) y, finalmente, un “guía” de Galicia, es decir, un símbolo ya en vida de los anhelos más profundos del pueblo gallego. En este recorrido pasó por diferentes fases vitales, pero guardando siempre una coherencia de vida y de acción que constituye uno de los valores más claros de su biografía y la razón más poderosa para convertirse en esa gloria máxima que le atribuyeron sus coetáneos, respetaron los biógrafos y se apropiaron de forma entusiasta muchos de sus herederos.

1

Las razones que explican esta ejecutoria vital son muy diversas y de algunas, las relativas a la relación con la política, daremos cuenta en este breve artículo. Como argumento más general se puede adelantar que el ingreso de Castelao en el imaginario común de los gallegos se debe a que en esta figura están resumidos varios tipos ideales que caracterizan la primera mitad del siglo XX de Galicia: el emigrante en la infancia, el universitario “troyano”, el artista plástico y caricaturista con presencia constante en los *media* de Galicia y de América, el carismático dirigente político del galleguismo republicano y, finalmente, el exiliado después de la Guerra Civil que lucha desde Buenos Aires por situar la política gallega en el concierto del republicanismo español.

En efecto, él fue antes de nada un niño emigrante en la Pampa argentina, a donde llegó con su madre para reencontrarse con su padre, que regentaba una “pulpería” en la Cruz

Colorada, un arrabal de Bernasconi, en la provincia de la Pampa argentina. Hasta allí llegaron, como contaría en *Retrincos [Retales]* el propio Castelao, después de arribar en barco a Buenos Aires y coger un “tren que corría mucho, luego otro tren que corría poco y después un coche de caballos”. En aquel lugar nacerían sus hermanas, Josefina y Teresa, y, en cuestión de pocos años, de allí regresaron como emigrantes abastecidos, para instalarse en la villa de Rianxo, de donde era natural la familia. Castelao vivió la experiencia de la emigración propia de la Galicia de finales del siglo XIX, cuando las villas marineras o próximas al litoral atlántico aportaron los principales contingentes de los flujos migratorios, aunque fuese ciertamente singular su instalación en la Pampa, en lugar de haberse instalado la familia en ciudades como Buenos Aires o La Habana, que fueron destinos más habituales del emigrante gallego en América.

La emigración fue el primer escalón para la movilidad social de la familia Castelao. Retornados y abierta casa en el corazón de la villa rianxeira, aquel muchacho esbelto cursó estudios universitarios en Compostela, en una de sus facultades más nobles y reputadas, para licenciarse en Medicina y Cirugía. Ser médico sería, para su padre, la culminación del ascenso social y el modo de adquirir prestigio, como el que ya tenía por aquel entonces el médico conterráneo Ánxel Baltar, cabeza de una saga de ilustres galenos. Castelao, en una primera muestra de su espíritu independiente, no ejercería más que temporalmente la profesión médica, por “amor a la humanidad”, pero la experiencia universitaria en Compostela también forma parte de otro tipo sociológico muy propio de una minoría social de la Galicia de aquel tiempo, la del estudiante que, además de cursar sus estudios universitarios, participa en la tuna universitaria y pasa parte de su tiempo en una vida goliardesca en la que, según él mismo recordaría pasados los años, “era un mozo de romería, bailaror y divertido”, amigo de “valeses, mazurcas, polcas y *habaneras*”. Era el retrato del estudiante “troyano”, que inmortalizaría Alejandro Pérez Lugín en su novela *La Casa de la Troya* (1915).

Desde la época universitaria afloró en Castelao su vocación de artista y una afición a lo que por aquel entonces se llamaba publicista. Él diseñó portadas para revistas de gran fuelle como *Vida Gallega*, colaboró en la *Exposición Regional Gallega* realizada en Santiago en 1909 y acabó fundando en 1910, con dos amigos rianxeiros, el periódico *El Barbero Municipal*, que fue un ejemplo de lo que uno de sus primeros biógrafos (J. A. Durán) llamó acertadamente una “historia de bandos políticos”, en este caso aprendiendo a pie de obra el ejercicio de la política clientelar en el bando conservador-maurista que representaban su padre –alcalde de la villa– y sus defensores políticos en el sistema político de la Restauración. Él nunca negó esta fase de su biografía pero llegó a ser muy crítico con el caciquismo, antes y después de dedicarse activamente al ejercicio de la política, quizás por haberlo conocido tan de cerca.

Además de esta experiencia política local, la vocación más intensa de Castelao fue convertirse en artista, bien como pintor, bien como caricaturista. Tentó a la suerte con varias exposiciones en Galicia e incluso en Madrid, y llegó a mantener una colaboración estable en periódicos como *El Sol*. En su epistolario se observa claramente cómo en la década de los diez mantiene relaciones con gallegos que residían en Madrid o aspiraban a triunfar en la capital, como Rey Soto, Antón del Olmet, Sofía Casanova o Basilio Álvarez. Pero su vocación de artista se asentó fuertemente: dio conferencias sobre arte (“Algo acerca de la caricatura”, 1917) y fue componiendo paulatinamente obras referenciales como el álbum *Nós [Nosotros]*, base de una exposición en 1918 pero que no sería publicado hasta 1930, con la ayuda de varios amigos pontevedreses, especialmente su amigo “Cerveliña”, es decir, F. J. Sánchez Cantón, ya bien asentado en los medios académicos madrileños. Como artista logró una beca de estudios para visitar varias ciudades europeas, de París a Berlín o Múnich, periplo del que dejó constancia en su libro *Diario de 1921*, parcialmente adelantado en la revista *Nós* y, muy tardíamente, editado como libro.

Hijo de un “americano” retornado, con estudios superiores y presencia en el campo de la cultura y del arte, funcionario de Hacienda desde 1915 y “pensionado” en el extranjero (y, de forma excepcional, en dos ocasiones) como le sucedió a la élite cultural y científica de la España de Alfonso XIII, Castelao comenzó a ser una figura conocida por sus colaboraciones periódicas en la prensa (*Cousas y Cousas da vida [Cosas y Cosas de la vida]*), publicadas en periódicos como *El Sol*, *Galicia*, *A Nosa Terra*, *Nós*, *Faro de Vigo* o *El Pueblo Gallego*, así como en muchas revistas tanto de Galicia como de América. Durante la década de los años veinte, Castelao se convirtió, como decían sus amigos de las Irmandades da Fala [Hermandades de la Lengua], en “nuestro genial artista”, en aquel caricaturista que fue capaz de retratar en pocos trazos, y de la forma más crítica, la

sociedad gallega de su tiempo, con sus defectos e injusticias, con sus utopías y contradicciones. Fue la suya una postura de denuncia social que reposaba en un fondo moral, que más que una crítica populista estaba construyendo una imagen diferente de Galicia, que hacía de la aparente sumisión de sus personajes una arma de revuelta contra la opresión social y cultural de caciques, curas y *señoritos*.

Era una denuncia moral y política, sobre la que Castelao construyó su propia figura pública, gracias a una presencia constante en los campos de la cultura y de la política de orientación nacionalista gallega. Llegar directamente a la política era cuestión de tiempo, primero transitando como tantos otros desde el conservadurismo juvenil a la precoz militancia nacionalista en las Irmandades da Fala y, después, la oportunidad se le presentó con la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la alborada regeneradora del republicanismo, expresada en la fiesta popular de abril de 1931: era la llegada de lo que los viejos republicanos llamaban la “niña bonita”. En aquel momento, poseía más destrezas para el ejercicio de la representación política de lo que se podría pensar: tenía atractivo personal, era culto y, sobre todo, tenía dotes oratorias y una evidente capacidad para entender la política en términos emotivos y no de influencia o de poder. Para Castelao, la política era una herramienta para lograr que el gobierno de Galicia concordase con el espíritu del pueblo gallego y con su identidad cultural y lingüística. También en este punto, la tradición, y no la historia, era el eje central de su pensamiento.

2

La condición de Castelao como un hombre político activo está vinculada a dos valores que él llevó adheridos a la piel hasta su muerte en el exilio porteño: el ideario galleguista y la adhesión al republicanismo. Cuando se inscribió en el registro del Centro Republicano de Buenos Aires, al poco de llegar como exiliado a la capital porteña, su autodefinición política fue la de “galleguista de siempre”. Pero su republicanismo no admite ninguna duda y de él dio constantes muestras en los últimos veinte años de su vida, cuando realmente comenzó a actuar e incluso a vivir como un político. Su entrada en el campo de la política activa se produce en las elecciones de junio de 1931, aunque él mismo jugase al despiste publicando el mismo día de los comicios electorales una de sus *Cousas da vida* con inequívoco lema “Qué ganas teño de retirarme da política” [“Que ganas tengo de retirarme de la política”]. Nunca más sucedería tal cosa. Las elecciones, como le contaría en una carta privada a su padre, habían sido un triunfo para los candidatos galleguistas, “pues era la primera vez que actuábamos en política”. Quizás por esta inexperiencia padecieron “pucherazos a cientos”, que “le han robado el acta de diputado a Paz Andrade”.



Cartel Acto de afirmación galeguista, 1930
 Cartel Candidatura galeguista, 1931
 Colección particular

La verdad es que Castelao hizo numerosas protestas de renegar del paso dado y nunca se quiso considerar a sí mismo como un político profesional sino como “un buen hombre que está haciendo de político”, como le confesaba a E. Blanco-Amor en agosto de 1932. La mejor explicación de su tránsito hacia la política republicana está contenida en el primer discurso que pronuncia en las Cortes de la República en septiembre de 1931. En aquella intervención en “defensa del idioma gallego”, Castelao afirmó que “yo no soy más que un artista que ha puesto su arte al servicio de una bella causa: la de despertar el alma de Galicia”. Escuchando aquel discurso, en el que evocaría un atardecer bretón en el que escuchaba a los pájaros trinando y a los perros ladrando en su “idioma universal”, fue cuando el cronista parlamentario Wenceslao F. Flórez se dio cuenta de que en aquel instante estaba naciendo una nueva figura política, el “Gandhi” gallego, un liberador pacífico de un pueblo oprimido. Fue un bautismo digno de tal figura.

En la confesión de Castelao queda claro que antes de 1931, en la vida pública de aquel artista, escritor y conferencista, estaba presente la política pero hecha por otros medios. Era la política diseñada por el movimiento de las Irmandades da Fala y del grupo Nós, esencialmente por su amigo (“mi otro Yo”), Vicente Risco, que consideraba prioritario construir una conciencia de Galicia como una gran cultura europea, antes de hincarse en las luchas político-electorales de un sistema oligárquico como el de la Restauración canovista. Castelao, pese a las distancias que llegó a tener posteriormente con Risco, nunca se distanció de esta concepción de la política como resultado de una Tradición y no de la contingencia de la Historia. Esto explica la demora con la que Castelao, después de haber ingresado desde el inicio en el movimiento de las Irmandades, no llegase a la política activa hasta 1931. Otras figuras muy próximas, como Risco o Losada Diéguez, habían intentado incluso una aproximación al régimen de Primo de Rivera, tentación que no tuvo Castelao. Y en las previsiones que durante el año 1930 se hacían sobre el futuro político de Galicia, los nombres que más sonaban en el campo del nacionalismo gallego eran los de Villar Ponte, Otero Pedrayo o Paz-Andrade.

Esta posición de Castelao en segunda fila de la política galleguista queda aún más patente en la celebración en el Teatro García-Barbón de Vigo del “Día de Galicia” en 1930, organizada por el Grupo Autonomista gallego que lideraba el abogado y periodista Valentín Paz-Andrade, como un “mitin de afirmación galleguista” en un contexto histórico de claras esperanzas sobre un cambio de régimen político. Hubo tres oradores, Otero Pedrayo, Castelao y Paz-Andrade, y, de ellos tres, los dos primeros hablaron de cultura y solo el tercero afrontó el desafío propio de aquel momento histórico con un discurso de título inequívoco, “Nuestra definición autonomista”. Si Otero Pedrayo centró

su torrencial discurso en la “Significación espiritual del Día de Galicia”, la intervención de Castelao parecía una evocación de sus conferencias de diez o quince años atrás, “El galleguismo en el arte”, pero adornada con la experiencia de su estancia en Bretaña y una directa apelación al espíritu celta y a la fuerza mítica de Breogán, como reza el verso de Pondal evocado por Castelao al final de su discurso, “la luz vendrá para la caduca Iberia de los hijos de Breogán”. No era una conferencia inocua, pero estaba todavía lejos de la definición político-ideológica que el rianxeiro adquirirá con la llegada de la II República.

Las esperanzas de cambio de régimen político y la ilusión abierta por la proclamación de la II República abrieron las puertas a una nueva generación de políticos, que procedían en su mayoría de ámbitos profesionales e ideológicos alejados no solo de la dictadura primorriverista sino del liberalismo oligárquico de la Restauración. Por esta puerta entraron figuras nuevas que tendrían gran protagonismo (caso de Manuel Azaña, Juan Negrín o Jiménez de Asúa) y nombres muy experimentados en las lides políticas y sindicales, desde los socialistas Indalecio Prieto, Largo Caballero o Julián Besteiro hasta “viudos de la monarquía” como Alcalá-Zamora, Portela Valladares o Miguel Maura. En el caso de la política gallega, la figura más llamativa fue, sin duda, la de Santiago Casares Quiroga, un republicano de vieja cepa que al frente de la ORGA formó parte de los gobiernos republicanos presididos o inspirados por Azaña. En varias ocasiones, Castelao consideraría a Casares como el representante de Galicia en la política gubernamental y en esta consideración estaba implícita también una clara crítica a las limitaciones que los Ejecutivos republicanos impusieron a las reivindicaciones gallegas (ferrocarril Zamora-Ourense, importación de carne de vacuno de Uruguay, pasividad en el proceso estatutario...).

En todo caso, el nuevo régimen político cambió totalmente el panorama de la política española en la década de los treinta. Y fue en ese contexto de intensa socialización política donde Castelao se fue convirtiendo en líder del galleguismo y, más concretamente, del Partido Galeguista [Partido Galleguista] (PG), fundado en la ciudad de Pontevedra en el mes de diciembre de 1931. Para entonces, ya se habían realizado las elecciones constituyentes de junio de 1931, en las que Castelao logró un acta de diputado por la provincia de Pontevedra en dura disputa con los radicales de Emiliano Iglesias, ya se habían elaborado diversos textos o anteproyectos de Estatuto de autonomía para Galicia y ya se había aprobado la Constitución republicana de 1931. Pero el sistema político republicano estaba basado en los partidos políticos como instrumentos de acción y de representación de intereses y de aspiraciones políticas. A esta exigencia del nuevo régimen republicano responde el Partido Galeguista, que fue la herramienta que las viejas



Castelao. Retrincos, 1934
Cubierta con grabado de Carlos Maside
Biblioteca-Museo Francisco Fernández del Riego. Ayuntamiento de Vigo

Castelao. Os Dous de sempre, 1934
Cubierta con dibujo de Castelao
Real Academia Galega

Irmandades y los nuevos grupos autonomistas y nacionalistas fundados a finales de los años veinte tuvieron para actuar en la política republicana, ampliando sus bases sociales y estableciendo alianzas con otras fuerzas políticas. En suma, hacer realmente política después de años de crear cultura.

La ejecutoria política de Castelao en la II República se condensa en su condición de diputado galleguista en las Cortes republicanas en dos períodos: en las constituyentes de 1931-1933, en el que estuvo acompañado de otros diputados de filiación galleguista como Otero Pedrayo, Suárez Picallo y A. Villar Ponte; y, luego, a partir de febrero de 1936, en el que vuelve a ser elegido diputado, como candidato más votado, por la provincia de Pontevedra, condición en la que permanece durante la Guerra Civil y en el exilio, por lo menos hasta la última reunión parlamentaria en México en 1945. Además de parlamentario, Castelao fue una pieza clave en la transformación del Partido Galeguista en un partido interclasista, casi de masas, orientado progresivamente hacia posiciones de izquierda reformista y de concepción federal de la organización territorial de España (incluyendo en esta perspectiva también a Portugal) y con evidente capacidad de interlocución no solo con los líderes republicanos sino también con los dirigentes del nacionalismo catalán y vasco. Diálogo que se desarrollaría aún más claramente en los años de exilio. Representación parlamentaria, liderazgo partidario y alianzas con diversas organizaciones políticas españolas es el resumen del galleguismo republicano y de la figura eminente que ya era Castelao.

Su liderazgo partidario comenzó de forma paulatina, pero rápidamente fue asumiendo responsabilidades orgánicas en el seno del Partido Galeguista, del que llegó a ser a su figura más visible, formando tándem primero con V. Paz-Andrade y a partir de 1933 con Alexandre Bóveda. Esta vinculación con Bóveda se estrechó durante los gobiernos de Lerroux, incluso en el castigo que recibieron con su destierro en 1934, y se mantuvo incólume hasta el verano de 1936, cuando Bóveda es fusilado en la ladera de A Caeira en Pontevedra, como uno de los primeros “mártires” gallegos. Durante la Guerra Civil, Castelao mantuvo vivo el partido en el bando republicano y después, en el exilio, transformó el Partido Galeguista en una Irmandade Galeguista [Hermandad Galleguista], muy activa en las ciudades de Buenos Aires y de Montevideo y principal soporte de la acción política de Castelao durante los años de exilio.

De forma progresiva, Castelao fue ocupando un espacio cada vez más amplio en el seno del galleguismo republicano, hasta llegar a ser su principal referente a partir de 1933, cuando es elegido secretario político del PG. Por aquel entonces desarrolla una gran

actividad a favor de la tramitación del Estatuto de autonomía y viaja varias veces a Cataluña, donde se entrevista con los principales líderes de la política catalana, desde Francesc Cambó o Francesc Maciá hasta Lluís Companys y presiona a Azaña y Casares Quiroga para que convoquen el plebiscito estatutario, cosa que hacen pero que no se lleva a cabo por parte del Comité Central de Autonomía. Durante el período de gobierno lerrouxista, la posición de Castelao se acerca mucho más a la fracción democrática del PG, confía plenamente en la gestión organizativa de Alexandre Bóveda y, con ocasión del destierro a Badajoz, comienza a pensar en forjar una alianza política con el republicanismo de izquierda para salvar el Estatuto de autonomía: “Nosotros no podemos dudar le confiesa en una carta a su amigo Otero Pedrayo en julio de 1935 de que solamente en una situación en la que Azaña sea el amo podremos conquistar lo que anhelamos”.

En aquella encrucijada de 1935-1936, el PG apostó claramente por la alianza con el Frente Popular de republicanos de izquierda, socialistas y comunistas que acabaron ganando las elecciones de febrero de 1936. Esta apuesta supuso un distanciamiento de los sectores católicos y tradicionalistas, con Risco y Filgueira a la cabeza, pero el tándem Castelao-Bóveda fue capaz de enlazar el afán de autonomía para Galicia con el espacio del republicanismo. Aunque que no dejó de mantener su actividad de artista y, en especial, de escritor en aquellos tiempos (*Retrincos* y *Os dous de sempre* [*Los dos de siempre*] se publicaron por aquel entonces), el Castelao republicano deja de ser definitivamente el “genial artista” para convertirse en un líder político y autor de textos doctrinales cada vez más numerosos, muchos de ellos publicados en periódicos y revistas, que acabarán por cuajar en su *Sempre en Galiza* (1944). El Castelao republicano fue una de las revelaciones políticas del nuevo régimen, como lo serían otros dirigentes, incluso más jóvenes que él, como José A. Aguirre, que pilotó el nacionalismo vasco hacia el autonomismo y la alianza, ya en tiempos de guerra, con los republicanos, o como lo sería, en otro aspecto, el catalán Josep Tarradellas, el “conseller en cap” de la Generalitat.

3

En la vida políticamente activa de Castelao, el período republicano anterior a la guerra fue realmente una preparación para los grandes retos que le esperaban: la Guerra Civil y, especialmente, un difícil exilio. Castelao se quedó felizmente en el bando republicano, con el que combate mediante la palabra, la pluma y el diseño, tanto en Madrid como en Valencia y Barcelona. Sus álbumes sobre las atrocidades de la guerra (*Galiza mártir*, *Atila en Galicia* y *Milicianos*) son unas estampas que sirvieron para dar a conocer, dentro y fuera

de España, la brutalidad de la Guerra Civil, de una contienda que Castelao parece atisbar en febrero de 1936. Al poco de ser nuevamente elegido diputado, responde a la felicitación de su viejo amigo Sánchez Cantón con palabras de tristeza y negros presentimientos: “estoy como las gallinas cuando intuyen eclipse”. El eclipse comenzó en julio de 1936 y para Castelao fue un desastre personal. Además de la represión padecida por muchos de sus correligionarios y amigos, fue objeto de un juicio confiscatorio del magro patrimonio que había dejado en la casa de Pontevedra. Su alianza con el régimen republicano se fortaleció aún más.

Durante la guerra, Castelao fomentó publicaciones gallegas como *Nova Galiza* y mantuvo vivas las estrategias del PG de alianza con las naciones del Galeuzca (Galicia, Euskadi, Cataluña) y de colaboración leal con las instituciones republicanas. Su línea de acción política preferente fue, sin duda, la defensa de las aspiraciones autonomistas de Galicia revalidadas por el plebiscito popular de 28 de junio de 1936, pese a quedar el territorio gallego bajo dominio del bando franquista desde finales de julio de 1936. Fue una lucha desigual, especialmente en comparación con la existencia de sendos gobiernos autónomos en Euskadi y Cataluña, que lograron, entre grandes dificultades con el gobierno central, levantar una administración, hacienda e incluso ejército propios. Pero la persistencia de Castelao en la reivindicación de la autonomía gallega fue sistemática y constante, y dio lugar a episodios casi *à la James Bond*, como el rescate del texto del Estatuto gallego, supuestamente perdido en el archivo de las Cortes en Madrid, que le encargó al diputado coruñés Emilio González López. Encargo que este cumplió, con mañas propias del “cuco de Lourizán”, por lo que el debate del mismo podría haber sido incorporado a la sesión de Cortes celebrada en Montserrat en febrero de 1938. Aún no sería esta vez cuando el texto estatutario gallego tuviese la preceptiva tramitación parlamentaria, ya que se reprodujeron siete años más tarde, en México, episodios análogos, con Castelao y el PSOE “prietista” como principales litigantes. Pero aquella acción de Castelao permitió que el pleito estatutario siguiese vivo en las instituciones republicanas: “salvé nuestro estatuto de una muerte ignominiosa”, le confiesa a Rodolfo Prada en mayo de 1938.

Por aquel entonces, el trabajo político de Castelao en la zona republicana adquirió una nueva naturaleza con sus viajes de carácter más propagandista que diplomático hechas a la URSS (mayo de 1938) y luego a los EE.UU., con una breve estancia en Cuba, durante casi dos años, antes de asentarse definitivamente en Buenos Aires. El deseo personal de Castelao y del galleguismo organizado en la zona republicana era ser designado embajador de la República en la capital porteña, pero combinaciones de

nombramientos diplomáticos cercenaron aquella posibilidad. El hecho de ser incluido en la delegación española que viajó a la URSS o ser autorizado a viajar a los EE.UU. no fue sino una compensación a la labor de apoyo e incluso propaganda que Castelao estaba haciendo a favor de la causa republicana. Aquellas estancias exteriores dejaron en Castelao una impresión desigual, muy agradable e incluso entusiasta en el caso de la URSS y mucho más triste en el caso de los Estados Unidos y Cuba. Pese a todo, tanto en La Habana como en Nueva York, Castelao desarrolló una labor de apoyo a las candidaturas de orientación republicana en las contiendas internas de los Centros o sociedades gallegas, además de una actividad artística bastante nueva en su trayectoria, con sus “estampas de negros”. También fue un período en el que avanzó mucho en la redacción del *Sempre en Galiza*.

4

La fase final de la biografía de Castelao corresponde a los algo más de diez años en que oficialmente es un exiliado republicano, primero en los EE.UU. y, desde julio de 1940, en la ciudad de Buenos Aires. Su exilio fue, no obstante, bastante diferente del que tuvieron las élites culturales y políticas republicanas que, cuando pertenecían a partidos políticos o sindicatos, tuvieron la oportunidad de ser “evacuadas” hacia América con apoyo oficial de las dos organizaciones republicanas (SERE y JARE), que canalizaron, básicamente hacia México, República Dominicana y Chile, las expediciones que partieron desde puertos franceses hasta la ocupación del territorio por las tropas nazis en junio de 1940. Castelao y los pocos galleguistas que formaron parte del exilio republicano oficial no disfrutaron de estas ayudas, lo que explica su asentamiento mayoritario en lugares de fuerte presencia de emigrantes. El lugar ideal era la ciudad de Buenos Aires, la mayor concentración urbana de población gallega, y allí fue donde se instalaría Castelao, acogido de forma entusiasta por miembros de la colectividad que simpatizaban con el galleguismo y con la causa de la República. Su enlace en Buenos Aires y principal asesor político sería, en esta fase vital de Castelao, el emigrante procedente de A Peroxa, Rodolfo Prada, como muestran las largas cartas cruzadas entre los dos desde 1938 hasta 1947, cuando Castelao regresa de París.

El período del exilio fue, para Castelao, un tiempo de intenso trabajo político e intelectual, así como de fijación de las bases organizativas y doctrinales del nacionalismo gallego en el contexto de las instituciones republicanas del exilio. Fue también la época en la que vivió más intensamente la vida de la colectividad emigrante gallega, con la que se amalgamaron muchos exiliados que acabaron siendo unos “emigrados”. En aquel



Manuel Portela Valladares: Ante el estatuto.
Unificación y diversificación de las nacionalidades, 1932
Cubierta y contracubierta con dibujos de Castelao
Real Academia Galega

tiempo, Castelao fue un líder político a tiempo completo, como responsable de la Irmandade Galeguista (sustituta en América del Partido Galeguista del interior) y, desde noviembre de 1944, del Consello de Galiza [Consejo de Galicia]. Él se sentía plenamente amparado por la masa social de los emigrantes y, además, consideraba que aquella era la “Galicia ideal” que no podía existir en la Galicia territorial europea. Además de líder político, Castelao se convirtió en un guía a través de múltiples conferencias, artículos en prensa y, sobre todo, con la publicación de la obra *Sempre en Galiza*, cuya aparición dio lugar, en junio de 1944, a un acto de homenaje que reunió más de mil personas en un hotel porteño. Líder y guía que, ya en vida, fue virando hacia la construcción de un verdadero símbolo de las utopías gallegas, de algún modo imaginadas en su discurso *Alba de Groria* [*Alba de Gloria*]. La gestión de su muerte en 1950 por parte de la colectividad gallega y la sacralización de su obra y de su legado político incluido el Consello de Galiza hicieron de Castelao esa “gloria máxima” que el biógrafo Paz-Andrade le atribuía en su personal biografía.

El exilio de Castelao fue esencialmente porteño, como lo fue México o Francia para tantos exiliados republicanos. Su espacio vital, después de Rianxo y Pontevedra, volvió a ser Argentina y, particularmente, la ciudad de Buenos Aires, donde residió en el propio barrio de los gallegos, Montserrat, muy cerca del pulmón de la galleguidad que era por aquel entonces el *Centro Gallego*. En la ciudad porteña encontró un amparo afectivo y político que no tendría en ninguna otra ciudad del mundo y a algunos dirigentes de la colectividad totalmente entregados a la causa del nacionalismo gallego, desde Rodolfo Prada a Manuel Puente, Xosé B. Abraira o compañeros de exilio, como Suárez Picallo o Alonso Ríos. Fueron casi diez años de residencia argentina, en los que viajó fuera solo por motivos estrictamente políticos; a Montevideo, donde residía una selecta nómina de dirigentes del galleguismo republicano (Canabal, Tobío, Crestar, Meilán...); a México DF, en 1945, para participar en la reunión de las Cortes republicanas; y a París, en 1946-1947, donde desempeñó el cargo de ministro del gobierno republicano en el exilio.

