

© Textos: María Victoria Carballo-Calero Ramos, Valeriano Bozal Fernández e Diana Vilas Meis

© Preparación da edición: Diana Vilas Meis

© Deseño cuberta: Xosé Díaz

© Editorial:
Deputación Provincial da Coruña
Avda. Porto da Coruña, 2
15003 A Coruña

Depósito Legal: C 415 - 2017
ISBN: 978-84-9812-304-3

Imprenta Provincial
A Coruña, 2017

EXEMPLAR NON SUXEITO Á VENDA

MONOGRAFÍA SOBRE CASTELAO ARTISTA



MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ

DIANA VILAS MEIS



**Deputación
DA CORUÑA**



**Real Academia Galega
de Belas Artes**

Dende hai anos, a Real Academia Galega de Belas Artes viña loitando por instaurar un día adicado aos creadores artísticos en Galiza, idea que a pesar de contar dende o inicio cun amplo recoñecemento, insalváveis dificultades obrigaron a pospoñer. Por fin, no ano 2015, este antigo desexo fíxose realidade e a devandita Real Academia acordou fixar o primeiro de abril de cada ano como o “Día da Artes Galegas”. A normativa que o regula establece que o personaxe ao que se adique tan encomiada data sexa unha figura relevante na historia das artes de Galiza e, por asentimento unánime dos seus membros, aprobouse que o Mestre Mateo fose a figura inaugural desta celebración. Asemade, a data elixida responde á gravada nos dinteis do Pórtico da Gloria.

Seguindo con esta decisión, o ano 2016 estivo adicado, tamén por unanimidade dos membros da Academia, á grande figura de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. O acto central tivo lugar en Pontevedra, no salón de actos do sexto edificio do Museo, seguido da apertura dunha exposición conmemorativa. Unha solemne sesión académica pública na que se glosou tanto a pertinencia da celebración como do persoeiro elixido, e á que asistiron as autoridades da Galiza: Xunta, Concello de Pontevedra, Deputación de Pontevedra, Consello da Cultura Galega, Real Academia, Deputación de A Coruña... así como unha ampla representación doutras institucións, organismos e persoas interesadas.

Co fin de que tal efeméride permaneza no tempo, A Real Academia Galega de Belas Artes tomou a decisión de elaborar unha publicación que, dalgún xeito, estude a súa obra e saliente a transcendencia do persoeiro elixido, o xenial artista CASTELAO, cuxa dimensión de universalidade vai máis alá das fronteiras galegas.

A publicación inclúe tres textos. O primeiro deles correspóndese co discurso da conferencia pronunciada o día un de abril en Pontevedra a cargo de M. Victoria Carballo-Calero. O texto, que non foi escrito para publicar, senón para conferenciar, reproducécese intacto, tal e como foi disertado. Os outros dous textos, que no seu día foron publicados na revista ABRENTE (núm. 46, 2014) son da autoría de Valeriano Bozal Fernández e Diana Vilas Meis, ambos expertos na obra do noso homenaxeado. Deste xeito, no presente estudo recóllese unha das facetas máis salientábeis da figura conmemorada, a de debuxante, grafista e ilustrador.

XÉNESE E CONFIGURAZÓN DO ÁLBUM NÓS

MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

Ven sendo habitual dicir que entre 1916 e 1918 Castelao debuxa as cincuenta estampas que ían ser recollidas no Álbum Nós. Mais non é exactamente así. O que escribe Castelao no prólogo en 1931, con motivo da edizón do álbum é: «Este album de dibuxos foi composto entr'os anos dezaseis e dezaioito, cando Galiza s'esperguizaba d'un longo sono...». Debuxos, estampas que ían ser mostradas no ano vinte, nunha peregrinazón por cidades e vilas da Galiza, mais tamén amosadas en Madrid con grande éxito, o que inclúe entusiasmo e rexeitamento, e que non serían reproducidas no álbum até 1931 (Hauser y Menet, Madrid, ed. do autor)¹. Foi no ano 1917, por mor da 2ª Exposición de Arte Galego, na Coruña, que entra en contacto coa casa Hauser y Menet que vai distribuir estampas desta exposición na súa colección de postais.

Para este álbum escribe un breve prólogo, auténtica declaración de intenzóns que, xunto das imaxes, racharía coa mirada tradicional da plástica galega polo que supón de compromiso cos protagonistas das estampas, mariñeiros e labregos, os auténticos sufridores da historia. Quen de vostedes non recorda aquelas verbas iniciais!: «... mais eu non quixen cantal-a ledicia das nosas festas, nin a fartura dos casamentos, sinón as tremendas angurias do decotío labrego e mariñeiro...». Efectivamente, Castelao reflicte en imaxes a situación da Galiza non urbana, a mesma Galiza rural dos poemas de Ramón Cabanillas, como veremos na análise dalgunha das estampas.

O meu traballo pretende documentar algunhas desas imaxes e plasmar a xénese e historia das mesmas.

1. Estampa núm. 35, A tola do monte

Consideremos para comezar a **estampa núm. 35 (fig. 1)** do citado álbum. A primeira versión que atopamos é de 1912 (**fig. 2**), Castelao levouna a Madrid e foi exposta no Salón Iturriz de 1912, onde é destacada xa pola crítica². Pertence, por tanto, á etapa rianxeira e así dedúcese da prosa que acompaña á imaxe nunha das súas *Cousas*, no ano 1926 (**fig. 3**), que di:

1 Existe outra edizón, de 1974, editorial Júcar, Madrid, e unha terceira facsimilar da primeira, en Akal Editor, Madrid, 1975.

2 A imaxe aparece reproducida nun recorte de prensa da época (Durán, 1972, 1979).

«*AÍNDA EU ERA MÉDICO rural e rubía por un camiño da serra. Os casales estaban lonxe, os alborados tamén e por alí non había mais que toxos e pedras. No curuto avistéi a figura dunha muller que me chamaba coa man, e o petrucio que camiñaba de par do meu cabalo contoume: —¡Malpocadiña! Chámanlle a tola do monte. Era unha rapaza ben asisada e bonita coma un sol e din que foi unha meiga quen a enfeitizou e dispóis de perder o xuicio tívolle un fillo e contan que foi do demo... Por riba da tola do monte voaba un miñado (p. 42)*».

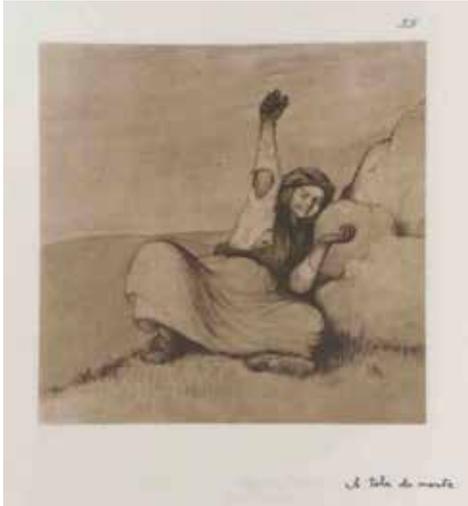
A versión que aparece na revista *Nós* co mesmo tema (**fig. 4**), no ano 1920, é moi diferente no debuxo. Esta é lineal, sintética e expresiva, nun exercicio de adaptación a unha liña diagonal que divide en dous a folla impresa. A liña interrómpeuse na procura de maior expresividade e a prosa que a acompaña, semellante á anterior de *Cousas*, constitúe unha referencia etnográfica, propio dos traballos da revista:

«—*Éralle unha rapaza bonita e ben asisada e din que foi unha meiga quen-a enfeitizou, e dispois de perde-lo xuicio tívolle un fillo e contan qu´era do demo. Chámanlle a tola do monte. Así falou un vello, que camiñaba par da miña besta ferrada, cando eu era médico rural (Núm. 2, 30/11/1920, p. 8)*».

Castelao realiza varias versións dun mesmo tema na procura tanto da imaxe, formalmente, como do texto en prosa ou en forma de lenda, de rótulo ao pé da mesma, máis expresivo. A prol desta expresividade vai dende a recollida etnográfica até a estampa artística, e así tamén na súa literatura móvese entre a lenda e a narración, que remata no axuste perfecto da *cousa*, que oscila entre realidade e ficción sen chegar a precisarse. Ninguén estudou mellor o mecanismo das *cousas* como verdadeiras unidades narrativas completas que Ricardo Carvalho Calero.

Se nos centramos na estampa do álbum *Nós*, a linguaxe realista e expresionista utilizada, e a técnica da augada permítenlle a ambientación desexada nunha paisaxe adecuada. O xogo de liñas diagonais, a horizontalidade da liña da paisaxe e a verticalidade do brazo perfectamente equilibradas, configuran un marco que enzalza a figura da rapaza «bonita coma un sol», abandonada nunha paisaxe desolada. O pé, sintético e expresivo “presenta” simplemente a situación de *A tola do monte*³.

3 O trasunto literario no que é posíbel apuntar unha intención de crítica social, achámolo no poema de Ramón Cabanillas ¡Probiña da tola! (*Vento mareiro*, edición de 1926, para a que Castelao deseñou a portada), por certo, musicado e interpretado por Amancio Prada e Juan Pardo. A derradeira estrofa do mesmo é fielmente reflectida na estampa: «*Por eso me río cando ¡meigas fora! a xente do mundo, que di que está corda, murmura ó toparme ¡probiña da tola!*». Tamén, no poema de Curros adicado a Rosalía atópase o trasunto literario da estampa núm. 35 do álbum, cando escribe: «Do mar pola orela, mireina pasar, na fronte unha estrela, no bico un cantar, e vira tan soia na noite sen fin, que inda recei pola probe da tola, eu que non teño quen rece por min».



1. A tola do monte, estampa núm. 35 do Álbum Nós, 1931.



2. 1912.



3. Cousas, 1926.



4. Revista Nós, 1920.

2. Estampa núm. 42, Os cegos ainda viven da caridade

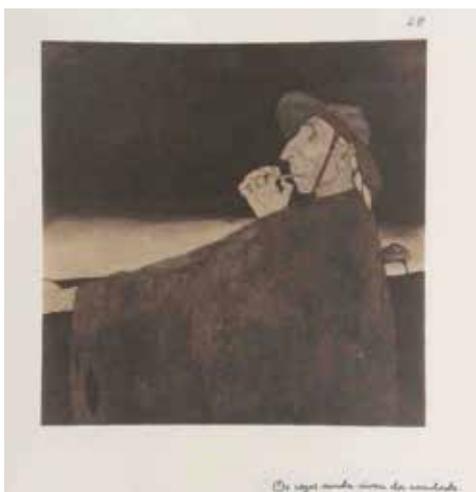
En 1914 Castelao sofre un desprendemento de retina. En *La Voz de Galicia* de Bos Aires, Joaquín Pesqueira daba a noticia «El gran caricaturista gallego Castelao ha quedado ciego... ya no podrá ver nunca los ciegos mendigos que tanto amaba....». Intervido no sanatorio compostelán de Baltar y Varela Radío, será *Vida gallega* quen comunique a boa nova: «non corren peligro as súas facultades para proseguir coa sua obra».

En 1915 volta a Madrid. W. Fernández Flórez quen lle ofrece a posibilidade de colaborar en *La Ilustración Española y Americana*, importante revista que inicia unha nova etapa e onde a temática dos cegos afiánzase como protagonista tras a propia experiencia do artista. Castelao envía algunhas estampas de cegos, certamente

excepcionais, que serán reproducidas con grande calidade, como a que ilustra unha prosa do tan admirado Valle-Inclán (**fig. 6**), que pasará lixeiramente retocada ao Álbum Nós.

Xa no núm. 12 desta revista, de marzo de 1915, publica unha selección de cegos e moinantes, clásicos e expresivos, que van a figurar con poucos retoques no álbum. É o caso da **estampa núm. 42 (fig. 5)**, na que o cego que ilustrara a prosa de Valle-Inclán pasa a este álbum cun epigrama sintético, amais de expresivo: *Os cegos aínda viven da caridade*. Asemade, a imaxe do álbum Nós secciona a figura dotándoa dunha maior monumentalidade, prescinde da man na que leva colgado o bastón de cego e, o máis significativo, o cego de perfil monástico e chapeu de ala ancha recórtase e sitúase nunha paisaxe de abrente, case que abstracta. A escuridade da capa contrasta e perfílase na claridade da alborada. Con todo, un dos arquetipos da figura do cego xa está creado no cego de *La Ilustración Española y Americana*: vai ser vello e de perfil monástico, levará chapeu de ala ancha, e cubrirase cunha capa tabacosa que lle chega aos zocos. Porque o estereotipo é o ingrediente básico da aparencia, e os xestos e actitudes comportan a condición do retratado⁴.

A rente disto, cómpre salientar que no Salón de Humoristas de 1915 a crítica destacara os cadros e máis as estampas con motivos de cegos de Castela: «Cuento de ciegos», «Un ciego», «Malpocado». Outras imaxes de cegos e moinantes, non obstante, pasarán ao álbum sen experimentar retoque algún, como ocorre coa **estampa núm. 45** titulada *A verdade* (**figs. 7 e 8**).



5. Os cegos aínda viven da caridade, estampa núm. 42 do Álbum Nós, 1931.



6. *La Ilustración Española y Americana*, 1915.

4 Novelas como *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, o *Los Buddenbrook*. *Decadencia de una familia*, de Thomas Man xiran en torno ao entramado das aparencias; o mesmo que algúns personaxes de Henry James e o propio Marcel Proust.



7. *A verdade*, estampa núm. 45 do Álbum Nós, 1931.



8. *La Ilustración Española y Americana*, 1915.

3. Estampa núm. 22, O fracasado da emigración

En 1914 asume a colaboración nunha publicación da Galiza emigrante de Bos Aires, *La Voz de Galicia*, semanario no que escribe o seu grande amigo Joaquín Pesqueira, Pardo de Cela. A partir de febreiro de 1915 inicia a súa colaboración co espléndido debuxo de Basilio Álvarez, abade de Beiro, máximo representante do galaicismo crítico.

A partir do núm. 24 arrinca a sección «Cosas de Galicia» e é entón que os temas de cegos, emigrantes ou o caciquismo van constituír, en ocasións, primeiras versións das estampas do álbum *Nós*. Neste semanario atópase *Los repatriados* (fig. 10), versión que sería modificada na **estampa núm. 22, O fracasado da emigración** (fig. 9). Imaxe en verdade estremecedora na que fai uso dun expresionismo feroz e corrosivo. Técnicamente, o tratamento do pano que cubre o leito como o da paisaxe que se adiviña tras da porta aberta, moi modernista, desaparece na estampa do álbum. E se na ilustración de *La Voz de Galicia* o pé di: «Los repatriados. El médico: Cheguei tarde», que explica a situación na que o enfermo para ser examinado está espido no leito, na estampa de *Nós* a figura do doutor desaparece e ten sido substituída, o mesmo que algúns detalles da estancia, aínda que se conservan outros. Siro López (2015) nun recente traballo non ten explicación para o feito de que a figura moribunda permaneza espida enriba da cama⁵ e, en efecto, o traballo de simplificación e síntese de Castelao queda patente tanto na imaxe como no texto, que no álbum limitábase, unicamente, a presentar a antedita situación.

5 Siro López, *Castelao en el arte europeo*, edición de M^a Victoria Carballo-Calero, Duen De Bux, Ourense, 2015, pp. 148-149.



9. O fracasado da emigración, estampa núm. 22 do Álbum Nós, 1931.

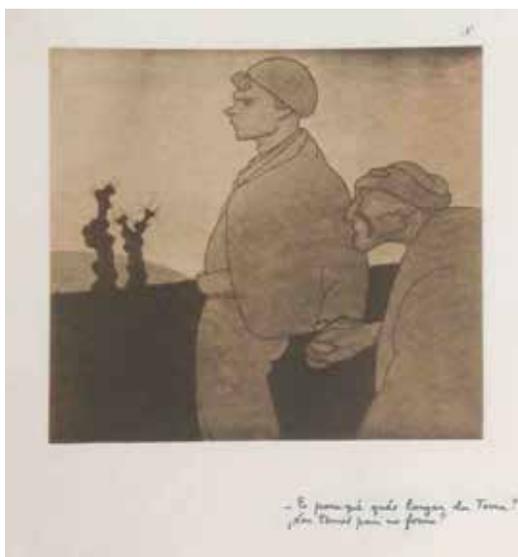


10. Los repatriados, La Voz de Galicia 1915.

4. Estampa núm. 8, —¿E para qué qués largar da Terra? ¿Non temos pan no forno?

A **estampa núm. 8** do álbum *Nós* (**fig. 11**) é unha das de máis longo percorrido. A primeira versión, novamente de *La Voz de Galicia* (1915) (**fig. 12**), permite un estudo estético exhaustivo, pois nela destaca un elemento por riba de todos: a árbore como símbolo da paisaxe galega. A verticalidade da árbore replícase na verticalidade das figuras do vello e o mozo. A lenda do pé di: «—¿E por qué queres ir pr'América? ¿Non temos sempre o forno cheo, a Dios gracias?». No medio de ambas versións, aparece outra nun diario de Madrid de grande sona, *El Sol* (**fig. 13**), no que Castelao compartiría con Bagaría os espazos adicados ao humorismo gráfico e a caricatura.

De certo, xa en 1918, cando está ultimando as imaxes do álbum, aparecen neste diario un feixe de debuxos sobre o asunto da emigración. A versión que acabamos de analizar,



11. -E para qué qués largar da Terra? ¿Non temos pan no forno?, estampa núm. 8 do Álbum Nós, 1931.

xunto a outras como a que logo reproduciría como **estampa núm. 46 (fig. 28)** e que figura naquel entón neste xornal: —*A nosa terra non é nosa, rapaz (fig. 29)*, son dous exemplos imaxinativos nos que o trazo intuitivo, breve e sinxelo do debuxante, é quen de recoller non só unha impresión meramente plástica, senón tamén unha impresión psicolóxica. Convén recordar que moi pronto vai conferenciar sobre «Arte e galeguismo» na exposición de Imeldo Corral na Coruña, texto recollido ese mesmo ano en *A Nosa Terra*, e ao ano seguinte sobre «Humorismo, debuxo humorístico e caricatura», discursos nos que dá conta dos cambios estéticos experimentados; emporiso, o humorismo útil xa está instalado.



12. *La Voz de Galicia*, 1915.



13. *El Sol*, 1918.

Regresemos á imaxe da estampa núm. 8 do álbum, da que ten desaparecido a grande árbore, substituída por dous troncos vellos e carentes de follas. A figura do rapaz pasa a ser o eixo da estampa, agora máis pensativo, mentres o vello cambia de posizón e retrásase respecto a aquel. As mans de ambos os dous fortemente entrelazadas son un bo exemplo do expresionismo da liña ao que chega o artista logo das sucesivas versións. As liñas da paisaxe, unha paisaxe desolada, ascenden, e o proceso cara a síntese expresiva consolídase.

En 1916, ano decisivo no que Castelao se instala en Pontevedra e ingresa nas Irmandades da Fala a finais de ano, comeza as colaboracións quincenais nunha publicación gráfica bonaerense de moita calidade que dirixe o seu amigo Joaquín Pesqueira. Trátase de *Suevia*, unha revista mensual de carácter modernista e de curta vida, cuxo primeiro número data de decembro de 1915, e na que vai colaborar tamén Valle-Inclán. Nela aparecerán a primeira versión de *Dos viejos amigos: Los foros y las oblatas* (Núm. 3, 05/02/1916) (**fig. 15**), logo **estampa núm. 13** do ál-

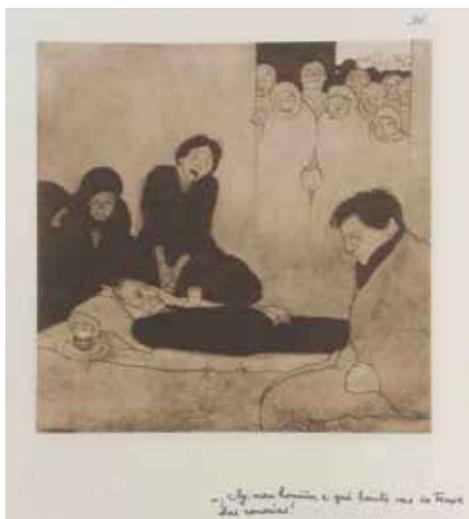
bum (fig. 14), e a primeira versión do *pranto*, no núm. 2 correspondente a xaneiro dese ano (fig. 17), despois **estampa núm. 36**, —¡Ay meu homiño, e qué bonito vas co Traxe das romerías! (fig. 16), exemplo de humor macabro suavizado no álbum coa introdución do neno que por entre as saias das mulleres pretende enterarse do que está a pasar.



14. Dous vellos amigos: os foros e as oblatas, estampa núm. 13 do Álbum Nós, 1931.



15. Suevia, 1916.



16. ¡Ay, meu homiño, e qué bonito vas co Traxe das romerías!, estampa núm. 36 do Álbum Nós, 1931.



17. Suevia, 1916.

Como dixemos, a primeira versión desta estampa aparece na revista *Suevia* o 15 de xaneiro de 1916 e pasa sen apenas retoques a converterse na **estampa núm. 36** do álbum *Nós*. Tan só aumenta o número de persoas que acoden a velar/ver ao morto (entre as que sobresaen a cabeciña do neno, antes citada), ao mesmo tempo que o formato cadrado esixe sectionar a imaxe do home situado no ángulo inferior dereito (sentado nunha cadeira na primeira versión).



18. *La Ilustración Española y Americana*, 1915.



19. *El Gran Bufón*, 1913.

