QUEN CONDUCE O ESTADO

ARTE, IDEAS, ARTISTAS E MOVEMENTOS QUE DERON FORMA Á VITORIA DO ESTATUTO DE GALICIA DE 1936

Iria-Friné Rivera Vázquez





Iria-Friné Rivera Vázquez.
Fotografía tomada na Fraga da Selva Negra, Santiago de Compostela (Galicia).
Autora: Lara Barreiro López.

Iria-Friné Rivera Vázquez (Vigo, 1988). Historiadora da Arte pola Universidade de Santiago de Compostela, con especialización en Arte da Era Moderna. Como creadora, escritora e conferenciante, as súas liñas de investigación están focalizadas na estética galega e universal das décadas de 1920 e 1930. É autora de *A orixinalidade radica nas orixes. O concepto da imaxe galega na estética de Vicente Risco* (2020) e *O legado pioneiro de Camilo Díaz Baliño: Unha biografía artística* (2021). É membro da Asociación de Escritores en Lingua Galega. Son súas, entre moitas outras, as seguintes publicacións: *Risco e as vangardas artísticas de Europa* (2013), *A beleza e arte grega no Museo Británico* (2015), *Lugrís e Seoane. Dúas formas de facer Cubismo galego* (2018), *Colmeiro. Orfeo ou a Inmortalidade da Arte. I.* e *Manuel Colmeiro: raíces sempre en vangarda. II* (2018), *Inspirados por Rusia. Como os Ballets Rusos influenciaron a Camilo Díaz Baliño* (2020), *Camilo Díaz Baliño. As mans da Revolución Estética Galega (2020), Díaz Baliño e Díaz Pardo: unha escenografía para Galicia* (2021), *Vicente Risco e o Romanticismo Negro* (2021), *A Santa Compaña, segundo Díaz Baliño* (2021), *A Tiara Valquiria. A cultura europea como inspiración* (2022), *Agora ou nunca. O cartaz do Estatuto de Castelao* (2022), *Todas as mans á obra: o Seminario de Estudos Galegos* (2023), *Revelando as celtas: esplendor e prestixio da Gallaecia* (2023), *Cassandre. Visionario – Clásico – Icónico* (2023), *Os carteis do Estatuto de 1936. Unha empresa artística ante a Historia* (2023), *Da Bauhaus a Sargadelos. A metamorfose do deseño (I)* e *Da Bauhaus a Sargadelos. Coñecementos para o futuro (II)* (2024), *Strigoi din Galicia: a sombra de Nosferatu en Camilo Díaz Baliño* (2025), *Revolucionando o Futuro: a intervención artística de Isaac Díaz Pardo na campaña do Plebiscito do Estatuto de Galicia en 1936* (2025), *O Museo Carlos Maside: Galicia, goberna a túa cultura* (2026), *A arte de montar unha escena: o sentido do espectáculo na década de 1930 (I)* (2026), *Beleza e lirismo: Lalique, a coroa do Art Nouveau e o Art Déco* (2026) e *Unha revista para avanzar: a arte total de «Nós»* (2026).

Os libros, artigos e folletos foron publicados tanto en soporte dixital como físico. Entre os espazos de publicación cóntanse a Deputación de Ourense (Ourense), Abrente. Revista da Real Academia Galega de Belas Artes (A Coruña), Asociación Cultural Alexandre Bóveda (A Coruña), Gaiás – Fundación Cidade da Cultura (Santiago de Compostela), Università di Bologna (Emilia-Romaña), O Ferrado. Máis que ler (Pontevedra), Art Style. Art and Culture International Magazine (Nova York), Grial. Revista galega de cultura (Vigo), Mazarelos. Revista de Historia e Cultura (Santiago de Compostela), Murguía – Revista Galega da Historia (A Coruña), Galicia Confidencial (Santiago de Compostela), La Voz de Ortigueira (Comarca do Ortegal), Areal. Revista Cultural de Sada (Sada), Abrente. Revista de Casa de Galicia de Valladolid (Castela e León), Praza Pública (A Coruña), Nós Diario (Santiago de Compostela), Museo do Gravado de Artes (Ribeira), Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses (A Coruña) e Historia de Galicia (Santiago de Compostela).

QUEN CONDUCE O ESTADO

Iria-Friné Rivera Vázquez

Autoría, concepto editorial e visual
Iria-Friné Rivera Vázquez.

Deseño gráfico e dirección artística
Sofía Iglesias Cimadevila (Xiralúa Estudio Creativo).

Edita
Deputación Provincial da Coruña.
Avenida Porto da Coruña, nº 2, 15003.

Imaxes
Parlamento de Galicia (Santiago de Compostela).
Real Academia Galega (A Coruña).
Museo Provincial de Lugo (Lugo).
Fundación Luís Seoane (A Coruña).
Galería Montenegro (Vigo).
Biblioteca Nacional de España (Madrid).
Arquivo Isaac Díaz Pardo.
Arquivo José Suárez.
Iria-Friné Rivera Vázquez.
Fernando Pereira González.
Roberto Taboada Rivadulla.
Ernesto Vázquez Souza.

