

## UNHA ICONOGRAFÍA FEMININA PARA A NOVA PINTURA GALEGA: A MULLER SENTADA DE CARLOS MASIDE.

Nun período de transformacións historiográficas e de notábeis alternativas teóricas como que nos tocou vivir parece seguir asentado un profundo preconceito segundo o cal calquera referencia ao pasado como substrato validador acaba sendo comprendida desde criterios que a reducen a unha condición conservadora ou saudosa.

Iso non acontece só en relación a toda aquela produción artística que se considera superada, senón tamén no que fai referencia a determinadas lecturas da historia da arte que foron postas en circulación cando a Modernidade non se daba aínda por extinta e que incidían nunha teleoloxía para o relato da arte contemporánea e encadraban uns ámbitos xeográficos dominantes.

Non poucos críticos e estudosos cuestionan este tipo de discursos, por exemplo, Hal Foster asumía en 1996, na introdución do seu libro *O retorno do real*, o carácter local do seu relato: «non deixo de ser un crítico con base en Nova York». Mais o problema do poder e do lugar —dos centros de enunciación— continua a ser perentorio nos estudos de humanidades e ciencias sociais<sup>1</sup>. Unha posta en cuestión que desde Galiza cómpre ligarmos á vontade dunha escrita propia da modernidade e da arte galegas.

Desde a consciencia de que para cuestionarmos os relatos debemos adoptar novos criterios, é preciso apostar por unha ruptura do esquema centro-periferia para elaborar unha reescritura situada alén dos marcos conformados polo relato canonizado da modernidade. Precisamos quebrar as lóxicas asumidas e substituílas por unha plena consciencia do lugar desde o que falamos.

Convén pois, para a chegarse á arte galega desta altura, prescindir de esquematismo sobre o que se considera “moderno”, e cuestionar o principio de “novidade” como valor único da arte do século XX. A cultura pódese interpretar como unha cartografía con puntos de referencia xerarquizados que establecen relacións dinámicas e moi complexas entre eles, e o esquematismo non axuda a comprender a realidade vital dos proceso artísticos e nomeadamente en casos coma o noso<sup>2</sup>. A morte do proxecto moderno obriga e posibilita ollar a arte —e a nosa arte en concreto— dun xeito diferente. Daquela, á marxe da noción centro-periferia e de novidade, podemos enxergar dunha maneira distinta a arte galega, deixando que as obras nos falen directamente.

Alén diso, a arte do século XX foi lida durante moito tempo en coordenadas fundamentalmente estilísticas deixando en segundo plano os temas, un aspecto fundamental para entendermos a arte en xeral e a do pasado século en particular e moito máis en contextos conflictivos como o que deu lugar nos anos vinte e trinta do pasado século á creación do Movemento Renovador da Arte Galega, o dos artistas coñecidos como *Os Novos* e onde Carlos Maside (1897-1958) ocupa un lugar sobranceiro.

*A Muller sentada* (1930) no contexto galego e internacional

---

<sup>1</sup> “Introdución” en *Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea, Actas do seminario celebrado no Centro Galego de Arte Contemporánea Santiago de Compostela 24-25 de novembro 2017*. Edición ao coidado de Matías G. Rodríguez-Mouriño, Agar Ledo Arias, Daniel López Abel e Miguel Anxo Rodríguez González, p.18.

<sup>2</sup> Vidal Oliveras, Jaume, “Desde otra periferia, mirada al arte portugués”, en *Cinco pintores de la modernidad portuguesa*, Barcelona Fundació Caixa Catalunya, 2004, páx. 63.

