

Cuadros para los pontevedreses ‘Café Moderno’ y ‘Café Royalty’: el influjo de Valle-Inclán sobre Carlos Sobrino y Castelao

Pictures for the “Café Moderno” and “Café Royalty” in Pontevedra: Valle-Inclán’s influence on Carlos Sobrino and Castelao

José Manuel B. LÓPEZ VÁZQUEZ

Universidad de Santiago de Compostela
josemanuel.lopez.vazquez@usc.es

[Recibido, xaneiro 2009; aceptado, febreiro, 2009]

RESUMEN

Valle-Inclán ejerció una notable influencia sobre la generación de artistas gallegos del 17. En el presente artículo analizo el influjo de La Marquesa Rosalinda sobre Carlos Sobrino y Castelao, tanto en lo que se refiere al tema, como a aspectos estilísticos relacionados con el simbolismo y el modernismo.

PALABRAS CLAVE: Valle-Inclán, Carlos Sobrino, Castelao, La Marquesa Rosalinda, Simbolismo, Modernismo.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B., (2009): “Cuadros para los pontevedreses ‘Café Moderno’ y ‘Café Royalty’: el influjo de Valle-Inclán sobre Carlos Sobrino y Castelao”. *Madryfal. (Madr.)*, 12: 47-57.

RESUMO

Valle-Inclán exerceu unha notable influencia sobre a xeración de artistas galegos do 17. No presente artigo analizo o influxo da Marquesa Rosalinda sobre Carlos Sobrino e Castelao, tanto no que se refire ao tema, como a aspectos estilísticos relacionados co simbolismo e o modernismo.

PALABRAS CHAVE: Valle-Inclán, Carlos Sobrino, Castelao, A Marquesa Rosalinda, Simbolismo, Modernismo.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B., (2009): “Cadros para os pontevedreses ‘Café Moderno’ e ‘Café Royalty’: o influxo de Valle-Inclán en Carlos Sobrino e Castelao”. *Madryfal. (Madr.)*, 12: 47-57.

ABSTRACT

Valle-Inclán exerted a remarkable influence on the Galician artists that belonged to the 17 Generation. In the following article I analyze La Marquesa Rosalinda’s influence on Carlos Sobrino and Castelao, referring both the subject and some stylistic aspects connected with Symbolism and Art Nouveau.

KEY WORDS: Valle-Inclán, Carlos Sobrino, Castelao, La Marquesa Rosalinda, Symbolism, Art Nouveau.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B., (2009): “Pictures for the ‘Café Moderno’ and ‘Café Royalty’ in Pontevedra: Valle-Inclán’s influence on Carlos Sobrino and Castelao”. *Madryfal. (Madr.)*, 12: 47-57.

El Café Moderno se pensó desde un principio como exponente de los tiempos modernos y hasta es posible que como una epifanía de la Pontevedra moderna en el momento del cambio de siglo del XIX al XX en que esta ciudad trataba de convertirse “en la Atenas de Galicia”, según calificación de Filgueira Valverde. Hemos de tener en cuenta que el adjetivo ‘moderno’ en aquellos días era un calificativo omnipresente, en tanto en cuanto era el lema recurrente de la empresa de la sociedad de la época y, desde luego, el Café Moderno era entonces realmente ‘moderno’: primero, por el propio producto que expendía, el café; segundo, por su ambiente de pulcritud y espacialidad que eran el reverso de la tradicional taberna; y, tercero, porque frente a la baraja de la tasca, él se abría a todas las manifestaciones de la cultura y del asociacionismo, otro de los grandes descubrimientos del siglo que acababa de concluir.

Sin embargo, su arquitectura ecléctica finisecular decimonónica, aunque moderna para la época en que fue levantada —como lo demuestra no ya su decoración, sino los propios materiales empleados y fundamentalmente su estructura con soportes de hierro fundido— pronto deslució en su aureola de modernidad, por lo que, tras poco más de una década de existencia, su dueño percibió que un remozamiento mínimo se hacía necesario para seguir en la cresta de la ola y encargó a uno de los artistas jóvenes más destacados de la pintura gallega —la cual entonces alboreaba tras el éxito de la Primera Exposición Regional realizada en Madrid y A Coruña en 1912—, una serie de cuatro lienzos que debían sustituir a unos primigenios tapices que tenían por tema escenas amorosas. Es así como Carlos Sobrino realiza cuatro grandes óleos, pensados también en clave moderna. Y ello también justifica la utilización modal que hace del estilo en que los ejecuta: el modernismo. A un espacio moderno le correspondía un estilo moderno y nada, en este sentido, era entonces más moderno que el modernismo.

Efectivamente, Carlos Sobrino, que hasta entonces se había movido dentro de los parámetros de la pintura regionalista engendradora al albor noventaiochista e, incluso, manteniendo un carácter anecdótico, que en obras como *Feitizo* se encuadra mejor en el costumbrismo decimonónico que en el regionalismo del noventaiochismo —presente, sin embargo, en obras como *San Benitiño* y, sobre todo, en *O Cristo de Casal*

Dourado realizado en 1915—, se decide por un vocabulario completamente modernista, tanto en la forma como en el contenido. Disociación forma contenido que, por otra parte, estaba todavía entonces en nuestro país en plena vigencia por la pervivencia de la teoría del arte derivada de Hegel y de la estética simbolista.