Imprime
Imprenta Provincial, A Coruña, 2026.

ISBN
978-84-9812-436-1

DL
C 1378-2026

O deseño da cuberta está inspirado nas seguintes obras: a táboa central do *Tríptico do cabaleiro do San Graal* (1922-1923), a ilustración de *A Miña Estrela* (1929) e o *Cartel das Festas da Coruña* (1933) de Camilo Díaz Baliño.

Edición non venal

QUEN CONDUCE O ESTADO

ARTE, IDEAS, ARTISTAS E MOVEMENTOS QUE DERON FORMA Á VITORIA DO ESTATUTO DE GALICIA DE 1936

Iria-Friné Rivera Vázquez



Deputación DA CORUÑA

LIMIAR

DEBUXAR O FUTURO DA NACIÓN GALEGA: A FORZA DAS IMAXES PARA FACER PAÍS

Hai acontecementos históricos que permanecen vivos non só polo que significaron, senón tamén pola capacidade que tiveron para transformar a maneira na que unha sociedade se pensa a si mesma. O plebiscito do Estatuto Galego de 1936 constitúe un deses momentos excepcionais. Foi, sen dúbida, un fito político de primeira orde, a expresión democrática da vontade de autogoberno do pobo galego. Mais foi tamén unha extraordinaria demostración de intelixencia colectiva, creatividade e modernidade na forma de comunicar ese proxecto de país.

O libro que o lector ten nas mans permítenos descubrir esa dimensión en toda a súa amplitude. A investigación de Iria Friné Rivera Vázquez non se limita a reconstruír a campaña do Estatuto nin a analizar os seus carteis e elementos publicitarios como pezas artísticas de enorme valor. O que fai é revelar a existencia dun auténtico proxecto de comunicación, concibido con ambición, coherencia e unha sorprendente capacidade para mobilizar emocións, construír identidade e facer visible Galicia como suxeito político.

Os carteis e pezas creadas para promover o voto favorable ao Estatuto forman parte dunha das campañas de comunicación máis innovadoras da Galicia contemporánea. Non constitúen un conxunto de obras independentes, senón un discurso visual compartido, desenvolvido por artistas da talla de Castelao, Camilo Díaz Baliño, Isaac Díaz Pardo, Luís Seoane ou Carlos Maside. Cada un deles achegou a súa personalidade creativa a un proxecto común que soubo combinar arte, publicidade, simbolismo e compromiso cívico cunha extraordinaria naturalidade.

A principal achega desta obra consiste en poñer en valor esa capacidade colectiva para comunicar. A campaña do Estatuto foi moito máis ca un acompañamento gráfico dun proceso político. Foi unha demostración de que as ideas tamén precisan dunha linguaxe visual capaz de emocionar, convencer e perdurar na memoria. Os seus promotores comprenderon que construír un país significaba tamén construír un imaxinario compartido, recoñecible e inspirador.

Resulta fascinante comprobar ata que punto aquela campaña incorporou recursos que hoxe asociamos á comunicación máis avanzada: a creación dunha identidade gráfica coherente, a forza dos lemas, o protagonismo da tipografía, a simplificación das formas, a utilización de alegorías, a influencia do Art Déco, da publicidade comercial ou da linguaxe cinematográfica. Lonxe de responder a unha estética improvisada, todo revela unha concepción moderna da comunicación pública, capaz de dialogar coas grandes correntes visuais europeas do seu tempo sen perder nunca a súa raíz galega.

A creatividade daquela campaña, ademais, desbordou os límites do cartel. A intervención deseñada por Isaac Díaz Pardo na Praza do Obradoiro converteu o corazón simbólico de Galicia nun inmenso espazo de comunicación colectiva, facendo da propia cidade un soporte para a mensaxe e da cidadanía unha parte activa da experiencia. A campaña ocupou os muros, as prazas e as rúas porque entendeu, cunha lucidez extraordinaria, que as ideas tamén precisan habitar o espazo público.

Quizais unha das leccións máis actuais que nos ofrece este libro sexa precisamente esa. Os protagonistas da campaña do Estatuto comprenderon que a comunicación non era un elemento accesorio da acción política, senón unha ferramenta esencial para facer comprensible, próxima e ilusionante unha proposta de futuro. Sabían que as nacións tamén se constrúen mediante símbolos, imaxes, palabras e emocións compartidas. E por iso puxeron o mellor da creación artística galega ao servizo dun proxecto colectivo.

Ao recuperar esa historia, Iria Friné Rivera Vázquez non só reivindica o extraordinario talento dun grupo irrepetible de artistas e intelectuais. Tamén restitúe á campaña do Estatuto o lugar que merece como un dos grandes fitos da comunicación política, do deseño gráfico e da creatividade cultural en Galicia. A súa investigación demostra que aquel esforzo colectivo foi moito máis ca unha brillante campaña electoral: foi unha maneira de representar un país que quería verse moderno, digno, europeo e plenamente consciente da súa identidade.

