

LAS ESTAMPAS DE *GALICIA MARTIR Y ATILA EN GALICIA*, CONTENIDO Y RELACIONES ESTILISTICAS

INMACULADA JULIAN GONZALEZ
Universidad de Barcelona

1. Introducción

Si con la redacción del *Manifiesto Comunista* entraba en escena "un fantasma que recorría Europa", puede afirmarse sin lugar a dudas que un monstruo real y de nuevo tipo apareció y recorrió Europa a partir de 1933, año de la ascensión de A. Hitler al poder: EL FASCISMO. Fascismo que asolaría al viejo continente en general hasta doce años más tarde, y que, en España alargaría su existencia hasta la muerte del general en 1975.

Como primera medida en contra del peligro que el fascismo podía suponer se celebró en junio de 1935 el "Primer congreso de escritores para la defensa de la cultura" en la Mutualité de París bajo la presidencia de André Gide y André Malraux. El congreso reunió a 230 delegados de treinta y ocho países, asistiendo en representación de España Alvarez del Vayo. Al finalizar se eligió una "Junta directiva Internacional" en la que nuestro país estaba representado por la figura de Valle-Inclán (1).

La sección española se fundó bajo el nombre de "Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura" en febrero de 1936, contando en sus inicios con un reducido número de miembros que aumentó de forma considerable a partir de la insurrección militar del general Franco (2).

En 1936, después del triunfo del "Frente Popular", tuvo lugar la sublevación militar en Marruecos que daría paso a la cruenta Guerra Civil española. Este hecho planteó a los miembros de la sociedad española el tener que definirse, el tomar posición. Al lado de la República se pusieron artistas e intelectuales como Rafael Alberti, M^a Teresa León, Josep Renau, Joan Miró, Alfonso Rodríguez Castelao, ... y un anónimo ejército de artistas que hicieron realidad una vez más la frase de V. Maiakovski "Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas" (3). Incluso un artista más o menos apolítico como Pablo Rufz Picasso tomó partido desde París. Los esquemas en relación al papel del arte y del artista tomaron dada la situación un rumbo nuevo; las asociaciones y sindicatos de artistas se

(1) Davet, Y. André Gide, *Littérature engagée*, Paris, 1950.

(2) Lechner, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Leyden, 1968, pp. 144-145.

(3) Maiakovski, V.B., "L'ordre a l'armée de l'art", poema citado en Gray, C., *L'avantgarde russe dans l'art moderne 1863-1922*, Lausanne s/f., p. 209.

pusieron a colaborar en el gobierno republicano con una idea común: ganar la guerra, luchar en contra del fascismo y defender la libertad.

En Catalunya se había constituido siguiendo el modelo francés la "Asociación Intelectual per la Defensa de la Cultura" en enero de 1936. El 4 de agosto publicó un manifiesto firmado por Josep Lluís Sert, Manuel Angeles Ortiz, F. Soto, Josep Granyer, Josep Cañas, Apelles Fenosa y otros en el que se decía:

"...Queremos en todo momento contribuir con nuestro esfuerzo a la construcción de una nueva sociedad facilitando y colaborando en los trabajos de los compañeros para edificar una Catalunya nueva. Queremos marchar conjuntamente formando un frente único con los intelectuales de Francia y España que se han manifestado ya clara y categóricamente al lado del proletariado revolucionario mundial. Esperamos de todos los revolucionarios de Catalunya que nos prestarán su colaboración ingresando en nuestras filas" (4).

Por su parte la asociación madrileña, en julio de 1936 publicó el manifiesto siguiente:

"...Contra este monstruoso estallido del fascismo que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura... declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo que ahora lucha gloriosamente al lado del Frente popular defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humanas como siempre hizo..."

A partir del 27 de agosto de 1936 hasta 1939 su órgano fue *El Mono Azul* (5) en el que colaboraron R. Alberti, M^a T. León, J.R. Jiménez, A. Machado, L. Cernuda, V. Aleixandre, S. Serrano Plaja, M. Altolaguirre, J. Herrera Petere, J. Sender, C. Barga, J. Chabas... y extranjeros como los escritores alemanes antinazis Erich Weinert, Gustav Regler, Theodor Balk, Arthur Koestler, etc. Estas colaboraciones son de gran interés a nivel político ya que ponen de manifiesto el carácter internacional del conflicto (democracia europea contra fascismo) por un lado, mientras que por otro subrayan la unión entre los intelectuales y el pueblo en unos momentos de gran gravedad.

2. La función social del arte

En el mismo momento en que el artista en aquel ya lejano y crucial 1936 tomó una posición al lado de la revolución, cogió también conciencia de que su producción artística no podía cumplir la misma función que había tenido hasta ese momento; que el arte no podía ser ni puro ni neutral en el más estricto de los sentidos. El artista y con él su producción se tenían que poner al lado del pueblo a fin de lograr, unidos, la nueva sociedad y la nueva cultura por la que luchaban. El

(4) Publicado en *La Vanguardia* (4-8-36), p. 4. *Treball* (4-8-36), p. 4.

(5) La publicación *El Mono Azul*, fue reeditada en facsímil en 1975 por Verlag Detlev Auvermann K.G. Glashütten in Taunus, Alemania.

arte debía ser declarado un elemento de utilidad pública y los artistas considerados como trabajadores de la cultura. Sobre este punto escribió Joan Commeleran:

"La nova evolució de la vida social enderroca el concepte passat de l'art y de la cultura. El moment es decisiu. El que seria lamentable és que els artistes entressim en discussions de si l'art és proletari o no, cosa prou debatuda ja, imentrestant s'infiltrassin en els alts organismes culturals individus prou eloqüents en frases i teories per a captar la confiança del dirigent i desvirtuar el concepte evolutio del moment... Col.laborem-hi tots i no defugim ni regategem la responsabilitat i aportació proporcional dels qui els toqui per dret propi" (6).

El arte debía concebirse en aquellos momentos como algo colectivo y enraizado en el pueblo ya que como afirmó André Gide en el Congreso Internacional de escritores, "El arte al perder el contacto con la realidad y la vida, se convierte en artificio... siempre es por la base, por el suelo, por el pueblo, como un arte recobra fuerza y se renueva" (7). El arte debía ser revolucionario, y como tal, debía cumplir una función social ya que la revolución no se expresa única y exclusivamente por la correcta expresión gráfica o literaria de un símbolo sino que comporta la expresión concreta de unas categorías perfectamente definidas.

El arte en esa época concreta debía cumplir funciones como las de:

1º.- *Recoger el momento que se vivía en la calle y en los frentes*, y en ese sentido escribiría Josep Renau:

"La necesidad actual de un arte crítico no es tanta ni tan inmediata como la de un arte positivo, capaz de recoger el gesto heroico, el entusiasmo, la voluntad firme del hombre del momento, en colores y en formas para intuir a través de los ojos del pueblo, la dignidad, la razón y la elevación de sus sentimientos, de sus entusiasmos, de sus aspiraciones inmediatas en la encrucijada entre la vida y la muerte -la muerte de un mundo y la voluntad de vivir de otro-" (8).

y, sobre el mismo tema diría H. Noja Ruiz en una conferencia pronunciada el 21 de marzo de 1937 en el cine Coliseum de Barcelona:

"A nuestro juicio el Arte Verdadero es el que copia con fidelidad su época sin dejar por eso de otear el futuro" (9).