Nas anos vinte e trinta, en pleno “retorno á orde” figurativo, a representación da muller, vinculada á alegoría da Terra Nai predomina na produción artística europea e americana, como se pode ver en artistas norteamericanos do período do *New Deal* como Alexandre Hogue (*Erosion n° 2-Mother Earth Laid Bare* [Erosión n° 2-A Terra Nai espida], 1936, The Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma) ou Grand Wood (*Just before the day dies* [Pouco antes de o día morrer], 1933, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence)<sup>3</sup>. En Europa, e en contextos ditatoriais, asistimos á procura de restauración dos valores eternos do clasicismo e das tradicións nacionais, como exemplifica en Italia a obra de Mario Sironi (*La famiglia del pastore*, 1929, Collezione Claudia Gian Ferrari, Villa Necchi Campiglio, Milán). En ambientes como este último a pintura está marcada por unha renovación da representación obxectiva e ao mesmo tempo pola utilización de temas simbólicos, confirmando o papel da sociedade e da educación nun réxime totalitario.

Noutros ámbitos estes temas son lidados desde unha posición progresista, de clase, cunha vontade rexedora, ligada a factores identitarios mais tamén a fórmulas estilísticas modernizadoras, velaí o caso do traballo de Maruja Mallo na España republicana (*La sorpresa del trigo*, 1936, colección particular) ou o de Tarsila do Amaral no Brasil. Unha obra desta pintora brasileira como *A negra* (1923, MAC Universidade de São Paulo) é sentida en lecturas actuais como un exemplo de modernidade identificabelmente poscolonial<sup>4</sup>.

Estes contrastes xustifican as reflexións que fai Walter Benjamin en 1935, no seu coñecido ensaio *A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica*, cando sitúa nun primeiro plano a diferenza na concepción estética entre fascismo e comunismo, nun momento de intenso combate social, ideolóxico e cultural. Para o filósofo alemán o comunismo era unha “politización da estética” e o fascismo unha “estetización da política”, o que o levaba a apostar por unha arte que tivese como misión defender a mudanza social, nitidamente contraposta á “alienación” destrutiva do fascismo:

A humanidade que, outrora, con Homero, era un obxecto de contemplación para os deuses no Olimpo, é agora obxecto de autocontemplación. A súa autoalienación atinxiu un grao tal que lle permite asistir á súa propia destrución como a un pracer estético de primeiro plano. É isto o que pasa coa estética da política, practicada polo fascismo. O comunismo respóndelle coa politicización da arte.

“A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica”, Walter Benjamin<sup>5</sup>.

A este ambiente responde tamén a arte dos pintores galegos coñecidos como *Os Novos*, e en particular o labor de Carlos Maside. Neste senso, é interesante compararmos traballos e lecturas do período conformador do movemento renovador galego –anos vinte e trinta– con outros contextos “diverxentes” da modernidade<sup>6</sup>.

Na segunda metade da década dos vinte e nos anos trinta o pintor Carlos Maside será a figura chave no desenvolvemento da nova pintura galega, unha arte que se pode

---

<sup>3</sup> Clair, Jean (direction), *Les années 1930. La fabrique de «l'Homme nouveau»*, Éditions Gallimard, Paris-Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 2008, pp. 209-211.

<sup>4</sup> Barson, Tanya, “Introdución: A modernidade e o Atlántico negro”, en *Afro Modern. Viaxes a través do Atlántico negro*, CGAC, Xunta de Galicia, 2011, p. 6.

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, “A obra de arte na era da súa reproducibilidade técnica”, en *Sobre Arte, Linguagem e Política*, Relógio d'água, Lisboa, 1992, p. 113.