Una mirada superficial basta para darse cuenta que formalmente los cuadros traspasan *art nouveau*. Su formato peregrino, ya por lo extremadamente apaisado, ya por lo cuadrangular; su punto de vista, ya por su picado, ya por su ‘soto in sú’; su composición con acotamientos primando descentramientos, pero compensando masas; y su efecto eminentemente plano y decorativo, en donde las flores y los tejidos estampados juegan un papel ornamental determinante fruitivo per se, así lo manifiestan claramente. Como también las damas y los caballeros que parecen surgidos de la Edad Media, pero contaminados por los prerrafaelitas ingleses; y los cisnes y los pavos reales y los jarrones chinos, cuando no ya los propios jardines, bañados por una luz trémula acariciadora de las aguas amansadas que actúan de estanques reflectantes de la espléndida vegetación, son lugares comunes en la pintura y en toda la literatura modernista.

Si concreto los detalles, el modernismo sigue surgiendo sin rebozo por doquier. Las poses de las figuras femeninas, ya de frente, ya de espaldas, son las de los carteles de la época: las primeras utilizan el contraste de la cabeza vista de perfil y el cuerpo de frente; en las segundas, reverbera inercialmente el eco del baremo decimonónico que veía en los omóplatos y también en las caderas elementos de manifestación y, por consiguiente, de evaluación de la belleza femenina. La caída sinuosa de los tejidos y, sobre todo, los guardapiés de las faldas, arrastrados majestuosamente por el suelo, son campo para la artificiosidad compositiva y, además de un claro influjo de los kimonos de la estampa japonesa que había revolucionado el diseño europeo, consecuencia última del ejercicio académico del estudio de paños.

Los propios tejidos con sus estampados planos son un recurso más tanto para el decorativismo como para la bidimensionalidad y consecuencia obvia de los grabados japoneses, de las arts and crafts y del prerrafaelismo inglés. Hasta la propia naturaleza no deja de ser un manto verde estampado de florecillas de los campos, como también ocurre con los arbustos y los rosales. Flores entre las que destacan las exóticas gardenias —plenas

siempre de sugerencias amorosas— o las galaicas hortensias, pero que se recrean fundamentalmente en los brotes primaverales, lo que unido al retorcimiento y asimetría de las ramas denuncia una clara reminiscencia de la estampa japonesa, influencia que también es asumida por el modernismo para el caso de los pinos, cuya corteza era, por otra parte, un pretexto más para la ornamentación.

Por último, también es modernista la síntesis óptica jugando bien con el color —véanse las hortensias— o bien con el contraste lumínico —véanse ropajes como el jubón del caballero—, e, incluso, la simplificación cromática hasta efectos de grisalla en el tratamiento de las esculturas clásicas representadas en los cuadros.

Pero, no sólo por su forma, sino por su contenido estos cuadros de Carlos Sobrino son también modernistas. Y quizá en este punto radique su mayor mérito, puesto que es el que ofrece una mayor sustancia para el juego de ingenio y para el disfrute humanista; complementos, estos, esenciales en el modernismo al floreo estético de la forma.

Si a Carlos Sobrino no le había supuesto problema alguno el hecho de que el tamaño y el formato de sus cuadros estuvieran mediatizados por los marcos preexistentes, tampoco se lo presentó el hecho de mantener el tema amoroso que tenían los tapices que sus cuadros tenían que sustituir. Al fin y al cabo, el amor era también un tema moderno, cuanto más si se planteaba desde el protagonismo de la mujer. Una mujer moderna, independiente y libre a la que el hombre veía más que nunca como fatal y entendía cada vez menos.

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

Para mí es indiscutible que más que *Los intereses creados* de Benavente, los cuadros de Sobrino son hijos de la influencia de *La Marquesa Rosalinda* de Valle-Inclán. Es más,

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

Y en ellas visteis, como en las farsas de la vida, que, a estos muñecos, como a los humanos muévenlos cordelillos groseros, que son los intereses, las pasioncillas, los engaños y todas las miserias de su condición: tiran unos de sus pies y los llevan a tristes andanzas; tiran otros de sus manos, que trabajan con pena, luchan con rabia, hurtan con astucia, matan con violencia. Pero, entre todos ellos, descende a veces del cielo al corazón un hilo sutil, como tejido con luz de sol y con luz de luna: el hilo del amor, que a los humanos, como a esos muñecos que semejan humanos, les hace parecer divinos, y trae a nuestra frente resplandores de aurora, y pone alas en nuestro corazón, y nos dice que no todo es farsa en la farsa, que hay algo divino en nuestra vida que es verdad y es eterno, y no puede acabar cuando la farsa acaba¹.

Por el contrario, para Sobrino, como para Valle, las máscaras son espejos de verdad que nos reflejan el reverso de las cosas, revelando las falsas apariencias del mundo en el que nos movemos. En este sentido, los cuadros completan las imágenes de los espejos que se sitúan entre ellas a lo largo de las salas (figura 1). Y, si en *La Marquesa Rosalinda* hay una buscada ambigüedad entre la farsa que representan los actores dentro de la obra y la propia obra, de manera que no se distingue claramente cuando ocurre una u otra, tampoco los cuadros de Sobrino nos dejan entrever si su farsa es distinta a la de nuestra vida que más que nunca se evidencia como teatro, o pintura, cuando es reflejada en el espejo. Al fin y al cabo, los personajes de los cuadros, como los que nos rodean en la realidad y se reflejan en los espejos, están llenos de aparente virtud o vicio y sólo se revelan en toda su verdad a la persona que por haber vivido prudentemente aplicando la sindé-

¹ Jacinto Benavente, *Los intereses creados*, edición de Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2000, 126.

sis tiene, como dirían Gracián² y Goya³, la contracifra del mundo.

