

FACES DO PAÍS

O retrato galego da primeira metade do século XX:
entre a renovación do estilo e a convención das aparencias

CARLOS L. BERNÁRDEZ

Nun momento como o actual, en que o retrato semella recuperar un novo pulo, fundamentalmente no ámbito fotográfico e co rostro tornando a un papel central, resulta interesante unha revisión do xénero nun contexto concreto como é o galego, onde non faltan exemplos de interese que poden, ao tempo, complementar a visión global da nosa pintura nun período especialmente significativo para a súa evolución como é o que vai desde os anos finais do século XIX até mediados do século XX.

O achegamento ao xénero retrato sitúanos, inevitabelmente, no ronsel dunha longa tradición en que a reprodución da figura humana era usada de xeito nitidamente definido, ligada ao consumo, como "representación" do poder político ou como "recoñecemento" da posición social do retratado; isto é, vinculada a unha función utilitaria. Trátase dunha finalidade que devagar foi desprazando o seu uso para o privado, especialmente desde que a burguesía comeza a súa hexemonía como clase social e, sobre todo, desde a invención e xeneralización da fotografía, a mediados do século XIX.

Alén diso, o retrato sitúase nun contexto estético fulcral na historia da arte como é o do reflexo e da repetición, fundamento de boa parte da teoría e práctica artística desde tempos ben recuados. Cómpre lembrar que a representación da figura humana, nomeadamente a especular, serviu como moti-

vo de reflexión teórica, ligada á procura dunha autonomía da arte. Así durante o Renacemento, e en artistas como Tiziano, aparece en relación coa teoría renacentista da pintura, e en concreto ligada á oposición entre beleza sensorial e beleza ideal. Esta contraposición neoplatónica ocupou un lugar central no debate teórico sobre as artes, sobre todo na Italia do século XVI. Implicaba ámbitos de reflexión teórica como o *paragone* –a comparación entre escultura e pintura–; o papel dos sentidos espirituais (vista, ouvido) fronte aos demais, tidos por “materiais”; o problema da arte como artificio en relación coa natureza; a análise óptica da percepción, etc.

Se estas cuestións foron importantes para a construción do sistema clasicista das artes no Renacemento, nunca os valores que implicaba o retrato (repetir, reflectir...) foron alleos ao sentido global das artes até os nosos días; ben pola contra, seguen a ter un papel de notábel importancia. Na arte do século XX o problema tornouse moito máis complexo porque a actividade artística sufriu as consecuencias dunha fonda inqueda, que se manifesta de maneira evidente desde as vangardas. Paradigma desta nova situación sería Marcel Duchamp, coa súa intensa desconfianza fronte á imaxe pintada.

Evidentemente, unha análise do xénero no século XX manifesta a enorme mudanza na súa función, que, se por unha banda nos sitúa no ámbito da autonomía do retrato como obxecto artístico, mantén, asemade, o seu sentido, a súa capacidade de comunicación como memoria visíbel dunha persoa concreta, como testemuña da nosa presenza, da pegada na terra dos seres humanos. Isto é o que nos emociona cando nos situamos perante moitas representacións da face humana ao longo da historia, como nos pode acontecer cos rostros funerarios romano-egipcios de Faium; os retratos do mexicano Hermenegildo Bustos –do século XIX–; dun autorretrato de Dürer, Rembrandt ou Goya porque en todos eles está a presenza da nosa condición, a tensión entre a caducidade e a memoria, entre a manifestación do efémero e a vontade de permanencia. Alén diso, o retrato afunde as súas raíces na mesma orixe da expresión artística, velaí o mito fundacional da arte que narra Plinio o Vello na *Historia natural*, no que a filla do oleiro de Corinto Batudes de Sición, namorada dun mozo e perante a súa marcha, traza unha liña ao redor da sombra do rostro do amado proxectada nunha parede pola luz dunha lucerna. No mito está xa esa tensión do efémero e a vontade de reproducir, mellor dito, de capturar o real, e en particular a face, como un dos obxectos basilares da actividade plástica.

Superando os vaivéns dos estilos, o retrato sobrevive durante toda a primeira metade do século XX. A xustificación histórica do xénero era, evidentemente, a procura da reprodución da aparencia física do retratado. No pasado século, coa transformación da arte desde as vangardas históricas, o retrato convértese tamén nun campo para a experimentación, para a construción do estilo do artista, aspecto que cuestionaban os Francastel no seu famoso ensaio sobre o retrato¹ mais que semella evidente cando un observa a utilización do xénero, por exemplo, polo cubismo, en que, nos mellores exemplos, o retratado non fica simplemente cousificado senón que se tiran del aspectos insólitos de expresión, pénsese en obras como o *Retrato de Gertrude Stein* (1906, Metropolitan Museum, Nova York) de Picasso ou o *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915, Malba-Fundación Constantini, Bos Aires) de Diego Rivera.

Neste sentido, cómpre lembrar que a fotografía, desde mediados do XIX, retirara ao retrato a posibilidade de continuar a súa funcionalidade tradicional mais que iso permite unha revisión do seu papel e non necesariamente a súa liquidación. Mesmo, nas primeiras décadas do século, temos testemuños dun debate sobre a superioridade da pintura a respecto da fotografía, debate, por certo, que lembra as disputas renacentistas (*paragone*) entre pintura e escultura ás que xa fixemos alusión. O pintor alemán Otto Dix afirmaba que “a fotografía pode rexistrar só un único instante (e apenas de xeito superficial) e non pode revelar o específico, a forma individual: para o último depéndese da capacidade artística e da intuición do pintor. Daquela, un centenar de fotografías dunha persoa só producirían un centenar de puntos de vista instantáneos, nunca a personalidade como un todo. O todo é algo que só o pintor pode ver e retratar”². Dix percibe a conflitividade latente entre a percepción e a representación, dous elementos conformadores desoutra abstracción que é o que por convención lingüística e social chamamos realidade. Mais o pintor xermano, coas súas reflexións non deixa de evidenciar a formulación dunha tópica tradicional ligada á suposta capacidade do pintor para afondar en aspectos da psicoloxía que escapan ao común dos mortais.

¹ Francastel, Galiene e Pierre, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1978.

² Citado en Eberle, Matthias, “Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History”, en Rewald, Sabine, *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2006, páx. 35.

Se sempre a visión subxectiva do artista estivo na presentación de calquera modelo, a evolución da arte do século XX fixo deste aspecto un elemento central da representación retratística, servindo, nos mellores casos, para reconstruír e reflectir a intensidade complexa, rota, do home contemporáneo.

Por outra banda, hai tamén en artistas e comitentes modernos unha utilización do retrato como manifestación dun estatus social, seguindo neste sentido as vellas convencións, máis ou menos enfeitadas e actualizadas. A través do retrato fica reflectido non apenas o proceso de modernización formal senón tamén o de configuración da identidade das persoas no período que tratamos, e é un espello do consumo artístico e do ascenso social de novos sectores.

Ao tempo, o retrato sitúanos fronte á dicotomía individualidade/anonimato. Moitas veces o artista non quere identificar e clasificar unicamente en función do seu traballo ou afección. Isto é evidente nas vangardas (cubistas, futuristas, expresionistas...); no contexto galego hai que ligalo á diferenza entre o retrato de encarga e o máis vinculado á construción estilística do artista.

Na arte galega das primeiras décadas do XX hai dúas actitudes fronte a representación da realidade, que poderíamos esquematizar no ideal de evasión en contraste co enfrontamento máis rotundo co real.