Además de esta empatía de Castelao con la masa de emigrantes gallegos en el Río de la Plata, hay dos iniciativas políticas de gran impulso que marcaron esta última etapa vital del rianxeiro. La primera fue la constitución del Consello de Galiza, formado por cuatro diputados galleguistas y republicanos (Castelao, Suárez Picallo, Alonso Ríos y Elpidio Villaverde), con apoyo económico de una docena de líderes de la colectividad gallega que aportaron el soporte económico mínimo para que pudiese funcionar aquella institución. Concebido como un fideicomisariado de la voluntad del pueblo gallego expresada en las elecciones de 1936 y en el plebiscito del Estatuto de autonomía, el

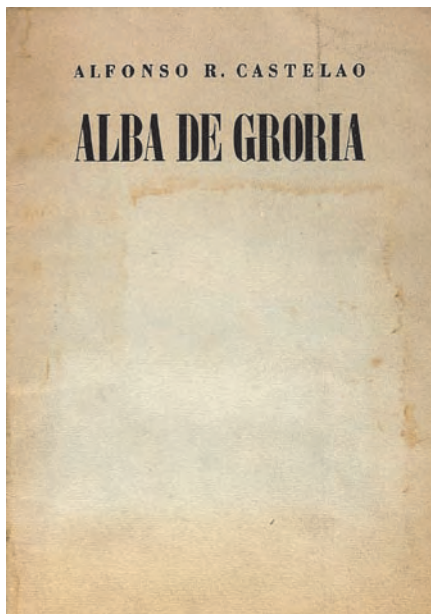
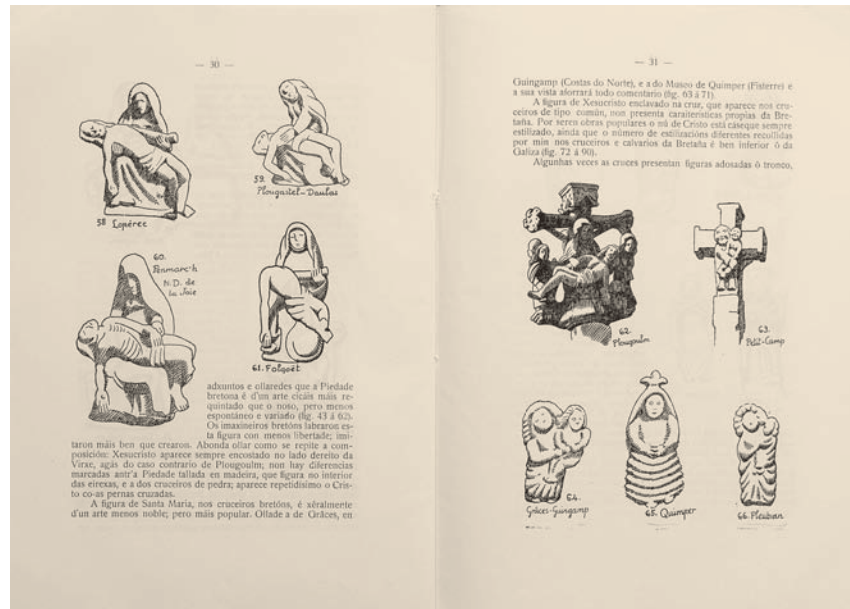
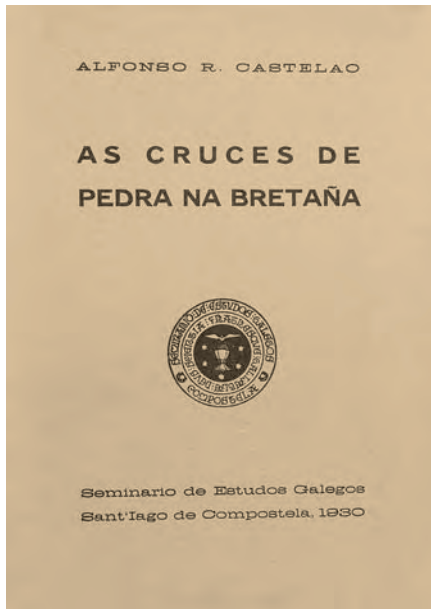
Consello de Galiza fue el instrumento con el que Castelao intentó equiparar la posición política e institucional de Galicia con las otras dos naciones “galeuzcanas”, Euskadi y Cataluña. El Consello de Galiza nació gracias al apoyo que le prestaron los dirigentes vascos y catalanes, especialmente el *lehendakari* Aguirre, quién inicialmente animó mucho a Castelao para que se decidiese a dar este paso. Era el resultado más natural de la reconstrucción de la alianza Galeuzca, que se venía forjando en América desde 1941, en el seno de las tres colectividades de emigrantes y de exiliados gallegos, vascos y catalanes. No obstante, el Consello de Galiza nació con una representatividad política muy limitada entre los exiliados de trece diputados gallegos de filiación de izquierda que estaban en el exilio solo cuatro formaron parte de él y, además de eso, su estructura administrativa y la experiencia de gobierno no se podían comparar con las del gobierno vasco o de la Generalitat catalana. Aún con estas limitaciones, la propia existencia del Consello de Galiza, que Castelao presidió hasta su muerte, fue la expresión más importante de la fuerza del galleguismo político en aquella coyuntura histórica de esperanzas de caída del régimen de Franco y de retorno a la España de los exiliados. Que esto no sucediese no le quita ningún mérito al esfuerzo de un grupo de exiliados y de emigrantes que, guiados por Castelao, soñaron con construir en el exilio la obra que había sido impedida por el golpe militar de julio del 36: una Galicia autónoma, con gobierno propio.

La segunda acción política de Castelao, muy estrechamente vinculada a la anterior, fue su designación como ministro sin cartera del gobierno republicano en el exilio, presidido por José Giral, primero en México y después en París. Esta incorporación del galleguismo republicano a un gobierno español fue el resultado de todo el trabajo hecho tanto en el exilio como en el interior en el que destacó el papel de Ramón Piñeiro, para mantener vivas las reivindicaciones autonomistas gallegas. Y fue la expresión más patente de la estrategia “galeuzcana” de prever una España futura fundada en los principios de republicanismo, democracia política y federalismo ibérico. El momento culminante de esta estrategia coincide con la presencia en París de Castelao como ministro y el declive de aquella alternativa política comenzó justamente con la crisis del gobierno de Giral y la salida del mismo de Castelao. Él representaba la parte más flaca de la cuerda que ataba aquel gobierno y fue por allí por donde rompió. También en este caso, pese a las protestas de fidelidad al ideario republicano, Castelao no tuvo los apoyos necesarios, ni siquiera de los amigos vascos y catalanes, para evitar la caída de Giral y el triunfo de la estrategia socialista representada por Indalecio Prieto, un personaje que según Castelao “ponía a España por encima de la República”. Castelao dejó el gobierno en enero de 1947, pero permaneció todavía en París hasta el mes de julio de aquel mismo año, tratando de recomponer la tela política que con tanto afán había ido

construyendo. En aquel trabajo no tuvo éxito, acabó en soledad personal y política, con una salud cada vez más endeble y así regresó a Buenos Aires, apenas sin tiempo para estar con su amigo y correligionario Otero Pedrayo y promover algunas tareas más culturales que propiamente políticas: la *Hestoria de Galiza [Historia de Galicia]*, lanzada bajo el mecenazgo de Manuel Puente, una edición anotada del Estatuto de autonomía, algunos discursos memorables como *Alba de Groria* (1948) y la edición (casi póstuma) de una de sus obras más ambiciosas, *As cruces de pedra na Galiza [Las cruces de piedra en Galicia]* (1950).

Castelao murió en Buenos Aires el siete de enero de 1950, en el corazón del verano austral, en el sanatorio del *Centro Gallego*, rodeado de médicos, amigos y admiradores. La muerte le llegó poco antes de cumplir los sesenta y cuatro años. Una vida relativamente breve, pero intensa en muchos aspectos de su biografía. De la obra de artista y de crítico moral de la sociedad del su tiempo dan fe sus cuadros y caricaturas, sus álbumes y también su depurada obra literaria, narrativa y teatral. De la obra estrictamente política, que ocupa las dos últimas décadas de su biografía, queda en pie su capacidad de encarnar las aspiraciones y derechos políticos del pueblo gallego. A dar cabida a estas ansias trataba de responder el Consello de Galiza y toda su estrategia de alianza con las instituciones republicanas, concretamente las mantenidas con vascos y catalanes. Cuando esa complicidad falló, hizo de la soledad política una arma para convertir su trayectoria personal en un referente simbólico para el porvenir. Sus herederos fueron fieles a este mandato: desde su desaparición física, Castelao no dejó de crecer como un símbolo “de gran polivalencia” (X. M. Núñez Seixas), especialmente en el seno del nuevo nacionalismo nacido en los años sesenta y en la ejecutoria de la propia Galicia autonómica. Esa polivalencia de Castelao funde sus raíces en una de las ideas más repetidas por el rianxeiro: que renegaba de la Historia en favor de la Tradición. No es por acaso que, en uno de los textos más apropiados sobre la figura del rianxeiro, escribiese el poeta J. A. Valente que, ante todo, Castelao era un “fundador de tradición”. Si en la Tradición está la verdad, como asegura el poeta ourensano, entonces tiene sentido que el libro *Sempre en Galiza* fuese considerado con frecuencia como la “Biblia” del galleguismo.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias



Castelao. As Cruces de pedra na Bretaña, 1930
Cubierta y páginas interiores con dibujos de Castelao
Fundación Penzol,Vigo

Castelao. Sempre en Galiza, 1944
Real Academia Galega

Castelao. Alba de groria, 1948
Colección particular

Para que a nosa Terra sexa nosa vota o Estatuto, 1936
Tinta sobre papel, 70,3 x 50,2 cm
Fundación Penzol,Vigo

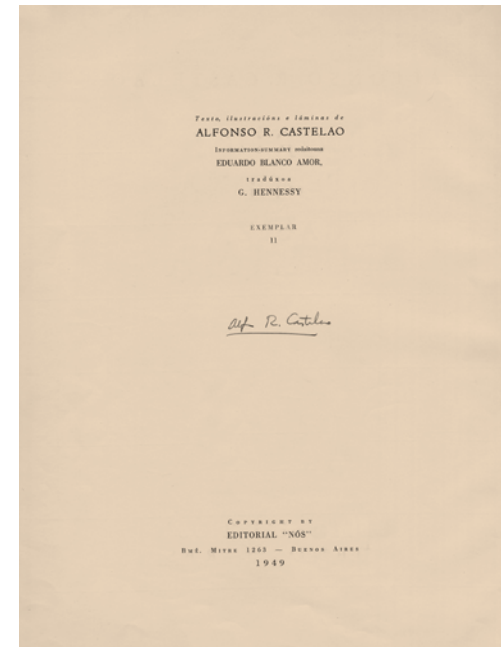
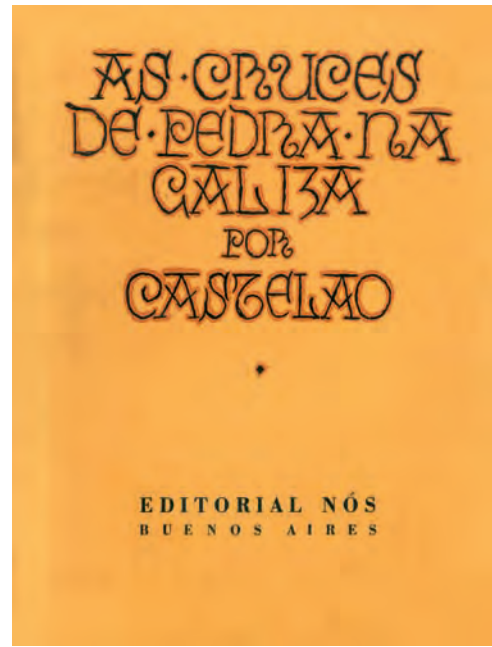
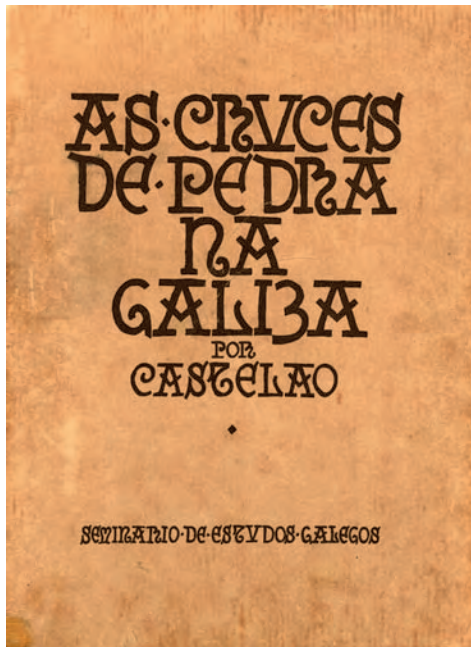




Así quixeron sempre que fose a nosa Terra, 1922-24
Tinta sobre papel, 34,3 x 23,7 cm
Colección de Arte ABANCA



Para que remate esta vergonza vota o Estatuto, 1936
Offset sobre papel, 100 x 70 cm
Museo do Pobo Galego / Fondo Manuel Beiras



Castelao. As cruces de pedra na Galiza, 1951
 Cubierta caja, cubierta y páginas interiores con dibujos de Castelao
 Colección particular, Pontevedra



CRISTIANIZACIONES

CÓMO É QUE AS LENDAS, OS EMBLEMAS, OS MOIMENTOS E LOGARES CONSAGRADOS por unha relixión abolida agoman e frorecen no agarimo da relixión trunfante? ¿Por qué unha nova relixión asimila e transfigura os obxectos do culto vello? ¿Por qué fan avinzenza os emblemas de cultos sañudamente contrarios? Velahí unha custión que sería parvo encetar, porque na xeometría dos símbolos hai un complexo indescifrabel e unha filosofía que fuxe á simpre razón científica. Semellante concordia pon de releve a supremacía dos símbolos sobor das creencias, debido cicáis ao respecto instintivo que o home sinte pol-a fé dos seus maores; pero, máis que outra cousa, pol-o misterio que zuma dos obxectos relixiosos, tanto máis diños de respecto canto menos se comprenda o seu significado. As relixións abolidas chegan a esvaérense na concencia do povo; pero non se tolle endexamáis o poder máxico da arte ideoplástica, que é gozo e soaz para o que en nós hai de inmortal e divino. Queremos decir que os emblemas relixiosos non morren coa relixión que trasmiten. Xa falamos dabondo a prol do siño cruciforme, que



Sellos de correos de la República Española con imágenes de estampas del álbum *Galicia mártir*:
Queiman, rouban e asesinan no teu nome!
Superviventes
A derradeira lección do mestre
Colección particular

Castelao, imágenes de la Guerra Civil

Valeriano Bozal

1

Durante la Guerra Civil el gobierno republicano publicó una edición de los *Desastres de la guerra* (1863) de Francisco Goya. El sentido de esta edición es bastante claro, la Guerra de la Independencia fue una guerra contra el invasor y el ejército sublevado en 1936 con la ayuda de Alemania e Italia y abundantes tropas norteafricanas, “moros”, en sus filas, fue considerado, a pesar de su nombre, “nacionales”, como un ejército invasor.

Creo, sin embargo, que esta explicación no agota el significado que los *Desastres* podían tener en 1936-1939. La Guerra de la Independencia tuvo bastante de guerra civil, larvada en ocasiones, explícita en otras, pero sobre todo fue una contienda de extraordinaria violencia, violencia que Goya muestra en sus estampas con un punto de vista que lo aleja de la tradición convencional de la pintura de batallas. Las mujeres y los hombres que luchan contra los franceses no lo hacen en nombre de idea alguna, en nombre del altar y del trono, sino en defensa de lo que es suyo, sus vidas, sus cuerpos, sus hijos. Los pueblos que huyen, huyen del fuego y del estallido de las bombas. Los padres que buscan a sus hijos entre los cadáveres no tienen en mente otra cosa que no sea su desgracia y la piedad para con ellos: el heroísmo se guarda para la retórica de los festejos patrios. Quienes los entierran a paladas, lo hacen en fosas comunes y con prisa para evitar las epidemias. Los madrileños que se enfrentan al hambre en la capital, por lo general personas de las clases más humildes, no mantienen actitudes heroicas –como las que retóricamente les atribuye Aparicio en el halago a Fernando VII–, muestran su desfallecimiento y extenuación. El pueblo que ríe bajo el papa funambulista o el que expulsa al buitre carnívoro, está harto de la corrupción. La guerra no es valor para nadie, es un monstruo que lo devora todo. En otras palabras, Goya, por primera vez en la historia de la pintura occidental, nos muestra la guerra desde el punto de vista de las víctimas, al margen de banderas e ideologías, una guerra en la que domina la crueldad.

La Guerra Civil fue en extremo cruel. El general Franco dirigió la campaña como si de una guerra colonial se tratara, el enemigo no sólo debía ser derrotado, debía ser aniquilado. La “limpieza” en la retaguardia fue una de las características de la guerra. “Paseo” fue una palabra española. Por lo que se refiere a la zona republicana, mucho más desorganizada, la represión también fue importante, en especial en los primeros meses. La carretera de Málaga, Almería, Sevilla, la plaza de toros de Badajoz, Santa María de la Cabeza, Gernika, el bombardeo de Madrid, Paracuellos, son nombres que evocan estos hechos.

2

El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937), además de ser expresión de la España republicana, acogió, como es sabido, algunas obras fundamentales para la historia del arte del siglo XX, *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, y *La Montserrat* (1937), de Julio González, son las dos más importantes entre las que se han conservado. Con ambas, la *Fuente de Mercurio* (1937) de Alexander Calder, además de otras perdidas entre las que se encuentran *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez, y *El payés catalán*, de Joan Miró. Se presentaron muchas otras menos conocidas y se exhibieron creaciones populares de diverso tipo. Además, la actividad cultural republicana, que nunca dejó de ser propaganda –como no podía ser de otra manera en una situación bélica–, pero que supo ir más allá de la propaganda, esa actividad encontró en carteles, dibujos y estampas algunas de sus más intensas creaciones.

Los pintores, sin abandonar los pinceles –los ejemplos de Miguel Prieto, Horacio Ferrer y Ramón Gaya son notables–, hicieron dibujos recogidos en álbumes e ilustraciones en publicaciones diversas. Antonio Rodríguez Luna (1910-1985), Arturo Souto (1902-1964), Baltasar Lobo (1910-1993), Horacio Ferrer (1894-1978), Luis Quintanilla (1893-1978), Ramón Puyol (1907-1981), Francisco Mateos (1894-1976) fueron algunos de los artistas

que realizaron dibujos y álbumes sobre la Guerra Civil. Alfonso Rodríguez Castelao (1886–1950) realizó tres álbumes: *Galicia mártir* (1937), *Atila en Galicia* (1937) y *Milicianos* (1938).

Todos estos artistas habían creado ya una obra de cierta importancia y elaborado un lenguaje propio. Antonio Rodríguez Luna se movía en el horizonte de un surrealismo dramático que tuvo algunas de sus mejores manifestaciones en los dibujos realizados a propósito de la Revolución de Asturias, precedentes de los que hace durante la Guerra Civil. Luis Quintanilla conocía bien la *nueva objetividad*, con especial atención a Grosz, con un dibujo nítido y profundamente expresivo. Recorrió parte del frente en 1937 y no dudó en dibujar, además de escenas de la tragedia en la zona republicana, la zona leal, acontecimientos como el asedio a Santa María de la Cabeza, que terminó con la rendición de sus defensores a las fuerzas de la República. Horacio Ferrer, próximo al *novecentismo* italiano, presentó una pintura justamente célebre en el Pabellón de la Exposición de París, *Madrid 1937 (Aviones negros)*, y realizó numerosos dibujos sobre los bombardeos a la población civil, en especial el sufrimiento de las mujeres. Francisco Mateos se sirvió siempre del sarcasmo, Ramón Puyol, del exceso. Puyol fue el autor de un cartel célebre, “¡No pasarán! Julio 1936 / ¡Pasaremos! Julio 1937”¹. Baltasar Lobo ilustró *Mujeres libres* –revista de la federación del mismo título, agrupación anarquista independiente de las organizaciones anarquistas “oficiales”, CNT y FAI–, y lo hizo con dibujos que revelan una amplia gama de actitudes, desde la mujer que grita desesperada con su hijo en brazos hasta la maternidad serena y feliz, amenazada por la violencia de la guerra. Arturo Souto no sólo mostró la crueldad de la contienda, también la oscura condición del mundo en el que se desarrollaba, la oscuridad de la tragedia.

Entre todos, fue Castelao el artista que, en mi opinión, más se aproximó a los *Desastres* de Goya. Al igual que Goya, el artista gallego contempla la guerra desde el punto de vista de las víctimas. Dos de sus álbumes, *Galicia mártir* y *Atila en Galicia*, nos muestran la violencia represiva de los nacionales, *Milicianos* es una exaltación de la resistencia. A diferencia de otros artistas, Castelao introduce un breve texto al pie de cada uno de sus dibujos: no es un título, es un comentario en ocasiones irónico o sarcástico, trágico otras veces. El texto no puede separarse de la imagen, contribuye a hacernos pensar sobre lo

¹ La importancia de la consigna “¡No pasarán!”, que Dolores Ibarruri repitió tantas veces, quizá no permite ver que el cartel posee un significado más concreto: es una referencia positiva a la militarización del ejército popular. Sobre la fecha “Julio 1936”, en el marco del “¡No pasarán!”, es un civil armado el protagonista; sobre la fecha “Julio 1937” y la afirmación “¡Pasaremos!”, el protagonista es un soldado perfectamente armado. El cartel aborda uno de los temas que sembró la discordia en la España republicana: hacer la revolución para ganar la guerra, ganar la guerra para hacer la revolución.

representado y sus implicaciones, y evita en la medida de lo posible –y a veces es difícil lograrlo– el sentimentalismo. En esto, recuerda también las estampas y los dibujos de Goya, que se conciben de la misma manera, y vuelca sobre sus dibujos de guerra toda la sabiduría que se exige a un comentarista irónico de la realidad cotidiana. Su álbum *Nós [Nosotros]* (1930²) constituye un verdadero fresco crítico de la vida rural gallega, caciques y clérigos, labriegos, campesinas, niños, maestros, etc., y los dibujos de guerra tienen muy en cuenta ese mundo que ha creado, del que son una prolongación brutal.

Un ejemplo me permite explicar lo que quiero decir. En el álbum *Nós* hay una figura de una extraordinaria belleza (lámina 40), una joven madre campesina que amamanta a un niño. Una somera línea define los volúmenes, la curva perfila la falda que ocupa toda la parte baja y de la que rítmicamente surgen el cuerpo, los brazos con el hijo y la cabeza tocada, como es propio de las campesinas, la mirada es pensativa, de ojos hermosos; encima, las hojas de un árbol son a la vez indicación del lugar y motivo decorativo. La gradación lumínica recrea las diferencias espaciales en un dibujo que pone de relieve la deuda de Castelao con el *art nouveau*. Al pie del dibujo dice: “Non é leite o que mama o rapaz; é sangue” [No es leche lo que mama el rapaz: es sangre]. El punto de vista que introduce el texto destruye cualquier interpretación idílica, la belleza de la madre descubre un sentido escondido que tiene en la miseria y la injusticia de la vida rural el marco adecuado. Pero la belleza persiste, por eso es más amargo el dibujo.

Pues bien, Castelao da un paso más en un dibujo de *Atila en Galicia* con un tema en principio similar, una maternidad. También lleva un texto al pie, “Matáronle un fillo” [Le mataron un hijo], pero la maternidad es muy distinta: una mujer, en el campo, acuna un tronco de madera. Destocada, fijo el gesto, extraviado, es una figura voluminosa con un marcado claroscuro, forma cerrada que destaca la masividad respecto del paisaje. La locura de la violencia perpetrada conduce al mayor desquiciamiento³.

² Editado en 1930, recoge dibujos realizados entre 1916 y 1918, algunos de los cuales, tal como ha mostrado M^a Victoria Carballo–Calero tienen una génesis anterior. M^a Victoria Carballo–Calero Ramos, “Xénese e configuración do álbum *Nós*”, en AA.VV., *Castelao*, A Coruña, Deputación da Coruña, 2017. Entre los estudios publicados por M^a Victoria Carballo–Calero destacan *La ilustración en la revista Nós*, Ourense, Diputación Provincial, 1983, y *Os castelaos de Ourense*, Ourense, Caixa Ourense, 1985.

³ En el álbum *Nós* predominan los dibujos de línea nítida y sentido rítmico, así como la gradación de la luz para crear el paisaje, pero no todos siguen estas pautas, algunos se decantan por un claroscuro más contrastado, (31, 33, 35, 38, etc.) y crean una atmósfera más tenebrosa, y uno de ellos, “Os escravos do fisco” (Los esclavos de Hacienda; lámina 15) nos hace pensar en artistas como Khäte Kollwitz, cuya obra no sé si Castelao conocía.



Non é leite o que mama o rapaz;
é sangue.

Álbum N.ºs. Lámina 40. Non é leite o que mama o rapaz; é sangue
Hauser y Menet, Madrid 1931
Real Academia Galega de Belas Artes

Existen muchos puntos de contacto entre las estampas de Goya y los dibujos de Castelao, pero también hay diferencias notables. Pondré de relieve unos y otras a lo largo de este ensayo, pero ahora quizá convenga llamar la atención sobre la diferente situación en la que se encontraron ambos artistas. Goya permanecía en el Madrid ocupado por los franceses, continuaba siendo pintor del rey, del que recibió la mayor condecoración josefina (Orden Real de España), y formó parte de la comisión que seleccionaba las obras de arte que debían enviarse a Francia⁴. Tras la guerra, fue depurado y absuelto de todas las imputaciones, no sé si de todas las sospechas.

En los años de la guerra empezó a trabajar en los *Desastres*, 1810, que posiblemente terminó en 1815, pero las estampas no fueron publicadas en vida, las planchas quedaron en Madrid cuando el pintor marchó a Francia y la Real Academia de Bellas Artes las publicó en 1863. Ninguna de las especulaciones que se han formulado para explicar la razón por la que Goya no publicó las estampas es concluyente. Pueden contemplarse como un testimonio de la crueldad desatada en la guerra, no sólo por el ejército napoleónico, pues no encontramos referencias al altar y al trono, tal como era habitual en las estampas que se realizaron aquellos años. Quizá fue este uno de los motivos por los que el artista no las hizo públicas.

Se ha dicho en varias ocasiones que muchos españoles estaban en el lugar equivocado cuando estalló la Guerra de la Independencia, al igual que sucedió años después con la Guerra Civil. Goya pudo haber sido uno de esos españoles, no Castelao. El artista gallego estaba en Valencia cuando se produjo el levantamiento militar, ciudad en la que se refugió buena parte de la intelectualidad republicana. La vida de Castelao en estos años no es ambigua ni equívoca, Castelao era un líder nacionalista gallego, republicano, Goya era un artista, un funcionario, pintor del rey. Los dibujos de Castelao sí se publicaron, a diferencia de lo que sucedió con los *Desastres*, en ellos no se oculta la diferencia entre víctimas y verdugos, verdugos son los militares sublevados y aquellos que los apoyan, “fascistas” es término que aparece en los dibujos, víctimas, la población civil. La violencia es similar en estampas y dibujos, y algunos motivos goyescos están también presentes en los álbumes de Castelao: la violencia ejercida sobre la mujer, las mutilaciones y torturas, el amontonamiento de cadáveres, las *piedades*, etc. No hay duda alguna de quién ha

⁴ Gérard Dufour, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008. Además de Goya, los miembros de la comisión que debían elegir las obras que pudieran satisfacer al Emperador eran Mariano Maella y Manuel Napoli.

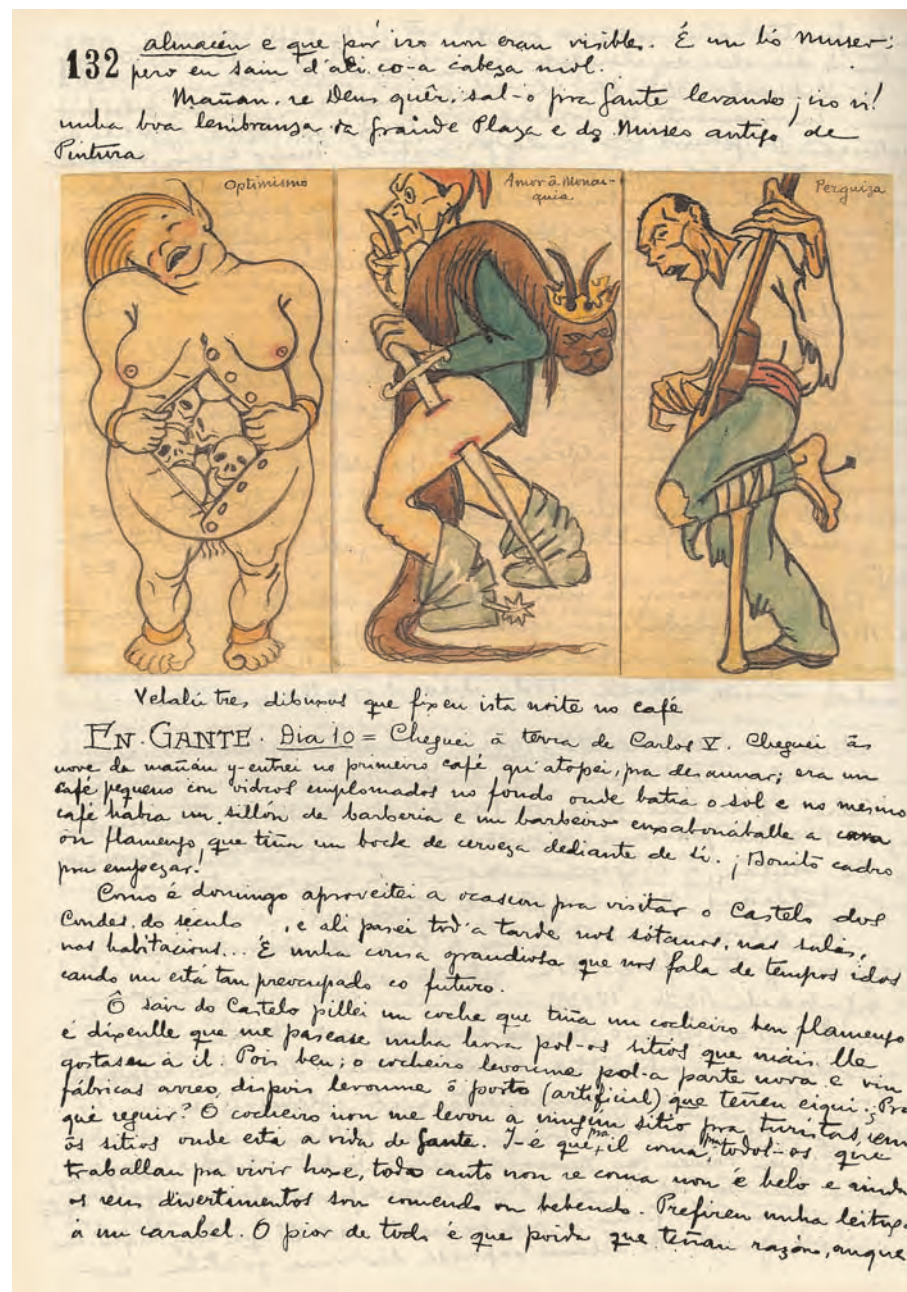
perpetrado tanto sufrimiento, el artista gallego dibuja al dios de los fascistas, dios de la muerte – abre *Galicia mártir*– y dedica un álbum a los milicianos del ejército popular.