Empecemos el análisis de los cuadros por la *Tentación de Colombina* (figura 2). Veámoslo ingenuamente y empezaremos diciendo que estamos en primavera, lo que nos trae el recuerdo de otro tema humanista, convertido en asunto valleinclanesco en las *Sonatas*, que marca el devenir y huir de la vida por el cambio de las estaciones. De ahí los frutales en flor y una luz matutina, con unos rayos solares incapaces de irradiar todo el valle. Consecuentemente, la ambientación no puede ser más idílica: un jardín que es un Edén refrescado por un estanque en cuyas linfas —que diría un modernista, por aguas— se solazan cisnes y sobre las que juguetonamente revolotea una pareja de caballitos del diablo.

Colombina es una joven muy bella como evidencian más allá de toda duda su cabellera blanca —como también diría un poeta modernista por rubia—, sus ojos azules y su piel anacarada y blanca como el alabastro, pues todos estos elementos son los ítems principales en los baremos



Figura 1. Uno de los espejos situado en la sala entre los cuadros

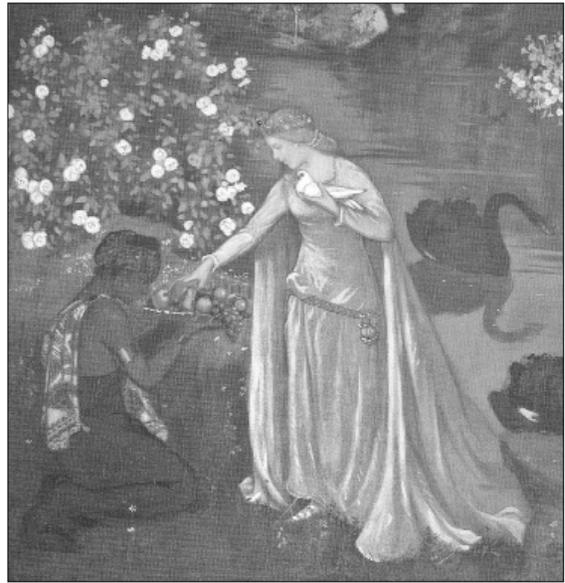


Figura 2. Carlos Sobrino: *La tentación de Colombina*.

cultos de la belleza reutilizados, ahora, por los modernistas, y, sobre todo, es cándida como una paloma, como dice su propio nombre, explicitan sus ropas y redundantemente simboliza el ave nívea que sostiene con su mano izquierda a la altura de su corazón. Ella, además, es una señora de alta alcurnia y, por lo menos metafóricamente, una reina o una sultana, como denuncian también sus ropas y joyas y el estar siendo reverencialmente servida por una criada mora, quien le ofrece una bandeja de frutas de la que Colombina se apresta a tomar ingenuamente una manzana, sin tan siquiera intuir el peligro que ello conlleva.

Interpretémosla ahora desde la contracifra. A pesar de que en la comedia del arte canónica Colombina suele ser una criada, por el trastrueque que sufren sus personajes durante el modernismo, no es extraño que ahora se represente como una señora. Aunque, eso sí, sigue conservando los rasgos definidores, esto es: ser un personaje enamorado, carente de principios morales, que se reviste de una falsa ingenuidad. De ahí que lleve como atributo una paloma blanca, que no es sím-

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

³ Goya también utilizó la Comedia del Arte con este mismo sentido en el Capricho *Nadie se conoce*. Véase mi artículo “Sabiduría y Experiencia. Los Caprichos 6, 7 y 8: Engaño del Mundo y rapto de la Verdad”, *Quintana*, n.º 1 (2002), 241-255.

bolo de la inocencia, sino de Venus —como podemos ver en el cuadro *Tannhäuser* realizado por Collier en 1901— que dice bien a las claras cual es su principal vicio.

Ella, a sabiendas, se expone a la tentación, como las protagonistas de las fiestas galantes, al asistir al jardín. Es decir, que de ingenua no tiene nada, sino que conscientemente va al paraíso para ser tentada. La tentación en este caso se la ofrece no una serpiente, sino una esclava mora, lo cual, teniendo en cuenta todo el desarrollo que el tema de oriente tuvo en el arte y en la literatura occidental durante el siglo XIX, es una clara alusión a una sensualidad más allá de los límites aprobados por la moral burguesa. De ahí que, de todas las frutas que le ofrece la esclava, Colombina tome una manzana, la cual más que una referencia genérica al pecado, en este contexto tiene un obvio contenido erótico, que el Modernismo, en general, y Valle-Inclán, en particular, usan con frecuencia⁴.

Por otra parte, en las aguas los cisnes se interrogan con sus cuellos, como diría Rubén Darío y también don Ramón⁵; pero, sobre todo, su color negro y su pico rojo como la sangre son metáforas de ardientes amores adulterinos como los que pretende Colombina y como los mantenidos por la mitológica Leda, a la que, por cierto, se alude

en reiteradas ocasiones en *La Marquesa Rosalinda*⁶. En cuanto a los insectos que revolotean, pudieran jugar el mismo papel erótico y afrodisíaco del enjambre de cantáridas que aparece en esta misma obra⁷, colaborando en la tentación. En este sentido, no olvidemos que son “caballitos del diablo”, es decir, colaboradores de Arlequín, el cual es el demonio, que no sólo lleva cuernos —véase su tradicional sombrero—, sino que siempre está presto a ponerlos.

