

CUADRANTE



CONGRESO NACIONAL
LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL 2004

Nº 16

Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

*CONGRESO NACIONAL: LA GALICIA DE VALLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL 2004*

so Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9

VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

www.amigosdevalle.com

Decembro 2007

Director:

Gonzalo Allegue

Subdirector:

Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de redacción:

Víctor Viana

Consello de Redacción:

Xosé Luis Axeitos

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Sandra Domínguez Carreiro

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:

Nieves Loperena

Imprime:

Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.B.N.: 84-87709-99-0

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Antonio González Millán

Pórtico: la Galicia de Valle-Inclán páx. 5

Margarita Santos Zas

Valle-Inclán, "Un gallego extraordinario"páx. 7

Javier Serrano Alonso

Galicia en una visión poliédrica de don Ramón. Las manifestaciones de Valle-Inclán sobre asuntos gallegos..... páx. 25

José Manuel López Vázquez

Valle-Inclán y el arte gallego páx. 42

Francisco Singul

Espacio monumental y paisajes literarios. Paradigmas de la casa hidalga gallega en los textos de Valle-Inclán..... páx. 75

Suso de Toro

A relación entre escritor individualista e o mundo do que sae páx. 93

Manuel Guede Oliva

Políticos bien: 1998. Unha cala valleinclaniana na historia do Centro Dramático Galego páx. 105

Sandra Domínguez Carreiro

Josefina Blanco, una mujer desconocida páx. 111

Xaquín del Valle-Inclán Alsina

El arte de la imprenta y las variantes de texto páx. 129

Rodolfo Cardona

Valle-Inclán en Nueva York: 1921..... páx. 143

Rosario Mascato Rey

Tiempo y modernidad: Bergson, Valle-Inclán y García Martí páx. 149

José Payá Bernabé

Reflexiones en torno a Blasco Ibañez, Azorín y Valle-Inclán..... páx. 160

Andrés Peláez Martín

Escenografía en Valle-Inclán en los teatros nacionales..... páx. 168

Juan Aguilera Sastre

Rivas Cherif, amigo, crítico e intérprete de Valle-Inclán..... páx. 182



MINISTERIO
DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



VALLE-INCLÁN Y EL ARTE GALLEGO

Jose Manuel López Vázquez

Universidad de Santiago

Don Ramón María del Valle-Inclán ejerció un gran influjo sobre el arte gallego de su tiempo. Quizá la confesión más obvia de este influjo sea el retrato de Castelao realizado por el pintor Xesús Corredoira en el que el rianxeiro muestra la caricatura de la “VERA EFFICIES DE DO RAMON DEL VALLE-INCLAN” publicada por primera vez en Galicia Moza (1909), que más que identificarlo como un caricaturista¹, lo que hace es mostrarlo como un amante de Valle, o un hombre que tenía por ‘empresa’ su imitación, siguiendo la iconografía de los retratos renacentistas², seguida también en varias ocasiones por Julio Romero de Torres.

Por otra parte, en el segundo término del retrato, se representa la escena evangélica de la Huida a Egipto. La utilización de un motivo de claro sentido simbolista inserto en el paisaje es un elemento típico de los retratos de Corredoira, que en esto seguía también a Julio Romero de Torres. En el arte compostelano la “Huida a Egipto” aparecía repetida con bastante frecuencia y reiteradamente en el monasterio de San Paio de Antealtares, que además de un retablo³, tenía una puerta, la de

los carros, conocida en la ciudad como la de la Borriquita de Belem, dedicada a ella. Pero sobre todo en Compostela la escena de la Huida a Egipto se asociaba a la idea de peregrinación, idea de la Virgen Peregrina que todavía era mucho más obvia en Pontevedra. Si unimos ahora los dos temas del retrato: el de Castelao mostrando a Valle como empresa y el de la peregrinación, tenemos claramente desarrollado la línea argumental de *La Lámpara Maravillosa* en el que un experimentado ‘poeta peregrino’ guía a un ‘hermano’ en los inicios de su peregrinación y le muestra la disciplina que le permitirá alcanzarla.

Valle-Inclán es pues guía y disciplina estética y, consecuentemente, ética⁴, de

¹ Como, por ejemplo, hace la autocaricatura (Publicada en *La Voz de Galicia* el 10-1-1915 y reproducida por Clodio González Pérez, *Castelao: Caricaturas e autocaricatura*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, 1986, 71) en la que Castelao se autorrepresenta en una habitación en cuya pared se hayan pegadas sus caricaturas de varios escritores: Jacinto Benavente, Emilia Pardo Bazán, Ramón del Valle Inclán, Antonio Rey Soto y Víctor Said Armesto; y en cuyo suelo hay una serpiente enroscada a una maza atacando a una calavera, que también lo caracteriza como médico.

² Véase como por ejemplo el *Retrato de joven mostrando la medalla de Cosme I de Medicis* de Botticelli.

³ El retablo dedicado a la Virgen Desterrada o de la Esclavitud era propiedad de la Cofradía fundada en 1646 a iniciativa del Padre Antonio de Alvarado, siguiendo una devoción que procedía de San Benito de Valladolid y que en Compostela reunió pronto a gran número de cofrades entre religiosos de diversas órdenes, canónigos o nobles (M.B. García Colombás, *Las Señoras*

de San Payo. Historia de las Monjas Benedictinas de San Pelayo de Antealtares, Santiago, 1980, 162 y 228). Aunque el retablo actual data ya de principios del siglo XVIII y fue realizado por Domingo Antonio de Andrade y patrocinado por el arzobispo Monroy (María del Carmen Folgar de la Calle u José Manuel López Vázquez “Los Retablos” en *San Paio de Antealtares*, Xunta de Galicia 1999, 143).

⁴ “Ética y estética caminan en estrecha compañía en las páginas de *La Lámpara Maravillosa*, pues «toda la doctrina estética es una enseñanza para amar el bien»”

Castelao⁵. La creación de un arte de raíz simbolista, trasmisor del espíritu, basado en la emoción y en el sentimiento y en la percepción del misterio que encierra la naturaleza, y plasmado con una forma enraizada en las pautas eternas del arte, pero que se oponga tanto a la mera reproducción de la naturaleza, como al oficio estereotipado y muerto, es quizá la idea base del pensamiento artístico de D. Ramón⁶, como también en gran medida la de Castelao, que se autodefinida como un simbolista modernista y un “novecentista”⁷.

⁵ Ya en 1915 Castelao afirmaba: “Verdad, Belleza y bien son convertibles” (“Algo acerca de la caricatura” en Henrique Monteagudo (ed.) *De viva Voz: Castelao: Conferencias e Discursos*, Santiago de Compostela, Fundación Castelao 1996, 5). Consecuentemente el arte para Castelao tendrá, como para Valle un carácter de trascendencia, lo que le llevará, como hiciera el escritor, a rechazar el arte como mero juego: “El arte que sólo satisface la sensibilidad no tomando los sentidos como transmisores para producir la inducción psicológica, daría la razón a Descartes que define lo bello diciendo que ‘es todo lo que agrada a la vista’; sería conceder a la retina una categoría superior a la pituitaria; sería confundir lo bello con lo agradable. Así tendrían razón los evolucionistas que consideran el arte como un juego, hasta llegar a oponerlo a lo útil. En nuestro tiempo, el arte, para serlo, ha de ser serio, y penetrando en el mundo interior tratará de modificar nuestros sentimientos en el sentido del bien; así será útil”.

⁶ “Arriesgándome a ser derrotado por el megaterio diré que, en mi opinión, el modernista es el que le inquieta. El que inquieta a los jóvenes y a los viejos, a los que beben en la clásica fuente de mármol helénico, a los que llenan el vaso en el oculto manantial que brota de la gris penumbra de las piedras góticas.

El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen que todas las cosas al que sabe mirar y comprender. No es el que rompe las viejas reglas, ni el que crea las nuevas es el que siguiendo la eterna pauta, interpreta la vida por un modo suyo, es el exegeta. El modernismo solo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción! Los modos de expresión son infinitos. Acaso no lo sean en el hecho real, pero en el concepto estético sí. Tantos corazones, tantas maneras de expresión. En el arte la reglas y los preceptos pueden ser invariables como invariables son las esencias, pero en la medida en que cada uno había de intervenir cambia por la mera personal del sentimiento” (“Conferencia de del Valle-Inclán: El modernismo en España”, *La Nación*, Buenos Aires, 1910, véase, Joaquín y Javier del Valle-Inclán (ed.) *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-textos, 1995, 47)

⁷ “A nosa tradición durmía o sono da morte, co coitelo da traición espetado no peito, e as arañas arrepiantes do esquecemento fiánballe, solermeñas, a tea da súa mortaxa. Mais algunhas

Esta decantación de Valle-Inclán por un “simbolismo-modernista” es producto de la oposición a la evolución seguida por la pintura española a lo largo del siglo XIX en pos de la consecución del naturalismo. Recordemos que la pintura gallega, sin mecenazgo y sin una escuela superior de bellas artes, no es, entonces, sino una sucursal de la pintura realizada en Madrid, como denuncia repetidamente Castelao.

En España en esa derrota hacia el naturalismo juega, en un primer momento, un papel esencial Velázquez, revivido como fuente de inspiración artística por Eduardo Rosales a principios de los 60⁸. A Velázquez se le veía, como recoge doña Emilia Pardo Bazán en *La Quimera*, como, un puro ojo que no piensa “que es naturaleza pura”⁹ y “un pintor lleno de brío, viril en su libertad de factura”. De manera que el naturalismo y el deshacer se convierten en el motor de la pintura española que desarrolla en el último tercio del siglo XIX e incluso adentra en el XX un eclecticismo henchido de barroquismo. Precisamente, contra este barroquismo reaccionará, Valle-Inclán, proponiendo su sustitución por una inspiración en el arte del Renacimiento. Precisamente, la apuesta por la inspiración renacentista, frente a la barroca, se convertirá en uno de los debates de la crítica española a principios de la segunda década del siglo XX.

almas boas do século derradeiro deron co sartego da nosa tradición fixerona revivir. Con todo, quedábanos a nós, os novecentistas, a misión de animar unha arte que fose eispresión do sentido da vida galega e das ideas do noso tempo” (“O Galeguismo na Arte” en Henrique Monteagudo..., 63)

⁸ Por otra parte, el gran reintrodutor de Velázquez en la pintura española decimonónica, Eduardo Rosales, también era admirado por Valle, que en la Exposición de 1908, salva a su *Testamento de Isabel la Católica*, como uno de los cuadros que valen más de lo que su marco.

⁹ Emilia Pardo Bazán, *La Quimera*, Biblioteca de la mujer, Madrid, 1916, 78.

Por otra parte, frente a la visión generalizada de Velázquez como cita de autoridad para justificar el mero realismo seguido por muchos artistas españoles contemporáneos, Valle ve a Velázquez como un clásico que no se dedica a reproducir meramente la naturaleza, sino que su realismo iba más allá de la captación de las simples apariencias y no era analítico, sino sintético, puesto que frente a la luz de los pintores coetáneos, empeñados en captar el accidente transitorio, la luz de Velázquez era atemporal. De este modo, al eliminar el accidente, Velázquez había aquietado la luz, y, por lo tanto, era ejemplo paradigmático de “quietismo estético” que propugnaba el escritor. Recordemos que para Valle-Inclán:

todas las cosas al definir su belleza se despojan de la idea del Tiempo¹⁰,

por ello

la quietud es la suprema norma. Si purificáramos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana sollicitación de la hora que pasa, se revelarían como eternidades,

de modo que el quietismo es la disciplina necesaria para

advertir en la vana mudanza del mundo la eterna razón que lo engendra en cada instante, creando la divina identidad de todos los ayeres con todos los mañanas.¹¹

Además, para quebrar el enigma de la temporalidad, hay tres modos de éxtasis contemplativo, que son las tres “rosas” (erótica, clásica y mística) a las que se refiere Valle en la “Exégesis Trina”, que dan lugar a tres tipos de expresión:

El arte arcaico las buscó en la eternidad de las formas, el clásico en la eternidad del amor

que todo lo enlaza, el místico en la eternidad de conciencia.¹²

Como la rosa clásica pretende

enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios y el instante que pasa y que se anuncia,¹³

para Valle, Velázquez es por su luz, como Leonardo por su ambigüedad en la expresión, ejemplo de ella:

Todo el renacentismo italiano aparece imbuido de este concepto metafísico, que en el mundo antiguo había tenido su más hermética alegoría en los mitos de sirenas y centauros. Pero Leonardo de Vinci, más sagaz, busca el ideal estético en la expresión ambigua: El nacer y el declinar de la sonrisa es el sutil comentario que exprimen sus pinceles sobre la boca de la Gioconda. Y el mismo sentido del arte que se advierte en el vasto pincel velazqueño, que difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revistiéndolas de un encanto quietista, como hace la memoria al evocar las imágenes alejadas en las horas. A Don Diego Velázquez yo me lo figuro en una vasta estancia encalada, con su brasero de cobre en el fondo, sus puertas de tracería oscura y una ventana abierta sobre el cielo norteño. La claridad del día penetra por igual, sin accidente, durante muchas horas, y entre largos espacios de reflexión pinta Don Diego. La luz parece aprisionada, en una creación del pintor para el cuadro y un bien gozado largamente, El español y el florentinos, con sus maneras diversas expresan el mismo concepto metafísico y estético que tres mil años antes había alumbrado en el mármol andrógino de Venus Afrodita. El griego enlaza formas contrarias. El florentino los movimientos. El español las horas. La rosa clásica, maravillosa armonía de antagonismo, nos llega de los azules y estrellados campos donde aman los dioses. La trae en el pico del cuervo de Prometeo. Todo enlace

¹⁰ *La Lámpara Maravillosa*, “El anillo de Gíges, IV.

¹¹ *La Lámpara Maravillosa*, “El quietismo estético”, II.

¹² *La Lámpara Maravillosa*, “Exégesis trina”, VIII

¹³ *La Lámpara Maravillosa*, “Exégesis trina” VII

es amor, y el clasicismo fue en el orden de la belleza el anuncio de la Ley de Gracia.¹⁴

Por otra parte, el eclecticismo barroquizante que aunaba el influjo de Velázquez con el tenebrismo, alcanzó su cenit en la pintura de Joaquín Sorolla; el ojo, y sólo un ojo sintético (como se decía a principios de siglo, para diferenciarlo del analítico de Velázquez¹⁵), que llevó al máximo la realización de un arte puramente sensorial que aunaba la nueva imagen de los pintores franceses de la vida moderna —producto de la inspiración en la estampa japonesa y en los encuadres fotográficos—, con la preocupación por la luz y la liberación del color de los impresionistas, con la plasmación del impacto directo de la luz del sol sobre los objetos de los *macchiaoli* italianos, pero también de los pintores nórdicos, y con el brío y la libertad de factura que caracterizaba al eclecticismo barroco español. El influjo de Sorolla fue tan grande que la mayoría de nuestros pintores empezaron a pintar como él.