Los tres álbumes ofrecen una secuencia narrativa que tiene principio y final. El primer dibujo de *Milicianos*, “Eisi sería Hespaña” (Así sería España), representa a un hombre prehistórico que toca una flauta, un hueso humano. Cabe suponer la intención del artista: así sería, arrasada, España si triunfara el levantamiento del general Franco. Para evitarlo, los restantes dibujos constituyen una exaltación de los milicianos del ejército popular. El álbum termina en “Irmáns” [Hermanos]: un miliciano lleva a otro a hombros, se supone que herido. [Ignoro hasta qué punto el dibujo puede ser una llamada a la fraternidad entre los diversos grupos políticos que componían el ejército republicano.]

Atila en Galicia se abre con “O paraíso feixista” [El paraíso fascista], una *pietá* en la que dos hijos abrazan a una madre que llora por el compañero muerto a sus pies. La última se titula “Evasión”: varios hombres y una mujer huyen remando en una barca. *Galicia mártir* comienza con un dibujo simbólico: “Este é o Deus dos feixistas” [Este es el dios de los fascistas], una figura colosal, un ídolo, que abre su vientre lleno de calaveras, es el dios de la muerte saludado por los fascistas brazo en alto. En el último dibujo, un niño y una niña delante de un hórreo, sentados sobre el tronco de un árbol, junto a un montón de leña, su título “Superviventes” [Supervivientes]. Si el comienzo lo preside el dios de la muerte, el final se cierra con la esperanza de vida, los niños y el mundo campesino⁵.

“Supervivientes” es anuncio de vida, lo contrario al ídolo que abre el álbum. Este ídolo tiene un antecedente directo en un dibujo de *Diario 1921* (p. 132), en el que una mujer gruesa

⁵ Conviene decir ahora que los niños tuvieron siempre gran importancia en la obra de Castelao. Son bastantes los que aparecen en *Nós* y muchos los que protagonizan viñetas, ilustraciones y dibujos satíricos. En los álbumes de guerra su presencia es reducida aunque importante. El costumbrismo se ciñe a la apariencia minuciosa y curiosa, el arte de Castelao, que no elude esa apariencia, la hace saltar para describir lo que hay bajo ella, lo que hay de realidad e historia, sus dibujos constituyen una forma de pensamiento. Uno de los “instrumentos” de los que se sirve para alcanzar esa visualidad son los niños – otros: mendigos, ciegos, emigrantes, madres, campesinos y campesinas, etc.–, los niños son ingenuos y naturales, no tienen la mirada viciada, carecen de mirada ideológica, se atienen a lo que ven, juzgan y exponen sus deseos, y sus valores. Precisamente porque no están contaminados por presupuestos y convenciones se aproximan a las cosas con una verdad escondida para nosotros, adultos. Cuando dos niños miran a través de un cristal y uno pregunta al otro “¿Qué miras?”, y el otro responde “–Como comen”, la contundencia de la contestación, que no es sarcástica sino sincera, sencilla y directa, es una piedra que agita las aguas de lo establecido (El dibujo con ese pie se publicó en *Galicia* el 13 de octubre de 1923. Para el tema de los niños en Castelao: Diana Vilas Meis y Óscar Rodríguez García, *Cousas de nenos*, Pontevedra, Deputación de Pontevedra, s.a. [2015]).



Castelao. *Diario*, 1921

Página 132 de la edición facsímil, Deputación Provincial de Pontevedra, 1986

Colección particular

abre su vientre lleno de calaveras, la belleza puede esconder la muerte. Castelao dice en el *diario* que hizo este dibujo en un café de Gante y no parece existir duda de que el artista estaba influido por la ambigüedad que muchas veces es propia de la pintura flamenca, en especial de El Bosco, sobre el que escribe y dibuja en estas páginas. Castelao participa de la interpretación medieval del mal mediante una figura simbólica de colosales dimensiones, realiza también diversos dibujos que representan seres monstruosos, diablos, animales, etc., como era habitual en las gárgolas y los capiteles de las iglesias medievales. Ahora, en 1937, esa figura del mal abre una historia de crueldad extrema, ya no es un mal en abstracto, no es una divinidad a la que encomendarse, son los sublevados quienes perpetran el daño.

4

La mujer ocupa un lugar destacado en la galería de las víctimas de la represión, el sufrimiento de la población civil tiene en la situación de las mujeres su manifestación más radical.

Este es el primer punto que deseo abordar. El artista gallego no es el único, el lector tiene en su memoria visual la poderosa imagen de la madre con el niño muerto del *Guernica* (1937, Madrid, MNCARS) picasiano, la campesina a la vez poderosa y frágil, con el niño en brazos, que es *La Montserrat* (1937, Ámsterdam, Stedelijk Museum), de Julio González, la madre que levanta el puño en los *Aviones negros* (1937, Madrid, MNCARS), de Horacio Ferrer, las madres que huyen al refugio, del mismo Ferrer, o la madre desesperada y agresiva de Baltasar Lobo.

El número de maternidades afectadas por la guerra es grande, no sólo entre los artistas españoles, Khäte Kollwitz hace de la maternidad agredida y perseguida uno de sus motivos fundamentales, Henri Laurens piensa en la mujer como en el símbolo de la resistencia⁶. Castelao dibujó en *Nós* madres que viajan a la emigración; que trabajan en el campo con los hombres; que llevan a su hijo a la escuela; hacen música con una zanfoña y cantan para mantener a sus hijos; pagan los foros o rezan para que Dios les libre de la justicia. Entre todas, hay una terrible, la que, como “Prólogo” abre el álbum: un esqueleto cubierto con una toca de campesina nos ofrece un niño, un bebé, mientras que en su parte inferior entre los huesos del pubis, otro esqueleto infantil parece querer salir. Vida y muerte.

La guerra es muerte, en ocasiones, atroz. La violación y la muerte protagonizan “Todo pol-a Patria, a relixión e a familia” (Todo por la patria, la religión y la familia; *Atila en Galicia*, lámina 3): una mujer violada y asesinada, con los pechos al descubierto, yace en el campo, junto a un árbol en el que está atado el cadáver de su pareja; al fondo, entre un

paisaje de árboles, huyen parsimoniosamente los soldados que han perpetrado los crímenes. Una mujer a la que han “rapado” la cabeza, con los brazos cortados, parte del pecho al descubierto, ensangrentada, con las siglas UHP grabadas en la frente, junto a una puerta en la que han escrito “ARRIBA ESPAÑA” por la que podemos ver las piernas de la pareja muerta: el texto es lacónico, la mujer no puede decirlo, no puede hablar, pero Castelao sí, y nosotros con él: “¡Cobardes! ¡Asesinos!” (*Galicia mártir*, lámina 5).

Entre las sevicias posibles, la violación es bien conocida. Una joven se arroja al vacío, “Denantes morta que aldraxada” [Antes muerta que ultrajada]; *Atila en Galicia*, lámina 8, el grupo de soldados miran desde la loma, al fondo. Al caer, se le vuela la toca con la que se cubría, pero mantiene la gentileza del cuerpo en una figura que poco tiene que ver con la verosimilitud de una caída pero permite conservar la juvenil belleza de la muchacha. Aunque el claroscuro tiene aquí importancia, el dibujo recuerda la maternidad de *Nós* a la que aludí antes. El rítmico movimiento de la joven, la nitidez de su figura, la gradación de luz en la composición del cuerpo, el acusado contraste entre la claridad del cielo al que se arroja y la oscuridad de la loma y de los soldados: el dibujo articula aquello que Castelao sabe hacer mejor, el dibujo nítido y rítmico del *art nouveau* y la materialidad propia de la *nueva objetividad*. Aquellas mujeres de la Galicia rural de los años diez y veinte son ahora las protagonistas de la tragedia.

Las mujeres son madres. La primera imagen de *Atila en Galicia* es una *pietá*. Una mujer llora en primer término al hombre muerto, su compañero, abrazada por un hijo y una hija: “O paraíso feixista” [El paraíso fascista]. Detrás, dos grupos semejantes conducen

⁶ La figura femenina tuvo durante la Segunda Guerra Mundial diferentes aproximaciones. Jutta Held ha llamado la atención sobre su tratamiento iconográfico por parte del escultor Henri Laurens, autor de la portada de *La dernière nuit*, poemas que Paul Eluard publicó en 1942. En el aguafuerte de Laurens una mujer asesinada, acuchillada por un hombre, grita su horror y su espanto. La mujer asesinada tiene su más directo antecedente en *L'exterminée* (1939) y su grito aparece también en otro dibujo de 1942, *Femme fleur* (col. part.). El hombre recuerda a *L'ange exterminateur*, que desarrolla la serie de “ángeles negativos” que el arte de vanguardia había creado en los años anteriores (Rilke, Klee, Max Ernst, etc.), sobre el que Laurens había trabajado con motivo de sus creaciones en torno al *Apocalipsis* (1939).

Jutta Held analiza el cambio producido en los papeles desempeñados por hombre y mujer, por lo masculino y lo femenino: “los asesinos son los débiles, por el contrario, los débiles, en principio las mujeres, son los fuertes –en una inversión dialéctica –, los que defienden la vida. Es la masa la que tiene que reconocerlo, y por eso Eluard la identifica con la Resistencia. [...] La lucha de la Resistencia se muestra en signos bajo la imagen de la mujer”.

Jutta Held, “La feminización de la vanguardia. Sobre el arte de la Résistance: Eluard y Henri Laurens”, *La balsa de la Medusa*, 21, 1992, p. 70. *La Montserrat* se identifica con la resistencia.

nuestra mirada hacia un fondo de brumas; a la izquierda, árboles y montes rocosos, en el firmamento, nubarrones de oscuridad. El lugar podría titularse “el infierno fascista” y la referencia obligada es la sencillez del arte popular tradicional que el artista conocía bien. El hombre muerto ocupa el espacio inferior, horizontal, sobre el que se levanta un bloque piramidal formado por la mujer –que sujeta el brazo de su compañero– y los hijos abrazados. El patetismo se afirma en la composición monumental de la escena. La monumentalidad define una nota sobre la que creo oportuno llamar la atención: una figura monumental representa un motivo singular, concreto, pero a la vez dota a ese motivo de universalidad. La *pietà* es una composición religiosa que representa la muerte del hijo, de un hijo concreto en un momento preciso, pero es a la vez representación de la piedad, universaliza la imagen. La escena de Castelao es una *pietà* secularizada.

Castelao no elude las representaciones religiosas populares. La primera lámina de *Galicia mártir*, “Queiman, rouban e asesinan no teu nome!” [¡Queman, roban y asesinan en tu nombre!], muestra a una campesina de edad que arrodillada se dirige a un crucero de piedra⁷. En el paisaje del fondo, de clara luminosidad y gran distancia, se adivina una construcción eclesial. En el mismo álbum, el décimo dibujo vuelve sobre el tema de la *pietà*: una mujer mayor sujeta a su hijo muerto, en el suelo, una hoz, con la que quizá haya intentado defenderse, símbolo político y herramienta de trabajo, vida del campesino: “Este door non se cura con resiñación” (Este dolor no se cura con resignación). El pie alude a una virtud cristiana, también al momento bélico. La composición responde a pautas clásicas, una forma piramidal en la que el hijo muerto perfila la base y la cabeza de la madre, con el gesto de dolor, el vértice de la pirámide. Una ligera nube y una sobria indicación espacial en la parte inferior son los únicos motivos que acompañan a la escena, de esta forma atrae sobre sí todas las miradas, nada las distrae.

La hoz fue, junto con el martillo, símbolo del que se sirvió el realismo socialista. La composición más conocida, y la más espectacular, es el grupo escultórico que realizó Vera Mújina (1889–1952) para coronar el Pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de París (1937), obra del arquitecto Boris Iofan (1891–1976). Conocido con el título *El obrero y la koljosana*, el hombre esgrime el martillo y la mujer, una campesina, la hoz.

⁷ Castelao empieza a estudiar los cruceros de piedra gallegos a partir de 1924 cuando entra a formar parte del Seminario de Estudios Gallegos. En 1930, tras un viaje a Bretaña, publica *As Cruces de Pedra na Bretaña* y en 1934 ingresa en la Real Academia Gallega con un discurso sobre *As cruces de pedra na Galiza* (publicado por la Real Academia Gallega en 1964). En 1950, tras su muerte, se publica *As cruces de pedra na Galiza* (Ed. Nós).

Mújina ha representado a la pareja en un movimiento de avance de gran dinamismo, afirman, prometen el futuro y lo hacen con agresividad revolucionaria.

Conviene señalar que no todas las grandes esculturas –grandes por su calidad e importancia histórica, no por su tamaño– se atienen a las mismas pautas retóricas. En la misma exposición, en el Pabellón de la República española, se exhibía, como ya he dicho, *La Montserrat* de Julio González: también lleva una hoz, pero en este caso pegada al cuerpo, es instrumento de defensa, un arma, pero la actitud de *Montserrat* no es de agresividad, es de resistencia, se defiende de la barbarie, y lo hace más con el gesto y la actitud corporal que con la hoz. Esta forma parte de su cuerpo, por decirlo así, de su vida, es herramienta de trabajo para la campesina. Creo que Castelao, en este punto siguiendo la pauta marcada por González –aunque no sé si conocía la escultura, supongo que al menos la habría visto en las fotografías del Pabellón publicadas en la prensa– concibe la hoz con ese doble significado, herramienta de trabajo y símbolo político.

★

El tercero de los álbumes, *Milicianos*, difiere de los dos hasta ahora comentados. *Atila en Galicia* y *Galicia mártir* narran la brutalidad ejercida por los nacionales, *Milicianos* es una exaltación del ejército popular republicano y, como expone en las palabras preliminares, recuerdo del heroico impulso del pueblo que dio tiempo para crear el ejército de la República. La figura femenina aparece en tres estampas: “Arenga”, “A loitar pol-o fillo” [A luchar por el hijo] y “Asi procedían” [Así procedían]; estampas 2, 5 y 8. En la primera, tal como nos dice el pie, una mujer joven arenga a un grupo de milicianos (también a nosotros, que estamos frente a ella). Nada tiene en las manos, ninguna herramienta, ningún símbolo o bandera, aunque sí los milicianos. La escena tiene lugar en las calles de una ciudad, los milicianos, presumiblemente, marchan al frente. Al igual que en esta, el ambiente dibujado por Castelao en “A luchar por el hijo” contrasta con violencia luz y sombra, produciendo una sensación dramática: el miliciano se despide de su hijo besándolo, la esposa, pensativa, se encuentra en segundo plano. En el tercer dibujo es la madre la que despide al hijo, el lugar es propio del mundo campesino, la sensación, de tristeza, también aquí con un acusado juego de contrastes.

5

Las mujeres son torturadas hasta la muerte, los hombres también. La tortura protagoniza *Atila en Galicia*, se ha ensañado con algunos de los hombres que aparecían en dibujos ya

comentados, y se ensaña ahora en “Castigo menor” (lámina 2), “No fondo do mar” [En el fondo del mar]; lámina 4, “Pra que ergan o puño!...” [Para que levanten el puño!...]; lámina 6, se sugiere en “Algunha vez chegan tarde” [Alguna vez llegan tarde; lámina 8], pues quienes entran por la puerta encuentran que se ha suicidado aquel a quien iban a detener y, cabe suponer, torturar y ejecutar.

De todos estos dibujos, el más violento es “Para que levanten el puño!...”: dos guardias civiles, riendo, levantan a un hombre al que con un hacha han cortado ambas manos. El lugar es de confusa precisión, la crueldad de los verdugos, su miseria moral, difícilmente superable. “Castigo menor” muestra una brutal paliza que dos facinerosos, con gorrillo cuartelero y uno con pistola al cinto, propinan a un hombre caído en el suelo. “En el fondo del mar”: varios ahogados sujetos con cuerdas a piedras, enemigos arrojados al agua para que, después de torturados, mueran. Al igual que en otros dibujos, Castelao dispone en primer término varias figuras y alguna al fondo y contrasta su carácter trágico con la presencia de peces que nadan sobre los cadáveres.

“Para que levanten el puño!...” guarda estrecha relación con el ya comentado “¡Cobardes! ¡Asesinos!”. Un hombre en aquél, una mujer en este, ambos han sido sometidos a una violencia extrema, mutilados. El recuerdo de los *Desastres* de Goya es patente: “Esto es peor” y “Grande hazaña! con muertos!” (desastres 37 y 39), final de un conjunto de estampas de gran crueldad, representan escenas brutales. En “Esto es peor” un hombre con los brazos cortados ha sido empalado en un árbol y muere de forma horrible. No sabemos si el hombre es un francés, un colaborador del ejército napoleónico o un guerrillero español, poco importa, el artista desea destacar la crueldad perpetrada cualesquiera sea la condición de la víctima. “Grande hazaña! Con muertos!” multiplica el horror: tres cadáveres, colgado uno de los pies, castrado otro, mutilado el tercero —brazos y tronco colgados de las ramas del árbol, como si fueran sus frutos, la cabeza clavada en otra—. “No se puede mirar” escribe Goya al pie de otra estampa (número 26: un grupo de civiles va a ser fusilado), tampoco aquí se puede mirar.

Son muchos los cuerpos torturados, desmembrados, desollados que encontramos en la historia de las artes visuales, pinturas, estampas, esculturas, dibujos. Por lo general, la mayor parte en escenas de carácter religioso que explican y legitiman la violencia en atención a ideas “más elevadas”, una vida eterna. El paso siguiente al suplicio, la muerte y el entierro, o bien se elude mediante una ascensión a los cielos, o bien son los compañeros de religión quienes se ocupan del enterramiento. Los días posteriores a la crucifixión de Jesucristo son a este respecto paradigmáticos. Abandonado en la cruz, su cuerpo podía

haber sido pasto de las aves, enterrado, sale de la tumba y asciende a los cielos. El cuerpo no se destruye, tampoco se corrompe⁸.

Ahora bien, la secularización exige una concepción diferente, tanto en lo que se refiere a la tortura cuanto al tratamiento del cuerpo tras la muerte. El cuerpo merece la dignidad que se reconocía desde la antigüedad, la recuperación del cadáver de Héctor para que no sea devorado por los perros y puedan celebrar honras fúnebres, es uno de los motivos centrales de la *Iliada*, afecta tanto a la dignidad del guerrero cuanto a sus deudos: Aquiles cede ante la petición y los regalos de Príamo. En un tiempo más próximo a Goya, la pintura napoleónica que glorifica las batallas del Emperador destaca la dignidad de los derrotados, malheridos y muertos. En su *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808), una de las pinturas más famosas de A. J. Gros, muertos y heridos aparecen en primer término, poseen una gran verosimilitud

⁸ En diversas ocasiones dibujó y pintó Brueghel el destino de los cuerpos de los ejecutados: sobre una rueda colocada en lo alto de un poste, los cadáveres serán devorados por las aves. Este motivo aparece, por ejemplo, en *El triunfo de la muerte* (1562, Madrid, Museo Nacional del Prado), un verdadero repertorio de la crueldad (¿humana?, ¿divina?) concebida como justicia. También lo encontramos en *Subida al monte Calvario* (1564, Viena, Kunsthistorisches Museum), pintura en la que la crucifixión tiene más de romería que de ejecución, pero a la derecha, tras las santas mujeres, un poste sujeta en lo alto una rueda vacía, un cuervo espera, ¿a qué cuerpo estaba destinada, los ladrones, Jesucristo? Al fondo se ven otras ejecuciones y otras ruedas, pero el destino de esta, tan cercana a nosotros, es el de la ejecución que de inmediato, cuando culmine el ascenso al monte, va a celebrarse.

Esta no es una “costumbre” flamenca. En el capítulo VII de su libro pone Quevedo en boca del verdugo que ajustició al padre de Pablos una narración detallada del hecho: “Sentóse arriba [en el tablado de la horca], tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la soga y púsola en la nuez. Y viendo que el teatino le quería predicar, le dijo: —‘Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría parecer prolijo’. Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto: quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mi me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos. Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro [maravedís]”. Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 163.

Pero quizá la más terrible aproximación al cuerpo expuesto y deshumanizado es la *Balada de los ahorcados* de François Villon:

«La pluie nous a bués et lavés,/ Et le soleil desséchés et noircis;/ Pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés,/ Et arraché la barbe et les sourcils./ Jamais nul temps nous ne sommes assis;/ Puis ça, puis là, comme le vent varie,/ A son plaisir sans cesser nous charrie,/ Plus becquetés d’oiseaux que dés à coudre./ Ne soyez donc de notre confrérie;/ Mais priez Dieu que tous veuille absoudre!»
(La lluvia nos ha vaciado y lavado,/ Y el sol reseca y ennegrecido;/ Urracas, cuervos, nos han vaciado los ojos/ Y arrancado la barba y las cejas./ Jamás un instante permanecemos quietos;/ De acá para allá, según varía el viento,/ De continuo, a su antojo, nos sacude,/ Más picoteados de aves que un dedal./ No seáis, pues, de nuestra cofradía,/ ¡Mas pedid a Dios que a todos nos absuelva!). François Villon, *Poesía completa*, Madrid, Visor, 2006, pp. 278–279. Edición de Gonzalo Suárez.

—se dice que el artista visitó el depósito de cadáveres para pintar los cuerpos adecuadamente— y considerable dignidad, sobre ellos se extiende la clemencia del Emperador.

Otra pintura de Gros nos permite hacer una comparación con Goya. En 1806 había pintado *La batalla de Aboukir* (Versalles, Musée du Chateau), en la que el general Murat, sobre caballo blanco, centra la composición, arrolla a los enemigos y los vence. Delante, una vez más, los muertos que puntean la escena y entre ellos un cadáver con los dos brazos extendidos que nos remite directamente al cadáver pintado por Goya en 1814, en *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Madrid, Museo Nacional del Prado). La posición de ambos cadáveres es muy parecida, de ambos vemos el rostro, ambos con los brazos extendidos, pero las diferencias entre uno y otro son importantes. Sólo me referiré a una: mientras que el cadáver de Goya ha sido calificado en numerosas ocasiones de muñeco, tal es el modo en el que ha quedado tras caer fusilado, el cadáver de Gros está lleno de dignidad, nada tiene de muñeco (como no lo tienen otros, remedos de figuras clásicas). En los *Fusilamientos* el madrileño muerto sólo es eso, alguien sin vida, a la manera de un muñeco, no la figura heroica y digna que vemos en una escena, sino el personaje inanimado, arrojado, tirado, que encontramos al acercarnos agachados para ver qué sucede en el desmonte del Príncipe Pío. En los dibujos de Castelao, los muertos siguen la estela de Goya, no la de Gros.

La mutilación de los cuerpos, en los *Desastres* y en los dibujos de Castelao, es una forma de deshumanización. El otro, el adversario al que se mutila, deja de existir como ser humano. El enemigo es un no-humano, una cosa. La mujer y el hombre mutilados, abandonados en el campo o en una casa han dejado de ser humanos para el perpetrador. Las vejaciones y sevicias a las que han sido sometidos hacen de ellos *otro prescindible*, alguien que ya no existe. Cuando los paisanos acuden a enterrar los cadáveres de sus vecinos o de sus familiares les devuelven la identidad y la dignidad perdidas.

6

Un montón de cadáveres, “Así aprenderán a no tener ideas” (Así aprenderán a no tener ideas), dice el texto de la cuarta lámina de *Galicia mártir*. “Non enterran cadavres; enterran semente” (No entierran cadáveres; entierran simiente) afirma Castelao en la lámina 7 del mismo álbum. “Arriba os probes do mundo” (Arriba los pobres del mundo) escribe el hombre que recibe los disparos contra una pared y levanta el puño (lámina 3). El recuerdo de los *Desastres* es imborrable: montones de cadáveres en “Para eso habéis nacido”, “Enterrar y callar”, “Tanto y más”, “Lo mismo en otras partes” (desastres 12, 18, 22 y 23), el entierro en la fosa

común es el tema del 27, “Caridad”; los fusilamientos se ejecutan en “Y no hai remedio” y “Bárbaros” (desastres 15 y 38), y son colectivos en el citado “No se puede mirar”.

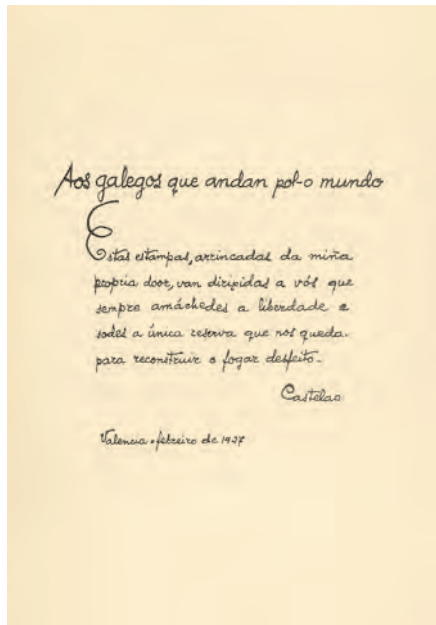
Las afinidades con las estampas de Goya son notables, si bien los dibujos de Castelao ofrecen algunas diferencias que no cabe pasar por alto. La más importante es aquella que aparentemente sólo se refiere a la composición, pero que, creo, va más allá. En las estampas del artista aragonés existe un punto de vista muy concreto: alguien percibe la escena, alguien llega a ese lugar y la encuentra. Es una composición característica de Goya, la encontramos en las estampas de ejecuciones, torturas y cadáveres, también en las pinturas del dos y el tres de mayo de 1808. De esta manera, el artista nos interpela, nos hace entrar en las pinturas y los grabados, estamos implicados en los acontecimientos.

En ocasiones también Castelao pone en práctica recursos similares. “Arriba los pobres del mundo” tiene el aspecto de una imagen cinematográfica, en especial por el tratamiento focal de la luz. No es el único caso: hemos llegado a la casa en la que un mujer ha sido salvajemente torturada, podemos entrar en la habitación en la que yace muerto su compañero; lo sucedido en “¡Cobardes! ¡Asesinos!” también nos afecta directamente. En otras imágenes, por el contrario, no es la composición la que nos obliga a comprometernos, en “Así aprenderán a no tener ideas”, es la relación entre el pie, el montón de cadáveres y el hombre que detrás lo contempla: no podemos ser ese hombre, ¿acaso estamos de acuerdo en que ese es el correctivo adecuado por tener ideas?

Entre todos los dibujos de *Galicia mártir* hay uno que incorpora la composición propia de los *Desastres* con la reflexión que impone el pie de la imagen: “A derradeira lección do mestre” [La última lección del maestro]; lámina 6. Estamos en una carretera, dos niños encuentran el cadáver de su maestro tirado en la cuneta. Un mojón y dos árboles señalan el lugar; el camino se pierde en lontananza.

Me parece posible decir que este dibujo se sitúa en paralelo al último, “Supervivientes”. Los niños pueden ser los mismos, su actitud, próxima, uno consuela a otro. El motivo es por completo diferente, aunque cabe pensar que estos de la carretera también serán supervivientes, ahora es el momento en el que toman conciencia del ejemplo del maestro, después, ante el hórreo, solos, deberán reflexionar sobre el futuro. Son dos momentos del tiempo para los mismos protagonistas.

Creo que es uno de los mejores dibujos del artista, tanto por su sobriedad como por el tratamiento visual de la escena. Posiblemente la “lección” tiene lugar en un momento

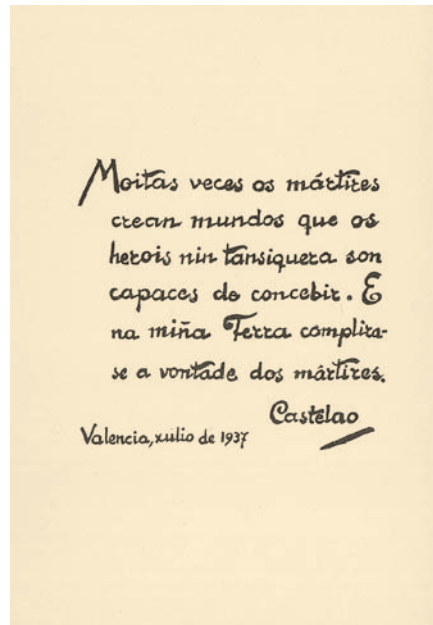


Castelao. Galicia mártir, 1937

Palabras previas de Castelao: “A los gallegos que andan por el mundo. Estas estampas, arrancadas de mi propio dolor, van dirigidas a vosotros que siempre amasteis la libertad y sois la única reserva que nos queda para reconstruir el hogar deshecho. Valencia, febrero de 1937”.

Castelao. Atila en Galicia, 1937

Palabras previas de Castelao: “Muchas veces los mártires crean mundos que ni tan siquiera los héroes son capaces de concebir. Y en mi Tierra se cumplirá la voluntad de los mártires. Valencia, julio de 1937”.



del amanecer, tras el “paseo” nocturno, pero todavía no se ha aclarado suficientemente el día, como ponen de manifiesto tanto los árboles como el desmonte del camino y las lomas del fondo. Los árboles han sido ferozmente podados, como podada está la vida de los niños que han perdido al maestro, y la importancia del mojón y del camino habla de una vida que ambos han de recorrer, en la que ahora están obligados a detenerse. La fuerza de la imagen se perfila en el contraste vertical de los dos árboles y los dos rapaces con la horizontalidad del cadáver del maestro y del camino. La composición no necesita de más aditamentos para hacerse intensa y expresiva, no hay, ni son necesarios, motivos anecdóticos para que comprendamos la escena: todo está “dicho” en lo representado, en la actitud y la ropa de los niños, en el contraste desnudo de su desolación y el cadáver, en el lugar no menos desnudo en el que se ha ejecutado el asesinato. La desolación de los rapaces es también la desolación del lugar y de la última lección del maestro: su muerte. Esta es su enseñanza.

