

## COLMEIRO: PAISAXE QUE SABE A PAN

Carlos L. Bernárdez

*Dende os anos 1920 a 1930, un grupo formado no vangardismo, improvisando, estudando, creando revistas e percorrendo a xeografía de Galicia, comprendeu o repertorio de vida e arte que poseíamos, e foino dando de maneira tan atinada que todo parecía recién estrenado. A Colmeiro hai que o ver dende ista latitude si queremos chegar a o comprender intimamente.*

Antonio Bonet Correa<sup>1</sup>

Regresa a obra de Manuel Colmeiro (Chapa, Silleda, 1901-Salvaterra de Miño, 1999) a Lugo, onde amosou o seu traballo en 1933 no mesmo Círculo das Artes que agora acolle esta nova mostra. Como testemuño deste feito, a acta da sesión de 26 de marzo de 1933 lembra mesmo os espazos daquela histórica exposición, que foron os salóns da rotonda<sup>2</sup>.

Non podemos entender como puramente casual esta presenza do pintor de Chapa no Lugo de comezos dos trinta, pois poucos anos antes aconteceu outro feito sobranceiro ligado ao movemento renovador da arte galega, que se estaba a desenvolver nesta altura: a compra en 1930, por suxestión do poeta Luís Pimentel, do excepcional conxunto de óleos de Arturo Souto que se poden contemplar na sede do mesmo Círculo das Artes. Ambos os feitos testemuñan que na capital luguesa, ao menos en determinados ambientes, o movemento renovador da arte galega que representaban Os Novos comezaba a ter un eco ao que non podían ser alleos escritores como o propio Luís Pimentel, Evaristo e Juan Antonio Correa Calderón, Álvaro Cunqueiro, Aquilino Iglesia Alvariño ou os creadores das revistas luguesas *Guión* (1931) e *Yunque* (1931-32), moi relevantes en xeral para o conxunto de Galiza, polo que supoñen de introdución de linguaxes renovadoras en claves sociais e mesmo revolucionarias<sup>3</sup>. Nelas colaboran escritores como Ánxel Fole ou Francisco Lamas e ilustradores como Arcadio Romero Boelle, tendo un papel decisivo un debuxante, deseñador e poeta: *Ángel Johán* que xa participara, tamén en Lugo, en 1924, na aventura da vangardista revista *Ronsel*, e que realiza ilustracións de carácter proletario na primeira e diseña os seis números de *Yunque*; alén diso, tamén semella da súa man ou influído polo seu traballo o deseño do número 10 da revista *Resol*, que saíu do mesmo prelo lugués en que se fixo *Yunque*, a imprenta Villamarín, xa no ano 1936.

Este núcleo intelectual sería, sen dúbida, o máis receptivo á obra de Colmeiro, un pintor que por aqueles anos xa ocupaba un papel de primeira liña na renovación da arte galega; de feito, o noso pintor ilustra unha páxina no número 6 de *Yunque* (outono de 1932), onde tamén fala del Fole e colaboran artistas como Carlos Maside ou Luís Seoane. Certamente Colmeiro compartía con eles unha actitude ética e estética e unha común estratexia rexeneradora: Tratábase de fertilizar a linguaxe da modernidade, adquirida no contexto europeo, coa sabedoría autóctona, movidos polo desexo de se mergullaren no máis logrado da tradición para conseguiren as mellores calidades da arte popular e medieval, pero cunha vontade evidente de intervención social. Non debemos de esquecer que estamos nun período de crise e convulsión. No ámbito internacional e no nacional é “un tempo ameazador”<sup>4</sup>, co agravamento das tensións sociais e o ascenso dos fascismos, e os artistas teñen que lidar con esa realidade punxente.

<sup>1</sup> Bonet Correa, Antonio, *Colmeiro*, Monografías de Arte Novo, Galaxia, Vigo, 1954, páx. 14.

<sup>2</sup> A acta da sesión di: “*Habiendo solicitado el pintor gallego Sr. Colmeiro autorización para hacer la exposición de sus cuadros en los salones de la rotonda, la Junta accede gustosa a dar toda clase de facilidades al expresado señor para que pueda realizar sus deseos*”.

<sup>3</sup> Véxase Rodríguez Fer, Claudio, “*Yunque* e a vangarda integral”, en *Yunque (Periódico de vanguardia política)*, edición facsimilar, Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2006.