Na nosa pintura anterior á Guerra Civil temos como representativo da primeira tendencia a corrente rexionalista idealizante (Sotomayor, Carlos Sobrino) e un simbolismo igualmente apegado ao ideal (Corredoyra, González del Blanco), variantes máis complementares que contrapostas, practicadas de xeito simultáneo por moitos artistas. Todos eles, cando retratan mulleres e homes das camadas populares, tidas como esencia do país, optan por idealizalos favorecendo un consumo gratificante do popular. En xeral teñen como fonte inspiradora o Renacemento, a tradición académica italiana e española e pintores como O Greco ou Velázquez.

A segunda tendencia estaría representada polo realismo social (Castelao) e o realismo renovado (Os Novos: Maside, Souto...), que teñen como fonte Goya; o expresionismo alemán ou os primitivos flamengos, que inflúen en Castelao mais tamén en simbolistas como González del Blanco (Nena María, 1915). En xeral, desenvolven fórmulas afíns aos realismos europeos de entreguerras (italianos, alemáns

ou franceses), que se complementan con procuras primitivistas ligadas á tradición galega (románico e barroco populares) e cando se achegan ao popular tenden ao esquematismo, ao arquetipo, ou á utilización dos retratados como *exempla* para a crítica social.

Centrándonos no retrato dos últimos anos do século XIX e da primeira metade do XX en Galiza, observamos que nel se percibe esa continuidade do xénero, a evidencia de que a representación do rostro se inscribía no ronsel dunha longa tradición, con sorprendente fidelidade á mesma, como se o canon retratístico renacentista se perpetuase.

Pátese dos modelos de representación de aparato burgués ou institucional (*Retrato do Cardeal Martín de Herrera*, 1905, de Mariano Tito Vázquez) para chegar a un retrato en diálogo entre o artista e o modelo. En ocasións son amigos ou familiares os protagonistas (*Retrato de Gala Murguía de Castro*, 1894, de Manuel Murguía; *Dona Modesta Parada*, 1900, de Ramón Parada Justel). Este aspecto é ben evidente nas primeiras décadas do XX. Alén diso, o retrato tamén nos amosa un proceso de construción de estilo, ben notábel nos pintores do rexionalismo galego e nos do Movemento Renovador d'Os Novos. 18 11 19

Certamente, partindo desta tradición podemos asistir a afondamentos, a intensificacións da percepción, que son claramente contemporáneos. Neles as olladas son ben diversas e as linguaxes van desde o realismo ao surrealismo e mais o expresionismo á beira da abstracción, pasando polas preocupacións sociais e críticas, mais no profundo, os ollares permanecen, como se a face se perpetuase, dotada dunha aura de verdade profunda, por moita distorsión e ironía que lle acrecentemos á representación.

Os pintores galegos do século XX, desde a xeración rexionalista até os artistas da posguerra que traballan no país ou no exilio, non son alleos a estas continxencias do xénero, podendo percibirse neles un uso do retrato como método de coñecemento para o propio creador, un aspecto que está presente na arte occidental desde a revolución artística do século XV. Ao tempo, tamén podemos sentir en moitas manifestacións do xénero a presenza do desacougo do individuo perante a evidencia da morte, manifesta nos retratos do século XX pero que ten precedentes anteriores, desde o retrato romano até o barroco. 21

Domina, pois, máis a interpretación que a imitación, sobre todo, no noso contexto, a partir do movemento d'Os Novos (Maside, Souto, Colmeiro, Laxeiro...) -artistas que se dan a coñecer na segunda década dos 20- sendo o suxeito menos importante que a forma de representación. O estilo, como afirmaba Giacometti, acaba por impor unha verdade máis auténtica que a simple imitación. Neste sentido, a presenza máis habitual do autorretrato, moi salientábel no noso proxecto, hai que entendela ligada á autorrealización, á reafirmación social ou persoal mais tamén á vontade de experimentación formal.

A relación dos nosos artistas coa fotografía é tamén ben notábel. Nas primeiras xeracións, de finais do XIX e comezos do XX, como por exemplo en Sotomayor, aparece a influencia dos encadramentos fotográficos, unha influencia que tamén se manifesta en sentido contrario xa que o retrato fotográfico de estudio evidencia o influxo do retrato burgués decimonónico³. Pola contra, o retrato fotográfico popular, co seu hieratismo, ten un ar primitivista que o fai unha óptima fonte de diálogo co retrato de pintores como Maside, Colmeiro ou Laxeiro. Un aspecto que foi evidenciado e estudado brillantemente por Carlos Maside no seu ensaio *En torno a la fotografía popular* (1951) subliñando como virtudes deste retrato fotográfico: "simetría, equilibrio, silencio e hieratismo"⁴, calidades que poderíamos trasladar ao pictórico, tal como o entende o artista.

A arte galega deste tempo ofrécenos, pois, unha pluralidade de propostas e posturas, desde o retrato inscrito nas correntes clasicistas e rexionalistas (Álvarez de Sotomayor, Llorens), simbolistas (Corredoyra) até o uso do mesmo como transmisor da mensaxe plástica da modernidade (Carlos Maside, Laxeiro, Francisco Miguel, Cándido Fernández Mazas...), que mesmo pode inserir contidos sociais.

A respecto disto non debemos esquecer que o retrato está formado non só de imaxes, senón tamén de ideas, ou mellor, que as unhas nunca se dan sen as outras. Un cadro non debe soamente verse senón tamén entenderse ou, aínda mellor, lerse. Os retratos dos pintores galegos debemos, pois, lelos no

³ Sobre o tema, véxase Sendón, Manuel e Suárez Canal, X. L., *Pano de fondo*, Caixanova/Centro de Estudos Fotográficos, Vigo, 2010.

⁴ Maside, Carlos, "En torno a la fotografía popular", en *Pintura actual en Galicia*, Colección Grial 2, Galaxia, Vigo, 1951, pág. 26.

contexto –e na evolución da nosa arte do século XX–. Neste sentido, moitas veces nos retratos os individuos son presentados segundo o seu papel na sociedade ou como eles queren ser vistos.

O punto de partida, como en xeral o da pintura galega moderna, hai que situalo na segunda metade do XIX, na que asistimos á chegada a Galiza dunha serie de pintores que exercen como profesores nas novas Escolas de Artes e Oficios: José María Fenollera, Mariano Tito Vázquez, Román Navarro ou Ruíz Blasco, pai de Picasso. Son pintores academicistas, pero xogan un papel importantísimo na formación de novos artistas. Seguen as formas e temas que dominan nos certames nacionais españois.

12 Importante é a figura de José María Fenollera (1851-1918), valenciano de nacemento e excelente retratista, que incorpora un tratamento máis solto, menos afectado que o da pintura anterior, no *Retrato de Alfredo Brañas* (ca. 1893), enfocado cunha naturalidade fotográfica. Fernando M. Vilanova sinalou, moi atinadamente, os ascendentes franceses desta obra: o influxo do naturalismo galo e os recordos de retratos como o de Zola de Manet ou *La siesta* do valenciano Martí Alsina⁵. Cómpre lembrar que a pintura francesa é unha referencia para os pintores peninsulares de fin de século, en especial para cataláns e valencianos, menos ancorados nos modelos académicos espallados desde Madrid.

18 Salienta tamén Mariano Tito Vázquez (1870-1952), nacido en Hellín (Albacete) e formado nas academias de belas artes de Valencia e Madrid. Instalado en Santiago en 1899, incorpora ao ambiente compostelán o seu naturalismo preimpresionista, salientando como retratista (*Retrato do Cardeal Martín de Herrera*, 1905); na súa obra tamén evidencia o acceso ao retrato non só das clases altas, senón tamén 16, 17 das clases medias cara á fin do século (*Retratos de Marcelina Penide e José Barreiro*, 1901).