Precisamente contra el mero sensualismo de la pintura de Sorolla, y por extensión, contra la “España blanca” que propugnaba la pintura valenciana, preponderante en la pintura española del cambio del siglo, es contra lo que reaccionaran todos los representantes

de la generación literaria del 98 en general, Valle-Inclán en particular, los cuales están muy influidos por la estética del simbolismo francés y son conocedores de la confrontación que se había producido en el país vecino entre los realistas y los simbolistas. Sorolla en pintura, como Blasco Ibáñez en literatura, serán presentados como el antiarte¹⁶. Así Valle-Inclán llegará a escribir:

solamente un perfecto y vergonzoso desconocimiento de la emoción y una absoluta ignorancia estética ha podido dar vida a esa pintura bárbara, donde la luz y la sombra se pelean con un desentono teatral y de mal gusto. Por una quimérica e inverosímil semejanza, esa pintura de ocre y de violeta me ha dado siempre la emoción antipática y plebeya de dos borrachos de peleón disputando a la puerta de una taberna. Solamente en una época de mal gusto han podido los críticos alzar sus incensarios ante estos prodigios técnicos, donde toda emoción desaparece, y apenas nos queda qué admirar en el pintor sino una habilidad manual muy inferior a la que el elefante tiene en la trompa y de la cual suele hacer alarde en los circos¹⁷.

Además de tacharla de falta de emoción, de bárbara y de mal gusto y de puro oficio hasta el artificio circense, lo que Valle denosta de la pintura de Sorolla es su pura sensualidad y el quedarse en el mero reflejo de las engañosas apariencias, como es la captación cromática del juego de la luz y de las sombras. Frente a esta pintura sensual, Valle, como una parte de los críticos simbolistas, propone otra emotiva y armónica, en la que el papel fun-

¹⁴ *La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VII. Ideas que Valle repite en su conferencia *En honor de Julio Antonio* pronunciada en Santiago en marzo de 1919: “Después de Grecia pasó el arte a Italia, que era también la unión de dos continentes; pero así como en los griegos el enlace era por la armonía de las formas, en los artistas del Renacimiento es la armonía de la expresión y así en la *Gioconda*, de Leonardo da Vinci, no sabemos si está pasando de la seriedad a la risa o de la risa a la seriedad; hay confusión, la ambigüedad, el enlace de la expresión.

También Velázquez concibió que lo que había que hacer era sujetar la luz, parar las horas. Sus cuadros están pintados a una luz en que no sabemos qué hora es; Velázquez había aquietado la luz; ¿Qué diferencia de esos artistas vanos que se ponen en plena luz y el paso de una nubecilla les desbarata la obra! (Joaquín y Javier del Valle-Inclán (ed.) *Entrevistas, conferencias y cartas...*, 191).

¹⁵ Es decir, todo lo contrario de lo que pensaba Valle-Inclán.

¹⁶ Véase Felipe Garín y Facundo Tomás, “Joaquín Sorolla y la generación del 98” en *Catálogo de la Exposición Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Museo Thyssen —Bornemisza, Valencia Museu de Belles Arts de Valencia, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, 33-76.

¹⁷ Valle-Inclán “Un pintor”, *El Mundo*, 3 de mayo de 1908 (cit., Felipe Garín y Facundo Tomás, *Art. cit.*, 43).

damental se basa en el “concepto estético, que conviene por igual a la pintura y a la literatura: *Nada es como es, sino como se recuerda*” lo que le lleva a propugnar como materia artística, el carácter, la línea, y, en mucha menor medida, el color, pero siempre a rechazar la luz.

Y en este proceso de evocación —como aquel otro del olvido— es igual para todos el camino que la memoria recorre, aun cuando la intensidad varíe en cada individuo: se recuerda primero la expresión, después la característica de la línea y, por último, el color, ya casi como accidente. Pero lo que jamás se define en el recuerdo es la luz y el claroscuro. El recuerdo es una suma de diferentes momentos, y el claroscuro y la luz la impresión de un solo momento, tan efímera que cambia siempre que nosotros nos movemos o se mueve aquel a quien contemplamos. Por eso nada tan absurdo y falto de sentido artístico como la manera de esos pintores que conceden al accidente de la luz la única importancia en el retrato, y que en cambio convierten la expresión en algo más accesorio que el reflejo de una cortina roja o azul. ¡De estos desdichados hay legión!¹⁸

Lo que, como señalan Garín y Tomás, está en perfecta sintonía con Édouard Dujardin:

En pintura como en literatura, la representación de la naturaleza es una quimera [...] El objetivo de la pintura, de la literatura, al contrario, es dar el sentimiento de las cosas por los medios específicos de cada una de las artes; lo que debe expresarse no es la imagen, sino el carácter. ¿Por qué volver sobre los miles de detalles insignificantes que percibe la vista? Hay que elegir el rasgo esencia y reproducirlo o, mejor dicho, producirlo. Un contorno suficiente para representar una fisonomía. Desdeñando toda fotografía, el pintor no

intentará sino retener, con el menor número de líneas y colores característicos, la realidad íntima, la esencia del objeto elegido. El arte primitivo y el arte popular son así simbólicos [...] y lo mismo el arte japonés.

¿Qué enseñanza práctica podemos sacar de esto? En primer lugar una diferenciación rigurosa entre el dibujo y la coloración. Confundir línea y color significa no haber comprendido que son medios específicos de expresión: la línea expresa lo que es permanente; el color lo momentáneo. La línea, un símbolo casi abstracto, da el carácter del objeto; la unidad de color establece la atmósfera general, conserva la sensación¹⁹.

VALLE-INCLÁN Y LOS PINTORES GALLEGOS DEL 98

El rechazo de la pintura de Sorolla por los hombres del 98 se agrupó en España en torno a las personalidades señeras de Ignacio Zuloaga y de Julio Romero de Torres. Al primero lo defenderán, en general, todos los noventayochistas; el segundo será el favorito de Valle.

En la pintura gallega, los máximos representantes de la generación del 98 son Sotomayor y Lloréns. Los dos estaban empapados de sorollismo, de modo que, aunque pretendieron captar los tipos raciales o el alma del paisaje de Galicia, lo cierto es que no hicieron sino traducir al gallego el luminismo y la libertad cromática —e incluso Sotomayor también de factura— del valenciano siendo a los ojos de Valle de los pintores que, como los políticos, se pervertían en Madrid, dando en la ciencia del engaño:

¹⁹ Édouard Dujardin, “Le Cloissonisme”, *Revue Indépendante*, 19 de mayo de 1988 (cit., Felipe Garín y Facundo Tomás, *Art. cit.*, 41). Además de la valoración de la línea en detrimento de la coloración, resaltemos también la defensa que el texto hace del arte primitivo, del popular y del japonés, porque serán igualmente defendidos por Valle.

¹⁸ Valle-Inclán, “Del retrato”, *El Mundo*, 12 de junio de 1908 (cit., Felipe Garín y Facundo Tomás, *Art. cit.*, 41).

La región levantina, ¡triste herencia fenicia!, la región levantina tiene la amargura de la ciencia; ha aprendido la ciencia mediterránea y no la ha aprendido de un modo sincero, la ha aprendido a la manera fenicia, la ha aprendido como un medio para comerciar y engañar [...] Toda España está gobernada por Levante, toda España está gobernada por la falsificación de Levante, por aquella ciencia que ha aprendido de los gitanos; vengan los ministros de Galicia con su gaita, vengan con su tamboril de las Vascongadas o con la sardana de Cataluña, o con las pandereta de Andalucía, al juntarse en Madrid todos son levantinos; todos tienen la misma expresión falsa, todos tienen la misma ausencia de conciencia y todos tienen la misma ciencia para engañar²⁰.

Consecuentemente la crítica, muy dura, de Valle a Sotomayor se centra en los mismos reproches que lo que él hace a la para él “engañosa” pintura valenciana: el quedarse en la mera imitación del arte de otros, en la plasmación del puro naturalismo grosero sin trascendencia ni emoción, en el recurso al oficio formulario y muerto y en el afán puramente mercantilista²¹.

Poco bueno podría decir de esos mil cuadros que, unas veces parecen colgados al azar, y otras veces denuncian en su colocación la torpe y envidiosa voluntad de los señores jurados. Tal acontece con el lienzo de Álvarez

de Sotomayor *Paisanos Gallegos*. Este cuadro, alejado de los de Romero de Torres, hubiera ganado mucho: se hubiera comprendido mejor el concepto de su autor, que, sin duda, no se propuso hacer arte, sino solamente un buen anuncio de los Baños de la Toja (*antes de tomarlos*). La idea no es nueva, pues en lo que atañe al soconusco ya la puso en práctica el difunto y opulento Don Matías López; pero el señor Álvarez de Sotomayor, en sus *Paisanos*, supo darle mayor desarrollo, aun cuando quitándole aquella malicia y fantasía que conviene a este linaje de empeños. Ciertamente los Baños de la Toja eran, según los doctores, remedio admirable para las enfermedades de la piel; pero a un anuncio no le cuadra tanta seriedad y tan grosero realismo: conviene un poco más de gracia al interpretar estos motivos alejados del divino Arte.

Ignoro si el señor Álvarez de Sotomayor tiene en la Exposición la segunda parte de estos *Paisanos*, o sea el anuncio *después de haber tomado los baños*. En el catálogo no aparece incluido. Pero tampoco lo está un cuadro del señor Barona, *Jesús atado a la columna*, y luego lo he visto ladeado sobre la puerta de entrada. Manifiesto está duda ante la mala voluntad patente al colgar los cuadros del señor Álvarez de Sotomayor.

En la misma pared que estos “*Paisanos herpéticos*” y no muy lejos, destaca un cuadro de Javier Cortés, *Exvoto*. Y hay que confesar que con esta vecindad tampoco se avaloran los lienzos del señor Álvarez de Sotomayor. Javier Cortés es uno de los pocos en quienes los empeños del aprendizaje no oscurecen el concepto del Arte: sabe, y ojalá no lo olvide nunca, que la habilidad no es un fin, sino un medio de expresión para fijar las más altas emociones. La copia de la Naturaleza en un momento efímero podrá ser un provechoso ejercicio, jamás será una obra de arte. Pero, desgraciadamente, el concepto estético es algo más difícil de entender y definir que la factura de una pincelada. Entre nuestros gloriosos artistas, son muchos los que exaltan la sabia manera de Don Diego Velázquez, y muy pocos los que llegan a admirar la suprema y

²⁰ “Conferencia de Valle-Inclán con motivo de la exposición de Artistas Vascos en Madrid” *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13 de noviembre de 1916 (Joaquín y Javier del Valle-Inclán (ed.) *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-textos, 1995, 179).

²¹ La escuela levantina, los artistas levantinos, jamás fueron sinceros; en presencia de las cosas se dijeron: ¿vamos a extraer una técnica propia? No, vamos a adoptar la ajena ya que tenemos este don de la imitación. Es más, nuestros artistas levantinos, generalmente los vemos que en presencia de la naturaleza jamás reaccionan diciendo esto es bello, sino que dicen poniendo por encima su oficio; esto no se puede pintar o si se puede pintar, es decir, esto es vendible o no es vendible, y no les importa nada la belleza superior de las cosas” (*Ibidem*).

meditada disposición del cuadro de *Las Lanzas* aquel justo equilibrio de todas las cosas —la razón decorativa— y hasta el trazado de las lanzas que están a un lado y su correspondencia ponderada y armónica con las bisarmas que están al otro lado²².

Años más tarde, Valle se volverá a referir a Sotomayor, y también a Lloréns en la única cita que conozco que el escritor hace del paisajista:

¡Pero hombre! ¿Pero usted concibe nombrar a Sotomayor sin decir por lo menos “ese estúpido de Sotomayor”? O “ese necio de Lloréns”²³.

Por otra parte, aunque Valle considerara a Lloréns un necio y posiblemente rechazara su pintura por su excesivo debito con el luminismo valenciano²⁴, distinto es que entremos a valorar el posible influjo de Valle sobre Lloréns, pues muchas de las ideas del primero aparecen repetidas —no se si conscientemente o no, pues pudiera tratarse de simple coincidencias de espíritu de época o fruto de influencias comunes— en los paisajes del segundo en su etapa de madurez, que, en realidad, constituyen lo mejor de su arte.

Lloréns, como Valle, dará al medio un rol esencial en la creación artística, lo cual pu-

diera justificarse por el influjo sobre ambos de las teorías de Taine. También en Lloréns encontramos, como en Valle, un sentido panteísta en la experiencia del paisaje, y la búsqueda de una emoción que transmita el alma del mismo, en la cual juega un papel determinante el recuerdo y particularmente los recuerdos de la infancia²⁵, que en Lloréns puede ser fruto de su estancia en Brujas y de la lectura de la famosa obra de Georges Rodenbach “Bruges. La morte” (1892)²⁶, pero también del influjo del modernismo catalán y particularmente desde la visión de la obra de Santiago Rusiñol dada por Valle, que resaltaba como su principal aportación la plasmación de la emoción y superación del mero realismo mediante una síntesis de diferentes momentos²⁷. Finalmente, en Lloréns encon-

²⁵ El paisaje nos impresiona por la forma de sus elementos, por el color y sobre todo por las emociones que despierta en nuestro espíritu. Por ser precisamente estas emociones el alma del paisaje es necesario recogerlas directamente de él, para sentir las con toda intensidad. Los recuerdos de la niñez van siempre unidos a una visión del paisaje. Si hemos vivido cerca del mar y éste fue el mar norteño, bravo e impetuoso, sus bramidos nos dirán más de sensaciones pasadas que las espléndidas coloraciones mediterráneas. Podríamos los naturales de Galicia, que conocemos el “zoar” de los pinos y toda la sinfonía de un bosque de viejos castaños experimentar emoción en un bosque de olivos? No. Los espléndidos pinos, altos arrogantes, copudos, de las villa romanas nos producen sensaciones externas de líneas y color. Pero el quejido de un pinar gallego nos hace temblar de emoción y es ella la que puede hacer de nuestros cuadros una obra de arte hondamente emotiva y espiritual” (Wenceslao Fernández Flores, “Francisco Lloréns”, *Diario Español de Buenos Aires*, 1922).

²⁶ Así, desde Brujas Lloréns escribirá: “Cada ciudad tiene su alma; y esto, que no es ningún descubrimiento, es una gran verdad; y el estado de alma de cada pueblo que nos impresiona cuando por primera vez entramos en él, acaba por formar parte de nuestro temperamento, siquiera transitoriamente, se inocular en nuestra sangre y llega a influir en los actos de nuestra vida”.

²⁷ “Entre los pintores españoles, el primero en buscar la verdad y la intensidad de las emociones, sobre la accidental verdad del claro oscuro, ha sido Santiago Rusiñol. Hizo su aparición en una época bárbara, cuando la menguada fórmula del realismo, voceada por Emilio Zola, era aquí tenida por la suprema verdad estética. Sin duda porque aquella fórmula del realismo era

²² Ramón del Valle Inclán “Notas de la Exposición” *Nuevo Mundo*, Madrid 20-VI.1912 (Joaquín del Valle-Inclán (ed.) *Ramón del Valle Inclán. Varia. Artículos, cuentos, Poesía y Teatro*, Madrid, Espasa, Colección Austral, 1996, 264-265).

²³ E. Estévez Ortega, “Don Ramón del Valle-Inclán nos pone como no digan dueñas, *Vida Gallega*, Vigo, año XVIII, n° 323, 1926 (Joaquín y Javier del Valle-Inclán (ed.) *Entrevistas, conferencias y cartas...* 326).