En la disposición original que tenían los lienzos en la sala, el cuadro que estaba al lado del de la *Tentación de Colombina* era el de la *Cortesana* (figura 3). No sé de dónde procede el título, pero es totalmente desafortunado, fruto de una interpretación errónea basada en la obviedad, puesto que su protagonista ni es “cortesana” en el sentido de ramera o prostituta, ni tampoco en el de aristócrata, sino que es un personaje del pueblo, y, como frecuentemente ocurre en la obra de Valle, se utiliza como exponente del mundo real y popular, que resulta totalmente irreconciliable con el fingido y cortesano.

La lectura obvia del cuadro sería: es verano. El sol está en lo más alto y, por consiguiente, es mediodía, la hora que le corresponde en los clichés iconográficos tradicionales de las cuatro estacio-



Figura 3. Carlos Sobrino: *La cortesana*.

⁴ En *La Marquesa Rosalinda* Valle Inclán utiliza la manzana o poma con este sentido en los versos 13, 77, 409 y 1986. El significado es particularmente obvio en este último, perteneciente a la anotación de los amores del Paje y doña Estrella: “¡Ay!...¿Se pierden en el bosque / Fatal a Leda y a Diana! ¿Chispean los ojos del Paje! ¿Rodó en la yerba una manzana? Seguido por el diálogo de Dorotea y la Dueña, en el que la primera dice: “¡El Paje es entendido en cirugía!” Y la segunda apostilla: “Dorotea no seas maliciosa, / que si ti oye reír el alma mía, / su nieve ha de trocarse en una rosa” (Ramón del Valle-Inclán, *La Marquesa Rosalinda*, edición crítica de Leda Schiavo, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1992, 204-205). La editora, en su anotación señala otros testimonios de uso en el propio Valle-Inclán y en García Lorca.

⁵ “Y en la penumbra del jardín/ interroga el cisne argonauta/ Interroga el cuello de plata” (*La Marquesa Rosalinda*, versos 111-113. Leda Schiavo ofrece el testimonio de uso en Rubén Darío (Op. Cit., 46).

⁶ Versos 42 y 414.

⁷ “Cuando Diana caza en la fronda/ se oye el enjambre de las cantáridas/ cuando ella pasa, desnuda y blonda” (Versos 652-654).

nes. Sobre un muro, una mujer desnuda, morena, vanidosa de su belleza, duerme descuidada en su éxtasis báquico. Así lo evidencian: los ojos cerrados; su postura de ménade, con el brazo derecho haciendo de almohada a la cabeza y el relieve clásico que completa la escena representando a las Horas⁸, divinidades que pertenecen al cortejo de Dionisio. A su lado, dos pavos reales, aunque sin extender el ruedo, son un símbolo más de vanidad, como posiblemente también lo sean el jarrón chino que flanquea su otro costado y las propias flores que se derraman por doquier. La tumultuosa pasión, que latente trasunta la escena, alcanza su manifestación metafórica, a parte de en el bermeillon de las flores, en lo tormentoso del celaje.

Desde la contracifra, cambio la clave báquica por una centrada en Juno, al interpretar las Horas que focalizan la composición como pertenecientes al cortejo de Hera y no al de Dionisio. Ello me lleva a la siguiente interpretación: la mujer es una maja, es decir, una mujer 'real' y del pueblo, que responde a los cánones de belleza de la venus de España como la maja de Goya⁹ y que, frente a la hipocresía del amor de las petimetras aristocráticas, representa el amor matrimonial, honesto —la mujer no es que duerma, sino que para salvaguarda de su honestidad cierra los ojos¹⁰— y verdade-

ro que no miente —porque si no no podría exponerse desnudamente a la luz del día y a los rayos directos del sol—, que funde la pureza —las flores blancas— y la pasión —flores rojas—, por lo cual está caracterizada con los atributos de Juno, la diosa protectora de los matrimonios, añadiendo a las Horas¹¹, que son sus amas, los pavos reales¹², el jarrón oriental¹³ y las nubes, representación de las ninfas que la sirven¹⁴.

El hecho que la mujer remita a la *Maja* de Goya no contradice la lectura del amor matrimonial. El relato de Blasco Ibáñez nos permite no sólo suponerlo, sino confirmarlo, pues la protagonista del cuadro de Sobrino es la *Maja desnuda* de Goya interpretada a través del relato del autor valenciano:

No era [ver a su mujer desnuda] un capricho amoroso: era un deseo de pintor, una exigencia de artista. Sus ojos sentían hambre de su belleza.

Ella resistiase, con el rostro coloreado de rubor, un tanto indignada por esta exigencia que la haría en sus preocupaciones más íntimas.

—No seas loco, Marianito. Acuéstate; no digas tonterías.