Neste ambiente, en Galiza hai un importante desenvolvemento cultural e intelectual que o *Rexurdimento* literario favorece. O Rexionalismo estimula unha reflexión sobre a realidade galega, que se

⁵ Vilanova, Fernando M., *A pintura galega (1850-1950)*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1998, pax. 105.

vai reflectir na pintura nunha vontade de enxebrismo que se evidencia nos modelos representados por moitos creadores.

Entre 1870 e 1874 nace un conxunto de pintores que se forman en pleno auxe do realismo e que incorporan á pintura galega unha renovación temática, aparecendo timidamente a preocupación social, representando o mundo traballador. Son chamados "Xeración Doente" porque todos morren na mocidade, frustrándose a súa posíbel evolución. A súa pintura supera o academicismo, é máis preciosista, con interese pola luminosidade. Todos están preocupados pola modernización da súa linguaxe a través do retrato, da paisaxe e do realismo social.

Destacan Ramón Parada Justel (1871-1902), natural de Ourense, e Jenaro Carrero (1874-1902), ambos cultivan o xénero do retrato social desde presupostos realistas. Ovidio Murguía (1871-1900) desenvolve un paisaxismo de acentuado lirismo poético que tamén acaba por influír nos seus retratos: *Retrato de Gala Murguía* (1894), en canto que Joaquín Vaamonde (1874-1900) responde a un estilo máis preciosista, de inequívoco sabor burgués, que mesmo dialoga coa tradición retratística inglesa, como fai en *Retratos* (1895), coa fórmula de inserir un conxunto de figuras de busto, como fixera, por exemplo, no século XVIII William Hogarth.

Pero o mellor retratista galego "entre dous séculos" é Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), que practica un naturalismo historicista, apoiado na tradición realista española, con referencias italianas e inglesas. Sotomayor interésase polo retrato con valores etnográficos, sen renunciar á idealización (*Muller vasca*, 1902). Na súa obra abundan os retratos decorativos e mundanos na liña da grande retratística europea e americana desta altura (Whistler, Sargent, Tissot, Boldini...); *Retrato da señora de Silvela* (1907) é un perfecto exemplo de retrato refinado, elegante, cosmopolita e sofisticado, que nos lembra os de Gainsborough, e no que se xoga cos contrastes lumínicos. No pintor ferrolán tamén se percibe o influxo do enfoque fotográfico e a débeda coa pintura do dezanove, enfoque que tamén se enxerga noutros artistas como Benigno Pereira Borrajo (1874-1961): *As dúas irmás* (1904).

Unha soltura non moi afastada do impresionismo amósase nos retratos de Enrique Campo (1890-1911): *Autorretrato* (1907). O pontevedrés era un excelente debuxante que practicou sobre todo o

debuxo arqueolóxico, mais que nos seus achegamentos ao xénero amosa unha evidente frescura e naturalidade que a súa prematura morte impediu desenvolver.

26 Son de destacar tamén os retratos realizados polos paisa-
xistas Felipe Bello Piñeiro (1886-1952) e Francisco Llorens (1874-
1960); este último, formado no naturalismo e o academicismo e
cun inicial influxo de Sorolla, acabará por elaborar unha pintura de
influencias modernistas e simbolistas, moi preocupado pola luz e
dunha grande calidade, que se converteu no prototipo dunha pin-
tura de paisaxe atlántica, contraposta ao luminismo mediterraneís-
ta dominante no seu tempo na pintura española. Ao tempo, incor-
pora encadramentos caracteristicamente impresionistas, sobre
63 todo en escenas urbanas, e practica unha notábel retratística. O *Retrato da miña filla Eva* (1936) sitúa a
figura recortada nunha paisaxe mariña na que salienta a luminosidade impresionista.

27 Dun eclecticismo permeábel á modernidade é a obra de Germán Taibo (1889-1919): *Autorretrato*
(ca.1906-1907). Taibo é un pintor formado no París da primeira década do XX, onde asiste á academia
Julien, e morto con apenas trinta anos. Realiza paisaxes, retratos e nus para os que terá como modelo a
súa compañeira Simone Nafleux.

32, 41 O retrato modernista e simbolista ten en Roberto González del Blanco (1887-1957):
34 *Autorretrato* (1913); Carlos Sobrino (1885-1978): *Retrato de Antonio Rey Soto*, (1922); Camilo Díaz
Baliño (1889-1936): *Autorretrato* (1919); Juan Luis López (1894-1979): *Retrato de Manuel Quiroga*
(Fig.1, 1919, Museo de Pontevedra) e Xesús Corredoyra (1887-1939), excelentes representantes. Nas
obras simbolistas, serodías entre nós a respecto do contexto europeo, agroma unha concepción que
recupera o plano espiritual da pintura, de clara influencia literaria e no que o feminino ocupa un
lugar sobranceiro. A natureza aparece como unha contorna animada e misteriosa inserida nun
marco que se converte en transmisor dunha linguaxe de símbolos, na que domina o intuitivo e o

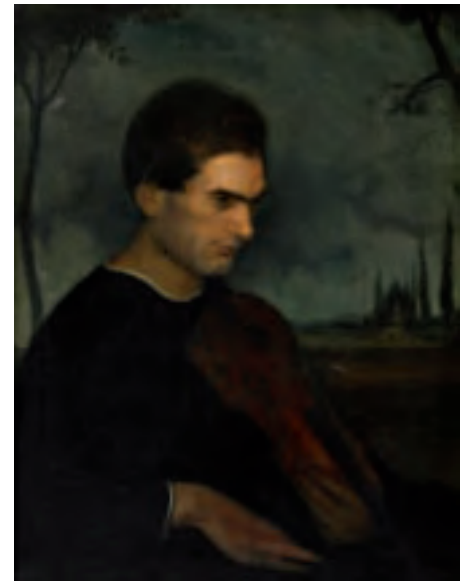


FIG.1 JUAN LUIS
Retrato de Manuel Quiroga
Museo de Pontevedra

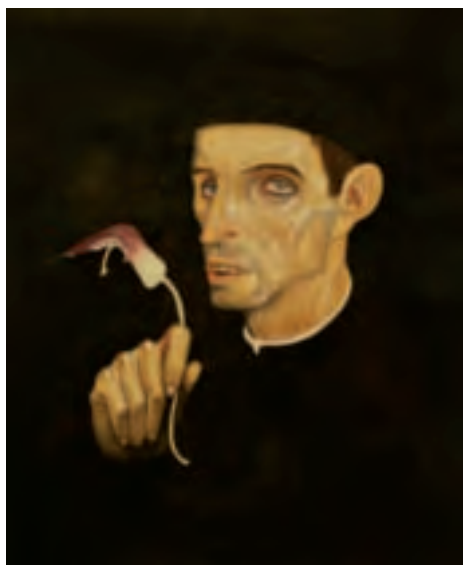


FIG.2 CASTELAO
Asceta
Museo de Pontevedra

emocional, tratando os temas como mensaxes cifradas que nos levan cara a estados de ánimo e sentimentos.