²⁴ Para Valle “Es necesario que el pintor gallego resuelva su misión de pintar Galicia en la paleta y no en la anécdota” [...] La ecuación luminosa la tiene el pintor, y como Galicia necesita la luz de los pintores del norte, por eso tiene que buscar la línea” (“Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán”, *El Eco de Santiago*, 1 de agosto de 1923. Reproducido Joaquín y Javier Valle Inclán, (ed.), *Entrevistas...*, 241). Consecuentemente el arte de Lloréns basado en la mancha y en la luminosidad de los pintores del sur, no podría nunca ser válido para plasmar a Galicia.

tramos explícita la idea de Valle del alejamiento en profundidad de los motivos y de la mirada elevada, que permiten la contemplación sin la tiranía de los objetos²⁸ y la emoción mística de la suma, que llevan al conocimiento y, por lo menos, al goce estético basado en la visión²⁹.

un concepto tan carente de valor metafísico que lo podía entender cualquier periodista, y llevarlo a la práctica todos los artistas pobres de talento, pobres de sensibilidad y pobres de cultura. En aquel momento Santiago Rusiñol tuvo todo el prestigio de una bandera, y todo el valor de una escuela. Como acontece siempre pasó sin ser entendido. Pero tornó en todas las ocasiones, con un poco de ironía, hacia los bárbaros luminosos, que tienen la mano hábil como el elefante tienen la trompa. Bien que el elefante, según aseguran los naturalistas, tiene también una gran inteligencia.

Los armoniosos y melancólicos jardines de Rusiñol, todos llenos de emoción y de una verdad lejana y permanente, la verdad del recuerdo, no podían ser entendidos por los que sólo buscan una verdad inmediata y efímera, el detalle gráfico de un momento sin enlace con otro momento. Santiago Rusiñol en su pintura muestra un concepto totalmente distinto. Sabe enlazar las emociones dispersas en una emoción más honda. Fiel a la tradición griega, procura hacer de la obra de arte una Suma. Y en esta exposición parece haber llegado a la meta, con el evocador y decorativo jardín: *EL Parterre del Retiro*. Su ejemplo y su doctrina comienza a tener prosélitos. Afortunadamente son ya muchos los jóvenes pintores que, a pesar de la torpe enseñanza en las Escuelas —donde el concepto de arte se reduce a la fórmula mezquina de copiar el natural—, vuelven a la tradición clásica que hace del arte una síntesis de diferentes momentos” (Ramón del Valle-Inclán, “Santiago Rusiñol”, *El Nuevo Mundo*, Madrid, 6-VI-1912. Reproducido Joaquín del Valle Inclán (ed.), *Ramón María del Valle-Inclán. Varia...* 262-3).

²⁸ Recordemos que, para Valle, “El vasto pincel velazqueño, difunde todas las imágenes en la luz y las aleja en el espacio revisitiéndolas de un encanto quietista” (*La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VII).

²⁹ “Toda llanura es yermo espiritual [...] En la llanura las imágenes son tristes y menguadas, se suceden con medida monótona y tarda como sombras arrastradas en los pasos de un lento caminar. Allí la emoción para los ojos está en lo largo de los caminos y en lo largo del tiempo para mudar la vista de las cosas. Aquel horizonte monótono y curvo, ante el cual los ojos se aduermen un día entero de jornada, aquietada y aniquila las almas. Es el desierto donde la fantasía muere de sed. Estas llanuras miliares, recorridas de un cabo al otro cabo por los pasos del hombre, son largas como una vida, y en ellas los ojos jamás gozan en un acto puro la emoción de ser centro, si no es mirando al cielo. ¡Ay, faltan las suaves y azules montañas que ofrecen desde sus cumbres la visión integral de los valles, el conocimiento gozoso de la suma, la mística quietud del círculo y de la unidad” (*La Lámpara maravillosa*, “El milagro musical”, X).

VALLE INCLÁN Y LOS PINTORES DE LA GENERACIÓN DEL 17

Sin embargo, serán los pintores de la generación siguiente, la del 17, criados en el clima compostelano de admiración por Valle-Inclán, los encargados de llevar a la pintura gallega los ideales del escritor. Entre ellos destacan, además de los ya citados Castelao y Corredoyra, Juan Luis y, en menor medida, Carlos Sobrino.

Valle-Inclán y Castelao

En este Congreso, se ha citado reiteradamente la conferencia “Galicia y Valle-Inclán”, pronunciada por Castelao en la Universidad de la Habana, el 7 de enero de 1939. Para mí, no hay lugar a dudas que lo que Castelao veía en, y proyectaba de, Valle-Inclán en esta conferencia era “su” (la de Castelao) propia concepción artística.

Como el propio Castelao reconoce escribió el texto dejándose llevar de sus “inclinaciones sentimentales, lejos del afán de crítica literaria y al final resultó que se me fue la mano y hablé más de Galicia que de Don Ramón”³⁰. Por ello no tenemos ni un solo análisis estilístico de la obra de Valle, sino que con citas de *La lámpara maravillosa*, se resaltan las poéticas de Valle-Inclán que le sirven a Castelao para diferenciar a Galicia y a los gallegos.

La primera es la valoración de la riqueza del espíritu sobre las riquezas materiales. El texto de Valle:

¡Esclavo de los instintos, fui violento, torvo y heridor, llené mi alma de rencores, la arrastré desnuda por los caminos de cardos, pasé en una ráfaga con los malos espíritus, y

³⁰ Castelao: “Galicia y Valle-Inclán”... 203.

cuando ya no me queda sino una breve tarde, advierto cómo fueron carnales las ansias que me consumieron!

(*La lámpara maravillosa*)

Le permite a Castelao para retratarlo: “Don Ramón del Valle-Inclán era un hidalgo. Un hidalgo gallego. O más concretamente: un hidalgo de la Ría de Arosa. Y los hidalgos arosanos son la flor de la locura gallega. Es una casta de hombres que pone siempre por encima de las riquezas materiales la imponderable riqueza del espíritu”³¹. Riqueza espiritual que para Castelao se reforzaba por el origen celta de los gallegos³².

La segunda es la creación artística basada en mecanismos sinestésicos y en la emoción estimulados a través de la naturaleza y el paisaje. El texto de Valle:

Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La Tierra de Salnés estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teológica. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle...

(*La lámpara maravillosa*)

sirve a Castelao para concluir: “Don Ramón, pues, es gallego, como yo, arosano, como yo; y, además, había nacido en la misma orilla en que yo nací, mirando el Barbanza. Puedo, pues, hablar del ambiente que rodeó la vida infantil de Valle-Inclán y de los paisajes que han influido en su genio artístico”³³. Pasando

a describir a continuación los paisajes “integrales” que encontramos repetidos a partir de “A Carón da Natureza” de *Cousas*. En este sentido, debemos resaltar, que Castelao sí toma de Valle-Inclán la idea de que la captación del paisaje es un modo de conocimiento³⁴.

Y, finalmente, la tercera, es el papel determinante del medio en que el artista se forma, que pervive aún cuando éste de haya alejado de él. El texto de Valle:

El tiempo era un vasto mar que me tragaba, y de su seno angustioso y tenebroso mi alma salía cubierta de recuerdos como si hubiese vivido mil años. Yo me comparaba con aquel caballero de una vieja leyenda santiaguista, que habiendo naufragado, salió de los abismos del mar con el sayo cubierto de conchas.

(*La lámpara maravillosa*)

lleva a Castelao a decir: “Sí; Valle-Inclán le debía todo a Galicia y fue un esclavo del ambiente que rodeó su vida infantil. El mundo arosano, con sus bellezas, sus tradiciones, sus misterios, su lluvia, su aire, su sol y su noche estrellada, le dio a Don Ramón las mejores imágenes de su pensamiento [...] Don Ramón del Valle-Inclán era entrañablemente gallego, hasta cuando se mostraba separado de nuestras preocupaciones o reaccionaba contra las figuras representativas de nuestra política o de nuestra cultura. Era pagano por imperativo de la tierra nativa, que guarda en su seno los legados múltiples de nuestra tradición celta, y era cristiano por imperativo genético de su ascen-

³¹ Castelao: *Galicia y Valle-Inclán...*, 199.

³² Para destacarla en la misma conferencia, se utilizaba otro texto de *La lámpara maravillosa* (Castelao, *Galicia y Valle-Inclán...*, 197-198). Antes Castelao ya había escrito: “a confianza no trunfo da nosa civilización, de paz, de paz que pon por riba de todas as riquezas materiais a imponderable riqueza do espírito. Porque nós, os celtas amamos de tal maneira o espiritual, que si non existise a i-alma, seríamos capaces de creala, a forza de anxeios; e se non existise o Ceo, seríamos capaces de inventalos, para os nosos mortos” (Castelao, *O Galeguismo na Arte*, en Enrique Monteagudo..., 66).

³³ Castelao: *Galicia y Valle-Inclán...*, pp. 201.

³⁴ “Por Risco sabemos que Castelao se interesaba menos por comprende-lo que as cousas son en si, ou o que significan para nós, ca polo que podemos aprender contemplándoas. Para Castelao, cada cousa era un simbolo, que vale o que suxire polas ideas e sentimentos que fai nacer no espírito, pola significación allea a ela mesma que ten en nós. Tal é a orixe psicolóxica de toda arte simbolista, e Castelao definíase entón como simbolista” (Siro López, *Castelao Humorista*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, 36).

dencia aristocrática, tal vez semita. Don Ramón era la perfecta síntesis de dos ramas étnicas entrenzadas, con estigmas de diferente naturaleza, entre el Sol y la Cruz, entre Venus y María. Aunque quisiera, no podría dejar de ser gallego. Su carne era tierra gallega, sus huesos eran piedra gallega, sus venas eran ríos gallegos. Y su espíritu indefinible era el propio espíritu indefinible de Galicia [...] Es cierto que Don Ramón no quiso encadenarse en el punto de su nacimiento, “donde la tierra se acaba y el mar comienza”, y que espíritu de Amadís de Gaula, en la ruta de Don Quijote, perforó las capas más grotescas y dramáticas de la vida española; pero fue insobornable en su modo de ser, de ver y de comprender. Llegó a la suprema Belleza sin arrojar las “conchas de peregrino” con que se había adornado al salir de su tierra. Jamás se cegó la fuente de sus primeros recuerdos y en su vida no han dejado de cantar las alondras del amanecer gallegos. ¡Maravillosa fidelidad a sí mismo! En las aventuras imaginarias de Don Ramón o en la ciencia de sus palabras siempre veréis imágenes de su mundo primero, y en los paisajes naturales o humanos que se descubren en su prosa nunca falta el remanso saudoso. Don Ramón fue el mejor artista que parió Galicia”³⁵.

De este modo el determinismo³⁶, va a permitir a Castelao compaginar las ideas simbolistas con la creación de un arte gallego, pues la esencia nacional diferenciada de este reside, esencialmente, en la naturaleza que lo

inspira y en el espíritu y en el sentimiento que lo alimenta³⁷. Precisamente estas mismas ideas, llevaban a Valle a concluir en la imposibilidad de la creación de un arte gallego.

Si Castelao y Valle parten de la necesidad de que el arte sea “estadista”³⁸, las formas de su concepción varían substancialmente:

Pues si para Castelao el conjunto de Galicia es una isla diferenciada con un paisa-

37 “A arte galega non é, faguer cousas de asunto galego. En Alemania estrenouse, xa fai anos unha ópera que se chamaba *Rosa de Pontevedra*; mais a ópera, ¡non ten volta!, era alemana. Sorolla pode ir ó Xapón a pintar unha escea d’o Yoshiwara; mais o que pinte Sorolla non será, ¡que vai sere!, pintura xaponesa. Para qu’axa pintura galega (que aínda non-a hai) é preciso pintar en galego, d’a mesma maneira que para sermos donos d’unha literatura galega, xenios d’a nosa raza escribiron en galego. A Arte é unha, e a literatura, com’a música e a pintura galega, non poden sere máis que xeitos d’eispresión dúnha mesma beleza: a d’a nosa terra [...] Dende hai algúns anos escóitase falar de pintura galega ¿Ula? Eu non-a vexo en ningures; eu somente vexo que Baskonia xurde c’unha pintura baruda e chea de zume d’as terras fortes do norte; mais non vexo a pintura galega ¿Onde está a nosa escola de pintura? ¿Cómo se chama o pai d’anosa pintura? ¿Qué táboas ou que lenzos se pintaron en galego? ¿Onde están os nosos primitivos ou pol-o menos os nosos Adans? Eu non vexo mais que a falla, a necesidade, d’unha pintura nosa; eu vexo n’os galegos pintores o bon desexo de voltaren ós primeiros pulos d’a súa i-alma, e teño para min que xurdirá unha escola de pintura galega, barudamente enxebre. Eu vexo que os galegos pintores que denantes andaban buscando en terras alleas tipos e paisaxes, veñen agora a Galicia; pero veñen n’o vran. As obras que se chaman galegas teñen unha migalla de vran en Galicia. Son paisaxes de sol, son mulleres de panos moi rameados e de moito còr. Mais...cómple que veñan os pintores n’o inverno, cando as pedras d’as casas reventen d’auga [...] Comple que os pintores coñezan Galicia para pintala. Cómple que os galegos teñan n’opeito o sentimento d’o paisaxe para seren artistas” (Castelao: *Arte e Galeguismo...*, 20-31).

38 “En primer término —dice [Valle-Inclán], yo creo que la suprema aspiración del arte, y especialmente del teatro, debe ser recoger, reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza. Por eso afirmo que será el mejor de todos los escritores el que sea más estadista... ¿comprende usted?... ¡Vaya si le comprendo!... ¡como que eso es lo que pienso yo! ¡como que eso es lo que yo creo! ¡Como que eso es lo que yo he constantemente predicado, y hasta practicado en artículos y críticas!... ¡Estadista!... Ser reflejo de nuestro pueblo, de sus ansias, de sus inquietudes, de sus aspiraciones, de su realidad espiritual más veraz si cabe que la realidad visible” (Juan López Núñez, “Valle-Inclán”, *Por Esos Mundos*, 1-1-1915, en Joaquín y Javier Valle-Inclán, *Entrevistas...*, 137)

35 Castelao: *Galicia y Valle-Inclán...*, pp. 203-204.

36 Castelao cita en sus conferencias con frecuencia a Taine e incluso recoge un apunte de Risco en el mismo sentido: “Non cumpría a influencia de ningún pintor, nin que Van Eyck viñese a Portugal nin que ningún portugués nin galego fose a Flandes para se pareceren os nosos pintores ós flamengos. Iso faino o clima. A brétema tén á forza que nos facer coloristas como fixo ós flamengos e mais ós venecianos. Iso xa o oservou Taine i-é un lugar común” (Castelao, “Arte e Galeguismo”, en Henrique Monteagudo (ed.) *De viva Voz. Castelao: Conferencias e Discursos*, Santiago de Compostela, Fundación Castelao 1996, 29).

je único³⁹ que permitía una personalidad propia y original:

A persoalidade é cousa máis fonda que o estilo; a persoalidade non se fai nin se arromba con anacos alleos; a persoanalidade nasce e medra n'o seu ambiente. Os galegos, por sermos galegos nada máis, xa podemos ter persoalidade e mellorala pol-a contemplación a cotío d'o paisaxe, nai d'a raza, mestre d'os sentimentos. ¿Temos un paisaxe noso? Póis logo podemos ter persoalidade ¿O noso paisaxe é orixinal? Pois logo nós podemos ser orixinales. Non hai máis que ter a “vountade de facer”, “a voluptuosidade” de traducir, valéndonos d'un xeito d'espresión, as nosas emocións suxeridas pol-o paisaxe. Aloumiñando a eito a nosa enxebreza, sen afociñar laidamente diante d'as modas alleas, podemos cegar a conquistar unha Arte nosa, que a sexa a carón d'as outras o que o noso paisaxe é a carón d'os demais paisaxes do mundo.⁴⁰

Por el contrario, para Valle:

Podríamos afirmar que la región gallega no existe, toda vez que desde el Finisterre para abajo Galicia presenta los mismos caracteres que la Lusitania, y desde Finisterre para arriba, presenta los de Cantabria.⁴¹

³⁹ “Galicia era una isla de piedra endurecida por el fuego astral cuando aún España dormía sumergida en el casos de los mares formativos; pero al quedar engarzada en el poderoso alzamiento de las tierras españolas y cubiertas sus entrañas por la vegetación, sólo los geólogos conocen la dureza granítica de Galicia. Nadie adivina su carácter insular. Las formas amplias y suaves del sistema montañoso de Galicia contrastan con los accidentes abruptos de otros sistemas hispánicos, y sería preciso destapar el subsuelo de toda la península para descubrir esta verdad: “Galicia es un país blando de formas porque es muy duro de fondo”. Y esta verdad se refleja en el impulso étnico del alma gallega, tan insular como las entrañas de donde procede” (Castelao: *Valle-Inclán y Galicia...* 189).