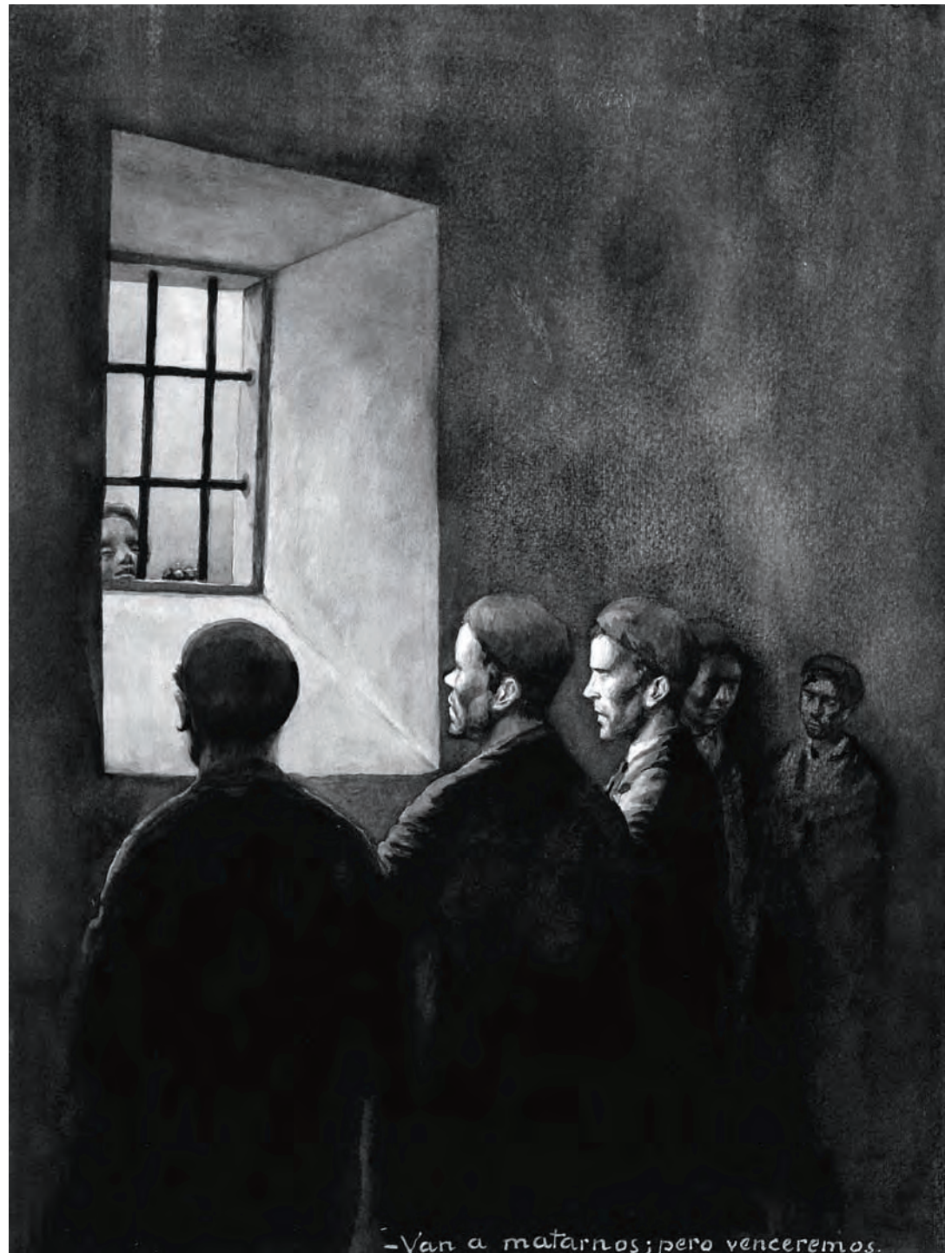
La escena corresponde a lo que fue bastante habitual en las cunetas de los caminos, tapias de cementerios y campos durante nuestra Guerra Civil, pero la escena puede ilustrar también acontecimientos similares que han tenido lugar en otros países. Que la víctima sea el maestro, no es en absoluto anecdótico: con la muerte del maestro muere el conocimiento (fueron muchos los maestros asesinados durante la guerra, muchos los represaliados, después), se ataca la reflexión que el conocimiento implica, el pensamiento y la razón, ahora bien, si la muerte es una lección, la última y definitiva, entonces, por serlo, a despecho de los perpetradores, se concibe como un triunfo de esa razón asesinada. Ese triunfo no es un hecho aislado, anecdótico, es una afirmación de carácter universal: el triunfo de la humanización sobre la deshumanización.

“La última lección del maestro” produce un efecto catártico, pero va más allá, nos enseña qué es cada cosa, no sólo la lección del maestro, la última, también todo aquello que en su asesinato está implicado, así como el triunfo póstumo de la razón, un motivo para alcanzar cierto placer en la lucidez, no de que la razón triunfe con tal alto costo, sino en la lucidez de que se ha conocido, de que se ha aprendido lo que es cada cosa al contemplarla, lo que es la muerte —última lección del maestro, no sólo para los rapaces que Castelao representa, también para nosotros. La imagen artística es cognitiva, no sólo emocional. Conocemos la negatividad a la vez que nos conmocionamos con la barbarie a cuya representación asistimos. Lucidez me parece un término adecuado para explicar esa clase de conocimiento que surge en la contemplación de lo negativo sin eludir su negatividad. Me inclino por pensar, para la experiencia artística y estética, no el placer de la belleza sino el de la lucidez.



Castelao. Galicia mártir, 1937
Cubierta diseñada por Castelao
Fundación Penzol, Vigo

Van a matarnos pero venceremos, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 29,8 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra



A derradeira lección do mestre, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 29,8 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra





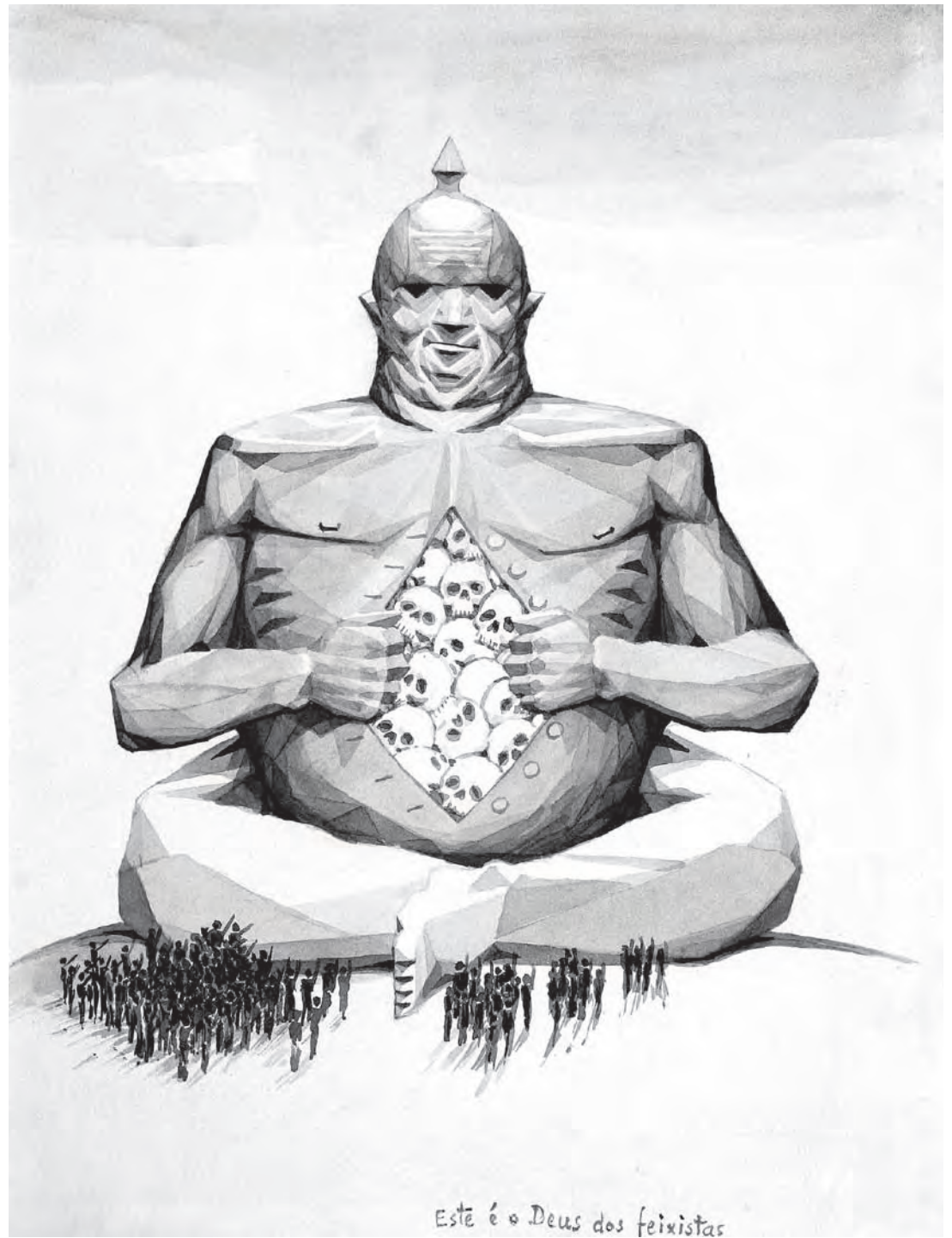
Non enterran cadavres: enterran semente, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,5 x 22,7 cm
Museo de Pontevedra

Así aprenderán a non ter ideas, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 29,8 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra

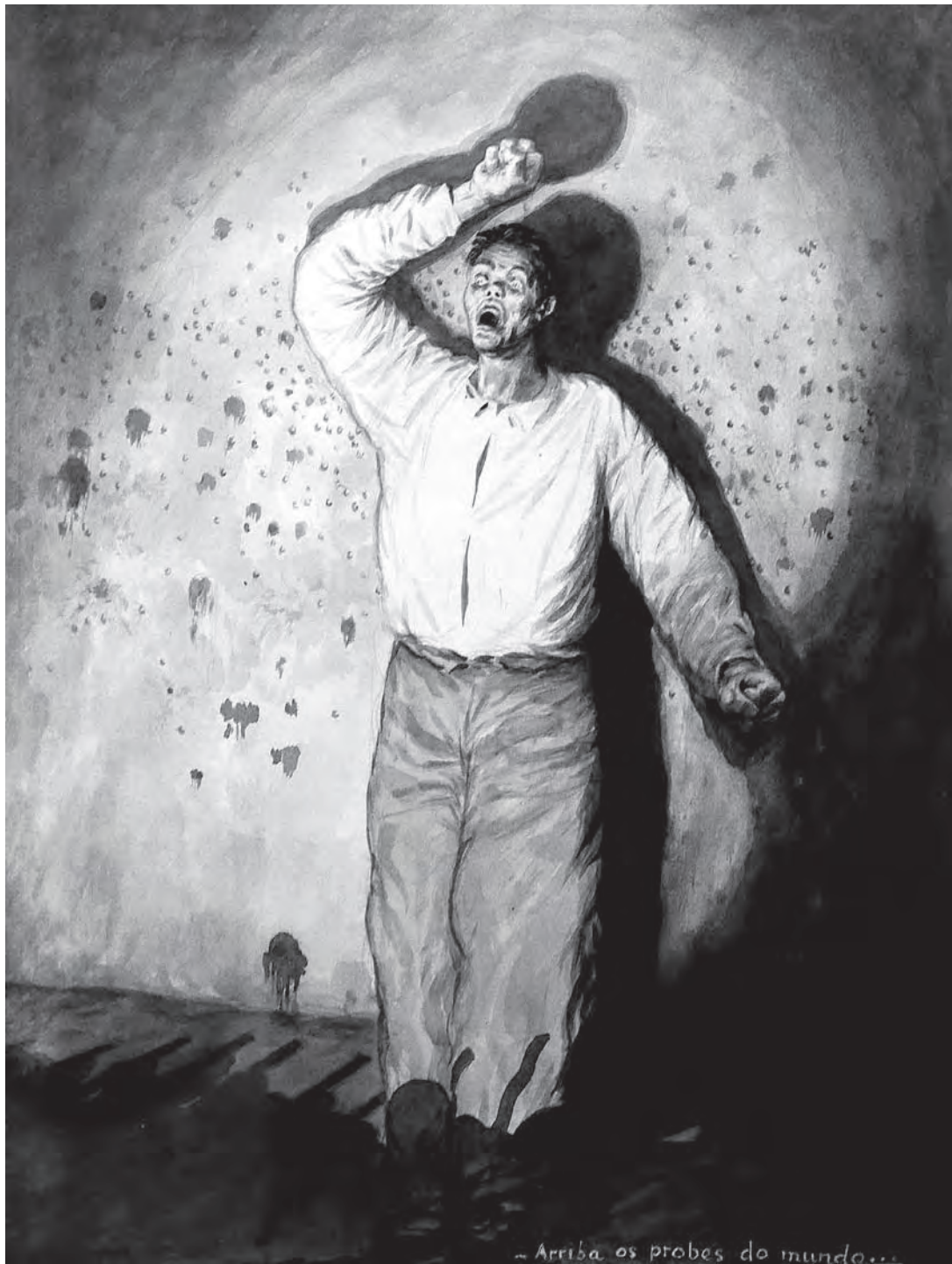




Superviventes, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 29,2 x 22,4 cm
Museo de Pontevedra



Este é o Deus dos feixistas, 1937
Aguada y tinta negra, tinta sobre papel, 30 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra



Arriba os probes do mundo, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,5 x 22,6 cm
Museo de Pontevedra



¡Cobardes! ¡Asesinos!, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,2 x 22,7 cm
Museo de Pontevedra



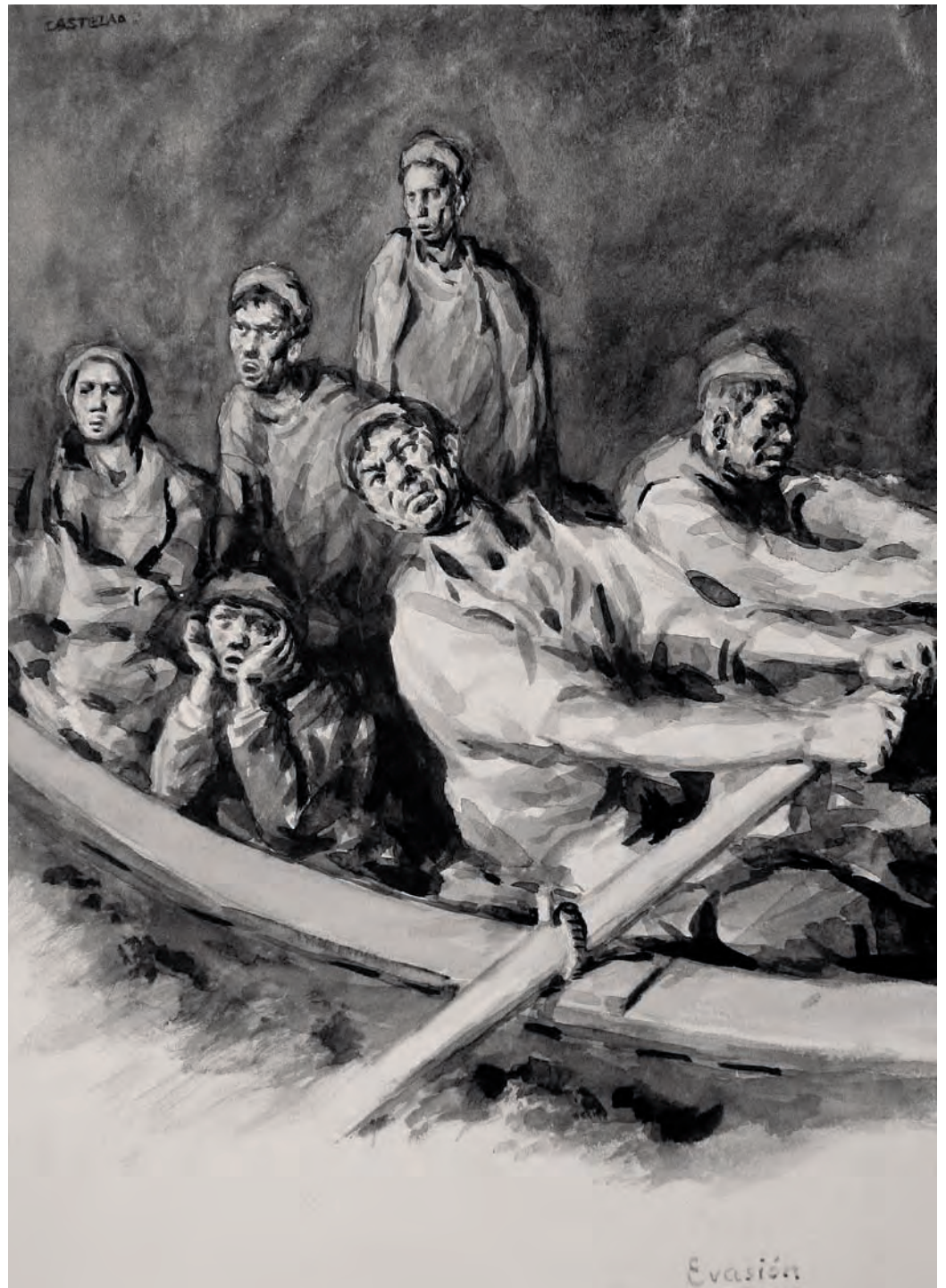
Queiman, rouban e asesinan no teu nome!, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,2 x 22,4 cm
Museo de Pontevedra



Esta door non se cura con resinaçión, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 29,5 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra



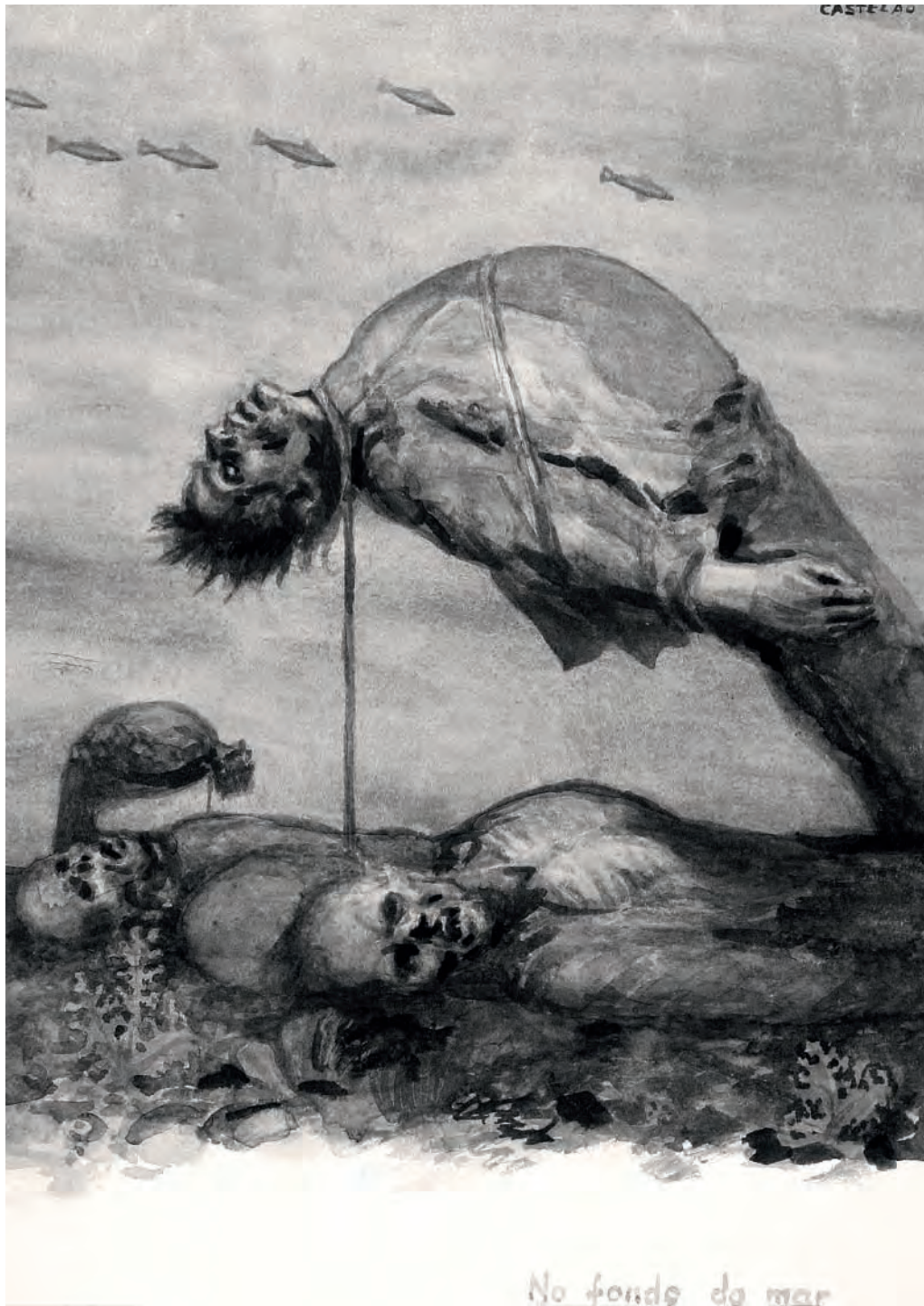
Castelao. Atila en Galicia, 1937
Cubierta diseñada por Castelao
Universidade de Santiago de Compostela - Biblioteca de Filoloxía



Evasión, 1937
Aguada sobre papel, 31 x 22,6 cm
Museo de Pontevedra

Denantes morta que aldraxada, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 31 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra





No fondo do mar, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 31 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra

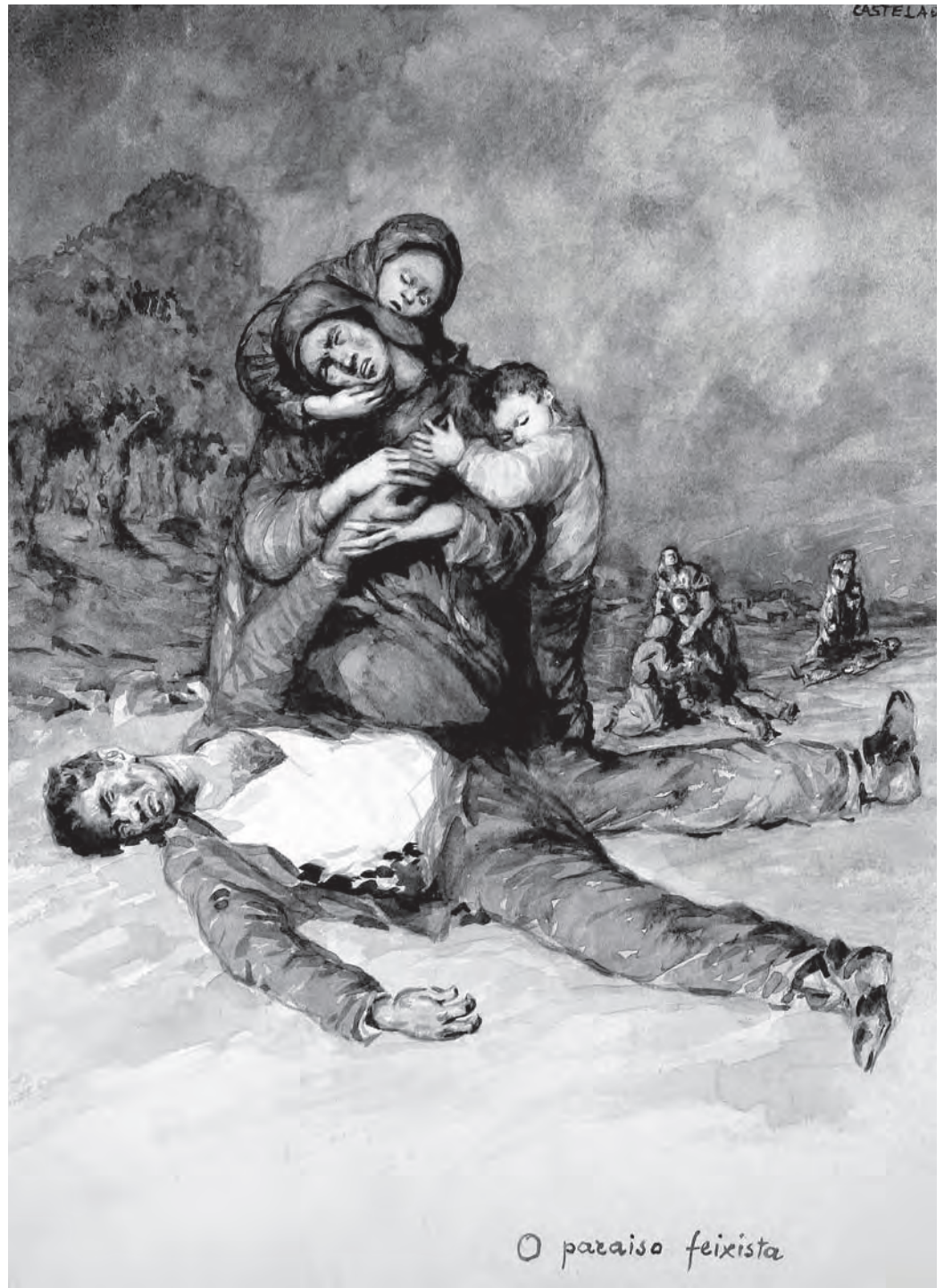


Matáronlle un fillo, 1937
Aguada sobre papel, 31 x 22 cm
Museo de Pontevedra



Castigo menor, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,8 x 22,3 cm
Museo de Pontevedra

O paraíso feixista, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,6 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra

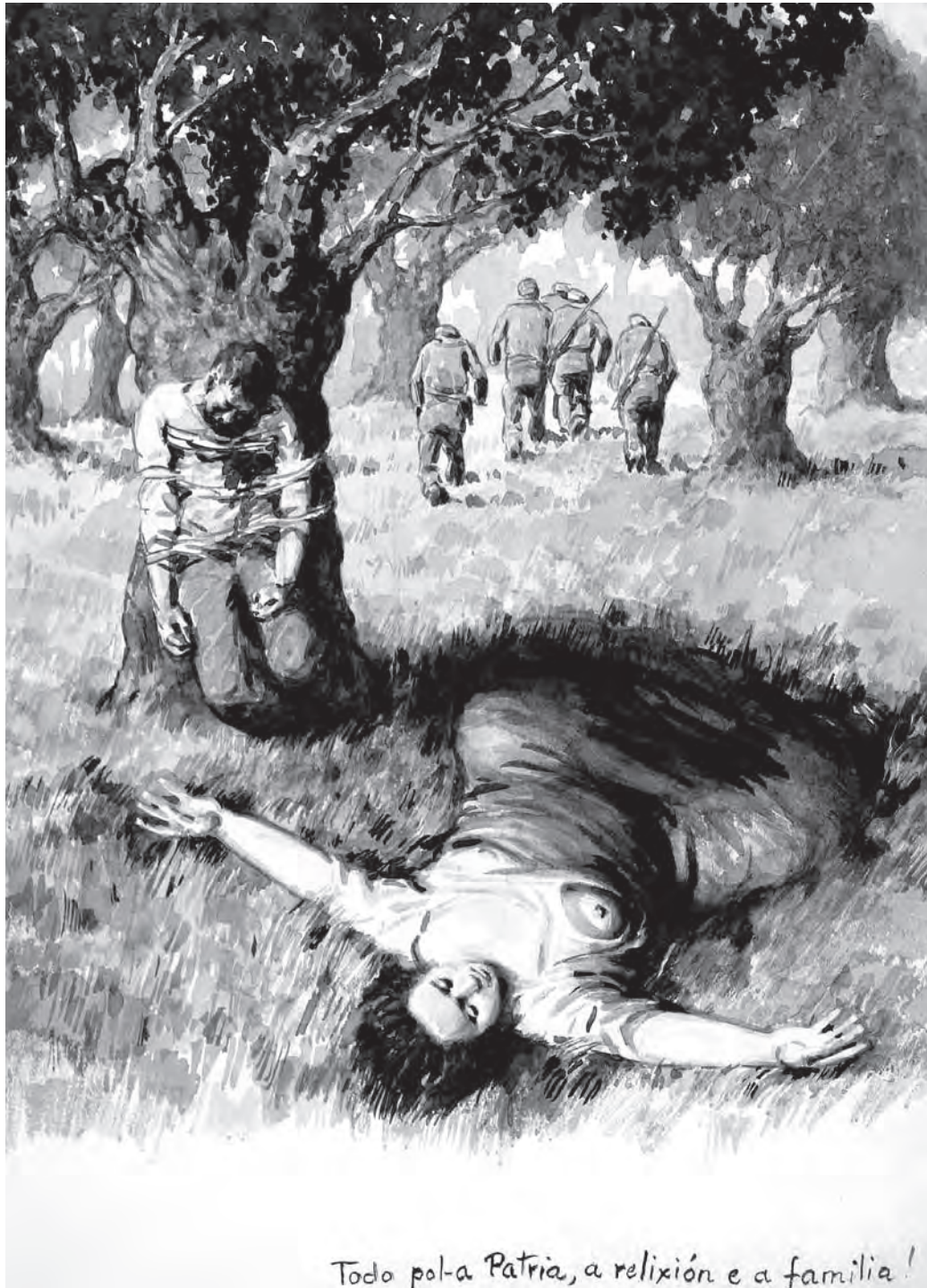




Algunha vez chegan tarde, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 30,9 x 22,5 cm
Museo de Pontevedra



Pra que ergan o puño!, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 31,2 x 22,4 cm
Museo de Pontevedra



Todo por a Patria, a relixión e a familia!, 1937
Aguada y tinta negra sobre papel, 31,2 x 22,6 cm
Museo de Pontevedra



Os mártires serán santos, 1937
Aguada sobre papel, 31,1 x 22,3 cm
Museo de Pontevedra



Castelao. *Milicianos*, 1938
Cubierta con dibujo de Castelao
Fundación Penzol, Vigo