En esa época fue muy abundante la producción de aguafuertes, litografías, ...así como la edición de folletos dedicados a la guerra como: *Homenaje a Madrid*, *Los dibujantes de la guerra de España*, *Homenaje al general Miaja*, *Galicia mártir*, *Atila en Galicia*, *Milicianos*, *Diez Dibujos de Guerra* (Obra inédita de Antoni Clavé y Martí Bas)...

2º.- *Impartir en todo momento las consignas a la retaguardia*. Esto se llevó a cabo por medio de la producción masiva de carteles.

(6) Commeleran, J., "Comentari", *Mirador*, Barcelona (29-10-36).

(7) Citados por Félix Martí Ibáñez en "Por un arte revolucionario", *Tiempos Nuevos* (1-12-36).

(8) Renau, J., "Entre la vida y la muerte". Suplemento de *La Vanguardia* (16-2-1938).

(9) Noja Ruiz, H., "El arte en la revolución". Of. Propaganda, CNI/FAI, 1937.

3ª.- *Llevar a cabo campañas culturales en los frentes*. Esta labor se realizó vía organizaciones como el "Altavoz del Frente" y las "Milicias de la Cultura". Representaciones de teatro, recitales de poesía...

4ª.- *Llevar el arte a la calle*. Se siguió el ejemplo de lo realizado durante la Revolución Rusa: murales, esculturas, decoración de trenes...

5ª.- *Revitalización del arte popular*, transformándolo en un instrumento útil para la crítica del enemigo. Piénsese en el número de alhajas realizadas, en las fallas de Valencia de 1937... La relación podría seguir pero me interesa concretar que las funciones a cumplir por el arte podían reducirse a dos principalmente: propaganda y educación.

Erwin Piscator escribió en diciembre de 1936:

"Yo preconizo para vosotros en los momentos actuales, una total movilización del arte... Al pueblo, además de con las armas, se le puede defender con los mismos medios artísticos. No ha de ser una mercantilización vil de los medios propagandísticos, pero sí que ha de ponerse al servicio de los ideales más altos de la revolución" (10).

Y en verdad, el arte se usó al servicio de esos ideales dejando de lado su narcisismo para salir a la calle, para contribuir junto al pueblo en armas a ganar la guerra.

3. El papel del artista

El artista, una legión de artistas se pusieron de inmediato al servicio de la revolución, sumándose a las filas antifascistas y al nuevo orden de cosas que podían perfilarse, como unos compañeros más, haciendo realidad las palabras de Angel López Obrero de 1934:

"El vostre lloc està amb el proletariat que és l'única classe amb garantís d'honoradessa i feconditat suficients per a transformar el sentit de la civilització. La vostra pintura pura no es possible dintre un ambient viciat com l'actual... / ...Peró per arribar a la societat socialista s'ha de enderrocar primer a la classe que domina actualment, la burgesí, fins a fer-la desaparèixer del tot. I aquesta tasca es la tasca del proletariat i dels intel·lectuals..." (11).

Los sindicatos de artistas se manifestaron inmediatamente a favor de la revolución por medio de llamadas y notas a la prensa como las que siguen: "La situació es francament favorable per a les forces populars; cal però, continuar amb fermesa la lluita implacable contra els nostres enemics. La guerra civil que diumenge comença pot ésser llarga. Cal organitzar amb eficàcia els fronts de batalla,

(10) Piscator, E., "Una movilización total del arte", *La Vanguardia* (15-12-38), p. 4.

(11) López-Obrero, A., *FullRoig*, nº 1, Barcelona, maig 1934.

peró cal també normalitzar les tasques de la producció" (12). El sindicato de artistes e la UGT, manifestó en septiembre de 1936:

"Ja que l'art es patrimoni del poble, que sigui ell d'una manera directa qui el compregui i defensi com a cosa propia, coneixent el valor que representa en conjunt universal l'art dintre l'història i evolució d'un poble. Pot esser que algun grupet d'inconscients ens titlli de tendenciosos, però el nostre intent es més ampli, laborios; creiem oportu dins els moments de tanta transcendència que vivim aportar el nostre esforç i endegar-lo per a la total transformació de la vida artística cultural que toda transformació comporta... / ...perque sabem, sense cap mena de dubte, el que representa el feixisme per a la llibertat individual i col·lectiva" (13).

Y el "sindicat de Dibuijants Professionals":

"des de el principi, els dibuixants hem aspirat a sostenir el crit de la revolució amb les nostres produccions, orientant al poble, il·lustrant en gràfics aquells pàgines de la revolta que requerien una més ampla difusió. Heus açí la síntesi de la nostra aportació revolucionària posar la influència màgica que exerceixen les imatges gràfiques damunt ls masses al servei de les masses" (14).

Ante estas proclamas y manifiesto bien puede afirmarse como escribió Josep Renau: "En el caso concreto de España, es curioso contemplar como el hecho violento de la guerra despierta al artista de su inerte letargo" (15).

Es indudable que el poder del artista en momentos como aquellos era grande ya que él podía, sin duda alguna, imponer al pueblo su propia visión de la realidad que en parte modificase a ésta. Estar al servicio de la revolución quería y quiere decir mucho más que el limitarse a recoger las actitudes populares, no sólo por el mero hecho, de trasladar a la tela o al papel, un obrero o un miliciano bastaba, era y es algo más, y, ahí entra en juego la intencionalidad, la fuerza persuasiva, la vehemencia, incluso la labor pedagógica de la obra. Un arte al servicio del pueblo que no se sustenta única y exclusivamente en la forma sino que necesariamente debe ser eficaz, sin caer en la demagogia fácil.

En relación a grandes nombres es importante la participación en el pabellón español de 1937 en París: Joan Miró, *El Segador* (desaparecida). Miró realizó para ayudar a la república *Aidez l'Espagne*, obra que se vendía a un franco francés de la época y que en el gouache original lleva la siguiente frase de puño y letra del artista:

"Dans la lutte actuelle, je vois du côté fasciste les forces périmées, de l'autre coté le peuple dont les immenses ressources créatives donneront a l'Espagne un élan qui étonnera le monde. Miró" (16).

(12) UGT: "A tots els treballadors", *Treball* (25-7-36), p. 6.

(13) Sindicat d'Artistes, pintors i escultors de Catalunya (UGT): "l'art dintre el moviment revolucionari", *La Rambla* (3-9-36), p. 2.

(14) S.D.P., "Els dibuixants per la revolució", *Treball* (22-9-36), p. 5.

(15) Renau, j., *La función social del cartel publicitario*, Valencia, 1937, p. 33.

(16) El original se halla en la Fundació Miró de Barcelona.

Pablo Picasso con el *Guernika*, Alberto con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, Julio González con *La Montserrat*, Alexander Calder con la simbólica *Fuente de Mercurio*, dedicada a los esforzados obreros de Almadén...

Emiliano Barral que murió en Madrid en una trinchera, siendo enterrado el 22 de noviembre de 1936 en un ataúd cubierto por una bandera roja y acompañado por la banda de su batallón que interpretó "La Internacional" y "La joven guardia" (17). Castelao que llevaría a cabo una serie de dibujos en los que se hacía una dura crítica y desenmascaramiento del fascismo en relación a Galicia, etc.

Un cuidado análisis de la obra realizada en esa época daría todo tipo de resultados: positivos y negativos, pero lo que no puede ponerse en tela de juicio es que afirmaron su voluntad antifascista por medio de las armas que les eran propias poniendo su capacidad creadora al servicio de unos ideales muy concretos, y como había dicho Gorki, al lado de la fuerza obrera de la cultura para la creación de nuevas formas de vida.