Corredoyra, en especial, adopta uns esquemas nitidamente simbolistas. Os seus retratos optan por unha articulación figura-fondo moi marcada, con fondos frecuentemente simbólicos, con paisaxes sentimentais. O artista recrea a estética barroca e manierista, con doses de primitivismo. Coincide, por exemplo, cun pintor como o andaluz Julio Romero de Torres no idealismo e mesmo transmite o "quietismo estético" que defendía Valle-Inclán no seu influínte ensaio *La lámpara maravillosa*, publicado en 1916. Óleos como *Retrato de dama* (1915) ou *Retrato de Nóvoa Santos* (ca. 1928-1930) responden a estes presupostos. Neste último, Corredoyra

utiliza unha coñecida fórmula de retrato barroco no que o ilustre médico terma dunha caveira entre as súas delicadas mans e olla directamente o espectador, cunha mirada chea señardade; o fondo cunha fonte establece o contrapunto á morte que simboliza a caveira, presentándosenos como fonte de vida. A fórmula é practicamente idéntica á que adoptara González del Blanco no seu *Autorretrato* (1913), aínda que este último sitúa de pano de fondo unha vista de Florencia e a súa autorrepresentación, excentricamente elegante, con boa dose de dandysmo, é un exemplo perfecto de uso do retrato como autoafirmación⁶. Interesantísimo é o *Retrato de Castelao* (1909, colección particular), onde Corredoyra amosa a intensa relación que manteñen retratista e retratado desde 1907, e que continuará até finais da seguinte década. Para ambos Valle-Inclán é un referente⁷ e un influxo na súa arte. O retrato representa o rianxeiro na súa época moza, con aspecto triste, corporeidade pálida e alongada figura, termando dun debu-

⁶ Argullol, Rafael, "Autorretrato: «Refléjate a ti mismo», en *El retrato*, Fundación de amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Madrid, 2004, páx. 46.

⁷ Vilanova, Fernando M., *A pintura galega (1850-1950)*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1998, pax. 229.

xo que reproduce a face de Valle-Inclán, homenaxeando esta influencia literaria de raíz simbolista, completando o cadro cun fondo de paisaxe cunha fuxida a Exipto. Outra grande referencia dos retratos, e en xeral da pintura, de Corredoyra é O Greco que fascina a pintores e escritores nos anos finais do XIX e as primeiras décadas do XX, provocando o entusiasmo e deixando a súa impronta no traballo de creadores como Dario de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo ou o Picasso azul.



FIG.3 CASTELAO
Dous homes
Museo de Pontevedra

28 O propio Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (1886-1950) tampouco non está moi lonxe destes principios estéticos en obras como *Asceta* (Fig.2, ca. 1921, Museo de Pontevedra). Mais Castelao, desde os seus comezos (*No faetón de Rianxo a Santiago*, 1908). xa amosa a súa inclinación polo realismo crítico e polo caricaturesco. A súa evolución irá acentuando estes caracteres e mesmo se deixará influír polo expresionismo, como demostran as súas esquemáticas captacións de figuras nos cafés berlineses (Fig.3, *Dous homes*; Fig.4, *Muller nun bar*, 1921; Museo de Pontevedra) elaboradas durante a súa viaxe europea de 1921. Nestas pequenas pinturas sobre papel reproduce situacións da vida cotiá como o fan os pintores realistas de entreguerras en Centroeuropa, escenas de ambientes moi semellantes, por exemplo, aos de Max Beckmann (*Autorretrato con copa de champaña*, 1919, colección particular, Berlín)⁸. Son obras cunha simplicidade que nos permite achegarnos a intres nos que mulleres e homes testemuñan a experiencia da vida da cidade moderna. A influencia do cartel expresionista, que o artista contempla en Múnic e Berlín, fai que Castelao presente estas figuras, tiradas de interiores urbanos case sen espazo pictórico, plasmadas en trazos grosos e colorido mesto; son, sen dúbida, as creacións en que se achega con maior intensidade a unha dicción máis

⁸ A obra reproducése en Rewald, Sabine, *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2006, páx. 50.

innovadora. En xeral, hai que pór a traxectoria de Castelao en relación coa mudanza das súas preocupacións estéticas e políticas desde mediados da década dos dez –no momento da súa ligazón ao nacionalismo galego das Irmandades–, un viero que vai ir acentuando nos seus anos de madurez, que van desde 1920 até 1936. Isto é ben perceptíbel nos debuxos de “Cousas da vida”, en que as figuras se tornan arquetipos, acentuando o carácter expresionista (*O alquilador*, 1926) ou sintético e idealizado (*No meu tempo*, 1930).



FIG.4 CASTELAO
Muller nun bar
Museo de Pontevedra

Nos anos vinte e trinta, o retrato galego non é alleo ás mudanzas do xénero no contexto internacional, remudado por vías diversas: primitivistas; expresionistas (Castelao, Arturo Souto); por influxo ou analoxía coa Nova Obxectividade alemá e a pintura italiana ou pola influencia da utilización da fotografía. “Orde” e “obxectividade” son conceptos que, por exemplo, o pintor galego Francisco Miguel (1897-1936), vinculado ao ambiente da vangardista revista *Alfar*, manexa en textos sobre a súa obra e que se expresan nitidamente en retratos dunha figuración poscubista como o seu *Autorretrato* (Fig.5, ca. 1933) ou no *Retrato de Syra* (paradoiro descoñecido), a súa esposa. Nalgunhas pinturas esta influencia das formas figurativas poscubistas únese á do indixenismo do muralismo mexicano dun Siqueiros, Orozco ou Rivera, como é o caso do *Retrato de Dolores Olmedo* (Fig.6, 1931, Museo Dolores Olmedo, México)⁹.

Tamén achamos reflexións dun realismo que responde a preocupacións sociais (Maside, Colmeiro) e unha exacerbación do realismo, frecuentemente vinculada a unha vontade de captación psicolóxica e un achegamento a suxeitos populares: *Cila mariñeiro* de Antonio Fernández (1882-1970); *O señor Ricardo* (Fig.7,

⁹ Véxase o catálogo *Entre vanguardias. Francisco Miguel pintor gallego y mexicano (1897-1936)*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México D. F., 1999.



FIG.5 FRANCISCO MIGUEL
Autorretrato

1924, Museo de Pontevedra) de Antonio Medal (1902-1985) inspirado no mundo cotián; nestes últimos, a descrición fisionómica é ben precisa mais, a pesar da marcada individualización, acaban por representar o tipo humano xenérico: o mariñeiro, o aldeán..., intencionalmente non moi lonxe do achegamento ao popular de pintores como Juan Luis López (*A Romaría*, 1914), González del Blanco, Sotomayor ou Carlos Sobrino ou de fotógrafos como Luis Ksado (*Labrego de Galicia*, ca. 1924).

31

Outra vía é a que toma distancias e privilexia os motivos intimistas. Non faltan tampouco as visións críticas e angustiadas que amosan a doenza do individuo ou do artista, a ambigüidade, desolación e deshumanización, mesmo as visións da morte.

Alén diso, é una época de omnipresencia do autorretrato, xa que o artista se interroga obsesivamente entre a incerteza e o desacougo. O conxunto de autorretratos de Laxeiro (1908-1996) presenta unha pautada retórica da representación; "Son eu" escribía o artista nun *Autorretrato* de 1936 (CU.36-36.0007¹⁰, Fundación Laxeiro, Vigo), no que se retrata ollando de esguello, sorprendido de si propio, un estrañamento do eu que lembra a frase de Baudelaire cando afirmaba: "Teño unha alma tan singular que non me recoñezo a min propio". Noutra obra *Autorretrato* (Fig.8, ca. 1934-35, CU.34-35.0364, colección particular), o pintor de Lalín constrúe un auténtico espello do eu, en que o artista plasma as sombras e as liñas con emotividade, sen por iso renunciar a controlala por medio da rigorosa estrutura formal do xénero. Trátase dunha obra plenamente contemporánea que asimila conceptos de vangarda a pesar da pose clásica de autorretrato feito con espello. É un óleo alleo á afectación, plasticamente sobrio e que salienta

psicoloxicamente pola caracterización interior, coa face ensimesmada, mergullado o pintor no seu mundo íntimo e transmitindo unha sensación de abraio sombrizo e melancólico moi característica da arte europea dos trinta. O outro título co que é coñecido *O home, autorretrato*, que implica un manifesto distanciamento, é ben característico dun tempo en que pensadores como Walter Benjamin ou Bertolt Brech usan a distancia como estratexia, afastándose do obxecto de análise para favorecer a reflexión e mellor focalizar.