A outra estampa mencionada, unha das máis elaboradas do álbum, a **núm. 13**, *Dous vellos amigos: os foros e as oblatas*, insta definitivamente a súa temática crítica, neste caso aplicada ao caciquismo, aínda que resulta un tanto literaria e tópica debido ao afecto que profesaba á figura de D. José de la Hermida, o fidalgo, e que explica que na versión de *Suevia*, de febreiro de 1916, apareza totalmente en branco, fantasmagórica, diría eu, coma doutro mundo: o da fidalguía en lento proceso de esmorecemento, que simplifica ao pasar ao álbum. Nel aproxima as figuras, agora xa non en branco e negro, que aparecen de medio corpo e lixeiramente xiradas cara ao espectador, mais sobre todo, o proceso de simplificación véese na paisaxe, que se percibe máis alonxada e definida polos tres elementos clave: a árbore, por se existira algunha dúbida en canto á localización; a torre (do pazo de Lestrove), imprescindible para ligar á fidalguía cos foros; e a igrexa, alusiva ás oblatas. Os tres elementos

recórtanse tras a liña, agora diagonal, do horizonte. Xa en 1915, no núm. 20 de *La Ilustración Española y Americana* tiña aparecido *El último hidalgo de gotera* (**fig. 18**), debuxo que foi cualificado de literario e tópico, inspirado na devandita figura do fidalgo Don José de la Hermida, primo carnal de Rosalía. Tiña elaborado xa tamén a portada para *El hidalgo don Tirso de Guimaraes* de Antón de Olmet. Quero dicir que a figura do fidalgo estaba de sobra experimentada, en tanto que a figura do crego ten antecedentes nas estampas que no ano 1913 publica en *El Gran Bufón*, semanario humorístico aparecido en Madrid en 1912 da man de José Francés e Manuel Abril, no que tamén colaboraba o grande ilustrador Ricardo Marín. No ano 1913, e na sección «De la Galicia aldeana» publica Castelao *Reflexión* (**fig. 19**), a imaxe dun cura que podemos situar como antecedente daquel ou, a lo menos, evocada agora. Esta estampa do álbum *Nós* constitúe unha crítica ao caciquismo, aínda que a figura do fidalgo reflicte toda a simpatía que tiña polo protagonista. Nela o esmorecemento dunha fidalguía en declive, que van sufrir tamén os seus herdeiros, e a crítica ao caciquismo fanse evidentes. O asunto das aparencias e o concepto de benestar moral tratado na novelística de Edith Barton, Thomas Man, Proust ou James, no que cada personaxe enfróntase ao aparente dun xeito diferente, explica a importancia do retrato.

5. Estampa núm. 3, —¡Qué lástema de bois!

Para rematar, a **estampa núm. 3** do álbum, —¡Qué lástema de bois! (**fig. 20**). Debemos remontarnos ao ano 1918. Alfonso R. Castelao é o primeiro dos artistas españois chamados por *El Sol*, o xornal fundado por Ortega, para compartir con Bagaría os espazos adicados ao humorismo gráfico e a caricatura do famoso diario madrileño⁶. *El Sol* aparece en Madrid o 1 de decembro de 1917 como xornal independente. Castelao chega a enviar corenta debuxos con texto, «caricaturas de situación», a meirande parte entre os anos 1918 e 1919, coetáneas xa das estampas de *Nós*. A primeira delas sae en portada no mes de febreiro (11/02/1918) co título *Pensando en los toros* (**fig. 21**) e constitúe unha crítica da festa nacional, cun pé que di: «El campesino gallego: —¡Qué lástima de bois!», pasada logo ao álbum, no que a técnica posibilitalle unha ambientazón que non existe no xornal. A mensaxe, a través da “caricatura de aldea” e tamén do deseño no cartel do anuncio do espectáculo taurino, non quere ferir a ninguén, mais si deixar claro que os galegos, os labregos neste caso concreto, non pensan de igual xeito que os da capital. É dicir, pon de manifesto un trazo, un sinal diferencial, moi oportuno nun intre de elaborazón do aínda recente nacionalismo. Por certo, as crónicas de Julio Camba sobre humorismo literario, aparecían diariamente nas páxinas de *El Sol*⁷.

6 Vid. Durán, Castelao en *El Sol*, Akal, 1976.

7 Vid. “Castelao, Camba y Fernández Flórez”, en Siro López, *Castelao en el arte europeo...* pp. 96-112.

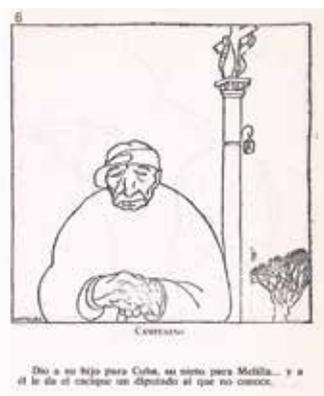
20. ¡Qué lástima de bois!, estampa núm. 3 do Álbum Nós, 1931.



21. El Gran Bufón, 1913.

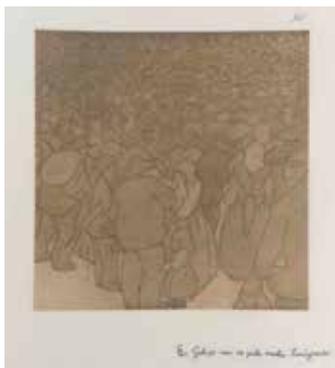
Teño aquí estudadas máis estampas do álbum que por mor do tempo non poderei desenvolver con detalle, pero que non quixera deixar sen mencionar. Trátase das primeiras versións de estampas como a **núm. 4**, *Dou seu fillo para Cuba e o seu neto para Melilla; mais agora non ten cartos para pagal-os trabucos. Quedará sen chouza* (**fig. 22**), publicada con anterioridade en *El Sol* (1918) baixo o título de «Campesino», cunha maior énfase na temática caciquil: *Dio a su hijo para Cuba, su nieto para Melilla... y a él le da el cacique un diputado al que no conoce* (**fig. 23**). A **estampa núm. 32**, *En Galiza non se pide nada. Emígrase* (**fig. 24**), aparecera tamén neste xornal madrileño co rótulo de «Éxodo» e, de igual xeito, o pé da imaxe presenta un matiz diferente, un ton desprezativo que aínda hoxe persiste diante de preguntas como a que amosa a ilustrazón: —¿Y éstos piden también la autonomía? (**fig. 25**), que o artista amputa na estampa do álbum. A **estampa núm. 43**, *Chora porque o cacique deixou a pedir. Se fose un irmán labrego teríalle fendido o corazón* (**fig. 26**), saíra ao prelo no diario madrileño intitulado: «Impotencia» (**fig. 27**), fermosísima estampa e todo un exemplo de dominio da liña, lirismo e xaponesismo na estética. Ou a xa mencionada **estampa núm. 46**, acompañada dun comentario que non precisa explicazón, sintético e expresivo: —*A nosa Terra non é nosa, rapaces* (**figs. 28 e 29**).

22. Dou seu fillo para Cuba e o seu neto para Melilla; mais agora non ten cartos para pagal-os trabucos. Quedará sen chouza, estampa núm. 4 do Álbum Nós, 1931.



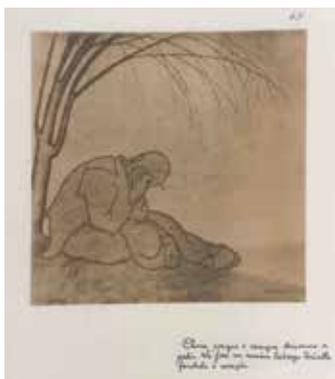
23. El Sol, 1918

24. En Galiza non se pide nada. Emígrase, estampa núm. 32 do Álbum Nós, 1931.



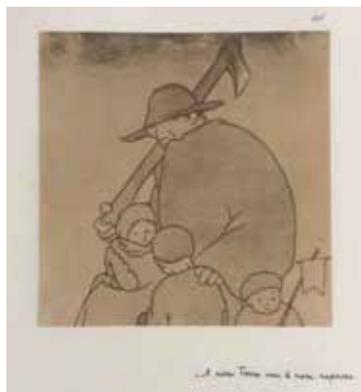
25. El Sol, 1918

26. Chora porque o cacique deixouno a pedir. Se fose un irmán labrego teríalle fendido o corazón, estampa núm. 43 do Álbum Nós, 1931.



27. El Sol, 1918

28. A nosa Terra non é nosa, rapaces, estampa núm. 46 do Álbum Nós, 1931.



29. El Sol, 1918

CASTELAO, IMAXES DA GUERRA

VALERIANO BOZAL

O meu interese pola obra de Castelao foi constante. Iniciouse nos primeiros anos sesenta, cando traballaba no que logo sería *El realismo plástico en España, 1900-1936* e continuou despois. Coñecín a Luís Seoane, que me proporcionou información de primeira man, a Ricardo Fonte e Carmen Caamaño, que foron moi xenerosos, investiguei na Hemeroteca Municipal de Madrid, na Plaza de la Villa, e puiden coñecer algunhas das obras máis importantes do artista galego. O meu interese pola arte creada durante a Guerra Civil contribuíu a perfilar mellor o coñecemento de Castelao, que tivo un momento importante na exposición celebrada no Xardín Botánico de Madrid. Participei nas Xornadas sobre Castelao que se celebraron en 1986 en Santiago de Compostela, e fíxeno cun título semellante ao desta intervención. Alí coñecín a María Vitoria Carballo Calero, que sempre me tivo ao tanto dos seus traballos sobre Castelao, cunha amizade que se estreitou no paso do tempo. Ese mesmo ano, Xesús Alonso Montero incitoume a dar unha conferencia sobre Castelao en Vigo, conferencia que, editada, foi pouco despois o libro *Sátira y tragedia: las imágenes de Castelao*. En 1998, comisario da exposición española na Exposición Internacional de Lisboa, *Los 98 ibéricos y el mar*, puiden expoñer a Castelao. Antes, nos meus traballos sobre a pintura española, Castelao foi unha figura importante, e en 2008, na exposición de Zaragoza, *Goya y el mundo moderno*, que co-comisariei con Concha Lomba, os debuxos de Castelao mostráronse no apartado dedicado á guerra.

Este interese fai paradoxalmente difícil a presente intervención, pois non é o meu desexo repetir o que xa dixeran ou escribín noutros lugares.

1.

A pintura de guerra ou de batallas sufriu ao longo da súa historia cambios notables. A batalla considerouse habitualmente como un feito heroico e grandioso, lexitimado por principios políticos, relixiosos ou étnicos, digno dunha representación espectacular. O espectáculo poñía en escena aos heroes e ás vítimas, describía o movemento e a axitación, a enerxía e a excitación, tamén o colorido dos enfrontamentos. O espectáculo defínese, entre outras cousas, pola súa distancia: nós estamos ante o espectáculo, pero non participamos nel.

Aínda nos primeiros anos do século XIX a pintura napoleónica mostraba ao emperador como vencedor e misericordioso, mesmo, o que pode parecer unha contradición,

como “Marte pacificador”. Nun cadro ben coñecido de A. J. Gros, *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808, París, Musée du Louvre), o heroe, o emperador, ocupa o lugar central, atende aos vencidos, aos que concede a súa misericordia, móvese entre as vítimas, e é o eixo dun movemento escénico, e visual, que discorre desde o primeiro termo -no que se atopan mortos e feridos- ata o último -onde aínda podemos apreciar os motivos da batalla-. Os mortos e feridos do primeiro plano enmarcan a escena inmediatamente posterior, á maneira do que sucede nun escenario teatral.

Esta concepción da pintura de guerra, que se prolonga en moitos artistas románticos, rómpese nas pinturas, debuxos e estampas de Francisco Goya. As pinturas relativas ao dous e tres de maio de 1808 relatán a violencia desatada na capital durante eses días, pero elude a representación de motivos lexitimadores, como poden ser a defensa da monarquía ou da relixión (aspectos que si están presentes, e estano moito, en obras doutros artistas que celebran ou conmemoran estes mesmos feitos). Semellante formulación faise moito máis acusada nas estampas dos *Desastres de la guerra* (1810-1815, Madrid, Biblioteca Nacional), nas que domina a representación da violencia en todos os seus extremos, a defensa da propia vida e da vida dos seus, a crueldade perpetrada contra a poboación civil, a vesania nas execucións, a deshumanización das torturas, etc. Cabe dicir que as estampas do artista aragonés adoptan o punto de vista das vítimas, aproxímannos a nós, os que as contemplamos, aos feitos, de tal maneira que non podamos considerarlos como espectáculos distantes, e, finalmente, abordan unha explicación política nos últimos desastres, os chamados “caprichos enfáticos”.

A consideración que Goya ten da guerra é explícita nestes gravados, tamén nun debuxo realizado en Burdeos, [*Figura alegórica. La Guerra*] (1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado), no que unha figura feminina, tocada, cunha espada e un escudo, monta sobre un ave rapaz, con botas e espuelas, e avanza cara a nós como unha nova figura da Apocalipse, agora secular.

Ao longo do século XIX as formulacións goyescas desapareceron ou se fixeron ver en contadas ocasións (creo que unha desas ocasións foi *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* [1887-88, Madrid, Museo Nacional do Prado], de Antonio Gisbert), predominou o sentido espectacular das batallas e a lexitimación das mesmas en atención a eventuais valores nacionais. A pintura de historia tentou satisfacer os intereses dunha burguesía débil que necesitaba dotarse dunha historia nacional, dunha tradición capaz de substituír a relación monarca-súbdito propia do antigo réxime. As historias dos reis, de raíñas e princesas, capitáns, as dos grandes acontecementos militares, Bailén ou Xirona, Zaragoza, foron os “fitos” dunha iconografía nacionalista destinada a dotar de pasado a unha clase que exercía o poder con dificultade. Desapareceu o punto de vista das vítimas -aínda que estas son abundantes nalgúns cadros, como o é a violencia exercida: *La leyenda del rey Monje* [Ramiro II de Aragón] (1880, Madrid, Museo Nacional do Prado), de José Casado del Alisal, é bo exemplo desa crueldade⁸, substituído agora por unha visión convencional. *El gran*

8 “Contan as tradicións históricas do século XII que D. Ramiro II de Aragón, canso do menosprezo con que os soberbios homes do Reino ollaban a autoridade real e os foros do pobo, tomou unha resolución terrible, aconsellado pola rudeza daqueles tempos difíciles. // Prometeu o rei fabricar unha campá tal que resoando por todos os seus estados

día de Girona (1863-64, Girona, Sede da Generalitat de Catalunya), o máis soado dos cadros de Ramon Martí Alsina, fai heroes das vítimas que, con gran profusión, ocupan a parte dianteira da pintura, aínda que o lugar máis destacado é o que ocupa o xeneral Álvarez de Castro.

Á marxe da súa bondade ou da súa torpeza, a pintura de historia, na que inclúo a de batallas ou guerra, xiraba ao redor dun concepto propio da estética do dezaioito: sublime. As historias contadas por estas pinturas eran sublimes en tanto que as escenas fosen grandiosas, admirables os heroes que arriscaron as súas vidas en valores que, co paso do tempo, xa non podían subscribirse, pero si eran exemplares. As grandes “máquinas pictóricas” debían decorar os edificios públicos e ser, así, exemplo para todos. A nación, a patria -un concepto que só coa Guerra da Independencia e, sobre todo, as Cortes de Cádiz e a Constitución de 1812 empezou a ser comprensible e politicamente efectivo-, dispoñía xa dunha tradición, unha historia na que apoiarse, da que a nova clase social reclamábase e na que, con tal reclamación, lexitimábase. (Naturalmente, este non era o único instrumento de lexitimación: a mellora social, a moi feble democracia política -feble pero superior á inexistente durante a monarquía absoluta-, a ordenación do territorio e das institucións económicas, a desamortización, etc., foron outros tantos factores que contribuíron á lexitimidade buscada. Importante foi tamén a este respecto o papel desempeñado pola igrexa católica, unha institución que podía vangloriarse de vertebrar todo o país e de ter un protagonismo fundamental no pasado. Convén sinalar que Goya eludiu calquera referencia positiva á igrexa nos seus *Desastres*, aínda que non á actividade dalgúns clérigos na contenda; por outra banda, nos desastres números 66 e 67, *Extraña devoción* e *Esta no lo es menos*, así como nos “caprichos enfáticos”, o artista adopta unha posición crítica cara á institución eclesiástica).

A comezos do século XX atopamos as primeiras manifestacións dunha pintura, debuxo e gravado que recupera a concepción patética de Goya, aínda que o faga, como é natural, cunha linguaxe propia. A historia do século acentúa a importancia desta formulación e tende a eliminar, aínda que non o fai por completo, a visión sublime. Entre 1902 e 1908, Käthe Kollwitz, que en 1893 realizara unha serie de estampas sobre *La rebelión de los tejedores*, recrea nun ciclo de sete *La guerra de los campesinos*. Entre 1922 e 1923 traballa en sete xilografías, *Guerra*, nas que está presente o alento trágico da Gran Guerra de 1914; en 1933, o tema é *Morte*, oito litografías que acaba en 1937.

Unha das augafortes, punta seca e augatinta (con papel de lixa e verniz brando), de *La guerra de los campesinos* podería ter sido parte dos *Desastres*: unha muller, unha nai, inclínase sobre un campo de cadáveres, busca ao seu fillo na escuridade do crepúsculo: *Campo de batalla* é o título (1907, Köln, Käthe Kollwitz Museum). Noutra

chamase á obediencia o mesmo aos grandes levantiscos que aos vasallos humildes; e en ocasión de acharse os nobres en Huesca congregados para xuntar Cortes, D. Ramiro, avisado de nova conspiración, mandou prender con gran segredo aos rebeldes, decapitándoos en número de quince. Fixo logo coas súas cabezas como un círculo, de cuxo centro colgou en forma de badalo a do Arcebispo, magnate de gran poder, e chamando despois aos demais homes, mostrou ante a súa espantada vista a famosa campá que chamaría aos seus vasallos todos á obediencia do Rei e da lei”. Catálogo da Exposición Nacional de Belas Artes de 1881, p. 28. Cit. en J. L. Díez e J. Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo do Prado, 2007, p. 248.

aguaforte, punta seca augatinta, papel de lixa e verniz brando), unha muller está a *Afilando la guadaña* (1905, Köln, Käthe Kollwitz Museum): o rostro está tan próximo a nós que case non podemos velo con claridade, defórmase na proximidade, maior aínda é a proximidade do motivo da gadaña, diante do rostro, e das mans, poderosas que a suxeitan. Non hai espectáculo algún, non hai distancia espectacular e, así, non podemos desentendernos do motivo.

Kollwitz aborda nestas estampas dous temas que van figurar entre os máis relevantes deste tipo de iconografía: a muller, a nai. A que afía a gadaña é unha muller maior, non sabemos se é unha nai, pero si sabemos que está disposta a defenderse. Nisto, lembra os *Desastres*, nos que as mulleres “no quieren”, “dan valor” e “son fieras” números 9, 4 e 5, respectivamente-, defenden aos seus fillos e deféndense a si mesmas, con picas e con coitelos, non con gadañas. A que busca entre os cadáveres é aínda máis próxima a Goya: en *Enterrar y callar* (desastre número 18, 1810-1815, Madrid, Biblioteca Nacional) son un home e unha muller os que choran sobre unha chea de cadáveres espidos.

A presenza feminina nas escenas de guerra, unha presenza patética, é unha constante nas representacións da guerra e a violencia no século XX, nos debuxos da guerra civil española e nos de Castelao: *O paraíso feixista*, *Todo pol-a Patria*, *a relixion e a familia*, *Matáronlle un fillo*, *Denantes morta que aldraxada* son algunos exemplos de *Atila en Galicia* (1937); ¡Cobardes! ¡Asesinos! y *Esta door non se cura con resiñación*, de *Galicia mártir* (1937): no primeiro debuxo, a tortura dunha muller, no segundo, a pena dunha nai; como nai, atopamos tamén á muller nalgún dos debuxos de *Milicianos* (1938): *A loitar pol-o fillo* e *Asi procedían*.

O berro feminino é desgarrador nalgunhas das mulleres de Picasso, non só nas de *Guernica* (1937, Madrid, MNCARS), tamén, por exemplo, en *Mujer sentada en un sillón gris* (1939, Madrid, MNCARS), na que o berro transformou, metamorfoseou as faccións da muller. Pero é sobre todo na serie de *Montserrat* que Julio González inicia coa súa *Montserrat* (1937, Ámsterdam, Stedelijk Museum), que coa fouce lembra á figura de Kollwitz, onde a expresión da traxedia ponse máis claramente de manifesto. O berro protagonízao *Arenga*, que Castelao inclúe en *Milicianos*, un debuxo no que a muller ten un papel preponderante: berro de resistencia e ánimo, figura que se debuxa no primeiro plano, do mesmo xeito que o home de *Baixade, cobardes!*, que cun coitelo dispónse a defender á muller e reta aos inimigos. En ambos os casos a énfase visual fúndase sobre esa proximidade a nós (non só sobre ela).

A destrución do corpo é a destrución do outro, pode ser a destrución dun mesmo en nome de principios que se consideran máis elevados. A pintura tradicional representou en múltiples ocasións corpos esnaquizados, torturados, esfolados, en figuras de mártires, estas imaxes difunden unha concepción coñecida: a tortura do corpo é un sacrificio que se ofrece en aras dun principio máis elevado que o da vida terreal, humana. A pintura napoleónica de batallas representa os corpos das vítimas á marxe de calquera formulación relixiosa: na citada *Batalla de Eylau* os mortos e malferidos ocupan o primeiro termo da pintura, de tal maneira que sexan inmediatamente percibidos-contemplados polo espectador. Dise que Gros visitou o depósito de cadáveres para poder representar adecuadamente as figuras dos mortos e, en efecto, a verosimilitude de todos eles é moi notable, a “perfección” coa que están pintados, excelente.

Outra pintura de Gros permítenos facer unha comparación con Goya. En 1806 pintara *La batalla de Aboukir* (Versalles, Musée du Chateau), na que o xeneral Murat, sobre cabalo branco, centra a composición, arroia aos inimigos e vénceos. Diante, unha vez máis, os mortos que puntean a escena e entre eles un cadáver cos dous brazos estendidos que nos remite directamente ao cadáver pintado por Goya en 1814, en *El tres de mayo de 1808 ou Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Madrid, Museo Nacional do Prado). A posición de ambos os cadáveres é moi parecida, de ambos vemos o rostro, ambos cos brazos estendidos, pero as diferenzas entre un e outro son importantes. Só me referirei a unha: mentres que o cadáver de Goya foi cualificado en numerosas ocasións de boneco, tal é o modo no que quedou tras caer fusilado, o cadáver de Gros está cheo de dignidade, nada ten de boneco (como non o teñen outros, recordo de figuras clásicas). Lembrárase que o respecto polos restos mortais do inimigo foi unha tradición da arte occidental xa desde a *Iliada*. Cabe dicir que Goya falta a ese respecto: o morto só é iso, alguén sen vida, á maneira dun boneco, non a figura heroica e digna que vemos nunha escena, senón o personaxe inanimado, arroxado, tirado, que atopamos ao achegarnos agachados para ver que sucede no desmonte do Príncipe Pío.

O corpo humano é un dos motivos nos que Goya mostra a súa mestría. Os corpos femininos xa nos cartóns para tapices e nos *Caprichos*, tamén nos debuxos dos diferentes álbums, os corpos dos “majos”, co seu *empaquetado*, os corpos dos esmoleiros tolleitos, dos vellos e vellas, que perderon as súas características sexuais, os corpos dos bruxos, os dos mozos que pelexan, os corpos dos traballadores, das lavadeiras, os corpos dos campesiños e as campesiñas, os dos tolos, os corpos fantásticos, grotescos e caprichosos que se metamorfosean, corpos bestiais que voan, deformes, con garras e picos, con fauces, dificilmente humanas. Tamén os corpos esnaquizados, empalados, descortizados, fragmentados, deshumanizados, non corpos, só os seus anacos, coma se fosen froitos dunha árbore terrible. Corpos que van ser serrados, cortados, aforcados, linchados, corpos de moribundos por efecto da fame, corpos que van a carretadas con destino ao cemiterio. A galería de brutalidade é nos *Desastres* insoportable.