Baixade, cobardes!, 1938
Aguada y tinta sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra





Irmãos, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra

Antitanquista, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra





Así procedían, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra

Equí queda un fusil!, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra





Vello federal, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra

A loitar pol-o fillo, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra





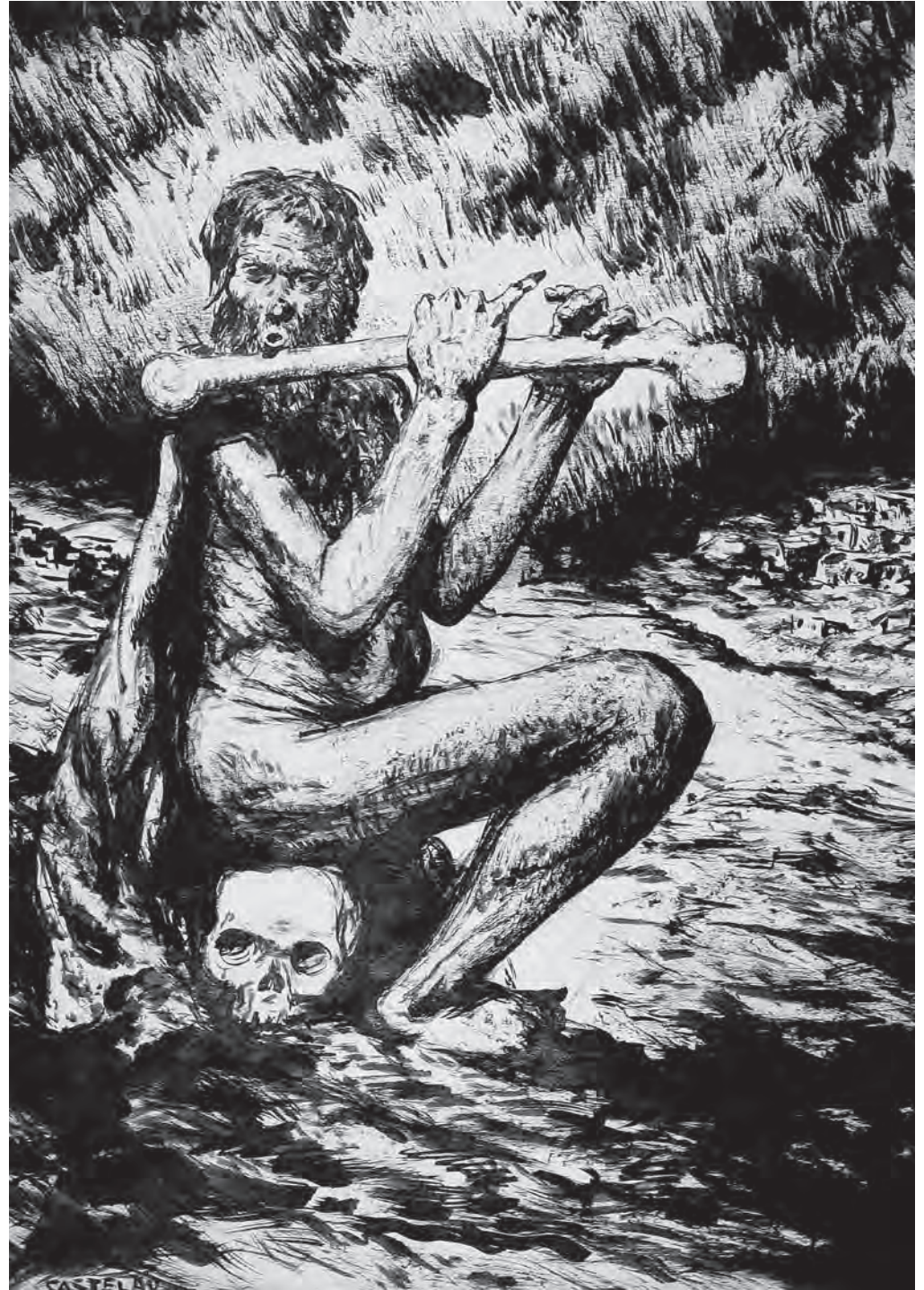
Cando faltaban fusiles, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra

Pol-a liberdade, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra

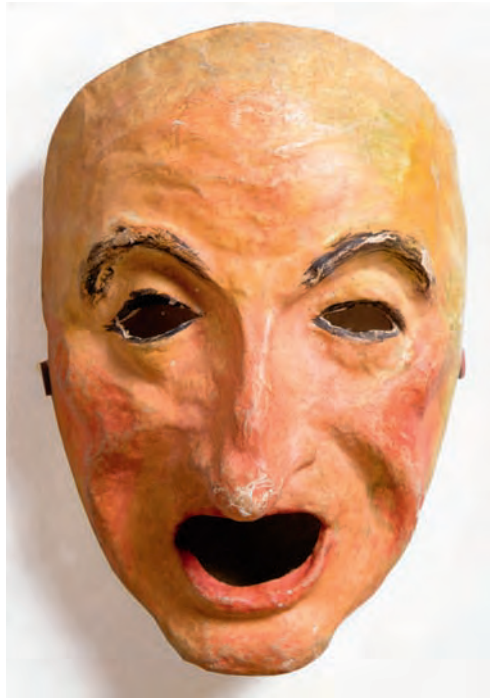




Arenga, 1938
Aguada y tinta negra, tinta sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra



Eisí sería Hespaña, 1938
Aguada y tinta negra sobre papel, 37 x 26,5 cm
Museo de Pontevedra



Máscaras de Os vellos non deben de namorarse, 1941
Papel pintado, 22 x 15 x 11 cm c/u
Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada

Volver al significado teatral de Castelao

Inmaculada López Silva

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Repensemos el contexto teatral de Castelao

Se ha escrito mucho sobre la importancia del activismo teatral-galleguista en el primer tercio del siglo XX y sobre cómo los postulados teóricos de esa época constituyeron el punto de partida para la definición de la doxa, teatral y galleguista, con la que se define el sistema teatral gallego actual. A menudo se señala la importancia de Castelao en la afirmación de esta doxa, pero lo cierto es que los debates alrededor de un concepto de teatro y teatralidad genuinamente gallegos fueron bastante anteriores a su interés por el arte de Talía. Es más, no sería despropósito ninguno considerar que hay una línea causal que une la decisión de Castelao de acercarse al teatro con una serie de hechos anteriores que acabaron situando el teatro en el centro del activismo cultural de los galleguistas del primer tercio del siglo XX. Fundamentalmente, me refiero a la actividad de Antón Villar Ponte y los debates surgidos en la Irmandade coruñesa alrededor de los objetivos del Conservatorio Nazonal da Arte Galega, así como la actividad previa de Lugo Freire y las creaciones de Vicente Risco y Otero Pedrayo, bien situadas en el contexto artístico europeo y marcando la estética teatral de Nós a la que se adscribirá posteriormente *Os vellos non deben de namorarse* [*Los viejos no deben enamorarse*]. Sin esa corriente que situó al teatro en el proyecto galleguista, probablemente Castelao, en pleno exilio, cansado y con la vista puesta en su propio final, no habría sentido un día la necesidad de darle a Maruxa Villanueva un texto para su compañía de la colectividad gallega de Buenos Aires.

El compromiso teatral de los activistas de las Irmandades da Fala y de Nós nació seguramente algo antes, en la insistencia monolingüe de Lugo Freire junto a la Escola Rexional de Declamación creada en 1903, así como en la búsqueda proselitista derivada de ella y aprendida a través de su actividad teatral como *animador* de la colectividad gallega en Cuba. Lugo Freire tenía claro que la Escola podía ser el lugar en el que conectar el pensamiento político de aquellos primeros galleguistas con una masa no necesariamente

politizada a la que era preciso atraer a la causa por medios amables, y el teatro era uno de ellos gracias, además, a su propia conformación étnica. Lugo, como es sabido, se convierte en el referente para una nueva generación de galleguistas, y de hecho, participa activamente en la creación de las Irmandades da Fala, apoyando el proyecto lingüístico y teatral de los hermanos Villar Ponte. Pero será Antón Villar Ponte, en mi opinión, el verdadero motor teatral de la época, no solo por su propia aportación artística, sino porque, a través de su activismo y conceptualización política del teatro, logró establecer los parámetros de funcionamiento simbólico del futuro sistema teatral gallego¹.

Antón Villar Ponte no solo consiguió justificar la necesidad identitaria del monolingüismo teatral, sino que, con este hecho, colocó definitivamente el teatro en el marco de una doxa

¹ Emilio X. Insua (1998) sitúa la figura de manera clarividente: “Villar Ponte, desde 1916 pues, lleva adelante una actividad realmente titánica. [...] Se va a centrar primero en el desarrollo y renovación estética del teatro gallego, convencido como estaba de las virtudes del arte de Talía para el proselitismo de la causa nacionalista y, sobre todo, para la batalla de dignificación y normalización de usos del idioma gallego. Así, escribe en estos años piezas originales como *Entre dous abismos* [*Entre dos abismos*], *Almas mortas* [*Almas muertas*] y la adaptación de un poema de Rosalía *A probiña está xorda* [*La pobrecita está sorda*] para el coro “Saudade” de A Coruña, que la estrena los días 7, 8 y 9 de mayo de 1926 en el Teatro Rosalía de Castro de la ciudad herculina; hace traducciones a nuestro idioma de obras o fragmentos de autores como Synge, Yeats, Shakespeare, Aristófanes, Ibsen o Molière; sube él mismo a los escenarios, formando parte del elenco de actores del “Conservatorio” de la Irmandade coruñesa; prologa la edición de diversas obras, como los apropósitos *Trato a cegas* [*Trato a ciegas*] y *Mal de moitos* [*Mal de muchos*] de los ferrolanos Char-lón y Hermida o *A tola de Sobrán* [*La loca de Sobrán*], del vilagarciano Porto Rei; anima a Ramón Cabanillas a redactar la pieza *A man da Santiña* [*La mano de la Santiña*] y le envía el texto en prosa de su drama histórico *O Mariscal* [*El mariscal*] para que el poeta de Cambados lo versifique; etc., etc. Por si no bastase toda esa actividad en pro de nuestro teatro, Antón se erige en el comentarista destacado en las páginas de la prensa de cuantas ediciones y estrenos se van sucediendo en esa época en Galicia, dedicando especial atención a la dramática en idioma gallego e interviniendo decididamente en los debates estéticos que sobre el particular se van generando”.

nacionalista de la cultura gallega que llega a nuestros días. Sin embargo, los activistas de las Irmandades da Fala se dieron cuenta de que los cimientos populares en los que estaba asentada la condición etnoestética del teatro gallego dificultaban en buena medida su acceso a ámbitos de dignificación y prestigio que procedían de una tradición más esteticista que triunfaba en toda Europa. De ahí que Antón Villar Ponte y Fernando Álvarez Ossório liderasen arduos debates con el sector más tradicionalista de Leandro Carré en el seno del Conservatorio Nazonal da Arte Galega (1918) para lograr imponer un modelo escénico que finalmente no se impuso: un teatro de arte, moderno, anticostumbrista, urbano y vanguardista representado, por ejemplo, por Xaime Quintanilla².

En realidad, serían los hombres de Nós quienes, poco después, recogerían la antorcha renovadora que había fracasado en el malogrado Conservatorio, integrando la propuesta renovadora de Villar Ponte en su programa estético y político. Si “ser diferente é ser existentes” [“ser diferente es ser existentes”], un teatro diferenciado desde una perspectiva etnoestética y lingüística, pero moderno y artísticamente afín a las tendencias escénicas europeas de la época, sería uno de los caminos propuestos por Vicente Risco y por Otero Pedrayo para dotar a algo llamado “Galicia” de una existencia autónoma.

Efectivamente, sobre el teatro gallego de su tiempo, Risco expresaba habitualmente en *A Nosa Terra* opiniones semejantes a las de Villar Ponte, pero impregnadas de su propio espíritu novecentista-futurista, que estaría en el germen de una renovación estética del teatro gallego. Su primera intervención en los debates sobre el teatro será la respuesta en las páginas de *A Nosa Terra*, en 1918, a un artículo de López Aydillo en el que este rechazaba el teatro gallego y proponía una teatralidad gallega en castellano. Risco, que demuestra en su artículo estar al tanto de la contemporaneidad teatral europea (cita a Lugné-Poe, el Teatro del Arte de Moscú, Strindberg y Maeterlinck), afirma que “somentes en galego se pode facer teatro galego” [“solamente en gallego se puede hacer teatro gallego”] pues “a fala é o espírito do pobo” [“el idioma es el espíritu del pueblo”] y, admitiendo que el teatro gallego no tiene calidad, también señala que el español no tiene capacidad tampoco para servirle como modelo. Pero el Risco contradictorio entra en escena cuando acaba por decantarse hacia el *enxebriismo*, llegando a elogiar piezas de Prado “Lameiro”, Charlón y Hermida y San Luís Romero, una devoción que Damián Villalaín (1997) explica por otra obstinación suya, de carácter más político, en relación con la construcción de un teatro nacional al estilo irlandés³. Esto no es tan contradictorio si, como aprecia Villalaín, asumimos que Risco se está

² Para una mayor profundización en estos debates, véase López Silva 2016.

contraponiendo a los deseos de la Irmandade coruñesa, que proponía un teatro gallego burgués, nacido a imagen y semejanza del teatro castellano, representado por Carré.

Es en ese contexto en el que es preciso entender el nacimiento de un teatro gallego verdaderamente moderno a través de la producción de Rafael Dieste o Álvaro de las Casas, pero sobre todo, que Otero Pedrayo escribiese *A lagarada* [*La lagarada*] (1928) y su *Teatro de máscaras*, que, aunque fue publicado algo después, en 1934, comenzó a escribirse en los años veinte, como demuestra la publicación de la pieza “Tren mixto” en 1929, significativamente dedicado a Antón Villar Ponte. Sin duda, Otero es el gran dramaturgo del grupo Nós, pues su producción teatral fue constante (todavía publicaría *O desengano do prioiro* [*El desengaño del prior*] en el 52, *Rosalía* en el 59 y las piezas cortas de *O espello no serán* [*El espejo al atardecer*] de 1966) y siempre preocupada por introducir un cierto experimentalismo que procuraba alejar su teatro de los excesos ruralistas y costumbristas de sus predecesores. Seguramente es por esa buena fama teatral por la que Otero Pedrayo es el destinatario de una célebre carta enviada por Castelao en 1934, animándolo a publicar el *Teatro de máscaras* y haciéndolo el depositario del talento dramaturgico del grupo del que se excluye a sí mismo para reivindicarse en la puesta en escena, en la escenografía y en la clarividencia política:

Collín un asunto calquera e fixen un acto en cinco cadros ou esceas. Antramentras se preparan as esceas pode haber un explicador que fale. Nestas obras, un pouco rústicas, debe haber bastante música, algo de poesía, etc.

Ti, Risco e Floro ollade os dibuxos que vos mando e pensade neso, a ver si vos animades a compor unha obra en tres actos. Eu encargárame da parte plástica. Buscaremos o músico

³ En la revista *Nós*, en el año 26, Risco escribía: “Al principio, antes de que Synge empezase a trabajar, se manifestaron dos tendencias en el teatro irlandés: Deward Martyn y George Moore, ibsenianos, querían un teatro psicológico y social, del estilo de Ibsen, lo cual era la modernidad de aquel tiempo. Era una porfía imitante a la que aquí se oye, más o menos manifiesta, alrededor de nuestra naciente novela y de nuestro casi nonato teatro: había quien, como Martyn y Moore, quería mejor que hacer obra original, hacer obra que no desdijera lo que la moda imponía en los grandes centros europeos. Yeats, por el contrario, estaba por el teatro poético, al modo de ciertos simbolistas, y por las piezas de asunto aldeano, donde mejor se muestra lo genuino conservado en Irlanda en la vida de los labradores y los marineros. Y aconteció lo que tenía que acontecer: la moda pasa y el arte permanece: hoy nadie habla de los irlandeses que siguieron la moda ibseniana y los nombres de Yeats y Synge, los genuinos, van llenando el mundo. Synge muestra en sus obras, genuinamente irlandesas, lo universal humano como no lo pueden mostrar jamás en la vida los que allá como aquí lo quieren buscar en los contubernios de la podrida e imbecil mezcolanza cosmopolita”.



Figurín de máscaras, Figurín do carabineiro, Figurín Maruja Boga y Figurín de O pai, 1941
 Dibujo a tinta y acuarela sobre papel, 27,4 x 20,3 cm c/u
 Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada

(aquí está Iglesias Vilarelle, con quen faléi xa). Eu comprométo-me a poñer a obra en esca con xente de Pontevedra.

Craro está que o que vos mando non serve. Debemos buscar un asunto e logo ver se se pode representar nese xeito. O escribilo é para despois.

Como debemos facer moitas cousas, aparte do da política, compre que traballemos ben e moito. Eu propoño-vos eso e vós xa diredes. Deixádevos de alaudos, porque eu non son capaz de facer esa obra. Necesito de vós. Buscade asuntos e a traballar.

Devólveme eses dibuxos, porque teréi que mostralos aquí aos rapaces a fin de iles preparando. Dille a Risco a ver cando me traduce ese libro que lle mandéi porque vou meterlle man deseguida ao libro das Cruces.

Ti que tes tanta maxinación a ver si inventas un asunto para esa obra. O Risco é tamén home de maxinación e vé ben as nosas cousas. O Floro será o crítico que nonos deixe facer parvadas*...

Esa carta, en mi opinión, muestra la clara conciencia que tenía Castelao sobre el valor simbólico del teatro para los intereses político-estéticos en los que todos ellos trabajaban en aquellos días en los que todavía no imaginaban que aquel proyecto escénico suyo, nacido con el ideario institucional-teatral de Villar Ponte, podía ser truncado por una guerra y una larguísima dictadura. La carta, además, debe ser puesta en relación con el proceso desde el que Castelao accede al concepto de “teatro del arte”, que además él imagina puesto al servicio de la realidad política que el nacionalismo gallego construía por aquel entonces.

* “He cogido un asunto cualquiera y he hecho un acto en cinco cuadros o escenas. Mientras se preparan las escenas puede haber un explicador que hable. En estas obras, un poco rústicas, debe haber bastante música, algo de poesía, etc.

Tú, Risco y Floro mirad los dibujos que os mando y pensad en eso, a ver si os animáis a componer una obra en tres actos. Yo me encargaría de la parte plástica. Buscaremos al músico (aquí está Iglesias Vilarelle, con quien ya he hablado). Yo me comprometo a poner la obra en escena con gente de Pontevedra. Claro está que lo que os mando no sirve. Debemos buscar un asunto y luego ver si se puede representar de esa manera. Escribirlo viene después.

Como debemos hacer muchas cosas, aparte de lo de la política, es necesario que trabajemos bien y mucho. Yo os propongo eso y vosotros ya diréis. Dejaos de elogios, porque yo no soy capaz de hacer esa obra. Os necesito. Buscad asuntos y a trabajar.

Devuélveme esos dibujos, porque tendré que mostrárselos aquí a los chicos a fin de irlos preparando. Dile a Risco a ver cuándo me traduce ese libro que le he mandado porque voy a meter las manos en seguida en el libro de las Cruces.

Tú que tienes tanta imaginación a ver si inventas un asunto para esta obra. Risco es también un hombre de imaginación y ve bien nuestras cosas. Floro será el crítico que no nos deje hacer tonterías...” (N del T).

Esos parecen ser los motivos que le llevan a hacer el experimento; a coger “un asunto calquera” y convertirlo en teatro, seguramente alguna de las escenas del lance de Micaela, como señala Vieites (1996: 29), o el lance entero de Pimpinela, según relata Luís Seoane (1975) que recuerda haber asistido a una lectura de una pieza de Castelao titulada “Pimpinela”, noticia publicada, también, en una breve nota de *A Nosa Terra* el 14 de abril de 1934, donde se saluda a Castelao como el iniciador de un nuevo teatro gallego. A pesar de eso, Castelao reserva para sí mismo el papel de artista o escenógrafo, pues a fin de cuentas, el oficio de pintor había sido el que lo había hecho célebre dentro y fuera de Galicia. Debía de seguir pensando lo mismo cuando incluyó en el Prólogo a *Os vellos non deben de namorarse* la conocida definición de su propia obra como “síntesis artística, ou mais ben, artimaña escenográfica” [“síntesis artística, o más bien, artimaña escenográfica”], o cuando irónicamente huye de su propia definición como dramaturgo o escritor en el microrrelato de *Cousas [Cosas]* “Si eu fose autor”.

Expliquemos por qué Castelao escribe una (única) pieza dramática

Como es sabido, Castelao tiene su primer contacto con el teatro de vanguardia durante su viaje a París de 1921, donde acude gracias a la concesión de una beca para artistas de la Junta de Ampliación de Estudios. Las experiencias y reflexiones suscitadas por su estancia parisiense aparecen recogidas en un valioso documento, su *Diario 1921*. Sabemos también que a Castelao, desde muy pronto, le gustaba hacer teatro, e incluso colaboró con compañías aficionadas de teatro en su Rianxo natal. Pero poco o nada tiene que ver con eso el teatro al que él acude en el París de 1921, un hervidero artístico en el que la vanguardia estaba dando paso al expresionismo y en el que el cubismo ya había sido bien investigado por Picasso, líneas estéticas que no interesan a un Castelao más preocupado por el arte figurativo puro, sin duda más apropiado para vincular su ideario político y social con su propuesta artística, sintetizando ambas facetas en una unidad político-estética de orden totalizador.

Desde el punto de vista escénico, el París en el que vive Castelao en 1921 estaba a años luz de la tradición teatral gallega⁴ y allí descubre, en realidad, toda la proyección del arte de vanguardia en el ámbito escenográfico, que se le presenta como un espacio bien interesante para introducir posibilidades de renovación plástica y escénica en Galicia. Sin embargo, de todo lo que allí le pudo interesar, desde las escenografías de Appia y Craig al teatro de Copeau, lo que le impresionan son los ballets rusos de Nikita Balief, heredero de la propuesta visual de Diaghilev, y el expresionismo, como declara en el citadísimo pasaje de su *Diario* de 1921 donde, fascinado con uno de esos espectáculos del Chauve-Souris que acaba de ver, imagina un teatro de arte para Galicia (Castelao, 1977: 105):



Pimpinela de luto e os mozos bailando ó fondo, ca. 1939
Primera versión manuscrita de *Os vellos non deben namorarse*
Aguada y tinta sobre papel, 16,8 x 22,4 cm. Museo de Pontevedra

Pimpinela de luto e os mozos danzando, 1939
Segunda versión manuscrita de *Os vellos non deben namorarse*
Témpera sobre papel, 21 x 27,2 cm. Museo de Pontevedra

¿Qué decir deste teatro tan novo e tan orixinal? É a estilización de todo: parola, mímima, cúsica, pintura, danzas. Son as grandes obras do pobo ou dos grandes artistas, sintetizadas e cinceladas dispois coma xoyas. Côm y-espresion concentrada pra eispresar fortemente d'un xeito sintético unha parodia, unha bufonada, unha sátira, unha ironía e aínda a “mise en scène” d'algunha obra literaria ou musical*.

A Castelao, sin embargo, le parecía que el experimentalismo vanguardista era excesivamente elitista, pues su prioridad estética, tanto cuando pintaba como cuando escribía, estaba en el acercamiento del arte al pueblo con el fin de expresar a través de aquel las esencias de este. En este sentido, hay una voluntad de imaginar la nación a través del teatro, algo que no es ajeno ni a su proyecto estético de vincular el arte al pueblo a través de la aparente sencillez con la que generó trazos pictóricos, argumentos literarios y fórmulas de expresión, ni al popularismo del “arte de non saber pintar” [“arte de no saber pintar”] como fórmula de búsqueda de las esencias de la galleguidad que lo acaba enfrentando al concepto profundo y complejo, elitista, de “teatro del arte”. La paradoja es semejante a lo que más arriba veíamos en Vicente Risco, para quien la conquista del pueblo y el acercamiento de este a la *comprensión* de la causa galleguista estarían por delante de la necesaria renovación estética de las distintas artes gallegas, aspecto este último al que Castelao no quiso renunciar, y de ahí su búsqueda permanente de un arte (un teatro) de elevada condición estética para el pueblo. Es así cómo Castelao conjuga el experimentalismo del sello Nós y la funcionalidad patriótica del teatro aprendida de Lugrís y Villar Ponte y que posteriormente, además, le será útil para unificar esfuerzos de exiliados exteriores e interiores.

⁴ “Pensemos. Mientras en París Jacques Copeau creaba el Vieux-Colombier con *El intercambio* de Claudel y Stravinski componía *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La consagración de la primavera* para los Ballets Rusos de Diaghilev que tanto fascinaron a Castelao en el año 21; en Irlanda, Synge estrenaba *Jinetes hacia el mar* o *El playboy del mundo occidental*; en Alemania, Max Reinhardt introducía el expresionismo en el teatro a través del Deutsches Theater y el Kammerspiele; pero en España, el mercado teatral ignoraba los intentos renovadores de Valle-Inclán y de Cipriano Rivas Cherif. En Galicia, Galo Salinas escribía la enésima historia de una jovencita de aldea ultrajada, y el teatro gallego verdaderamente exitoso era el que hacían Xavier Prado “Lameiro”, Euxenio Charlón y Manuel Sánchez Hermida, Avelino Rodríguez Elías, Nan de Allariz, Xesús San Luís Romero o Leandro Carré. Todos ellos comparten trazos fundamentales: son autores de textos de carácter costumbrista, escorados hacia la comedia, desarrollados a través de estructuras simples en una estética realista de trazos románticos.” (López Silva, 2016a: 32).

* “¿Qué decir de este teatro tan nuevo y tan original? Es la estilización de todo: parola, mímica, música, pintura, danzas. Son las grandes obras del pueblo o de los grandes artistas, sintetizadas y cinceladas después como joyas. Color y expresión concentradas para expresar fuertemente de una manera sintética una parodia, una bufonada, una sátira, una ironía e incluso la ‘mise en scène’ de alguna obra literaria o musical”. (N del T).

Pensemos que Castelao, que siempre se reivindicó como un pintor que hacía teatro (más próximo a la escenografía, por tanto) y no como un autor teatral, conoció un teatro de arte vanguardista y no especialmente tradicionalista a través de Cipriano Rivas Cherif, el director de escena más experimental del teatro español previo a la Guerra Civil. Rivas Cherif fue el único director con el que trabajó (más o menos a gusto) Valle-Inclán y el introductor en España del “teatro del arte” a la francesa, tanto en sus puestas en escena como en su teorización sobre el arte dramático. En 1933, Rivas Cherif estrena *Divinas Palabras* en el Teatro Español, con un elenco protagonizado por Margarita Xirgú, Enrique Borrás y Amalia Sánchez Ariño. Castelao realiza la escenografía y los figurines por petición expresa de Valle-Inclán, que, sin duda, asociaba ya su nombre a la imprescindible renovación plástica no solo del arte gallego, sino español, seguramente debido a su aprecio por el concepto de distorsión expresionista (tan afín al esperpento) y a su voluntad de conectar arte y esencia popular⁵. He ahí el vínculo entre dos personalidades ideológicamente tan diferentes como Valle y Castelao pero que se admiraban mutuamente, en un respeto del que dan cuenta distintas alusiones al dramaturgo arousano, o el hecho de que Castelao fuese uno de los portadores a hombros del féretro de Valle-Inclán⁶.

Pero Castelao nunca se aproximó al antifigurativismo vanguardista tan del gusto de las corrientes escénicas más radicales que representaban, en la época, Gordon Craig, Adolphe Appia o Max Reinhardt, a los que Rivas Cherif, un antirrealista convencido, admiraba profundamente (Rivas Cherif, 1968, 2013). Y aun así, encontramos a Castelao en el núcleo duro de la renovación teatral española. ¿Cómo es esto posible? Y más tarde, cuando por fin termina *Os vellos non deben de namorarse*, ¿qué hay en la obra de esa voluntad “de arte” propia del artista en los años veinte y treinta?

En mi opinión, la respuesta a esas cuestiones está en el doble interés, político y escénico, desde el que Castelao propone *Os vellos non deben de namorarse*, vinculando la obra tanto a su viejo proyecto de teatro del arte (con el que intenta convencer a su compañero Otero en la carta de 1934), como al resto de su obra, entendiéndola como una totalidad estética e ideológica, como se lee repetidamente en el *Sempre en Galiza [Siempre en Galicia]*. Veamos los pormenores de esta interpretación de la pieza.

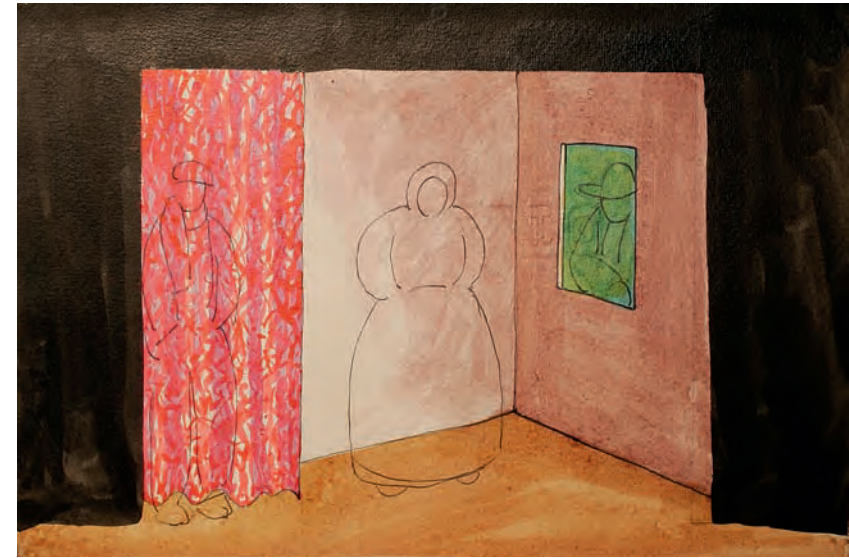
⁵ Valle-Inclán declaraba en una entrevista sobre el estreno de *Divinas palabras* que “De él [Castelao] depende en la estampa de *Divinas palabras*, lo más inmediato para que Galicia esté en presencia en la escena” (*apud* Iglesias Feijoo, 1998: 106).