O *Autorretrato* (Fig.9, 1928, Museo de Pontevedra) de Carlos Maside (1897-1958) presenta unha concepción diferente, enfrontándonos a unha potente imaxe do artista aos trinta e un anos, sereno, concentrado no seu propio eu, cunha aparencia de seguranza. Interpélanos cun ollar intenso e analítico por medio dunha linguaxe formal na que domina a rexa estrutura e a solidez volumétrica, facendo destacar a face tridimensional e un colorismo expresionista.

42

Manuel Torres (1901-1995), en *Autorretrato* (1927), deseña un busto orientado á dereita e cun ollar que se dirixe ao espectador; a face ten a rixidez de quen se contempla a si propio no espello. Reflicte unha percepción da realidade marcada por certa sensación de desilusión. Preséntase como un home da súa época, con chaqueta, camisa e lazo, rostro de trazos moi acusados, transmitindo a impresión de ter moito máis dos vinteseis anos que tiña. Ao tempo, segue un esquema tradicional de representación, o que dota o cadro dun ar ben achegado á retratística europea desta altura, nomeadamente da Nova Obxectividade.

Arturo Souto (1902-1964) achégase ao autorretrato enfrontado ao acto creador de pintor no seu *Obradoiro do artista* (1935, Pinacoteca Fernández del Riego, Museo Quiñones de León, Vigo). Nel represéntase a si propio pero o protagonismo central é para a modelo espida que, como o *Weiblicher Akt mit Gipskopf* [Nu de muller con cabeza de xeso] (1927, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) do alemán Georg Scholz, crea



FIG.6 FRANCISCO MIGUEL
Retrato de Dolores Olmedo, Museo Dolores Olmedo,
México D.F.



FIG.7 ANTONIO MEDAL
O señor Ricardo
Museo de Pontevedra

unha disonancia entre a muller real, rotunda na súa fisicidade, e toda a contorna do obradoiro do pintor, que semella unha ateigada natureza morta, na que os obxectos actúan plenamente como atributos, ligados á personalidade do artista, e que non fan máis que reforzar o aspecto lascivamente vivo da muller¹¹. Alén diso, a acumulación de obxectos e mesmo as tonalidades lembran os retratos de José Gutiérrez Solana.

Unha ateigada natureza morta rodea tamén a figura do meniño no óleo *Meu fillo* (1933), un retrato en que Souto nos mergulla nun ambiente debedor da pintura metafísica italiana e da Nova Obxectividade en que os brinquedos, como o cabalo pintado detrás do cativo, adoptan unha natureza ambigua: animado/inanimado, con espazos e figuras que semellan partir da utilización da representación como evidencia dos desexos e dos soños.

Na acuarela *O pintor Diego Rivera* (ca. 1931), Souto insire a figura do artista mexicano nunha das súas características escenas de bohemia; nesta ocasión usa a coñecida fórmula de retratar un personaxe masculino nun interior, cunha prostituta ao fondo; a diferenza da figura masculina, a feminina aparece estereotipada, un esquema que se pode observar en traballos de artistas como Otto Dix (*Pimp and Prostitute*, 1923, The Pierpont Morgan Library, Nova York)¹².

¹¹ Sobre o cadro de Scholz, véxase Silver, Kenneth, *Caos y clasicismo: arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, Nova York e FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2010, páx.25.

¹² Reproducido en Rewald, Sabine, *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2006, páx. 235.

Na mesma altura, os retratos de Manuel Colmeiro (1901-1999) sitúannos perante a procura construtiva do corpo mediante volumes remarcados que están definidos por unha liña grossa, moi postimpresionista, frecuentemente con fondos monócromos que serven para manter o equilibrio da composición e apoiados nunha gama cromática semellante á de moitas paisaxes do pintor. As figuras de Colmeiro amosan como a súa obra comeza a ser un instrumento para plasmar un ideal renovador no ámbito formal, elaborado coa materia que para el era esencial: rigor compositivo; solidez construtiva; planimetría; vocación monumental e referentes populares, todo concibido con sentido crítico e orixinalidade.

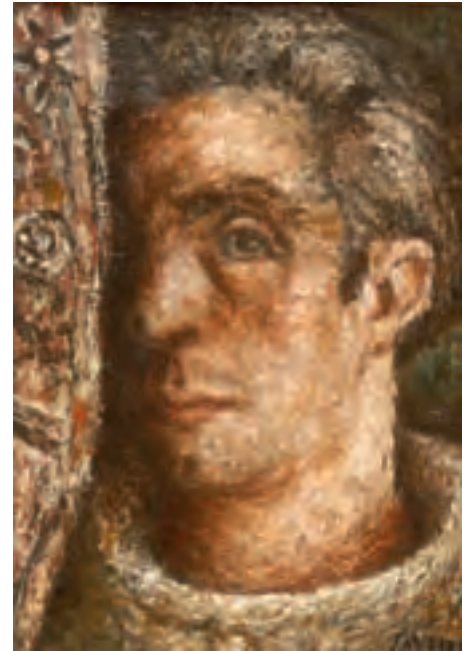


FIG.8 LAXEIRO
Autorretrato

Colección particular. Moaña, Pontevedra

Imaxe cortesía da Fundación Laxeiro

70 damente distanciada e fría de achegarse ao xénero, velaí o *Retrato de Emilia* (1931-34); trátase dun óleo que transmite a sensación de estarmos perante unha muller consciente de si, coas faccións do rostro estáticas, aparecéndonos como unha figura “obxectivada”, resultando moi afín coa cultura figurativa europea dos anos vinte e trinta, un
71 aspecto que o pintor matiza nas súas obras de posguerra: *Retrato do doutor Cáceres* (1949) e que tamén se
72 percibe en óleos de Virxilio Blanco como *Rapaces de aldea* (1931), exemplo dunha figuración de indubidábeis analoxías cos realismos europeos de entreguerras.

Outras vías son as de Cándido Fernández Mazas (1902-1942) e Emilio Martínez Rodal (1912-1972). O primeiro realiza nesta altura un labor moi influído polo fauvismo que el admirou en París, especialmente pola pintura de Matisse. Cómpre salientar os seus cadros de figuras femininas, cun tratamento lineal moi fauvista, completado con amplas zonas de cor de grande harmonía, non moi distante destes presupostos están os seus retratos, eis o *Retrato de Sebastián Martínez Risco* (1939). Martínez Rodal, notábel retratista, abala entre o retrato académico e o de maior soltura, entre os últimos debemos subliñar o seu
74 *Autorretrato* (1932) e o *Estudo de muller* (1934-36), obra que nos lembra na súa frescura a lección de Manet.
65, 67



FIG.9 MASIDE
Autorretrato
Museo de Pontevedra

Mais nestes anos, como noutros aspectos da evolución da nosa arte, a obra de Carlos Maside xoga un papel fundamental. Á súa pintura, e en particular aos seus retratos, podemos aplicarlle o que dicía André Salmon de Moïse Kisling, que era un "realista organizador", un pintor que salienta pola súa delicadeza racional.

E isto percíbese nos seus retratos en que as persoas, como a paisaxe, non son obxecto dunha lectura esteticista e mol senón que son fonte de pintura solidamente construída. Velaí o *Retrato de García-Sabell* (1930); *Muller nova* (1925-1927, colección Novacaixagalicia) ou o xa comentado *Autorretrato* (Fig.9, 1928), todos deitan uns sentimentos de contida emotividade. Maside experimenta e capta as persoas de xeito directo, con teimuda constancia, depuración formal, precisión e austeridade, esa simetría, silencio, equili-

brio e hieratismo que el gababa no retrato fotográfico popular¹³.