<sup>6</sup> Para o uso do termo “diverxente”, véxase Mendelson, Jordana, “Episodios, superposiciones y dispersiones. Una revisión de historias de los años treinta”, en *Encuentros con los '30*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p.18.

encadrar referencialmente na figuración europea de entreguerras<sup>7</sup> e que sintetiza diferentes influxos levados a coordenadas nacionais con fortes doses de compromiso social. As influencias son ben diversas: fauvismo, estampa xaponesa, postimpresionismo, cubismo. As súas creacións teñen certamente ecos de pintura europea das primeiras décadas do XX mais, en certo senso, representan unha síntese de estilos, un aspecto que caracteriza moitas asimilacións nacionais das propostas da vangarda internacional. A súa pintura confórmase como unha relectura orixinal do aprendido da arte vangardista de París –onde reside entre 1926 e 1927 cunha bolsa da Deputación de Pontevedra–, reestruturada, adaptada aos ollos que ven doutro xeito e ven cousas ben comúns, como unha tenda ou unha feira en Santiago (*Tenda*, 1929, colección Deputación da Coruña), aspectos do mundo cotián que son como unha revelación, esa “solprendente descuberta de Galiza”<sup>8</sup> que explicaba brillantemente Vicente Risco no seu ensaio “Nós, os inadaptados”. Unha revelación que é común á xeración Nós e aos artistas e escritores máis novos anteriores á Guerra Civil e que se explica porque a cultura galega, en certo senso, era “exótica” para os propios intelectuais e artistas galegos. É o estrañamento, a distancia, o que posibilita a procura deste referente que se intenta plasmar por medio dun ollar máis profundo, aspecto que destacaba o escritor e crítico Rafael Dieste cando lembraba a actitude dos pintores da súa xeración para os que o auténtico da temática galega non residía na representación dun boi ou un meniño labrego, senón na percepción fonda, en velos por primeira vez<sup>9</sup>. Como é lóxico, para mergullarse nesta percepción, Maside explora con intensidade o mundo popular. Luís Seoane recordaba que neses anos estas preocupacións ocupaban un lugar central: “o meu mestre e máis o de Carlos Maside, compañeiro meu durante tantos anos, foi a feira dos xoves en Santiago de Compostela. Eso por unha banda; por outra, o pórtico das Platerías. Alí afundíanse os dous mundos: o das vangardas e máis o da tradición, a realidade e o arte”<sup>10</sup>.

Para pintores como Maside, Galiza está ateigada de realidades “exóticas” e en obras como *Tenda* plasma esta percepción a medio camiño entre os influxos fauvistas, un decorativismo de estampa xaponesa e un certo esquematismo debedor da tradición medieval e popular galega, enmarcado todo nunha simplicidade de formas que enlaza coas súas propostas posteriores dentro da estética do granito.

Maside, en paralelo con este tipo de traballos de temas populares de finais dos anos vinte, inicia un rigoroso proceso de pescuda dunha imaxe do galego que supere o tópico costumista. Nos seus óleos conseguirá crear un modelo estético innovador por medio de formas esgrevias e plenas que se inspiran na escultura medieval e na tradición popular dos canteiros, e que na súa rotundidade lembran o granito. Obras como *Muller sentada* (1930, Legado Carlos Maside, Concello de Santiago de Compostela) ou *Mulleres en roda* (1930, colección particular) son auténticos manifestos da nova pintura galega. A temática nitidamente galega, introducida polos tipos representados e polas formas case escultóricas e de tonalidades predominantemente apagadas, fai que recoñezamos estas obras como parte dunha retórica ligada a factores identitarios, mais desenvolvida cunha fluidez e naturalidade absoluta. Agroman como froito do contacto

---

<sup>7</sup> Para a comprensión desta influencia figurativa na arte galega permítome remitir a Bernárdez, Carlos L., “*Nacemento e pasión da pintura: Manuel Colmeiro*. Unha conferencia de Álvaro Cunqueiro”, en *A Trabe de Ouro*, nº 117, Maio/Xuño/Xullo/Agosto, 2021, pp. 77-85.

<sup>8</sup> Risco, Vicente, “Nós, os inadaptados”, en *Nós*, nº 115, Ourense, xullo, 1933.

<sup>9</sup> Dieste, Rafael, *Encontros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura*, edición de Arturo Casas, Edición do Castro, Sada, 1990, p. 44.