4. Alfonso Rodríguez Castelao

Alfonso Daniel Rodríguez Castelao (18) en el momento de producirse la sublevación militar era diputado a las Cortes Republicanas como representante del "Partido Galleguista" (inscrito en el Frente Popular) e inmediatamente se puso al servicio del Ministerio de Propaganda en defensa de la república.

Castelao que el mes de junio de 1936 había contribuido de forma eficaz al éxito del plebiscito sobre el "Estatuto de Autonomía de Galicia" que fue entregado al presidente de las Cortes el 15 de julio del mismo año, desarrolló durante el período de guerra la doble función de político y artista. Como diputado asistió a la sesión de las cortes celebradas en Valencia en 1937 y al año siguiente consiguió la readmisión del "Estatuto" en las cortes de Montserrat.

En 1937 realizó los álbumes *Galicia mártir* y *Atila en Galicia*. Sus estampas serían expuestas en 1938 en Moscú durante un viaje realizado a la Unión Soviética en misión cultural. Ese mismo año viajó a EE.UU. como delegado cultural del presidente de la república pronunciando tres conferencias y participando en sesenta y seis actos; con motivo de este viaje fueron mostradas sus estampas; sucediéndose la misma muestra en su viaje a La Habana. Castelao no regresó a España, desde Cuba volvió a Nueva York, ciudad en la que en 1938 se había editado el álbum *Milicianos* (19). En 1940 se trasladó a Buenos Aires, muriendo en Argentina el año 1950.

(17) *La Rambla*, Barcelona, 23 de noviembre de 1936.

(18) Según el testimonio de Otero Pedrayo, R. en *A miña amizade con Castelao*, Coruña, 1986, p. 11. Le gustaba que sus amigos le llamasen Daniel. En el texto para simplificar lo citaremos siempre como Castelao.

(19) Editado por el "Frente antifascista Galego", N. Y., 1938. Reeditado por Akal, Madrid, 1976.

Castelao murió pues lejos de una Galicia que amaba y defendía por encima de todo, y, que al iniciar su viaje tuvo, la premonición de que no la volvería a ver (20).

5. Castelao y la guerra

Castelao se puso al servicio de la República como muchos otros intelectuales y lo hizo con las armas de que disponía: la palabra y el arte. La palabra la utilizaría como diputado y escritor (21), colaborando en *Nova Galiza*, órgano del Partido Galleguista en Barcelona, en *Nueva Galicia*, órgano de la brigada Líster en Madrid...; como artista realizó los álbumes *Galicia mártir* y *Atila en Galicia*, publicados en 1937. Álbumes que fueron perseguidos por el régimen franquista hasta el año 1976, un año después de la muerte del dictador (22).

En opinión de Basilio Losada:

"Castelao fue un político de izquierdas, que en el momento clave de su actividad no duda en alinearse con el Frente Popular y que, arrastrado por el impacto emocional de la guerra civil, muestra hacia el marxismo comprensión e interés, aunque sin llegar nunca a la militancia. Es la voluntad de servicio a su comunidad lo que constituye el elemento dinamizador de todas las aptitudes y posibilidades de creación estética de Castelao y de su talento de escritor" (23).

Castelao en su obra *Sempre en Galiza*, hace referencia a su estancia en Badajoz en 1934 con motivo de su destierro bajo el gobierno de Lerroux y a consejos que recibía en esa ciudad extremeña, uno de ellos es el que sigue: "Por qué te meteches en política? A política é unha cochinada e ti mellor estarías na túa casa facendo arte" (24). Consejo que él dejaría de lado para seguir haciendo política, haciendo arte, ya que, ¿qué son sino sus estampas de 1937?. Estampas que en opinión de Luis Soto constituyen una de las páginas más relevantes de nuestra guerra, y, para igualarlas hay que llegar al Guernika (25).

Una de las consignas del Ministerio de Propaganda era justamente el propagar, el difundir más allá de nuestras fronteras la verdad de lo que estaba sucediendo en España por medio de libros ilustrados, de carteles, de cartas... ¿Cómo entender por ejemplo el pabellón español del año 1937 en París sino es como un arma y un instrumento más de la propaganda? Igual papel jugaron en mi opinión las estampas de Castelao. Artista que en 1937 había afirmado en Valencia:

(20) Otero Pedrayo, R., *op. cit.*, p. 49.

(21) Vid. AA.VV., "Castelao", *Cuadernos para el Diálogo*, Suplem. 58, 1975. AA.VV., "Castelao", *Anthropos*, nº 65, Barcelona, 1986.

(22) Es de gran interés el libro de Carlos Fernández, *La persecución de Castelao durante el franquismo*, Coruña, 1986.

(23) Losada, B., "Castelao o la coherencia", *Anthropos*, 65, p. 12.

(24) Castelao, *Sempre en Galiza*, Madrid, 1980 (3ª edic.), p. 11.

(25) Soto, L., *Castelao a UPG e outras memorias*, Vigo, 1983, p. 256.

"A guerra non é un xogo tráxico entre dous equipos de diferente coor, no que apostamos a vida tolamente como xogadores. Sabemos porque loitamos a morte e cá l o ideal de vida que defendemos. E os inúteis para a guerra temos dereito a pensar na paz. I eu penso na paz da miña Terra, que é o que máis me doi" (26).

Las estampas de Castelao están plenas de significado, realistas al máximo sin caer tal y como indica Valeriano Bozal en el tremendismo (27), tocando unos temas que si bien se basan en los hechos concretos acaecidos en su Galicia natal adquieren, dada la forma en que están realizadas características típicas dado su sentido universalista.

El arte o la literatura como escribe Basilio Losada no eran para Castelao formas de evasión culturalista, sino aspectos de su dedicación política (28). Actuación política que él dedicó a Galicia y a los gallegos que andaban por el mundo, por medio de sus escritos, sus estampas y su palabra al dar conferencias. Por esos medios adquirió un compromiso con la realidad de su tiempo de una altura tal, que, muy pocos han conseguido igualar. Sus estampas fueron expuestas no sólo en España sino también en la Unión Soviética, Estados Unidos, Francia, Cuba, China, Suiza, etc. como testimonio directo del infierno que se estaba viviendo. Esos países pudieron ver y ¿cómo no?, sentir los horrores del fascismo en España. Estampas que eran un eco del artículo "As tres plagas" (29) que empezaba de la forma siguiente:

"¿Quién ensumen ao pobo hespañol na barbarie, na ñorancia e na miseria? Foi o militarismo fachendoso e traidor; foi o clericalismo hipócrita e sensual; foi o capitalismo cobarde e cobizoso..." (30).

Castelao no fue un político ni un artista bien visto por el régimen que ganó la guerra. A su muerte, la Dirección General de Prensa, redactó y propagó la consigna siguiente el 8 de enero de 1950:

"Habiendo fallecido en Buenos Aires el político republicano y separatista gallego Alfonso Rodríguez Castelao se advierte lo siguiente: la noticia de su muerte se dará en páginas interiores y a una columna.

Caso de insertar fotografía, esta no deberá ser de ningún acto político.

Se elogiarán únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista.

Se podrá destacar su personalidad política, siempre y cuando se mencione que aquella fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados.

De su actividad literaria y artística no se hará mención alguna al libro "Sempre en Galiza" ni en los álbumes de dibujos de la guerra civil.

(26) Castelao, *op. cit.*, p. 133.

(27) Bozal, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, 1966, p. 160.

(28) Losada, B., *op. cit.*, p. 13.