<sup>4</sup> Pagé, Suzanne, *Années 30 en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París, 1997.

Alén diso, desde a perspectiva formal o contexto internacional é xa posvanguardista e tende a solucións artísticas de síntese, como sinala Tomàs Llorens: “*Avec la maturation des derniers groupes avant-gardistes, à la fin des années vingt, s’ouvre une époque qui se caractérise par sa conscience post-avant-gardiste et synthétique*”<sup>5</sup>.

Esta consciencia posvanguardista e sintética é tamén manifesta nos artistas galegos da xeración d’Os Novos. En Maside, Souto ou Colmeiro, é a sensibilidade social a que fai que vexan a necesidade de construción dunha arte que compatibilice renovación con compromiso. De por parte, cómpre termos en conta que o desenvolvemento do movemento galeguista é chave para entender este proceso –mesmo para os que non estiveren ligados a el– xa que este movemento implica, en palabras de Antón Figueroa: “a instauración dun espazo cultural público galego do que a arte constitúe un elemento fundamental para a pedagogía interna da nación e tamén para a súa representación externa”<sup>6</sup>.

A mudanza da arte galega desde mediados da década dos vinte está presidida pola vontade de creación dunha arte nacional que estea, ao tempo, en sintonía coas correntes internacionais. “Un arte da Terra” titula Luís Seoane un ensaio publicado en 1934 e dedicado ao Movemento Renovador que representaban nesa altura Carlos Maside ou Manuel Colmeiro<sup>7</sup>. Neste contexto o traballo de Colmeiro sitúao como un dos protagonistas fundamentais da particular versión dos realismos de entreguerras que se crea en Galiza.

Sobre todo a finais dos vinte e na década dos trinta, a súa arte reflicte a toma de consciencia perante a inestabilidade social e política. A expresión desta inquietude –que non coñece fronteiras nesta altura– toma forma nun realismo que conglomera a tradición da arte galega románica, barroca e popular e a inspiración na vida real. Dominan os temas inspirados nas camadas populares e o mundo agrario –e en menor medida mariñeiro–, mais que se complementan cunha visión de carácter social, de clase. Agroma daquela a ideoloxía progresista do pintor, evidente xa en obras iniciais como *Portuarios* (1924), realizada en Bos Aires, onde mora desde os 12 aos 25 anos, e plenamente desenvolvida nos óleos de finais dos vinte e do período republicano. En *Labradoras* (1928) destaca pola solidez das figuras robustas, portando os trebellos, dunha dignidade primitivista. Máis que labregas concretas son arquetipos que reforzan o carácter social, de clase, que o pintor quere deixar claro; a intensa planimetría da obra evita calquera sombra de “enxebrismo” costumista, reforzando a mensaxe de identificación co popular, non de pura contemplación dunha escena, como tamén acontece en *Campesinos* (1928, colección particular) e no debuxo *Segando* (1931). En todas estas obras prioriza a expresividade fronte á representación mimética dos suxeitos. O peso dos séculos de traballo escuro e de forza inflexíbel é magnificado nas curvaturas dos corpos, signos do movemento obrigado polo labor agrario, iconografía común con Millet, Van Gogh ou o Malévich neoprimitivista e cezanniano de comezos da década dos dez, con quen Colmeiro comparte afinidades.

Na mesma liña está o óleo *Mineiros* (1929, colección particular); nel a carga social é aínda máis explícita ao situarnos nunha catástrofe na mina –título con que tamén é coñecida a obra–, pero a diferenza do tratamento destes asuntos na pintura finisecular, Colmeiro excede a simple ollada de compaixón, adoptando unha posición que o liga directamente cos actores do drama, cos que comparte unha vontade de transformación social. *Vagón* (1930, Pinacoteca Fdez. del Riego, Museo Quiñones de León, Vigo) –que lembra o tema do famoso cadro de Honoré Daumier *Le Wagón de troisième Classe* [O vagón de terceira] (1862, National Gallery of Canada, Ottawa)– tamén deixa en evidencia o seu valor testemuñal, o contido social, tratando as figuras, como nas obras anteriores, dun xeito que as converte en iconas por medio das que o pintor proxecta o seu ollar comprometido sobre unha sociedade en plena loita pola súa transformación.