Este libro convídanos, así, a mirar aqueles carteis con novos ollos. Neles descubrimos non só a beleza dun patrimonio artístico excepcional, senón a intelixencia dun proxecto colectivo que soubo comprender, con décadas de adianto, que as grandes transformacións políticas tamén necesitan da forza das imaxes. Porque facer país é construír institucións, conquistar dereitos e mobilizar vontades; mais tamén é crear símbolos capaces de permanecer na memoria, inspirar xeracións e facer que unha sociedade se recoñeza a si mesma.

Natividade González
Deputada da Área de Cultura da Deputación da Coruña

[O obxectivo da Enciclopedia é] Reunir o coñecemento espallado por todo o mundo para revelar a estrutura xeral aos nosos contemporáneos e transmitirllo a aqueles que veñan despois de nós, de xeito que os logros de épocas pasadas non queden agachados para os séculos que veñen e que, ao estar mellor informados, os nosos descendentes poidan ao mesmo tempo facerse máis eminentes e sentirse máis satisfeitos, e, por último, para non abandonarmos o mundo sen termos gañado o respecto da Humanidade.

Introdución á *Enciclopedia* (1751-1777) por Denis Diderot.



Quenes quer o esquecemento
afogar os recordos,
que tamén nos esquezan.
Tampouco acorden o noso nome,
esto ou aquelo,
unha anéidota calquera,
a lembranza da amistade,
o berro común do pasado.
Guinden noso nome
á preta cova dos mortos
que eles queren olvidar.
Boten noso apelido
sílaba a sílaba,
letra por letra,
tras a cerca do caveiro común.
Alancen entre isas cinzas
a bandeira que un día erguemos
xuntos,
as pantasmas de aqueles mortos
que esquecéndoos voltan a matar.

De calquer xeito,
aínda eisí,
tampouco podrán esquecer esta segunda morte.
Alguén, sen arrepiarse,
coidadoso de honrar ós mortos,
non sabemos quen,
con seguranza aínda non nascido,
fará memoria.
Herdará no seu sangue o recordo
e ofrecerá
nos petos das ánimas
un novo amor á libertade.

Nos acordaremos sempre,
aínda dende a fosa,
no caveiro,
en Santa compaña pol-os camiños,
despois de moitas vegadas mortos.

«O pasado». Luis Seoane, *As Cicatrices,* 1952.



ÍNDICE

I. Quen conduce o Estado **15**

Ideal e forma: a Democracia e a Acrópole de Atenas durante o goberno de Pericles (461-429 a.C). 15

Reinvención e revolución: Do Estado, parlamentarismo e imaxe nos anos de Isabel I de Inglaterra á vertebración de dereitos, actas e procesos electorais constitucionais británicos (1558-1784). 18

O Destino nas estrelas: a Ilustración, a innovación industrial, a estética e símbolos das Revolucións en América e Francia (1638-1794). 28

No escenario do Mundo: A Xunta Suprema de Galicia, a Xunta Central Galega e a Revolución Galega (1808-1846). 36

As guerras pasan, os alicerces permanecen: A Cova Céltica, o Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego, as vangardas tecnolóxicas e artísticas ata a Gran Guerra e as Irmandades da Fala (1848-1922). 42

II. A opulencia creativa e intelectual da Galicia pro Estatuto **57**

«Unha república debe ser sempre nova» 57

O xadrez: a Ditadura en España e a Revolución Estética Galega (1923-1930) 65

Res publica: o Anteproxecto do Estatuto de Galicia polo Seminario de Estudos Galegos e o Partido Galeguista (1931). 81

Entre Escila e Caribdis: a Asamblea de Concellos (1932-1936) 86

A Mesa Redonda: a posta en práctica da soberanía estética galega (1934-1936) 92

A arquitectura dunha campaña: *zeitgeist*, organización e loxística do Plebiscito Pro Autonomía (1936) 97

III. «A arte é a forma máis poderosa de maxia» **117**

«Eu non teño vocación de estupefaciente»: razón e criterio nos carteis de Castelao, Díaz Pardo e Maside. 119

Facer valer o País: A Liberdade, pés da singularidade soberana nas obras de Seoane, Díaz Pardo, Vidarte e Maside. 131

Mulleres libres, país libre: a muller como a figura épica da modernidade nas imaxes pioneiras de López Bouza, Maside e Díaz Baliño. 152

IV. A estrela sobre o Graal **177**

«Lo que hicieron en Galicia» (1936-1950). 177

Querendo un mañá. 196

Nota da autora / Agradecementos **201**

Fontes e referencias **203**

Capítulo I

QUEN CONDUCE O ESTADO

IDEAL E FORMA: A DEMOCRACIA E A ACRÓPOLE DE ATENAS DURANTE O GOBERNO DE PERICLES (461-429 A.C).