A morte non é un acontecemento heroico, nin sequera digno, e a falta de respecto polos restos, refugallos, a norma común de todas esas estampas. A pintura europea non esqueceu estas imaxes, non as esqueceu Otto Dix, tampouco Zoran Music. Castelao non as esqueceu. O primeiro, Otto Dix, publica en 1924 unha colección de cincuenta augafortes titulada *La guerra*. Entre as estampas destacan as escenas das trincheiras nas que os mortos protagonizan a imaxe, tamén algunha que representa un cadáver en primeiro plano, sen ningún tipo de retórica, procurando destacar a consunción do corpo, a súa transformación nun refugallo que colga, literalmente, dos aramados ou se confunde co lodo das paisaxes abatidas.

Pero quizá é Zoran Music o artista que ofrece unha visión máis terrible do horror da guerra nun aspecto que nada pode ter de heroico ou sublime: os campos de concentración. Como é sabido, Music estivo internado no campo de concentración de Dachau, alí debuxou, con dificultades, escenas do campo, execucións, malleiras, transporte de cadáveres, etc. Estes “papeis” son sumamente expresivos, pero non é a eles aos que agora desexo referirme. Tras a súa liberación, Music non parece

disposto a lembrar o horror vivido recentemente e pinta motivos que nada teñen que ver cos campos, paisaxes sobre todo, e só anos despois, na década dos setenta, emprende o traballo sobre unha serie que pode considerarse como o verdadeiro centro da súa obra e testamento pictórico: *No somos los últimos*. O motivo repítese case obsesivamente: cadáveres amontoados, nun debuxo lineal que destaca a configuración dos corpos e de modo moi especial cabezas e cranios cos ocos dos ollos e as bocas. A pasta pictórica reduciuse ao mínimo, o lenzo ou a esteira percíbense a primeira ollada, o espazo, escuro, con toques brancos e azulados, é neutral, non responde a lugar anecdótico algún, e o montón convértese nunha especie de monumento terrible á crueldade.

O recordo de Goya está presente, tamén o de Rembrandt. Os cadáveres amontoados dos *Desastres* prefiguran os de Music e a iluminación rembrandtiana, a súa luz. Music “ofrece” estas imaxes como a constatación de feitos, sen espaventos emocionais, coma se tanta barbarie formase parte da natureza. G. Sebald explicou no seu momento que a descrición da barbarie debe ser o máis exacta posible, fuxir da retórica e o sentimentalismo, levantar un acta notarial, un documento que enfrente ao espectador cos feitos espidos, sen que exista a posibilidade de derivar a nosa mirada cara á interpretación subxectiva, e opinable, discutible, ideolóxica, que as imaxes tradicionais propician.

Asi aprenderán a non ter ideas é un dos debuxos de Castelao en *Galicia mártir* que representa unha chea de mortos, *Cobardes! Asesinos!*, a tortura e a violencia, do mesmo xeito que *Pra que ergan o puño!...*, de *Atila en Galicia*, no que a atrocidade do acontecido contrasta traxicamente coa fisonomía dos dous gardas civís que a perpetraron. En todos estes casos asistimos a unha deshumanización do outro na natureza do dano exercido, un dano que, tal como sinalou Hanna Arendt, só é comprensible tras un proceso de deshumanización previa da persoa, ata chegar a considerala como un “non humano” que pode esnaquizarse, mutilarse, porque xa é unha cousa. A redución do outro a cousa non humana está no horizonte das escenas con cadáveres amontoados, mutilacións, violacións, etc. A redución do outro a cousa non humana é o eixo dos textos de Primo Levi.

2.

Ademais das imaxes, os debuxos de Castelao levan unha lenda ou pé. Non é un título, tampouco a descrición do que na imaxe nárrese. En ocasións é unha reflexión do artista, outras veces unha reflexión que o artista parece poñer na nosa boca. ¡Cobardes! ¡Asesinos! é un berro que podemos lanzar nós, os que contemplamos a tortura, mentres que *Asi aprenderán a non ter ideas* é unha afirmación que o artista pon en mente ou en boca do personaxe que está en segundo plano, e que o artista destaca para mostrar a violencia exercida. Outro tanto sucede con *Pra que ergan o puño!...*, posto en boca dos gardas civís pero expresión que asumen os colectivos aos que tales gardas representan. (Convén sinalar que non todos os álbums de debuxos son iguais. Creo que *Milicianos* aproxímase máis ao que era común entre os debuxos de guerra, é máis convencional e de máis acusada emotividade, tanto polo tratamento expresivo da imaxe como pola natureza dos rótulos que pon ao pé.)

A función do pé ou lenda é facernos pensar, trátase dunha reflexión que nos leva máis aló da pura emocionalidade e elude calquera sentimentalismo ao razoar sobre as causas do acontecido. Sen eliminar o shock que o representado na imaxe produce, Castelao introduce un principio brechtiano: distancia respecto do acontecido, non para esquecerlo senón para pensalo, para reflexionar sobre iso. Esta é unha práctica da que xa se serviu nos seus debuxos anteriores á guerra, no álbum *Nos* ou en *Cousas de nenos*, nos que utilizou a ironía para aclarar a razón do debuxado, as súas causas e as súas consecuencias, a responsabilidade dos feitos, é dicir, lendas que articulaban o debuxo cun marco máis amplo, facíano significativo, non puramente mimético ou expresivo.

O proceder de Castelao ten o mesmo precedente ao que me referín antes. Os debuxos e estampas de Goya dispoñen de pés que dan conta das razóns que acompañan e significan o debuxo. Ata que Goya non crea este tipo de imaxes, o habitual era dispoñer un pé titular e descritivo. Mesmo nas escenas de guerra debuxadas por J. Callot, que adoitan considerarse os antecedentes máis importantes da representación da violencia, os pés teñen un sentido descritivo, proporcionan pistas sobre as causas do sucedido e en moitas ocasións xustifican a barbarie representada. O artista aragonés non se conforma cunha titulación ou unha descrición, os seus pés “opinan” sobre o representado e indúcennos a que fagamos o mesmo. Cando se fala de artistas filósofos, por tales adoitan entenderse artistas cultos, cultura que se aprecia nas súas obras, xa sexa de carácter teórico -sobre a condición da pintura, por exemplo-, literario -coñecementos de mitoloxía ou de historia antiga e bíblica-, ou propiamente filosófico -intelectualmente consistentes-. Goya non responde a ningunha destas interpretacións, é un artista filósofo porque reflexiona e axuiza, pregúntase polas razóns do que acontece na imaxe, polas súas consecuencias, non se limita a estar ante a realidade para reproducila coma se fose un espello ao bordo do camiño, quere esclarecer o seu sentido. Castelao procede da mesma maneira. Esclarecer o sentido dunha imaxe, dun debuxo ou unha estampa, implica poñela en relación cun marco máis xeral, de tal maneira que podamos comprendelos mellor (tanto á imaxe como ao marco de referencia).

Os debuxos destes álbums refírense, en dous deles, a Galicia, o terceiro á Guerra Civil, con todo os motivos representados en cada debuxo concreto, sen deixar de ser feitos que sucederon en Galicia, son feitos que poden suceder noutras moitas partes (non só do noso país), e sen deixar de ser feito acontecidos durante a Guerra Civil, poden acontecer noutras guerras que nada teñen que ver coa o nosa. Este é un trazo que fala da universalidade de Castelao, unha universalidade que non se afasta do feito e lugar concretos, que non é abstracta, todo o contrario, unha universalidade que se funda, precisamente, sobre a súa concreción. (Neste punto, Castelao non fai máis que seguir unha práctica que xa foi súa en debuxos anteriores, nas súas representacións de nenos ou de labregos: uns e outros son galegos, pero os seus puntos de vista, os seus xuízos, valores, críticas e ironías poden ser de calquera lugar.)

Un debuxo como *A derradeira lección do mestre* (de *Galicia mártir*) é un bo exemplo do que tento dicir. Creo que é un dos mellores debuxos do artista, tanto pola súa sobriedade como polo tratamento visual da escena. Posiblemente a “lección” ten lugar nun momento do amencer, tras o “paseo” nocturno, pero aínda non se aclarou

suficientemente o día, como poñen de manifesto tanto as árbores como o desmonte do camiño e as lombas do fondo. As árbores foron ferozmente podadas, como podada está a vida dos rapaces que perderon ao mestre, e a importancia da moureira e do camiño fala dunha vida que os dous rapaces han de percorrer, na que agora están obrigados a deterse. A forza da imaxe perfílase no contraste vertical das dúas árbores e os dous rapaces coa horizontalidade do cadáver do mestre e do camiño. A composición non necesita de máis aditamentos para facerse intensa e expresiva, non hai, nin son necesarios, motivos anecdóticos para que comprendamos a escena: todo está “devandito” no representado, na actitude e a roupa dos rapaces, no contraste espido da súa desolación e o cadáver, no lugar non menos espido no que se executou o asasinato. A desolación dos rapaces é tamén a desolación do lugar e da última lección do mestre: a súa morte. Esta é o seu ensino.

A escena corresponde ao que foi bastante habitual nos camiños, tapias de cemiterios e campos durante a nosa Guerra Civil, pero a escena pode ilustrar tamén acontecementos similares que tiveron lugar noutros países. Que a vítima sexa o mestre, non é en absoluto anecdótico: coa morte do mestre morre o coñecemento, atácase a reflexión que o coñecemento implica, o pensamento e a razón, agora ben, se a morte é unha lección, a última e definitiva, entón, por selo, a despeito dos perpetradores, concíbese como un triunfo desa razón asasinada. Ese triunfo non é un feito illado, anecdótico, é unha afirmación de carácter universal: o triunfo da humanización sobre a deshumanización.

A análise de *A derradeira lección do mestre* lévame a unha cuestión que sempre me preocupou e para a que non sei se teño resposta. Cal é a explicación dunha experiencia estética, non só política, ideolóxica ou moral -que tamén forma parte desa experiencia-, ante unha imaxe patética?

Aristóteles abordou o tema na súa *Poética* e concluíu que o pracer ante unha imaxe patética radica na perfección formal coa que tal imaxe foi elaborada: “hai seres cuxo aspecto real moléstanos, pero gústanos ver a súa imaxe executada coa maior fidelidade posible, por exemplo, figuras dos animais máis repugnantes e de cadáveres” (*Poética*, 1448b, 10-13; trad. de V. García Yebra). Aristóteles di algunha cousa máis, e de inmediato volverei sobre ela, pero parece claro que esta afirmación resulta insuficiente. Tamén resulta insuficiente a catarse, a “purificación” producida polo temor e a compaixón, pois o filósofo fala ao seu propósito de pracer (1453b, 13) e o que agora resulta dubidoso é que a experiencia (estética) de *A derradeira lección do mestre* produza pracer da mesma maneira que poida producillo a experiencia dun obxecto ou unha paisaxe bela. Cabe pensar mesmo no pracer producido por un acto heroico, pero, por unha banda, o mestre non acometeu ningún outro acto heroico que ser mestre en tempos sombríos, e, por outra, a reflexión a que o pé indúcenos escapa a unha actitude puramente emocional, catártica (que, con todo, si pode existir, que, de feito, está incluído na imaxe).

O tratado Sobre o sublime, atribuído ao Pseudolongino, centrouse na elevación da linguaxe para explicar a natureza do sublime -non era un tratado poético, senón retórico-, aínda que introduce algúns exemplos extraídos da poesía clásica que logo foron utilizados polos teóricos do dezaioito. Pois foi no século XVIII cando o problema do sublime terrorífico abordouse en reflexións consistentes, en especial na obra de E.

Burke *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime* (1757. Indagación filosófica sobre a orixe das nosas ideas acerca do belo e o sublime), que tivo unha ampla difusión e influencia. Burke recupera unha interpretación, por dicilo así, moderada e empirista da concepción aristotélica da catarse: o noso espírito sofre unha especie de shock ante a visión dunha escena que nos aterroriza, “esperta” do seu estado máis ou menos sedentario e actúa cunha enerxía que nos produce pracer, á maneira en que un deportista sente pracer cando fai deporte, cando exercita os seus músculos (a comparación é do filósofo inglés).

Teño unha dificultade para aceptar este tipo de propostas: todas elas fan do patético ou o sublime un factor positivo na miña experiencia. Fan do negativo, positivo, e é nesa positividade onde se atopa, e explícase, o pracer. Agora ben, o propio das estampas de Goya, Kollwitz, Dix e Castelao, o propio das pinturas de Music é que non deixan espazo algún para o positivo, que non deixan dar a volta ao negativo que poñen en pé e que o fan de tal modo que nin sequera a sentimentalidade ou a emocionalidade son suficientes para explicar a súa experiencia: precisamente porque se enfrontan a esa emocionalidade, a que a experiencia acabe nunha emoción, mediante procedementos estéticos diversos (algúns dos cales foron mencionados).

Creo que unha explicación satisfactoria da experiencia do patético non debe eliminar a negatividade, non debe dar a volta á negatividade, ha de dar conta dela. Volvo entón á *Poética* de Aristóteles, non para seguila ao pé da letra senón para percorrer, aínda que sexa con brevidade, un camiño que abre. Ábreo para explicar outra cousa, o pracer da *mimese*, pero quizá poida encamiñarse cara a un tema diferente.

No citado 1448b, tras referirse á habilidade do artista que executa as imaxes con fidelidade, avanza un pouco máis: “E tamén é causa disto [o pracer] que aprender agrada moitísimo non só aos filósofos, senón igualmente aos demais, aínda que o comparten escasamente. Por iso, en efecto, *gozan vendo as imaxes, pois sucede que, ao contemplalas, aprenden e deducen que é cada cousa*, por exemplo que este é aquel” (1448b, 13-18).

Como xa dixen, a explicación aristotélica, “este é aquel”, refírese á *mimese*, pero o sinalado en cursiva, e por agora só iso, introduce un marco de coñecemento na contemplación de imaxes, pois se goza aprendendo que é cada cousa.

A *derradeira lección do mestre* produce un efecto catártico, pero vai máis aló, ensínanos que é cada cousa, non só a lección do mestre, a última, tamén todo aquilo que no seu asasinato está implicado, así como o triunfo póstumo da razón, un motivo para alcanzar certo pracer na lucidez, non de que a razón triunfe con tal alto custo, senón na lucidez de que se coñeceu, de que se aprendeu o que é cada cousa ao contemplala, o que é a morte-última lección do mestre, non só para os rapaces que Castelao representa, tamén para nós. A imaxe artística é cognitiva, non só emocional. Coñecemos a negatividade á vez que nos conmocionamos coa barbarie a cuxa representación asistimos. Lucidez paréceme un termo adecuado para explicar esa clase de coñecemento que xorde na contemplación do negativo sen eludir a súa negatividade. Inclínome por pensar, para a experiencia estética, non o pracer da beleza senón o da lucidez.



EL PARADIS FASCISTA.
LE PARADIS FASCISTE.
THE FASCIST PARADISE.
FASCISTERNAS PARADIS.

O paraíso feixista, 1937, Atila en Galicia.



TODO POR LA PATRIE, LA RELI-GION Y LA FAMILLE.
TOUÏ POUR LA PATRIE, LA RELI-GION ET LA FAMILLE.
ALL FOR THE FATHERLAND: RELI-GION AND THE FAMILY.
ALLT FÖR FÖDERLANDST, RELI-GIONEN OCH FAMILIEN.

Todo pola Patria, a relixion e a familia, 1937, Atila en Galicia.



LE MËTARON UN FILS.
ON L'À TUA UN FILS.
THEY KILLED HER SON.
DE BODA HENNES SON.

Matáronlle un fillo, 1937, Atila en Galicia.



ANTES MURTA QUE SUÏCIDIO.
PLÛTÔT LA MORT QUE L'OUÏRAGE.
DEATH BEFORE OUTRAGE.
FÖRSLÄMPNISIA FÖRE DÖDEN.

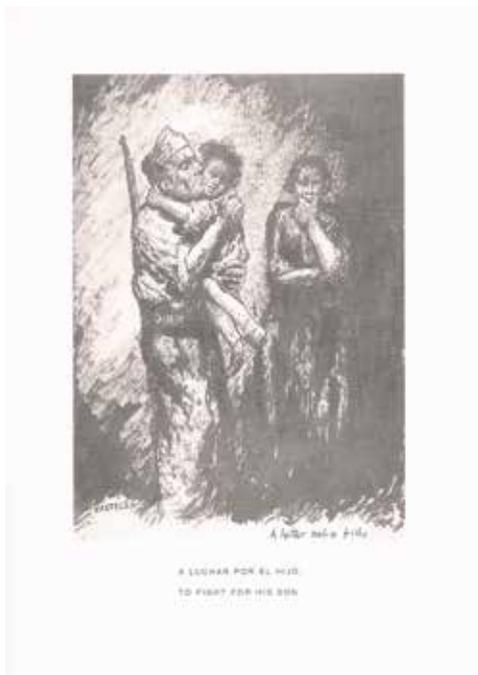
Denantes morta que aldraxada, 1937, Atila en Galicia.



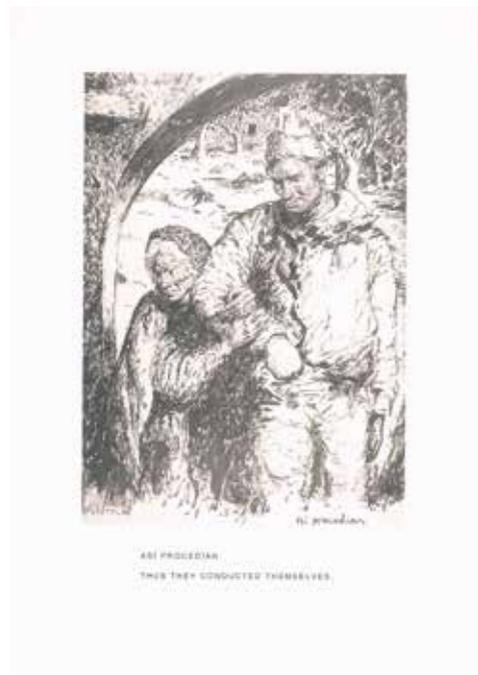
¡Cobardes! ¡Asesinos! , 1937, Galicia mártir .



Esta dolor non se cura con resignación, 1937, Galicia mártir.



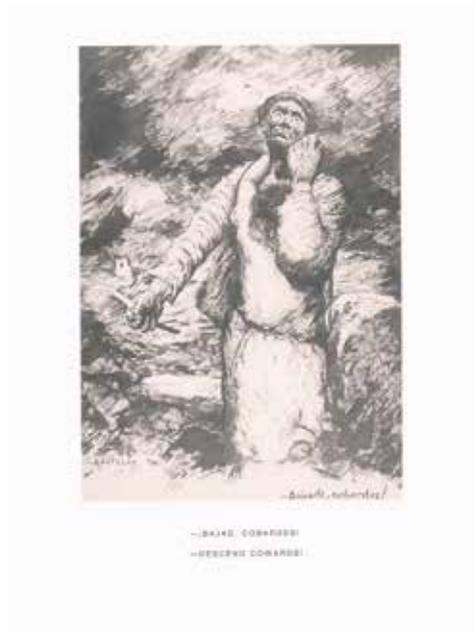
A loitar pol-o fillo, 1938, Milicianos.



Asi procedian, 1938, Milicianos.



Arenga, 1938, Milicianos.



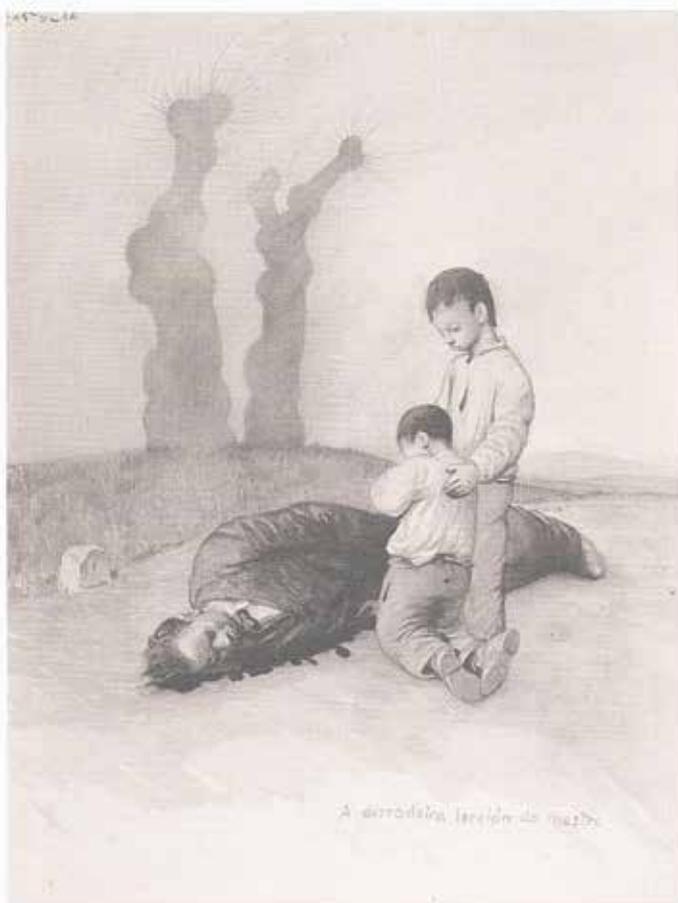
Baixade, cobardes!, 1938, Milicianos.



Así aprenderán a non ter ideas, 1937, Galicia mártir.



Pra que ergan o puño!..., 1937, Atila en Galicia.



LA ÚLTIMA LECCIÓN DEL MAESTRO.
LA DERNIÈRE LEÇON DU MAÎTRE.
THE TEACHER'S LAST LESSON.

A derradeira lección do mestre, 1937, Galicia mártir.

APROXIMACIÓN A UN ESTUDO TEMÁTICO DAS COUSAS DE NENOS DE CASTELAO

DIANA VILAS MEIS

O presente texto correspóndese coa conferencia pronunciada o día 19 de novembro de 2014 nas Xornadas celebradas na Universidade de Vigo no marco do Proxecto: HAR2012-30673. “Castelao. *Obra gráfica. La construcción de un discurso estético, político y social transoceánico (1910-1950)*” dirixido por María Victoria Carballo-Calero Ramos.

1. A figura do neno nas *Cousas da vida*

Todos aqueles que coñecedes a obra gráfica de Castelao sabedes que a figura do neno é un motivo recorrente nas súas estampas, e este é un aspecto que -baixo o meu punto de vista- debemos relacionar coa función social destas imaxes no momento da súa publicación.