Esta preferencia por temas populares galegos con forte contido social non exclúe, máis ben reforza os paralelismos con movementos internacionais, como as figuracións poscubistas de matriz francesa, a *Neue Sachlichkeit* (a “Nova Obxectividade” alemá) ou mesmo a pegada do expresionismo latente en boa parte da pintura europea; retratos e paisaxes reflicten este desacougo, o mesmo desacougo que tamén se pode observar na politización do discurso estético da arte europea de corte realista nos anos vinte e trinta. Este aspecto ten o seu reflexo no paisaxismo antropolóxico de Colmeiro

<sup>5</sup> Llorens, Tomàs, “Le mouvement moderne au moment de la synthèse”, en Pagé, Suzanne, *Années 30 en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*, Musée d’Art moderne de la Ville de Paris, París, 1997, pág. 27.

<sup>6</sup> Figueroa, Antón, *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2010, pax. 58.

<sup>7</sup> Seoane, Lois, “Un arte da Terra”, en *Alento*, *Boletín de Estudos Politécos* nº 3, Santiago de Compostela, setembro, 1934.

desta altura e percíbese nas súas representacións de figuras en escenas laborais. Nos seus retratos tamén é evidente, eis o seu *Autorretrato* (1937), que nos sitúa perante a procura construtiva do corpo mediante volumes remarcados que están definidos por unha liña nítida, moi posimpresionista, con fondo austero, que serve para manter o equilibrio da composición e apoiado nunha gama cromática semellante á de moitas paisaxes do pintor. O *Autorretrato*, como outras representacións de figuras do artista, amosa que a súa obra era un instrumento para plasmar un ideal renovador no ámbito formal, elaborado coa materia que para el era esencial: rigor compositivo, solidez construtiva, planimetría e vocación monumental –todo concibido con sentido crítico e orixinalidade. Hai nos seus retratos certo estilo estático, unha maneira deliberadamente distanciada e fría de achegarse ao xénero, transmitindo a sensación de estarmos perante un home 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.

Colmeiro é, daquela, un pintor do seu presente, non ten unha visión historicista do pasado galego –como os intelectuais da Xeración Nós-, aínda que asenta a súa arte en fondas raíces, no popular e nunha intensa ligazón coa tradición, ben que notabelmente reinterpretada e sen sombra de esencialismo. A respecto do popular e folclórico, a súa actitude é moi semellante á do poeta Manuel Antonio –estricto coetáneo- para o que o folclore “non debe ser máis que un punto de partida ourentado cara un vento d’a rosa; dispois hai que botar a andar”<sup>8</sup>.

Puidérase pensar que este forte elo coa tradición podería levar a obra de Colmeiro ao terreo da historia, mais na altura en que elabora a súa obra, como acontece noutros contextos europeos, xa non existe un acordo social entre historia, política e moral, como existía para os artistas do século XIX. Alén diso, Galiza non conta cunha historia oficial –lémbrense os versos de Celso Emilio Ferreiro de padecer “unha historia contada noutra lingua”. De aí que Colmeiro, como Castelao, Maside, Souto ou Seoane, acabe por se tornar pintor da historia non oficial –a das vítimas da historia, da Guerra Civil, da represión e do asasinato ideolóxico ou a dos seres anónimos, fundamentalmente labregos (*Segundo*, 1931).

A pintura de Colmeiro parte, como indicamos, de temas populares e constrúese en composicións estáticas, moi estruturadas, cunha representación frecuentemente sobria. O artista, no seu tratamento das figuras, está máis interesado no rol dos seus 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, de arquetipos que funcionan como emblemas. A muller, a *Mater Gallaeciae*, é neste sentido un valor referencial: *Maternidade* (1934, Museo Provincial de Lugo); *Maternidade da vaca* (1938); *Muller sentada con vacas* (1941), como o serán en xeral os seus labregos liberados do anecdotismo co que foran tratados na pintura costumista. As representacións femininas de Colmeiro posúen un fondo sentido arquetípico, que tamén aparece nas mulleres de Maside, Laxeiro e mesmo Seoane. A ligazón desta muller mítica coa muller real pódese seguir coas palabras de Luís Seoane que lembra, nos seus anos de mocidade, a contemplación dunha muller labrega cun meniño doente ao colo, indo el acompañado polo escultor Eiroa e polo escritor Luís Manteiga:

Aquela nai foi, pra nós, coma o agoiro, diante os nosos ollos, do figuramento da nosa Galicia, vida dun tempo remoto, dende os anos primeiros da creación, embrullada en panos pretos, edosa, a pregar por todos os seus fillos, maselada, soia...<sup>9</sup>

O ideal, o símbolo de Galiza, é, daquela, unha muller labrega –como as virxes esculpidas da arte popular e medieval- semellante ao que recolle para a súa arte, por exemplo, Kazimir Malévich en Ucraína e Rusia.