Fig. 1 As deusas Hestia, Dione e Afrodita. Frontón este do Templo do Partenón. 447-437 a.C. Fidias e talleres. Medidas: 1,3 m. Material: Mármore. Museo Británico, Londres. Fotografía: Marie-Lan Nguyen. CC-BY 2.5

«Democracia», termo de orixe grega, é a unión de dúas palabras: *demos* («δῆμος», pobo) e *krátos* («κράτος», poder ou goberno). A dēmokratía tivo a súa primeira forma institucional na polis ou a cidade-Estado. As cidades-Estado eran pequenas comunidades autónomas que xestionaban as súas propias economías, políticas, sociedades, relixións, alianzas e lazos diplomáticos. Esta autonomía e orientación permitían, segundo o contexto (guerras, crise, apoio ou consolidación dun tratado), formar gobernos confederados en forma de ligas.

Atenas presentou a democracia no escenario da Historia entre os séculos VI e IV a. C., acompañado da súa hexemonía coa constitución da Liga de Delos (478 a. C), encabezada por esta cidade-Estado. Tras a súa vitoria nas Guerras Médicas liderou esta alianza de todas as polis helénicas. Foi con Pericles (495 a. C-429 a. C) cando o esplendor político se sumou o artístico e colleu impulso a reconstrución da Acrópole (do 448 a. C ao 410 a. C). O florecemento do sistema democrático acadou o seu cénit coa imaxe da perfección técnica daquela arquitectura pensada por Ictinos e Calícrates —creadores da dignidade e nobreza do Templo da deusa Atenea Parthenos (447-432 a. C)— e Mnesicles —encargado da entrada grandiosa ao espazo, chamada Propíleos (437 a. C) –.

A eles sumóuselles Calícrates —a alma da graza e humanidade do Templo da Atenea Niké (421-410 a.C)— así coma Filocles, Mnesicles e Alcámenes —as tres cabezas que erixiron a elegancia flexible do Templo do Erecteion (421-406 a. C) en honra a Erecteo, primeiro gobernante de Atenas—. Este templo tamén contaba co

Pandrosio (421 a.C), espazo adicado a Pandroso, filla de Cécrope I. Neste conxunto estaban presentes obxectos simbólicos da primeira mitoloxía de Atenas así como a oliveira que Atenea ofrecera á cidade na loita contra Poseidón e para veneración da mesma. De todo o programa construtivo, artístico, estético e simbólico encargouse Fidias, escultor.

A supervisión de Fidias levou non só a coordinar todo o espazo, senón á inclusión doutras artes que sumaron capas na transformación do espazo civil en sagrado. Nos Propíleos instalouse unha pinacoteca, considerada o primeiro museo de Europa, coas pinturas de célebres artistas como Polignoto de Tasos, Agatarco de Samos ou Micón de Atenas e coa entrada libre da cidadanía que desexase velas. Atenas tiña a súa hexemonía afirmada no ámbito político e defensivo. Pero o político non era unicamente acumulación de poder. O defensivo non implicaba o peche e resistencia a outras polis. En Atenas concibiuse o político e o defensivo como un constante fluír de ideas, coñecementos, feitos e asociación de valores. Xenerosidade, beleza, coñecemento, iniciativa, paz, estratexia ou acción ben enfocada eran parte deses ideais, inspirados en grande medida pola deidade á cal se celebraba como patroa desta cidade-Estado.

Para reforzar esta visión, Fidias proxectou a elaboración da escultura da deusa para a *cella* do seu templo. A súa altura —doce metros, contando un pedestal de entre un metro trinta e un metro cincuenta— e a súa elaboración crisoelefantina —en ouro e marfil— converteuna nunha obra tan mítica como a escultura do deus Zeus no Templo de Olimpia. Xunto con isto, e en coordinación cos arquitectos e pintores, organizou os talleres de escultores para cincelar os frisos e frontóns dos templos (fig. 1). Talleres nos que colaboraban dende as vellas xeracións que alimentaran un estilo clásico e severo, pasando polas xeracións que conformaron o esplendor do estilo clásico fidíaco partenónico, ata as novas xeracións que adiantaban o sentido retórico e dinámico que logo caracterizaría a arte do período helenístico. Isto permitiu que a poboación, formada por gustos, estilos e perspectivas diferentes, se sentise reflectida no pasado, no presente e no futuro.

Para pór o ramo a este intelixente programa, Fidias elaborou a escultura de *Atenea Prómachos*, («Πρόμαχος», A que combate en primeira liña): unha escultura da deusa de quince metros de altura, feita con tres toneladas de bronce e para a cal se precisaron cento oitenta traballadores. Tal era o seu pulido e refinamento do material que os mariñeiros que navegaban o primeiro que albiscaban era, coa luz branca do sol, o brillo inconfundible da punta dourada da lanza e a cresta do casco da deusa. Identificaban así a cidade con esta deidade, sabendo do seu goberno e o que significaba. A impresión que causou fixouse no tempo e co tempo, no imaxinario colectivo, ata converterse en modelo e referencia. Converteuse nun símbolo de vitoria, de bo goberno e de boa formación. Pero sobre todo un ideal de elevación da cidadanía como mente, alma e corazón. Este programa artístico estaba concibido como unha representación do espírito que presentaba e retroalimentaba a gloria de Atenas e a perdurabilidade, con feitos e decisións, deses valores no tempo.