⁴⁰ Castelao: “Arte e Galeguismo, en Henrique Monteagudo... 23.

⁴¹ Valle-Inclán: “Clasura de la exposición regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán”, *El Eco de Santiago*, 1-VIII_1923, en Joaquín y Javier del Valle-Inclán... 240).

Consecuentemente, el arte gallego no tendría porqué diferenciarse del Vasco. De hecho unos años antes Valle escribía:

Rechazadas, pues, el concepto regional de los vascos, la historia y la lengua, no nos queda otra cosa que la naturaleza. El paisaje, la forma sincera puede reaccionar en presencia de lo que los ojos la descubren y le hacen amar y en este sentido la región vasca se dilata por todo el Cantábrico. La emoción para los ojos es igual desde el cabo de Finisterre hasta Bilbao; y acaso donde pudiéramos encontrar entonces la expresión más pura de la Vasconia sería en el Bierzo. En el Bierzo nace toda la emoción vasca, todo el concepto que va luego hasta el Atlántico, hasta nuestro Atlántico, hasta la costa Cantábrica, se desenvuelve desde el Bierzo: en el Bierzo se juntan Galicia, las Asturias y la Cantabria.

Así pues, lo mejor que pudiera servir para un desenvolvimiento del alma vasca sería comunicarse a través del Cantábrico con todas las regiones que se asoman a ella, y se nos aparecen entonces en España estas tres regiones definidas: la Cantábrica, la Castellana y la Levantina.⁴²

Y si Castelao pretendía crear un arte gallego, para lo cual propondrá reenganchar con la tradición perdida desde la Edad Media⁴³ y, a diferencia de los regionalistas noventayochistas y sus antecesores decimonónicos, planteará romper definitivamente con la dependencia de Madrid que el arte gallego moderno había mantenido, para crear una pintura que respondiera a la personalidad diferenciada de

⁴² “Conferencia de don Ramón del Valle-Inclán”, *El Noticiero Bilbaíno*, Bilbao, 13-XI-1916, en Joaquín y Javier del Valle-Inclán..., 179).

⁴³ “A nosa Terra ten a súa tradición interrompida e o trecho que vai do noso tempo ós tempos medievaes vivímolos materialmente, pero non-o vivimos espiritualmente. E unha de dúas: ou seguimos vivindo espiritualmente de prestado ou engadiremos á vella tradición esquizida unha nova tradición” (Castelao, O novo espírito na arte, en Henrique Monteagudo (ed.) *De viva Voz. Castelao: Conferencias e Discursos*, Santiago de Compostela, Fundación Castelao 1996, 81).

Galicia, tomando partido por el “casticismo” frente al “universalismo”,⁴⁴ para Valle-Inclán, por el contrario, la creación de una pintura gallega es prácticamente imposible. Porque por un lado en Galicia falta tradición:

Santiago, recordando su gloriosa tradición de arte, acaba de celebrar una Exposición

44 “O pobo belga renovou a súa tradición facendo Arte belga e o pobo galego que ten as raíces na terra e os ollos no estranxeiro ou en Madrid rifou coa tradición, loitando valentemene, feramente para desfacerse da súa persoa, que o sistema centraslista hespañol condena como nemiga do progreso. Os artistas que queren facer arte universal pensan sempre en Madrid coma se fosen amas de cría que deixan os fillos propios para manteren fillos alleos.

Moito se fala d’ arte universal; mais toda arte ten a súa patria, todo arte é o froito d’ algunha terra. Aí tendes a teoría de Taine, que non por estético senón por historiador lle daremos creto” (Castelao, *Arte e Galeguismo...*, 26). El debate entre casticismo y universalismo estará muy presente en el arte gallego, a partir de la Exposición Regional del 17, y la defensa del segundo hecha por la Pardo Bazán, que fue inmediatamente contestada por los Regionalistas.

Regional de Bellas Artes, lo cual no ha de juzgarse por lo que es, sino por el fin e idealidad que en sí representa. Es muy difícil renovar esta tradición. Ahora mismo sucede que no la podemos renovar, pues al mirarla, surgen enigmas sobre la personalidad estética de Galicia. Tratamos de crear el arte regional de la pintura, lo cual es imposible, por no existir en nuestra región. Galicia en lo pasado no tuvo pintura desde el siglo XII; pero sin embargo tuvo arte.⁴⁵

Por otro, su paisaje —y la luz y el color de este— son los mismos que el de otros países del norte que, por el contrario, sí tienen esa tradición, lo que hará a los pintores gallegos parecerse irremediabilmente a aquellos.

45 “Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán”, *El Eco de Santiago*, 1 de agosto, 1923. Reproducido Joaquín y Javier Valle-Inclán, (ed.), *Entrevistas...*, 239.

El arte hoy se ha hecho individualista. ¿Cómo puede, pues, existir la pintura en Galicia?

Los pintores bilbaínos parecen gallegos, y por el contrario estos, cuando encuentran la ecuación de la luz parecen bilbaínos y hasta podemos decir, que belgas.⁴⁶

Precisamente, para Valle, la afinidad del paisaje gallego con otros paisajes, particularmente el de extremo oriente, es lo que permite que Castelao pueda ser el paisajista más castizamente gallego, remitiendo a la estampa japonesa.

Y esto no debió de olvidarlo nunca Palacios [Valle está hablando del plan Palacios para Vigo], porque así como a los técnicos le interesan muchos los planos a escala, a nosotros, profanos, nos entusiasmaría conocer el aspecto estético, la silueta de la nueva ciudad, a quien algunos llaman jardín, lo cual está muy en su punto sobre todo si hubiera de cultivarse el estilo japonés, cosa que haría bien y resulta sencilla, ya que árboles de extremos oriente, como el camelio, el crisantemo, el limonero enano, el magnolio y aún el mismo cerezo, importado de Asia a Europa por Lúculo, después de sus conquistas, se dan perfectamente en nuestra tierra. ¡Oh, aquí estaría admirable el jardín chino! Las casitas rebotando al exterior policromía y en los interiores campeando lo que los ingleses llaman estilo portugués: el tono sobrio, oscuro y que en realidad no es más que el “miñoto”. Prueba de que lo del extremo oriente encaja acá, es que el pintor más gallego, Castelao, cuando da expresionismo y las valoraciones son frías y el paisaje es más enxebre, más se parece también a la estampa japonesa.⁴⁷

Además para Valle, al contrario que para Castelao, el lugar de nacimiento no es óbice

para que un pintor pueda plasmar la luz y el color de otro país, de ahí que tanto un pintor no gallego puede pintar en Galicia, como un pintor gallego emigrar y pintar en otras partes:

Diego de Velázquez, al venir a Madrid, busca para pintarlo la propia luz del mismo Madrid, pues el pintor busca siempre la síntesis de la luz.

La ecuación luminosa la tiene el pintor, y como Galicia necesita de la luz de los pintores del norte, por eso tiene que buscar la línea. Por eso a Galicia la pueden pintar otros pintores que no sean de nuestra región.

Así Gauguin resuelve la pintura de Tahití y el Greco, nacido en la Isla de Creta, cuando llega a Toledo, es el que resuelve su pintura.

El pintor gallego puede emigrar y buscar la pintura en otras partes.

Es necesario que el pintor gallego resuelva su misión de pintar a Galicia en la paleta y no en la anécdota.

Mirando al arte gallego, yo entiendo que la pintura no se puede considerar en nuestra tierra como un arte regional. Esto no quiere decir que no haya habido ni haya hoy pintores gallegos de gran fama.⁴⁸

Pero en lo que está de acuerdo Castelao con Valle es la idea de imponer una voluntad de estilo y que este responda a un sentimiento modernista. Por eso, ya desde un primer momento, Castelao, al igual que Valle en literatura, propone romper con la imagen codificada por el siglo XIX, empezando por rechazar el mero realismo⁴⁹ y el barroquismo

⁴⁶ “Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán”..., 241.

⁴⁹ En la conferencia *Arte e Galeguismo* de 1919 Castelao rechazaba la perfección en la mera reproducción de la realidad, no sólo como meta, sino incluso como baremo artístico: “Na exposición de arte galega d’a Coruña un abogado de bastante sona, abrindo a boca con verdadeiro pasmo diante d’un cadro *ben pintado*, díxome berrando moito para que o sentisen ben todos “¡que traballo máis brutalmente feito! Fíxese vostede...¡se talmente parece unha fotografía! Eu respondíllen con algunha sorna: —Pois Peladán dixo que *a fotografía demostra a aparvada d’o realismo*” (Castelao: *Arte e galeguismo*..., 34, las cursivas son de Castelao).

⁴⁶ “Clausura de la Exposición Regional de Bellas Artes. Conferencia de Valle-Inclán”..., 241.

⁴⁷ Artemio, “Palabras de Valle-Inclán. En el Sanatorio del doctor Villar Iglesias. El Vigo Futuro y el Mito de Santiago”, *El Pueblo Gallego*, Vigo, 26 y 27 de marzo de 1924 (Reproducido Joaquín y Javier Valle Inclán, (ed.), *Entrevistas*..., 264).

artificioso decimonónico, por un arte directo y estilizado en sus formas que este al otro lado del naturalismo y de la simple representación de las apariencias⁵⁰ y se decante decididamente, primero, por una concepción simbolista que satisfaga las demandas espirituales⁵¹. Y segundo buscar un nuevo vocabulario artístico basado en el desarrollo del dibujo modernista que había asimilado las aportaciones del dibujo impresionista y la estampa japonesa.

Sobre todo, lo que debía fascinar a Castelao de Valle-Inclán era la raíz plástica de sus imágenes, manifestada a través de un lenguaje, que aprendía y conformaba la realidad, “distorsionándola” como en una “caricatura” (uso el término en el sentido de Castelao), es decir, quedándose sólo con los rasgos los esenciales y significativos, a través de una ajustadísima adjetivación. De ahí que Castelao llegue a tomar de Valle la metáfora del espejo cóncavo y de la distorsión del periodo Greco y se decante decididamente hacia un nuevo medio expresivo: el de la caricatura, basada fundamentalmente en el dibujo (que permitía transmitir lo fundamental: el carácter), y en la progresiva eliminación de todo elemento superfluo, buscando ver y transmitir los contenidos que están más allá de las apariencias.

Valle-Inclán, Carlos Sobrino y, nuevamente, Castelao

El café moderno de Pontevedra se pensó desde un principio como exponente de los

tiempos modernos y hasta es posible que como epifanía de la Pontevedra moderna, en el momento que esta ciudad se había convertido, según calificación afortunada de Filgueira Valverde, en la Atenas de Galicia.

Sin embargo, su arquitectura ecléctica finisecular, aunque moderna para la época en que fue levantada (como lo demuestra no ya su decoración, sino los propios materiales empleados y fundamentalmente su estructura con soportes de hierro fundido) pronto fue opacando la aureola de modernidad con que había sido concebida. Sin duda entonces, tras poco más de una década de existencia, su dueño percibió que un remozamiento mínimo se hacía necesario para seguir en la cresta de la ola de modernidad y encargó a uno de los más destacados jóvenes artistas de la pintura gallega que entonces alboreaba, una serie de cuatro lienzos que debían sustituir a los primigenios tapices en los que se representaban escenas amorosas.

Es así como Carlos Sobrino realiza los óleos pensados también en clave moderna. Y ello justifica la utilización modal que hace del estilo en que los ejecuta: el modernismo. A un espacio moderno le corresponde un estilo moderno y nada, en este sentido, más moderno que el modernismo.

Efectivamente, Carlos Sobrino que hasta entonces se había movido dentro de los parámetros de la pintura regionalista, engendrada al albur del desastre colonial y del noventaiochismo, incluso manteniendo un carácter anecdótico, que en obras como *Feitizo* se encuadra mejor en el costumbrismo decimonónico que en regionalismo noventaiochista (presente sin embargo en obras como *San Benitoño*), se decide por un vocabulario completamente modernista, tanto en la forma como en el contenido.

Una mirada superficial basta para darse cuenta de que, formalmente, los cuadros traspiran *art nouveau*. Su formato peregrino, ya

⁵⁰ “O invento da fotografía instantánea veu demostrar que a arte comenza do outro lado do naturalismo, non podendo basarse nunha sinxela representación das apariencias” (Castelao: *O novo espírito na arte...*, pp. 76).

⁵¹ A continuación de negar que el arte deba dedicarse a la simple representación de las apariencias, explica: “Xa non trata de imita-lo fenómeno sinon de espresalos sentimentos suxeridos polo fenómeno. A natureza cede o seu señorío a i alma e mais a arte” (Castelao, *O novo espírito na arte...*, 76).

por lo extremadamente apaisado, ya por lo cuadrangular, su punto de vista, ya por lo alto, ya por lo bajo, su composición primando descentramientos, pero compensando masas, y su efecto eminentemente plano y decorativo, así lo manifiestan obviamente.

Si concreto en los detalles, el modernismo sigue surgiendo sin rebozo por doquier. Las poses de las figuras femeninas, ya de frente, ya de espaldas son las de los carteles: las primeras utilizan el contraste de la cabeza de perfil y el cuerpo de frente. La caída sinuosa de los tejidos y, sobre todo, los guardapiés de las faldas, arrastrados por el suelo, son campo para la artificiosidad y, además de un claro influjo del japonismo, consecuencia última del ejercicio académico del estudio de paños. Motivos como los cisnes y hasta la propia naturaleza no deja de ser un manto verde estampado de florcillas de los campos, como también ocurre con los arbustos y los rosales, que son campos para estampados de flores. Flores entre las que destacan las exóticas gardenias (plenas siempre de sugerencias amorosas), pero que se gustan fundamentalmente en los gromos primaverales de los árboles, lo que, unido a su retorcimiento y asimetría, denuncian una clara reminiscencia de la stampa japonesa.

Decir por último, que es modernista la sintetización óptica jugando con el color y el contraste lumínico.

Pero, no sólo por su forma, sino por su contenido estos cuadros de Carlos Sobrino son también modernistas. Y quizá en este punto radique su mayor mérito. Y el que nos ofrece un mayor partido al juego de ingenio y al disfrute humanista, complemento indispensable y esencial en el modernismo al floreo estético de la forma.