Se tomamos, por exemplo a *Maternidade da vaca* (1938), vemos esa Galiza personificada na nai “vida dun tempo remoto” e podemos observar que ten un mesmo esquema e unha rotundidade semellante, por exemplo, ás mulleres de Maside, mais cuns trazos de primitivismo, en certo senso, máis suavizados, menos esgrevios, especialmente no tratamento da face, pero ao tempo, neste exemplo concreto, cun dramatismo que evoca o sufrimento de Galiza en plena Guerra Civil. Algo semellante acontece coas *Dúas paisanas de costas* (1953-1959), de data moi posterior mais que manteñen ese sentido arquetípico.

<sup>8</sup> Manoel-Antonio, *Correspondencia*, edición de Domingo García-Sabell, Galaxia, Vigo, 1979, pág. 183.

<sup>9</sup> Seoane, Luís, *Eiroa*, Monografías de Arte Novo, Galaxia, Vigo 1957, pág. 10.

Este rexeitamento do anecdótico é esencial para comprendermos as buscas e logros de Colmeiro que, non o esquezamos, foi quen de conformar unha pintura que se identifica fortemente co país. Deste aspecto foi ben consciente Luís Seoane, que en 1934 xa sinalaba –falando de Colmeiro e de Maside- que a anécdota era o que pexaba a pintura anterior cando se refería a aqueles “artistas excelentes conocedores, ó mellor da técnica, pero que cegos á vida que xurdía a carón d’eles” e que “ollaban soilo a anécdota, o detalle pintoresco, que podía diferenciarlos dos artistas d’outros países”<sup>10</sup>. Esta crítica do anecdotismo leva a Seoane á constatación de que a arte galega da xeración precedente – a de Sotomayor- era subsidiaria da española e que o rexionalismo pictórico se baseaba na superficialidade na captación de trazos singulares, pintorescos. Fronte a isto elévase a nova arte, con Colmeiro nun primeiro plano. A chave estaba na vontade de ver a realidade galega con ollos novos. Unha idea moi repetida polo escritor e crítico de arte Rafael Dieste –excelente coñecedor da pintura de Colmeiro- e que mesmo aparece na súa obra de creación, concretamente na peza teatral *A fiestra valdeira* (1927), nunha conversa entre o pintor protagonista, Antonio na ficción, e o seu amigo estudante Nogueira. O pintor pide a opinión do amigo sobre o retrato que vén de realizar e di:

“ANTONIO: Non agardes resposta. Sigue. Ao remate xa sei que estamos d’acordo. ¿Qué estabas a falar dos ollos, quero dicir, dos teus?

NOGUEIRA: ¡Dos meus diante do teu cadro Canto mailo miro máis limpos e noviños se me viran. Deben de sélos que tiña de rapaz e, noustante, os dun home”<sup>11</sup>.

Este ver con ollos novos a realidade galega corresponde coa vontade dun traballo como o que estaba a desenvolver Colmeiro. Ollos novos que queren proxectarse sobre o popular, captar máis que o superficialmente realista das escenas, achegarse á verdade máis fonda, como cando na mesma obra o pintor se refire ao seu modelo Don Miguel, antigo mariñeiro, afirmando que o que lle interesa é que cadro capte a “dinidade que recibiu dise mester dos ventos e dos compañeiros”<sup>12</sup>. Iso é, a esencia do país desde unha perspectiva de identidade e de clase.