(29) Castelao, "As tres plagas", *Nova Galiza*, nº 2 (20-4-37), p. 1. El texto de este artículo se publicó modificado en *Sempre en Galiza*, pp. 195-197.

(30) *Ibid.*

Cualquier omisión de estas instrucciones dará lugar al correspondiente expediente" (31).

6. Los álbumes *Galicia mártir* y *Atila en Galicia*

En relación al tema concreto de estos álbumes se pueden establecer los siguientes apartados: 1.- Historia, supervivencia y reediciones. 2.- Contenido. 3.- Relaciones estilísticas.

6.1. *Historia, supervivencia y reediciones*

La preocupación mayor de Castelao al trasladarse el gobierno y las cortes a Valencia era que el "Estatuto gallego" fuera aprobado a fin de que Galicia tuviera autonomía y gobierno propio como ya sucedía en Catalunya en el País Vasco (32). En Valencia se creó la entidad "Solidaridade Galega Antifeixista" de carácter nacionalista y que extendió su área de influencia hasta las comunidades gallegas de América (33). Los gallegos residentes en Valencia celebraban unas tertulias en el café "Vodka", y hasta ellas, llegaban noticias del hambre, la desolación y la barbarie que azotaban a Galicia; horrores de los cuales Castelao ya había tenido noticias en Madrid, según se desprende del siguiente testimonio:

"Total-a noticias que a Castelao chegaban da outra zona, eran sombrías cando non sanguíntas. Relatos das execucións sin proceso, dos "paseos" nas madrugadas, os Consellos do Guerra contra mozaes de inocentes, as mutilacions, as torturas, os afogados con pedra ao pescozo, os desteros a paraxes inhóspitos... E aínda outras formas de punición dantesca denantes descoñecidas no país...

Volta a barbarie, do homo hominis lupus, que no ánimo de Castelao artista, non tardaría en ter traducción ao expresionismo mais dramático" (34).

Era preciso denunciar esos hechos, esos crímenes e informar a todos los lugares posibles. Su denuncia la llevó a cabo el artista/político por medio de la realización de las estampas de estos álbumes. El primero de ellos, *Galicia mártir*, lo inició en Madrid y fue finalizado en Valencia en febrero de 1937; el segundo, *Atila en Galicia*, fue acabado en la misma ciudad en el mes de julio de 1937.

Con la ejecución de estas obras el artista transformó su lápiz, su plumilla y sus pinceles en lanzas y su obra se convirtió dado su contenido en un "J'ACUSSE", de nuevo tipo en contra del fascismo para el mundo occidental dada la difusión que se llevó a cabo de la misma. Estas estampas llegaron a circular de forma clandestina en la misma Galicia al poco tiempo de su edición.

(31) Recogida en la obra de Carlos Fernández ya citada, p. 37. Castelao había muerto el día anterior: 7-1-1950.

(32) Soto, L., *op. cit.*, p. 35.

(33) *Ibid.*, pp. 36-37.

(34) Paz-Andrade, V., *Castelao na luz e na sombra*, Coruña, 1982, p. 373.

El texto que acompaña las ilustraciones está en gallego. En *Galicia mártir*, la traducción al pie de las láminas se hizo al castellano, francés e inglés. En *Atila en Galicia*, se tradujo el texto gallego al francés, al inglés y al sueco (no al alemán como se puede leer en escritos sobre estas obras). Las traducciones eran indispensables ya que estas estampas se expusieron en Francia, Suiza, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, Unión Soviética, China...; este hecho parece apoyar la hipótesis de la función propagandística con que fueron ideadas.

Una vez finalizada la guerra estas obras fueron perseguidas por el régimen franquista. Sus primeras reediciones se deben a la Editorial Nos de Buenos Aires el día 25 de julio de 1973, día nacional de Galicia.

Posteriormente serían reeditados por la editorial Akal de Madrid en el año 1976, aún en esta fecha, fue secuestrado el álbum *Galicia mártir*. Un caso semejante es el sucedido con el libro de Luis Seoane, *Castelao artista* (35), en el que se recoge el comentario siguiente en relación a la persecución sufrida por las estampas:

"Na revista Traits de París, dos estudantes de Belas artes, no número 7 de 1949, publícase un artigo tidoado "A liberdade de calar ou M. Jules Moch crítico de arte", onde se di: "A verda liberdade que se escribe con caracteres do século XVIII nos edificios públicos fica lixeiramente esvaída. Despois da Conmemoración do 11 Novembro de 1940 -Proibido- hasta as coleccións de reproducións de Picasso e Castelao. Embargadas na fronteira española por M. Jules Moch". (As reproducións a que se refire son os dous primeiros álbumes de guerra de Castelao publicados polo Ministerio de Propaganda da República)" (36).

Y Carlos Fernández escribe:

"Fraga comentó a un periodista coruñés en los sesenta que Franco decía que eran "grabados de odio y rencor"" (37).

Las estampas originales se conservan en el Museo de Pontevedra donde fueron llevadas por José Abaira. Del total de treinta, se exponen en el museo unas seis.

En la exposición *Castelao. 1886-1950*, celebrada en el Centro Nacional de Exposiciones de Madrid en 1986 se mostraron al público ocho estampas (38).

6.2. Contenido

En estos álbumes Castelao pone de relieve sus facetas de escritor y dibujante gracias a los rótulos de gran precisión que definen y precisan las ilustracio-

(35) El libro fue encargado a Luis Seoane por el Consello de Galiza en 1951 y publicado en Buenos Aires en 1969. Hasta 1984 no se ha editado en Galicia.

(36) Seoane, L., *op. cit.*, p. 19.

(37) Fernández, C., *op. cit.*, p. 112.

(38) La relación de obras se halla en la página 12 del catálogo (al final de la publicación y con numeración nueva). Cuatro de *Atila en Galicia*, tres de *Galicia mártir* y una de *Milicianos*.

nes que están realizadas con gran fuerza expresiva. Los dos álbumes tienen pese a sus diferencias gran unidad estilística y temática (39).

El formato es el mismo en los dos libros: 27,6 x 19,4 cm. Las reproducciones de *Galicia mártir*: 18,9 x 14 cm. y las de *Atila en Galicia*, 18 x 13,2 cm. El formato de los dibujos originales tienen medidas distintas: según viene indicado en el catálogo de la exposición celebrada en Madrid.

Pablo Porta Martínez en su libro *1937, Castelao e Souto en Valencia* (40), lleva a cabo no sólo un buen estudio del tema sino que también incluye un buen apéndice documental de los testimonios publicados en la época en diarios y revistas, sobre estas cosas. Apéndice documental que le agradezco muy sinceramente ya que me ha permitido analizar fuentes directas con un gran ahorro de tiempo en la investigación.

6.2.1. *Galicia Mártir*

Album editado en febrero de 1937 por el Ministerio de Propaganda. Puede ser considerado como una denuncia visual-textual de los crímenes llevados a cabo por los fascistas. Su dedicatoria reza

"OS GALEGOS QUE ANDAN POL-O MUNDO

Estas estampas, arrincadas da miña propia door, van dirixidas a vós que sempre amáchedes a liberdade e sodes a única reserva que nos queda para reconstruir o fogar desfeito".

Gallegos que como él eran testigos del drama de su tierra y de sus gentes de una manera indirecta.

Las estampas:

Nº 1.- *Este é o Deus dos feixistas*. Un gran icono orientalizante de tamaño enorme mantiene con sus manos abierta la parte abdominal de su cuerpo que contiene gran número de calaveras. Su estructura física recuerda la del italiano Benito Mussolini. A sus pies en actitud de reverencia grupos de minúsculos adoradores, algunos de los cuales tienen el brazo en alto (saludo fascista). En relación a esta lámina vid. dibujos en el *Diario 1921* inspirados en Brueghel.