Si a Carlos Sobrino no le había supuesto problema alguno el hecho de que el tamaño y el formato de sus cuadros estuvieran mediatizados por los marcos preexistentes, tam-

poco se lo presentó el hecho de mantener el tema amoroso que tenían los tapices a los que sus cuadros tenían que sustituir. Al fin y al cabo el amor era también un tema moderno, cuanto más si se planteaba desde el protagonismo de la mujer. Una mujer moderna, independiente y libre a la que el hombre veía más que nunca como fatal y entendía cada vez menos.

En este sentido de búsqueda de la modernidad debemos situar también el hecho de que Sobrino eligiera para tratar el tema amoroso a través del género de la comedia del arte, avivado con elementos tomados del género de las fiestas galantes. Aquí hemos de señalar que la reutilización de los personajes de la comedia del arte, además de frecuente en la plástica modernista europea, fue básica en la renovación del teatro español, llevada a cabo por el modernismo y claro exponente de su tendencia de emparejar siempre la innovación con la tradición. Benavente lo empleó en *Los intereses creados* (1909) y Valle-Inclán en *La Marquesa Rosalinda* (1911).

Para mí es indiscutible que más que *Los intereses creados* de Benavente, los cuadros de Sobrino son hijos de la influencia de *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán. Es más, creo que la sugestión de la obra de Valle es muy fuerte en ellos. Lo cual no es extraño teniendo en cuenta el predicamento que el arosano tenía entre todos los artistas y los poetas gallegos del momento. Que Sobrino conocía la obra de Valle no me cabe duda, pues era hombre de gran cultura. La perspectiva irónica y descreída desde la que Sobrino mira la farsa del mundo es la misma que la de Valle-Inclán y se aleja totalmente de la perspectiva de Benavente, el cual termina la obra con un final feliz y de compromiso, en el que el amor termina por redimir al hombre, como expresan las palabras que Silvia dirige al público:

Carlos Sobrino. *La tentación de Colombina*

Y en ellas visteis, como en las farsas de la vida, que, a estos muñecos, como a los humanos muévenlos cordelillos groseros, que son los interés, las pasioncillas, los engaños y todas las miserias de su condición: tiran unos de sus pies y los llevan a tristes andanzas; tiran otros de sus manos, que trabajan con pena, luchan con rabia, hurtan con astucia, matan con violencia. Pero, entre todos ellos, desciende a veces del cielo al corazón un hilo sutil, como tejido con luz de sol y con luz de luna: el hilo del amor, que a los humanos, como a esos muñecos que semejan humanos, les hace parecer divinos, y trae a nuestra frente resplandores de aurora, y pone alas en nuestro corazón, y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno, y no puede acabar cuando la farsa acaba⁵².

⁵² Jacinto Benavente: *Los intereses creados*, edición de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2000, 126.

Por el contrario, para Sobrino, como para Valle, las máscaras, son espejos de verdad que nos reflejan el reverso de las cosas, revelando las falsas apariencias del mundo en el que nos movemos. En este sentido los cuadros completan las imágenes de los espejos que por doquier se sitúan entre ellas a lo largo de la sala de café moderno. Y si en *La Marquesa Rosalinda* hay una buscada ambigüedad entre la farsa que representan los actores dentro de la obra y la propia obra, de manera que no se distingue claramente cuando ocurre una u otra, tampoco los cuadros de Sobrino, nos dejan entrever si su farsa es distinta a la de nuestra vida, que más que nunca se evidencia como teatro, o pintura, cuando es reflejada en el espejo.

Al fin y al cabo los personajes de cuadros, como los que nos rodean en la realidad y se reflejan en los espejos, están llenos de aparente virtud o vicio. Y sólo se revelan en toda su verdad a la persona que por haber vivi-

do mucho, tiene, como dirían Gracián⁵³ y Goya⁵⁴, la contracifra del mundo.

Tentación de Colombina. Veámosla ingenuamente y empezaremos diciendo, para utilizar otro esquema valleinclanescos, el de las *Sonatas*, que estamos en primavera. De ahí la luz matutina, con unos rayos solares que no son capaces de alcanzar a todo el valle, y los frutales en flor. Consecuentemente, la ambientación no puede ser más idílica: jardín que es un Edén refrescado por un estanque en cuyas linfas (que diría un modernista, por aguas) se solazan cisnes y sobre las que, juguetonamente, revoletea una pareja de cabalitos del diablo.

Colombina es una joven muy bella como evidencian más allá de toda duda su cabellera blanca (como también diría un poeta modernista por rubia), sus ojos azules, y su piel blanca como de alabastro o de nácar, (pues estos tres elementos son los ítems principales en los baremos cultos de belleza), y, sobre todo, es cándida como una paloma, como dice su propio nombre, explicitan sus ropas y, redundantemente, simboliza el ave que sostiene con su mano izquierda a la altura de su corazón.

Finalmente, Colombina, es una señora de alta alcurnia y, por lo menos metafóricamen-

te, una reina o una sultana, como denuncian también sus ropas y joyas y el estar siendo servida reverencialmente por una criada mora, que le ofrece una bandeja de frutas de la que ella se apresta a tomar ingenuamente una manzana, sin tan siquiera intuir el peligro que ello conlleva.

Interpretémosla ahora desde la contracifra. Aunque en la Comedia del Arte canónica, Colombina suele ser una criada, por el trastrueque que sufren sus personajes durante el Modernismo, no es extraño que ella ahora se represente como una señora. Aunque, eso sí, sigue conservando los rasgos definidores, esto es: ser un personaje enamoradizo, carente de principios morales, que se reviste de una falsa ingenuidad. De ahí que lleve como atributo la paloma, que no es tanto el símbolo de la Inocencia, como el atributo de Venus, (como en la época podemos ver en el cuadro *Tannhäuser* realizado por Collier en 1901) que pone bien a las claras cual es su principal vicio.

Ella está conscientemente expuesta a la tentación, como las protagonistas de las fiestas galantes, al asistir al jardín. Es decir, que de ingenua no tiene nada, sino que va conscientemente al paraíso para ser tentada. La tentación en este caso se la ofrece no una serpiente, sino una esclava mora, lo cual, teniendo en cuenta todo el desarrollo que el tema de oriente tuvo en el arte y en la literatura occidental durante el siglo XIX, es una clara alusión a una sensualidad más allá de los límites aprobados por la moral cristiana. De ahí que, de todas las frutas que le ofrece la esclava, ella tome una manzana, la cual, más que una referencia genérica al pecado, en este contexto tiene un obvio contenido erótico, que el Modernismo, en general, y Valle-Inclán en particular, usan con frecuencia⁵⁵.

⁵³ “discurrió bien quien dixo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado quando más abierto; pieles extendidas, esto es pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luzes en vez de rasgo y de estrellas por letras. Fáciles son de entender esos brillantes caracteres por más que algunos los llamen dificultosos enigmas. La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abaxo, porque como todo ande en cifra y los humanos coraçones estén tan sellados e inescrutables, asegúroos que el mejor letor se pierde. Y otra cosa, que si no lleváis bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo, os habéis de hallar perdidos, sin acertar a leer palabra ni conocer letra, ni un rasgo ni un tilde (Gracián, Baltasar: *El Criticón* (edición Santos Alonso), Madrid, Cátedra 1984, 611-2)

⁵⁴ Goya también utilizó la Comedia del Arte con este mismo sentido en el Capricho *Nadie se conoce*. Véase mi artículo “Sabiduría y Experiencia. Los Caprichos 6, 7 y 8: Engaño del Mundo y rapto de la Verdad”, *Quintana*, nº 1 (2002), 241-255.

⁵⁵ En *La Marquesa Rosalinda* Valle Inclán utiliza la manzana o poma con este sentido en los versos 13, 77, 409 y 1986. El

Por otra parte, en las aguas, los cisnes con sus cuellos se interrogan, como diría Rubén Darío y también don Ramón⁵⁶, pero, sobre todo, por su color negro y su pico rojo como si estuviera ensangrentado, son metáforas de amores adulterinos como los que pretende Colombina y como los mantenidos por Leda, a la que por cierto, se alude en reiteradas ocasiones en *La Marquesa Rosalinda*⁵⁷.

En cuanto a los insectos que revolotean, pudieran jugar el mismo papel erótico y afrodisíaco que el enjambre de cantáridas⁵⁸ que aparece en esta misma obra, colaborando a la tentación. En este sentido no olvidemos que son “caballitos del diablo”, es decir colaboradores de Arlequín, el demonio, que no sólo lleva cuernos (véase el tradicional sombrero) sino que siempre está presto a ponerlos.

El cuadro perdido que haría *pendant* con el de la *Tentación de Colombina* y que estaría ambientado en el invierno, sería su contrario, del mismo modo que los otros dos cuadros de la serie se oponen también entre sí, por lo que el programa iconográfico de la serie nos está remitiendo a la idea de que “la moral de la Vida no es otra cosa que una armonía de con-

trarios”, pensamiento en la que precisamente se resume toda la estética de *La Marquesa Rosalinda*.⁵⁹

En 1917, tres años más tarde de que Sobrino pintara su serie, Castelao volvería sobre el tema de la *Tentación de Colombina* realizando un mural también de grandes dimensiones y también para un establecimiento público, que por aquello del refinamiento de los tiempos modernos hasta lo “chic”, ya no era un “café”, sino un “Salón de Té”.

Desde que el cuadro del de Rianxo fuese redescubierto hace unos años ha hecho correr mucha tinta, siendo calificado por Antón Castro, “auténtico manifiesto del mejor modernismo gallego”⁶⁰. Por su parte, Juan Monterroso y Juan Fernando de la Iglesia, no dejaron pasar la ocasión en sus estudios insertos en el libro “O antigo café Moderno” para poner de manifiesto la relación íntima existente entre Castelao y Sobrino y sus sendas tentaciones de colombina⁶¹.

Si analizamos esta segunda *Tentación de Colombina* desde la perspectiva del Castelao comprometido políticamente con el nacionalismo gallego, la pintura no deja de ser sorprendente. Pero si lo hacemos desde la óptica del Castelao humorista, practicante asiduo de la utilización modal del estilo⁶², profundo conocedor de la estética modernista y sobre todo, ferviente admirador de don Ramón

significado es particularmente obvio en este último, perteneciente a la anotación de los los amores del Paje y doña Estrella: “¡Ay!...Se pierden en el bosque /Fatal a Leda y a Diana! ¿Chispean los ojos del Paje!¿Rodó en la yerba una manzana! Seguido por el diálogo de Dorotea y la Dueña, en el que la primera dice: “¡El Paje es entendido en cirugía! Y la segunda apostilla: “Dorotea no seas maliciosa,/ que si ti oye reír el alma mía,/ su nieve ha de trocarse en una rosa” (Ramón del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda*, edición crítica de Leda Schiavo, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1992, 204-205). La editora, en su anotación señala otros testimonios de uso en el propio Valle-Inclán y en García Lorca.

⁵⁶ “Y en la penumbra del jardín/ interroga el cisne argonauta/ Interroga el cuello de plata” (*La Marquesa Rosalinda*, versos 111-113. Leda Schiavo ofrece el testimonio de uso en Rubén Darío (*Op. Cit.*, 46).

⁵⁷ Versos 42 y 414,

⁵⁸ “Cuando Diana caza en la fronda/ Se oye el enjambre de las cantáridas/ Cuando ella pasa, desnuda y blanca” (Versos 652-654).

⁵⁹ Leda Schiavo, *Op. Cit.*, 172.

⁶⁰ X. Antón Castro: “Castelao e a tentación de Colombina” en *Galicia Terra Única, Galicia 1900-1990, Ferrol*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, 270.

⁶¹ Juan Manuel Monterroso Montero, *Op. cit.*, 125. Juan Fernando de la Iglesia, *Art. cit.*, 185-186.

⁶² Véanse mis artículos “O debuxo en Castelao”, en *Exposición 50 Aniversario Castelao*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Fundación Casterlao, Museo de Pontevedra, 2000, 23-38 y “El contexto artístico gallego en la formación de Castelao Artista”, en *Actas del Congreso Castelao*, A Coruña, Xunta de Galicia 2001, 365-374.



Castelao. *La tentación de Colombina*

María del Valle-Inclán, el cuadro es fácilmente explicable.

En este sentido, la *Tentación de Colombina* era un tema muy apropiado y lógico para un chic “Salón de Té” contiguo a una pastelería, en donde las tentaciones sensuales y la comedia del arte figuran al orden del día. El fino humor de Castellao, recargado de socarronería, propuso entonces un típico juego modernista, basado en la parodia. Y si don Ramón en *La Marquesa Rosalinda*, parodiaba⁶³, como señala Leda Sciavo, a Rubén Darío produciendo “una farsa sentimental y grotesca”, él, en su *Colombina*, parodiaba la de su amigo, al tiempo que al modernismo, desde los mismos cánones. Castellao se decantaba así por un nuevo “género estrafalario” como el que

entonces empezaba a proponer Valle-Inclán⁶⁴.

A fin de extremar lo grotesco sentimental, Castellao introduce en la escena a Pierrot, como típico ejemplo de “marido que medita, nunca ve nada”⁶⁵, empeñado —como en el poema “*A la luna (Monólogo de Pierrot)*” que constituye la idea primigenia de Valle-Inclán para *La Marquesa Rosalinda*⁶⁶—, en que la luna

⁶³ Utilizando el término en el sentido etimológico de “canto Paralelo” Leda Schiavo, “Introducción”, *Op. cit.*, 6)

⁶⁴ “Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo género estrafalario. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también coduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero” (“Don Ramón del Valle-Inclán en La Habana”, *Diario de la Marina*, La Habana, 12-IX-1921 en Joaquín y Javier del Valle-Inclán, *Entrevistas...*, 197).

⁶⁵ Aseveración que hace Silvia en el verso 2082.

le diga lo que vería conspicuamente sólo con mirar a su alrededor. Ello le obliga a cambiar la ambientación de la escena, que ahora es nocturna.

Para subrayar lo grotesco sentimental, al grupo de Rosalinda y criada mora de Carlos Sobrino, Castelao no sólo ha añadido a Arlequín, sino que grotescamente lo ha representado en toda su carga demoníaca⁶⁷, convirtiéndolo en un diablo o en un sátiro. El gag humorístico o la vis cómica que ello supone alcanza todo su significado, cuando la pensamos como decorado de una escena de flirteo en el propio salón de Té, en la que una fingida ingenua le dice a su galán, animándole a seguir en su atrevimiento, el tópico: “Ud. es un demonio”. Nuevamente no sabemos donde están los límites entre el teatro (o la pintura) y la vida. La conclusión no puede ser otra que la proverbial idea de que la vida no es más que teatro.

Grotesca es también la reinterpretación de la criada mora, que ha perdido todo el glamour oriental, para convertirse en una mistura de mona y maritornes mostrenca y desaliñada, como patentiza su velo.

Y grotesca es también Colombina, que más que nunca resulta lunaria⁶⁸, de ahí que aparez-

ca misteriosa y blanca como el alabastro⁶⁹ (y por aquello de lo grotesco, hasta fría y escultórica como el mismo), pero también misteriosa; y que, plenamente consciente de sus actos, se interroga sobre el ser o no ser de los mismos, asiendo ahora la manzana en su mano, como si fuera Hamlet con la calavera. De hecho, por aquello de conseguir “ligar”, ha perdido no uno (como la marquesa Rosalinda en la obra), sino los dos chapines, y muestra sus pies (por cierto nada gráciles, sino descomunales) mientras, con aparente descuido, se deja desvestir por su grotesco y sátiro galán, aunque eso sí, conservando la toca, con lo que pone a salvo su reputación. La escena nos trae a la memoria el diálogo de Arlequín con Rosalinda, cuando el primero le dice:

[...] Si en tus jardines,
Y en el misterio de la arboleda,
Pierdes un día con los chapines
Velos y encajes...