<sup>10</sup> Freixanes, Víctor, *Unha ducia de galegos*, Galaxia, Vigo, 1976, p. 69.,

coa terra, coa tradición, e tamén como consecuencia dunha reflexión cultural e ideolóxica.

*Muller sentada* (1930) é a pintura que describe mellor este paso, de enorme influencia na arte galega: trátase dunha fascinación plena polo popular, pola súa corporeidade, semellante á que se produce noutros contextos artísticos pola definición dun canon que combine o popular e o moderno, como o que realizan en Rusia a comezos da década dos dez Natalia Goncharova (*Muller con laranxas*, ca. 1910. Galería Tretiakov, Moscova), Olga Rozanova, Mijaíl Lariónov ou Piotr Konchalovski, artistas que nun primeiro momento se inspiran na tradición popular rusa, reelaborando contos, lendas e imaxes icónicas nunha linguaxe postimpresionista, achegándose á representación do popular, á arte infantil e mais aos carteis artesanais rusos. Tamén a actitude de Maside ten certas analogías coas aproximacións aos “corpos” africanos nas vangardas, pénsese en pintores como Ernst Ludwig Kirschner ou Pablo Picasso; a diferenza é que Maside —igual que os rusos— fala non desde fóra, senón desde dentro, desde unha presenza ligada á súa experiencia vital e á súa vida cotiá, un mundo que é enxergado non cun ollar distanciado e compracido, senón cunha vontade de comprensión fonda. Neste sentido a súa actitude lembra a de pintores americanos, e penso en especial en artistas brasileiros como Tarsila do Amaral ou Cândido Portinari e arxentinos como Antonio Berni ou Lino Enea Spilimbergo e no formal tamén se observan similitudes con pintores da Nova Obxectividade alemá<sup>11</sup> —na biblioteca de Maside hai publicacións sobre este movemento—.

Maside parte dunha actitude allea ao académico, común coa que desenvolven os movementos de vangarda europeos e americanos para os que a arte medieval, precolombiana, afroamericana e popular era considerada non contaminada polos ideais clasicistas máis tradicionais. Esta preferencia servía, como sinala Alexander Alberro —que cita a Hal Foster— para acabar de rematar a identidade, ou para: “renovar os alicerces dunha identidade cuxa existencia se encontra sometida a unha crecente presión”<sup>12</sup> —este é o caso galego—. A principal motivación desta viraxe é a procura de fórmulas experienciais que teñan capacidade de xeraren unha identidade centrada.

No entanto, a máis directa referencia para Maside será a que realice o seu amigo o escultor Xosé Eiroa (1892-1935) que entre 1928 e 1929 esculpe unha *Muller en repouso* (Colección privada) so a influencia de Aristide Maillol (*La Méditerranée*, 1905, Musée Maillol, París), unha peza que será fonte inspiradora para o obra do pintor de Pontecesures, mais que é formalmente ben distinta do traballo que realiza Carlos Maside. Convén recordar que Eiroa tenta depurar a linguaxe da escultura do escultor referencial da arte galega desta altura, o Asorey de pezas como a *Ofrenda a San Ramón* (1923, Museo Provincial de Lugo), mais presenta valores e conceptos máis tradicionais na súa escultura. Luís Seoane, nunha monografía dedicada a Eiroa, subliña a súa tendencia ao bloque, ao monolitismo, que impide a introdución do espazo nos seus volumes. Son as súas formas estáticas e concentradas, cunha evidente vocación atemporal, con faces arquetípicas que teñen moito de figuras-emblema, velaí a súa *Campesiña* (ca. 1930, Museo Municipal Quiñones de León, Vigo), creación xa máis achegada conceptualmente ao traballo de Maside e en concreto á *Muller sentada*, dando a impresión de que entre a *Muller en repouso* e a *Campesiña* se insire como unha sólida referencia a pintura de Maside.

---

<sup>11</sup> Rodríguez Losada, María Esther, *Carlos Maside*, Deputación Provincial da Coruña, 1993, p. 72.