Son viñetas, que se publican nos xornais vigueses: *Galicia. Diario de Vigo* (1922-26) e o *Faro de Vigo* (1926-32) baixo distintos títulos: “*Cousas da Vida*”... “*Caricaturas*” ou “*Dibujos de Castelao*”...; con epígrafes específicos como “*Cousas de Nenos*” ou “*Pensamentos de Nenos*”; pero tamén concretando temas “*A caridade*”, “*Os pobres*”, “*Contrastes*”... e estes debuxos configuran un novo espazo de opinión de carácter político-social que se engade ás columnas dos devanditos xornais, case sempre situados na parte central superior da portada, debaixo mesmo da cabeceira.

Castelao entendeu estes debuxos como un medio, interesándolle máis a súa utilidade que calquera outro fin. Isto é, a capacidade destas imaxes de *facer visible* aqueles asuntos que por formar parte da realidade cotiá -inmediata- pasan desapercibidos ou acéptanse como inherentes á propia dinámica social. A este respecto, unha das ferramentas das que se serve o artista para *revelar críticamente a realidade* a un público masivo, ao pobo galego dese momento, é a figura dos nenos, porque -suscribindo as verbas de Valeriano Bozal- a súa mirada non está contaminada por presupostos ou convencións, aproxímanse ás *cousas* cunha verdade que está agochada para nós, para a nosa mirada ideolóxica -viciada-.

Pero non podemos esquecer que a vida dos nenos –dos nenos galegos dese tempo e dos nenos que debuxa Castelao- desenvólvese en distintos espazos ou ámbitos de socialización –a casa, a escola, a rúa, o traballo, etc.– que están condicionados polas circunstancias históricas, socioeconómicas... e que proxectan obxectivos edu-

cativos, esixencias e expectativas cara os rapaces, códigos morais, variables de xénero e clase social, o que convirte aos nenos en seres á vez reais e imaxinarios, en portadores de significados e de ideoloxías.

2. Dificultades metodolóxicas

Para comprender a orientación ideolóxica respecto da figura do neno que Castelao nos amosa nas estampas é preciso, por unha banda, partir dun exhaustivo *estudo histórico* da Galicia deste período, imprescindible para amosar as relacións de socialización que caracterizan o contexto no cal se producen e reciben as estampas. Asemade, debemos contemplar que o seu discurso gráfico constitúe un *achegamento extrínseco á nenez* que podemos cotexar cos idearios proxectados dende institucións ou organismos oficiais, como as fundacións benéfico-docentes activas no marco pontevedrés naquel entón; discursos xornalísticos pertencentes a liñas editoriais contrapostas, publicacións especializadas que centran o seu discurso no neno -tratados médicos, de urbanidade ou de moral, entre outros-, para acercarnos á visión que os adultos construíron da nenez no marco temporal sinalado e ver así que ideas contempla ou rexeita o artista. Sen esquecer o interesante que resulta carear estes imaxinarios coa *realidade vivida* polos propios nenos, a vivencia íntima que nos proporcionan autobiografías e entrevistas para constatar ou desbotar a través das súas experiencias a realidade amosada nas estampas.

Por outra banda, cómpre puntualizar que as escolmas publicadas ata o momento sobre as *Cousas da Vida* de Castelao, que cumpren un labor divulgativo extraordinario, non deixan de ser agrupamentos das imaxes feitos a posteriori e un tanto arbitrarios, que non responden a unha investigación rigurosa sobre as caricaturas que Castelao publicou nos xornais sinalados: non contemplan unha datación detallada, a transcripción literal da lenda, incluso algún debuxo aparece modificado... co que a única maneira de coñecer a obra gráfica do artista é acudir aos propios xornais da época; ao que se lle une a dificultade de atopar moitos dos exemplares do xornal *Galicia*, que se atopa incompleto e, en moitos casos, en mal estado de conservación.

O primeiro en elaborar unha escolma sobre “Cousas de nenos” foi Clodio González Pérez (1976), á que seguiron ás de Akal (1981) e Galaxia (1989), pero “nin son todas as que están, nin están todas as que son”.

As *Cousas da Vida* «foron divididas» por parte das editoriais que difundiron a obra do artista en grupos de imaxes dedicadas a: 1.-Os nenos, 2.-Os homes, 3.-As mulleres, 4.-Os animais, 5.-Os vellos, 6.-Os caciques; pero as estampas que vou a presentar nesta intervención forman parte dunha escolma propia sobre as *Cousas de Nenos*, que non responde á clasificación feita polas editoriais, senón que se centra naquelas caricaturas publicadas por Castelao no *Galicia* e *Faro de Vigo* nas que a figura do neno intervén como un suxeito activo na estampa.

3. O estudo temático das Cousas de nenos

As estampas, inconexas en canto que publicacións diarias, teñen sentido de seu, e incluso moitas delas posúen múltiples lecturas –a plástica, a literaria e a conxu-

gación de ambas—. Sen embargo, estas estampas estudadas en distintos ámbitos temáticos supoñen un diagnóstico lúcido e crítico sobre determinadas problemáticas que inciden no mundo do neno e na Galicia do seu tempo.

Un estudo histórico sobre a infancia galega do primeiro terzo do século XX permite apuntar algúns dos espazos ou ámbitos de socialización nos que tivo lugar a vida destes nenos e que puideron incidir na percepción e intencionalidade do discurso creativo do artista, ofrecéndonos múltiples posibilidades para analizar dun xeito máis sólido e completo as estampas.

Baixo a miña opinión, sería axeitado agrupar as estampas en torno a grandes eidos temáticos como: 1.– a familia, 2.– a vida cotiá, 3.– as diferenzas de xénero, 4.– a vida na escola, 5.– a infancia desamparada, 6.– os xogos e xoguetes, 7.– as lérias de nenos, 8.– “*cousas*” arredor da política, e 9.– nenez en sociedade. Temas que permiten establecer comparacións coa realidade contextual á que fan referencia e mesmo coas propias vivencias dos nenos.

Polo tempo reducido da conferencia voume referir soamente a dúas das áreas temáticas mencionadas: a infancia desamparada e a vida na escola.

A infancia desamparada

Na infancia desamparada Castelao amósanos ao neno como un activo para a economía familiar.

Unha das responsabilidades máis comúns do neno e da nena labradores era ocuparse do gando como vemos nesta **estampa núm. 1** publicada no *Galicia* o 11 de setembro de 1924, da que se desprende un forte sentimentalismo entre o neno e unha tenreira, algo que ocorre en moitos outros debuxos, pero que nesta ademais omite calquera grafía para conferir todo o protagonismo á imaxe, pois recordando as palabras do propio Castelao no seu discurso de *Algo acerca de la caricatura*: «como la expresión del gesto es universal, se evitan las traducciones».

Na **estampa núm. 2**: «–Ay, mayestro: os ricos aproveitan as botiñas, eh? –Porque che andan a sua comodidade, rapaz» (*Galicia*, 28/02/1925), o neno aparece como aprendiz de zapateiro, un dos oficios comúns entre os rapaces das familias humildes como constata o *Boletín de la Estadística de Pontevedra*, no que podemos observar que durante os catro primeiros anos de aprendizaxe os nenos non recibían un peso⁹. Outros tiñan que saír a traballar como ambulantes nos oficios de paraugueiro, barquilleiro ou, o máis abondoso, vendedor de xornais, que mercaban en pequenas partidas e logo revendían pola rúa, como reza a **estampa núm. 3**: «–Mérqueme o preódico, que trai a derrota de Abd-el-Krim. –¡Canté!» (*Galicia*, 13/08/1922); ou querendo ser músico, oficio ao que tantos debuxos dedicou Castelao noutras estampas de *Cousas da vida*¹⁰, pois era dos máis estimados entre a clase labrega pola oportunidade de percorrer as bisbarras dando festa ao tempo que gañaban o xornal e que non su-

9 BHMP; Boletín de la Estadística Municipal de Pontevedra, (anos 1914-1916).

10 Vid. «Cousas da vida», *Galicia*, 27/02/1924.

poñía tanto sacrificio como podía ser a faena no campo -**estampa núm. 4:** «-¿E logo non queres traballar? -Xa lle dixen a meu pai que me compre un acordeón» (Galicia, 09/09/1922)-.



1. Galicia, 11/09/1924.



2. Galicia, 28/02/1925.



3. Galicia, 13/08/1922.



4. Galicia, 09/09/1922.

Considerábase natural que os nenos traballasen e, por tratárense polo xeral de traballos «proporcionados» ás súas forzas, semellaban aceptables e mesmo positivos para o seu crecemento e para que se principiarian nun oficio como aprendices¹¹. Neste senso, chama a atención que nunha das visións máis lúcidas e críticas sobre a situación da infancia na Galicia neste período, a aportada por Castelao nas súas estampas das *Cousas da vida*, non se reflecta ningunha advertencia ao traballo infantil -e sobre todo da dureza no traballo no agro-, o que pode constituír unha proba evidente de que, ata que se produciu un cambio de mentalidade relacionado coa consideración da nenez, o traballo dos menores na agricultura só moi excepcionalmente suscitou a censura pública.

Tamén nos achega á infancia desamparada mediante os seus nenos esmoleiros.

Os nenos piden auxilio de porta en porta de xeito habitual, como se desprende da lenda da **estampa núm. 5**: «-Non veñas a pedir mais a miña porta. -E pois logo a ver cando vai vostede pedir a miña» (Galicia, 06/02/1923). Son o fiel reflexo de dous mundos contrastados, na **estampa núm. 6** piden para ir ao cine: «-Pol-a y-alma dos seus difuntos, señor; déame pra ir ô cine, que estou seguindo unha película e non-a podo deixar» (Faro de Vigo, 09/10/1932), unha das actividades lúdicas de moda naquel tempo, pero á que seguramente o cativo non tería acceso na súa vida; e na **estampa núm. 7** confórmanse con mirar para aqueles que que xantan tranquilamente na terraza dun restaurante: «-¿Qué miras? -Como comen» (Galicia, 13/10/1923). A forza da estampa é brutal, porque máis alá de pedir esmola, confórmanse resignados con ver o que comen outros.

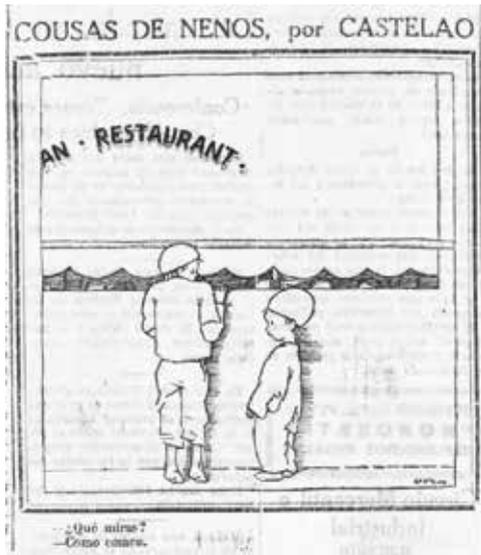


5. Galicia, 06/02/1923.



6. Faro de Vigo, 09/10/1932.

11 Vid. CASTRO, Xavier: *Historia da vida cotiá en Galicia, séculos XIX e XX*, Vigo, Nigratrea. 2007. p. 124-5



7. Galicia, 13/10/1923.



8. Galicia, 23/01/1923.

Quizais a mensaxe máis sinxela, pero tamén a máis dura e triste, sexa a que Castelao emite nesta **estampa núm. 8**: «-Si me tocasse a min a lotería compraba pan...» (Galicia, 23/01/1923), que o artista reforza de xeito maxistral nos trazos quebrados e liñas descontinuas coas que describe as roupas farrapentas dos meniños. Ademais, a contextualización xornalística desta caricatura remítenos ás constantes subidas do custo do pan, anunciadas no Galicia dende os meses finais do ano 1922 e que continúan a comezos de 1924¹², momento no que se volve a publicar esta mesma estampa¹³ como parte substancial da crítica ao incremento dos prezos deste produto básico e á necesidade de que as autoridades mediasen no asunto.

Pero non só nos amosa esta realidade cunha denuncia directa, senón que afonda na súa xénese: familias desestruturadas, pais alcohólicos que abandonan aos seus fillos, nais que traballan en exceso...¹⁴ e na percepción social desta; e entre estes valores vituperables presentes nunha parte da sociedade, Castelao tamén inclúe a aqueles que, pertencentes a unha clase acomodada, practican unha dobre moral. Este é o caso do home adulto que protagoniza a **estampa núm. 9**: «-Es usted un sinvergüenza, un miserable, un canalla... ¡Una vergüenza de la sociedad!» (Galicia, 03/05/1924) que, máis alá de reprender a un neno por pedir esmola no interior dun teatro, culpabiliza ao propio rapaz da súa desgraza.

12 «Las subsistencias en Vigo», Galicia 17/09/1922, p.1; «El precio del pan», Galicia, 03/03/1923, p. 2; «Las subsistencias», Galicia, 15/08/1924, p. 2.

13 «Cousas da vida», Galicia, 13/05/1924.

14 Vid. «-¿Cantos fillos tês, Xan? -Ainda non botei ben as contas; pero xa debo tær uns dez ou doce», en Faro de Vigo, 29/05/1930, p. 1; «-O home a quen se lle perdoa todo porque ten doce fillos», en Galicia, 22/04/1925, p. 1; «O home que calcula cantos fillos seus habrá na inclusa», en Galicia, 12/03/1925, p. 1.

A estampa que mellor sintetiza o sentir de Castelao respecto desta situación de inxustiza social é aquela na que o artista emprega un debuxo máis bosquexado para imprimir unha maior expresividade e dramatismo ao sono dun meniño e un vello que dormen na rúa, a **estampa núm. 10**: «-FAN BEN EN DURMIR; ASÍ PODEN SOÑAR QUE HAY XUSTICIA PRA ELES» (Galicia, 29/06/1923). A denuncia da situación é clara: a pobreza, a inxustiza, a falta de oportunidades son unha constante, unha realidade habitual da que a poboación só pode fuxir durante o sono. Pero desta estampa extráese, a súa vez, certa desesperanza, porque se ben esta situación foi persistente no pasado de Galicia, representada co vello, é aos ollos do debuxante unha rémora con continuidade no futuro, como ben reflexa a presenza do neno.



9. Galicia, 03/05/1924.



10. Galicia, 29/06/1923.

A vida na escola

De todas as «historias dos nenos», aquelas que se refiren á educación e á escola son das máis abondosas na obra do rianxeiro, algo que é de entender se temos en conta que a escola –xunto coa familia– é o marco de socialización fundamental da infancia.

Estas estampas, no seu conxunto perfilan algúns dos aspectos máis relevantes no que concirne ao sistema educativo galego destes momentos, refírense ás problemáticas que padeceu: os métodos de ensinanza primaria -un método pedagóxico represivo-, o tipo de mestres -e sobre todo o distanciamento entre o mestre e o alumnado polo idioma-; e as súas consecuencias: a falta d interese e devaluación da educación, as altas taxas de analfabetismo e o absentismo escolar, que Castelao pretende subliñar mediante a evocación por parte dos propios nenos das súas vivencias da escola.

Se algo nos queda claro despois de observar as *Cousas de nenos* é que estes non queren ir á escola, pero *por que?* Os testemuños cos que contamos, nun importante número, inciden no pouco aproveitamento que se lles sacaban ás clases. Este rendemento insuficiente viña dado, en parte, por mor dun método consistente na memorización dos contidos sen unha axeitada comprensión e, por outra banda, pola pedagogía violenta dalgúns mestres, que atemorizaba aos cativos. Esta idea é a que está a denunciar Castelao nesta **estampa núm. 11**: «-O “mayestro” pegoume hoxe moito ¿sabes?» (*Galicia*, 05/11/1922) e que xa acusara con anterioridade no Álbum Nós.

Na documentación que puideron consultar, parece que o castigo físico estaba acoutado –ao menos na teoría–; xa que nos regulamentos de distintas Escolas benéfico-docentes da época facíase especial incidencia no feito de non propinar castigos corporais aos alumnos. Mentres que, as testemuñas indican que a filosofía pedagóxica predominante na escola tradicional seguía a asentarse no aforismo de que “*non hai razón coma a do bastón*”.

Estas novas inquedanzas van ocupando un maior protagonismo nos medios de comunicación escrita ata o punto de creárense páxinas especializadas nos diversos xornais, como a «Páxina Pedagóxica» de *Faro de Vigo*, ou «La enseñanza y los maestros» de *El Pueblo Gallego*; e emerxen multitude de críticas e reivindicacións a prol dunha mellor escola e dunha pedagogía anovada, que dende os sectores galeguistas –no que se insire o noso artista– reclaman a presenza curricular da lingua e cultura galegas.



11. *Galicia*, 05/11/1922.

Segundo Castelao, o distanciamento existente entre os nenos e o seu mestre debido ao problema idiomático foi outra das causas da antipatía dos nenos cara á escola. Os distintos plans de estudo que se foron sucedendo ao longo deste período omitiron o ensino do galego, como amosan tamén os estatutos das escolas de beneficencia. Poucos dos docentes que traballaban nas escolas primarias falaban o galego, o que suscitaba malos entendementos de cara aos cativos e acrecentaba a falta de rendemento nas clases por parte destes, como se extrae desta recua de imaxes: as **estampas núm. 12 e 13**: «-O mayestro berroume porque dixen “ollo mol”. -Debeches dicir “ojo blando”» (*Galicia*, 07/11/1923 e *Faro de Vigo*, 24/08/1930)¹⁵; a **estampa núm. 14**: «*Ai, miña nai: ¿por que o mestre non fala coma nós?*»¹⁶; ou a retranqueira **estampa núm. 15**: «O ESCOLANTE ANDALUZ.-¿Cuanto año tiene? O RAPAZ.-Non temos año ningún; temos unha ovella» (*Faro de Vigo*, 17/07/1930).

15 Na estampa publicada no *Galicia* introdúcese o matiz do xénero na referencia ao «mayestro», que nesta primeira Castelao escribe como «A mayestra», mais a composición e significado é semellante, quizabes cun trazo moito máis sinxelo e sintético nesta respecto á que se edita no *Faro de Vigo*.

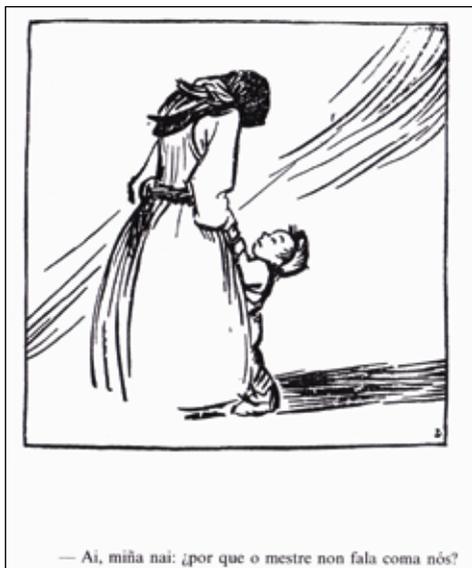
16 Estampa pertencente á escolma da editorial Galaxia non atopada en ningún dos exemplares que se conservan de ambos diarios galegos; en *Cousas da vida. Por Castelao*, Vigo, Galaxia. 1989. p. 40.



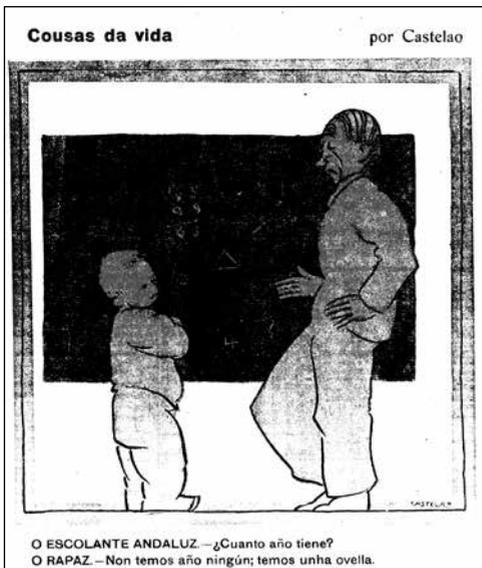
12. Galicia, 07/11/1923.



13. Faro de Vigo, 24/08/1930.



14. Galaxia, 1989: 40.



15. Faro de Vigo, 17/07/1930.

A realidade da escola neste sentido semellaba moi afastada dunha poboación que na meirande parte era galegofalante e apenas comprendía o castelán, como amosan as lendas destes debuxos, que se convertiron nun dos escasos recunchos de exaltación da lingua en ambos xornais.

Cales eran as dramáticas consecuencias a todo isto? A primeira delas, a que amosan as seguintes **estampas núm. 16**: «-Eu hoxe non quería ir á escola, porque... total par'o que se aprende nun día!...» (*Faro de Vigo*, 04/12/1930), e **núm. 17**: «-Non vayas a escola. Total non se vive con saber ler» (*Galicia*, 01/03/1925), nas que Castelao volve sobre as ideas do escaso aproveitamento das clases por parte dos cativos e da falta de interese que a escola producía neles; así como da pouca valía ou consideración que tiña para eles a instrución escolar, que se reflicte nas lembranzas dos testemuños e que incidiu nas continuas ausencias dos infantes no colexio. Ademais, esta falta dos nenos á escola desembocou na maior parte dos casos na súa ceda incorporación ao traballo no agro, de aí que houbera unha percepción por parte desta sociedade de intensa actividade agrícola de subestimar a formación académica nos rapaces fronte aos coñecementos dun oficio ou do traballo no campo, pois como deixa entrever a lenda desta última, “máis valía saber dobrar o lombo que aprender a ler”.



16. *Faro de Vigo*, 04/12/1930.



17. *Galicia*, 01/03/1925.

Así, a diferenza da maioría dos debuxos das *Cousas da vida*, nesta estampa os negros son aproveitados para sinalar o carácter deprimente e tráxico do asunto que desexa expresar o artista, dotando á apelación do rapaz dun carácter rotundo, decidido, urxente. Non se trata dun chiste, senón de amosar as lamentables consecuencias dun sistema educativo ermo e dunha concepción errada a respecto da formación que debían recibir os máis pequenos.

A rente desta desvalorización da escola, outra das consecuencias máis notorias deste absentismo escolar foi o alto grao de analfabetismo existente entre a poboación infantil da Galicia do momento, que Castelao expresa -non con pouca sorna- neste outro conxunto de ilustracións: a **estampa núm. 18**: «-¿Porqué non qués ir á escola, rapáz? -Porque.. porque sempre me preguntan o que non sei?» (*Faro de Vigo*,

25/05/1930), e a **núm. 19**: «-¿Quienes fueron los Reyes Católicos? -Melchor, Gaspar y Baltasar» (Galicia, 05/01/1923), publicada á volta do Nadal e cuxa resposta –aparentemente disparatada– do neno a unha pregunta relativamente sinxela sobre historia amosa unha tintura de carácter político.