Pero él, cada vez más aferrado a su deseo, insistía tenazmente. Debía despreciar sus escrúpulos de burguesa; el arte se reía de tales pudores; la belleza humana era para mostrarse en su

⁸ Juan Manuel Monterro Montero, "Informe histórico: O edificio de Caixa Galicia en Pontevedra (Antigo Café Moderno)", en *O antigo Café Moderno de Pontevedra*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2001, 125

⁹ Recordemos el texto de Blasco Ibáñez: "El pintor contempló con delectación aquel cuerpo desnudo, graciosamente frágil, luminoso, como si en su interior ardiese la llama de la vida, trasparenteada por las carnes de nácar. Los pechos firmes, audazmente abiertos en ángulo, puntiagudos como magnolias de amor, marcaba en sus vértices los cerrados botones de un rosa pálido [...] Era la mujer pequeña, graciosa y picante; la Venus española, sin más carne que la precisa para cubrir de suaves redondeces su armazón ágil y esbelto" (Vicente Blasco Ibáñez, "La Maja desnuda", en *Obras de V. Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo, s.f., p. 371-372).

¹⁰ Es el polo opuesto a la *Olimpia* de Manet. Tradicionalmente el bajar los ojos era un símbolo de honestidad, como el de mirar fijamente lo era de libidinosidad. De lo cual, ya se reía Quevedo:

"Porque en diciendo a una doncella ahora la madre: 'Hija, las mujeres bajar los ojos y mirar a la tierra y no a los hombres', responden: "Eso fue en tiempo del Rey perico; los hombres han de mirar a la tierra, pues fueron hechos della, y la mujeres al hombre, pues fueron hechos dél" (F. de Quevedo, "Sueño de la Muerte" en *Los Sueños* (edición de I. Arellano), Madrid, Cátedra, 1991, p. 344).

¹¹ Según Pérez de Moya, las Horas son las amas de Juno (Juan Pérez de Moya. *Philosophía secreta de la gentilidad* (edición de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1996, 152).

¹² Es el atributo más frecuente de Juno. Pérez de Moya lo justifica diciendo "Dedicaránlo el pavón, en cuanto es deesa de las riquezas, por denotar con lo que hace el pavón la condición de los ricos. Es el pavón ave soberbia y vocinglera, suele andar por lo alto de los tejados, es pintada de diversas colores, levanta la cola para mostrar su hermosura, y entonces deja la trasera descubierta. Estas cosas son condiciones apropiadas a los hombres ricos; son éstos, por la mayor parte soberbios como el pavón, porque las riquezas les hace pensar no haber menester a ninguno, antes que los otros los han menester a ellos. Son vocingleros, porque se loan, y desprecian, y halan palabras altivas y soberbias; andan por los altos, por cuanto los ricos no andan por lo llano, más desean las alturas de estado y preeminencias. Son pintados de diversos colores, por cuanto los ricos se visten de preciosas y varias vestiduras de oro y seda, y de diversos colores, como aquel rico del sagrado Evangelio, que vestía de púrpura y viso. Y encubren cosas feas, que son los pies y lo postrimero del cuerpo, así debajo de la hermosura de las preciosas vestiduras de los ricos se encubren muchos vicios y torpedades de costumbres. Y así como cuando el pavón levanta la cola descubre sus falsedades, y cuando no la levanta las tiene cubiertas, así los ricos, cuando quieren gloriarse en sus riquezas y preciosos arreos, hacen sus vicios y menguas ser conocidas. Lo cual no vendría si ellos callasen, no se gloriando. Denota también el tener el pavón las partes feas, siendo ave tan hermosa, que no hay estado, por rico o próspero, que sea, que no tenga trabajo y tacha encubierta" (Ibidem, pp.155-156).

¹³ Completaría el significado de los pavos reales, pues si aquellos denotan a Juno como señora de las riquezas, el jarrón podría simbolizar que también lo es de todos los reinos

¹⁴ "Decir que luno tenía muchas ninfas que a la continua le servían; por estas ninfas se entienden las nubes que están en el aire" (Juan Pérez de Moya. Op. cit., p.156).

radiante majestad, no para vivir oculta, despreciada y maldita.

El no quería pintarla, no se atrevía a pedir tanto; pero verla, sí, y admirarla, sin deseos groseros, con religiosa adoración.

Y sus manazas, contenidas por el miedo a hacerle daño, tiraban suavemente de los débiles brazos, que se cruzaban sobre el pecho, intentando oponerse a estos avances. Ella reía. “Loco extravagante, que me haces cosquillas..., que me haces daño”. Pero, poco a poco, vencida por la tenacidad, satisfecho su orgullo femenino de esta adoración de su cuerpo, acabó por entregarse, por dejarse manejar como una niña, con suaves quejidos, como si le impusieran un tormento, sin oponer ya resistencia.

El cuerpo, libre de velos, mostró su blancura nacarada. Josefina cerró los ojos, como si quisiera huir de la vergüenza de su desnudez. Sobre la nítida sábana destacábanse, ligeramente sonrosadas, las armoniosas redondeces, embriagando los ojos del artista.

La cara de Josefina no era gran cosa; ¡pero el cuerpo!... ¡Si él, venciendo sus escrúpulos, pudiese pintarlo algún día!...

Con los ojos siempre cerrados, como si la fatigase esta muda exhibición, la mujercita dobló los

brazos, colocándolos bajo su cabeza, y arqueó el torso, elevando las blancas amenidades que hinchaban su pecho.

Renovales se arrodilló junto a la cama, en un transporte de admiración con toda la vehemencia de su entusiasmo, besando aquella carne sin que la suya se estremeciese.