<sup>12</sup> Alberro, Alexander (2016): “Hallar, crear, revelar: Torres-García y los modelos de invención en el Río de la Plata a mediados de la década de 1940”, en *Joaquín Torres-García. Un moderno en la Arcadia*, The Museum of Modern Art/ Fundación Telefónica/ Museo Picasso Málaga, Ediciones El Viso, Madrid, 2016, p. 107.

Esta utilización do feminino como tema recorrente coincide tamén co acontecido nesta altura no ámbito da arte europea. En todos os casos, a muller fai de elo entre a tradición e a modernidade, sendo dominante a súa presenza en múltiples artistas: Picasso, Léger, Jeanneret (Le Corbusier), Miró, Matisse... Moitos deles reutilizan os grandes temas pictóricos: a “Odalisca”, as “Bañistas”, as “Dúas amigas”, etc. que lle serven de nexo coa tradición, permitíndolles conciliar, como di Gladys Fabre, o que hai de fugaz na modernidade, nos estilos modernos, co que hai de permanente na arte<sup>13</sup>, e iso, evidentemente, reforza o mito do eterno feminino, esa muller que fica allea á historia e se mantén cousificada.

No caso galego, a escolla de figuras femininas arquetípicas entronca con este discurso. As representacións de mulleres serven para chantar a obra de arte nos alicerces máis fondos da tradición formal (virxes románicas, populares, barrocas) e tamén para situalas no simbolismo eterno da muller (deusa-nai, virxe, nai-terra...) e nesa Galiza “nai e señora, sempre garimosa e forte” que cantaba Ramón Cabanillas nesta altura. A muller, por tanto, permite romper a historicidade para reflectir o eterno feminino: deusa, virxe, nai. Velaí o relato e o debuxo “Onde hai un cruceiro” de Castelao, do seu libro *Cousas*, que funde na imaxe a virxe e a nai, nunha representación da arte popular e en que o escrito afirma que “para os artistas canteiros, Xesucristo sempre é pequeno, sempre é o Neno, porque é o Fillo, e os fillos sempre somos pequenos nos colos das nosas nais”<sup>14</sup>.

Tamén ten moito que ver co eterno feminino a formulación da estética do granito, coas figuras de mulleres redondeadas e esgrevias, que nos transportan a esas representacións de virxes como as que citaba Castelao no texto de *Cousas*, nais aleitando o fillo ou simplemente con el no colo, como a que o rianxeiro debuxa no álbum *Nós* ou como as que pinta nas mesmas datas Manuel Colmeiro (*Maternidade*, 1931, Colección Galería Montenegro, Vigo). Figuras sen arestas, dunha redondez ancestral de deusa-nai, que incorporan unha morfoloxía barroca na arquitectura pictórica dos artistas galegos, como tamén o fan pintores como Picasso ou Jeanneret (Le Corbusier) nos anos vinte e trinta nun realismo tinxido de esquematismo ligada a tradicións alleas ao académico; velaí creacións do período clasicista do malagueño como *Trois Femmes à la fontaine* (1921, Nova York, Museum of Modern Art) ou *Deux Femmes courant sur la plage* (1922, París, Musée Picasso).

Con este ambiente conecta o corpo voluminoso e rudo da *Muller sentada* de Maside, redondeada, áspera. Lonxe do canon clasicista, a muller de Maside, ofrécenos, curiosamente, unha muller real, de formas esgrevias e volumétricas, ollada desde unha perspectiva que quere rescatar a imaxe galega do discurso tópico dominante, distanciándose tamén do eterno feminino ao presentar unha muller que na súa representación é produto do que Benjamin chama “politización da estética”.