A sociedade na que se asentaba a democracia de Atenas estaba composta por mulleres e homes, contabilizando preto de dúas centas cincuenta mil persoas. Era unha sociedade fortemente estratificada. Nela os estranxeiros eran persoas libres doutras polis, que podían vir a traballar facendo fortuna e formar parte do exército ateniense. Mais os metecos, tal como eran coñecidos estes estranxeiros libres, non tiñan acceso á cidadanía nin podían exercer o dereito a voto. A cidadanía só podía adquirirse no caso de seren nai e pai atenienses, e o seu exercicio e dereitos eran exercidos por homes. As mulleres, fosen atenienses ou metecas, non eran cidadás como tampouco tiñan acceso á esfera pública, función pública ou dereito a voto. A súa consideración estaba ligada á posición e perspectiva dos homes, así como ás súas orixes e clase social.

Porén, estes condicionamentos levaron a que moitas mulleres canalizasen a súa existencia noutras áreas,

como a das relacións sociais ou a apreciación cultural. Vivían partícipes da sociedade á vez independentes e coexistentes cos límites fixados polas estruturas. Por veces xurdían tensións e por veces permitía dar lugar a avances colectivos indirectos.

A maioría da sociedade ateniense era escrava: preto de entre cento cincuenta mil e dúas centas mil persoas pertencían a este estrato. Realizaban os traballos labregos e de minería, así como o servizo doméstico. Carecían de liberdades e de dereitos, sen acceso ao voto nin a función pública. Os cidadáns constituían un total de entre corenta mil e sesenta mil persoas. Eran os que conducían a función pública e a xestión da política, o control e acceso ao exército, como tamén á educación, á xustiza e tiñan a autoridade para votar. O sistema democrático era directo e participaban de forma persoal na elaboración das leis e na toma de decisións. Non se tiñan representantes en quen delegar e, de feito, os cargos públicos eran ocupados a partir dun sorteo co fin de facer práctica a *isonomía* (a igualdade política)[1]. Todos debían estar presentes na *ekklesia* (asemblea), o órgano no cal os cidadáns votaban tres puntos decisivos: política exterior, orzamentos e leis. Unha vez elaboradas e votadas as leis, estas pasaban a *boule* (o Consello dos 500) para preparalas para ser efectivas así como a posta en práctica da *heliaia* (o tribunal popular). O ditado derradeiro da democracia era o ostracismo: o proceso de exclusión e desterro de cidadáns.

Pericles, na famosa *Oración Fúnebre* (431 a. C) dirixiuse ás mulleres e os homes de Atenas. Dado que se trataba dunha cerimonia celebrada en honra a quen caera na Guerra do Peloponeso, podería ter sido un exercicio de dor pública. Pero Pericles reverteuno para convertelo nun discurso no cal fixo da democracia e do seu estilo de vida o fío condutor que transcendería. Na oratoria, xa sexa escrita ou oral, hai moito de coñecer a natureza humana. E Pericles soubo ligar, falando de Atenas e para os atenienses, un estilo de vida, sobre a base do amor, a cultura e a igualdade ante a lei. Sería a herdanza das súas actitudes e feitos -o poder da polis, a liberdade da que gozan os cidadáns- o que os levaría á inmortalidade.

Como todos os oradores, dende Hipérides (389-322 a. C) ata Aspasia de Mileto (470-400 a. C) ou Demóstenes (384-322 a. C), o sentido da retórica era esencial nunha cultura social ligada ao público, xa como servizo ou por actividade. A realidade podía irromper en forma de guerras ou xestos indisciplinados. Pero a comunicación, sobre todo a visual e a oral, era esencial como ferramenta política e legal, así como defensa persoal como ben mostrou Pericles. A idea de comunicar volveuse inherente á democracia porque era intrínseca ao seu funcionamento: esta abarcaba a defensa dun sistema igualitario, a soberanía de Atenas, a xestión económica e a resposta ao contexto externo no cal se tiña presenza.

Pericles fixo unha idealización da democracia, como un sistema onde gobernaban todos, coa garantía da liberdade pública e privada, que se autorregulaba. Pero o sistema non era perfecto. Do mesmo xeito que os entaboamentos do Partenón non son estritamente rectos, senón que recollen pequenas alteracións flexibles para que as normas ópticas naturais da visión as perciban como rectas, tamén a democracia precisaba de mecanismos. Era preciso coñecer en todo momento a súa realidade: xa que era preciso axustala, equilibrala, era un modelo suxeito a constantes mudanzas para realizar as actualizacións efectivas que cumprisen. No momento no que isto non foi posible, a democracia viuse debilitada, pero as posibilidades que ofrecía foron máis fortes que calquera dos imperios, invasións e modos de goberno que se sucederon ao longo das eras.

1 O termo ἰδιώτης («idiōtēs», idiota) ten a súa orixe na designación daquelas persoas que ignoraban os asuntos do Estado e eran consideradas analfabetas políticas máis que faltas de intelixencia. Isto implicaba que non participaban nin estaban interesadas en participar de xeito activo na vida pública, o que as diferenciaba do cidadán activo. Tal actitude significaba na polis unha alta perda de humanidade, así como de posibilidades para se desenvolveren nela.