Y la segunda le contesta:

¡Toca la queda!
El fin del cuento sabré mañana⁷⁰.

Castelao también nos deja suspensos sin saber el final del cuento, aunque podamos suponerlo; lo único que sabemos es que, en un juego de palabras, antes de tocar la queda, a ella todavía la toca la queda.

Finalmente, resaltar que la mezcla de géneros que aparece en la escena fundiendo la comedia del arte con las fiestas galantes es, como hemos, dicho valleinclanesco, como

⁶⁶ Es muy posible que Castelao conociera este poema puesto que fue publicado el 11 de febrero de 1913 en *La Correspondencia Gallega* y, al día siguiente, en el *Diario de Pontevedra*.

⁶⁷ El personaje de Arlequín en la Comedia del Arte tiene un origen demoníaco. Valle-Inclán sigue jugando con este carácter demoníaco del personaje en gran parte de la Jornada Tercera de *La Marquesa Rosalinda*. Si en ella a la Dueña no le cabe duda de que el demonio ha tomado la figura de Arlequín, en la obra de Castelao, Arlequín es el que ha tomado la figura del demonio. Con lo cual, realmente, no ha hecho más que volver a sus orígenes.

⁶⁸ No olvidemos que la luna, en el último término del cuadro gobierna con su influjo todas las acciones en el mismo.

⁶⁹ La comparación de la mujer con el alabastro era un tópico para resaltar su blancura y por tanto su belleza. Valle-Inclán

utiliza la metáfora del alabastro en el verso 415 de *La Marquesa Rosalinda* para referirse a la blancura de Leda. Castelao parece que ironiza hasta lo grotesco con el carácter alabastrino de su protagonista, ella es blanca y bella, pero también fría y plástica como una escultura de dicho material. Véanse en este sentido principalmente los pies, en los que se centraba la referencia de los versos de Valle-Inclán: “¡La fronda se acuerda de Leda/ Cuando se estremece! Del pie alabastro, / Que pisó desnudo, aún conserva el rastro/ Sobre sus senderos”.

⁷⁰ *La Marquesa Rosalinda* versos, 662-666.

también lo es el jardín deciochesco (véase el barroco de placas del pilar de la balaustrada) que le sirve de marco. Aunque en este caso no se trate del jardín de Aranjuez, sino del de un pazo galaico, en donde la aristocrática hortensia es la flor más frecuente, lo que, además del ritmo serpentino emblemático del *art-nouveau*, permite una referencia al azul, el color esencial en la estética modernista.

Creo que interpretándola así, como una farsa sentimental y grotesca, es como la *Tentación de Colombina* de Castelao alcanza todo su valor y hasta podría llegar a ser un manifiesto del mejor modernismo gallego, encarrando ya hacia una vertiente expresionista⁷¹. Sin embargo, formalmente la obra deja mucho que desear. Castelao, a quien nunca se le dio muy bien el óleo cuanto más de grandes dimensiones, no es capaz de parodiar la factura exquisita modernista ni decantarse decididamente hacia el esperpento, como sí conseguía hacer Valle-Inclán.

Valle-Inclán y Corredoyra

El influjo de Valle sobre Corredoyra se empieza a hacer evidente a través de su admiración por el Greco, pintor que le permite, en primer lugar, seguir el espíritu y ser un artista que, al igual que el místico, ve más allá de las apariencias. Recordemos que Valle, además de proponer la vida del asceta, recomendaba:

El hombre que consigue romper alguna vez la cárcel de los sentidos, reviste todas las formas de un nuevo significado como de una túnica de luz.

Sabe que este momento efímero de nues-

tra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir. Somos la eternidad, pero los sentidos nos dan una falsa ilusión de nosotros mismos y de las cosas del mundo. El artista como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los ojos y los sentidos, entrever en la ficción del momento el gesto que en todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis.⁷²

En este sentido el Greco es para Valle paradigma de quietismo:

Domenico Theotocópuli, bajo la insignificancia de nuestras actitudes cotidianas, sabía inquirir el gesto único, aquel gesto que sólo ha de restituírnos la muerte.⁷³

Y para Corredoyra:

El Greco es un místico del misterio, yo admiro el esfuerzo supremo de ese hombre que quiso condensar el espíritu. Admiro su lucha, que evoca la de Homero, que tiene la fuerza del Toro Farnesio. El Greco pinta con recogimiento, de adentro a fuera, yo quiero pintar a su modo, proseguir su ejemplo, desde mi temperamento⁷⁴.

A partir de este momento Corredoyra seguirá al Greco

para adorarle, para darle culto, pero no para copiarle, porque una cosa es evocar y otra copiar⁷⁵.

Pero, además, El Greco satisfacía múltiples expectativas de Corredoyra. En primer lugar le permite mantener un tiento de apoyo en el Museo, como exigía la pintura tradicional a la que indiscutiblemente él pertenece por formación y concepción, desplazando

⁷¹ El propio Castelao señalaba: "A arte xaponesa chegada a Europa doulle ô impresionismo primeiro pulo car'a libertade, enxendrando a moderno arte do anuncio. Para chegar ô decorativo era preciso estilizar, sintetizar as formas natúraes e fluxindo da imitación visualista dos obxectos, e d'ista arte decorativa moderna sairon os pais do Espresionismo" (Castelao: O novo esprito na arte..., pp. 77).

⁷² Ramón del Valle-Inclán: "Romero de Torres", *Nuevo Mundo*, 30-V-1912 en Ramón del Valle-Inclán, *Varia...*, 260.

⁷³ Ramón del Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*, "El quietismo estético", IX.

⁷⁴ Xesús Corredoyra *Porque pinto en negro*.

⁷⁵ *Ibidem*.

a Velázquez, al que hasta entonces había seguido; le permite, por otra parte, ser un moderno, un buscador del palpito de la “modernidad” que alienta y define al arte contemporáneo, porque los modernos son los que descubren al Greco como reconoce Cossio ya en el inicio del prólogo de su monografía⁷⁶. Y además, porque el propio Greco era un moderno, de ahí que pudiera ser elegido como modelo por un pintor contemporáneo, lo cual, era ya apuntado por el propio Cossio al final de su obra⁷⁷.

La inspiración El Greco, lleva a Corre-

⁷⁶ “Para los eruditos, los aficionados, los inteligentes, y los pintores y críticos modernos, para los <modernistas> sobre todo, la personalidad del Greco no es, ciertamente, desconocida. Gracias al entusiasmo de los últimos, más que a sabios juicios históricos, la obra del pintor sale ahora del olvido o la desestima en que yacía bajo el peso, aún reinante de la tradición “Académica” y de los partidarios del “buen gusto”. (Natalia Cossio de Jiménez en *El Greco* por Manuel B. Cossio, Editorial R.M., Barcelona 1972, XIII).

⁷⁷ “el Greco no ha llegado a sentirse ni admirarse hasta nuestros días, porque en ningún otro período ha mostrado el arte tan estrechas afinidades, como las que guarda el contemporáneo con los caracteres del de Theotocópuli.

El clasicismo era impotente para entender al Greco. El Romanticismo comenzó su rehabilitación; pero sólo el actual neorromanticismo, que llamamos *modernismo*, ha podido acabarla. En él, como en nuestro autor, encontraremos el predominio de lo *intelectual*, que lleva a lo sutil y engendra lo retorcido y conceptuoso. Góngora y Paravicino fueron sus grandes amigos. Góngora y Gracián son modelos de la literatura modernista. ¿Cómo no ha de serlo también el Greco para aquellos pintores que hoy buscan eso mismo intelectual, sutil, retorcido, dislocado, conceptuoso, cuando, según se ha dicho bien, él ha sido el primero en ‘dislocar el dibujo para transmitir al lienzo, con toda su energía y vivacidad, el movimiento’?. Modelo ha de ser, por este lado, para toda especie de simbolistas y decadentes, para los intimistas, para los pintores de la elegancia nerviosa, para los delicuescentes, para las psicologías complicadas, para el misticismo alegórico, para las misteriosas visiones, para los infinitos aspectos, en suma, del neorealismo literario y pictórico, que hallarán en la sutil espiritualidad del Greco, en el transcendentalismo poético que las envuelve, mucho que responde a su unánime protesta contra la nuda reproducción de la realidad, ya grosera, ya vacía de conceptos y sin alma.

Por otra parte, una tristeza y un pesimismo, más hondos, por ser más reales y menos simples que los poetizados por la generación del 30, invaden el arte moderno... en [él] no puede menos de hallar eco la fúnebre tristeza del pintor toledano” *Ibidem*, 312.

doyra a distorsionar la imagen, con un punto de vista elevado y, sobre todo, eliminar las engañosas e inconstantes apariencias sensoriales, potenciando la línea y el color negro y reprimiendo el lumínico palpitante, frente a la pintura de mancha y colorín del luminismo valenciano y de la “España Blanca”.

Así Corredoyra señala:

Mi pintura tiene mucho dentro. Aún viste de luto por ese pasado y llora. Yo amo el negro... porque me parece el más español de todos los colores, el azul es color francés, el rojo alemán, pero dentro, el negro tiene más gamas que en los otros. Tiene gradaciones, el negro es un secreto. Y como pintar es condensar el misterio en formas visibles a los ojos espirituales, esos mismos ojos ven en él un arcano. Los más grandes artistas vieron en el negro una cosa grande. Los florentinos y los italianos lo miraban con respeto por darle yo culto en mi devoción por el Greco, me han apedreado, me han echado los canes al camino, creyendo que le seguía⁷⁸.

Lo cual nos recuerda el texto de Julio Romero de Torres:

en la pintura [el negro] ve más claramente que en la luz, porque dentro del negro existen todos los colores y todos los matices, sólo que nada más que los grandes maestros los contemplan y reproducen. Como la adversidad es la piedra de toque de los caracteres, el negro es la piedra de toque de los pintores.

Todavía nos falta otro enfoque para explicar la obra de Xesús Corredoyra. Es éste el influjo que sobre su personalidad ejercieron la clase social a la que pertenecía y la tierra que lo formó.

Corredoyra, hijo de dos primos carnales con solar en Friol, es un Fidalgo, precisamente en el momento del canto del cisne de la Fidalguía. Como Fidalgo mantendrá siempre altos ideales, profesará amor a las artes y

⁷⁸ Corredoyra, *Porque pinto en negro*.

gustará fugarse hacia el pasado en busca de tiempos nobles o de héroes carlistas defensores de la religión y del rey. En este sentido el modelo de Valle-Inclán era muy apropiado para Corredoyra.

Luego está la tierra, la Galicia interior, atrasada y aún “medieval” de fines del XIX y principios del XX y la levítica Lugo, todavía dominada por el Clero y la inercia de la Historia. Corredoyra madura con las urdimbres de una ciudad y una tierra, de genio y alma ricaz, ancladas en otros tiempos y dominada todavía por un sentimiento religioso, que se le manifiestan cada vez más distintas en sus años de formación en Madrid, sobre todo cuando esta distinción se le agranda en el espejo estilizado de la obra de Valle-Inclán; de ahí que, cuando él decida emprender “su” camino, sea muy posible que sueñe que Galicia y Lugo (y luego Santiago) pudieran ser el crisol

que Castilla y Toledo fueron para el Greco y que el genio de la tierra y el alma gallega le permitieran encontrar el sendero que pudiera decir ser verdaderamente “suyo”. Si el Greco era Toledo⁷⁹ más la formación espiri-

tual dada por la Biblia y Homero⁸⁰, Corredoyra intentará en Lugo (y después en Santiago) una obra poética en la que aflore su formación espiritual en la Biblia y en la misma base cultural que inspiraba la poesía “moderna” de Valle Inclán. Al fin y al cabo, la idea de que “todas las cosas están dotadas de un significado religioso que aspira a expresarse (“El anillo de Giges”, 5) y la apuesta a favor de la inefabilidad de la analogía eterna como

alternativa al conocimiento analítico (“El milagro musical”, I) constituyen pilares importantes en la estética de Valle-Inclán, denuncian la deuda simbolista de una forma de arte que pretende iluminar el conocimiento del haz de correlaciones entre el mundo espiritual y el mundo material que anima el Universo y que la razón es incapaz de percibir”⁸¹

De este modo, al reforzar un sentido religioso, Corredoyra se terminaba de oponer a la pintura

valenciana, contraponiendo la católico a lo pagano, insertándose en el mito noventayochista de las dos Españas, que ya había sido utilizado por Unamuno:



Corredoyra

⁷⁹ La deuda del Greco con Castilla y Toledo, en la conformación definitiva de su estilo, ya había sido puesta por Cossio: “La adusta y agria Castilla fue para él benigna, porque lo hizo libre. Solitario en ella olvida reglas y abandona maestros, se acoge a sí propio, íntima con el espíritu y la naturaleza regionales, derrámase en ellos liberalmente, a la vez que se deja penetrar por los mismos; se apodera, al fin, del genio de la tierra y del alma española; traduce fielmente de ellas lo que vibra al

unísono con su singular temperamento —la violencia, la dignidad, la exaltación, la tristeza, el misticismo, la intimidad realista, la cenicienta y carminosa monocromía— y tras rápido, ineludible tanteo, llega a hacer obra original y eterna, y encuentra un camino que puede llamar *suyo*” Manuel B. Cossio, *Op. Cit.*, 314.

⁸⁰ *Ibidem.*, 32.

⁸¹ Francisco Javier Blanco Pascual “introducción” en Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, colección austral 368, 2002, 52.

Una procesión es una de las cosas más típicas de mi país vasco y no cabe duda de que el cuadro de Elías Salaverría, representativo de la procesión del santo Cristo de Lezo, sea muy revelador del alma de mi pueblo, donde la preocupación religiosa es acaso más honda que en ninguna otra región de España, y desde luego muchísimo más que en la pagana Valencia, patria de Sorolla, quien por su parte ni ve ni siente el aspecto religioso cristiano de las cosas y los hombres. Y añadido a lo de religioso lo de cristiano porque no se me ocurre en absoluto negar religiosidad a su arte, pero es una religiosidad pagana, una explosión de vida y de luz a cielo abierto.

Y lo volvía a utilizar para definir a Zuloaga:

Lo austero y grave, lo católico, en el más amplio y hondo sentido de la voz catolicidad, halla su expresión en los cuadros de Zuloaga no sólo por la elección de asuntos, ni una siquiera principalmente por ellos, sino por la manera sobria, fuerte y austera de ejecutarlos, por su severo claroscuro. Y la otra España que podríamos llamar pagana y, tal vez en cierto sentido progresista, la que quiere vivir y no pensar en la muerte, ésta encuentra su otro pintor en Sorolla.

Frente a lo pagano, lo cristiano. Frente a la materia, el espíritu. En Valle:

tres son los tránsitos de amor, y los caminos estáticos y los de la belleza. Tres las caídas en la culpa: por el amor y por el pecado, nuestra conciencia es una y trina: Mundo, Demonio y Carne se nutren de Pasado, de Presente y de Futuro. A los tres centros divinos están vinculados los tres círculos temporales, y los tres círculos temporales los tres enigmas del mal⁸².