—Te adoro, Josefina. Eres hermosa como Venus. No, Venus no. Es fría y reposada como una diosa, y tú eres una mujer. Pareces...¿qué es lo que pareces?...Sí, te veo igual. Eres la majita de Goya, con su gracia delicada, con su seductora pequeñez... ¡eres la maja desnuda!¹⁵.

Frente a este cuadro se dispone la última obra conservada, *Pareja de amantes* (figura 4), que es su pendant y su contrapartida. Por ello si la leemos desde la ingenua obviedad que nos llevaba a ver en *La cortesana* una metáfora del amor carnal, diremos que se trata de una escena de amor caballeresco, opuesta al amor carnal o *ferinus* de aquella. En este sentido, la mujer vestida da la espalda al caballero y todo lo más se deja besar la mano. Todo aquí es lírico y poético y, a más no poder, modernista. La cita, como en los poemas modernistas y en la propia *Marquesa Rosalinda*¹⁶, es en el jardín, al lado



Figura 4. Carlos Sobrino: Pareja de amantes.

¹⁵ V. Blasco Ibáñez, Op. cit., 403-404.

¹⁶ Verso 1357

de la fontana y bajo la fronda, en donde se puede oír la canción de los pinos¹⁷. Hasta Venus parece con su presencia estatuaría¹⁸ bendecir su amor que tiene visos de melancólico o Autumnal¹⁹. Y, de hecho, estamos ya en el otoño, como lo certifican los pámpanos rojizos y los racimos en sazón, mientras que la luz que dora las nubes nos indica que es ya la tarde, la hora del día que se corresponde con esta parte del año en las representaciones iconográficas tradicionales de las cuatro estaciones.

Si la leemos con los ojos de la contracifra, la escena remite, por el contrario, al amor carnal. Al caballero se le está tratando de introducir en el jardín de Venus para con ardid y engaños —de hecho, su amada, además de estar vestida, no le habla de frente²⁰—, hacerlo señor de su castillo —la villa renacentista de filiación veneciana que se representa en el último término, entre cuyas estatuas se representa

una Venus púdica, como señora del mismo—. Tretas a las que sucumbe hasta el más fiero caballero, es decir, Marte, cuya efigie, se representa, como un trofeo más, entre las estatuas que lo adornan.

Pero nuestro caballero²¹, que es uno de tantos errantes, no gusta pararse mucho tiempo y por eso se niega a entrar en el jardín, para que no le pase lo mismo que a Tannhäuser con Venus, a Rinaldo con Armida²² y a Hércules con Omphale. Y, como él tiene muy claro que ‘donde hay Chipre, hay Venus’²³ —y aquí no hay duda que hay Chipre, pues hay pámpanos y racimos—, se dispone a disfrutar de los placeres de Venus sin quedar apresado, para lo cual, teniendo buen cuidado de no saltar la tapia, se cita en la fuente no de la casta Diana, ni tan siquiera en la de Castalia, que es la de las musas²⁴, sino en la de la Venus vulgar²⁵, como confirma un sátiro, lo



Figura 5. Castelão: *La tentación de Colombina*.

¹⁷ En *La Marquesa Rosalinda* la protagonista señala que: “Le canta la canción de los pinos/ aprendida en el tiempo que iba por los caminos”. Leda Schiavo anota que “la canción de los pinos es el título de una poesía de Darío en *El Canto Errante*” (Op. cit., 135).

¹⁸ Como ya señaló Monterroso Montero reproduce la *Venus Doirdalsas* del Museo de las Termas Romanas (Juan Manuel Montero Montero, *Art. cit.*, 124).

¹⁹ A este amor, poniéndolo en relación con Ovidio y su *Ars Amatoria*, se refiere el verso 1640 de *La Marquesa Rosalinda*: “De mi ensueño, conduzca a oír la serenata/ De las liras, enfermas de aquel celeste mal, /Que el narigudo Ovidio llamó más autumnal”.

²⁰ En los repertorios iconográficos tradicionales, la Verdad se representa, por el contrario, desnuda y de frente.

²¹ Que al igual de Arlequín de *La Marquesa Rosalinda* tiene la capa de color carmín, que es el color de Venus.

²² Armida es en *La Jerusalén libertada* de Tasso una hechicera que enamora a Rinaldo, construyendo un jardín para vivir a solas con él. A ella se refiere el verso 2462 de *La Marquesa Rosalinda*: “¡Dile adiós al jardín de Armida!

²³ “No hay Chipre, sin Venus”. Refrán que indica que donde hay vino hay también lujuria.

²⁴ En *La Marquesa Rosalinda*, para mostrar la ignorancia de los dos rufianes encargados de atemorizar a Arlequín se juega precisamente con la confusión entre la fontana de Diana y la de Talía y Castalia.

²⁵ Las fuentes también se relacionan con Venus y la sensualidad y, consecuentemente, con los vicios que acompañan al deleite. Por ejemplo uno de los epigramas del *Theatro Moral de la Vida Humana* en cien emblemas (Bruselas, Francisco Foppens, Impresor y

que le permitirá coger una rosa²⁶ —obsérvese el búcaro lleno de rosas que está sobre ella— y disfrutarla antes de seguir adelante en busca de la tapia y de las rosas del siguiente jardín.

Visto de esta manera, a falta del cuadro perdido que haría pendant con el de la *Tentación de Colombina* y que estaría ambientado en el invierno, el programa iconográfico de la serie nos está remitiendo a la idea de que “la moral de la Vida no es otra cosa que una armonía de contrarios”, pensamiento en el que precisamente se resume toda la estética de *La Marquesa Rosalinda*²⁷.