18. Faro de Vigo, 25/05/1930.



19. Galicia, 05/01/1923.

Daquela, penso que a seguinte **estampa núm. 20** sintetiza moi ben as ideas apuntadas ata o momento; di: «O RAPAZ QUE ESCAPOU DA ESCOLA PENSA QUE NON VOLVERÁ A ESCAPAR» (Galicia, 28/09/1924), unha estampa coa que Castelao parece indicarnos que o abandono voluntario da escola por parte do neno pode implicar que este non regrese máis, xa que ante esa falta de aproveitamento das clases ou desinterese por elas os pais probablemente decidirían a súa participación máis activa nos labores do campo ou negocio familiar.



20. Galicia, 28/09/1924.

Os especialistas na historia do ensino sosteñen que o traballo infantil, a necesaria achega que os nenos debían prestar á economía familiar era unha das causas primordiais da elevada taxa de absentismo escolar que se rexistraba en Galicia, conque a explotación infantil neste marco temporal era algo máis que habitual, sobre todo a participación dos cativos nas faenas agrícolas intensivas, que baleiraban as aulas do medio rural, limitándose a presenza do neno labrego na escola practicamente ao inverno.

Este abandono dos estudos é unha das denuncias máis constantes por parte do profesorado da época e unha recriminación constante aos pais, como amosa a documentación das escolas de beneficencia consultadas e como teñen posto de relevo as investigacións da historia da educación, xa que logo, o absentismo escolar en Galicia era un dos máis elevados de toda España.

4. Conclusión

Como sinalaba ao comezo da intervención, as estampas das *Cousas de nenos* estudadas nos distintos campos temáticos propostos supoñen unha análise perspicaz dalgúns dos dilemas que afectaron á infancia galega naquel entón. Mais a mirada lúcida da nenez desborda na obra do rianxeiro o seu ámbito de socialización frecuente –escola, familia, traballo, desamparo, lecer– e vértese sobre moi diversos asuntos que atinxiron a esta Galicia de comezos de século. Así, nos seus interrogantes e conversas, aparentemente triviais, Castelao reflicte e critica actitudes, feitos ou tradicións, usando como vehículo catalizador o candor e a sinxeleza da infancia.

Castelao, co seu humor acedo, vainos facendo adiviñar os motivos e as repercusións destas medidas recesivas vixentes na Galicia do seu tempo, mais non por iso deixa de sinalar o camiño, as oportunidades que se abrían para o pobo de decidírense a desbotar os prexuízos e convencionalismos que de costume refrean o seu afán colectivo de loita e superación.

Velaquí esta **estampa núm. 21** titulada «PENSAMENTOS DE NENOS», cuxa lenda di: «–O home que máis sabe no mundo é o noso mayestro. ¡Hay que ver canto sabe!» (Galicia, 07/02/1923), verdadeira alegación a prol do saber co que o artista principia toda esta serie de estampas referidas á escola.

Non debemos ver, por tanto, a construción dun discurso pesimista nesta interpretación conxunta, a arte de Castelao procura sempre a réplica afirmativa, busca concienciar, facer pensar, e coincido co profesor V. Bozal en que «os nenos posúen unhas características que os fan especialmente axeitados para este traballo: son inxenuos e naturais», son capaces de manter unha mirada atenta ao que acontece no seu contorno máis próximo e por iso a través deles a realidade cotiá *faise visible* dende unha mirada máis penetrante que a nosa.

Castelao non quere representar a realidade -diso encárgase a pintura- quere *facer visible a realidade*, de aí que lle baste con debuxar a un conxunto de nenos con boina e a roupa mendada que cavilan conxuntamente baixo a choiva, porque as *cousas* só se ven con claridade cando un as pensa.

Dalgunha maneira, nesta síntese que acadan as liñas do debuxo e a urxencia que denotan as verbas -ou razón- dun neno, materializadas na lenda, a caricatura de Castelao constitúe en si mesma unha «*forma de pensamento*».



21. Galicia, 07/02/1923.

BIBLIOGRAFÍA

DOCUMENTACIÓN CONSULTADA

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra: Sección Gobierno Civil (Fondos de Beneficencia).

Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela: Fondo HISTORGA. Biblioteca dixital de Galicia. Galiciana

PRENSA E BOLETÍNS DA ÉPOCA

Boletín de la Estadística Municipal de Pontevedra (1914-1916).

Boletín Oficial del Colegio Provincial de Médicos de Pontevedra (1919, 1924-1930).

El Ancora (1900-1904).

El Huerfanito (decembro de 1931).

El Progreso (1907-1911, 1916-1930).

Faro de Vigo (1926-32).

Galicia (1922-26).

La Integridad (1911-1915, 1920-1928).

La Libertad (1906-1918, 1921-1930).

Revista de Pedagogía (xaneiro de 1931).

FONTES SECUNDARIAS

Bozal, V. (1987): *Sátira y Tragedia: Las imágenes de Castelao*, Sada - A Coruña, Edicións do Castro.

Brey, G. (2005): «La sociedad gallega (1874-1936)»; en De Juana, Jesús e Prada, Julio (coord.), *Historia Contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel.

Campos, F. (ed.) (1981): *Castelao. Cousas da vida, 1. Obra completa, IV*, Madrid, Akal.

Carballo-Calero, M. V. (1999): «Castelao, Ilustrador», en *Castelao na Galiza do século XX*. Actas do Simposio. Edición de Manuel Ferreiro e Xosé Ramón Freixeiro Mato. Asociación Socio-Pedagóxica Galega. Departamento de Filoloxía Galego-Portuguesa, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña / AS-PG, 1999. pp. 181-190.

— (2001): «Do realismo do Álbum Nós ao expresionismo das estampas de guerra (1916-1936)», en *Congreso sobre Castelao*, Xunta de Galicia, pp. 349-353.

Carvalho Calero, R. (1989): *Escritos sobre Castelao*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco edicións.

- Castro, X. (2007): *Historia da vida cotiá en Galicia, séculos XIX e XX*, Vigo, Nigratrea.
- Cela, C. J. (1999): «Nenez na escola e na rúa», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 653-659.
- De Juana, J. e Prada, J. (2005): *Historia Contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel.
- Delgado Criado, B. (1998): *Historia de la infancia*, Barcelona, Ariel Educación.
- Fernández, V. (1989): *El niño y el joven en España, siglos XVIII al XX*, Barcelona, Anthropos.
- Fraguas, A. (1999): «O lugar e a casa onde nacín», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 621-629.
- González Pérez, C. (1976): *Castelao: Cousas de nenos*, Vigo, Edicións Castrelos, col. «O Moucho».
- López García, X. (ed.) (2004): *O xornal Galicia (1922-26). O alento da modernidade*. Consello da Cultura Galega.
- Pousa Antelo, A. (1999): «Da nenez á mocidade», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 645-651.
- Rodríguez Castelao, A. D. (1975): *Escolma Posible*, Vigo, Galaxia.
- (1977) *Diario 1921*, Vigo, Galaxia.
- (1993) *Cadernos*, Vigo, Galaxia.
- (1989) *Cousas da vida. Por Castelao*, Vigo, Galaxia.
- (2000) *Obras*, Vigo, Galaxia.
- (2000) *Sempre en Galiza*, Edición crítica, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia/USC.
- Vázquez, P. (1999): «Un paraíso na infancia», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 661-668.
- Villares, R. (ed.) (1991): *Historia de Galicia*, vol. 4, Vigo, Faro de Vigo.

Desde hace años, la Real Academia Gallega de Bellas Artes venía luchando por instaurar un día dedicado a los creadores artísticos en Galicia, idea que a pesar de contar desde el inicio con un amplio reconocimiento, insalvables dificultades obligaron a posponer. Por fin, en el año 2015, este antiguo deseo se hizo realidad y la Real Academia acordó fijar el primero de abril de cada año como el Día de las Artes Gallegas. La normativa que lo regula establece que el personaje al que se dedique tan alabada fecha sea una figura relevante en la historia de las artes de Galicia y, por asentimiento unánime de sus miembros, se aprobó que el Maestro Mateo fuera la figura inaugural de esta celebración. Al mismo tiempo, la fecha elegida responde a la grabada en los dinteles del Pórtico de la Gloria.

Siguiendo con esta decisión, el año 2016 estuvo dedicado, también por unanimidad de los miembros de la Academia, a la gran figura de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. El acto central tuvo lugar en Pontevedra, en el salón de actos del sexto edificio del Museo, seguido de la apertura de una exposición conmemorativa. Una solemne sesión académica pública en la que se glosó tanto la pertinencia de la celebración como de la figura elegida, y a la que asistieron las autoridades de Galicia: Junta, Ayuntamiento de Pontevedra, Diputación de Pontevedra, Consello da Cultura Gallega, Real Academia, Diputación de A Coruña, así como una amplia representación de otras instituciones, organismos y personas interesadas.

Con el fin de que tal efeméride permanezca en el tiempo, la Real Academia Gallega de Bellas Artes tomó la decisión de elaborar una publicación que, de alguna manera, estudie su obra y destaque la trascendencia de la figura elegida, el genial artista CASTELAO, cuya dimensión de universalidad va más allá de las fronteras gallegas.

La publicación incluye tres textos. El primero de ellos se corresponde con el discurso de la conferencia pronunciada el día uno de abril en Pontevedra a cargo de M. Victoria Carballo-Caleiro. El texto, que no ha sido escrito para publicar, sino para conferenciar, se reproduce intacto, tal y como fue disertado. Los otros dos textos, que en su día fueron publicados en la revista ABRENTE (núm. 46, 2014) son de la autoría de Valeriano Bozal Fernández y Diana Vilas Meis, ambos expertos en la obra de nuestro homenajeado. De este modo, en el presente estudio se recoge una de las facetas más destacables de la figura conmemorada, la de dibujante, grafista e ilustrador.

GÉNESIS Y CONFIGURACIÓN DEL ÁLBUM NÓS

MARÍA VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS

Viene siendo habitual decir que entre 1916 y 1918 Castelao dibuja las cincuenta estampas que iban a ser recogidas en el *Álbum Nós*. Mas no es exactamente así. Lo que escribe Castelao en el prólogo en 1931, con motivo de la edición del álbum es: «Este álbum de dibujos fue compuesto entre los años dieciséis y dieciocho, cuando Galicia despertaba de un largo sueño». Dibujos, estampas que iban a ser mostradas en el año veinte, en una peregrinación por ciudades y villas de Galicia, mas también mostradas en Madrid con un gran éxito, que incluye entusiasmo y rechazo, y que no serían reproducidas en el álbum hasta 1931 (Hauser y Menet, Madrid, ed. del autor). Fue en el año 1917, a raíz de la 2ª Exposición de Arte Gallego, en A Coruña, que entra en contacto con la casa Hauser y Menet que va distribuir estampas de esta exposición en su colección de postales.

Para este álbum escribe un breve prólogo, auténtica declaración de intenciones que, junto a las imágenes, rompería con la mirada tradicional de la plástica gallega por lo que supone de compromiso con los protagonistas de las estampas, marineros y labradores, los auténticos sufridores de la historia. Quien de ustedes no recuerda aquellas palabras iniciales!: «...mas yo no quise cantar la alegría de nuestras fiestas, ni la abundancia de los casamientos, sino las tremendas angustias del labrador y marinero...». Efectivamente, Castelao refleja en imágenes la situación de la Galicia no urbana, la misma Galicia rural de los poemas de Ramón Cabanillas, como veremos en el análisis de alguna de las estampas.

Mi trabajo pretende documentar algunas de esas imágenes y plasmar la génesis e historia de las mismas.

1. Estampa núm. 35, *A tola do monte*

[*La loca del monte*]

Consideremos para comenzar la **estampa núm. 35 (fig. 1)** del citado álbum. La primera versión que encontramos es de 1912 (**fig. 2**), Castelao la llevó a Madrid y fue expuesta en el Salón Iturriz de 1912, donde es destacada ya por la crítica¹⁷. Pertenece, por tanto, a la etapa rianxeira y así se deduce de la prosa que acompaña a la imagen en una de sus *Cousas*, en el año 1926 (**fig. 3**), que dice:

«AÚN YO ERA MÉDICO rural y subía por un camino de la sierra. Los casaes estaban lejos, las arboledas también y por allí no había más que tojos y piedras.

17 La imagen aparece reproducida en un recorte de prensa de la época (Durán, 1972, 1979).

En la cima avisté una figura de mujer que me llamaba con la mano, y el petrucio que caminaba al lado de mi caballo me contó: —¡Pobre! Le llaman la loca del monte. Era una chica bien sensata y bonita como un sol y dicen que fue una bruja quien la hechizó y después de perder el juicio tuvo un hijo y cuentan que fue como el demonio...

Por encima de la loca del monte volaba una aguililla (p. 42)».

La versión que aparece en la revista *Nós* con el mismo tema (**fig. 4**), en el año 1920, es muy diferente en el dibujo. Esta es lineal, sintética y expresiva, en un ejercicio de adaptación a una línea diagonal que divide en dos la hoja impresa. La línea se interrumpe en la búsqueda de mayor expresividad y la prosa que la acompaña, semejante a la anterior de *Cousas*, constituye una referencia etnográfica, propio de los trabajos de la revista:

«—Era una chica bonita y bien sensata y dicen que fue una bruja quien la hechizó, y después de perder el juicio tuvo un hijo y cuentan que era del demonio. Le llamaban la loca del monte. Así habló un viejo, que caminaba al lado de mi caballo, cando yo era médico rural (Núm. 2, 30/11/1920, p. 8)».

Castelao realiza varias versiones de un mismo tema en la búsqueda tanto de la imagen, formalmente, como del texto en prosa o en forma de leyenda, de rótulo al pie de la misma, más expresivo. En favor de esta expresividad va desde la recogida etnográfica hasta la estampa artística, y así también en su literatura se mueve entre la leyenda y la narración, que finaliza en el ajuste perfecto de la *cousa*, que oscila entre realidad y ficción sin llegar a precisarse. Nadie estudió mejor el mecanismo de las *cousas* como verdaderas unidades narrativas completas que Ricardo Carvalho Calero.

Si nos centramos en la estampa del álbum *Nós*, el lenguaje realista y expresionista utilizado, y la técnica de la aguada le permiten la ambientación deseada en un paisaje adecuado. El juego de líneas diagonales, la horizontalidad de la línea del paisaje y la verticalidad del brazo perfectamente equilibradas, configuran un marco que ensalza la figura de la moza «bonita como un sol», abandonada en un paisaje desolado. El pie, sintético y expresivo “presenta” simplemente la situación de *La loca del monte*¹⁸.

2. Estampa núm. 42, Os cegos ainda viven da caridade

[Los ciegos aún viven de la caridad]

En 1914 Castelao sufre un desprendimiento de retina. En *La Voz de Galicia* de Buenos Aires, Joaquín Pesqueira daba la noticia «Él gran caricaturista gallego Castelao ha quedado ciego... ya no podrá ver nunca los ciegos mendigos que tanto amaba...». Intervenido en el sanatorio compostelano de Baltar y Varela Radío, será *Vida gallega* quien comunique la buena noticia: «no corren peligro sus facultades para proseguir con su obra».

En 1915 vuelve a Madrid. W. Fernández Flórez quien le ofrece la posibilidad de colaborar en *La Ilustración Española y Americana*, importante revista que inicia una nueva etapa y donde

18 El trasunto literario en el que es posible apuntar una intención de crítica social, lo hallamos en el poema de Ramón Cabanillas ¡Probiña da tola! (*Vento mareiro*, edición de 1926, para la que Castelao diseñó la portada), por cierto, musicado e interpretado por Amancio Prada y Juan Pardo. La última estrofa del mismo es fielmente reflejada en la estampa: «*Por eso me río cando ¡meigas fora! a xente do mundo, que di que está corda, murmura ó toparme ¡probiña da tola!*». También, en el poema de Curros dedicado a Rosalía se encuentra el trasunto literario de la estampa núm. 35 del álbum, cuando escribe: «*Do mar pola orela, mireina pasar, na fronte unha estrela, no bico un cantar, e vina tan soia na noite sen fin, que inda recei pola probe da tola, eu que non teño quen rece por min*».

la temática de los ciegos se afianza como protagonista tras la propia experiencia del artista. Castelao envía algunas estampas de ciegos, ciertamente excepcionales, que serán reproducidas con gran calidad, como la que ilustra una prosa del tan admirado Valle-Inclán (**fig. 6**), que pasará ligeramente retocada al Álbum *Nós*.

Ya en el núm. 12 de esta revista, de marzo de 1915, publica una selección de ciegos y “pícaros”, clásicos y expresivos, que van a figurar con pocos retoques en el álbum. Es el caso de la **estampa núm. 42 (fig. 5)**, en la que el ciego que había ilustrado la prosa de Valle-Inclán pasa a este álbum con un epigrama sintético, además de expresivo: *Los ciegos aún viven de la caridad*. Al mismo tiempo, la imagen del álbum *Nós* secciona la figura dotándola de una mayor monumentalidad, prescinde de la mano en la que lleva colgado el bastón de ciego y, el más significativo, el ciego de perfil monástico y sombrero de ala ancha se recorta y se sitúa en un paisaje de amanecer, casi abstracto. La oscuridad de la capa contrasta y se perfila en la claridad de la alborada. Con todo, uno de los arquetipos de la figura del ciego ya está creado en el ciego de *La Ilustración Española y Americana*: va a ser viejo y de perfil monástico, llevará sombrero de ala ancha, y se cubrirá con una capa tabacosa que le llega a los zuecos. Porque el estereotipo es el ingrediente básico de la apariencia, y los gestos y actitudes comportan la condición del retratado¹⁹.

A este respecto, es preciso destacar que en el Salón de Humoristas de 1915 la crítica había destacado los cuadros y las estampas con motivos de ciegos de Castelao: «Cuento de ciegos», «Un ciego», «Miserable». Otras imágenes de ciegos y “pícaros”, no obstante, pasarán al álbum sin experimentar retoque alguno, como ocurre con la **estampa núm. 45** titulada *La verdad* (**figs. 7 y 8**).

3. Estampa núm. 22, O fracasado da emigración

[*El fracasado de la emigración*]

En 1914 asume la colaboración en una publicación de la Galicia emigrante de Buenos Aires, *La Voz de Galicia*, semanario en el que escribe su gran amigo Joaquín Pesqueira, Pardo de Cela. A partir de febrero de 1915 inicia su colaboración con el espléndido dibujo de Basilio Álvarez, abad de Beiro, máximo representante del galaicismo crítico.

A partir del núm. 24 arranca la sección «Cosas de Galicia» y es entonces que los temas de ciegos, emigrantes o el caciquismo van a constituir, en ocasiones, primeras versiones de las estampas del álbum *Nós*. En este semanario se encuentra *Los repatriados* (**fig. 10**), versión que sería modificada en la **estampa núm. 22, El fracasado de la emigración (fig. 9)**. Imagen a decir verdad estremecedora en la que hace uso de un expresionismo feroz y corrosivo. Técnicamente, el tratamiento de la sábana que cubre el lecho como el del paisaje que se adivina tras la puerta abierta, muy modernista, desaparece en la estampa del álbum. Y si en la ilustración de *La Voz de Galicia* el pie dice: «Los repatriados. Él médico: Llegué tarde», que explica la situación en la que el enfermo para ser examinado está desnudado en el lecho, en la estampa de *Nós* la figura del doctor desaparece y ha sido sustituida, lo mismo que algunos

19 Novelas como *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, o *Los Buddenbrook*. *Decadencia de una familia*, de Thomas Man giran en torno al entramado de las apariencias; igual que algunos personajes de Henry James y el propio Marcel Proust.

detalles de la estancia, aunque se conservan otros. Siro López (2015) en un reciente trabajo no encuentra explicación para el hecho de que la figura moribunda permanezca desnuda encima de la cama²⁰ y, en efecto, el trabajo de simplificación y síntesis de Castelao queda patente tanto en la imagen como en el texto, que en el álbum se limita, únicamente, a presentar la antedicha situación.

4. Estampa núm. 8, —¿E para qué qués largar da Terra? ¿Non temos pan no forno?

[¿Y para qué quieres irte de la Tierra? ¿No tenemos pan en el horno?]

La **estampa núm. 8** del álbum *Nós* (**fig. 11**) es una de las de más largo recorrido. La primera versión, nuevamente de *La Voz de Galicia* (1915) (**fig. 12**), permite un estudio estético exhaustivo, pues en ella destaca un elemento por encima de todos: el árbol como símbolo del paisaje gallego. La verticalidad del árbol se replica en la verticalidad de las figuras del viejo y el joven. La leyenda del pie dice: «¿Y por qué quieres irte para América? ¿No tenemos siempre el horno lleno, a Dios gracias?». En medio de ambas versiones, aparece otra en un diario de Madrid de gran fama, *El Sol* (**fig. 13**), en el que Castelao compartiría con Bagaría los espacios dedicados al humorismo gráfico y a la caricatura.

En efecto, ya en 1918, cuando está ultimando las imágenes del álbum, aparecen en este diario un manojito de dibujos sobre el asunto de la emigración. La versión que acabamos de analizar, junto a otras como la que luego reproduciría como **estampa núm. 46** (**fig. 28**) y que figura por aquel entonces en este periódico: *—Nuestra tierra no es nuestra* (**fig. 29**), son dos ejemplos imaginativos en los que el trazo intuitivo, breve y sencillo del dibujante, es quien de recoger no sólo una impresión meramente plástica, sino también una impresión psicológica. Conviene recordar que muy pronto va a conferenciar sobre «Arte y galleguismo» en la exposición de Imeldo Corral en A Coruña, texto recogido ese mismo año en *A Nosa Terra*, y al año siguiente sobre «Humorismo, dibujo humorístico y caricatura», discursos en los que da cuenta de los cambios estéticos experimentados; ahora bien, el humorismo útil ya está instalado.

Regresemos a la imagen de la estampa núm. 8 del álbum, de la que ha desaparecido el gran árbol, sustituido por dos troncos viejos y carentes de hojas. La figura del joven pasa a ser el eje de la estampa, ahora más pensativo, mientras el viejo cambia de posición y se retrasa respecto a aquel. Las manos de ambos dos fuertemente entrelazadas son un buen ejemplo del expresionismo de la línea a lo que llega el artista luego de las sucesivas versiones. Las líneas del paisaje, un paisaje desolado, ascienden, y el proceso hacia síntesis expresiva se consolida.