⁶ Para una profundización en las relaciones entre Valle-Inclán y la construcción nacional del teatro gallego, vid. López Silva, 2016b.

La tradicional lectura excesivamente filológica de los textos dramáticos gallegos acostumbra a privarlos de interpretaciones que los vinculen con aspectos estrictamente escénicos, algo que, a mi modo de ver, es esencial en el caso de esta obra imaginada por Castelao, quien, de reivindicarse en algún oficio teatral, lo hacía en el de escenógrafo, o incluso en el de director de escena, si entendemos como tal al “autor” del microrrelato de *Cousas* “Si eu fose autor”.

Ricardo Carballo Calero es de los primeros en aportar esta lectura filológica de la pieza cuando, a pesar de enumerar muy acertadamente sus aspectos más escénicos y afiliarla al género de la farsa expresionista, afirma que “es el literato el que gobierna como jefe ese espectáculo en el que el drama se refuerza con el canto, el baile, la música, la luminotecnia y la escenografía” (Carballo Calero, 1981: 659). Pero el vínculo entre la creación de *Os vellos...* y la fijación por el teatro del arte como fórmula desde la que definir una etnoestética nacional no solo es visible en la medida en que los temas y la propuesta estética caminan en la línea expresionista de la que habla Carballo Calero, sino un hecho bien conocido: Castelao no escribe la obra como una unidad, sino que una primera propuesta de la misma es el lance situado en tercer lugar en la versión finalmente publicada, el de Pimpinela, que Castelao escribe en 1934, el mismo año de la carta a Otero Pedrayo cuando idea ese teatro de arte gallego basado en la vieja experiencia, absolutamente escénica, de los ballets rusos. En este sentido, Dolores Vilavedra (1999: 187) no duda en definir la obra como “serodía materialización daquel proxecto do ‘teatro da arte’ que entendía o espectáculo teatral como unha totalización expresiva de música, luz, danza, escenografía, etc.” [“tardía materialización de aquel proyecto del ‘teatro del arte’ que entendía el espectáculo teatral como una totalización expresiva de música, luz, danza, escenografía, etc.”], reivindicando así su aspecto más escénico como motor de la estética expresionista.

Manuel F. Vieites (1996), además, vincula *Os vellos non deben de namorarse* al concepto de “teatro popular”, en la medida en que el teatro de arte que imaginó Castelao estaría vehiculado a través de los elementos de folclore que aportarían a esas producciones de vanguardia un elemento identitario esencial que servirían para integrar esa propuesta escénica en la cultura nacional. Más allá de eso, los elementos folclóricos servirían para acercar este nuevo teatro culto al pueblo, de manera que su utilidad fuese a un tiempo estética y política (en la medida en que es político un cierto proselitismo, un cierto didactismo y mucha reflexión social). La elección de la farsa como género es el fundamento de esta propuesta ético-estética, cuestión que, además, le sirve a Castelao para distanciarse de otros autores (Moratín, Fandiño) que tratan el mismo tema pero con un tono bien diferente del suyo. Ese aspecto de la pieza tiene que ver con las obsesiones del propio Castelao, durante los años veinte y treinta cuando, siendo ya una personalidad



Interior do apartamento, ca. 1939

Primera versión manuscrita de *Os vellos non deben namorarse*
Tinta y témpera sobre papel, 23,4 x 16,1 cm. Museo de Pontevedra

Interior do apartamento, 1939

Segunda versión manuscrita de *Os vellos non deben namorarse*
Témpera sobre papel, 21,7 x 27,5 cm. Museo de Pontevedra

indiscutible, con su casi patológico antiesteticismo a favor del populismo, animaba desde la revista *Nós* al aprovechamiento estético de la espontaneidad popular (Castelao, 1922):

Á beira da obra conscente e intelixente, saída da ciencia e do xenio, ó mesmo tempo tradicionalista e revolucionaria, o arte de non saber pintar constitue un elemento de purificación e de rexuvenecimento. ¿Non ven sendo iso coma o folklore diante d'un museo moderno, com'a cantiga popular diante da música rusa, com'o circo e os seus clowns diante do teatro d'Arte? Il é a y-alma limpa, inmediata, primitiva e bárbara, sen artificios, que chegaría ó ritmo e ó estilo pol-o soyo rebuscamento na vida simple e natural*.

A través de *Os vellos non deben de namorarse* Castelao aporta, además, toda una dimensión artística que solo es comprensible desde el punto de vista escénico, que él mismo destaca en el Prólogo y que se entiende tanto en la preocupación visual de muchas escenas como en los diseños escenográficos que dejó hechos. Por eso es tan importante tener en cuenta que, a diferencia de lo que suele acontecer con los textos dramáticos gallegos de buena parte del siglo XX, estamos ante una obra concebida para la puesta en escena y finalmente empleada como texto para una representación en cuya imagen visual contribuyó decisivamente el autor al asumir el diseño de los decorados, los figurines y las máscaras.

El aspecto didáctico (a pesar de que Castelao declara en el Prólogo que no se trata de una obra “de tese” [“de tesis”]) es lo que la crítica⁷ ha resaltado más habitualmente como intención concreta para la selección del tono y el tema, a menudo poniendo en relación este texto con el microrrelato de *Cousas* “Se eu fose autor”, arriba mencionado, y en lo que se relata como emplear el teatro de manera política, entendiendo como tal la posibilidad de utilizar la mimesis para la expresión de los motivos de denuncia (social, fundamentalmente) y así movilizar a los espectadores hacia la acción política, como proponía Erwin Piscator. Pero en *Os vellos non deben de namorarse* se prioriza la cuestión

* “Junto a la obra consciente e inteligente, salida de la ciencia y del genio, al mismo tiempo tradicionalista y revolucionaria, el arte de no saber pintar constituye un elemento de purificación y de rejuvenecimiento. ¿No viene a ser eso como el folklore delante de un museo moderno, como los cantares populares delante de la música rusa, como el circo y sus clowns delante del teatro de Arte? Él es el alma limpia, inmediata, primitiva y bárbara, sin artificios, que llegaría al ritmo y al estilo por el simple rebuscamento en la vida simple y natural” (N del T):

⁷ “[...] el didactismo, a pesar de todo y sin que esto suponga ningún demérito objetivable ‘per se’, planea sobre la obra, recorre su representación de lo real seleccionado o, si quisiésemos, tamiza su desarrollo satírico desde el ‘prólogo’ explicativo para un re(a)sumidor ‘epílogo’” (Martínez Pereiro, 2000: 73).

formal; es desde las formas expresionistas de un posible teatro del arte gallego que Castelao quiere transmitir un ideario sociopolítico en el que se critican las prácticas habituales de ascenso en la escala social (ellas) y de dominación masculina para luchar contra la soledad (ellos)⁸.

Esa deriva social y política es la lectura más sutil, y en nuestra opinión acertada, que insinuó Alonso Montero (1990) y desenvuelven Vieites (1996), Carlos Valle (2000) y sobre todo Pilar García Negro (2001).

En efecto, partiendo de la naturaleza simbólico-social del propósito estético de Castelao, García Negro profundiza en el texto *Os vellos non deben de namorarse* intentando una interpretación esclarecedora desde los propios conceptos del autor rianxeiro y no desde los posibles preconceptos críticos. Para ella, esa doble naturaleza se asienta, por un lado, en la voluntad estética de un hijo del simbolismo (no olvidemos los vínculos con el movimiento wagneriano de todo el grupo *Nós*) y en la voluntad política que García Negro explica desde la búsqueda de “soberanía estética” mostrada en el capítulo VII (“Aspeitos artísticos”) del Manifiesto da Asembleia Nazionalista de Lugo, promovido en el año 1916 por las Irmandades da Fala y del que Castelao es firmante. Tras un análisis pormenorizado del argumento y de los caracteres tal como (y en el orden en el que) fueron escritos por Castelao, García Negro (2001: 85) concluye que la obra es “reflexo dunha realidade material e social, verídica coma a vida mesma” [“reflejo de una realidad material y social, verídica coma la vida misma”], pues cuenta las relaciones desiguales viejo *rico* – *chica pobre*, a través de las cuales, pregunta García Negro (2001: 86): “non insinúa a desigualdade subxacente home/muller co matrimonio como selo de garantía da mesma?” [“¿no insinúa la desigualdad subyacente hombre/mujer con el matrimonio como sello de garantía de la misma?”]. De este modo, las acciones de Lela, Pimpinela y Micaela (con el arquetípico diminutivo “-ela” que las convertiría en metonimia de la mujer) serían “tácticas

⁸ “Castelao insiste por dos veces en que su obra no es de tesis. ¿Cómo es posible una tal contradicción, esa incongruencia evidente? Si tenemos en cuenta la existencia de una escritura dramática de orientación social o didáctica, es perfectamente comprensible que Castelao no quiera adscribirse a una corriente en la que la transmisión de contenidos era el único objetivo, olvidando el desarrollo de los aspectos formales del texto, hecho que influía negativamente en su calidad. Castelao quiere distanciarse de una línea de creación dramática en la que se mezclaba la intencionalidad didáctica con el puro proselitismo, pero tampoco quiere adscribirse a la corriente de la dramática didáctica que se inicia con Moratín [...]. Contrariamente afirma que su pieza es una ‘síntesis artística’, pues decide escribir una obra en la que prime la dimensión formal, una pieza de calidad, válida en sí misma.” (Vieites, 1996: 34).

e estratexias de adaptación das mulleres que no mundo foron” [“tácticas y estrategias de adaptación de las mujeres que en el mundo fueron”] (García Negro, 2001: 87).

A pesar de eso, y en mi opinión, las jóvenes no están tratadas positivamente⁹, ya que, sea por la adscripción de Castelao y su relato a las estructuras patriarcales efectivamente retratadas en la obra, sea porque Castelao no cuestiona la tendencia al juicio culpabilizador de esas tácticas y estrategias femeninas de las que habla García Negro, no hay una mirada compasiva hacia el comportamiento de las mujeres en *Os vellos non deben de namorarse* como sí lo hay, creo, en otras obras (sobre todo plásticas) del autor, ya que los motivos argumentales con los que se justifican las decisiones de las mujeres son negativizados en relación con los propios referentes morales que se manejan en la pieza. Esto llevó a una parte importante de la crítica a calificar la pieza de “misóxina” [“misógina”] (Queizán, 1987; San Martín Rei, G&M, 1989; Blanco, 2000), en una línea que ha comentado la propia Maruxa Villanueva, que consideraba que la obra que ella estrenó interpretando los papeles de Lela y Micaela “tira polo chan a honradez da muller galega” [“tira por los suelos la honradez de la mujer gallega”] (Pociña & López, 1995: 74).

Sea lo que fuere, no es incompatible la lectura social en la que atina García Negro con la aceptación de ese tratamiento negativo de la figura de la mujer. Incluso se trata, creo, de factores complementarios en la explicación de esa realidad social en la que la inmoralidad campa a causa de la pobreza, sea por aprovechamiento de los hombres ricos, sea por necesidad de las mujeres pobres. Eso es, justamente, lo que Castelao retrata con habilidad en su pieza, como indica Rei Romeu (2011) al señalar, siguiendo a García Negro, que lo importante “é non ‘descarnar’ os personaxes, non abstraelos do que son e representan: a condición de vellos pola idade biolóxica, mais tamén o seu status social e o poder engaiolante do diñeiro; a condición popular das mozas e a súa situación de desamparo ante unha sociedade censuradora” [“es no ‘descarnar’ los personajes, no abstraerlos de lo que son y representan: la condición de viejos por la edad biológica, pero también su status social y el poder fascinante del dinero; la condición popular de las jóvenes y su situación de desamparo ante una sociedad censuradora”].

⁹ García Negro (2001: 91), en este punto, reivindica una mirada libre de anacronismos que sitúe a Castelao en lo que sería una visión masculina propia de su tiempo que, a pesar de todo, no le impide cuestionar el rol tradicional de la mujer: “[...] hay presencia, no desprecio; hay diagnóstico sensible, no rutina; hay denuncia, no naturalidad en la opresión. Hay, por tanto, mirada sensible, no acomodación al inmovilismo. Hay crisis, en suma, no sujeto que se retrata, voces femeninas que la expresan por sí mismas. El artista cumple con su deber de no retorcer una sociología como la gallega: es fiel a una realidad observada”.

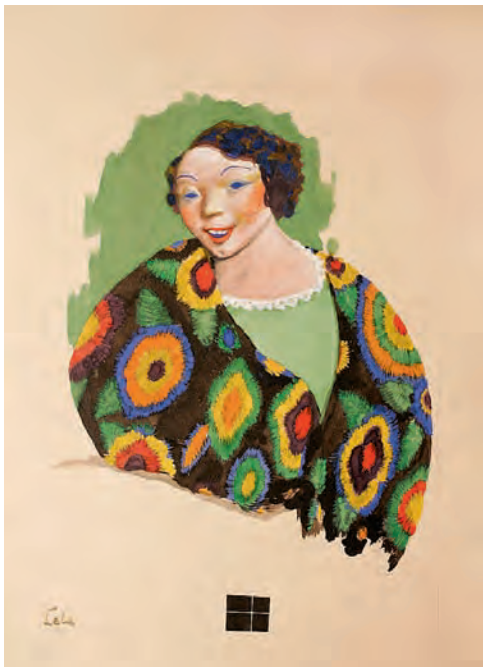
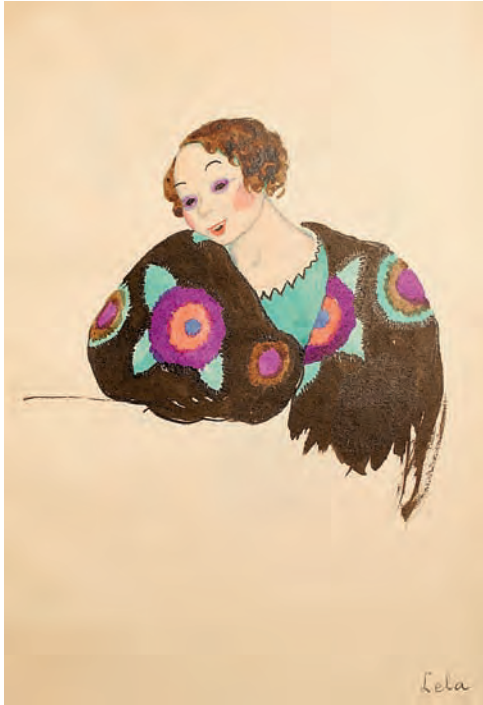
Efectivamente, es cierto que las mujeres actúan así en buena medida por su extracción social y por los comportamientos a los que las conduce su condición de mujeres, pero también es verdad que Castelao pudo huir del habitual retrato de ellas como fuentes de pecado, tentación y encarnación de la perversidad, huida que sí se da en otros dramaturgos coetáneos, como por ejemplo Xaime Quintanilla, cuya obra de 1920 *Donosiña* estuvo en el centro de una polémica en el seno del Conservatorio Nazonal da Arte Galega precisamente por su tratamiento (por aquel entonces tan novedoso como inmoral) de la libertad de las mujeres para tomar decisiones sobre su destino emocional y corporal, si bien es verdad que en *Donosiña* se retrataban mujeres de clase alta, libres, por tanto, dos condicionantes socioeconómicos que, como estamos viendo, determinan el argumento de *Os vellos non deben de namorarse* y su pertinencia compositiva en el marco de las tesis estéticas e ideológicas de Castelao, que Castelao no perdió de vista ni siquiera ante las circunstancias del estreno.

Y comprendamos los motivos de la canonización del Castelao dramaturgo

Es curioso cómo habitualmente se da el dato del estreno de *Os vellos non deben de namorarse* en 1941 en el Teatro Mayo de Buenos Aires, a cargo de la compañía de Maruxa Villanueva, como si fuese normal que la obra canónica del teatro gallego viese la luz en el marco de la actividad teatral de los gallegos y gallegas de Argentina. Su acogida fue, según algunos, bastante positiva en el circuito teatral de la ciudad, aunque seguramente la obra fue mejor considerada entre la crítica que entre el público, si confiamos en los recuerdos de la actriz Maruxa Boga, que en una entrevista (Braxe & Seoane, 1996: 232) decía que era “un teatro demasiado sutil para que gustase”, de modo que, mientras la crítica aseguraría “que era algo maravilloso aquel teatro de caretas...” [“que era algo maravilloso aquel teatro de caretas”], el público “non o entendeu así” [“no lo entendió así”]¹⁰.

¹⁰ Paz Andrade (1982: 459) señala que la crítica porteña acogió bien la pieza, a pesar de estar en gallego, “sin duda por los valores escénicos”. Castelao era un artista plástico bastante conocido, cosa que pudo contribuir a esa atención de la crítica y al horizonte de expectativas más escénico que literario de la misma. Pero Emilio X. Insua (2015) compara los ocho o diez días que la pieza estuvo en cartel con las treinta y dos funciones “a teatro lleno” de otros espectáculos de la misma compañía, o incluso otras propuestas escénicas para la colectividad que llegaron a las cincuenta y cuatro funciones, y eso le hace dudar del éxito de la pieza.

¹¹ Emilio Xosé Insua (2015) relata pormenorizadamente en un magnífico trabajo sobre las circunstancias del estreno de *Os vellos non deben de namorarse* toda la peripecia compositiva y otras cuestiones relacionadas con la vida teatral de Castelao en Buenos Aires. Remitimos a este trabajo para una profundización mayor en todas estas cuestiones.



Lela, ca. 1939
 Primera versión manuscrita de
Os vellos non deben namorarse
 Lápiz, tinta y témpera sobre papel,
 23,2 x 16,3 cm
 Colección Museo de Pontevedra

Lela, 1939
 Segunda versión manuscrita de
Os vellos non deben namorarse
 Lápiz y témpera sobre papel,
 27,5 x 21,3 cm
 Colección Museo de Pontevedra

Evidentemente, la obra traía un largo recorrido¹¹ aunque fue finalizada durante la estancia neoyorquina de Castelao en 1939, pero el dato de su estreno argentino es bien significativo si nos preguntamos por el proceso de canonización de una pieza, como hemos visto, imperfecta y fragmentaria en muchos sentidos dramáticos y escénicos, considerada por una parte de la crítica como reaccionaria y misógina, y única en la producción de alguien que, por lo demás, no puede ser considerado un dramaturgo al uso, ya que no produjo más teatro que ese.

Desde el año 34, en el que tenemos noticia de la lectura del lance “Pimpinela” para amigos entre los que estaban Luís Seoane, Suárez Picallo y Maside, (Seoane, 1975), Castelao está constantemente dándole vueltas a una idea teatral¹² que ya aparece, como hemos señalado, en el *Diario* de 1921, donde imagina escenas (la del coro de boticarios, la del diálogo entre los retratos que saca directamente de un espectáculo de Nikita Baliev) que después aparecen en la obra. Sabemos por Blanco Amor que, a comienzos de los años treinta, Castelao le estaba dando vueltas a una escena de boticarios, y el propio Castelao recoge en el primer manuscrito de la pieza que el lance de Micaela estaba hecho antes de la guerra y que el de Lela se escribe en Nueva York en 1939. Por tanto, está escribiendo entre el año 30 y el 39 el grueso de *Os vellos non deben de namorarse*, al que añadiría el tan necesario como unificador Epílogo, seguramente para cerrar la obra en el momento en que surge la oportunidad de su estreno, oportunidad que Castelao provoca si tenemos en cuenta que una de las primeras cosas que hace al llegar a Buenos Aires en 1940 es volver a leer ante un grupo de amigos exiliados *Os vellos non deben de namorarse* (Iglesias, 1970).

Teniendo en cuenta estos datos, Vieites (1996: 29) considera la obra como parte de lo que él llama “dramática nacional” vinculada a Nós y no, como podría parecer por la fecha de estreno y publicación, una obra de la dramática del exilio. Parece obvio, efectivamente, que la creación del texto se vio afectada por las circunstancias personales de un autor que, si bien, primero lo imagina en el marco de un proyecto político-cultural, después lo guarda y lo desenvuelve en paralelo a una agitada huida.

Castelao siempre vuelve a *Os vellos...*, igual que vuelve al *Sempre en Galiza*, tal vez porque ambas obras guardan para él el ideario nostálgico de la Galicia soñada, una desde una perspectiva estética y la otra desde una perspectiva ideológica. Lo explica él mismo en

¹² Según relata con cierto pormenor Eduardo Banco Amor (1986: 87).

un manuscrito con fecha de 1939 en Nueva York, en el que, tras contar toda la peripecia compositiva de la pieza, siempre en la carpeta en sus múltiples idas y venidas (Pontevedra, Badajoz, Barcelona, un vapor en el Báltico, Nueva York), señala el valor sentimental que tiene para él una obra que lo conecta con un pasado ilusionante (Castelao, 2000a: 10):

Por fin en Nova York, a comezos do inverno de 1939 e vendo caer as primeiras folepas de neve, tiven lecer para entregarme de cheo a este pasatempo e con el matei horas de morriña. A obra foi recirada e refeita de todo e os accidentes con que tropecei foron borrados por unha nova e seguida emoción, menos leda que aquela de 1931, pero igualmente enxebre*.

Finalmente, Castelao logra estrenar la obra en el Buenos Aires de 1941, dirigida por Varela Buxán, pero con mucha participación suya. Según ha explicado en múltiples ocasiones Maruxa Villanueva, Castelao acudió diariamente a los ensayos, además de realizar la escenografía, máscaras y figurines, trabajo ingente para el que contó con la ayuda del escultor Domingo Maza, de Enrique González, uno de los actores, y de Mariano Hornos.

Castelao es muy consciente del valor simbólico que supone el gesto de estrenar *Os vellos...* en Buenos Aires con la Compañía de referencia de la colectividad gallega, un valor que, además, armoniza con su proyecto estético-político en la medida en que recupera aquella vieja idea de un teatro del arte nacional, capaz de proporcionar los símbolos identitarios y la cohesión que, si en la Galicia de 1934 tenían un sentido ideológico y cultural esencial, en el Buenos Aires de 1941 adquirirían además una dimensión política importante ya que convertían esa vieja búsqueda estética en un gesto de resistencia.

Os vellos non deben de namorarse es, por tanto, una obra hecha con los parámetros de la dramática nacional, pero las condiciones de su estreno la adaptan a la hechura de la dramática del exilio y, sobre todo, su recepción añadirá a la obra la condición de exiliada, resistente y contestataria que, aun no figurando en el texto, sí estará en los gestos que la rodean, comenzando por el uso político e ideológico que su autor hace de ella y que la consagra para los intereses que forjan desde entonces la emergencia del sistema teatral gallego.

* "Por fin en Nueva York, a comienzos del invierno de 1939 y viendo caer los primeros copos de nieve, tuve tiempo libre para entregarme de lleno a este pasatiempo y con él maté horas de morriña. La obra fue revisada y rehecha de todo y los accidentes con los que tropecé fueron borrados por una nueva y seguida emoción, menos alegre que aquella de 1931, pero igualmente castiza" (N del T).



O pranto das catro irmáns do boticario, ca. 1939

Primera versión manuscrita de *Os vellos non deben de namorarse*
Lápiz, tinta y ténpera sobre papel, 16,3 x 21 cm. Museo de Pontevedra

O pranto das catro irmáns do boticario, 1939

Segunda versión manuscrita de *Os vellos non deben de namorarse*
Ténpera sobre papel, 21,2 x 27,6 cm. Museo de Pontevedra

La elección de la compañía de Maruxa Villanueva tiene que ver con el conocimiento que Castelao tenía de la compañía cuando, poco después de llegar a Buenos Aires, el 25 de noviembre de 1940, acude a uno de sus espectáculos (además dedicado por la Compañía a su mujer Virginia Pereira). Por mediación de Luís Seoane, como hemos estado diciendo, realizará unos pocos días después una primera lectura para un grupo de amigos entre los que se encuentra Tacholas, el actor principal de la compañía, célebre en la comunidad gallega. La voluntad de Castelao de que fuese esta compañía la que pusiese en escena la obra tiene un particular sentido simbólico si tenemos en cuenta que se trataba de la agrupación teatral de referencia para la colectividad gallega desde hacía muchos años. Castelao desea dirigirse no solo a los exiliados (para eso podría haber optado por otras fórmulas, que también empleó, como la lectura pública o la emisión radiofónica) sino a todos los habitantes de la “Galicia ideal” que encuentra en Buenos Aires y que lo llevan, probablemente, a recuperar las viejas ilusiones políticas al quedar en *stand by* la causa en la Galicia española donde toda acción era, por aquel entonces, inviable. El autor, conocedor de su importancia simbólica como referente del exilio español, trabaja por tanto para la única compañía teatral capaz de realizar en Buenos Aires el viejo sueño proselitista de Lugrís Freire y para eso le proporciona un teatro “de arte” con el que trata de llevar el repertorio hacia el viejo proyecto de Villar Ponte. Castelao ve en la Compañía Galega de Maruxa Villanueva una posibilidad institucional (en Buenos Aires) comparable a las primeras tentativas de las Irmandades, y por eso no duda en pedir su protección para permitirle actuar sobre un posible sistema teatral gallego en el exilio a modo institucional y, tal vez, nacional:

A miña obra *Os vellos non deben de namorarse* será posta en escea mañá pola Compañía Galega que dirixe Maruxa Villanueva e anima o escritor Varela Buxán. Estimo que esta agrupación necesita o alento das entidades galegas, que tanto se preocupan polo desenvolvemento danosa cultura e o bo nome do noso país. Xa é hora de lles decir a todos os meus paisanos que a Compañía Galega pode e debe ser unha das nosas máis esgrevias manifestacións, e que non abonda con achegarse astra o ventanexo do teatro onde actúen. Necesita algo máis. Necesita o consello e a cooperación dos intelectuais

¹³ “Mi obra *Os vellos non deben de namorarse* será puesta en escena mañana por la Compañía Gallega que dirige Maruxa Villanueva y anima el escritor Varela Buxán. Estimo que esta agrupación necesita el aliento de las entidades gallegas, que tanto se preocupan por el desarrollo de nuestra cultura y el buen nombre de nuestro país. Ya es hora de decirles a todos mis paisanos que la Compañía Gallega puede y debe ser una de nuestras más egregias manifestaciones, y que no basta con acercarse hasta el ventanuco del teatro donde actúen. Necesita algo más. Necesita el consejo y la cooperación de los intelectuales gallegos. Necesita el calor y la ayuda de nuestras poderosas

galegos. Necesita o calor e mais a axuda das nosas poderosas institucións, que para seren merecentes do título que ostentan e cumprir o mandato dos seus Estatutos, non poden desentenderse de ningunha empresa creada para enaltecer o noso nome. Empresas desta caste non se melloran sen protección, e cando elas fracasan por falla de medios naturais ou se rebaixan astra a chabacanería, cómprenos esixirle responsabilidades aos que adoitaron encoller o hombreiro podendo telas axudado e salvado¹³.

Tal como eran las circunstancias, era muy pertinente para Castelao estrenar *Os vellos non deben de namorarse* en Argentina. Teniendo en cuenta las afirmaciones de *Sempre en Galiza*, Castelao vio en Buenos Aires la posibilidad de una Galicia alternativa en la que volver a empezar o en la que guardar los proyectos anteriores a la guerra (Castelao, 2000b: 576):

En Bos Aires sentireime novamente incorporado a unha Galiza libre, representada por moitos miles de compatriotas, que manteñen, a tanta distancia xeográfica, os elementos moraes da nosa nacionalidade. Nada de extraño ten, pois, que un patriota galego prefira vivir en América a vivir como un lacerado en Galiza, e que renegue d-unha Hespaña que lle impide respirar en paz os aires da súa propia terra*.

instituciones, que para ser merecedoras del título que ostentan y cumplir el mandato de sus Estatutos, no pueden desentenderse de ninguna empresa creada para enaltecer nuestro nombre. Empresas de esta casta no se mejoran sin protección, y cuando ellas fracasan por falta de medios-naturales o se rebajan hasta la chabacanería, nos es necesario exigirles responsabilidades a los que acostumbraron a encoger el hombro pudiendo haberlas ayudado y salvado (N del T)”. Reproducido en Lourenzo, Manuel & Pillado, Francisco (1979) *A compañía Galega de Maruxa Villanueva*, A Coruña: Cadernos da EDG, 4. (“Mi obra *Os vellos non deben de namorarse* será puesta en escena mañana por la Compañía Gallega que dirige Maruxa Villanueva y anima el escritor Varela Buxán. Estimo que esta agrupación necesita el aliento de las entidades gallegas, que tanto se preocupan por el desarrollo de nuestra cultura y el buen nombre de nuestro país. Ya es hora de decirles a todos mis paisanos que la Compañía Gallega puede y debe ser una de nuestras más egregias manifestaciones, y que no basta con acercarse hasta el ventanuco del teatro donde actúen. Necesita algo más. Necesita el consejo y la cooperación de los intelectuales gallegos. Necesita el calor y la ayuda de nuestras poderosas instituciones, que para ser merecedoras del título que ostentan y cumplir el mandato de sus Estatutos, no pueden desentenderse de ninguna empresa creada para enaltecer nuestro nombre. Empresas de esta casta no se mejoran sin protección, y cuando ellas fracasan por falta de medios naturales o se rebajan hasta la chabacanería, nos es necesario exigirles responsabilidades a los que acostumbraron a encoger el hombro pudiendo haberlas ayudado y salvado”).