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

Desde que el cuadro del de Rianxo fue redescubierto hace unos años ha hecho correr mucha tinta, siendo calificado por Antón Castro, “auténtico manifiesto del mejor modernismo gallego”²⁸. Por su parte, Juan Monterroso y Juan Fernando de la Iglesia no dejaron pasar la ocasión en sus estudios insertos en el libro “O antigo café Moderno” para poner de manifiesto la relación íntima existente entre Castelao y Sobrino y sus sendas tentaciones de colombina²⁹.

Si analizamos esta segunda *Tentación de Colombina* desde la perspectiva del Castelao

comprometido políticamente con el nacionalismo gallego, la pintura no deja de ser sorprendente. Pero, si lo hacemos desde la óptica del Castelao humorista, practicante asiduo de la utilización modal del estilo³⁰, profundo conocedor de la estética modernista y, sobre todo, ferviente admirador de don Ramón María del Valle-Inclán, el cuadro es fácilmente explicable.

En este sentido, la *Tentación de Colombina* era un tema muy apropiado y lógico para un chic “Salón de Té” contiguo a una pastelería³¹, en donde las tentaciones sensuales y la comedia del arte estaban en el orden del día de todos los días. El fino humor de Castelao, recargado de socarronería, propuso entonces un típico juego modernista, basado en la parodia. Y, si don Ramón en *La Marquesa Rosalinda* parodiaba³², como señala Leda Scivo, a Rubén Darío produciendo “una farsa sentimental y grotesca”, él, en su *Colombina*, parodiaba la de su amigo, al tiempo que al modernismo, desde los mismos cánones grotescos. Castelao se decantaba así por un nuevo “género estrafalario” como el que entonces empezaba a proponer Valle-Inclán³³.

Con motivo de extremar lo grotesco sentimental, Castelao introduce en la escena a Pierrot, como típico ejemplo de “marido que medita, nunca ve nada”³⁴, empeñado —como en el poema “A la luna (Monólogo de Pierrot)” que constituye la idea primigenia de Valle-Inclán para *La Marquesa Rosalinda*³⁵—, en que la luna le diga lo que vería conspicuamente sólo con mirar a su alrededor. Ello

Mercader de Libros, 1672, pp. 74-75) dice: La alegre y dulce vida/ Consiste, dicen los sabios./ En no rendir al vico el alma en nada:/ Y la loca, y perdida; en no cerrar los labios/ Al agua; al vil deleite consagrada/ con que viene encañada/ La pobreza y Lazería/ Con las enfermedades/ De diversas edades./ Y un mapa en fin de toda miseria/ Guárdate amigo Della;/ Que tarde vuelve en sí, quien da en bebellar”.

²⁶ La rosa, la flor de Venus, tiene el mismo significado erótico que la manzana. De hecho en *La Marquesa Rosalinda*, Valle-Inclán las asocia en el verso 77: “Olor de rosa y de manzana/ Tendrán mis versos a la vez”.

²⁷ Leda Schiavo, Op. Cit., 172.

²⁸ X. Antón Castro, “Castelao e a tentación de Colombina”, en *Galicia Terra Única, Galicia 1900-1990, Ferrol*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, 270.

²⁹ Juan Manuel Monterroso Montero, Op. cit., 125. Juan Fernando de la Iglesia, Art. cit., 185-186.

³⁰ Véanse mis artículos “O debuxo en Castelao”, en *Exposición 50 Aniversario Castelao*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, Fundación Casterlao, Museo de Pontevedra, 2000, 23-38; “El contexto artístico gallego en la formación de Castelao Artista”, en Actas del Congreso Castelao, A Coruña, Xunta de Galicia 2001, 365-374 y “Castelao e a creación dunha pintura galega”, en M.A. Seixas Seoane (ed.) *Castelao Pintor*, pp. 134-147.

³¹ Como ya señaló Valle Pérez, el salón de Té era el “Café Royalty”. Actualmente el cuadro pertenece a la fundación Rodríguez Iglesias y está depositado en el Museo de Belas Artes da Coruña (X.C. Valle Pérez, “Castelao e a arte”, en Catálogo Exposición 50 Aniversario Castelao... Op. cit., p.18).

³² Utilizando el término en el sentido etimológico de “canto Paralelo” Leda Schiavo, “Introducción”, Op. cit., 6.

³³ “Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo género estrafalario. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero” (“Don Ramón del Valle-Inclán en La Habana”, *Diario de la Marina*, La Habana, 12-IX-1921 en Joaquín y Javier del Valle-Inclán (ed.) *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-textos, 1995, p.197).

³⁴ Aseveración que hace Silvia en el verso 2082.

³⁵ Es muy posible que Castelao conociera este poema puesto que fue publicado el 11 de febrero de 1913 en *La Correspondencia Gallega* y, al día siguiente, en el *Diario de Pontevedra*.

le obliga a cambiar la ambientación de la escena, que ahora es nocturna, lo cual no supone ningún quebranto para el pintor porque ahora se ha perdido el hilo de las cuatro estaciones que obligaba a la ambientación matutina de una escena primaveral en la serie de Sobrino.