REINVENCIÓN E REVOLUCIÓN: DO ESTADO, PARLAMENTARISMO E IMAXE NOS ANOS DE ISABEL I DE INGLATERRA Á VERTEBRACIÓN DE DEREITOS, ACTAS E PROCESOS ELECTORAIS CONSTITUCIONAIS BRITÁNICOS (1558-1784).

O espazo de debate e decisión colectiva, sucesor da democracia ateniense, foi o parlamentarismo inglés. A arquitectura do Reino Unido ergueuse sobre conceptos ligados ao federalismo, ao electoralismo e mesmo ao republicanismo. A importancia do poder civil púxose de relevo canda a conformación do Parlamento en 1295. O termo é unha versión anglosaxona da palabra francesa *parler* (falar), o cal designaba un espazo de lexitimidade popular e de apoio para os monarcas a base a falar e debater. Na mesma década Eduardo I (1239-1307) reclamou a anexión do reino de Escocia a Inglaterra. Un feito que repercutiu durante cinco xeracións nas Illas Británicas e que tivo eco no continente europeo. O seu reclamo foi recollido por Henrique VIII (1491-1547), quen no Cisma de Inglaterra (1534) tomou referencia de todos os precedentes históricos para reforzar a posición de autoridade británica.

Henrique VIII sumou os precedentes de Eduardo I e o aprendido na disputa continental con Francia na Guerra dos Cen Anos (1337-1453). O Cisma de Inglaterra colocou Inglaterra nunha nova dimensión, pois de ser un satélite entre os demais reinos baixo a autoridade papal, recompuxo a súa administración e lexitimidade única e exclusivamente nas propias institucións. Segundo a súa versión da Historia e das leis, Henrique VIII planificou unha monarquía imperial, avaliando así a posición do monarca como Xefe da Igrexa de Inglaterra, título que á vez reuniría o título de rei e de emperador.

Pero todos estes feitos e decisións, por moito que semellen gobernar a realidade, o certo é que non eran unilaterais. Eduardo I, coa súa agresividade, só fixo aumentar o nacionalismo escocés. O Reino da Escocia non só rexeitou as sucesivas invasións militares inglesas, senón que estableceu unha alianza co Reino de Francia que durou séculos. Henrique VIII non só se apoiou no reclamo do seu predecesor, senón tamén na mesma agresividade. Unha actitude que conduciu a campañas militares como a de Pinkie en 1547, a cal resultou terrible en perda de vidas sen conseguir nada. Unha das persoas que presenciou aquela terrible batalla foi William Cecil (1520-1598), quen lograra escapar da morte a duras penas. Henrique VIII morreu, e sucedeuno Eduardo VI (1537-1553) e María I (1516-1558) ata finalmente a súa derradeira filla, Isabel (1533-1603) (fig. 2). Cando esta foi declarada raíña, escolleu para o seu Consello as figuras máis axeitadas, persoas definidas como *statemanship* (estadistas), con forte sentido do traballo, compromiso e deber. Cecil foi nomeado Principal Conselleiro e logo Secretario de Estado, o que lle permitiu exercer unha influencia decisiva no rumbo do Consello, así como do Parlamento.



Fig. 2 *Retrato procesional de Isabel I.* 1600. George Vertue. Técnica: Óleo sobre lenzo. Colección privada ©.

Cecil demostrou que os ingleses aprenderan dos erros do pasado (fig. 3). El e máis Isabel traballaban de xeito estreito e ambos compartían a perspectiva de Henrique VIII. Pero a execución dese proxecto era diferente en ambos. Isabel

debía ser coidadosa dado o constante cuestionamento da súa posición e lexitimidade como monarca, polo que sempre defendería a acción de maneira que non debilitase a autoridade monárquica. Nun tempo no que os territorios se unían ou desunían dependendo de persoas, vinculadas por familias, casamentos ou nacementos, Isabel non era só unha persoa: era o derradeiro reduto soberano de Inglaterra, posto que Henrique VIII non tivera máis descendentes directos. E calquera acto contra a súa vida, viñera de quen viñera, podería mudalo todo posto que a súa lexitimidade (legal, monárquica e relixiosa) sempre foi tolerada pero nunca aceptada e respectada polo resto de dinastías do continente e pola Igrexa de Roma.



Fig. 3 *Cecil presidindo a Corte en Wards.* 1590. Pintor descoñecido. Técnica: Óleo sobre lenzo. Colección privada ©.