De ellos,

la carne es el pecado nefando, aquel goce sensual donde se relaja y profana la Idea creadora. Es la lujuria estéril que no perpetúa la vida

en la entraña de la mujer con el sagrado semen: el Íncubo, Sodoma y Onán. Su alegoría es la serpiente enroscada al árbol de la vida: Su enigma, El Futuro⁸³.

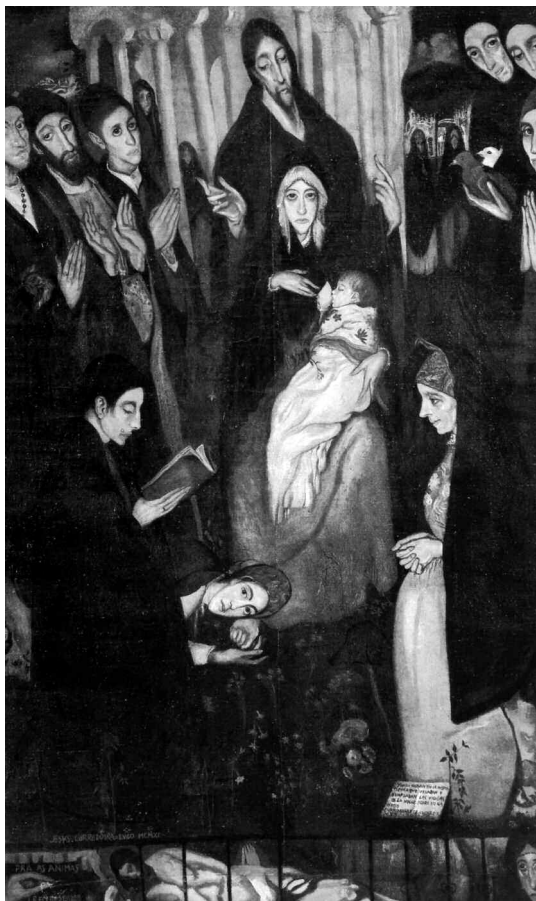
“En el purgatorio”, es decir cuando aún no se ha purificado, firma Corredoyra *Los Placeres de la Bestia*. En él representa a los placeres de la carne simbolizada por una mujer dada a la vanidad como evidencia la flor que lleva en la mano, mientras que en el último término, las siete mujeres, que caminan portando lirios encendidos unidas mediante una cuerda a siete figuras masculinas, nos aconsejan a través de la Parábola de las Vírgenes Sabias y Necias, a que vivamos vigilantes, al fin y al cabo, la carne se nutre siempre de futuro.

Para romper con la vanidad del mundo, el mejor camino es el de ascesis y la práctica de la disciplina. De ahí que como Valle, Corredoyra se conciba como asceta y un místico, lo que sirve a Castelao como base para sus caricaturas, presentándolo vigilante orando contra la sensualidad de la carne representada en la mujer montada en el caballo o como un asceta, pero también al propio Corredoyra para autorretratarse en *Mi Familia Cristiana* (1910, Museo Provincial de Lugo), que lleva la inscripción: “La paz de Dios nuestro sea con vosotros y conmigo, lo pinté yo, Jesús Corredoyra en Lugo, Santa María, mes de los muertos MCMX mi familia cristiana”.

El pintor se retrata sólo en el último término, mirando al cielo y pintando un cuadro en el que se figura a un obispo, delante su hermana, que remite a los clichés iconográficos de los evangelistas medievales y ya en el primer término los padres, en actitud de adoración, con gran carga expresiva en rostros y manos. Ni una ni otros miran hacia el pintor o su obra. Detrás de la madre hay un altarci-

⁸² *La Lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, IX.

⁸³ *Ibidem*.



Corredoira: *Mi familia cristiana*

to con Cristo de ánimas al que oran dos campesinas. Completan el cuadro un perro y una paloma dispuestos respectivamente en uno de los ángulos inferiores.

El contenido último de la obra quizá sea una confesión semejante a aquella otra que nos dejó el pintor copiándola casi literalmente de *La lámpara maravillosa*, “El anillo de Giges”, I:

Maté la vanidad y exalté el orgullo. Cuando en mi se revolvieron las larvas del desaliento y casi me envenenó una desesperación mezquina, supe castigarme como pudiera hacerlo un santo monje tentado del demonio. Salí triunfante del antro de víboras y de los leones. Amé la soledad. Y como los pájaros canté só-

lo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchaba, me hizo contento, pensé que estando solo podía ser mi voz más armoniosa y fui a un tiempo árbol antiguo y rama verde y pájaro cantor. Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás, pues fue la primera de mis normas, ser como el ruiseñor que no mira a la tierra desde la rama verde en donde canta.

En el mes de los muertos, es decir, en el mes en el que reina la vanidad, el pintor estaba dado a una vida de asceta, viviendo en soledad y castigándose como un Santo monje para, precisamente, escapar a la vanidad y consecuentemente a la muerte (el antro de víboras y leones en el que se encontraba); y cuando a su alrededor nadie lo escuchaba (ni su propia familia mira su obra), el pintor encuentra su camino y consigue, como Cristo, ser árbol antiguo y rama verde, esto es, resucitar como cruz verdescente. Y ya resucitado, convertido en pájaro cantor, nos saluda como Jesús: “La Paz de Dios nuestro sea con vosotros y conmigo”, aunque él (que se representa sólo mirando al cielo) es como el ruiseñor que no mira a la tierra desde la rama verde que canta y no sabrá nunca si su canto llega al resto de la humanidad, que en su mayoría, exceptuando a su familia cristiana y a las devotas campesinas, también vive en el mes de difuntos sumergida en la vanidad de la cosas materiales y ciega a las espirituales. Un canto que, por otra parte y como no podía ser menos en un fidalgo, exalta el orgullo. El orgullo que siente, primero, por su familia, que es cristiana, fiel como el perro, mansa y pacífica de corazón como la paloma, adoradora de la divinidad (como se apreciaba a través del gesto de los padres), y vigilante (la hermana desentrañando el arcano del libro sagrado e indicándonos el verdadero camino); y, segundo, por su arte, un arte, original y propio que trasmite el espíritu y mata a la vanidad. La vanidad estaría precisamente re-

presentada por el obispo que él está pintando. En este sentido recordemos que la utilización del obispo como símbolo de la vanidad es un lugar común en las Vanitas de las Postrimerías, y señalemos que, incluso, el propio Corredoyra representó este tema el cuadro titulado *Silencio* (Museo Provincial de Lugo).

Formalmente el cuadro añade un nuevo elemento al estilo de Corredoyra, la introducción de un arcaísmo conscientemente buscado. Tras él, no debemos ver sólo el recurso superficial de procurarse una cita medieval, que, conjuntamente con la mención al neorromanticismo, era, como hemos visto, constantemente demandada por todos los que predicaban la nueva pintura idealista, pues en Corredoyra tiene como finalidad última un replanteamiento de la estructura del cuadro. En este sentido, unos años más tarde, en 1917, comentaba un buen conocedor de la obra de Corredoyra, Francisco Camba:

En estas mismas columnas recordaba yo recientemente una frase de Corredoyra respecto a la luz: “La luz no tiene gran importancia. En las habitaciones oscuras falta la luz y siguen existiendo los objetos”. Si siguen existiendo, y si hay almas, siguen viviendo, Corredoyra aspira a fijar, por medio de su arte, no escenas ni momentos, sino todo lo que puede haber de perdurable en las personas y en las cosas, de ahí que reduzca cuanto puede la luz y el colorido, y en cambio, concede enorme importancia a la estructura. Es un pintor de tablas góticas⁸⁴.

Las dos Damas (Colección Particular, A Coruña), supone la confirmación del camino personal de Corredoyra. En ella encontramos los principales recursos que van a caracterizar el estilo maduro del pintor.

En primer lugar, ha dejado de practicar totalmente una pintura naturalista, sustituida por otra plenamente idealista que, como él mismo dice, tiene como finalidad “condensar el misterio en formas visibles”⁸⁵ Pues:

El conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento, exprime dolor, porque encubre siempre el deseo de perpetuarnos sobre el haz de la tierra. Los sentidos aprenden a distinguir las cosas, no por que ellas son, sino por el aspecto que conviene nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias. Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir de ellas el enigma oscuro de su eternidad⁸⁶.

Y Corredoyra que ama profundamente a su madre y a su hermana, las siente imbuidas de misterio y, al igual que El Greco a decir de Valle-Inclán, nos deja su “gesto” en el que se refleja el “enigma oscuro de su eternidad”. Al fin y al cabo “El quietismo estético es la significación más expresiva de las cosas, en un nuevo entrever”⁸⁷.

Este nuevo entrever se insinúa, más que se desvela, a través de una cita, que ahora remite a la Biblia, pues dice así: “Mi madre y mi hermana picadas por Milton y pintadas en un jardín que rima galán trovador una fragante canción rodeado de flor”.

⁸⁵ Xesús Corredoyra, art. cit. El slogan es típicamente simbolista. “El conocer de los ojos y de los oídos, todo el humano y carnal conocimiento, exprime dolor, porque encubre siempre el deseo de perpetuarnos sobre el haz de la tierra. Los sentidos aprenden a distinguir las cosas, no por que ellas son, sino por el aspecto que conviene nuestro egoísmo, que es el egoísmo de la especie, y cuando creemos saber mejor, solamente aumentamos el caudal de nuestras acciones utilitarias. Para amar las cosas hay que sentir las imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver surgir de ellas el enigma oscuro de su eternidad” (*La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VIII).

⁸⁶ *La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VIII.

⁸⁷ *La lámpara maravillosa*, “El quietismo estético”, IX.

⁸⁴ Francisco Camba, *La Voz de Galicia* 5 de junio de 1917.

A Julio Romero de Torres nos remite el que se trate de un retrato doble y que también una retratada, en este caso la hermana de la artista, descanse su mano sobre una escultura femenina, posiblemente una Venus, pues así lo podemos ver en retratos suyos como el de *María Caballé*, el de *Teresita de la Cruz* o el de la niña de la Tanagra. Mientras que la otra figura, la madre, lleva como atributo un devocionario, al igual que el *Amor Místico* del pintor cordobés. Creo entonces que la idea subyacente es la del amor. Precisamente Valle había dedicado uno de sus artículos más elogiosos a Julio Romero de Torres, glosando precisamente su cuadro *Amor sacro, Amor profano*:

Entre los cuadros que expone Julio Romero de Torres, hay uno que me produce emoción hondísima, aquel que lleva por título *El Amor Sagrado y el Amor Profano*. Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico no es otra cosa que la condición de eternidad, por cuya virtud las obras del arte antiguo han llegado a nosotros. Es la cristalización de algo que está fuera del tiempo, y que no debe suponerse accidente del momento histórico que se desenvuelve informando toda la pintura de una época. Es la condición de esencia, que antes de haber aparecido en la pintura con existencia real, tuvo existencia metafísica en una suprema ley estética. La obra de arte que ha perdurado mil años, es la que tiene más posibilidades de perdurar otros mil. Lo que fue actual durante siglos es lo que seguirá siéndolo en el porvenir, con esa fuerza augusta, desdeñosa de modas que solo tienen la actualidad de un día. ¡Las modas que otra moda entierra, sin que alcancen jamás el noble prestigio de la tradición!

En este cuadro admirable de *El Amor Sagrado y el Amor Profano* hay dos figuras de mujer, que tienen entre sí una vaga semejanza, toda llena de emoción y de misterio, algo como el perfume de dos rosas que una fuese diabólica y otra divina: la rosa de fuego y san-

gre, y la otra de castidad y de dolor. Y esta semejanza de tan profunda emoción, parece querer decirnos el origen común de uno y de otro amor y que aquellas que van a juntar sus manos son dos hermanas. Y aquel sepulcro que en término distante aparece entre ellas, nos dice en la paz cristalina y silenciosa del fondo que uno será su mismo fin. Hay un profundo sentido místico en este cuadro, donde el paisaje parece haber nacido después de una oración. Tan honda es la armonía de este cuadro, que si un soplo de aire pudiese pasar sobre él, dándole movimiento y vida, las figuras perderían parte de su belleza y todo aquel poder religioso y fascinante. El pintor ha realizado una obra triunfadora del tiempo, porque ha conseguido hacer las cosas mudas y quietas, más intensas que la vida misma.⁸⁸

No creo que en el cuadro de Corredoyra estemos ante una representación del Amor Sacro y el Amor Profano. Me inclino a creer que estamos ante la representación del amor como el tránsito⁸⁹ que permite llegar a la comunión con el Todo⁹⁰. Pero además, lo fundamental del éxtasis contemplativo al que conducen es su carácter cognoscitivo, el ser origen de conocimiento. Aunque los diferentes tipos de éxtasis conducen irremediablemente a este fin, las formas de experimentar el éxtasis cambian, manifestándose como una vivencia que puede ser erótica, estética o mística. Ellas componen para Valle-Inclán las tres rosas que desarrolla en la “Exégesis trina”. Eso sí, con cualquiera de ellas, el partícipe de la vivencia alcanza una ‘mirada’ nue-

⁸⁸ Valle-Inclán, “Un Pintor”, *El Mundo*, 3-V-1908 en Ramón del Valle-Inclán, *Varia...*, 201.

⁸⁹ “Tres son los tránsitos por donde pasa el alma antes de ser iniciada en el misterio de la eterna belleza: Primer tránsito, amor doloroso. Segundo tránsito, amor gozoso, tercer tránsito, amor con renunciamento y quietud” (*La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, I)

⁹⁰ “Amor es un círculo estético y teologal, y el arte una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios” (*La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, I)



Corredoyra: *Las dos damas*

va que lo transforma en ‘vidente’. Teniendo en cuenta el gesto de brazos y manos, es posible interpretar que la hermana participa de la rosa estética, mientras que la madre de la mística. Ya que la primera se caracteriza por “enlazar las formas contrarias, los movimientos contrarios, y el instante que pasa y el que se anuncia” o como se señala en la glosa “la rosa clásica de maravillosa geometría, enlace del momento que pasa y el que se anuncia, sella el enigma del presente y se abre en el cielo, todo amor, del Verbo”⁹¹ y ella está enlazando la imagen de Venus con su madre. Finalmente, la madre está llevándose la mano al pecho, mientras sostiene con la izquierda un libro, lo que la figura como paradigma de rosa mística, pues conoce el sentido divino de las cosas en la conciencia. Recordemos que para Valle: “Conocer las cosas en su eter-

nidad es conocerlas en un sentido divino. El arte arcaico las buscó en la eternidad de las formas, el clásico en la eternidad del amor que todo lo enlaza, el místico en la eternidad de conciencia”⁹².

El arcaísmo del estilo de Corredoyra alcanza aquí a su apogeo. Luego está la idealización de las figuras, con base en el Greco, como se aprecia muy bien en las manos, en los rostros ovalados y en las pupilas tocando el párpado superior de los ojos, sin rozar el inferior. Pero también pudiéramos compararlo con el utilizado por Julio Romero de Torres en obras como *Socorro Miranda*. Aquí tenemos el total dominio de la línea, la renuncia a la luz, y el predominio total y absoluto del negro, lo que nos trae a la memoria lo que el propio Corredoyra dice en su conferencia:

⁹¹ *La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VII.

⁹² *La lámpara maravillosa*, “Exégesis trina”, VIII.