* En Buenos Aires me sentiré nuevamente incorporado a una Galicia libre, representada por muchos miles de compatriotas, que mantienen, a tanta distancia geográfica, los elementos morales de nuestra nacionalidad. Nada de extraño tiene, pues, que un patriota gallego prefiera vivir en América a vivir como un lacerado en Galicia, y que reniegue de una España que le impide respirar en paz los aires de su propia tierra (N del T).

Buenos Aires, además, era una ciudad que contaba con una infraestructura teatral (incluso en el marco de la comunidad gallega) impensable en la Galicia que ve nacer sus proyectos de “teatro del arte”, con lo que el exilio, de alguna manera paradójica, le trae la posibilidad de hacer realidad lo que diez o veinte años atrás era solo un ideal estético. Sin embargo, los presupuestos artísticos que eran relativamente novedosos en aquella época en la que Castelao empezó a concebir su pieza ya eran agua pasada en el momento de su estreno, y él seguramente lo sabía¹⁴ pues el teatro que pudo ver en Nueva York el año anterior y en la propia Buenos Aires al llegar estaba ya en otras coordenadas estéticas muy diferentes de las de los años diez que, en realidad, constituían el germen de la reflexión que había iniciado en el *Diario* del año 1921. Aun así, lo importante es que la pieza sí podía funcionar entre una colectividad gallega que, en sí misma, guardaba la doble esencia que es el gran acierto de la obra¹⁵: la conjugación entre tradición y modernidad tanto en la perspectiva estética como sociológico-moral.

Efectivamente, la colectividad gallega de Buenos Aires, por 1941, seguía con los ojos puestos en el mundo tradicionalista-rural (conservador) que, como hemos visto, Castelao retrata en su obra y en el que se basa para otorgarle el tono popular propio del género de la farsa a través de la que introduce la estilización expresionista. Los gallegos de Buenos Aires, más próximos a una recepción del teatro costumbrista y rural que Carré (y Risco) había reivindicado como imagen de la identidad nacional, acudían a los centros y sociedades gallegas y a los teatros de la colectividad a ver ese tipo de teatro que constituía fundamentalmente el repertorio de la compañía de Maruxa Villanueva, como muestran los textos con los que trabajaban, escritos por Varela Buxán e interpretados por el actor fetiche de la colectividad, Tacholas. Proponerle a ese público *Os vellos non deben de namorarse*, con su estética expresionista de veinte años antes y trayendo como tema esencial una crítica del comportamiento social del rural gallego, aspectos hondamente estilizados por un auténtico mito vivo del galleguismo, por tanto, parecía inicialmente un acierto en términos de adecuación

¹⁴ A pesar de que Blanco Amor (1989) detalla una conversación con el director de una compañía neoyorquina que, después de ver el estreno en Buenos Aires, le dice no haber visto tal cosa vanguardista y novedosa entre las compañías de Nueva York.

¹⁵ Laura Tato (2007: 583) condensa muy bien esa doble construcción de la pieza cuando señala que Castelao resuelve el discurso dramático “según dos técnicas diferentes: realista y expresionista. En las escenas realistas Castelao cuenta ‘a la manera gallega’ [...] y en las escenas expresionistas, que contienen una fuerte carga simbólica, actúa por estilización”.

del contenido a la audiencia. Como le decía Castelao a Emilio Pita en una carta, “o conto é estrenala para que, polo menos, apareza algo diferente ás trangalladas que tanto gustan ás nosas xentes” [“el caso es estrenarla para que, por lo menos, aparezca algo diferente a los enredos que tanto les gustan a nuestras gentes”] (Castelao, 2000/6: 363). Si a eso añadimos la capacidad simbólico-política del autor, entenderemos la importancia de ese estreno que sirvió como mecanismo de dignificación de la colectividad y que permitió una aproximación de la misma (no toda ella politizada, ni siquiera afín al ideario republicano con el que llegaban los exiliados) a los intereses políticos de Castelao.

Pero lo cierto es que la colectividad que iba al teatro prefería las “fruslerías” bien distintas de los experimentos estéticos de Castelao, unos experimentos que, además, respondían ya a una vanguardia superada y que mostraban un tratamiento de las tradiciones y costumbres seguramente contradictorio para el espectador gallego medio en Argentina. Incluso así, nadie dudaba de la importancia del gesto de Castelao, del fuerte simbolismo cultural que suponía aquella puesta en escena como acontecimiento, motivo por el cual, como señala Insua (2015: 73) fue el público ilustrado, y no el popular, el que valoró la pieza. Y seguramente no exclusivamente por sus valores estéticos, que de inmediato todos los intelectuales se apresuraron a destacar vista la caída del público popular al que Castelao deseaba conquistar con la pieza. De hecho, cuenta Varela Buxán en un documento autobiográfico publicado por Alonso Montero (1995: 125), que, ante el descenso paulatino del público durante los días estipulados para la representación, los directivos del teatro incluso intentaron suspender la obra, a lo que Varela Buxán se negó y para lo que apeló al sentido patriótico de la colectividad: “Á vista diste desafortunado caso, reuníronse os directivos das diferentes sociedades galegas e puñeron en movemento a Colectividade de xeito que a obra de Castelao puido manterse decorosamente en escea a traveso dos dez días prefixados. Sendo ista a única vegada que eu vin un esforzo direito da nosa Colectividade en apoio do noso teatro galego” [“A la vista de este desafortunado caso, se reunieron los directivos de las diferentes sociedades gallegas y pusieron en movimiento a la Colectividad de modo que la obra de Castelao pudo mantenerse decorosamente en escena a través de los diez días prefixados. Siendo esta la única vez que yo he visto un esfuerzo directo de nuestra Colectividad en apoyo de nuestro teatro gallego”].

Ese esfuerzo probablemente no tendría lugar si no fuese para levantar la única pieza teatral de Castelao, que por aquella altura ya estaba inmerso en los desencuentros entre

las dos facciones (*grosso modo*) de una colectividad gallega igual de dividida entre profascistas y prorrepblicanos que la propia España (Insua, 2015: 73-74). Serían estos últimos quienes, con este tipo de gestos, lucharían por mantener encendido el fuerte simbolismo que para todos ellos implicaba la figura del ilustre exiliado.

Es preciso darse cuenta de que, ya en 1934, cuando *A Nosa Terra* informa de la lectura de “Pimpinela”, Castelao era considerado el “iniciador del nuevo teatro gallego” [“iniciador del nuevo teatro gallego”], calificativo que muestra la necesidad del campo cultural de encontrar referentes canónicos para un teatro naciente. Castelao, pintor de éxito, reconocidísimo activista cultural y político con carrera ascendente, de un intachable galleguismo y talento literario innegable después de la publicación de sus primeras obras narrativas, cumplía los requisitos para ser canonizado en el naciente teatro gallego sin siquiera haber estrenado ni publicado la piecita corta que había leído ante un reducido grupo de oyentes. Pero con la peripecia vital surgida en el 36, Castelao además va a ir dotándose de un capital esencial como símbolo (mundial) de la persecución franquista, como resistente y permanente luchador por el derecho legítimo de la España republicana y, sobre todo, como denunciante de la barbarie fascista. Sus dibujos sobre la guerra se hacen célebres y Castelao pronto se convierte en un símbolo en sí mismo, cosa de la que era plenamente consciente¹⁶. En esa situación, a pesar de avejentado, cansado y casi ciego, llega a Buenos Aires, donde decide recomenzar poniendo sobre las tablas aquel viejo proyecto de teatro de arte que, allí y en aquel momento, adquiriría un renovado valor, valor simbólico que se trasladaría a Galicia en cuanto el “exilio interior” conociese la noticia del estreno. Y ese aspecto también era importante en términos de la lucha política que lo ocupaba.

Por lo tanto, Castelao, desde su autoconciencia canónica, supo dotar al teatro gallego desde el exilio de un capital simbólico que el tiempo iba a demostrar fundamental, pues detectó la necesidad de proporcionar no solo textos fundacionales, sino también acontecimientos

¹⁶ Varela Buxán le cuenta a Francisco Pillado (Luna Sanmartín, 2000:24) la expectación e impresión que causaba la presencia de Castelao en los actos de la colectividad: “[...] antes de comenzar la representación, cuando los actores y el director abren ligeramente el telón y miran cómo está el público, qué tal es el ambiente... cuando, de repente, alguien grita ‘¡Está Castelao entre el público!’ La noticia corrió como un reguero entre los actores y actrices. Allí estaba Castelao. La gran emoción. Y entonces, me cuenta Varela Buxán, que tanto él, desde el interior, como los mismos actores, siguen aquella representación pensando en Castelao, pensando en alegrar a Castelao y mirando, casi de reojo cuando hablan, a ver cómo reacciona Castelao”.

¹⁷ Recordemos que en 1941 todavía estaba viva la esperanza de que una derrota fascista en la Guerra Mundial sirviese para provocar la caída de Franco.

institucionales (el estreno de su obra, la primera, además, de un nuevo teatro), a un nuevo galleguismo que surgiría, probablemente desde el exilio, tras el fin del franquismo¹⁷.

Todos estos factores son esenciales para entender la rápida canonización de Castelao como dramaturgo y de *Os vellos non deben de namorarse* como obra. Nos parece indudable que la obra dramática de Álvaro Cunqueiro o de Otero Pedrayo están a cierta distancia, cualitativamente hablando, de la pieza de Castelao, pero ninguno de ellos logró generar para sus obras el valor etnoestético y político que consiguió Castelao depositando su propio capital simbólico en la obra y empleando con el mismo fin las condiciones de un estreno en pleno exilio. Y eso también es un valor teatral, teniendo en cuenta los términos en los que se define el sistema teatral gallego desde su emergencia (López Silva, 2015). Prueba de esto es el éxito de los primeros montajes de la obra que se hacen en la Galicia de Franco, los dos en 1961 (celebrando el vigésimo aniversario del estreno argentino)¹⁸, así como la recuperación de la obra y de la figura que realizan los jóvenes y las jóvenes activistas de los setenta que, dispuestos a volver a fundar el teatro gallego, no dudan en repensar el repertorio desde una nueva lectura de Castelao que asumía su hondo valor simbólico-político pero también hacía necesaria la revisión de su propuesta estética, demasiado alejada ya de las sensibilidades de una generación muy distinta de Nós¹⁹.

Sea lo que fuere, lo cierto es que, a día de hoy, producir *Os vellos non deben de namorarse* es garantía de éxito en el teatro gallego (junto al teatro de Shakespeare, es una de las pocas piezas capaces de garantizar público como demuestran los varios años en cartel de la propuesta de Teatro do Morcego dirigida por Celso Parada) y el libro editado de la pieza es uno de los *best sellers* (y *long seller*) de la editorial Galaxia, con más de veinte ediciones, y eso a pesar de la poca fortuna editorial que, en un primer momento, tuvo la pieza, la única obra del autor que no fue publicada durante su vida.

Los motivos de esa canonicidad no solo tienen que ver con los factores ya apuntados, sino también con los propios presupuestos de la doxa nacional del campo cultural gallego

¹⁸ El primero, el 25 de julio de 1961, se realizó en la Quintana de Santiago a cargo de la Agrupación Cantigas e Agarimos dirigida por Rodolfo López Veiga. El segundo, el 14 de agosto, en la Plaza de Toros da Coruña, en montaje del Teatro de Cámara de la Agrupación Iberoamericana dirigida por Antonio Naveira Goday. Para un relato pormenorizado de los dos estrenos, vid. Torres Regueiro (2010).

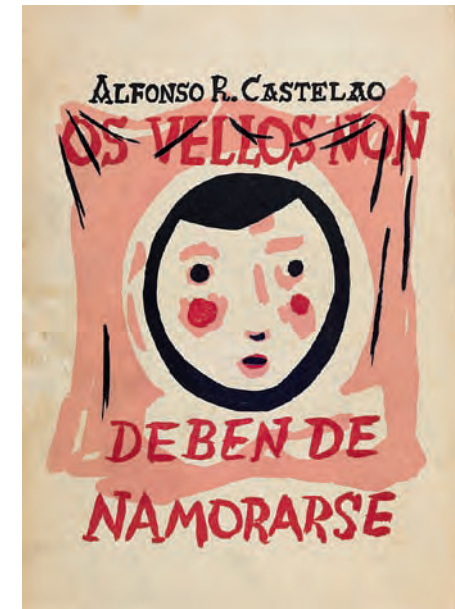
¹⁹ Vieites (1996:49) entiende que es paradigmática, en este sentido, la propuesta que el Teatro Circo de Artesáns, dirigido por Manuel Lourenzo, realiza en 1977, “con escenografía de Xaquín Marín, en la que destacaba un gran reloj, símbolo del ineludible paso del tiempo, y en el que prescindió del epílogo para evitar la tentación moralizante y potenciar la dimensión satírica y farsesca”.

que tiende a introducir el elemento político inherente, como hemos visto, a la propia génesis de la obra de Castelao, entre los criterios para la distribución de la canonicidad. En este sentido, la figura del Castelao político como autor de la pieza no es ajena al prestigio de una obra que, desde el punto de vista estrictamente teatral, probablemente no ocuparía ese lugar sobresaliente de no estar escrita por la personalidad fundamental del galleguismo contemporáneo, el ideólogo esencial en el que se cimenta la propia *raison d'être* del campo cultural gallego.

La posición central de *Os vellos non deben de namorarse* en el sistema teatral gallego tiene que ver con las precondiciones que imponen las tradicionales dinámicas del campo cultural que, siguiendo el concepto de González Millán, definimos en otro lugar (López Silva, 2015) como “nacionalismo teatral” y que, a causa de la tendencia filologizante del propio campo, provoca que los factores de canonicidad literaria se depositen sobre el sistema teatral. Además, los aspectos ideológico e identitario, fundamentales para definir el sistema teatral gallego en todos sus momentos de emergencia, van a encontrar en la pieza de Castelao y en el fuerte capital simbólico de su autoría elementos esenciales para dotar de prestigio un teatro para el que las posibilidades de legitimación están condicionadas por su juventud y por su condición permanentemente fundacional. Este es el motivo por el que el teatro gallego aprovecha muy productivamente la atípica canonicidad depositada en el teatro de Castelao, una canonicidad que todavía resiste la duda que, allá por el año 2000, comenzó a verterse sobre ella (Simón, 2000), seguramente debido a que el sistema teatral, en su proceso de afianzamiento, encontró mecanismos más autónomos (propiamente teatrales y escénicos y, tal vez, menos literarios e ideológicos) para establecer criterios de autolegitimación.

A pesar de eso, *Os vellos non deben de namorarse* siempre será esencial para comprender la figura artística y política de Castelao pues su hechura estética es indisociable de su proyecto político, y está diseñada en coherencia con el resto de su obra literaria y plástica, algo que demuestra que el proyecto de un teatro total que Castelao toma del wagnerismo de Risco era viable y útil para los propósitos ideológicos del activismo cultural previo la Guerra Civil. Quizás eso, fuera de otras cuestiones sobre la canonicidad del teatro de Castelao, sea lo que permanezca siempre como base de su prestigio.

Traducción del gallego: Ana Abad de Larriva



Castelao. *Os vellos non deben de namorarse*: farsa en tres actos, 1953
Cubierta con dibujo de Xohán Ledo
Real Academia Galega

Bibliografía

- Aguilera Sastre, Juan & Aznar Soler, Manuel (1999) *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: ADE.
- Aguilera Sastre, Juan (1995) “La versión escénica de Divinas palabras en el estreno de 1933, en Aznar Soler, Manuel & Rodríguez, Juan [eds.] *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees-Taller d’Investigaciones Valleinclanianas. 553-563.
- Alonso Montero, Xesús (1995) *Lingua e literatura galegas na Galicia emigrante*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Alonso Montero, Xesús (Ed.) (1990) [1ª ed. 1974]: “Introducción”, en Castela, *Cuatro obras*, Madrid: Cátedra.
- Blanco Amor, Eduardo (1986) *Castelao escritor (Pórtico encol da prosa galega)* Sada: Edición do Castro.
- Blanco, Carmen (2000) “Pimpinela, o amor e o poder”, *La Voz de Galicia*, Suplemento especial 50 anos do pasamento de Castelao, 1950-2000, 9 de enero. 24-25.
- Braxe, Lino & Seoane, Xabier (1996) *Luís Seoane e o teatro galego*. Sada: Edición do Castro.
- Carballo Calero, Ricardo (1981) *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
- Carballo Calero, Ricardo (1989) *Escritos sobre Castelao*. Santiago: Sotelo Blanco.
- Castelao, Alfonso D. Rodríguez (1922) “Cubismo”, *Nós* 12.
- Castelao, Alfonso D. Rodríguez (1977) *Diario 1921*, Vigo: Galaxia.
- Castelao, Alfonso D. Rodríguez (2000a) “Ao marxe da farsa” en *Obra completa I*. Vigo: Galaxia. 454-455.
- Castelao, Alfonso D. Rodríguez (2000b) *Obra completa II. Sempre en Galiza*. Vigo: Galaxia.
- Castelao, Alfonso D. Rodríguez (2000c) *Obra completa VI. Epistolario*. Vigo: Galaxia.
- Iglesias “Tacholas”, Fernando (1970) “Teatro gallego en Argentina: El estreno de *Os vellos non deben de namorarse*” *Primer Acto* 120 (mayo 1970).
- Ínsua, Emilio X. (1998) “Introducción” en Villar Ponte, A., *Entre dous abismos. Nouturnio de medo e norte*. A Coruña: Universidade da Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado.
- Insua, Emilio X. (2015) “El estreno de *Os vellos non deben de namorarse*, de Castelao. Peripécia compositiva, puesta en escena, recepción crítica y fortuna posterior”, en López Silva, Inmaculada & Ruibal, Euloxio R. [eds.] *El teatro gallego en el exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento. 33-94.
- López Silva, Inmaculada (2015) “Teatros nacionales: ¿principio del fin o inauguración de un nuevo modelo?”, *ADE Teatro*, 154. 58-69.
- López Silva, Inmaculada (2016a) “O soño teatral das Irmandades” *Grial* 211 (jul.-sept. 2016). 30-41.
- López Silva, Inmaculada (2016b) “A figura de Valle-Inclán e a identidade teatral en Galicia”. En *Revista Bradomín* 3. Outubro 2016. 43-58.
- Luna Sanmartín, Xosé [coord.] (2000) *Manuel Daniel Varela Buxán. O patriarca do teatro galego*. Lalin: Seminario Estudos Deza.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (2000) “Da (est)ética dunha síntese artística. Contributos para a avaliación dunha peza ‘reteatralizada’”, en Alfonso R. Castela, *Os vellos non deben de namorarse*, Santiago de Compostela: Centro Dramático Galego – IGAEM, 69-99.
- Paz Andrade, Valentín (1982) *Castelao na luz e na sombra*. Sada: Edición do Castro.
- Pociña, Andrés & López, Aurora (1995) *Manixa Villanueva*. A Coruña: Hércules de Ediciones, A Coruña.
- Queizán, María Xosé (1987) “Os vellos si deben (querer) enamorarse”, *Festa da Palabra Silenciada* 4. 53-54.
- Rei Romeu, M. (2012) “A sorte de *Os vellos non deben de namorarse*. Miserias e incompreensións”, *Terra e tempo. Dixital galego de pensamento nacionalista*, 3 de marzo. www.terraetempo.com [consulta del 5.7.2017].
- Rivas Cherif, Cipriano de (1968) “Autobiografía” *El Redondel* (Semanao), 21-1-1968.
- Rivas Cherif, Cipriano de (2013) *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Madrid: Pre-Textos.
- Sanmartín Rei, Goretti & Sanmartín Rei, Montserrat (1989) “Dos fanados anceios de Dona Florinda e Dona Micaela e doutras personaxes femininas en Castelao”, en Beramendi & Villares (eds.) *Actas Congreso Castelao*. Santiago de Compostela: USC/Xunta de Galicia/Fundación Castelao, vol. 2. 343-352.
- Seoane, Luís (1975) “Os vellos non deben de namorarse”, *Boletín da Real Academia Galega*, enero 1975. 116-117.
- Simón, Antonio F. (2000) “Un espacio para a rebeldía”, en Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, Santiago: Xunta de Galicia/IGAEM. 27-30.
- Tato Fontaiña, Laura (2000) “A construción do teatro nacional en Castelao”, en Constenla, Gonzalo & Porta, Paulo [eds.] *Actas do congreso Castelao. Co pensamento en Galiza*. Pontevedra: ASPG/Concello de Pontevedra. 39-48.
- Tato Fontaiña, Laura (2007) “A literatura dramática galega. Primeira xeira, diáspora e exilio”, en Vieites, Manuel F., *Literatura dramática. Unha introdución histórica*. Vigo: Galaxia. 561-586.
- Tato Fontaiña, Laura (2011) “Mulleres e teatro”, *Álbum de mulleres* (www.culturagalega.org/album) 27 de abril. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega. [Consulta del 5.7.2017]
- Torres Regueiro, Xesús (2010) “A estrea na Galiza de *Os vellos non deben de namorarse*” *Anuario Brigantino* 33. 423-440.
- Valle Pérez, Xosé Carlos (2000) *Castelao e o teatro. Escenografías*. Pontevedra: Museo de Pontevedra/Fundación Barrié de la Maza.
- Vilavedra, Dolores (1999) *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.



Bosquexo para ballet galego. Home, 1934
Aguada y tinta sobre papel, 22 x 16,5 cm
Museo de Pontevedra



Bosquexo para ballet galego. Muller, 1934
Tinta y témpera sobre papel, 22 x 16,5 cm
Museo de Pontevedra



Bosquexo para ballet galego. Muller, 1934
Aguada sobre papel, 22 x 16,5 cm
Museo de Pontevedra



Bosquexo para ballet galego. Home, 1934
Aguada sobre papel, 22 x 16,5 cm
Museo de Pontevedra



A danza, ca. 1934
Técnica mixta sobre papel, 22 x 14,9 cm
Museo de Belas Artes da Coruña



Caderno de apontamentos, 1938-39
Lápiz sobre papel, 21 x 30 cm c/u
Colección privada

Castelao y la gente de color en EE.UU. y Cuba

Miguel Anxo Seixas Seoane

A. Daniel Rodríguez Castelao se fijó por primera vez en la piel de color negro en su viaje a París en 1921. En esta estancia contempló muestras de arte negro y vio a personas, procedentes de diferentes geografías y de diferentes culturas, de piel oscura, debido a su grado de pigmentación. Debió de conocer y de tratar allí al periodista y artista castellano Lix:

La negrita de la Taberna

No vi jamás una negra de líneas tan bonitas como las de esta muchacha de la Taberna del Panteón. / Lleva un sombrero amplio de un fuerte azul maravilloso y para completar su alta armonía aspira sin cesar el aroma de una rosa de púrpura. / Castelao y yo hemos copiado su perfil. / Ha venido a darnos las gracias con gentil vocecita de pájaro tropical y ha iniciado una amistad interesante. / Ella y su hermana nacieron en La Martinica. / Hablan francés con igual *chorne* que las innumerables chicuelas locas parisienses. / Se llama *Berenice...* / Viste trajes bellos. / Y cada nuevo día aparece con un nuevo traje.

Las tabernas de París

Pudiera ser que alguna lectorcita no supiera cómo son las tabernas parisinas y que creyera a Castelao y a Lix en un tugurio de *film de apaches* apenas alumbrado por un viejo quinqué... Voy a desencantarle levemente. Estas tabernas de París no desdican en luces y en confort y en su *jazz band*, y en sus mujeres y mujercitas artificiales y en su perfume moderno al lado de nuestros rincones del Palace o del Ritz.¹

Debe de ser esta la primera vez que traslada personas de piel negra al papel. Una de ellas es un dibujo a lápiz *Muller sentada con copa* [*Mujer sentada con copa*] con el texto: vestido verde, que, creemos, trazó en esta estancia. Existe otro dibujo, un bosquejo, de esta fecha

¹ Lix, "Desde París. Crónicas pequeñas", en *El Porvenir Castellano*, Soria, 9 de mayo de 1921, p. 1.

o posterior donde representa de perfil a una mujer negra y tras ella a un negro y, al fondo, desde una ventana, mira a una madre con su hijo en brazos de espaldas.

Más tarde, ya de vuelta en Galicia, escribirá el relato *Chegou das Américas... [Llegó de las Américas...]*, con su correspondiente ilustración del cubano Panchito vestido a la gallega, para publicarlo en el libro de cuentos *Cousas [Cosas]*, 1926. Con el bosquejo de esta imagen y la propia ilustración, vuelve a la representación de un hombre de piel oscura. En este cuento presenta por octava vez en sus escritos la emigración y, con ella, la soledad y la *morriña*.² Más tarde hará un dibujo humorístico con africanos que se edita en *Faro de Vigo* el 1 de mayo de 1927.

Ya durante la Guerra Civil, este diputado nacionalista del Partido Galeguista [Partido Galleguista] en las Cortes, al volver de Moscú, fue invitado, debido a su renombre y representatividad, por el Frente Popular Antifascista Gallego de Nueva York para hacer campaña a favor de la Segunda República en los Estados Unidos y después iría a Argentina con el mismo fin, como tenía previamente programado. Irá, en compañía de su mujer Virxinia Pereira, a los Estados Unidos, a donde llega el 26 de julio de 1938. Se establece en la isla de Manhattan, en la cosmopolita ciudad de Nueva York. Volverá a encontrarse en esta gran isla con otras lenguas, con otras culturas, con otras religiones y con otros

² Martínez, Casimiro, "La morriña de un negro", en *El Compostelano*, Santiago de Compostela, del 9 de febrero de 1920. Esta anécdota, de haberla leído o conocerla por aquel entonces Castelao, pudo ser el nido de este cuento. Según Xosé Sesto se la debe al cura de Madrid Luis María Fernández quien, después de estar en el monasterio de San Francisco en Pontevedra desde 1909, fue destinado una corta temporada a los Santos Lugares, pero no se habituó por tener nostalgia de Pontevedra, a donde volvió. Martínez Crespo, Xurxo, "Xosé Sesto, un home que non só vivía de pan" ["Xosé Xesto, un hombre que no solo vivía de pan"], en <http://www.fesga.org/wp-content/uploads/2011-02-16-xose-sesto-web-fesga1.pdf>.

colores de piel. A esa gira de propaganda se suma el comunista gallego Luís Soto. En agosto comenzaron su campaña en el estado de Pensilvania para recaudar fondos para ayudar a la desahuciada República. En estos viajes con sus respectivos actos en diferentes estados del Este vio y se encontró con gente de color oscuro. El 1 de septiembre de 1938, San Ramón, están recorriendo el estado de West Virginia:

Recoñezo que me sinto alonxado da raza negra por reparos incoercibles da natureza. Cando en París vexo a unha loira c-un negro xa sei que se trata d-un caso de perversión sexual e o caso da mistura de coor paréceme sempre anormal; pero esto non me impide considerar aos negros como compoñentes da miña especie e sempre capaces de merecer a miña amizade fraternal. Craro está que non sería capaz de casarme c-unha negra e o caso pode analizarse. Todos queremos ter fillos que se parezan a nós e casándome c-unha negra xa sei que non podo ter máis que un fillo mulato. Crear mulatos é un signo de decadencia e cando se pronuncian frases encol dos negros cómpre ir ao fondo d-elas. Así, por exemplo, din que “poñerlle un frac a un negro é perder o frac e perder o negro”. Esta frase inventada por un branco ten moito de agresivo e moito de verdade. Non hai equilibrio porque os negros (ensumidos aínda no complexo de inferioridade e fillos aínda da escravitude) non contrarrestan o aldraxe co aldraxe. Eu non nego que os negros teñan limitadas as facultades intelectuaes pol-o herdo secular da iñorancia ou pol-o desvencellamento secular da nosa civilización; pero é indiscutible que os negros teñen a posibilidade d-erguerse até o nivel dos brancos.

Todo esto pensaba eu e non nego que a separación de razas coincidía cos meus instintos de pureza e perfección. Pero nos Estados Unidos sentín primeiro unha enorme compasión pol-os negros e máis tarde un desexo de matar a miña repugnancia por eles. Agora avancei máis e sería capaz de trocarme líder das reivindicacións negras i en defensor d-esta raza. O día que despertei a este sentimento foi o 1º de setembro de 1938. Percorriamos o estado de West Virginia (onde os negros aínda non son perseguidos coma no Sul) e na porta d-un bar aldeán, onde comían e bebían uns cantos bárbaros brancos, albisquei este letreiro na porta: NOTICE. Whites only.

Agora síntome irmán dos negros³.

Ya en Manhattan desde el bar donde a veces desayunan en Broadway con la calle 6, cerca del hotel Alamac, donde se habían establecido, veía en la acera a un barrendero

³ Reconozco que me siento alejado de la raza negra por reparos incoercibles de la naturaleza. Cuando en París veo a una rubia con un negro ya sé que se trata de un caso de perversión sexual y la mezcla de color me parece siempre anormal; pero esto no me impide considerar a los negros



Caderno de apuntamentos, 1938-39
Lápiz sobre papel, 30 x 21 cm c/u
Colección privada

negro. Castelao en este frío invierno lo dibuja abrigado, con su gorro, aterido y triste: *Negrinho de Nova York [Negrito de Nueva York]*⁴. Además, en las láminas de una libreta con alambre de espiral trazará apuntes de negros.

Desde La Habana había sido reclamado por el exiliado Xerardo Álvarez Gallego, compañero del PG, para que hiciese también campaña a favor de la República en la isla de Cuba y, al mismo tiempo, apoyase la campaña del siguiente mes de diciembre defendiendo la candidatura de la Hermandad Gallega en las elecciones al Centro Gallego de La Habana que se celebrarían el 1 de enero de 1939.