Cecil era consciente de que era preciso non entrar en aberto enfrontamento entre territorios. Inglaterra estaba debilitada no campo económico e social tras décadas de inestabilidade interna derivadas de batallas externas, ademais de ser preciso consolidar a Reforma. A isto uníaselle a consecución da organización das Illas Británicas, unha tarefa na que Cecil seguiu as premisas da súa señora, investindo máis de trinta anos da súa vida en paralelo á existencia de Isabel. Cecil estableceu unha rede cos lores escoceses, ata o punto de que a súa correspondencia con eles foi gardada nun arquivo que chamaron «Cartas dos Estados Escoceses». A palabra «Estados» foi escollida con precisión e tiña unha connotación republicana, o Reino de Escocia nese momento estaba sendo dirixido por un Consello de vinte e catro nobres, unha institución case republicana. Ademais, omitiuse toda referencia ás aspiracións inglesas de predominio e ao *status* doutros territorios como satélites. De feito, Cecil defendía que era o Parlamento a autoridade que daba guía ás cuestións sucesorias. O Parlamento non estaba para servir a monarquía senón á inversa.

Este era un dos poucos puntos nos que el e máis Isabel se enfrontaban (e, malia o aprecio mutuo, as súas discusións tendían a ser vehementes). Non caben esaxeracións do que implicaba a toma de decisións entre ambos tendo en conta os seus respectivos puntos de vista. Isabel era moi consciente do que implicaba a man de Cecil: ata cando foi a condena de María (1542-1587), Raíña de Escocia —estratexia ideada entre Cecil e Sir Francis Walsingham, Secretario Principal da Raíña (1532-1590)—, sabía que moitos feitos e dinámicas estaban alterando a percepción da monarquía nas Illas Británicas.

Isabel, cunha orientación máis luterana que calvinista e noutros aspectos católica, prefería o pragmatismo e a flexibilidade, optando sempre incentivar lugares comúns e non tanto excluíntes e limitadores que levasen ao desequilibrio e á inmobilidade. Tal vez eles pensasen na reorganización das illas nunha soa comunidade, pero tamén é certo que isto non se fixo sen que o propio medio vertebrador soubese axustarse a respecto á autoridade civil. Ao mesmo tempo, isto foi acompañado dunha concienciación do poder civil sobre a significación e respecto a un sistema que canalizaba de xeito oportuno a organización do territorio. O parlamentarismo británico viuse impulsado de xeito indirecto e directo durante o reinado de Isabel debido á lexitimidade que obtivo en accións que doutro xeito resultarían intrusivas, acaparadoras e carentes de base. Estas ideas estendéronse durante douscentos cincuenta anos, e cruzaron logo o Atlántico cando o escocés Wi-

lliam Small (1734-1775) impartiu clase de Ética e Ciencias Políticas a, entre outros, Thomas Jefferson (1743-1826) no College of William and Mary en Virxinia.

Inspirar unión e lealdade nun pobo polarizado por cuestións territoriais ou de credo, sectarismos e familias con diferentes sensibilidades políticas, tivo a súa resposta máis efectiva na Arte e nas aparicións públicas. A arte isabelina, especialmente a pintura e o gravado, deu solución a un guión histórico con moitas necesidades. Tanto Isabel como Cecil e o Consello consideraban a imaxe e a comunicación un tema de extrema importancia. Un retrato non era só unha efixie: tamén era unha mostra de diplomacia e un xesto de boa vontade. No comezo do seu reinado, a retratística de Isabel estaba condicionada pola ausencia de artistas con talento que puidesen crear obras coa calidade requirida.

O concepto de retrato estaba ligado á representación institucional. Pero coas Guerras de Relixión[2] no continente, moitos pintores, miniaturistas e gravadores atoparon refuxio en Inglaterra. Para entón o Consello e a propia Isabel comezaran a elevar o concepto de retrato para centralo en aspectos como o tratamento da figura da soberana, outorgando as obras un forte simbolismo, coidada ambientación e coa incorporación ao retrato doutras manifestacións creativas, o que enriqueceu a linguaxe visual e permitiu proxectar imaxes perdurables. Se os proxectos políticos, sociais, relixiosos e económicos estaban pensados para durar, a linguaxe visual debía sustentarse en sólidos alicerces.

As composicións Centráronse no aspecto xuvenil de Isabel, na magnificencia en liña cos retratos de Henrique VIII pintados polo alemán Hans Holbein (1497/1498-1543) e nos símbolos civís da Xustiza, a Paz e o Goberno. Son habituais os xéneros alegóricos e mitolóxicos de raíz clasicista. Pero se existe un elemento omnipresente na pintura isabelina é a Natureza. Toda Europa estaba sumida na Pequena Idade de Xeo (do século XVI ao século XIX), polo que as baixas temperaturas, as horas de Sol escasas (mesmo en verán), o baixo grao de luminosidade e a abundancia de precipitacións e nubosidade eran o habitual. Os ambientes tendían a ser grises e as treboadas unha constante. É significativo que Isabel, nunha das súas habituais conversas co seu pintor favorito Nicholas Hilliard (1547-1619), dixera: «A mellor maneira de mostrarse é a plena luz do día» (Weir, 1999), evitando así calquera tipo de sombra.