Nº 2.- *Queiman, rouban e asesinan no teu nome*. Una mujer arrodillada implora ante una cruz de término. El paisaje de suaves curvas es yerto y seco. Pone de manifiesto la falta de esperanza de todo un pueblo personificado en la figura de la madre.

Nº 3.- *Arriba os probes do mundo*. Es sin lugar a dudas la estampa más dramática de este álbum. Un hombre deslumbrado y cegado por un chorro de luz, alza el puño derecho y parece gritar mientras es fusilado. En el suelo se reflejan las som-

(39) Para este análisis he utilizado las reediciones argentinas de 1973, editadas por Nos.

(40) Publicado en La Coruña en 1985.

bras de los fusiles. En opinión de Eduardo Zamacois: "Su grito desesperado y heroico el maestro Goya lo hubiese querido firmar" (41).

Nº 4.- *Asi aprenderan a non ter ideas*. Una gran masa de cadáveres pertenecientes a hombres de edades diversas, algunos de ellos con las muñecas atadas. La trágica montaña humana contrasta con la suavidad del paisaje gallego y con la ironía del burgués gallego (caricatura) que contempla la escena de forma risueña y con sorna.

Esta estampa podría relacionarse con los *Desastres* de Goya nº 12, *Para eso habeis nacido*, con una gran masa informe de cuerpos y con el número 22 *Tanto y más*.

Nº 5.- *¡Cobardes! ¡Asesinos!*. En una escena interior se pone en evidencia la brutalidad del paso de un grupo de falangistas (en la puerta han dejado su firma Arriba España). Hay un hombre muerto y una mujer de pie, presuntamente violada a la que han rapado la cabeza y cortado los brazos. Imagen de gran elocuencia en relación a las vejaciones del pueblo por las hordas fascistas.

Nº 6.- *A derradeira lección do mestre*. Un paisaje con árboles que semejan cactus (casi esculturales de Alberto Sánchez o de Julio González), sobre un charco de sangre el maestro muerto es contemplado por dos niños, uno de ellos arrodillado, que lloran. En ella se simboliza el odio hacia la cultura, simbolizado por aquella tristemente famosa frase de Millán Astray en Salamanca "¡Viva la muerte! ¡Muera la inteligencia!".

La esperanza reside en esos niños que lloran, así como, el niño que *La Montserrat*, llevaba en brazos, según la escultura de Julio González que, fue expuesta en el pabellón español de 1937 en París.

En opinión de E. Zamacois, ésta era una de las estampas que el Ministerio de Propaganda debiera mandar colocar en todas las escuelas de instrucción primaria (42). Una fotografía ampliada decoró según el testimonio de V. Paz-Andrade, la presidencia de un congreso mundial de magisterio (43).

Nº 7.- *No enterran cadavres, enterran semente*. A la derecha de la estampa el cementerio católico lleno de cruces; a la izquierda el enterramiento de gentes del pueblo (fusilados sin duda) por sus compañeros campesinos. El texto de esta estampa lo tomó Castelao de un escrito suyo de 1930 (44).

En relación a este dibujo ver los nº 56, *Al Cementerio* de la obra de *Desastres de la Guerra* de Goya.

(41) Zamacois, E., "Postales del camino", *Fragua social*, Valencia 24-XI-37, p. 8. Recogido el texto en Porta, P., *op. cit.*, p. 189.

(42) *Ibid.*

(43) Paz-Andrade, V., *op. cit.*, p. 376.

(44) Castelao, "O galeguismo no arte" (1930), recogido en *Prosas Recuperadas*, Lugo, 1974, p. 99.

Nº 8.- *Van a matarnos pero venceremos*. Presenta un grupo de obreros en el interior de una celda iluminada por la luz que proviene de una ventana enrejada. Desde el exterior contempla el grupo el rostro angustiado de una mujer.

Nº 9.- *Esta door non se cura con resiñación*. Es una nueva imagen de la representación del tema de la "Piedad"; esta vez, con gran patetismo. Una mujer campesina sostiene el cuerpo yacente del hijo muerto. La mano derecha de la madre parece querer una hoz, situada al lado del cadáver. Es una de las pocas estampas que insinúan de forma directa el deseo de venganza.

Nº 10.- *Supervivientes*. Transmite un mensaje de esperanza por medio de dos niños (la inocencia, el futuro...) sentados sobre un tronco. La zona superior está ocupada por un horreo.

Algunas estampas de *Galicia mártir* aparecieron reproducidas durante 1937 en *Nueva Cultura*, *Nova Galiza*, *Octubre*, *Madrid*, *3ª Brigada CNT*, en 1938 en *Galicia Libe* y a principios de 1939 en *España*.

De ellas escribió Antonio del Toro:

"La voluntad del hombre hizo el milagro: en diez estampas de un realismo ingenuo, en diez frases donde la lengua familiar apura todas sus resonancias cordiales, se cuaja todo el dolor de Galicia que es su propio dolor" (45).

6.2.2. *Atila en Galicia*

Este álbum editado en julio de 1937 por la Sección de Propaganda y Prensa del Comité Nacional de la C.N.T. está dedicado a los héroes y mártires gallegos.

En la primera página, anterior a la que contiene la dedicatoria hay un dibujo que representa a un lobo que tiene las cuencas de los ojos atravesados por un palo. ¿Qué significa?. El lobo simbólicamente significa el mal; la idea de aniquilación. Durante la guerra el fascismo se representó con mucha frecuencia bajo la apariencia de una serpiente, de un oso, de un jabalí... Es probable que este animal represente el mal, la barbarie, y el palo la idea de cegar, de reducirlo a la más completa impotencia.

En la dedicatoria escribe Castelao:

"Moitas veces os mártires crean mundos que os herois nin tansiquera son capaces de concebir. E na miña Terra complírase a vontade dos mártires".

Y un epílogo que dice:

"todo se ha levantado sobre la sangre. Y esta sangre derramada a raudales por los bárbaros que asolaron Galicia, que cubrieron de dolor y de vergüenza sus prados floridos, los márgenes de sus ríos y el fondo del mar; esta sangre generosa y fecunda es el lagar de amor y de odio donde se amasa una raza nueva. Campesinos, obreros, intelectuales, hombres y mujeres de to-

(45) Toro, A. del, "Galicia mártir. Estampas... por Castelao", en *Nueva Cultura*, nº 2, Valencia, Abril 1937, p. 23.

das las tendencias que encontrásteis la muerte a manos de la barbarie desenfrenada, que caís-
teis bajo el galope del caballo de Atila, suelto y desbocado en la Galicia martirizada: esperad
en vuestra gran paz y en vuestro gran silencio. Vuestro dolor será vengado; vuestro tormento
no será estéril. Vuestros hijos vivirán en un mundo más libre y más dichoso, de acuerdo con el
anhelo de vuestras almas y digno del sacrificio cruento de vuestras existencias".

Este epílogo está escrito en castellano, francés, inglés y sueco. Causa extra-
ñeza el hecho de que no esté encabezado por la versión en lengua gallega.

Las estampas de este álbum son más volumétricas que las de *Galicia mártir*,
y en ellas, muestra la humillación de su pueblo por el terror con realismo y gran
emoción; pese al epílogo pone más el acento en el sufrimiento que en la venganza.