Vuela con su mujer Virxinia y en compañía de Luís Soto hasta la isla en un hidroavión que ameriza el 11 de noviembre de 1938. La crisis y la depresión habían marchitado la economía cubana (el azúcar). Los pobres negros, señalados como raza en la documentación, viven mejor que los negros norteamericanos. Quien rige es el coronel jefe del ejército, Fulgencio Batista, quien, con ministros civiles, había emitido un decreto en el que declaraba facciosos tanto a los republicanos, que eran los más, y a los socialistas como a los partidarios del general Franco, aunque estos eran muy pocos. Así la policía ministerial iba contra los republicanos españoles y mandaba cerrar los locales en los que actuaban. Pese a ello consiguen autorización para la primera conferencia de R. Castelao en el que había

como componentes de mi especie y siempre capaces de merecer mi amistad fraternal. Claro está que no sería capaz de casarme con una negra y el caso puede analizarse. Todos queremos tener hijos que se parezcan a nosotros y casándome con una negra ya sé que no puedo tener más que un hijo mulato. Crear mulatos es un signo de decadencia y cuando se pronuncian frases sobre los negros hace falta ir al fondo de ellas. Así, por ejemplo, dicen que “ponerle un frac a un negro es perder el frac y perder el negro”. Esta frase inventada por un blanco tiene mucho de agresiva y mucho de verdad. No hay equilibrio porque los negros (sumidos aún en el complejo de inferioridad e hijos aún de la esclavitud) no contrarrestan los agravios con agravios. Yo no niego que los negros tengan limitadas las facultades intelectuales por la herencia secular de la ignorancia o por la desvinculación secular de nuestra civilización; pero es indiscutible que los negros tienen la posibilidad de alzarse hasta el nivel de los blancos. Todo esto pensaba yo y no niego que la separación de razas coincidía con mis instintos de pureza y perfección. Pero en los Estados Unidos sentí primero una enorme compasión por los negros y más tarde un deseo de matar mi repugnancia por ellos. Ahora he avanzado más y sería capaz de volverme líder de las reivindicaciones negras y en defensor de esta raza. El día en el que desperté a este sentimiento fue el 1º de septiembre de 1938. Recorriamos el estado de West Virginia (donde los negros aún no son perseguidos como en el Sur) y en la puerta de un bar de pueblo, donde comían y bebían unos cuantos bárbaros blancos, divisé este letrero en la puerta: NOTICE. Whites only [AVISO: Solo blancos]. Ahora me siento hermano de los negros (N del T). Caderno A [Cuaderno A], pp. 817-819, en Castelao *Sempre en Galiza [Siempre en Galicia]*. Edición crítica, 2ª ed. / coord. Ramón Máiz, Santiago: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago, 2000

⁴ “Castelao nos Estados Unidos” [“Castelao en los Estados Unidos”], en Neira Vilas Xosé, *Memorias da emigración I [Memorias de la emigración I]*, Sada: Edición do Castro, 1994.

sido el centro de izquierda republicano de los altos de Payret. La dictó en castellano. Con sus palabras emocionó a la gente por su modo de decirlas. Incluso un negro que asistía conmovido por sus palabras lloró durante ella. En estos actos está siempre acompañado por el exiliado pontevedrés Xerardo Álvarez Gallego. Esta alocución le dio un repentino prestigio. Los amigos y los enemigos ayudaron a esa fama. La directiva del Centro Gallego se negaba a recibirlo a él en sesión. Él, infatigable en su entrega, hará campaña en diferentes lugares de la isla a favor del gobierno de la República española. El primer destino era Santiago de Cuba donde hablaría el 12 de noviembre. Hace ese viaje en el autobús mientras en el camino los buitres devoran a otra ave rapaz muerta.

N-unha estrada hai unha “aura tiñosa” morta e moitas “auras tiñosas” pousadas e voando ao redor. A “guagua” pasa correndo pol-a estrada e ten que desviarse para non facer un estrago... Voan as auras con disgusto; pero unha d-elas fica debruzada enriba da compañeira morta. Eu deixo invadir por un sentimento piedoso e penso na door das aves, esquecéndome que son de rapiña... Entón un “guajiro” descobre a verdade: “No es duelo; es festín”⁵.

Mientras, cuando tiene tiempo libre, continúa escribiendo apuntes en el *Caderno A* y traza un dibujo de un negro: Juan Estévez, poeta de La Maya⁶. La siguiente cita es el 13 de noviembre de 1938, lunes, con mitin al atardecer y recaudación en el parque Hatuey en Santiago de Cuba. En España, el 22 de noviembre de 1938, las Brigadas Internacionales comienzan a abandonar España. Pero para R. Castelao no hay descanso y el 22 de noviembre hay mitin en el teatro Iriondo donde hace dibujos para que luego los asistentes pujan por ellos. Con eso consigue una recaudación de 822 pesos en Ciego de Ávila⁷.

Recibe de ellos, como presente, un largo papel con un retrato suyo, una dedicatoria y a continuación las firmas. El lunes 27 de noviembre de 1938 pronunciarán otro mitin Castelao

⁵ En una carretera hay un aura tiñosa muerta y muchas auras tiñosas posadas y volando alrededor. La “guagua” (autobús) pasa corriendo por la carretera y tiene que desviarse para no causar daños... Vuelan las auras con disgusto; pero una de ellas se queda inclinada sobre la compañera muerta. Yo me dejé invadir por un sentimiento piadoso y pienso en el dolor de las aves, olvidando que son de rapiña... Entonces un “guajiro” descubre la verdad: “No es duelo; es festín” (N del T). *Caderno A*, p. 825, en Castelao *Sempre en Galiza*. Edición crítica, 2ª ed. / coordinador Ramón Máiz, Santiago: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago, 2000.

⁶ *Caderno A*, pp. 825 y 826, en Castelao *Sempre en Galiza*. Edición crítica, 2ª ed. / coordinador Ramón Máiz, Santiago: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago, 2000.

⁷ Anisia Miranda, por entonces una niña, fue testigo y nos dejó su recuerdo en Neira Vilas, Xosé, *Castelao en Cuba*, Sada: Edición do Castro, 1983, pp. 236-242. Leira, Xan, *Castelao e os irmáns da liberdade [Castelao y los hermanos de la libertad]*, 2002: Acuarela comunicación, p. 88.

y Soto, a las 14:00, en el campo Hatuey en Santiago de Cuba ante más de cinco mil personas. “Castelao tenía simpatía por estas razas africanas como la tuvo por todos los humildes y oprimidos, y en Cuba los negros le querían y lo seguían en los actos en los que hablaba. Contaba risueño que en un mitin por el pueblo español, en una calle o plaza de La Habana, un negro entusiasmado por el discurso le interrumpió para gritar: ‘¡Vivan los de la raza...!’⁸”: “Castelao amaba a todos los seres, seres pobres, fracasados, menospreciados. Se dice que cuando les hablaba, los negros lo seguían magnetizados, pegados a él⁹.”

Muchos pensaban que esa movilización y apoyo era mérito de la labor de los comunistas cubanos: “Al finalizar el acto, un muchacho negro estudiante normalista dijo para terminar que la grandiosidad obtenida se debía a la movilización de las Juventudes Comunistas y “punto”. Llegué al hotel y Castelao, como un niño, estaba muy enojado y quería suspender la gira, pues si nuestro trabajo y nuestra presencia no valían nada, nos iríamos con la música a otra parte. Rápidamente llamé al secretario general del partido y al estudiante normalista y la entrevista finalizó con grandes abrazos y se dio el caso de que el muchacho negro sería siempre el mejor amigo de Castelao. Le acompañaba siempre y los dos aprendían canciones: el negro enseñaba rumberas: “Cuando en Matanzas me oyeron lo dulce que yo cantaba”, Castelao respondía con canciones gallegas: “*Vente, ventiño do norte, vente, ventiño norteiro, vente, ventiño do norte, seralo meu compañero*”. Esta era la humanística revolucionaria de Castelao”¹⁰.

Ya en La Habana colabora en la campaña de la candidatura 7 de la Hermandad Gallega a las elecciones del Centro Gallego. Para eso, además de las arengas, vuelve a hacer nuevos dibujos humorísticos. El martes, 27 de diciembre de 1938, publica uno titulado *Décima guajira...* en *Hoy*, La Habana, y ese día imparte un mitin a las 14:00 en el parque Hatuey de La Habana. Participan Castelao, Luís Soto, Millares Vázquez, Xerardo Álvarez Gallego, Manuel Campos, Francisco Almoina y otros. Otra entrega sale el 30 de diciembre, con el título *Nuevo diálogo: EL NEGRITO: -¿Hermanos? EL GALLEGO: -Los trabajadores siempre somos hermanos.* en *Hoy*. Este es el último dibujo humorístico. No realizará más. Desde 1906 en Vida Gallega hasta ahora en *Hoy* calculamos que trazó en total alrededor de unos mil trescientos dibujos humorísticos.

⁸ Seoane, Luís, *Castelao artista*, Buenos Aires: Editorial Alborada, 1969, pp. 38-39.

⁹ Otero Pedrayo, Ramón, “O misterio dos pretos de Castelao” [“El misterio de los negros de Castelao”], en *El Correo Gallego*, Santiago, 11 de abril de 1970.

¹⁰ Soto Fernández, Luís, *Castelao, a U.P.G. e outras memorias [Castelao, la U.P.G. y otras memorias]*, Vigo: Xerais, 1983, pp. 94-95.

En enero de 1939 es cuando debió de dibujar algunas de las imágenes de tinta de negros y otra *Changüí* (Punto guajiro, Escena de negros) y en tinta sobre papel *Parella de nenos chineses [Pareja de niños chinos]*, *Nai e fillo [Madre e hijo]*, *Maternidade [Maternidad]* y *Os froitos gallegos da civilización cristiá [Los frutos gallegos de la civilización cristiana]*. Dibuja también *La mujer del contrabandista*. En el reverso tiene un texto autógrafo de Castelao: “A Luís Amado Blanco. Quise hacer la ‘mujer del contrabandista’ y como el artista propone y la providencia dispone, me salió mal... ¡Qué le vamos a hacer! Quedo comprometido a darte algo mejor y más digno de que lo conserves como recuerdo de un fraternal amigo. Castelao Habana, 1939”.

En Cuba, R. Castelao, junto a Luís Soto en su campaña de auxilio a la República, continúa de viaje y llega el 28 de enero de 1939 a Cabaiguán. “En las afueras de Cabaiguán llegaron a un bohío en el que vivía un gallego acriollado que se había casado con una mujer negra. En la puerta jugaban los hijos, unos mulatitos revoltosos que los visitantes observaban con cariño y curiosidad. Viendo aquello, Castelao se volvió hacia Luís y le dijo: ‘Oye, pues estamos buenos con eso de la raza celta’”¹¹.

En febrero de 1939 nombran a Castelao y a Soto socios de honor de la casa de la cultura A. Social. Ya falta poco para la despedida que le organizará Xerardo Álvarez Gallego, quien está escribiendo un libro sobre la emigración gallega a Cuba y para el que Castelao le hace un dibujo¹². En su estancia en Cuba puede ver los festejos del carnaval. El 21 de febrero era Martes de Carnaval. En estos días, dibuja en la libreta de alambre de espiral negros con faroles y negras bailando congas y pinta con tinta negra la aguada *Faroleros en la comparsa de Carnaval* y tal vez alguna aguada más que componen los diez dibujos de negros cubanos¹³. Esas aguadas con tinta negra son *O neno da frol [El niño de la flor]*, *El billetero*, y las escenas de música y de baile: *Tamborero* (el bongocero), *Baile en el platanal*, *Son oriental o Changüí* (Punto guajiro), *El Guateque*, *La conga... arrollando*, *Negros en el bembé*, *Guagancó* (Rumba criolla), *Ritmo afrocubano* y *Negro tocando a guitarra e cantando* (Estampa de negros). Este es uno de los que quedó en la isla y no incluimos en la lista *Maternidade* (China con su hijo en brazos) que hizo en Cuba. En el cuaderno con alambre de espiral, unas veintiuna láminas son apuntes a lápiz de gente de color oscuro. “Castelao dibujando estas rumbas, estos preludios de tránsito, debió pensar mucho en el tremendo papel salvador y condenador del lápiz. Un arremolinarse de cuerpos que se decantan raza. El danzón los

¹¹ Neira Vilas, Xosé, *Castelao en Cuba*, Sada: Edición do Castro, 1983, p. 194.

¹² Carta de Xerardo Álvarez Gallego a Valentín Paz-Andrade del 25 de julio de 1992. Archivo Paz Andrade.

¹³ López, Siro, *Castelao en el arte europeo*, Ourense: Duen de Bux, 2015, pp. 209- 216.



Caderno de apuntamentos, 1938-39
Lápiz sobre papel, 30 x 21 cm
Colección privada

fortalece, los eleva, los hace olvidar todo dolor y angustia. Es una alegría fatal (...) Castelao dibujando negro, manejando la tremenda noche étnica, hace obra de luz. Pues ante sus negros y a pesar de todas las técnicas y culturas se piensa cómo solo el amor, siempre luz, podrá liberarlos en nuevo y radiante amanecer”¹⁴.

En el *Caderno A* traza el dibujo de una negra de pie con un fondo de plataneros en la que anota: “Para una estampa”¹⁵.

El 25 de febrero de 1939 es la fecha de regreso a Nueva York, después de tres meses en la isla, de Castelao, su esposa y Luís Soto. Volverán en el barco de vapor de pasajeros Oriente. Vuelve con el equipaje, con los cuatro álbumes de dibujos y con su cuaderno de alambre lleno de apuntes a lápiz de dibujos de negros y una docena de papeles sueltos con más apuntes de negros y con la colección de las diez aguadas de dibujos de negros. Entre ellos la aguada *O negro da flor* [*El negro de la flor*]:

Un dibujo pequeño de unos veinte centímetros de alto. En él aparecía la figura de un niño negro –de unos seis años de edad–, en el campo, descalzo, vestido con una camisa que casi le llegaba a las rodillas porque había sido de una persona mayor, y cuyas mangas caían sobre los bracitos escuálidos. En la cara, una tristeza dulce; en las manos, una flor silvestre¹⁶.

Daniel, en su estancia y viajes por los estados de Norteamérica y en su convivir en las calles de Manhattan, sintió las leyes de segregación racial hacia los negros, ese once por ciento de la población injustamente discriminado y marginado. Además de no tener derechos ciudadanos, de no votar en las elecciones, eran los pobres y los maltratados por la sociedad blanca. Había dibujado los negros cubanos y ahora repara en los americanos y hace apuntes en el cuaderno de alambre y dibujos. Estos dibujos de negros que está trazando se realizan con la intención de hacer con ellos una exposición en alguna de las galerías de Nueva York. Piensa también en editar *Cincoenta homes por dez réas* [*Cincuenta hombres por diez reales*] con los textos en inglés. Comenta él:

¹⁴ Otero Pedrayo, Ramón, “O misterio dos pretos de Castelao”, en *El Correo Gallego*, Santiago, 11 de abril de 1970.

¹⁵ *Caderno A*, p. 830, en Castelao *Sempre en Galiza*. Edición crítica, 2ª ed. / coordinador Ramón Máiz, Santiago: Parlamento de Galicia / Universidade de Santiago, 2000.

¹⁶ Un dibujo pequeño de unos veinte centímetros de alto. En él aparecía la figura de un niño negro –de unos seis años de edad–, en el campo, descalzo, vestido con una camisa que casi le llegaba a la rodilla porque había sido de una persona mayor, y cuyas mangas caían sobre los bracitos escuálidos. En la cara, una tristeza dulce; en las manos, una flor silvestre” (N del T). Neira Vilas, Xosé, *Castelao en Cuba*, Sada: Edición do Castro, 1983, p. 242.

“Os homes” quería volver a facelos e con pé en inglés ir a ofrecerllos a un editor para ver se pica e me dan algo por eles. Estou mal, moi mal, de vista; pero así e todo fixen dibuxos de negros e penso seguir traballando por mor de facer unha Exposición n-unha galería d-eiquí*.

El 2 de diciembre de 1939 se celebra el acto Fiesta de la Poesía Afroantillana en el MacMullina Academic Theatre, en la universidad privada de Columbia a las 20:00. Imprimen el díptico el Instituto de las Españas en los Estados Unidos y grupos juveniles españoles e hispanoamericanos... Fiesta de la Poesía Afroantillana Eusebia Cosme... en el interior se reproduce un dibujo con el retrato de Eusebia Cosme firmado por Castelao y fechado en 1939. Al final pone: “Al terminar la fiesta se rifará un dibujo de Castelao, donado a los grupos juveniles”.

El 4 de diciembre de 1939 envía por avión su solicitud al cónsul de Argentina para poder exiliarse en esa república. Intenta vender o malvender dibujos de afroantillanos para financiarse mientras no llega ese deseado permiso. En este mes tiene sus dibujos de negros depositados en un comité de judíos. Escribe a R. Prada:

Ben. Non escribo máis. Estou canso xa e teño que visitar a un Comité de xudíos que corre coas miñas cousas (os meus dibuxos de negros afro-antillanos). Vendo moi pouco e déixome roubar impunemente porque senon non vendería ren**.

En su estancia en la ciudad Nueva York fue nombrado Presidente Honorario de la Federación Mundial de Sociedades de Negros.

En Galicia, desde Lugo, el 6 de enero de 1940, el joven Ramón Piñeiro López, de las Mocidades Galeguistas [Juventudes Galleguistas], le escribe en gallego a Xosé Ramón Fernández-Oxea, en Cáceres, y le informa de por dónde andan A. Fole, Emilio Gil, Antón Figueroa, Servando Gómez-Aller de la Vallina, Ramón Varela, Filgueira Valverde, A. D. R. Castelao (“está en New-York haciendo dibujos de negros”), R. Martínez López, Jesús Bal y Gay, V. Paz Andrade, Francisco Fernández del Riego, Plácido Castro¹⁷.

* “Los hombres” quería volver a hacerlos y con el pie en inglés ir a ofrecérselos a un editor para ver si pica y me dan algo por ellos. Estoy mal, muy mal, de la vista; pero con todo hice dibujos de negros y pienso seguir trabajando con la intención de hacer una Exposición en una galería de aquí (N del T).
** Bien. No escribo más. Estoy cansado ya y tengo que visitar a un Comité de judíos que está a cargo de mis cosas (mis dibujos de negros afro-antillanos). Vendo muy poco y me dejo robar impunemente porque si no, no vendería nada (N del T).

El exiliado Rodríguez Castelao, cincuenta y cuatro años, casi ciego y en situación irregular al perder la guerra la República y sin trabajo para conseguir algo más de dinero para su nueva etapa en Argentina, malvende un montón de dibujos de negros a un negociante y cambia esos dólares por pesos argentinos. Necesitaba obtener algo de dinero para el nuevo exilio.

Finalmente, le llega el permiso desde Buenos Aires para poder exiliarse en Argentina. Partirán en el barco que llegará el 16 de julio de 1940. Allí será recibido con entusiasmo por los representantes de la numerosa comunidad emigrada gallega. A su llegada dicta unas declaraciones a la prensa bonaerense *Noticias Gráficas* que se publican el 17 de julio:

UNA NUEVA EXPRESIÓN ESCÉNICA

-Sí -nos dice luego respondiendo a una de nuestras primeras preguntas-. En Nueva York he trabajado mucho, y algo de lo que allí he realizado ha de exponerse en Buenos Aires. Traigo muchos cartones con dibujos, con apuntes realizados en Cuba, sobre todo, porque allí encontré un tema poderosamente sugestivo en los aspectos de la vida afro-antillana. Las costumbres de los negros de la isla, sus ritos y sus danzas, todo lo que de tan profunda manera los singulariza, constituyeron el tema de muchos de los trabajos que he comenzado en la isla y que proseguí en Nueva York. Algo de eso he de exponer aquí, seguramente.

Ya en Buenos Aires, en una breve carta enviada a Rianxo a sus dos hermanas solteras, que estaban cuidando a su anciana madre viuda, y maltratadas, por encima, por los vencedores de la guerra y sus adeptos, les comenta:

Cuando desembarcamos aquí, solo contábamos con una miseria de pesos argentinos ganados en la venta de un montón de dibujos de negros que yo había malvendido a un negociante¹⁸.

Se alojará el matrimonio R. Castelao Pereira Renda en el Hotel Castelar y después en una casa de un pariente suyo materno emigrado, Abelardo. Más tarde tendrán un pequeño apartamento cerca del Centro Gallego. Allí estaban las libretas con los dibujos y las láminas. Sabemos por testigos que una de esas imágenes, *Negro da frol* [*Negro de la flor*], estaba colgada en una de las paredes de su hogar. Después de ser intervenido en el hospital del Centro

¹⁷ Alonso Montero, Xesús, *Ben-Cho-Shey. Mestre, político galeguista, etnógrafo, bibliófilo, erudito, periodista. O valedor da lingua galega, [Ben-Cho-Shey. Maestro, político galleguista, etnógrafo, bibliófilo, erudito, periodista. El defensor de la lengua gallega]*, Vigo: Ir Indo, 1996, pp. 31-33.

¹⁸ “Baltar Domínguez, Ramón, *Castelao ante la medicina, la enfermedad y la muerte*, Santiago: Bibliófilos gallegos, 1979, p. 44.

Gallego para calmarle el dolor del cáncer de pulmón, fallece a las 22:50 del sábado 7 de enero de 1950. El lunes 9, a las 14:00, en el ataúd, donde yace sobre un lienzo de Camariñas y rosas de la Pampa, le esparcen esa tierra de Galicia que había llegado para él. Depositán más tierra de Galicia que había en Montevideo. Cierran la tapa y la cubren con la bandera gallega. Aquella que le habían regalado en 1946 los gallegos para ubicar en la Galicia ya liberada. Un vasco exiliado, el padre Iñaki de Azpiazu, rezó en latín los responsorios. El médico M. F. Pastor acompañaría a la afligida Virxinia. Después del duelo, presidido por el presidente do Centro Gallego Villamarín y del secretario del Consello de Galiza, Antón Alonso Ríos, a las 15:00 el ataúd, cubierto con la bandera gallega, es conducido por las autoridades entre el cuerpo de enfermeras uniformadas en doble fila y la multitud hasta el lado de enfrente, ante el Centro Ourensano con la bandera gallega de luto. Portan el cuerpo Manuel Puente, Ramón de Valenzuela... y entre la multitud se acerca hasta el féretro un negro que luego desaparece entre los asistentes congregados¹⁹.

Se expusieron los dibujos de negros y los de ciegos en 1957 en la Galería Gath & Chaves y en el Centro Lucense de Buenos Aires. Más tarde, la viuda Virxinia traería en uno de sus tres viajes esos dibujos para Madrid y con ellos agasajó a su protector gallego. Este, una vez fallecida ella en diciembre de 1969 en Madrid, donó las láminas al Museo de Pontevedra. Posteriormente, en enero de 1970, se publica la carpeta *Debuxos de negros de Alfonso Rodríguez Castelao. Colección de láminas originaes de Castelao con un comento de D. García-Sabell*, [Dibujos de negros de Alfonso Rodríguez Castelao. Colección de láminas originales de Castelao con un comentario de D. García-Sabell] Vigo: Galaxia. Con una tirada de 3.216 ejemplares: 200 edición especial numerados del I al CC; 10, fuera de venta, para colaboradores; 3.000 edición conmemorativa numerados del 1 al 3.000, y 6, fuera de venta, para archivos numerados del 1A al 6A. Una segunda edición saldrá en junio de 1984.

Otro dibujo original a tinta, *Negro tocando a guitarra e cantando*, se había quedado en la isla. Lo localizó allí en agosto de 1971, Xosé Neira Vilas quien lo traerá, junto con otro dibujo, *Os froitos galegos da civilización cristiá*, a Galicia para donarlos, en 1972, al Museo Carlos Maside, en Sada.

Traducción del gallego: Silvia Díaz Iglesias

¹⁹ Alonso Montero, Xesús, “Un negro no enterro de Castelao” [“Un negro en el entierro de Castelao”], en *El Progreso*, Lugo, 23 de marzo de 1975. Valenzuela Villaverde, Fernando, “Limiar” [“Prólogo”], en Valenzuela, Ramón de, *Era tempo de apandar [Era tempo de apechugar]*, Vigo: Edicións A Nosa Terra, 1997, p. 8.

Bibliografía

- Alonso Montero, Xesús (1975) «Castelao y los negros», en *Informaciones* (Madrid), 339, 9 de enero.
- Carballo Calero, Ricardo (1970) «Grandeza de Castelao» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- Domínguez, César (2014) “Eu son fillo dunha Patria descoñecida”. Do Atlántico negro ao Atlántico verde a través da diáspora galega. Castelao (cunhas notas sobre Whitman e Lorca) en *Grial* (Vigo) 202, abril-mayo-junio, pp. 64-71.
- Dónega, Marino (1970) «Castelao e a negritude» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras” en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- García Bayón Carlos (1975) «El negro Panchito», en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 18 de enero, p. 25.
- García-Sabell, Domingo (1970) «O “xa visto”» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- González Garcés, Miguel (1970) «Negros, Castelao» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- Marinhas del Valle, J. (1970) «Cos simples ate o fin» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- Mayoral, Marina (1975) «Dibuxos negros», en *Grial* (Vigo), 47 enero-febrero-marzo, p. 139.
- Neira Vilas, Xosé (1983) *Castelao en Cuba*, Sada: Edicións do Castro.
- Otero Pedrayo, Ramón, (1970) “O misterio dos pretos de Castelao”, en *El Correo Gallego*, Santiago, 11 de abril.
- Patterson, Craig (2014) “Delito e pecado”, en *Grial* (Vigo) n° 202, abril-mayo-junio, pp. 52-63.
- Piñeiro, Ramón (1970) «Artista do pobo» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2010) «A arte gráfica de Castelao de 1936 a 1946: a solidariedade e a soidade», en *A derradeira lección do mestre*. Lugo: Museo de Lugo, Diputación de Lugo, pp. 17-23.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2012) “Inzo e maínzo”, en Valentín Paz-Andrade, *Castelao na luz e na sombra*, Vigo: Galaxia, pp. 7-18.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2014) “Castelao á luz de Paz-Andrade (1950-1982)” en *Boletín da Real Academia Galega* (A Coruña) 373, pp. 71-96.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2017) “Un tiempo ciego: incautación y prohibición de la obra de Rodríguez Castelao” en *Revista de Museología* (Madrid), 69, pp. 94-101.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2017) *Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao. Biografía dun construtor da nación*. Tesis doctoral. Universidade de Santiago.
- Seoane, Luís (1970) «Castelao, contra o racismo» en “Los Domingos de La Voz. Artes y Letras”, en *La Voz de Galicia* (A Coruña) 1 de marzo.



Diante da farm en que pasamos 10 días (libro A), 1938
Dibujo a tinta sobre papel, 22 x 17 cm
Fundación Penzol, Vigo



Juan Estévez, poeta de La Maya (libro A), 1938
Dibujo a tinta sobre papel, 22 x 17 cm
Fundación Penzol, Vigo



Para unha estampa (libro A)
Dibujo a tinta sobre papel, 22 x 17 cm
Fundación Penzol, Vigo



Escena de negros (changüi), 1939
Tinta sobre papel, 34 x 43 cm
Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada



Escena de guerra. Os froitos galegos da civilización cristiá, 1939
Dibujo a tinta sobre papel, 27,5 x 35 cm
Museo de Arte Contemporáneo Carlos Maside, Sada



Maternidade, 1939
Técnica mixta sobre papel, 51 x 40 cm
Cortesía Galería About Art, Pontevedra

A derradeira leición do mestre, ca. 1945
Óleo sobre tela, 200 x 135 cm
Centro Galicia, Buenos Aires



A derradeira leición do mestre



Castelao en diciembre de 1949, en la Biblioteca del Centro Orensano de Buenos Aires, 1949
Última fotografía de Castelao, tomada por Eduardo Blanco-Amor
Museo de Pontevedra

La política no ha sido nunca mi profesión, pero sí mi vocación, la vocación de toda mi vida. Comparad el sentimiento gallego de mis primeras cosas, y veréis que yo he sabido conservarme idéntico a mí mismo y que mi vida moral y política es una línea recta como la franja azul de vuestra bandera. Yo no he cultivado jamás el arte por el arte. El arte para mí no ha sido más que un elemento, un recurso, un medio de expresión, y con el lápiz o la pluma sólo he querido ser un intérprete fiel de mi pueblo, de sus dolores y de sus esperanzas. Dibujé siempre en gallego; escribí siempre en gallego; y si sacáis lo que hay de gallego y de humano en mi obra no quedaría nada de ella. Es verdad que yo he ganado un cierto renombre como artista, sin procurarlo; pero eso no quiere decir que yo sea un gran técnico del arte o que yo hubiera producido alguna obra magistral, extraordinaria, de esas que van a parar a los panteones del arte. No. De mis manos han salido muchas obras, muchísimas; pero todas ellas son de papel, pequeñas, percederas, insignificantes, de una pobreza franciscana, si queréis, pero tienen algo, tienen calor de vida y están cargadas de humanidad y ese es su único mérito, un mérito impagable, que no es mío. El lápiz y la pluma fueron mis únicas herramientas, un pedazo de papel me basta como material, y con tan pobres elementos yo he podido expresar la grandeza de mis ideas y sentimientos. Y digo grandeza porque no son ideas y sentimientos míos, egoístas, sino ideas y sentimientos de un pueblo cansado de sufrir. Trabajé toda mi vida para convertir la idea en hecho histórico, y todo podrá ocurrir, todo, menos una cosa: que yo traicione la razón de mi vida y la confianza que mis hermanos depositan en mí.

En Compostela



O CARICATURISTA - E logo aínda seguimos no mesmo sitio, eh?
A ESTÁTUA - Xa vel; eu non che son coma Manolo, o meu xerxo.

O caricaturista

-E logo aínda seguimos no mesmo sitio, eh?, 1922-24

Tinta sobre papel, 35,1 x 23,8 cm

Colección de Arte ABANCA

Castelao grafista. Pinturas, dibujos, estampas
se terminó de imprimir el día 26 de septiembre de 2017.