En 1916, año decisivo en el que Castelao se instala en Pontevedra e ingresa en las *Irmandades da Fala* a finales de año, comienza las colaboraciones quincenales en una publicación gráfica bonaerense de mucha calidad que dirige su amigo Joaquín Pesqueira. Se trata de *Suevia*, una revista mensual de carácter modernista y de corta vida, cuyo primer número fecha de diciembre de 1915, y en la que va a colaborar también Valle-Inclán. En ella aparecerán la primera versión de *De Dos viejos amigos: Los foros y las oblatas* (Núm. 3, 05/02/1916) (**fig. 15**), luego **estam-**

20 Siro López, *Castelao en el arte europeo*, edición de M^a Victoria Carballo-Calero, Duen De Bux, Ourense, 2015, pp. 148-149.

pa núm. 13 del álbum (fig. 14), y la primera versión de *El llanto*, en el núm. 2 correspondiente a enero de ese año (fig. 17), después **estampa núm. 36**, —¡Ay mi hombre querido, y qué guapo vas con el Traje de las romerías! (fig. 16), ejemplo de humor macabro suavizado en el álbum con la introducción del niño que por entre las faldas de las mujeres pretende enterarse de lo que está pasando.

Como dijimos, la primera versión de esta estampa aparece en la revista *Suevia* el 15 de enero de 1916 y pasa sin apenas retoques a convertirse en la **estampa núm. 36** del álbum *Nós*. Tan sólo aumenta el número de personas que acuden la velar/ver al muerto (entre las que sobresale la cabecita del niño, antes citada), al mismo tiempo que el formato cuadrado exige seccionar la imagen del hombre situado en el ángulo inferior derecho (sentado en una silla en la primera versión).

La otra estampa mencionada, una de las más elaboradas del álbum, la **núm. 13**, *Dos viejos amigos: los foros y las oblatas*, instaure definitivamente su temática crítica, en este caso aplicada al caciquismo, aunque resulta un tanto literaria y tópica debido al afecto que profesaba a la figura de D. José de la Hermida, el hidalgo, y que explica que en la versión de *Suevia*, de febrero de 1916, aparezca totalmente en blanco, fantasmagórica, diría yo, como de otro mundo: lo de la hidalguía en lento proceso de desmoronamiento, que simplifica al pasar al álbum. En él aproxima las figuras, ahora ya no en blanco y negro, que aparecen de medio cuerpo y ligeramente giradas hacia el espectador, mas sobre todo, el proceso de simplificación se ve en el paisaje, que se percibe más alejada y definida por los tres elementos clave: el árbol, por si había existido alguna duda en cuanto a la localización; la torre (del pazo de Lestrove), imprescindible para relacionar a la hidalguía con los foros; y la iglesia, alusiva a las oblatas. Los tres elementos se recortan tras la línea, ahora diagonal, del horizonte. Ya en 1915, en el núm. 20 de *La Ilustración Española y Americana* había aparecido *El último hidalgo de gotera* (fig. 18), dibujo que fue calificado de literario y tópico, inspirado en la figura del hidalgo Don José de la Hermida, primo carnal de Rosalía. Había elaborado ya también la portada para *El hidalgo don Tirso de Guimaraes* de Antón de Olmet. Quiero decir que la figura del hidalgo estaba de sobra experimentada, en tanto que la figura del cura tiene antecedentes en las estampas que en el año 1913 publica en *El Gran Bufón*, semanario humorístico aparecido en Madrid en 1912 de la mano de José Francés y Manuel Abril, en el que también colaboraba el gran ilustrador Ricardo Marín. En el año 1913, y en la sección «De la Galicia aldeana» publica Castelao *Reflexión* (fig. 19), la imagen de un cura que podemos situar como antecedente de aquel o, por lo menos, evocada ahora. Esta estampa del álbum *Nós* constituye una crítica al caciquismo, aunque la figura del hidalgo refleja toda la simpatía que tenía por el protagonista. En ella el desmoronamiento de una hidalguía en declive, que van a sufrir también sus herederos, y la crítica al caciquismo se hacen evidentes. El asunto de las apariencias y el concepto de bienestar moral tratado en la novelística de Edith Barton, Thomas Man, Proust o James, en el que cada personaje se enfrenta a lo aparente de una manera diferente, explica la importancia del retrato.

5. Estampa núm. 3, —¡Qué lástima de bois!

[¡Qué lástima de bueys!]

Para finalizar, la **estampa núm. 3** del álbum, —¡Qué lástima de bueys! (fig. 20). Debemos remontarnos al año 1918. Alfonso R. Castelao es el primero de los artistas españoles llamados por *El Sol*, el periódico fundado por Ortega, para compartir con Bagaría los espacios dedicados

al humorismo gráfico y a la caricatura del famoso diario madrileño²¹. *El Sol* aparece en Madrid el 1 de diciembre de 1917 como periódico independiente. Castelao llega a enviar cuarenta dibujos con texto, «caricaturas de situación», la mayor parte entre los años 1918 y 1919, coetáneas ya de las estampas de Nós. La primera de ellas sale en portada en el mes de febrero (11/02/1918) con el título *Pensando en los toros* (**fig. 21**) y constituye una crítica de la fiesta nacional, con un pie que dice: «El campesino gallego: —¡Qué lástima de bueys!», pasada luego al álbum, en el que la técnica le posibilita una ambientación que no existe en el periódico. El mensaje, a través de la “caricatura de aldea” y también del diseño en el cartel del anuncio del espectáculo taurino, no quiere herir a nadie, mas sí dejar claro que los gallegos, los labradores en este caso concreto, no piensan de igual manera que los de la capital. Es decir, ponen de manifiesto un trazo, una señal diferencial, muy oportuno en un rato de elaboración del aún reciente nacionalismo. Por cierto, las crónicas de Julio Camba sobre humorismo literario, aparecían diariamente en las páginas de *El Sol*²².

Tengo aquí estudiadas más estampas del álbum que por falta de tiempo no podré desarrollar con detalle, pero que no quisiera dejar sin mencionar. Se trata de las primeras versiones de estampas como la **núm. 4**, *Dio su hijo para Cuba y su nieto para Melilla; pero ahora no tiene dinero para pagar los impuestos. Quedará sin casa* (**fig. 22**), publicada con anterioridad en *El Sol* (1918) bajo el título de «Campesino», con un mayor énfasis en la temática caciquil: *Dio su hijo para Cuba, su nieto para Melilla... y a él le da el cacique un diputado al que no conoce* (**fig. 23**). La **estampa núm. 32**, *En Galicia no se pide nada. Se emigra* (**fig. 24**), había aparecido también en este periódico madrileño con el rótulo de «Éxodo» y, de igual manera, el pie de la imagen presenta un matiz diferente, un tono desprecizativo que aún hoy persiste delante de preguntas como la que muestra la ilustración: —¿Y éstos piden también la autonomía? (**fig. 25**), que el artista amputa en la estampa del álbum. La **estampa núm. 43**, *Llora porque el cacique lo dejó en la miseria. Si fuera un hermano labrador le hubiera roto el corazón* (**fig. 26**), había salido publicada en el diario madrileño bajo el título de «Impotencia» (**fig. 27**), hermosísima estampa y todo un ejemplo de dominio de la línea, lirismo y japonesismo en la estética. O la ya mencionada **estampa núm. 46**, acompañada de un comentario que no precisa explicación, sintético y expresivo: —*Nuestra Tierra no es nuestra, jóvenes* (**figs. 28 y 29**).

21 Vid. Durán, Castelao en *El Sol*, Akal, 1976.

22 Vid. “Castelao, Camba y Fernández Flórez”, en Siro López, *Castelao en el arte europeo...* pp. 96-112.

CASTELAO, IMÁGENES DE LA GUERRA

VALERIANO BOZAL

Mi interés por la obra de Castelao ha sido constante. Se inició en los primeros años sesenta, cuando trabajaba en el que luego sería *El realismo plástico en España, 1900-1936* y continuó después. Conocí a Luis Seoane, que me proporcionó información de primera mano, a Ricardo Fuente y Carmen Caamaño, que fueron muy generosos, investigué en la Hemeroteca Municipal de Madrid, en la Plaza de la Villa, y pude conocer algunas de las obras más importantes del artista gallego. Mi interés por el arte creado durante la Guerra Civil contribuyó a perfilar mejor el conocimiento de Castelao, que tuvo un momento importante en la exposición celebrada en el Jardín Botánico de Madrid. Participé en las Jornadas sobre Castelao que se celebraron en 1986 en Santiago de Compostela, y lo hice con un título semejante al de esta intervención. Allí conocí a María Victoria Carballo Calero, que siempre me ha tenido al tanto de sus trabajos sobre Castelao, con una amistad que se ha estrechado en el paso del tiempo. Ese mismo año, Xesús Alonso Montero me incitó a dar una conferencia sobre Castelao en Vigo, conferencia que, editada, fue poco después el libro *Sátira y tragedia: las imágenes de Castelao*. En 1998, comisario de la exposición española en la Exposición Internacional de Lisboa, *Los 98 ibéricos y el mar*, pude exponer a Castelao. Antes, en mis trabajos sobre la pintura española, Castelao ha sido una figura importante, y en 2008, en la exposición de Zaragoza, *Goya y el mundo moderno*, que co-comisarié con Concha Lomba, los dibujos de Castelao se mostraron en el apartado dedicado a la guerra.

Este interés hace paradójicamente difícil la presente intervención, pues no es mi deseo repetir lo que ya he dicho o escrito en otros lugares.

1.

La pintura de guerra o de batallas ha sufrido a lo largo de su historia cambios notables. La batalla se consideró habitualmente como un hecho heroico y grandioso, legitimado por principios políticos, religiosos o étnicos, digno de una representación espectacular. El espectáculo ponía en escena a los héroes y a las víctimas, describía el movimiento y la agitación, la energía y la excitación, también el colorido de los enfrentamientos. El espectáculo se define, entre otras cosas, por su lejanía: nosotros estamos ante el espectáculo, pero no participamos en él.

Todavía en los primeros años del siglo XIX la pintura napoleónica mostraba al emperador como vencedor y misericordioso, incluso, lo que puede parecer una contradicción, como “Marte pacificador”. En un cuadro bien conocido de A. J. Gros, *Napoleón en la batalla de Eylau* (1808, París, Musée du Louvre), el héroe, el emperador, ocupa el lugar central, atiende a los vencidos, a los que concede su misericordia, se mueve entre las víctimas, y es el eje de un movimiento

escénico, y visual, que discurre desde el primer término –en el que se encuentran muertos y heridos- hasta le último –donde todavía podemos apreciar los motivos de la batalla. Los muertos y heridos del primer plano enmarcan la escena inmediatamente posterior, a la manera de lo que sucede en un escenario teatral.

Esta concepción de la pintura de guerra, que se prolonga en muchos artistas románticos, se rompe en las pinturas, dibujos y estampas de Francisco Goya. Las pinturas relativas al dos y tres de mayo de 1808 relatan la violencia desatada en la capital durante esos días, pero elude la representación de motivos legitimadores, como pueden serlo la defensa de la monarquía o de la religión (aspectos que sí están presentes, y lo están mucho, en obras de otros artistas que celebran o conmemoran estos mismos hechos). Semejante planteamiento se hace mucho más acusado en las estampas de los *Desastres de la guerra* (1810-1815, Madrid, Biblioteca Nacional), en las que domina la representación de la violencia en todos sus extremos, la defensa de la propia vida y de la vida de los suyos, la crueldad perpetrada contra la población civil, la vesania en las ejecuciones, la deshumanización de las torturas, etc. Cabe decir que las estampas del artista aragonés adoptan el punto de vista de las víctimas, nos aproximan a nosotros, los que las contemplamos, a los hechos, de tal manera que no podamos considerarlos como espectáculos distantes, y, finalmente, abordan una explicación política en los últimos *desastres*, los llamados “caprichos enfáticos”.

La consideración que Goya tiene de la guerra es explícita en estos grabados, también en un dibujo realizado en Burdeos, [*Figura alegórica. La Guerra*] (1824-28, Madrid, Museo Nacional del Prado), en el que una figura femenina, tocada, con una espada y un escudo, monta sobre un ave rapaz, con botas y espuelas, y avanza hacia nosotros como una nueva figura del Apocalipsis, ahora secular.

A lo largo del siglo XIX los planteamientos goyescos desaparecieron o se hicieron ver en contadas ocasiones (creo que una de esas ocasiones fue *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* [1887-88, Madrid, Museo Nacional del Prado], de Antonio Gisbert), predominó el sentido espectacular de las batallas y la legitimación de las mismas en atención a eventuales valores nacionales. La pintura de historia intentó satisfacer los intereses de una burguesía débil que necesitaba dotarse de una historia nacional, de una tradición capaz de sustituir la relación monarca-súbdito propia del antiguo régimen. Las historias de los reyes y reyezuelos, de reinas y princesas, capitanes, las de los grandes acontecimientos militares, Bailén o Gerona, Zaragoza, fueron los “hitos” de una iconografía nacionalista destinada a dotar de pasado a una clase que ejercía el poder con dificultad. Desapareció el punto de vista de las víctimas –aunque éstas son abundantes en algunos cuadros, como lo es la violencia ejercida: *La leyenda del rey Monje* [Ramiro II de Aragón] (1880, Madrid, Museo Nacional del Prado), de José Casado del Alisal, es buen ejemplo de esa crueldad²³-, sustituido ahora por una visión

23 “Cuentan las tradiciones históricas del siglo XII que D. Ramiro II de Aragón, cansado del menosprecio con que los soberbios varones del Reino hollaban la autoridad real y los fueros del pueblo, tomó una resolución terrible, aconsejado por la rudeza de aquellos tiempos difíciles. // Prometió el rey fabricar una campana tal que resonando por todos sus estados llamara a la obediencia lo mismo a los grandes levantiscos que a los vasallos humildes; y en ocasión de hallarse los nobles en Huesca congregados para juntar Cortes, D. Ramiro, avisado de nueva conspiración, mandó prender con gran secreto a los rebeldes, decapitándolos en número de quince. Hizo luego con sus cabezas como un círculo, de cuyo centro colgó en forma de badajo la del Arzobispo, magnate de gran poder, y llamando después a los demás varones, mostró ante su espantada vista la famosa campana que había de llamar a sus vasallos todos a la obediencia del Rey y de la ley”. *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881*, p. 28. Cit. en J. L. Díez y J. Barón, *El siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007, p. 248.

convencional. *El gran día de Girona* (1863-64, Girona, Sede de la Generalitat de Catalunya), el más célebre de los cuadros de Ramon Martí Alsina, hace héroes de las víctimas que, con gran profusión, ocupan la parte delantera de la pintura, si bien el lugar más destacado es el que ocupa el general Álvarez de Castro.

Al margen de su bondad o de su torpeza, la pintura de historia, en la que incluyo la de batallas o guerra, giraba en torno a un concepto propio de la estética dieciochesca: sublime. Las historias contadas por estas pinturas eran sublimes en tanto que las escenas fueran grandiosas, admirables los héroes que arriesgaron sus vidas en valores que, con el paso del tiempo, ya no podían suscribirse, pero sí eran ejemplares. Las grandes “máquinas pictóricas” debían ornar los edificios públicos y ser, así, ejemplo para todos. La nación, la patria –un concepto que sólo con la Guerra de la Independencia y, sobre todo, las Cortes de Cádiz y la Constitución de 1812 empezó a ser comprensible y políticamente efectivo-, disponía ya de una tradición, una historia en la que apoyarse, de la que la nueva clase social se reclamaba y en la que, con tal reclamación, se legitimaba. (Naturalmente, este no era el único instrumento de legitimación: la mejora social, la muy endeble democracia política –endeble pero superior a la inexistente durante la monarquía absoluta-, la ordenación del territorio y de las instituciones económicas, la desamortización, etc., fueron otros tantos factores que contribuyeron a la legitimidad buscada. Importante fue también a este respecto el papel desempeñado por la iglesia católica, una institución que podía vanagloriarse de vertebrar todo el país y de haber tenido un protagonismo fundamental en el pasado. Conviene señalar que Goya eludió cualquier referencia positiva a la iglesia en sus *Desastres*, aunque no a la actividad de algunos clérigos en la contienda; por otra parte, en los *desastres* números 66 y 67, *Extraña devoción* y *Esta no lo es menos*, así como en los “caprichos enfáticos, el artista adopta una posición crítica hacia la institución eclesiástica.)

A comienzos del siglo XX encontramos las primeras manifestaciones de una pintura, dibujo y grabado que recupera la concepción patética de Goya, aunque lo haga, como es natural, con un lenguaje propio. La historia del siglo acentúa la importancia de este planteamiento y tiende a eliminar, si bien no lo hace por completo, la visión sublime. Entre 1902 y 1908, Käthe Kollwitz, que en 1893 había realizado una serie de estampas sobre *La rebelión de los tejedores*, recrea en un ciclo de siete *La guerra de los campesinos*. Entre 1922 y 1923 trabaja en siete xilografías, *Guerra*, en las que está presente el aliento trágico de la Gran Guerra de 1914; en 1933, el tema es *Muerte*, ocho litografías que acaba en 1937.

Uno de los aguafuertes, punta seca y aguatinta (con papel de lija y barniz blando), de *La guerra de los campesinos* podía haber formado parte de los *Desastres*: una mujer, una madre, se inclina sobre un campo de cadáveres, busca a su hijo en la oscuridad del crepúsculo: *Campo de batalla* es el título (1907, Köln, Käthe Kollwitz Museum). En otro aguafuerte, punta seca (aguatinta, papel de lija y barniz blando), una mujer está *Afilando la guadaña* (1905, Köln, Käthe Kollwitz Museum): el rostro está tan próximo a nosotros que casi no podemos verlo con claridad, se deforma en la cercanía, mayor aún es la proximidad del motivo de la guadaña, delante del rostro, y de las manos, poderosas que la sujetan. No hay espectáculo alguno, no hay distancia espectacular y, así, no podemos desentendernos del motivo.

Kollwitz aborda en estas estampas dos temas que van a figurar entre los más relevantes de este tipo de iconografía: la mujer, la madre. La que afila la guadaña es una mujer mayor, no sabemos si es una madre, pero sí sabemos que está dispuesta a defenderse. En esto, recuerda los *Desastres*, en los que las mujeres “no quieren”, “dan valor” y “son fieras” –números 9, 4 y 5, respectivamente-, defienden a sus hijos y se defienden a sí mismas, con picas y con

cuchillos, no con guadañas. La que busca entre los cadáveres es aún más próxima a Goya: en *Enterrar y callar* (desastre número 18, 1810-1815, Madrid, Biblioteca Nacional) son un hombre y una mujer los que lloran sobre un montón de cadáveres desnudos.

La presencia femenina en las escenas de guerra, una presencia patética, es una constante en las representaciones de la guerra y la violencia en el siglo XX, en los dibujos de la guerra civil española y en los de Castelao: *O paraíso feixista, Todo pol-a Patria, a relixion e a familia, Matáronlle un fillo, Denantes morta que aldraxada* son algunos ejemplos de *Atila en Galicia* (1937); ¡Cobardes! ¡Asesinos! y *Esta door non se cura con resiñación, de Galicia mártir* (1937): en el primer dibujo, la tortura de una mujer, en el segundo, la pena de una madre; como madre, encontramos también a la mujer en alguno de los dibujos de *Milicianos* (1938): *A loitar pol-o fillo y Así procedían*.

El grito femenino es desgarrador en algunas de las mujeres de Picasso, no sólo en las de *Guernica* (1937, Madrid, MNCARS), también, por ejemplo, en *Mujer sentada en un sillón gris* (1939, Madrid, MNCARS), en la que el grito ha transformado, metamorfoseado las facciones de la mujer. Pero es sobre todo en la serie de *Montserrat* que Julio González inicia con su *Montserrat* (1937, Ámsterdam, Stedelijk Museum), que con la hoz recuerda a la figura de Kollwitz, donde la expresión de la tragedia se pone más claramente de manifiesto. El grito protagoniza *Arenga*, que Castelao incluye en *Milicianos*, un dibujo en el que la mujer tiene un papel preponderante: grito de resistencia y ánimo, figura que se dibuja en el primer plano, al igual que el hombre de *Baixade, cobardes!*, que con un cuchillo se dispone a defender a la mujer y reta a los enemigos. En ambos casos el énfasis visual se funda sobre esa proximidad a nosotros (no sólo sobre ella).

La destrucción del cuerpo es la destrucción del otro, puede ser la destrucción de uno mismo en nombre de principios que se considera más elevados. La pintura tradicional representó en múltiples ocasiones cuerpos destrozados, torturados, desollados, en figuras de mártires, estas imágenes difunden una concepción conocida: la tortura del cuerpo es un sacrificio que se ofrece en aras de un principio más elevado que el de la vida terrenal, humana. La pintura napoleónica de batallas representa los cuerpos de las víctimas al margen de cualquier planteamiento religioso: en la citada *Batalla de Eylau* los muertos y malheridos ocupan el primer término de la pintura, de tal manera que sean inmediatamente percibidos-contemplados por el espectador. Se dice que Gros visitó el depósito de cadáveres para poder representar adecuadamente las figuras de los muertos y, en efecto, la verosimilitud de todos ellos es muy notable, la “perfección” con la que están pintados, excelente.

Otra pintura de Gros nos permite hacer una comparación con Goya. En 1806 había pintado *La batalla de Aboukir* (Versalles, Musée du Chateau), en la que el general Murat, sobre caballo blanco, centra la composición, arrolla a los enemigos y los vence. Delante, una vez más, los muertos que puntúan la escena y entre ellos un cadáver con los dos brazos extendidos que nos remite directamente al cadáver pintado por Goya en 1814, en *El tres de mayo de 1808 o Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Madrid, Museo Nacional del Prado). La posición de ambos cadáveres es muy parecida, de ambos vemos el rostro, ambos con los brazos extendidos, pero las diferencias entre uno y otro son importantes. Sólo me referiré a una: mientras que el cadáver de Goya ha sido calificado en numerosas ocasiones de muñeco, tal es el modo en el que ha quedado tras caer fusilado, el cadáver de Gros está lleno de dignidad, nada tiene de muñeco (como no lo tienen otros, remedo de figuras clásicas). Se recordará que el respeto por los restos mortales del enemigo ha sido una tradición del arte occidental

ya desde la *Iliada*. Cabe decir que Goya falta a ese respeto: el muerto sólo es eso, alguien sin vida, a la manera de un muñeco, no la figura heroica y digna que vemos en una escena, sino el personaje inanimado, arrojado, tirado, que encontramos al acercarnos agachados para ver qué sucede en el desmonte del Príncipe Pío.