A *Muller sentada* de Maside posúe un sentido ideolóxico, unha dignidade humana como muller e como labrega que ten a súa orixe na súa rotundidade formal, sen nada de literatura, allea á narración e exenta de psicoloxía representada. Esa muller traballadora, labradora, está en primeiro plano, enchendo todo o campo visual cuns brazos e unhas pernas colosais, como facendo explícita a súa forza de traballo. O peso nesta composición está na estrutura da figura robusta, que parece ser parte da terra mesmo nas súas tonalidades.

A figura é a única protagonista, ela é o cadro e a Maside semella que só lle interesa ela, un bloque ligado á terra. As deformacións, as desproporcións de brazos,

---

<sup>13</sup> Fabre, Gladys, “Reducció de l’Altre-dona en un món masculí”, en *La dona, metamorfosi de la modernitat*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2004.

<sup>14</sup> Castelao, *Obra completa I. Narrativa e teatro*, Akal, Madrid, 1974, p. 62.

mans e pernas, que crean tensións en termos de composición e proporcionalidade, serven para elas ocuparen todo o espazo, como unha figura dun tímpano románico. Os pés e as mans, grandes de mais, e as deformacións non son caricaturais ao non estaren ao servizo do humor senón da construción dun arquetipo social positivo, do que son signos índice os trazos físicos, a roupa e mais o pano, que conforman unha figura que é, seguindo a terminoloxía da época, unha afirmación “racial”, identitaria mais tamén social. Neste sentido a figura feminina escollida polo pintor serve para alegorizar o traballo e o país. Mans e pés son hipérbolos, que pola manifesta deformidade adquiren autonomía, en certo senso son metonimias, concretamente sinécdoques. Mans e pés que valen por toda unha clase social, a labrega e por todo un país, Galiza.

Cómpre lembrar que a escolla da muller labrega como símbolo do país xa estaba na nosa literatura nacional desde o século XIX, lémbrese as “viúvas de vivos e as viúvas de mortos” de Rosalía de Castro. Francisco Asorey, o chamado o “*Escultor da Raza*”, tamén a vai utilizar, nun momento de auxe cultural nacionalista. A principios dos anos vinte comezara a desenvolver un realismo de notábel intensidade expresiva e forza telúrica coa muller galega como tema e como mito, que se torna en arquetipo da terra nai. A influencia románica e popular era tamén nel evidente. As de Asorey eran figuras que portaban exvotos e que se transformaban en por si en ofrendas, e que o artista tallaba e polícromaba, acrecentando fragmentos metálicos. A respecto do tema que nos ocupa as obras máis representativas serían *Ofrenda a San Ramón* (1923, Museo Provincial de Lugo), *O tesouro* (1924, colección particular) e *Santa galega* (1926, Casa de Galicia de Montevideo, Uruguai) <sup>15</sup>.

Mais, tornando á *Muller sentada* de Maside, é a muller sobre a que terma a familia, a terra e a propia subsistencia física e simbólica. O seu ollar contrasta con outros trazos, é limpo, directo, claro, esperanzado, non indica sufrimento, desacougo, anguria ou tormento, proxéctase para o futuro, firme como un pensamento esperanzado.

Maside, como tamén o farán Eiroa, na escultura, e Souto, Colmeiro, Laxeiro ou Torres na pintura, crea unha nova imaxe do país, utilizando no seu favor os estereotipos culturais, resolvendo, daquela, desde a perspectiva da creación plástica, os problemas ideolóxico-culturais: fronte ao problema de se situaren nunha cultura periférica e marxinal –no ámbito español- apostan por Galiza como centro do discurso; a respecto das influencias vangardistas, contrapostas á tradición, optan por unha inspiración nacional allea ao académico (románico, barroco e popular) que se identifica coa modernidade. Como na literatura galega, a opción é un diálogo de vasos comunicantes, sen intermediarios<sup>16</sup>. Fronte ao discurso tópico sobre nós, un discurso autorreferenciado. Esta opción, ademais, é plenamente homologábel co que no contexto dos realismos de entreguerras está a acontecer en Europa. Nela domina unha figuración alicerzada en referentes do pasado entre os que salientan as receitas neoclásicas, arcaizantes, románicas ou quatrocentistas; no caso galego, como xa sinalamos, asistimos a influencias que fusionan o popular, o barroco e o románico, sempre optando polas versións máis rugosas e primitivas.