Yo amo el negro. A todas vosotras quisiera veros tocadas las cabezas con velos negros, los pies muy juntos, partido el cabello en tres trenzas separadas por un camino oloroso, un camino desconocido e ignorado; algo así como el camino de mi vida; llevando un devocionario y un lirio blanco y caminando con esos andares discretos con que os deslizáis sobre los entarimados en noches trágicas de velatorio⁹³.

Valle-Inclán y Juan Luis

El tercer pintor Juan Luis, es ligeramente más joven que los otros dos, de modo que su periodo de formación coincide ya

⁹³ Xesús Corredoyra, art. cit..



Juan Luis: *Florisel*

con el apogeo de fama de Julio Romero de Torres y Zuloaga; de ahí su imitación como podemos ver en obras como *A la Romería* realizada en 1914. Responde al tipo de escena costumbrista decimonónica, pero suprimiéndole carga anecdótica, para centrarse en la mera captación de la vida que pasa y enfatizando el efecto de instantaneidad. De hecho Juan Luis actúa a modo de fotógrafo, no sólo por obtener una instantánea, sino por el encuadre de espacio acotado que utiliza, con descentramiento de las figuras que nos recuerda obras de Zuloaga como *Mi tío y mis primas* (1898) o *Las tres primas* (1903). Pero además, el que los modelos se estén dirigiendo a nosotros, como interpe-lándonos con la mirada, nos está también manifestando el influjo de los pintores del 98, que a su vez, lo habían tomado de Goya. En este sentido es palpable el recuerdo de Romero de Torres, el cual se hace todavía mucho más evidente a nivel técnico. Juan Luis se ha olvidado aquí ya del estudio barroco de la luz, por un *sfumato* que utiliza claridad y tenebrosidad a su antojo y lleva emparejado una factura mucho más amarrada. Por otra parte, la paleta, también como la del pintor cordobés, se ha ennegrecido sensiblemente, oponiéndose no sólo a la de las tierras aderezadas con carmines de su maestro Tito Vázquez, sino a la “pintura de colorín” del luminismo y sus consecuencias noventaiochistas.

Cuando tres años después, en 1917, se le encarga el lienzo del *Primer Milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud*, para el presbiterio del famoso Santuario, Juan Luis influido todavía por su primigenia formación en un taller de imaginería y, como consecuencia, por la creencia, muy difundida en ellos y legitimada por el Concilio Vaticano I, de que el estilo gótico era el que mejor transmitía la espiritualidad y el fervor religioso, se decanta por un modo totalmente deudor del gótico flamenco del si-

glo XV, rechazando, por el contrario, no sólo el vocabulario, sino incluso los esquemas de la tradición popular, ampliamente representada en la Sacristía del propio Santuario, que le podrían haber puesto, como por ejemplo a Francisco Asorey, en la vía de un Primitivismo mucho más autóctono y creativo, en vez de haber seguido, como de hecho siguió, la de un mero arcaísmo sin futuro. Pero como hemos visto al analizar la obra de Corredoyra, en un momento a principios de la segunda década del siglo XX, se empezó a valorar nuevamente el gótico, como una salida de futuro. Al fin y al cabo ello satisfacía diferentes expectativas: desde los que como Valle-Inclán reivindicaban el arcaísmo, hasta los nacionalistas que veían en el arte flamenco la posibilidad de entroncar con la tradición pictórica perdida desde el siglo XVI y que se representaba arquetípicamente en las obras de Francisco de Teide, en Santa María de Pontevedra.

El ambiente compostelano de entonces le ofrece a Juan Luis la aportación decisiva del influjo de Valle-Inclán para ir concretando su personalidad. El primer fruto será *Florisel*, con el que Juan Luis obtiene una Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1917.

Temáticamente, el cuadro responde todavía a la representación de tipos, aunque ahora se justifique como representación de un personaje literario de la *Sonata de Otoño*, que Filgueira Valverde encuadra magistralmente del siguiente modo: Era “niño recogido en el Palacio de Brandeso”, que Concha ponía a disposición de Bradomín. Primogénito de caseros de ella, en tierras de Lantaño, “uno de los cien ahijados” de Don José de Montenegro, “aquel anciano visionario y pródigo”, “no era rubio como los pajes de las baladas, pero con los ojos negros y los carrillos picarescos, melados por el sol”. En Lantaño enseñaba al hurón; aquí su misión era más poética: “aprendía” con su flauta, la “reveirana” a

los mirlos y se los vendía a la señora, que los soltaba luego en el jardín⁹⁴.

Pero el mayor acierto del cuadro se desprende de su factura. Para representar a Florisel, Juan Luis tomó como modelo a su hermano Ramiro y tras manchar el lienzo en una tarde de trabajo no le gustó el resultado, por lo que lo raspó totalmente con la espátula. Al hacerlo quedó únicamente sobre la tela la pintura que había absorbida por la imprimación, produciendo un efecto original y extraño. Sobre esta mancha difuminada, trabajando a base de veladuras, minucioso en el dibujo, Juan Luis fue superponiendo capas de color, conservando siempre la receta velazqueña de acuarelear las sombras y empastar las luces, al tiempo que mantenía una paleta oscura en franca contraposición con los rutilantes efectos cromáticos de la pintura española de la primera década del siglo.

Todo ello, la espiritualidad lírica de la figura, la originalidad de su técnica “primitiva” en la minuciosidad de la veladura y en la representación de los detalles que remitía a la técnica de los pintores góticos flamencos —que Juan Luis empleara ya en el cuadro del *Primer Milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud*—, el sabio manejo de una composición manierista (en un momento en que Julio Romero de Torres la había vuelto a imponer en España, propiciando el escorzo y el giro helicoidal, haciendo destacar el rostro humano suavemente bañado en luz sobre un fondo oscuro) y la renuncia en la paleta a un cromatismo exaltado, resultó excepcionalmente novedoso, al tiempo que seguía hablando un vocabulario ecléctico grato al espectador culto, aunque éste no fuera capaz de encuadrar su verdadera procedencia. En este sentido, el comentario

⁹⁴ (Filgueira Valverde, “Prologo”, en Javier Travieso Maugan y Josefina Cerviño Lago, *El Pintor Juan Luis*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1994, 17)

de Antonio de Hoyos y Vincent, de que *Florisel* parecía la obra de un pintor florentino, discípulo de Botticelli, que hubiera venido a Galicia a decorar el Pazo donde moría la pobre Concha de *Sonata de Otoño*, abrió a Juan Luis el camino arcaizante a seguir, inspirado, ahora, más en la pintura italiana, que en la Flamenca. Ello estuvo propiciado, además, porque las referencias a Botticelli y a la pintura italiana venían avaladas por la moda (del mito, más que de un auténtico conocimiento de las obras) del Prerrafaelismo inglés vigente en el arte español del momento y, muy particularmente, en los círculos decadentistas, seguidores de Valle-Inclán en Santiago, entre los que, como hemos visto, se movía Juan Luis.

Este italianismo, movido por un profundo arcaísmo, alcanza su máximo apogeo en obras como *Serenidad*, que es a la pintura italiana lo que *Primer Milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud*, era a la pintura flamenca.

A primera vista la obra es un remedo de un Rafael joven, todavía a medio camino entre Perugino (la sequedad de la factura y el paisaje del fondo) y Leonardo (incipiente introspección psicológica, disposición de la figura, manteniendo incluso la colocación de la mano, el sfumato y la renuncia al color). Pero sin duda, *Serenidad* es un reflejo de la teoría del arte de Valle. La serenidad como equilibrio de pasiones y equilibrio de contrarios (ya veíamos que Castelao la reflejaba como unión de tranquilidad y dolor) es ejemplo de clasicismo y recordemos que en la rosa estética, marcada por el clasicismo, el paradigma propuesto por Valle era precisamente el de la ambigüedad del gesto de la Gioconda⁹⁵. Por lo demás, esta figura había llegado a convertirse en mito de belleza, siendo un referente, de belleza, como en Julio Romero de Torres, o para utilizarlo como icono de la desmitificación del arte, como hará Marcel Duchamp.

La excesiva presencia del arte italiano en la obra de Juan Luis, se enfatiza todavía más en los lienzos con temas religiosos (*Descanso en la huida a Egipto*, o *Santa Isabel de Hungría*) del Asilo de Ancianos de Carretas de Santiago, empezados a realizar en 1921; en ellas las referencias obvias, con las citas textuales incluidas a la pintura quattrocentista italiana (Fray Angélico, Ghirlandaio, Masaccio), se insertan en una trama inspirada en la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XIX.

Un italianismo más personalizado lo encontramos en *Ofelia Aldeana* premiada en la Exposición Nacional de 1922, con una Segunda Medalla. Como ya señaló Travieso Mougán, su “asunto recrea, en adaptación galaica, la novela *Interior* de Maeterlink”⁹⁶, pero todo lo que la inspira gira en torno a Valle. Al fin y al cabo el personaje es shekasperiano, y recordemos la admiración que nuestro escritor sentía por el inglés, como el mismo reconocía constantemente. Por otra parte, el tema le permitía a Juan Luis realizar una “variación” sobre la *Ofelia muerta* del prerrafaelista inglés Millais, con lo que nuevamente volvemos a los gustos estéticos de Valle. De hecho, ecos prerrafaelistas los encontramos en la larga cabellera de la protagonista y en la reproducción minuciosa, flor a flor, brizna a brizna, de la naturaleza, que en los pintores ingleses adquiriría un sentido religioso, y que en Juan Luis, remite a un consciente esteticismo de carácter primitivista. Sin embargo, como he manifestado anteriormente, estilísticamente la obra responde plenamente a un eclecticismo cuya base esencial es la pintura italiana, veneciana y florentina. Florentino es el tipo de belleza y el cuidado grafismo y veneciano es el tema de encuadre, derivado de

⁹⁵ *La Lámpara maravillosa*, Exégesis trina VII.

⁹⁶ *Ibidem* 70.

las Venus recostadas; el paisaje, inspirado en los Venecianos aún muy influidos por la pintura flamenca (lo que permitía a Juan Luis moverse en un vocabulario que dominaba perfectamente como había demostrado en el *Primer Milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud*), la paleta, rica en tonos dorados y azules ultramar, la atmósfera espesa en difuminados e, incluso, la técnica de preparar su obra al temple, para luego completarla con veladuras al óleo. Si en la búsqueda de un estilo renacentista y prerrafaelita, hay un claro intento de seguir a Valle en su oposición al naturalismo barroco de la pintura española anterior (y que en el caso gallego ejemplificaba perfectamente la obra de Sotomayor) en la unión de Venecia con Flandes que apreciamos en el paisaje debemos además situarla en el contexto del intento de realizar una pintura enraizada en Galicia. Recordemos en este caso la propuesta de Castelao sobre el parecido de Galicia con Flandes y con Venecia.

Esta etapa valleinclanesca e italianizante de Juan Luis, se cierra definitivamente en 1926. Su última gran obra será *Flor de Santidad*, presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año. Esta se inspira en la novela homónima de Valle Inclán. Como señala Filgueira Valverde: “Valle sitúa la acción junto a la supuesta ermita de Santa Baya de Cristamilde y enlaza el baño lustral de las “nove ondas”, en la vasta playa de A Lanzada, bajo la ermita de la Virxe das Areas, con los motivos de las procesiones de los “alborotados”, los endemoniados, como la del Corpiño. La descripción es una de las más vivas en el riquísimo acervo valleinclaneísta. Tres líneas dan el motivo al pintor:

Ádega, arrodillada entre la dueña y el criado, reza llena de terror...llora vergonzosa, pero acata humilde cuanto la dueña dispone mientras las endemoniadas en frente de las olas aúllan y se resisten enterrando los pies en la arena. El lienzo que las cubre cae y su lívi-



Juan Luis. *Serenidad*

da desnudez surge como un grave pecado, legendario, calenturiento y triste⁹⁷.

Para visualizar la escena, Juan Luis repite el esquema con dos planos muy nítidos contrastando las figuras del primer término, con el paisaje del fondo, en el que inserta la ermita y la procesión, que sitúan el tema. Por otra parte, los tres personajes de Valle Inclán, Ádega, dueña y criado, permiten a Juan Luis mantener el cliché de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, mientras que el lienzo que cubre a la endemoniada Ádega, le permite mantener la receta primitiva del palio que encuadraba a la Virgen en las pinturas góticas y que Juan Luis había mantenido siempre en sus obras religiosas e incluso costumbristas como *A Adoración do Santo Neno*. Por último, la humil-

⁹⁷ *Ibidem*, 17.

dad, vergüenza y lívida desnudez de la protagonista, deciden a Juan Luis, a escoger, para su representación, el tipo iconográfico de una Venus Púdica. Por lo que respecta al estilo, Venecia está más presente, sobre todo, por la atmósfera y la factura, aunque resulte menos obvia en otros elementos.

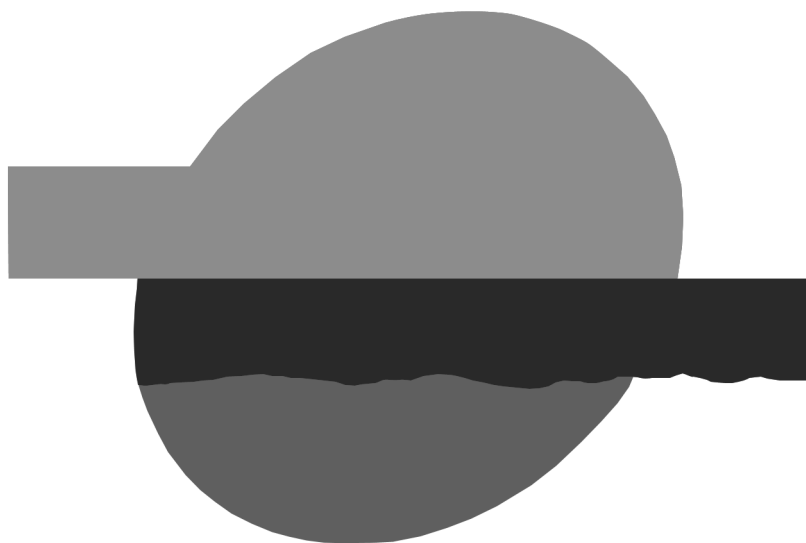
A partir de 1925, la búsqueda de la modernidad hizo que Juan Luis, y no digamos

los pintores de la generación siguiente, abandonasen el influjo de Valle por una estética postimpresionista e incluso seguidora del Picasso de la época clásica, además de soluciones expresionistas que se consideraban más apropiadas para plasmar tanto el sentimiento moderno como el de un arte que fuese gallego por su lenguaje y no sólo por su tema. Pero, esta es ya otra historia.



Juan Luis: *Ofelia aldeana*

REPSOL
YPF





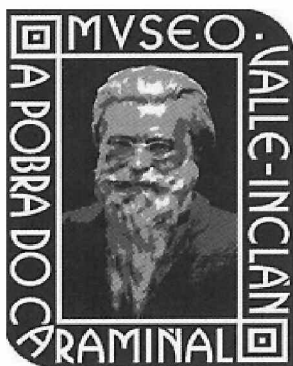
MUSEO VÁLLE-INCLÁN
A POBRA DO CARAMIÑAL
(A CORUÑA)

CONGRESO NACIONAL
LA GALICIA DE
VÁLLE
INCLÁN

del 29 noviembre al 3 de diciembre
2004



Concello de A Pobra do Caramiñal





**CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA**



Casa - Museo
Ramón del Valle-Inclán

Rúa Luces de Bohemia
Vilanova de Arousa



Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P

5 €