El cuerpo humano es uno de los motivos en los que Goya muestra su maestría. Los cuerpos femeninos ya en los cartones para tapices y en *Caprichos*, también en los dibujos de los diferentes álbumes, los cuerpos de los majos, con su empaque, los cuerpos de los mendigos tullidos, de los viejos y viejas, que han perdido sus características sexuales, los cuerpos de los brujos, los de los jóvenes que pelean, los cuerpos de los trabajadores, de las lavanderas, los cuerpos de los campesinos y las campesinas, los de los locos, los cuerpos fantásticos, grotescos y caprichosos que se metamorfosean, cuerpos bestiales que vuelan, deformes, con garras y picos, con fauces, difícilmente humanos. También los cuerpos destrozados, empalados, descuartizados, fragmentados, deshumanizados, no cuerpos, sólo sus trozos, como si fueran frutos de un árbol terrible. Cuerpos que van a ser aserrados, cortados, ahorcados, linchados, cuerpos de moribundos por efecto del hambre, cuerpos que van a carretadas con destino al cementerio. La galería de brutalidad es en los *Desastres* insoportable.

La muerte no es un acontecimiento heroico, ni siquiera digno, y la falta de respeto por los restos, despojos, la norma común de todas esas estampas. La pintura europea no olvidó estas imágenes, no las olvidó Otto Dix, tampoco Zoran Music. Castela no las olvidó. El primero, Otto Dix, publica en 1924 una colección de cincuenta aguafuertes titulada *La guerra*. Entre las estampas destacan las escenas de las trincheras en las que los muertos protagonizan la imagen, también alguna que representa un cadáver en primer plano, sin ningún tipo de retórica, procurando destacar la consunción del cuerpo, su transformación en un despojo que cuelga, literalmente, de las alambradas o se confunde con el fango de los paisajes desolados.

Pero quizá es Zoran Music el artista que ofrece una visión más terrible del horror de la guerra en un aspecto que nada puede tener de heroico o sublime: los campos de concentración. Como es sabido, Music estuvo internado en el campo de concentración de Dachau, allí dibujó, con dificultades, escenas del campo, ejecuciones, apaleamientos, transporte de cadáveres, etc. Estos "papeles" son sumamente expresivos, pero no es a ellos a los que ahora deseo referirme. Tras su liberación, Music no parece dispuesto a recordar el horror vivido recientemente y pinta motivos que nada tienen que ver con los campos, paisajes sobre todo, y sólo años después, en la década de los setenta, emprende el trabajo sobre una serie que puede considerarse como el verdadero centro de su obra y testamento pictórico: *No somos los últimos*. El motivo se repite casi obsesivamente: cadáveres amontonados, en un dibujo lineal que destaca la configuración de los cuerpos y de modo muy especial cabezas y cráneos con las oquedades de los ojos y las bocas. La pasta pictórica se ha reducido al mínimo, el lienzo o la harpillera se perciben a simple vista, el espacio, oscuro, con toques blancos y azulados, es neutral, no responde a lugar anecdótico alguno, y el montón se convierte en una especie de monumento terrible a la crueldad.

El recuerdo de Goya está presente, también el de Rembrandt. Los cadáveres amontonados de los *Desastres* prefiguran los de Music y la iluminación rembrandtiana, su luz. Music "ofrece" estas imágenes como la constatación de hechos, sin aspavientos emocionales, como si tanta barbarie formara parte de la naturaleza. G. Sebald explicó en su momento que la descripción de la barbarie debe ser lo más exacta posible, huir de la retórica y el sentimentalismo, levantar un acta notarial, un documento que enfrente al espectador con los hechos desnudos, sin que

exista la posibilidad de derivar nuestra mirada hacia la interpretación subjetiva, y opinable, discutible, ideológica, que las imágenes tradicionales propician.

Así aprenderán a non ter ideas es uno de los dibujos de Castelao en *Galicia mártir* que representa un montón de muertos, *Cobardes! ¡Asesinos!*, la tortura y la violencia, al igual que *Pra que ergan o puño!...*, de *Atila en Galicia*, en el que la atrocidad de lo acontecido contrasta trágicamente con la fisonomía de los dos guardias civiles que la han perpetrado. En todos estos casos asistimos a una deshumanización del otro en la naturaleza del daño ejercido, un daño que, tal como señaló Hanna Arendt, sólo es comprensible tras un proceso de deshumanización previa de la persona, hasta llegar a considerarla como un “no humano” que puede despedazarse, mutilarse, porque ya es una cosa. La reducción del otro a cosa no humana está en el horizonte de las escenas con cadáveres amontonados, mutilaciones, violaciones, etc. La reducción del otro a cosa no humana es el eje de los textos de Primo Levi.

2.

Además de las imágenes, los dibujos de Castelao llevan una leyenda o pié. No es un título, tampoco la descripción de lo que en la imagen se narra. En ocasiones es una reflexión del artista, otras veces una reflexión que el artista parece poner en nuestra boca. ¡Cobardes! ¡Asesinos! es grito que podemos lanzar nosotros, los que contemplamos la tortura, mientras que *Así aprenderán a non ter ideas* es afirmación que el artista pone en mente o en boca del personaje que está en segundo plano, y que el artista destaca para mostrar la violencia ejercida. Otro tanto sucede con *Pra que ergan o puño!...*, puesto en boca de los guardias civiles pero expresión que asumen los colectivos a los que tales guardias representan. (Conviene señalar que no todos los álbumes de dibujos son iguales. Creo que *Milicianos* se aproxima más a lo que era común entre los dibujos de guerra, es más convencional y de más acusada emotividad, tanto por el tratamiento expresivo de la imagen como por la naturaleza de los rótulos que pone al pié.)

La función del pié o leyenda es hacernos pensar, se trata de una reflexión que nos lleva más allá de la pura emocionalidad y elude cualquier sentimentalismo al razonar sobre las causas de lo acontecido. Sin eliminar el shock que lo representado en la imagen produce, Castelao introduce un principio brechtiano: distancia respecto de lo acontecido, no para olvidarlo sino para pensarlo, para reflexionar sobre ello. Esta es una práctica de la que ya se sirvió en sus dibujos anteriores a la guerra, en el álbum *Nos* o en *Cousas de nenos*, en los que utilizó la ironía para aclarar la razón de lo dibujado, sus causas y sus consecuencias, la responsabilidad de los hechos, es decir, leyendas que articulaban el dibujo con un marco más amplio, lo hacían significativo, no puramente mimético o expresivo.

El proceder de Castelao tiene el mismo precedente al que me he referido antes. Los dibujos y estampas de Goya disponen de pies que dan cuenta de las razones que acompañan y significan el dibujo. Hasta que Goya no crea este tipo de imágenes, lo habitual era disponer un pié titular y descriptivo. Incluso en las escenas de guerra dibujadas por J. Callot, que suelen considerarse los antecedentes más importantes de la representación de la violencia, los pies tienen un sentido descriptivo, proporcionan pistas sobre las causas de lo sucedido y en muchas ocasiones justifican la barbarie representada. El artista aragonés no se conforma con una titulación o una descripción, sus pies “opinan” sobre lo representado y nos inducen a que hagamos lo mismo. Cuando se habla de artistas filósofos, por tales suelen entenderse

artistas cultos, cultura que se aprecia en sus obras, ya sea de carácter teórico –sobre la condición de la pintura, por ejemplo-, literario –conocimientos de mitología o de historia antigua y bíblica-, o propiamente filosófico –intelectualmente consistentes-. Goya no responde a ninguna de estas interpretaciones, es un artista filósofo porque reflexiona y enjuicia, se pregunta por las razones de lo que acontece en la imagen, por sus consecuencias, no se limita a estar ante la realidad para reproducirla como si fuera un espejo al borde del camino, quiere esclarecer su sentido. Castelao procede de la misma manera. Esclarecer el sentido de una imagen, de un dibujo o una estampa, implica ponerla en relación con un marco más general, de tal manera que podamos comprenderlos mejor (tanto a la imagen como al marco de referencia).

Los dibujos de estos álbumes se refieren, en dos de ellos, a Galicia, el tercero a la Guerra Civil, sin embargo los motivos representados en cada dibujo concreto, sin dejar de ser hechos que sucedieron en Galicia, son hechos que pueden haber sucedido en otras muchas partes (no sólo de nuestro país), y sin dejar de ser hecho acontecidos durante la Guerra Civil, pueden haber acontecido en otras guerras que nada tienen que ver con la nuestra. Este es un rasgo que habla de la universalidad de Castelao, una universalidad que no se aleja del hecho y lugar concretos, que no es abstracta, todo lo contrario, una universalidad que se funda, precisamente, sobre su concreción. (En este punto, Castelao no hace más que seguir una práctica que ya ha sido suya en dibujos anteriores, en sus representaciones de niños o de labriegos: unos y otros son gallegos, pero sus puntos de vista, sus juicios, valores, críticas e ironías pueden ser de cualquier lugar.)

Un dibujo como *A derradeira lección do mestre* (de *Galicia mártir*) es un buen ejemplo de lo que intento decir. Creo que es uno de los mejores dibujos del artista, tanto por su sobriedad como por el tratamiento visual de la escena. Posiblemente la “lección” tiene lugar en un momento del amanecer, tras el “paseo” nocturno, pero todavía no se ha aclarado suficientemente el día, como ponen de manifiesto tanto los árboles como el desmonte del camino y las lomas del fondo. Los árboles han sido ferozmente podados, como podada está la vida de los rapaces que han perdido al maestro, y la importancia del mojón y del camino habla de una vida que los dos rapaces han de recorrer, en la que ahora están obligados a detenerse. La fuerza de la imagen se perfila en el contraste vertical de los dos árboles y los dos rapaces con la horizontalidad del cadáver del maestro y del camino. La composición no necesita de más aditamentos para hacerse intensa y expresiva, no hay, ni son necesarios, motivos anecdóticos para que comprendamos la escena: todo está “dicho” en lo representado, en la actitud y la ropa de los rapaces, en el contraste desnudo de su desolación y el cadáver, en el lugar no menos desnudo en el que se ha ejecutado el asesinato. La desolación de los rapaces es también la desolación del lugar y de la última lección del maestro: su muerte. Esta es su enseñanza.

La escena corresponde a lo que fue bastante habitual en los caminos, tapias de cementerios y campos durante nuestra Guerra Civil, pero la escena puede ilustrar también acontecimientos similares que han tenido lugar en otros países. Que la víctima sea el maestro, no es en absoluto anecdótico: con la muerte del maestro muere el conocimiento, se ataca la reflexión que el conocimiento implica, el pensamiento y la razón, ahora bien, si la muerte es una lección, la última y definitiva, entonces, por serlo, a despecho de los perpetradores, se concibe como un triunfo de esa razón asesinada. Ese triunfo no es un hecho aislado, anecdótico, es una afirmación de carácter universal: el triunfo de la humanización sobre la deshumanización.

El análisis de *A derradeira lección do mestre* me lleva a una cuestión que siempre me ha preocupado y para la que no sé si tengo respuesta. ¿Cuál es la explicación de una experiencia

estética, no sólo política, ideológica o moral -que también forma parte de esa experiencia-, ante una imagen patética?

Aristóteles abordó el tema en su *Poética* y concluyó que el placer ante una imagen patética radica en la perfección formal con la que tal imagen ha sido elaborada: “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres” (*Poética*, 1448b, 10-13; trad. de V. García Yebra)²⁴. Aristóteles dice alguna cosa más, y de inmediato volveré sobre ella, pero parece claro que esta afirmación resulta insuficiente. También resulta insuficiente la *catarsis*, a “purificación” producida por el temor y la compasión, pues el filósofo habla a su propósito de placer (1453b, 13) y lo que ahora resulta dudoso es que la experiencia (estética) de *A derradeira lección do mestre* produzca placer de la misma manera que pueda producirlo la experiencia de un objeto o un paisaje bello. Cabe pensar incluso en el placer producido por un acto heroico, pero, por una parte, el maestro no ha acometido ningún otro acto heroico que ser maestro en tiempos sombríos, y, por otra, la reflexión a que el *pié* nos induce escapa a una actitud puramente emocional, catártica (que, sin embargo, sí puede existir, que, de hecho, está incluido en la imagen).

El tratado *Sobre lo sublime*, atribuido al Pseudolongino, se centró en la elevación del lenguaje para explicar la naturaleza de lo sublime –no era un tratado poético, sino retórico-, si bien introduce algunos ejemplos extraídos de la poesía clásica que luego fueron utilizados por los teóricos dieciochescos. Pues fue en el siglo XVIII cuando el problema de lo sublime terrorífico se abordó en reflexiones consistentes, en especial en la obra de E. Burke *A Philosophical Enquiry into the Ideas of the Beautiful and Sublime* (1757. Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime), que tuvo una amplia difusión e influencia. Burke recupera una interpretación, por decirlo así, moderada y empirista de la concepción aristotélica de la *catarsis*: nuestro espíritu sufre una especie de *shock* ante la visión de una escena que nos aterroriza, “despierta” de su estado más o menos sedentario y actúa con una energía que nos produce placer, a la manera en que un deportista siente placer cuando hace deporte, cuando ejercita sus músculos (la comparación es del filósofo inglés).

Tengo una dificultad para aceptar este tipo de propuestas: todas ellas hacen de lo patético o lo sublime un factor positivo en mi experiencia. Hacen de lo negativo, positivo, y es en esa positividad donde se encuentra, y se explica, el placer. Ahora bien, lo propio de las estampas de Goya, Kollwitz, Dix y Castelao, lo propio de las pinturas de Music es que no dejan espacio alguno para lo positivo, que no dejan dar al vuelta a lo negativo que ponen en *pié* y que lo hacen de tal modo que ni siquiera la sentimentalidad o la emocionalidad son suficientes para explicar su experiencia: precisamente porque se enfrentan a esa emocionalidad, a que la experiencia acabe en una emoción, mediante procedimientos estéticos diversos (algunos de los cuales han sido mencionados).

Creo que una explicación satisfactoria de la experiencia de lo patético no debe eliminar la negatividad, no debe dar la vuelta a la negatividad, ha de dar cuenta de ella. Vuelvo entonces a la *Poética* de Aristóteles, no para seguirla al *pié* de la letra sino para recorrer, aunque sea con brevedad, un camino que abre. Lo abre para explicar otra cosa, el placer de la *mimesis*, pero quizá pueda encaminarse hacia un tema diferente.

24 Aristóteles se refiere también al “lance patético” en 1452b, 10-13, pero para decirnos qué es –“el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes”-, pero no para explicar la naturaleza de su experiencia.

En el citado 1448b, tras referirse a la habilidad del artista que ejecuta las imágenes con fidelidad, avanza un poco más: “Y también es causa de esto [el placer] que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, *disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa*, por ejemplo que éste es aquél” (1448b, 13-18).

Como ya he dicho, la explicación aristotélica, “éste es aquél”, se refiere a la mimesis, pero lo señalado en cursiva, y por ahora sólo eso, introduce un marco de conocimiento en la contemplación de imágenes, pues se disfruta aprendiendo qué es cada cosa.

A derradeira lección do mestre produce un efecto catártico, pero va más allá, nos enseña qué es cada cosa, no sólo la lección del maestro, la última, también todo aquello que en su asesinato está implicado, así como el triunfo póstumo de la razón, un motivo para alcanzar cierto placer en la lucidez, no de que la razón triunfe con tal alto costo, sino en la lucidez de que se ha conocido, de que se ha aprendido lo que es cada cosa al contemplarla, lo que es la muerte-última lección del maestro, no sólo para los rapaces que Castelao representa, también para nosotros. La imagen artística es cognitiva, no sólo emocional. Conocemos la negatividad a la vez que nos conmocionamos con la barbarie a cuya representación asistimos. Lucidez me parece un término adecuado para explicar esa clase de conocimiento que surge en la contemplación de lo negativo sin eludir su negatividad. Me inclino por pensar, para la experiencia estética, no el placer de la belleza sino el de la lucidez.

APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO TEMÁTICO DE COUSAS DE NENOS DE CASTELAO

DIANA VILAS MEIS

El presente texto se corresponde con la conferencia pronunciada el día 19 de noviembre de 2014 en las Jornadas celebradas en la Universidad de Vigo en el marco del Proyecto: HAR2012-30673. “Castelao. *Obra gráfica. La construcción de un discurso estético, político y social transoceánico (1910-1950)*” dirigido por María Victoria Carballo-Calero Ramos.

1. La figura del niño en Cousas da vida

Todos aquellos que conocéis la obra gráfica de Castelao sabéis que la figura del niño es un motivo recurrente en sus estampas, y este es un aspecto que -bajo mi punto de vista- debemos relacionar con la función social de estas imágenes en el momento de su publicación.

Son viñetas, que se publican en los periódicos vigueses: *Galicia. Diario de Vigo* (1922-26) y *Faro de Vigo* (1926-32) bajo distintos títulos: “*Cousas da Vida*”... “*Caricaturas*” o “*Dibujos de Castelao*”...; con epígrafes específicos como “*Cousas de Nenos*” o “*Pensamentos de Nenos*”; pero también concretando temas “*A caridade*”, “*Os pobres*”, “*Contrastes*”... y estos dibujos configuran un nuevo espacio de opinión de carácter político-social que se añade a las columnas de dichos periódicos, casi siempre situados en la parte central superior de la portada, debajo mismo de la cabecera.

Castelao entendió estos dibujos como un medio, interesándole más su utilidad que cualquier otro fin. Esto es, la capacidad de estas imágenes de *hacer visible* aquellos asuntos que por formar parte de la realidad cotidiana -inmediata- pasan desapercibidos o se aceptan cómo inherentes a la propia dinámica social. A este respecto, una de las herramientas de las que se sirve el artista para *revelar críticamente la realidad* a un público masivo, al pueblo gallego de ese momento, es la figura de los niños, porque suscribiendo las palabras de Valeriano Bozal su mirada no está contaminada por presupuestos o convenciones, se aproximan a las cosas con una verdad que está escondida para nosotros, para nuestra mirada ideológica -viciada-.

Pero no podemos olvidar que la vida de los niños -de los niños gallegos de ese tiempo y de los niños que dibuja Castelao- se desarrolla en distintos espacios o ámbitos de socialización -la casa, la escuela, la calle, el trabajo, etc.- que están condicionados por las circunstancias históricas, socioeconómicas... y que proyectan objetivos educativos, exigencias y expectativas cara los chavales, códigos morales, variables de género y clase social, lo que convierte a los niños en seres a la vez reales e imaginarios, en portadores de significados y de ideologías.

2. Dificultades metodológicas

Para comprender la orientación ideológica respecto de la figura del niño que Castelao nos muestra en las estampas es preciso, por una parte, partir de un exhaustivo estudio histórico de la Galicia de este período, imprescindible para mostrar las relaciones de socialización que caracterizan el contexto en el cual se producen y reciben las estampas. Al mismo tiempo, debemos contemplar que su discurso gráfico constituye un acercamiento extrínseco a la niñez que podemos comparar con los idearios proyectados desde instituciones u organismos oficiales, como las fundaciones benéfico-docentes activas en el marco pontevedrés en aquel entonces; discursos periodísticos pertenecientes a líneas editoriales contrapuestas, publicaciones especializadas que centraban su discurso en el niño -tratados médicos, de urbanidad o de moral, entre otros-, para acercarnos a la visión que los adultos construyeron de la niñez en el marco temporal señalado y ver así que ideas contempla o rechaza el artista. Sin olvidar lo interesante que resulta enfrentar estos imaginarios con la realidad vivida por los propios niños, la vivencia íntima que nos proporcionan autobiografías y entrevistas para constatar o descartar a través de sus experiencias la realidad mostrada en las estampas.

Por otra parte, hace falta puntualizar que las antologías publicadas hasta el momento sobre *Cousas da Vida* de Castelao, que cumplen una labor divulgativa extraordinaria, no dejan de ser agrupamientos de las imágenes hechos a posteriori y un tanto arbitrarios, que no responden a una investigación rigurosa sobre las caricaturas que Castelao publicó en los periódicos señalados: no contemplan una datación detallada, la transcripción literal de la leyenda, incluso algún dibujo aparece modificado... con el que la única manera de conocer la obra gráfica del artista es acudir a los propios periódicos de la época; a lo que se le une la dificultad de encontrar muchos de los ejemplares del periódico Galicia, que se encuentra incompleto y, en muchos casos, en mal estado de conservación.

El primero en elaborar una antología sobre *Cousas de nenos* fue Clodio González Pérez (1976), a la que siguieron a las de Akal (1981) y Galaxia (1989), pero “ni son todas las que están, ni están todas las que son”.

Las *Cousas da Vida* «fueron divididas» por parte de las editoriales que difundieron la obra del artista en grupos de imágenes dedicadas a: 1.-Los niños, 2.-Los hombres, 3.-Las mujeres, 4.-Los animales, 5.-Los viejos, 6.-Los caciques; pero las estampas que voy a presentar en esta intervención forman parte de una antología propia sobre *Cousas de nenos*, que no responde a la clasificación hecha por las editoriales, sino que se centra en aquellas caricaturas publicadas por Castelao en el *Galicia* y *Faro de Vigo* en las que la figura del niño interviene como un sujeto activo en la estampa.

3. El estudio temático de *Cousas de nenos*

Las estampas, inconexas en cuanto que publicaciones diarias, tienen sentido por sí mismas, e incluso muchas de ellas poseen múltiples lecturas -la plástica, la literaria y la conjugación de ambas-. Sin embargo, estas estampas estudiadas en distintos ámbitos temáticos suponen un diagnóstico lúcido y crítico sobre determinadas problemáticas que inciden en el mundo del niño y en la Galicia de su tiempo.

Un estudio histórico sobre la infancia gallega del primer tercio del siglo XX permite apuntar algunos de los espacios o ámbitos de socialización en los que tuvo lugar la vida de estos ni-

ños y que pudieron incidir en la percepción e intencionalidad del discurso creativo del artista, ofreciéndonos múltiples posibilidades para analizar de una manera más sólida y completa las estampas.

En mi opinión, sería adecuado agrupar las estampas en torno a grandes campos temáticos cómo: 1. la familia, 2. la vida cotidiana, 3. las diferencias de género, 4. la vida en la escuela, 5. la infancia desamparada, 6. los juegos y juguetes, 7. “chácharas” de niños, 8. “cosas” alrededor de la política, y 9. niñez en sociedad. Temas que permiten establecer comparaciones con la realidad contextual a la que hacen referencia y mismo con las propias vivencias de los niños.

Por el tiempo reducido de la conferencia me voy a referir solamente a dos de las áreas temáticas mencionadas: la infancia desamparada y la vida en la escuela.

La infancia desamparada

En la infancia desamparada Castelao nos muestran al niño como un activo para la economía familiar.

Una de las responsabilidades más comunes del niño y de la niña labradores era ocuparse del ganado como vemos en esta **estampa núm. 1** publicada en el *Galicia* el 11 de septiembre de 1924, de la que se desprende un fuerte sentimentalismo entre el niño y una ternera, algo que ocurre en muchos otros dibujos, pero que en esta además omite cualquier grafía para conferir todo el protagonismo a la imagen, pues recordando las palabras del propio Castelao en su discurso de *Algo acerca de la caricatura*: «como la expresión del gesto es universal, se evitan las traducciones».