Da importancia da retratística neste período da arte galega é proba que unha das principais pezas teatrais da literatura galega desta altura: *A fiestra valdeira* (1927) de Rafael Dieste teña como tema a elaboración dun retrato, tendo como pano de fondo a problemática da identidade e da autoestima individual e colectiva. O protagonista pintor está inspirado no propio Maside. Antonio, o pintor, e Nogueira, o amigo estudante, dialogan sobre o sentido da captación do real, chegando á conclusión de que non cómpre ficar co superficialmente realista, que hai que mirar con ollos novos, chegar á verdade máis fonda; así, o pintor acaba por se referir ao seu modelo: Don Miguel, antigo mariñeiro, afirmando que o que lle interesa é que no cadro se perciba "a dinidade que recibiu dixe mester, dos ventos e dos compañeiros"¹⁴, toda unha afirmación programática do sentido estético do movemento renovador de Colmeiro, Souto, Maside, Torres ou Laxeiro.

¹³ Ver nota 4.

¹⁴ Dieste, Rafael, *A fiestra valdeira*, Edicós do Castro, O Castro, Sada, 3ª edición, 1980, páx. 33.

En xeral, Os Novos fan retratos que propenden cara a formas depuradas e a unha supresión do anecdótico ou literario. Os pintores galegos, no seu tratamento das figuras, están máis interesados no rol das súas personaxes que no seu carácter específico, unha similitude, por exemplo, coa Nova Obxectividade alemá. Ora ben, enténdase que este rol hai que situalo dentro da procura de caracteres de singularidade, en certo sentido na procura de arquetipos que funcionan como emblemas. A tradición nacional non se exclúe nestas representacións, algunhas inconfundibelmente galegas, como é o caso das tratadas coa rugosidade da estética do granito: *Retrato de Domingo García Sabell* (1930) de Maside ou *Retrato de Valentín Paz-Andrade* (ca. 1930-40) de Laxeiro. Tampouco non están ausentes dos retratos as connotacións sociais desde posicións de esquerdas e/ou nacionalistas; neste sentido o compromiso marcado de artistas como Colmeiro, Maside, Souto ou Seoane transloce na súa figuración pero as representacións masculinas e femininas susceptíbeis desta lectura, son en xeral máis arquetipos que puros retratos, eis a *Muller do camiño* de Carlos Maside (1934); Maside segue, daquela, o ronsel da modernidade na que abundan os retratos de persoas que o artista non quere identificar, malia coñecelas, e que clasifica en función de trazos, traballo ou afeccións¹⁵. *Muller no camiño* posúe un sentido ideolóxico, unha dignidade humana como muller e como labrega que ten a súa orixe na súa rotundidade formal, sen nada de literatura, allea á narración e exenta de psicoloxía representada. Esa muller traballadora, labradora, está en primeiro plano, enchendo todo o campo visual. O peso nesta composición está na potente estrutura do rostro, que parece ser parte da terra mesmo nas súas tonalidades.

En xeral, non nos pode sorprenden a importancia do retrato nesta altura tendo en conta que a identidade é un dos grandes temas da modernidade. Neste sentido, percíbese, nas primeiras décadas do XX, un desdobraemento, por unha parte unha acusada personalización do retrato e, ao tempo, unha con-

¹⁵ Pérez Segura, Javier, "Sobrevivir al naufragio. Retratos modernos, retratos de lo moderno", en *El retrato moderno en España (1906-1936)*. Itinerarios y procesos, Fundación Santander/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007, páx. 34.

fusión entre o humano e o artificial, coa recorrente presenza de manequíns, robots e autómatas, podéndose converter a face en carauta: *Mascarón* de Laxeiro (Fig.10, 1934, Fundación Laxeiro, Vigo) e o corpo en espantallo: *Espantallo*, 1934, de Arturo Souto (1934, Pinacoteca Fernández del Riego, Museo Quiñones de León, Vigo); manequín: *Estampa (Escaparate)* de Maruja Mallo, (1928, colección privada) ou vestimenta oca: *O buzo* de Manuel Torres (1932, Museo de Pontevedra). Como explica Pedro Azara, no retrato moderno os rostros eslúense en *prósopon* (face en grego) e *persona* (máscara en latín), acaban por se confundiren, mudando *prósopon* en *persona*¹⁶, volvéndose o rostro máscara.

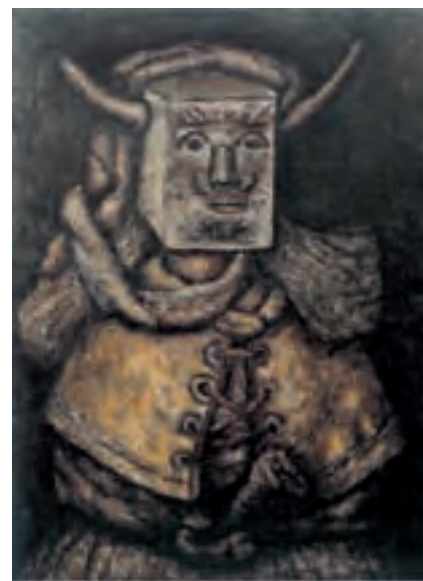


FIG.10 LAXEIRO
Mascarón

Fundación Laxeiro, Vigo

Alén diso, os temas das carautas, bonecas e xoguetes, frecuentes na arte desta época, poden ser entendidos como un síntoma que traduce unha inquedanza fronte á representación, en particular no caso das bonecas a respecto da construción da figura, unha evidencia dun sentimento de deshumanización, e por medio del os pintores galegos conectan co ambiente estético internacional do seu tempo, un ambiente en que, como afirma Ian Buruma¹⁷ a propósito do contexto alemán, as “*Masquerades, of one kind or another, were a feature of cultural life in the 1920s. The trick was to show the face behind the mask, to discover a new equilibrium between character, self-representation, and social roles in an age when everything seemed out of whack*” [Mascaradas, dun tipo ou doutro, son un dos trazos da vida cultural dos 20. O truco estaba en amosar a face por tras da máscara para descubrir un novo equilibrio entre carácter, autorrepresentación e roles sociais nunha época en que todo semellaba desfeito].

¹⁶ Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, páx. 128.

¹⁷ Buruma, Ian, “Faces of the Weimar Republic”, en Rewald, Sabine, *Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s*, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2006, páx. 19.

CICATRICES DE GUERRA

É ben coñecida a fractura que para a nosa cultura supuxo a Guerra Civil e o triunfo do franquismo, co asasinato de artistas como Camilo Díaz Baliño, Luís Huici ou Francisco Miguel, o exilio de Castelao, Colmeiro, Souto, Seoane ou Maruja Mallo, e o penoso exilio interior e a loita pola supervivencia de creadores como Mario Granell, Maside, Torres ou Laxeiro. Na posguerra, no interior e nun primeiro momento, vai dominar unha retratística involucionista e fortemente pegada á tradición: Isaac Díaz Pardo (1920), *Retrato do pintor Miramontes* (ca. 1940); Julia Minguillón (1906-1965). O clasicismo formal desta última e o convencionalismo burgués dos seus retratos: *A Tyla e eu* (1943) reflicten moi ben a opción estética mais tamén o ambiente social e a ideoloxía dominante con modelos idealizados de corte clasicista, mulleres maternais en familia, meniños ao redor das mulleres ou nais e pais, cun sentimentalismo que contrasta vivamente co antisentimentalismo da pintura do movemento renovador d'Os Novos que utilizaba os modelos femininos como iconas, salientando a dignidade da muller traballadora, en especial labrega, e o seu carácter de emblema nacional, velaí a *Muller sentada* (1930, Pinacoteca Fdez. del Riego, Museo Quiñones de León, Vigo) de Carlos Maside.