Las estampas

Nº 1.- *O paraíso feixista*. Aparece el grupo semejante a la "Pietà", formado en este
caso concreto por el padre muerto al que abrazan la esposa y los hijos. Utiliza
como efecto plástico y emocional la redundancia de la escena que se va repitiendo
como un trágico eco en la lámina (46).

Nº 2.- *Castigo menor*. Dos hombres de corpulento cuerpo están apaleando a un
tercero con los brazos levantados en señal de dolor con los dedos agarrotados y
tensos al máximo. Es una de las estampas que reflejan más a las claras la imagen
de la brutalidad.

Nº 3.- *Todo por-a Patria, a relixión e a familia*. La única lámina en la que aparece
un paisaje con árboles. Un grupo de fascistas de aspecto de hombres simiescos
(uno de ellos camina como los dibujos muestran al hombre de Neanderthal), des-
pués de haber violado a una mujer que está tendida en el suelo (ropas desgarradas
y los brazos en cruz) ante su compañero atado a un árbol y asesinado. Es una
imagen de brutalidad absoluta.

El texto más la imagen, proclaman a las claras, el que se dice una cosa pero
se hace otra. Es una denuncia clara en torno a la ética y principios del grupo
opresor.

Puede relacionarse a nivel de imagen con la nº 52 *No llegan a tiempo* de los
Desastres de la Guerra de Goya.

Nº 4.- *No fondo do mar*. Recuerda la tragedia de la cantidad de ahogados en las
rías y bahías gallegas con la chusma fascista. Calaveras de los muertos y horri-
zados rostros de los ahogados. Los cuerpos tensos por su tendencia a la flotación
dibujan un trágico arco debido a su incapacidad para flotar ya que una gran pie-
dra atada al cuello impide ese movimiento. Al igual que en la estampa nº 1, utiliza
el sistema de la redundancia.

(46) Esta estampa fue reproducida en *Nova Galiza* nº 1, Barcelona 5-4-37, p. 1, con el título,
"No tardarán en ser vengados".

Nº 5.- *Os mártires serán santos*. cuatro hombres y una mujer son conducidos por un guardia civil y un soldado seguramente al paredón. Los rostros de los conductores son plenamente expresivos en relación a la crueldad e indiferencia.

Nº 6.- *Pra que ergan o puño!...* De nuevo el tema de la "Pietá" en sentido negativo. Un hombre que acaba de ser mutilado (las manos cortadas y el hacha se hallan a la izquierda) es levantado por un guardia civil mientras el otro guardia, seguramente de superior graduación, contempla la escena con las manos en los bolsillos y fumando. Es una escena de claro patetismo. En opinión de A. Zamacois los guardias civiles reflejan en sus estúpidas caras una gran crueldad...y yo añadiría sadismo.

Nº 7.- *Matáronlle un fillo*. Juega con el contraste que establecen el suave paisaje con la expresión de locura de una madre que sostiene entre sus brazos, con una virgen barroca, al hijo en forma amorosa. La locura viene representada por la ausencia del hijo. La madre sostiene en sus brazos un leño. Clara muestra patética del dolor y la desesperación.

Nº 8.- *Algúnha vez chegan tarde*. Un hombre muerto en el interior de una habitación. Muerte clara por suicidio que viene indicado por la pistola situada al lado de la mano. Por la puerta entreabierta se ven dos rostros y el cañón de un fusil. En relación al tema del suicidio se ha de relacionar con la nº 9 de este mismo álbum.

Nº 9.- *Denantes morta que aldraxada*. Una joven perseguida por un grupo de hombres armados se suicida arrojándose al vacío desde la cima de un monte. La estampa presenta notables desigualdades en lo que hace referencia al volumen de las figuras. A fin de acentuar la acción de la mujer el tamaño de la misma es notablemente mayor que el de los hombres (47).

La forma de tratar el cuerpo femenino puede relacionarse con los tratamientos dados a los personajes dibujados por Max Ernst para las obras *La femme a 100 tetes ouvre sa manche au geste* (1929) y *Une semaine de bonté* (1934).

Nº 10.- *Evasión*. Representa la huida por mar de cinco hombres y una mujer que parece llevar un niño entre los brazos. Los hombres están en actitud vigilante. El momento de gran intensidad trágica parece hacer exclamar a los tripulantes de la barca: Libertad o muerte.

Esta obra podría tener similitudes parciales con las realizaciones de E. Delacroix, *Cristo y los apóstoles en el lado de Generazet* (10 lienzos), *Lancha de naufragos* y *El Naufragio de Don Juan*.

Alguna de las estampas de este álbum aparecieron reproducidas en: *Nova Galiza*, *Galicia Libre*, *Alicante Rojo*, *Fragua social*, *El Pueblo y España*.

(47) Fue reproducido en el nº 3 de *Nova Galiza* (5-5-37), p. 1, con el título *Primeiro morta que aldraxada*. La figura femenina está representada en el momento anterior a su lanzamiento al vacío.

6.3. Relaciones Estilísticas

Cuando me planteé con motivo de este congreso el análisis estilístico de estas estampas mi inclinación primera dada la temática y el tratamiento de las mismas fue pensar en la obra de F. Goya y en la de Rembrandt.

Como sucede en la obra, *Los Desastres de la Guerra* de F. de Goya, Castelao se planteó el problema gráfico como una adecuación entre los grupos de figuras y el espacio (48). Si en Goya la indicación del espacio ambiental o de paisaje puede reducirse a mínimos detalles, igual sucede con las estampas de Castelao. Este, utiliza el sistema de dejar siempre espacios abiertos aunque la escena se desarrolle en el interior (por medio de las puertas y ventanas).

La energía y la tensión de las figuras y la escenas es también similar en ambos que son verdaderos maestros en el arte de poner de relieve la energía interior de los protagonistas.

Una diferencia a poner de relieve es la forma en que trata la reacción de los personajes ante temas universales como la muerte, el sufrimiento, la vejación, el dolor y la desesperación de un pueblo lo hace con frecuencia presentándolo en lucha contra el invasor, mientras que Castelao se limita a presentar de forma sublime y patética su sufrimiento.

La lectura del *Diario* de Castelao de 1921, realizado con motivo de su viaje a Francia, Bélgica y Alemania me hizo dejar de lado la relación con Rembrandt ya que según se desprende de sus escritos sufrió una gran decepción al contemplar su obra:

"Nista exposición figura o sonado cadro "Fragment de la leçon d'anatomie du professeur Deyman"; con iste cadro sofrín unha grande decepción: primeiramente o côrido non é propio de Rembrandt, segundamente non está conseguido o efecto de perspectiva que quixo faguer, pois os pés do cadavre no que estan faguendo disección saen talmente de peito. Eu coidaba que iste cadro me faría tremer de emoción e...non me gostou" (49).

En agosto visitó el Museo de Amberes y en relación a la obra de este artista manifestó:

"Rembrand Van Ryn (1606-1669) ten tres retratos e o mellor de todos é un de muller. Rembrandt é indiscutibel, un enorme artista; pero vistas catro ou cinco obras suas paréceme a min que abondan pra decatarse un do seu arte e da sua técnica. Non pasa o mesmo con Halls, que en cada obra sua atópaese unha cousa nova" (50).

Y el 2 de septiembre:

"Rembrandt van Ryn (1606-1669). Unha sala onde non hai máis que obras suas e algunhas dos seus discípulos. Niste museo poden ollarse obras súas das mais definitivas, coma son as do home do casco dourado o un retrato paréceme a min, da que foi sua criada e logo a sua mu-

(48) Véase Lafuente Ferrari, E., *Los desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, 1952, pp. 96 y ss.