### O paisaxismo estilizado de Colmeiro

Entre nós, o primeiro achegamento á paisaxe prodúcese no primeiro terzo do século XIX cos primeiros exemplos románticos. Máis adiante, na pintura de paisaxe de finais do XIX e comezos do XX, a paixón polo mundo natural é xa paixón por un país concreto, Galiza e cunha actitude reivindicadora do mesmo. Realizada en clave realista, a obra entre dous séculos de Ovidio Murguía, Alfredo Souto, Álvarez de Sotomayor, Bello Piñeiro, Francisco Llorens, Imeldo Corral, Pintos Fonseca ou Seijo Rubio compendia unha visión da paisaxe asumindo a identidade básica ou cultural de Galiza como elemento nuclear de inspiración. Esa procura da paisaxe como fórmula para captar a esencia da súa terra realízase dun xeito semellante na literatura galega, en Rosalía de Castro e outros escritores, e supón afondar na singularidade cultural dun país, descuberto e enxergado con ollos novos polos artistas. Unha captación da paisaxe que toma corpo teórico en pensadores como Vicente Risco, que definen o “sentimento da Terra” en clave marcadamente idealista.

Os Novos mudan a percepción fonda do país cun ollar moderno. Colmeiro, Maside, Souto, Virxilio Blanco ou Seoane constrúen a paisaxe desde unha captación esencialista, peneirada polos movementos europeos máis vangardistas, e reinterpretan a natureza dun xeito atrevido e expresivo, que reflicte as súas respostas persoais a elementos visíbeis e ao tempo manifesta a súa inserción nun proxecto colectivo.

O paisaxismo de Colmeiro foxe da captación característica do rexionalismo naturalista, marcando distancias con el, sometendo os mesmos motivos da pintura da xeración anterior (paisaxe rural con labregos ou escenas clasicistas) e os novos (paisaxe urbana) a un proceso de estilización, produto da contemplación estética da realidade. Xa non se achega aos temas cunha concepción substancializante do cromatismo, senón que parte dun sutil subxectivismo. Aos ollarmos estas paisaxes

<sup>10</sup> Seoane, Lois, “Un arte da Terra”, en *Alento, Boletín de Estudos Politécos* nº 3, Santiago de Compostela, setembro, 1934, pax. 43.

<sup>11</sup> Dieste, Rafael, *A fiestra valdeira*, Edicións do Castro, Sada, 1980, pp. 31-32.

<sup>12</sup> Dieste, Rafael, *Op. cit.*, pax. 33.

sentimos que a verdadeira realidade non está no obxecto mesmo, senón na visión persoal do obxecto, na fluída e inconsistente impresión que suscita el en nós.

A vía seguida polo artista nas súas paisaxes é a que sintetiza diferentes influxos da arte europea de entreguerras en clave nacional. Un exemplo perfecto son as obras realizadas nos anos trinta como *Paisaxe [Casa de Costela]* (1932); *Primaveira na montaña. Galicia* (1933); *Vista de Lugo coa muralla* (1934); *Paisaxe con pastora e vacas [Os castiñeiros vellos]* (1935); *Paisaxe [Milleiral]* (1936); *Paisaxe* (1936). Son óleos que amosan influencias diversas, mais coa indubidábel pegada do paisaxismo posimpresionista, mesmo se pode enxergar a sombra de Van Gogh, en especial nas pinturas da década dos trinta, unha presenza que paira en moitos óleos desta altura do artista galego. Colmeiro estende as cores de xeito compacto, creando atractivos reflexos a tendendo a formas simples e sintéticas que lle dan ás paisaxes un suxestivo ambiente de misterio, todo realizado cunha vigorosa resolución plástica dos motivos paisaxísticos e cun acorde de cores de enorme calidade. Na maioría destas obras o artista crea ritmos curvilíneos de contido dinamismo, optando en xeral por reproducir un horizonte alto que salienta o plano pictórico: *Paisaxe* (1936); *Vista de Lugo coa muralla* (1934), facendo que a atención se fixe máis na terra que no ceo e que o ollar se focalice nos obxectos do primeiro plano.

O pendor expresionista tamén é ben evidente, en especial nas paisaxes con figuras de claro sentido antropolóxico, como *Paisaxe con pastora e vacas [Os castiñeiros vellos]* (1935) ou *No bosque* (ca. 1938). Nestes óleos sitúa unhas pegureiras nun escenario esgrevio coas vacas entre árbores que case as aprisionan; o contraste entre verticais (árbores e muller) e horizontais (campo, vacas), as tonalidades e mais a densidade rítmica das herbas crean unha atmosfera desacougante. Cando adopta motivos clásicos, como o do home nun camiño cara a aldea, moi utilizado polos impresionistas e por pintores como Cezanne ou Van Gogh, Colmeiro atenúa o movemento de profundidade e acentúa a sensación volumétrica das casas.