Moi singular, polo que ten de reflexo ideolóxico, é o cadro de Julia Minguillón titulado *A miña familia* (1944). O estilo figurativo clasicista, de grande calidade, está ao servizo dun contido que enxalza a ideoloxía do novo réxime fascista, neste caso coa representación da familia como portadora dos valores tradicionais, nun universo de idealizado equilibrio, que contrasta fortemente coa realidade social desta altura. Coidamos que non é superflua a comparación desta obra cun cadro como *Kalenberger Bauernfamilie* [A familia labrega Kalenberger] pintada polo alemán Adolf Wissel en 1939, pintura que reflicte á perfección o ideal nazi¹⁸.

¹⁸

A obra reproducése e Bernárdez, Carlos L., *De Vigo a Bos Aires. Laxeiro e a pintura galega da posguerra*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2008, páx. 32. Sobre a relación entre clasicismo, fascismo e nazismo véxase Silver, Kenneth, *Caos y clasicismo: arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936*, The Salomon R. Guggenheim Foundation, Nova York e FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 2010.

En contraste con esta pintura temos unha obra como *Parrondo e Tomasín no cárcere* (1938) de Mario Granel (1915-1991), que recolle unha escena de prisión –o artista era un preso político do franquismo– cunha atrevida sinxeleza que se nos aparece como plenamente moderna. 64

De distinto xeito, o preciosismo de retratos de Laxeiro, como os retratos de encarga dos anos corenta tamén ten a súa orixe nunha particular adaptación ao medio, que non lle impide realizar obras de enorme potencia (*Retrato de José Lorenzo Lorenzo*, 1946, CU.46-46.0759, colección particular). Como contraste extremo, véxase o seu *Autorretrato* de 1952 (CU.52-52.0022), unha obra principiada en Galiza dentro da estética do granito e rematada en Bos Aires nun xestualismo que conecta coas correntes internacionais da abstracción informalista, sen perder o ar e a textura da súa obra anterior. Neste óleo, mantendo a fidelidade á súa linguaxe primitivista, dissolve a realidade en cor e xesto, creando estruturas rítmicas, de trazo enérxico pero conservando do seu mundo peculiar a suxestión do seu universo referencial. 86

A ligazón co informalismo faise nesta obra evidente e acada un resultado de enorme potencia. Como noutras obras desta corrente temos a sensación de que Laxeiro pretende “expresar” máis que “representar” no sentido de que a súa pintura se estende polo lenzo como unha descarga de tensión acumulada. O pintor convértese, daquela, nun creador que deliberadamente renuncia á carga intelectual da pintura de tradición clásica. Na súa radicalidade de sentimentos este óleo aproxímase ao retrato psicolóxico. A face do *Autorretrato* é máis espectral que autenticamente corporal, reproducindo a sensación de sufrimento e de intensa dor; o queixume do individuo encerrado nun espazo indefinido, facendo palpábel deste xeito a condición angustiada e dolorosa do home, un aspecto que liga a obra de Laxeiro aos movementos europeos de posguerra que presentan un home perdido na súa intensa soidade, anónimo como un heroe de James Joyce ou de Robert Musil, un “home sen atributos”, vencido polo absurdo dun mundo cruel e inexorábel, sen sentido, que se achega aos personaxes senlleiros entre as multitudes anónimas de Alberto Giacometti ou ao teatro de Samuel Beckett. Estamos perante unha obra que conecta cun tipo de pintura que poderíamos catalogar de existencialismo trágico¹⁹.

¹⁹ Unha lectura do cadro en Bernárdez, Carlos L., “Autorretrato, 1952” en *Laxeiro. Catálogo Universal 1*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2009, páx. 177.

85 Outro camiño de construción de estilo desde o retrato, e de resposta aos estímulos da época, é o que presenta Maruja Mallo (1902-1995) desde o seu exilio americano. A súa *Muller loura* (1951) é unha peza ben representativa da autora nunha altura en que os seus retratos, perdido o seu valor como arquetipos de carácter social que tiveran na década dos trinta -pénsese en obras como *A sorpresa do trigo* (1936, Colección particular, Madrid) ou *O canto das espigas* (1939, MNCA Reina Sofía, Madrid)- devesen en modelos dunha híbrida nova humanidade. Xa non son faces concretas senón carautas pola hiperrrealidade, tentando reflectir o soño dunha humanidade superior, síntese de todas as razas -o contrario de calquera racismo-. *Muller loura* insírese nun conxunto de obras chamadas pola autora "Retratos bidimensionais", que, pola súa calidade xenérica, pola abstracción dos seus trazos faciais, sitúanse no límite do retrato, a pesar do título da serie. Cómpre lembrar que, como ten salientado Tamar Garb, a máscara é o oposto ao retrato, que convencionalmente esixe que os trazos específicos sexan o máis relevante²⁰; neste liña Maruja Mallo paira nun ambiente deliberadamente ambiguo.

Muller loura ten tamén que ver con principios derivados da súa etapa construtiva (1933-1934), cando fai parte do *Grupo de Arte Constructivo* creado por Joaquín Torres-García en Madrid. Como todos os "Retratos bidimensionais", realizados xa en América, sitúase nun contexto universalista que é moi influínte no Uruguai e na Arxentina, que ten en Torres-García e Xul Solar os seus máis claros expoñentes. Ambos realizan unha síntese de trazos americanos precolombianos e universais, cunha sintaxe vangardista, para crearen linguaxes arquetípicas, baseadas na abstracción xeométrica e construtiva.

Maruja Mallo, en retratos como este, usa similares principios racionais universais, enchoupándoo de simbolismo cósmico e utopía para manifestar a esencia da nova sociedade, de síntese, moi achegada á cerna da sociedade que representaba América Latina²¹.

²⁰ Citado en Klein, John, "Las máscaras como imagen y estrategia", en *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Kimbell Art Museum, Fort Worth (EE. UU.)-Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007, páx. 26.

²¹ Arestizábal, Irma, "Cubismos y arte moderno en América Latina. Años 20", en *El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica*, Fundación Telefónica, Madrid, 2004, páx. 53.

Distinto, e igualmente relevante, é o tratamento do xénero de Eugenio Granell (1912-2001); os seus retratos son tamén parte da súa construción estilística, no seu caso ligada ao movemento surrealista, no que participa o pintor galego desde que coñece a André Breton en 1941, durante unha estadía do escritor na República Dominicana, camiño dos Estados Unidos. Granell, tamén exiliado, elabora un surrealismo colorista influído pola realidade xeográfica e cultural caribeña. Nas primeiras obras as referencias formais a Picasso son evidentes, como acontece no *Retrato de Amparo* (1944). 78 Alén diso, o seu *Autorretrato* (1944), dun estilo figurativo máis achegado ao de Óscar Domínguez ou 79 Salvador Dalí, é un óleo de insólito tratamento iconográfico polas súas implicacións simbólicas. O pintor aparece decapitado²² e a súa cabeza atravesada por un rizón. Insire unha frase de Proust, en versión castelá: "*Solo cuando se cree en la realidad de las cosas emplear un medio artificial para verlas no equivale enteramente a sentirse más cerca de ellas*"; completa a representación un reloxo de area, un ollo con ás e un imperdíbel, elementos que unidos á frase semellan evocar un ollar que vai por riba do tempo e no que os medios artificiais, máis que eles axudaren poden levarnos a miraxes, unha reivindicación do valor do "ollar interior" do surrealismo²³. Nesta liña do retrato surrealista, entendido como proxección dos desexos e ao tempo como reflexo/desdobramento do eu, Granell realiza unha interesantísima tinta: *Autorretrato de indio* (1945) na que as referencias formais a Picasso son evi- 75 dentes pero interpretadas cunha sólida ligazón ao mundo indíxena, que se manifesta nos trazos físicos e nos pormenores étnicos. Granell opta, neste autorretrato, pola camuflaxe²⁴, a face india é unha máscara que cobre e descobre e o artista representa un personaxe co que se sente identificado.