O exemplo de Maside e da súa *Muller sentada* vai ser un fructífero vreiro dentro da arte galega. Neste contexto Arturo Souto realiza pinturas co mesmo sentido arquetípico que observamos en Maside e que tamén aparece nas mulleres de Colmeiro, Laxeiro e mesmo Seoane, que xa despois da guerra desenvolvera plasticamente este

---

<sup>15</sup> Bernárdez, Carlos L. “Para alén do canon. A *Santa* de Asorey e o seu contexto”, en “Faro da Cultura III”, *Faro de Vigo*, 5 de decembro de 2019.

<sup>16</sup> Así se afirma nas “Primeiras verbas” no nº 1 da revista *Nós*, Ourense, outono, 1920: “Querendo suprimir entremediarios antr’o pensamento galego e o pensamento dos pobos cultos, *Nós*, abre as súas páxinas a prestixiosas persoalidades (...)”

arquetipo identificado coa *Mater Gallaeciae*. A ligazón desta muller mítica coa muller real pódese seguir coas palabras de Luís Seoane que, nos seus anos de mocidade –a comezos dos anos trinta-, lembra a contemplación dunha muller labrega cun meniño doente ao colo, indo el en compañía do escultor Eiroa e do escritor Luís Manteiga:

Aquela nai foi, pra nós, coma o agoiro, diante os nosos ollos, do figuramento da nosa Galicia, vida dun tempo remoto, dende os anos primeiros da creación, embrullada en panos pretos, edosa, a pregar por todolos seus fillos, maselada, soia...<sup>17</sup>

O ideal, o símbolo de Galiza, é, daquela, unha muller labrega –como as virxes esculpidas da arte popular e medieval, semellante ao que recolle para a súa arte Kazimir Malévich (*Muller rezando*, ca. 1911, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo) en Ucraína e Rusia.

Se tomamos, por exemplo a *Maternidade* (ca. 1929, Museo Carlos Maside, Sada) de Arturo Souto, vemos esa Galiza personificada na nai “vida dun tempo remoto” e podemos observar que ten un mesmo esquema e unha rotundidade semellante ás mulleres de Maside, mais cuns trazos dun esquematismo, en certo senso, máis refinados, menos esgrevios, especialmente no tratamento da face, con pómulos redondeados, ollos orientais e pequenos beizos, que parecen delatar influxos exóticos, comúns na arte europea do seu tempo. O mesmo acontece coa *Maternidade* (1931, Colección Legado Colmeiro), de Manuel Colmeiro que mantén unha intensidade icónica e unha actitude moi semellante. Todas elas mostran unha vontade de creación dun *constructo* cultural alternativo ao dominante. Unha arte que reforza o carácter identitario nunha sociedade -a galega- en que tomaba forma un discurso marcadamente anticolonialista en canto se descubrían as posibilidades dunha formulación identitaria desde a modernidade. A figuración “moderna” que abre a obra de Maside foi, pois, a dirección dominante que adoptou a ideoloxía da vangarda en Galiza, cunha vontade de facer que a praxe artística se orientase pola dupla consigna crítica de identidade e de modernidade: reflectir a esencia do galego sen deixar de ser modernos.

A *Muller sentada* de Maside é pois unha obra arquetípica e nela podemos percibir o obxectivo de fondo da arte galega do momento: tornar á herdanza do pasado como esteo firme sobre o que establecer a nova arte do futuro e, sen dúbida ningunha, esta é a matriz que determina a súa adhesión ás tendencias renovadoras.

Carlos L. Bernárdez

---

<sup>17</sup> Seoane, Luís, *Eiroa.*, Galaxia, Vigo, 1957, p. 10.