En la **estampa núm. 2**: «-Ay, mayestro: os ricos aproveitan as botiñas, eh? -Porque che andan a sua comodidade, rapaz» [trad. -Ay, maestro: los ricos aprovechan sus botas, eh? -Porque andan a su comodidad, rapaz] (*Galicia*, 28/02/1925), el niño aparece como aprendiz de zapatero, uno de los oficios comunes entre los chavales de las familias humildes como constata el *Boletín de la Estadística de Pontevedra*, en el que podemos observar que durante los cuatro primeros años de aprendizaje los niños no recibían un duro²⁵. Otros tenían que salir a trabajar cómo ambulantes en los oficios de paragüero, barquillero o, el más abundante, vendedor de periódicos, que compraban en pequeñas partidas y luego revendían por la calle, como reza la **estampa núm. 3**: «-Mérqueme o preódico, que trai a derrota de Abd-el-Krim. -¡Canté!» [trad. -Cómprame el periódico, que trae la derrota de Abd-el-krim. -¡Canté!] (*Galicia*, 13/08/1922); o queriendo ser músico, oficio a lo que tantos dibujos dedicó Castelao en otras estampas de *Cousas da vida*²⁶, pues era de los más estimados entre la clase labradora por la posibilidad de recorrer las comarcas dando fiesta al tiempo que ganaban el jornal y que no suponía tanto sacrificio como podía ser la faena en el campo -**estampa núm. 4**: «-¿E logo non queres traballar? -Xa lle dixen a meu pai que me compre un acordeón» [trad. -¿Y luego no quieres trabajar? -Ya le dije a mi padre que compre un acordeón] (*Galicia*, 09/09/1922)-.

Se consideraba natural que los niños trabajaran y, por tratarse por lo general de trabajos «proporcionados» a sus fuerzas, parecían aceptables y mismo positivos para su crecimiento y para

25 BHMP, Boletín de la Estadística Municipal de Pontevedra, (años 1914-1916).

26 Vid. «Cousas da vida», *Galicia*, 27/02/1924.

que se iniciaran en un oficio como aprendices²⁷. En este sentido, llama la atención que en una de las visiones más lúcidas y críticas sobre la situación de la infancia en Galicia en este período, la aportada por Castelao en sus estampas de *Cousas da vida*, no se refleje ninguna advertencia al trabajo infantil -y sobre todo de la dureza en el trabajo en el campo-, lo que puede constituir una prueba evidente de que, hasta que se produjo un cambio de mentalidad relacionado con la consideración de la niñez, el trabajo de los menores en la agricultura sólo muy excepcionalmente suscitó la censura pública.

También nos acerca a la infancia desamparada mediante sus niños mendigos.

Los niños piden auxilio de puerta en puerta de manera habitual, como se desprende de la leyenda de la **estampa núm. 5**: «-Non veñas a pedir máis a miña porta. -E pois logo a ver cando vai vostede pedir a miña» [trad. -No vengas a pedir más a mi puerta -Pues luego a ver cuando viene usted a pedir a la mía] (*Galicia*, 06/02/1923). Son el fiel reflejo de dos mundos contrastados, en la **estampa núm. 6** piden para ir al cine: «-Pol-a y-alma dos seus difuntos, señor; déame pra ir ô cine, que ´estou seguindo unha película e non-a podo deixar» [trad. -Por el alma de sus difuntos, señor; deme para ir al cine, que estoy siguiendo una película y no la puedo dejar] (*Faro de Vigo*, 09/10/1932), una de las actividades lúdicas de moda en aquel tiempo, pero a la que seguramente el niño no tendría acceso en su vida; y en la **estampa núm. 7** se conforman con mirar para aquellos que almuerzan tranquilamente en la terraza de un restaurante: «-¿Qué miras? -Como comen» (*Galicia*, 13/10/1923). La fuerza de la estampa es brutal, porque más allá de pedir limosna, se conforman resignados con ver lo que comen otros.

Quizás el mensaje más sencillo, pero también la más dura y triste, sea la que Castelao emite en esta **estampa núm. 8**: «-Si me tocase a min a lotería compraba pan...» [trad. -Si me tocase a mí la lotería compraba pan...] (*Galicia*, 23/01/1923), que el artista refuerza de manera magistral en los trazos quebrados y líneas discontinuas con las que describe las ropas harapientas de los niños. Además, la contextualización periodística de esta caricatura nos remite a las constantes subidas del coste del pan, anunciadas en el *Galicia* desde los meses finales del año 1922 y que continúan a comienzos de 1924²⁸, momento en el que se vuelve a publicar esta misma estampa²⁹ como parte sustancial de la crítica al incremento de los precios de este producto básico y a la necesidad de que las autoridades mediaran en el asunto.

Pero no sólo nos muestra esta realidad con una denuncia directa, sino que ahonda en su génesis: familias desestructuradas, padres alcohólicos que abandonan a sus hijos, madres que trabajan en exceso...³⁰ y en la percepción social de esta; y entre estos valores vituperables presentes en una parte de la sociedad, Castelao también incluye a aquellos que, pertenecientes a una clase acomodada, practican una doble moral. Este es el caso del hombre adulto que protagoniza la **estampa núm. 9**: «-Es usted un sinvergüenza, un miserable, un canalla... ¡Una

27 Vid. CASTRO, Xavier: *Historia da vida cotiá en Galicia, séculos XIX e XX*, Vigo, Nigratreia. 2007. p. 124-5

28 «Las subsistencias en Vigo», *Galicia* 17/09/1922, p.1; «El precio del pan», *Galicia*, 03/03/1923, p. 2; «Las subsistencias», *Galicia*, 15/08/1924, p. 2.

29 «Cousas da vida», *Galicia*, 13/05/1924.

30 Vid. «-¿Cantos fillos tês, Xan? -Ainda non botei ben as contas; pero xa debo têr uns dez ou doce», en *Faro de Vigo*, 29/05/1930, p. 1; «-O home a quen se lle perdoa todo porque ten doce fillos», en *Galicia*, 22/04/1925, p. 1; «O home que calcula cantos fillos seus haberá na inclusa», en *Galicia*, 12/03/1925, p. 1.

vergüenza de la sociedad!» (Galicia, 03/05/1924) que, más allá de reprender a un niño por pedir limosna en el interior de un teatro, culpabiliza al propio chaval de su desgracia.

La estampa que mejor sintetiza el sentir de Castelao respecto de esta situación de injusticia social es aquella en la que el artista emplea un dibujo más esbozado para imprimir una mayor expresividad y dramatismo al sueño de un niño y un viejo que duermen en la calle, la **estampa núm. 10**: «-FAN BEN EN DURMIR; ASÍ PODEN SOÑAR QUE HAY XUSTICIA PRA ELES» [trad. -*Hacen bien en dormir; así pueden soñar que hay justicia para ellos*] (Galicia, 29/06/1923). La denuncia de la situación es clara: la pobreza, la injusticia, la falta de oportunidades son una constante, una realidad habitual de la que la población sólo puede huir durante el sueño. Pero de esta estampa se extrae, a su vez, cierta desesperanza, porque si bien esta situación fue persistente en el pasado de Galicia, representada con el viejo, es a los ojos del dibujante una rémora con continuidad en el futuro, como bien refleja la presencia del niño.

La vida en la escuela

De todas las «historias de los niños», aquellas que se refieren a la educación y a la escuela son de las más abundantes en la obra del rianxeiro, algo que es de entender si tenemos en cuenta que la escuela -junto con la familia- es el marco de socialización fundamental de la infancia.

Estas estampas, en su conjunto perfilan algunos de los aspectos más relevantes en lo que concierne al sistema educativo gallego de estos momentos, se refieren a las problemáticas que padeció: los métodos de enseñanza primaria -un método pedagógico represivo-, el tipo de maestros -y sobre todo el distanciamiento entre el maestro y el alumnado por el idioma-; y sus consecuencias: la falta de interés y devaluación de la educación, las altas tasas de analfabetismo y el absentismo escolar, que Castelao pretende subrayar mediante la evocación por parte de los propios niños de sus vivencias de la escuela.

Si algo nos queda claro después de observar las *Cousas de nenos* es que estos no quieren ir a la escuela, pero ¿por qué? Los testimonios con los que contamos, en un importante número, inciden en el poco aprovechamiento que se les sacaban a las clases. Este rendimiento insuficiente se debió, en parte, a un método consistente en la memorización de los contenidos sin una idónea comprensión y, por otra parte, por la pedagogía violenta de algunos maestros, que atemorizaba a los pequeños. Esta idea es la que está denunciando Castelao en esta **estampa núm. 11**: «-O “mayestro” pegoume hoxe moito ¿sabes?» [trad. -*El maestro me pegó mucho hoy ¿sabes?*] (Galicia, 05/11/1922) y que ya había acusado con anterioridad en el Álbum *Nós*.

En la documentación que pude consultar, parece que el castigo físico estaba acotado -al menos en la teoría-; ya que en los reglamentos de distintas Escuelas benéfico-docentes de la época se hacía especial hincapié en el hecho de no propinar castigos corporales a los alumnos. Mientras que, los testigos indican que la filosofía pedagógica predominante en la escuela tradicional seguía asentándose en el aforismo de que “no hay razón como la del bastón”.

Estas nuevas inquietudes van ocupando un mayor protagonismo en los medios de comunicación escrita hasta el punto de crearse páginas especializadas en los diversos periódicos, como la «Página Pedagógica» de *Faro de Vigo*, o «La enseñanza y los maestros» de *El Pueblo Gallego*; y emergen multitud de críticas y reivindicaciones a favor de una mejor escuela y de una pedagogía renovada, que desde los sectores galleguistas -en el que se inserta nuestro artista- reclaman la presencia curricular de la lengua y cultura gallegas.

Según Castelao, el distanciamiento existente entre los niños y su maestro debido al problema idiomático fue otra de las causas de la antipatía de los pequeños hacia la escuela. Los distintos planes de estudio que se fueron sucediendo a lo largo de este período omitieron la enseñanza del gallego, como muestran también los estatutos de las escuelas de beneficencia. Pocos de los docentes que trabajaban en las escuelas primarias hablaban el gallego, lo que suscitaba malos entendimientos de cara a los cautivos y acrecentaba la falta de rendimiento en las clases por parte de estos, como se extrae de esta serie de imágenes: las **estampas núm. 12 e 13**: «-O mayestro berroume porque dixer “ollo mol”. -Debeches decir “ojo blando”» [trad. -El maestro me riñó porque dije “ollo mol”. -Debiste decir “ojo blando”³¹] (Galicia, 07/11/1923 y Faro de Vigo, 24/08/1930)³²; la **estampa núm. 14**: «Ai, miña nai: ¿por que o mestre non fala coma nós?»³³ [trad. -Ay, mamá: ¿por que el maestro no habla como nosotros?]; o la retranquera **estampa núm. 15**: «O ESCOLANTE ANDALUZ.-¿Cuanto año tiene? O RAPAZ.-Non temos año ningún; temos unha ovella» [trad. EL MAESTRO ANDALUZ.-¿Cuánto año tiene? EL NIÑO. -No tenemos ningún cordero; tenemos una oveja³⁴] (Faro de Vigo, 17/07/1930).

La realidad de la escuela en este sentido parecía muy alejada de una población que en la mayor parte era gallegohablante y apenas comprendía el castellano, como muestran las leyendas de estos dibujos, que se convirtieron en uno de los escasos rincones de exaltación de la lengua en ambos periódicos.

Cuáles eran las dramáticas consecuencias a todo esto? La primera de ellas, la que muestran las siguientes **estampas núm. 16**: «-Eu hoxe non quería ir â escola, porque... total par'o que se aprende nu'n día!...» [trad. -Yo hoy no quería ir a la escuela, porque... total para lo que se aprende en un día!...] (Faro de Vigo, 04/12/1930), y **núm. 17**: «-Non vayas a escola. Total non se vive con saber ler» [trad. -No vayas a la escuela. Total no se vive con saber leer] (Galicia, 01/03/1925), en las que Castelao vuelve sobre las ideas del escaso aprovechamiento de las clases por parte de los cautivos y de la falta de interés que la escuela producía en ellos; así como de la poca valía o consideración que tenía para ellos la instrucción escolar, que se refleja en los recuerdos de los testimonios y que incidió en las continuas ausencias de los infantes en el colegio. Además, esta falta de los niños a la escuela desembocó en la mayor parte de los casos en su pronta incorporación al trabajo en el campo, de ahí que hubiera una percepción por parte de esta sociedad de intensa actividad agrícola de subestimar la formación académica en los rapaces frente a los conocimientos de un oficio o del trabajo en el campo, pues como deja entrever la leyenda de esta última, “más valía saber doblar el lomo que aprender a leer”.

Así, a diferencia de la mayoría de los dibujos de *Cousas da vida*, en esta estampa los negros son aprovechados para señalar el carácter deprimente y trágico del asunto que desea expre-

31 Castelao introduce un juego de palabras en este pie de la estampa. En gallego “ollomol” es el nombre del pez que en castellano se denomina “besugo”, sin embargo su traducción literal en la lengua castellana sería “ojo” (ollo) “blando” (mol).

32 En la estampa publicada en el *Galicia* se introduce el matiz del género en la referencia al «maestro», que en esta primera Castelao escribe como «La maestra», mas la composición y significado es semejante, quizá con un trazo mucho más sencillo y sintético en esta respecto a la que se edita en el *Faro de Vigo*.

33 Estampa perteneciente a la antología de la editorial Galaxia no encontrada en ninguno de los ejemplares que se conservan de ambos diarios vigüeses; en *Cousas da vida*. Por Castelao, Vigo, Galaxia. 1989. p. 40.

34 Continuando con el juego de palabras entre ambos idiomas, Castelao introduce la palabra “año” que en gallego se refiere a un cordero pequeño.

sar el artista, dotando a la apelación del niño de un carácter rotundo, decidido, urgente. No se trata de un chiste, sino de mostrar las lamentables consecuencias de un sistema educativo yermo y de una concepción errada a respecto de la formación que debían recibir los más pequeños.

La propósitos de esta desvalorización de la escuela, otra de las consecuencias más notorias de este absentismo escolar fue el alto grado de analfabetismo existente entre la población infantil de la Galicia del momento, que Castelao expresa -no con poca ironía- en este otro conjunto de ilustraciones: la **estampa núm. 18**: «-¿Porqué non qués ir â escola, rapáz? -Porque.. porque sempre me preguntan o que non sei [trad. -¿Por qué no quieres ir a la escuela, rapaz? -Porque... siempre me preguntan lo que no sé] (*Faro de Vigo*, 25/05/1930), y la **núm. 19**: «-¿Quienes fueron los Reyes Católicos? -Melchor, Gaspar y Baltasar» (*Galicia*, 05/01/1923), publicada a la vuelta de la navidad y cuya respuesta -aparentemente disparatada- del niño a una pregunta relativamente sencilla sobre historia muestra un tinte de carácter político.

Luego, pienso que la siguiente **estampa núm. 20** sintetiza muy bien las ideas apuntadas hasta el momento; dice: «O RAPAZ QUE ESCAPOU DA ESCOLA PENSA QUE NON VOLVERÁ A ESCAPAR» [trad. *EL NIÑO QUE ESCAPÓ DE LA ESCUELA PIENSA QUE NO VOLVERÁ A ESCAPAR*] (*Galicia*, 28/09/1924), una estampa con la que Castelao parece indicarnos que el abandono voluntario de la escuela por parte del niño puede implicar que este no regrese más, ya que ante esa falta de aprovechamiento de las clases o desinterés por ellas los padres probablemente decidirían su participación más activa en las labores del campo o negocio familiar.

Los especialistas en la historia de la enseñanza sostienen que el trabajo infantil, la necesaria aportación que los niños debían prestar a la economía familiar era una de las causas primordiales de la elevada tasa de absentismo escolar que se registraba en Galicia, conque la explotación infantil en este marco temporal era algo más que habitual, sobre todo la participación de los pequeños en las faenas agrícolas intensivas, que vaciaban las aulas del medio rural, limitándose la presencia del niño labrador en la escuela prácticamente al invierno.

Este abandono de los estudios es una de las denuncias más constantes por parte del profesorado de la época y una recriminación constante a los padres, como muestra la documentación de las escuelas de beneficencia consultadas y como han puesto de relieve las investigaciones de la historia de la educación, de hecho, el absentismo escolar en Galicia era uno de los más elevados de toda España.

4. Conclusión

Como señalaba al inicio de la intervención, las estampas de *Cousas de nenos* estudiadas en los distintos campos temáticos propuestos suponen un análisis perspicaz de algunos de los dilemas que afectaron a la infancia gallega en aquel entonces. Mas la mirada lúcida de la niñez desborda en la obra del rianxeiro su ámbito de socialización frecuente -escuela, familia, trabajo, desamparo, ocio- y se vierte sobre muy diversos asuntos que alcanzaron a esta Galicia de comienzos de siglo. Así, en sus interrogantes y conversaciones, aparentemente triviales, Castelao refleja y critica actitudes, hechos o tradiciones, usando como vehículo catalizador el candor y la sencillez de la infancia.

Castelao, con su humor ácido, nos va haciendo adivinar los motivos y las repercusiones de estas medidas recesivas vigentes en la Galicia de su tiempo, mas no por eso deja de señalar

el camino, las oportunidades que se abrirían para el pueblo de decidirse a descartar los prejuicios y convencionalismos que de costumbre refrenan su afán colectivo de lucha y superación.

He aquí esta **estampa núm. 21** titulada «PENSAMENTOS DE NENOS», cuya leyenda dice: «-O home que máis sabe no mundo é o noso mayestro. ¡Hay que ver canto sabe!» [trad. -El hombre que más sabe en el mundo es nuestro maestro. ¡Hay que ver cuánto sabe!] (Galicia, 07/02/1923), verdadero alegato a favor del saber con el que el artista principia toda esta serie de estampas referidas a la escuela.

No debemos ver, por tanto, la construcción de un discurso pesimista en esta interpretación conjunta, el arte de Castelao procura siempre la réplica afirmativa, busca concienciar, hacer pensar, y coincido con el profesor V. Bozal en que «los niños poseen unas características que los hacen especialmente apropiados para este trabajo: son ingenuos y naturales», son capaces de mantener una mirada atenta a lo que sucede en su contorno más próximo y por eso a través de ellos la realidad cotidiana se hace visible desde una mirada más penetrante que la nuestra.

Castelao no quiere representar la realidad -de eso se encarga la pintura- quiere hacer visible a realidad, de ahí que le baste con dibujar a un conjunto de niños con boina y la ropa remendada que reflexionan conjuntamente bajo la lluvia, porque las cosas sólo se ven con claridad cuando uno las piensa.

De alguna manera, en esta síntesis que consiguen las líneas del dibujo y la urgencia que denotan las palabras -o razón- de un niño, materializadas en la leyenda, la caricatura de Castelao constituye en sí misma una «forma de pensamiento».

BIBLIOGRAFÍA

DOCUMENTACIÓN CONSULTADA

Archivo Histórico Provincial de Pontevedra: Sección Gobierno Civil (Fondos de Beneficencia).

Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela: Fondo HISTORGA. Biblioteca dixital de Galicia. Galiciana

PRENSA Y BOLETINES DE LA ÉPOCA

Boletín de la Estadística Municipal de Pontevedra (1914-1916).

Boletín Oficial del Colegio Provincial de Médicos de Pontevedra (1919, 1924-1930).

El Ancora (1900-1904).

El Huerfanito (desembro de 1931).

El Progreso (1907-1911, 1916-1930).

Faro de Vigo (1926-32).

Galicia (1922-26).

La Integridad (1911-1915, 1920-1928).

La Libertad (1906-1918, 1921-1930).

Revista de Pedagogía (xaneiro de 1931).

FUENTES SECUNDARIAS

Bozal, V. (1987): *Sátira y Tragedia: Las imáxenes de Castelao*, Sada - A Coruña, Edicións do Castro.

Brey, G. (2005): «La sociedade gallega (1874-1936)»; en De Juana, Jesús e Prada, Julio (coord.), *Historia Contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel.

Campos, F. (ed.) (1981): *Castelao. Cousas da vida, 1. Obra completa, IV*, Madrid, Akal.

Carballo-Calero, M. V. (1999): «Castelao, Ilustrador», en *Castelao na Galiza do século XX*. Actas do Simposio. Edición de Manuel Ferreiro e Xosé Ramón Freixeiro Mato. Asociación Socio-Pedagóxica Galega. Departamento de Filoloxía Galego-Portuguesa, Francés e Lingüística da Universidade da Coruña / AS-PG, 1999. pp. 181-190.

— (2001): «Do realismo do Álbum Nós ao expresionismo das estampas de guerra (1916-1936)», en *Congreso sobre Castelao*, Xunta de Galicia, pp. 349-353.

Carvalho Calero, R. (1989): *Escritos sobre Castelao*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco edicións.

Castro, X. (2007): *Historia da vida cotiá en Galicia, séculos XIX e XX*, Vigo, Nigratrea.

- Cela, C. J. (1999): «Nenez na escola e na rúa», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 653-659.
- De Juana, J. e Prada, J. (2005): *Historia Contemporánea de Galicia*, Barcelona, Ariel.
- Delgado Criado, B. (1998): *Historia de la infancia*, Barcelona, Ariel Educación.
- Fernández, V. (1989): *El niño y el joven en España, siglos XVIII al XX*, Barcelona, Anthropos.
- Fraguas, A. (1999): «O lugar e a casa onde nacín», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 621-629.
- González Pérez, C. (1976): *Castelao: Cousas de nenos*, Vigo, Edicións Castrelos, col. «O Moucho».
- López García, X. (ed.) (2004): *O xornal Galicia (1922-26). O alento da modernidade*. Consello da Cultura Galega.
- Pousa Antelo, A. (1999): «Da nenez á mocidade», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 645-651.
- Rodríguez Castelao, A. D. (1975): *Escolma Posible*, Vigo, Galaxia.
- (1977) *Diario 1921*, Vigo, Galaxia.
- (1993) *Cadernos*, Vigo, Galaxia.
- (1989) *Cousas da vida. Por Castelao*, Vigo, Galaxia.
- (2000) *Obras*, Vigo, Galaxia.
- (2000) *Sempre en Galiza*, Edición crítica, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia/ USC.
- Vázquez, P. (1999): «Un paraíso na infancia», en «A infancia recordada», *Revista Grial*, nº 144, Vigo, Galaxia, pp. 661-668.
- Villares, R. (ed.) (1991): *Historia de Galicia*, vol. 4, Vigo, Faro de Vigo.

Esta monografía
de Castelao
acabouse de imprimir nos obradoiros
da Deputación da Coruña
na primavera de
2017