²² O primeiro autorretrato decapitado que coñecemos é o de Caravaggio *David coa cabeza de Goliat* (1605, Galería Borghese, Roma), no que o artista se representa como Goliat.

²³ Véxase a interesante lectura que se fai do cadro en Monterroso Montero, Juan M., "Autorretrato de Eugenio Granell (1944). Unha reflexión sobre a mirada e a vida", en *Congreso interdisciplinar Eugenio Granell, actas (Santiago de Compostela 25-27 abril 2006)*, Fundación Granell, Santiago de Compostela, 2007, pp. 379-393

²⁴ Uso o termo "camuflaxe" no sentido que o fai Rafael Argullol en "Autorretrato: «Refléjate a ti mismo», en *El retrato*, Fundación de amigos del Museo del Prado, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Madrid, 2004, páx. 46.

Outra vía é a seguida, tamén no exilio, por Luís Seoane (1910-1979). Nos seus óleos, desde mediados dos corenta, asistimos á evolución do seu estilo cara a un evidente sintetismo. As pinturas dos anos cincuenta presentan figuras de rexa estrutura e forte estatismo e monumentalidade. Progresivamente vai gañando terreo o esquematismo e o dinamismo, alternando estes trazos nas figuras sobre a cor, reproducindo mulleres e homes hieráticos que se reducen a esquemas figurativos, de contido simbólico, con formas organizadas en planos con cores contrapostas, de enorme poder de suxestión. Cando se achega ao xénero, Seoane sitúase no límite do retrato (*Retrato de Lorenzo Varela*, 1950), xa que as súas son representacións de faces simplificadas que se insiren no seu mundo pictórico poboado de arquetipos. Seoane semella mergullado nas súas procuras plásticas, mudando o envoltorio formal en linguaxe.

Nos mellores exemplos do retrato galego de mediados do pasado século podemos, pois, ver reflectida, como noutros contextos de Europa e América, a tendencia ao retroceso da facialidade, á regresión da identidade e á manifestación dun déficit de humanidade, tal como sinalou Dominique Baqué²⁵, ligada ao contexto sociocultural da posguerra que nos sitúa no final dunha tradición da representación do corpo. Como acontece con "retratos" de artistas como Francis Bacon, que levou este vieiro ao límite, semella que chegamos ao remate dun camiño principiado polos pintores do *quatrocento*, e consistente na captación da figura en toda a súa plenitude, un vieiro que leva ao extremo a representación da imaxe humana, amosándonos, frecuentemente, un retrato ambiguo, desapiadado ou, como pouco, desacougante do home contemporáneo.

RETRATO, IMAXE E SOCIEDADE

En conxunto, observando a evolución do retrato galego durante toda a primeira metade do XX, faise evidente que a medida que avanzamos no tempo é cada vez máis significativo non apenas o que se

²⁵ Baqué, Dominique, *Du masque grec à la greffe du visage*, Editions du Regard, París, 2007.

pinta, senón tamén a maneira de pintar. Percíbimos así en autores como Souto ou Laxeiro, unha distancia entre como se pinta para unha finalidade máis comercial ou convencional e para outra máis creativa, mantendo a fidelidade profunda, nas obras máis persoais, aos principios da estética do granito (por exemplo en Laxeiro, *Autorretrato*, 1934-35; *Retrato de Valentín Paz Andrade*, 1930/40). Algo semellante acontece, diferenzas estilísticas á parte, coas obras de posguerra de Arturo Souto, inseridas plenamente na evolución do seu estilo no exilio mexicano, mais nas que tamén se observan niveis de concesión ao convencionalismo do xénero (*Retrato de rapaza con fondo verde*, ca. 1940).

Neste sentido, relacionarmos categorías aparentemente autónomas: formais e temáticas, axuda a comprender mellor cada unha delas. É o que sinalaba Todorov ao afirmar que non se trata de explicar a historia das imaxes só a partir da historia da sociedade ou do pensamento, porque nin as infraestruturas económicas nin as ideas determinan superestruturas artísticas. Os diferentes niveis na vida dunha sociedade condiciónanse mutuamente, de xeito que é imposible dividilos en causas puras e efectos puros. De todos os xeitos, iso non implica que debamos pasar por alto esas relacións, xa que elas son as que nos conducen máis directamente cara ao sentido das imaxes²⁶.

O mesmo Todorov afirma moi atinadamente que o retrato é a manifestación de dúas subxectividades. Os burgueses galegos que elixen a Corredoyra, Carlos Sobrino, Laxeiro ou Julia Minguillón para que realicen os seus retratos pretenden deixar unha impresión da súa identidade e posición social como é característico da retratística occidental desde o século XV, mais tamén pretenden captar unha parte do pintor, aspecto que pode estenderse aos demais individuos, posíbeis espectadores e admiradores.

Neste espazo común interactúan as vontades e estas tamén modifican o estilo dos artistas. Un exemplo claro é a distancia entre determinados retratos dun mesmo pintor, segundo sexa o comitente: Julia Minguillón non retrata igual un empresario, un intelectual –velaí o retrato que lle fai a *Francisco Fernández del Riego* (ca. 1949-1950, Museo Fernández del Riego, Vigo)– ou unha nena: *A nena e a bolboreta*

²⁶ Todorov, Tzvetan, *Elogio del individuo*, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2006, pax. 10.

(1936), nestes últimos hai certo ascetismo, moi *novecento* italiano, moi Mario Sironi –maior no retrato do escritor–, absolutamente ausente nos retratos de sociedade, que seguen a convención do retrato burgués no que as imaxes teñen certo carácter simbólico no seu fondo, interiores galantes, paisaxes, ou alusións á profesión ou estatus, da mesma maneira que na pintura antiga os obxectos vinculados a unha actividade facían parte dos cadros. Neste sentido, o retrato realista, e mesmo académico, suxire unha segunda “lectura”, na que o fundamental é salientar a posición social, aspecto ben visíbel nas obras dos pintores máis fieis ao clasicismo, velaí o magnífico retrato de Elvira Santiso (1872-1961): *Dama compostelá, Josefa Martínez-Baladrón y García Elizagaray* (1936) ou os de Carlos Sobrino: *Retrato de señora* (1917); *Retrato de Antonio Rey Soto* (1922).

En contraste absoluto con exemplos como estes, temos os retratos de Carlos Maside, Arturo Souto ou de Laxeiro nos que domina máis a marca do estilo que a representación. Son primeiramente *masides*, *soutos* e *laxeiros* e en segundo termo retratos.

Podemos concluír subliñando que, se sempre a visión subxectiva do artista estivo na presentación de calquera modelo, a evolución da arte do século XX fixo deste aspecto un elemento central da representación retratística, e a arte galega, un mundo cheo de suxestións aínda non esgotado, non é unha excepción. Alén diso, o retrato serve tamén para evidenciar o contexto cultural da Galiza destas décadas que ten un rico reflexo na obra plástica de artistas como Fenollera, Sotomayor, Corredoyra, Castelao, Laxeiro, Maside ou Souto, coa súa variada nómina de retratos de artistas, escritores e intelectuais (Alfredo Brañas, Nóvoa Santos, Rey Soto, Domingo García-Sabell, Lorenzo Varela, Valentín Paz-Andrade, Sebastián Martínez Risco...) que evocan vivamente a paisaxe cultural dunha época decisiva na historia recente da que é expresiva proba esta galería de “faces do país”.