A especial forza das paisaxes destes anos chamou a atención da crítica na súa primeira mostra en Madrid, onde expuxo no *Círculo de Bellas Artes* en 1932. Naquela ocasión, o crítico Luís Gil Fillol xa comentaba que “*junto a los cuadros de composición con figuras vigorosamente estructuradas, los paisajes de manchas amplias, extensas y ágiles revelan una curiosa novedad. Son como el enlace entre el impresionismo y la tendencia estructurista*”<sup>13</sup>.

Efectivamente, son obras que, en certo senso, representan unha síntese de estilos, un aspecto que caracteriza moitas asimilacións nacionais das propostas da vangarda internacional. Nelas desenvólvese unha relectura orixinal do aprendido da arte vangardista, reestruturada, adaptada a un xeito renovado de ver a realidade que o rodea. Os aspectos do mundo cotián, como un milleiral, unha aldea ou uns lameiros, con pequenas figuras a alindar as vacas ou a realizar diferentes labores agrarios, son a concreción dunha “sorprendente descuberta” do propio país. Unha revelación paralela á que realizaba o mundo literario galego e que explicaba brillantemente Vicente Risco no seu ensaio “Nós, os indaptados”<sup>14</sup>. Unha actitude que é común na cultura de entreguerras en contextos nacionais situados na periferia da cultura europea dominante.

Para un pintor como Colmeiro, Galiza está ateigada de realidades sempre por descubrir e en obras como as antes citadas ou como *Recollendo a folla* (1936) plasma esta percepción. Son creacións nas que os influxos renovadores toman corpo nunha simplicidade de formas que xa se manifesta nas súas primeiras pinturas e debuxos da década dos vinte. En conxunto, todos estes traballos exemplifican un duplo abraio, pola vida e cultura tradicionais do seu país e pola modernidade formal de matriz europea. A arte de Colmeiro, centrada no mundo agrario, interésase nos seus eternos e repetitivos labores, moitos femininos: recoller, apañar, amasar o pan. Liberadas de calquera carácter narrativo, estas escenas teñen algo de solemne ritual, unha sensación que se acrecenta ao teren as figuras un notábel esquematismo.

Pero Colmeiro, na súa procura estilística, acode tamén ás fontes clasicistas, aspecto fundamental para entender a construción e o equilibrio das súas escenas de figuras. Son obras que transmiten unha consciencia da condición moderna, nas que percibimos que o clasicismo non é unha simple volta ao pasado senón unha reformulación do ideal clásico peneirado por unha percepción moi ligada á identidade galega. Nestas obras, como se ten sinalado, as fontes cezannianas son

<sup>13</sup> Citado en *Manuel Colmeiro*, Ministerio de Cultura/ Xunta de Galicia, Madrid, 1983, pág. 70.

<sup>14</sup> Risco, Vicente, “Nós, os inadaptados”, revista *Nós*, nº 115, Ourense, 1933.

fundamentais<sup>15</sup>, e de aí aprende o galego a maneira de situar a figura na paisaxe: *Pastora* (1934); *Muller sentada con vacas* (1941); *Tres nus [As tres Grazas]* (1947); *Pintor, modelo e paisaxe* (1951); *As tres Grazas* (1957-60-77); *Bañistas* (1977). A esta lección vai permanecer sempre fiel e será alicerce das súas fecundas e sutís variacións formais. Como a Cezanne ou ao primeiro Matisse, a Colmeiro semella interesarlle o sentido plástico e unha certa monumentalidade que transmite a impresión de algo tanxíbel. O Colmeiro de temas clasicistas, preocupado pola análise da figura en relación coa paisaxe, segue, xa que logo, o ronsel dese Cezanne que, en palabras de Pierre Bonnard, era “o pintor máis poderosamente armado perante a natureza”<sup>16</sup>. No noso pintor, a través da natureza ponse de manifesto unha orde que non é exactamente “a natureza” mais que está nela, algo tamén evidente no seu paisaxismo puro.