Por la misma causa de subrayar lo grotesco sentimental, al grupo de Rosalinda y la criada mora de Carlos Sobrino, Castelao no sólo ha añadido a Arlequín, sino que grotescamente lo ha representado en toda su carga demoníaca³⁶, convirtiéndolo en un diablo o en un sátiro. El gag humorístico o la vis cómica que ello supone alcanza todo su significado cuando lo pensamos como decorado de una escena de flirteo en el propio salón de Té, en la que una fingida ingenua le dice a su galán, animándole a seguir en su atrevimiento, el tópico: "Ud. es un diablo". Nueva-mente no sabemos dónde están los límites entre el teatro —o la pintura— y la vida. La conclusión no puede ser otra que la proverbial idea de que la vida no es más que teatro.

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

Y grotesca es también Colombina, que más que nunca resulta lunaria³⁷, de ahí que aparezca misteriosa y blanca como el alabastro³⁸ —y, por aquello de lo grotesco, hasta fría y escultórica como dicha piedra—, pero también misteriosa y voluble, de ahí que plenamente consciente de sus actos se interrogue sobre el ser o no ser de los mismos, asiendo ahora la manzana en su mano, como si fuera Hamlet con la calavera. De hecho, por aquello de conseguir ligar, ha perdido no uno —como la marquesa Rosalinda en la obra—, sino los dos chapines, y muestra sus pies —por cierto,

nada gráciles, sino descomunales—, mientras que, con aparente descuido, se deja desvestir por su grotesco y sátiro galán, aunque, eso sí, conservando la toca, con lo que aparentemente pone a salvo su reputación. La escena nos trae a la memoria el diálogo de Arlequín con Rosalinda, cuando el primero le dice:

... Si en tus jardines,
Y en el misterio de la arboleda,
Pierdes un día con los chapines
Velos y encajes...
Y la segunda le contesta
¡Toca la queda!
El fin del cuento sabré mañana³⁹.

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

Finalmente, resaltar que la mezcla de géneros que aparece en la escena fundiendo la comedia del arte con las fiestas galantes es, como hemos dicho, Valleinclanesco, como también lo es el jardín dieciochesco —véase el barroco de placas del pilar de la balastrada— que le sirve de marco. Aunque en este caso no se trata del jardín de Aranjuez, sino del de un pazo galaico, en donde la aristocrática hortensia es la flor más frecuente, que, además del ritmo serpentina emblemático del art-nouveau, permite una referencia al azul, el color esencial en la estética modernista.

Creo que interpretándola así, como una farsa sentimental y grotesca, es como la *Tentación de Colombina* de Castelao alcanza todo su valor y hasta podría llegar a ser un manifiesto del mejor modernismo gallego, encarando ya hacia una vertiente expresionista⁴⁰. Sin embargo, creo que for-

³⁶ El personaje de Arlequín en la Comedia del Arte tiene un origen demoníaco. Valle-Inclán sigue jugando con este carácter demoníaco del personaje en gran parte de la Jornada Tercera de *La Marquesa Rosalinda*. Si en ella a la Dueña no le cabe duda de que el demonio ha tomado la figura de Arlequín, en la obra de Castelao Arlequín es el que ha tomado la figura del demonio. Con lo cual, realmente, no ha hecho más que volver a sus orígenes.

³⁷ No olvidemos que la luna, en el último término del cuadro gobierna con su influjo todas las acciones en el mismo. Colombina será, entonces, un personaje voluble e inconstante como la propia luna.

³⁸ Como ya indiqué anteriormente, la comparación de la mujer con el alabastro era un tópico para resaltar su blancura y por tanto su belleza. Valle-Inclán utiliza la metáfora del alabastro en el verso 415 de *La Marquesa Rosalinda* para referirse a la blancura de Leda. Castelao parece que ironiza hasta lo grotesco con el carácter alabastrino de su protagonista, ella es blanca y bella, pero también fría y plástica como una escultura de dicho material. Véanse en este sentido principalmente los pies, en los que se centraba la referencia de los versos de Valle-Inclán: "¡La fronda se acuerda de Leda/ Cuando se estremece! Del pie alabastro, / Que pisó desnudo, aún conserva el rastro/ Sobre sus senderos".

³⁹ La Marquesa Rosalinda versos, 662-666.

⁴⁰ El propio Castelao señalaba: "A arte xaponesa chegada a Europa doulle ô impresionismo primeiro pulo car'a libertade, enxendrando a moderno arte do anuncio. Para chegar ô decorativo era preciso estilizar, sintetizar as formas naturaes e fuxindo da imitación visualista dos obxectos, e d'ista arte decorativa moderna sairon os pais do Espresionismo" (Castelao, "O novo espírito na arte", Henrique Monteagudo (ed.): *De viva Voz. Castelao: Conferencias e Discursos*, Santiago de Compostela, Fundación Castelao 1996, pp. 77).

malmente la obra deja mucho que desear. Castelao, a quien nunca se le dio muy bien el óleo cuanto más de grandes dimensiones, no es capaz de parodiar la factura exquisita modernista ni decantarse decididamente hacia el esperpento, como sí, por el contrario, conseguía hacer Valle-Inclán.

No quiero terminar este artículo y, por consiguiente, mi representación sin hacer un aparte,

como en el teatro, para decir que me doy por satisfecho si, de todo lo dicho, sacan la conclusión de que *se non è vero, è ben trovato*. Al fin y al cabo, uno, como descreído que es, al igual que el Arlequín de *La Marquesa Rosalinda*, siempre se interroga:

¿Quién pudo
llegar al fondo de un espejo?