(49) Castelao, *Diario 1921, Francia-Belxica-Alemaña*, Vigo, 1977, p. 123.

(50) *Ibid.*, p. 235.

ller; tamén está eiquí un cadro seu moi coñecido que representa un home cunha gran gorra e a metade da cara en sombra... Eu, sen saber porqué, non estóu namorado de Rembrandt, atópoo sempre igoal, sempre coa mesma côr. É un artista que dou cunha boa receta e nada máis" (51).

Leidas las notas precedentes dejé definitivamente de lado a este artista y medité en torno a lo escrito por Luis Seoane en torno a Castelao. En él hace referencia a las gárgolas medievales y a una línea que va de Callot a Daumier citando también a Monnier, Gavarni...Goya.

Pablo Porta analiza muy certeramente la renovación gallega hacia 1916 con la creación de las "Irmandades da Fala" y en 1920 con el grupo "Nos" (52). Renovación basada en dos puntos básicos:

- 1) Valoración de lo autóctono, de la tradición y de la realidad social de Galicia.
- 2) La idea de la recuperación de los contactos con Europa. (pensando en el antiguo camino de Santiago).

El segundo de los puntos indicados es básico para entender el cuidado análisis que de los museos y obras vistas hizo Castelao en su *Diario* de 1921, diario que entre otras cosas pone de relieve el estupor y asombro de un provinciano como él ante las vanguardias. Tampoco puede dejarse de lado el momento español en el campo de la cultura en las décadas de los veinte y los treinta, años en los que la pretendida vanguardia española estaba abierta a recibir impulsos del exterior.

Creo que el diario de Castelao es una pieza clave ya que en él ensalza las obras de tipo popular que hagan referencia al pueblo y que expresen el sentir del mismo.

Estaba interesado por la obra de Callot que debía conocer por reproducciones, pero que no pudo ver de forma directa en París según manifestó en una carta fechada el 28 de febrero de 1921 (53), escribiendo en relación a este tema:

"pola tarde fun a biblioteca nacional para ver os dibuxos de Callot, pero perdin o tempo dun xeito lamentabel... / ...Cando me trouxon o catálogo axiña de ver o nomen de Callot pedin o que lin senteime; de ali a pouco troxéronme dous libros e cando me dispoñía a ver estampas atopeime que aquiles dous libros falaban da vida de Callot..." (54).

En el *Diario* manifiesta asimismo su admiración por la obra de Franz Hals:

"Franz Hals (1580-1581) non será tan bó pintor coma Rembrandt pero a min paréceme moito máis artista e aínda iainda! como pintor, pois verdadeiramente a pintura de Rembrandt, que é

(51) *Ibid.*, p. 263.

(52) Porta, *op. cit.*, pp. 13-14.

(53) Castelao, *op. cit.*, p. 18.

(54) *Ibid.*, p. 72. Las fechas de nacimiento y muerte de F. Hals están indicadas de ese modo en el *Diario*.

un coloso indiscutíbel é unha pintura un pouco de truco e de receta. Hai cinco cadros de Hals, todos ben coñecidos, e non sei cal me gostou mais..." (55).

De Brueghel, escribe bastante a lo largo de este viaxe; sobre este pintor, re-
cojo la siguiente cita:

"P. Brueghel (1520-1569). "Das Schlaraffenland". Iste cadro é un dos mellores de Brueghel o vello. O asunto é un conto popular. Catro figuras están deitadas na herba agardando que a comida lles caia na boca (duas figuras so guerreiros); un porco asado xa, pasa correndo co coitelo pasado por un oxal de coiro; un home cai dunha nube. A côr diste cadro é admirábel e todo il ten moito humor" (56).

Hace también referencia a la obra de Käthe Kollwitz con fecha 20 de septiembre de la siguiente forma:

"Dispóis saín a ver escaparates onde están á venda cadros e grabados. Nunha casa que venden grabados vin cousas boas e moi interesantes coma procedimento de grabado. Eran litografías ó xeito de Steinlen (cousas de dôr e de miseria) de Käthe Kollwitz e augas-fortes..." (57).

Estos tres artistas plasmaron en sus obras la vida y sufrimiento de sus pueblos de manera ejemplar, hecho que sin duda debió impresionar a Castelao dada su tendencia a apreciar todo aquello que fuera popular.

A fin de empezar a concretar creo que el viaje de 1921 tuvo gran importancia ya que por medio de las visitas realizadas a museos y exposiciones pudo contactar no sólo con el arte clásico sino también con el arte de vanguardia y los distintos "ismos". Observó asimismo las obras de artistas rusos y en relación a esto último, debió interesarle el movimiento impulsado por Michael Larionov y Natalia Gontcharov que defendían el neo-primitivismo de una cultura rusa renovadora basada en las tradiciones de su pueblo (semejante al intento gallego); movimiento que tuvo su máximo exponente en las escenografías y decorados para los ballets de Diaghilev. El grupo "Die Brücke" alemán... Alemania contaba en esa época con dos grabadores excepcionales, Käthe Kollwitz y Ernst Barlach.

Käthe Kollwitz, se dedicó principalmente a la obra gráfica. En sus primeras obras por influencia de su maestro Max Klinger comenzó practicando el aguafuerte para adoptar después las técnicas del grabado sobre madera y la xilografía. (técnicas utilizadas por los miembros del grupo alemán "Die Brücke"), dado su mayor poder expresivo (58). Si los álbumes de Castelao pueden considerarse como crónicas de un momento dado, igual sucede con las series de K. Kollwitz, *La guerra de los tejedores* (1898), *La guerra de los campesinos* (1903-1908), y, el ciclo dedicado a la *Guerra* (1922-1923). En otro orden de cosas colaboró entre los

(55) *Ibid.*, p. 123.

(56) *Ibid.*, p. 281. Brueghel es citado también en las pp. 50, 66, 71, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 191, 192, 197, 220, 236, 250, 281.

(57) *Ibid.*, p. 283.

(58) Sobre K. Kollwitz véase: Kollwitz, H.K., *Hollwitz-das plastische Werk*, Hamburg, 1967; Schneede; u. M.K. Kollwitz, *Das zeichnerische Werk*, München, 1985; Hinz, R. (Ed.), *K. Kollwitz 1867-1945. Druckgraphik, Plakate, Zeichnungen*, Berlin, 1980.

años 1907 y 1909 en la publicación semanal de carácter satírico *Simplicissimus*, en la que también intervino Karl Arnold entre 1918-1933 (59). Revista que en mi opinión debió conocer Castelao, y, es posible que tuviera conocimiento de la publicación de la revista *Der Blaue Reiter*, editada en Munich por W. Kandinski y Franz Marc en 1912.

Las imágenes de Käthe Kollwitz como las de Castelao tienen características narrativas de carácter dramático; ambos consiguen por medio de su obra poner de manifiesto la tensión y la tragedia tomando como base lo singular y lo condicionado por el tiempo que elevan hasta lo humano universal.

La obra de Castelao tiene relación asimismo con la de Ernst Barlach, especialmente con la realizada después de su viaje a Rusia en los años 1905-1906. La obra del alemán pone de manifiesto la vida popular rusa (60). A su muerte se publicó un artículo en la revista *Meridià*, de Barcelona en el que entre otras cosas se escribió:

"...que no acabà fins que barlach per allà el 1905 o el 1906, feia una visita a un germà seu que vivia al sud de Rússia. I allà en plena estepa on els cossos i els objectes es presenten com a masses pesants que contrasten amb la immensitat indefinida, allà l'escultor retroba aquell sentit simple i potent de la monumentalitat patètica que s'havia revelat en les seves produccions inicials..." (61).