A Guerra Civil vai marcar un punto de inflexión vital e artístico en Colmeiro. As obras realizadas durante os anos da guerra e primeira posguerra manifestan con precisión o abalo vital que supuxo o conflito e tamén a toma de postura, que tivera xa un claro precedente nas súas obras de temática social de finais dos vinte; todas indican un reforzamento do compromiso ético.

O artista abandona Galiza e chega a Bos Aires a comezos de 1937. As súas pinturas deste período reflicten a pegada da represión franquista, velaí a *Maternidade da vaca* (1938), na que figuras e paisaxe son expresións da dor, do esgazamento que o conflito provoca no pintor.

En América, a obra de Colmeiro participa dunha das grandes liñas temáticas que caracterizan a arte galega na diáspora, como é a ausencia da Terra, o exilio, que suxire o título de infinidade de obras de artistas e escritores galegos: *Lonxe* de Lorenzo Varela (*Retrato de Lorenzo Varela*, 1948); *Fardel de eisilado* de Luís Seoane; *Sempre en Galiza* de Castelao e nomes de revistas como *Galicia emigrante*, *Saudade*. Isto é o que evocan obras como *Despedida* (1939-1943). En Colmeiro a paisaxe lembrada xoga un papel fundamental, recreada desde a memoria, idealizada e situada como *locus amoenus*, lugar no que se funde o ideal amoroso, a memoria infantil e a vontade de resistencia en tempos de negación e saqueo do país.

En debuxos de comezos dos anos corenta percibimos influencias picassianas, como se pode observar en *Figuras na paisaxe [diálogo]* (1945), velaí a memoria, a varanda da casa familiar de Costela, a evocación da paisaxe agraria e as figuras dun clasicismo ingresco que lembran o Picasso da *Suite Vollard* e, en xeral, transmiten unha sensación de frescura e atemporalidade no tratamento do tema, con referencias clásicas que van desde a escultura grega deica a cerámica arcaica e ática. Mais non temos a sensación de estar perante simples citas, ben pola contra, asistimos a un mundo cheo de señardade e intensamente ligado á experiencia.

Clásico é o debuxo a contorna que utiliza Colmeiro, que lembra moito a técnica libre e bocexada dos vasos áticos de fondo branco (lécitos); tamén ten orixe na arte grega a recorrencia de tópicos ambientadores como o nu escultórico, as cabezas apolíneas e a varanda.

Como no Seoane de *Homenaje a la torre de Hércules* (1944), este Colmeiro clasicista desenvolve uns temas que serán recorrentes na súa obra ao longo de toda a súa vida e que se constitúen nunha das chaves de toda a súa produción do exilio, en América e logo en París: a evocación da terra deixada atrás e o universo feminino. Galiza agroma como territorio soñado, elemento patente en especial nas saudosas faces femininas pensativas, deitadas e moitas veces espidas. O fondo paisaxístico, con ou sen figura, dominante nestas obras, delinéase como unha fronteira, como un ámbito para o soño (*Pintor, modelo e paisaxe*, 1951), mais tamén como unha barreira entre dous mundos distantes, separados pola ausencia e a memoria, como se pode percibir no mar de fondo do óleo *Despedida* (1939-43) ou na paisaxe agraria cun labrego a arar que figura tras unha porta arruinada que sinala a extrema da terra distante pero presente na lembranza en *Figuras na paisaxe (diálogo)* (1945).

Mais o Colmeiro exiliado non só vive da memoria, senón que se insire no ambiente artístico arxentino primeiro, e logo, a partir de 1948, no parisiense. Así realiza en 1946, xunto con algúns dos máis importantes pintores arxentinos –Berni, Urruchúa, Castagnino e Spilimbergo– os murais para as *Galerías de Florida, Pacífico*, en pleno centro de Bos Aires. Trátase de cinco murais con temas de forte contido simbólico: “O amor”, realizado por Berni; “A vida doméstica”, de Castagnino; “O

<sup>15</sup> Bonet, Juan Manuel, “Unha lección admirable”, en *M. Colmeiro, a través da súa obra* [cat. exp. Casa das Artes; Centro Cultural Caixavigo, febreiro-abril 1999] Concello de Vigo, 1999, páx. 13.

<sup>16</sup> Llorens, Tomàs, *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001, páx. 81.

dominio das forzas naturais”, de Spilimbergo; “A Fraternidade”, de Urruchúa e “A parella humana”, de Colmeiro.

Colmeiro desenvolve unha escena paradisíaca, un canto lírico ao mar mitolóxico galego, que bebe do primitivismo e do clasicismo, como ben soubo ver Luís Seoane en 1946 cando afirma que “a súa obra ten a enerxía leda, algunhas veces a rixidez rítmica da arte grega do século sexto ou da arte románica (...) lonxe de todo pintoresquismo, figuras de nais, de homes, ou figuras míticas nadas no mar, descansan ou ofrecen pólas de carballo e loureiro xunto ó océano”<sup>17</sup>.

En París, onde se instala en 1948, os temas franceses serán as paisaxes da cidade, en especial as pontes do Sena: *Pont Sully-París* (1951); *París-Pont Neuf* (1950). Pero nesta altura terá aínda máis importancia o novo contacto coa terra natal: *Costela, O Relo* (1949); *Paisaxe de Costela* (1950), experiencia vital e artística vivificadora, que sen dúbida o afirma nas conviccións formais e temáticas.

Rafael Dieste, nun texto escrito en 1941 e titulado “Colmeiro: breve discurso sobre a pintura co exemplo dun pintor”, dicía que o Colmeiro pintor falaba en galego<sup>18</sup>, e certamente constrúe unha linguaxe pictórica dun forte lirismo, en que a evocación do mundo galego é unha constante. Para Colmeiro, a lembranza é o soño coa terra distante e a constancia na repetición dos temas e paisaxes deixados atrás. A súa pintura é unha maneira de reencontro, mais tamén un xeito de permanente análise e depuración formal, que atinxe un logrado equilibrio, que Dieste explicaba afirmando que non estaba “logrado por vía diplomática ou apelando á representación proporcional de todos os valores, senón por xusta e delicada oportunidade de acento. Acentúase o volume, a luz, a densidade, a liña, ata onde o pide a estrofa, e esta sae voando, ben construída máis que ben composta, a conxugar o seu íntimo equilibrio co total sosego do espacio e do aire”<sup>19</sup>.

A partir desta altura, o conxunto da obra de Colmeiro evidencia a absoluta coherencia do seu proceso pictórico, fiel aos mesmos principios figurativos e aos mesmos motivos temáticos, que constitúen auténticas series. Percibimos a reelaboración de temas populares, exentos de todo folclorismo, tratados con rotundidade, en ocasións case que escultórica e á vez chea de cor e lirismo, facendo confluír en simbiose a figura humana, especialmente a muller, coa terra, como se dunha deusa-nai se tratase. Durante todos estes anos de exilio, en Bos Aires primeiro e logo en París, manterase fiel a estes presupostos, dando unha maior primacía aos valores cromáticos e lumínicos, sempre desde a fidelidade ao seu mundo e mais aos seus principios esenciais, como proban obras como *Panadeiras* (1960-62-64) ou *Bañistas* (1977). Decote regresa á súa paisaxe natal e nutricia, onde todo sabe a ese pan frecuentemente presente no seu traballo artístico, realizando unha pintura, que, como dicía Antonio Bonet Correa, nunha pioneira monografía dos tempos heroicos da editorial Galaxia, “non é máis que un trasunto dista paisaxe, recreada polas súas mans de artista, e un voltar constante sóbor das fontes máis fondas das sensacións da vida, reloucante ou patética, que crea no home o contacto cotidián cun hourizonte diste tipo”<sup>20</sup>. Un proxecto creativo plenamente logrado que ten como norte Galiza, referente e compromiso permanente ao longo de toda a súa traxectoria vital.

<sup>17</sup> Seoane, Luís, “A pintura mural de Manuel Colmeiro nas Galerías do Pacífico”. En *M. Colmeiro, a través da súa obra* [cat. exp. Casa das Artes; Centro Cultural Caixavigo, febreiro-abril 1999] Concello de Vigo, Vigo, 1999, páx. 203.

<sup>18</sup> Dieste, Rafael, *Textos e crítica de arte*, edición de M<sup>a</sup> Antonia Pérez. A Nosa Terra, Vigo, 1995, páx. 66.

<sup>19</sup> Dieste, Rafael, *Op. cit.*, páx. 68.

<sup>20</sup> Bonet Correa, Antonio, *Colmeiro*, Monografías de Arte Novo, Galaxia, Vigo, 1954, páx.7.