Franz Hals, Käthe Kollwitz, Ernest Barlach, ...son nombres de artistas que basan sus obras en el sentir del pueblo y los dos últimos no sólo reflejan ese sentir sino también el sufrir y el luchar por su libertad como clase social. Sus obras tienen propiedades arquetípicas y, es precisamente esa arquetipicidad de las imágenes la que une la obra de Castelao con la de sus predecesores y contemporáneos ya citados de una forma indudable.

En relación con el arte militante de su tiempo se han de citar los nombres de Arturo Souto, pintor por encima de todo que participó con sus obras en varios álbumes y que vio reproducidas sus litografías en gran número de revistas de la época, realista social dado el momento y el ejemplo de Castelao; Eduardo Vicente, realista pero menos contundente que el primero; Antonio Rodríguez Luna, realismo teñido de surrealismo que llevó a cabo una obra de gran dureza expresiva; en la misma línea se movió Miguel Prieto, Jesús Pérez de Perceval, fundador en la postguerra del grupo almariense "Los Indalianos" que en el período de guerra realizó gran número de óleos con temas basados en los sucesos de la retaguardia de forma admirable (62); Jesús Molina, realista; Ramón Gaya con una pro-

(59) K. Arnold en sus caricaturas de personajes de la época uso de manifiesto la estupidez y la fe en la autoridad propias de un fascismo latente.

(60) Vid. AA.VV., *E. Barlach 1870/1970*, Bonn, 1972, láminas 3 y 4.

(61) Cassalyns, M.A., "Ha mort Ernest Barlach", *Meridià*, Barcelona (10-XII-1938), p. 4.

(62) Obras expuestas en la Exp. *Art Contra la Guerra*, Barcelona, 1986, pp. 192-193. Destacan los títulos: "En donde no pasa nada", "Sí, ese es ateo", "Objetivo militar", "Civilizando"... Todas estas obras fueron guardadas con cuidado por el Dr. Joan Ainaud de Lasarte en 1939 en espera de tiempos mejores.

ducción realista de gran interés y que sostuvo una interesante polémica con Josep Renau en torno al realismo (63); Horacio Ferrer, con un realismo descarnado... la lista podría seguir.

Todos ellos tenían en común su voluntad antifascista y sus obras han de leerse como una explícita denuncia del momento por el que se vivía.

En el álbum *Los dibujantes en la Guerra de España* (64), dirigido por Gabriel García Maroto se publicaron trece dibujos de Arturo Souto de carácter bélico relativos al ejército nacional (la fuerza, la violencia) al republicano (misiones de enseñanza, quinta columna...), dos de Francisco Mateos de carácter surrealista que tenían como tema el sitio de Madrid; dos de Ramón Puyol en torno al tema de la "quinta columna", en un lenguaje surrealizante; Eduardo Vicente, director junto a Juan Bonafé del Museo ambulante de Misiones Pedagógicas participó con la obra *Pasaron los fascistas* que presenta el tema del hombre ahorcado y la mujer violada en un estilo realista; Antonio Rodríguez Luna con siete obras que tenían como tema principal la muerte (bombardeos, fusilamientos...); una obra de Miguel Prieto de tema bélico en el lenguaje poético y próximo al surrealismo que le caracterizó.

Gabriel García Maroto escribió en las notas que precedían las ilustraciones:

"...Del primer tiempo de esta sinfonía dramática y gloriosa quedan en nosotros experiencias bélicas que sabremos aprovechar, asociaciones emocionales que sabremos ligar en un odio activo contra los que creyeron que la traición, el crimen, el desprecio al pueblo podían ser siembra de un dominio auténtico, perdurable.

En estas páginas se recogen diferentes muestras del comentario gráfico puesto por algunos de los mejores dibujantes de nuestra hora a este período de nuestra guerra de valoración e independencia.

.....".

Cuadros, dibujos, litografías, ...sobre la guerra que hicieron una clara denuncia del fascismo de forma truculenta y efectista en más de una ocasión, pero, eficaz dado el momento.

7. Conclusiones

Las estampas *Galicia mártir* y *Atila en Galicia* de Alfonso Rodríguez Castelao, deben ser consideradas como un documento de carácter histórico y de gran validez de la Guerra Civil Española. Los temas son descarnados, pero... ¿no era la actuación fascista cruel y violenta?, ¿Cómo se hubiera tenido que plasmar todo ello?. Castelao fue un testigo de su tiempo que mostrando la humillación, la violación y el asesinato de su pueblo sin placidez ni reposo, alcanzó por el tratamiento dado a escenas muy concretas, que éstas perdiesen su particular carácter para

(63) Publicado en *Hora de España* en los n^{os} 1, 2, 3 (I-II-III-1937).

(64) Publicado por el M^o de Propaganda, Valencia, 1937.

conferirles un valor universal, transformándolas en arquetipos válidos para situaciones similares en todo el mundo.

Estilísticamente sus obras son realistas, ¿podían ser de otro modo? Tenía que gritar, que denunciar, que proclamar a los cuatro vientos lo que estaba sucediendo en España, y lo hizo con sus armas. la pluma y el pincel de una manera ejemplar con estas estampas que eran y son una llamada a la conciencia de los pueblos libres.

Estos dibujos muestran a las claras su odio al fascismo, su desesperación ante los ultrajes y por encima de todo un deso, el fijar el drama de su tiempo en forma de documentación para el futuro.

Obras que pueden ser consideradas en su momento como el último eslabón de una cadena que tiene nombres como Brueghel, Callot, Hals, Goya, Delacroix, Daumier, Serov, Barlach, Kollwitz, Dix...

De estas realizaciones escribió E. Zamacois:

"Mientras no surja entre los jóvenes otro artista de la talla de Castelao, éste -por el brio trágico de sus concepciones y la sobriedad clásica de su técnica- será el "pintor cumbre" de la Revolución" (65).

Luis Seoane recogería años más tarde en su libro la opinión de Rafael Dieste:

"E outra volta érguese o espírito de Castelao para xuntar as súas armas ás do pobo. As súas armas son verdades que entran polos ollos; e o seu arte, un xeito de falar galego dibuxando. Mostrádelles a quen viva aínda en morna indiferenza. E si hai alguén que non desperte véndooas, e que tén xa o peito valdeiro de ilo vendendo pouco a pouco" (66).

Y un tiempo más reciente, Xavier Costa Clavell escribió:

"En los dibujos de Galicia Mártir puso Castelao todo su arte al servicio de una idea generosa y valiente: la denuncia de las atrocidades cometidas por los fascistas en Galicia. Las estampas no pueden ser más eficaces en este sentido" (67).

Es a todas luces evidente que las estampas realizadas para los álbumes *Galicia mártir* y *Atila en Galicia* no son obras para colgar en las paredes como un objeto decorativo más; son obras para guardar y contemplar de vez en cuando para no perder el hilo de nuestra memoria colectiva; y así, poder seguir firmes en nuestros principios, en la esperanza de que no se tengan que repetir nunca más, escenas semejantes.

(65) Zamacois, E., *op. cit.*, p. 8.

(66) Seoane, L., *op. cit.*, pp. 28-29. El escrito de R. Dieste se publicó en *Nova Galiza*, Barcelona, 20-4-37.

(67) Costa Clavell, X., "Aproximación a la obra artística y literaria de Castelao", *Anthropos* nº 65, p. 58.