Isabel, e isto sabía ben o Consello, estaba dotada do chamado «common touch»: o toque común, o don da oportunidade e a habilidade instintiva para dar unha resposta enxeñosa sen resultar calculadora, controladora ou cun ar de superioridade. Foi esta naturalidade a que a fixo tan popular entre o seu pobo e impopular con outros embaixadores do continente, que vían esta actitude indigna e vulgar no seu cargo. A propia Isabel recoñeceu que coñecía ben o seu pobo, nas súas virtudes e defectos. O *toque común* foi o que permitiu inspirar lealdade á súa persoa de xeito transversal. E iso trasladouse á súa retratística.

Unha observación atenta dos seus retratos mostra un emprego reiterado de flores, árbores, xardíns, astros ou figuras de animais. Moita da flora e fauna tiña un compoñente simbólico na era isabelina, expresando mensaxes de fidelidade ou nomes en clave con connotacións míticas. Pero á vez as teas coa cor do Sol, os ramos de flores ou as fragas eran unha delicia para a vista. Nun tempo no cal apenas podía gozarse dunhas horas de luz, as colleitas acababan destruídas (co que implicaba na alimentación dunha familia e de animais, así como no comercio) e a navegación era algo perigoso, os retratos de Isabel recreaban a beleza e poder benigno da Natureza. Era unha lectura destinada a asociar a súa persoa ao optimismo, ao traballo ben feito —fose do ámbito que fose— e á prosperidade.

Nunha sociedade na cal boa parte da poboación traballaba na agricultura e no mar, ademais dos negocios, es-

2 Sucedéronse principalmente en Alemaña coa Guerra dos Labregos (1524-1525) e a Guerra de Esmalcalda (1546-1547) e no Reino de Francia (1562-1598) entre hugonotes (luteranos franceses) e católicos.

tas imaxes resultaban un espectáculo sedutor. Mentres que por unha fiestra víase a constante choiva, nos seus cadros destacaba a calidez e tranquilidade dun bonito día de verán ou a xuventude e frescura da primavera. Nos seus derradeiros anos os cadros de Isabel facían énfase en dous temas: a «Máscara da Xuventude» e a «Mitoloxía do Mar». A primeira para continuar asociando Isabel na súa maturidade á mentalidade esperta, á observación intelixente, á viveza, á actividade e á lixeireza da xente nova, así como a unha fermosura plena. A «Mitoloxía do Mar» estaba ligada á orientación que favorecera o comercio marítimo facendo da Inglaterra unha potencia naval, ao mesmo tempo que a súa asociación con deusas e seres mitolóxicos marítimos —como Afrodita ou Tritón— sumaban a súa figura o poder de controlar a Natureza. O que por un lado celebraba as virtudes da identidade inglesa, por outro lado daba unha alternativa aos seus defectos[3] sen nunca facer deles sinal de identidade.

Pero a existencia destas premisas non implicaba inmobilismo. De feito, a retratística de Isabel experimentou unha constante actualización. Esta actualización conseguiuse en grande medida grazas a que comezaron a florecer pintores británicos e tamén pola afluencia de artistas europeos, sobre todo daqueles territorios cos que Inglaterra tiña afinidade, como Holanda, Flandes ou Alemaña. Trouxeron consigo novas ideas, perfección técnica e cultura visual que dotou de maior definición a retratística isabelina sen perder elementos herdados. Por exemplo, a inclinación pola miniatura iniciada por Hilliard sucedeu ao detallismo de Holbein e permitía atender o coidado da representación de xoias, vestidos e peiteados.

A moda e as mudanzas de estilo, tanto artístico como de gusto, de feito foron o segundo aspecto que, xunto coas novas xeracións de artistas, permitiron esa actualización. En lugar de dar unha imaxe para logo a contraria (algo que mostraría falta de control, falsidade, oportunismo e falta de credibilidade no que eles proxectaban e predicaban aos demais), a imaxe isabelina centrouse na consistencia e na coherencia. A idea era ofrecer aos espectadores, dende a imaxe de Isabel, algo que respondese aos seus desexos, a súa personalidade, aspiracións e necesidades. Pero tamén algo desexable. A clave era que esas bases fosen claras pero o suficientemente abertas e flexibles no tempo para ir incorporando actitudes e imaxinarios, cultivando así simpatía, seguridade, respecto e confianza.

Este impulso da linguaxe visual, moito maior que en décadas pasadas, debeuse a dous feitos: o primeiro deles o avance tecnolóxico que supuxo en 1450 a imprenta do alemán Johannes Gutenberg (1397/1399-1468). A mecanización de imaxes impresas facilitou e aumentou o consumo de imaxes de xeito accesible. Un dos puntos que xogou a favor da Reforma como sucedeu no caso das teses de Martiño Lutero (1483-1546) e Lucas Cranach (1472-1553). O segundo feito foi o Concilio de Trento (1545-1563). Como asemblea ecuménica resultou fundamental en canto esixiu un total apoio nas artes co fin de celebrar e fixar na sensibilidade popular os dogmas do Catolicismo. A súa relevancia non admite esaxeracións: onde a Reforma tiña ao seu favor a innovación da máquina, a Contrarreforma tiña ao seu favor recursos visuais monumentais fronte á iconoclastia protestante: elaborados polas mellores mans e repetidos mediante unha presenza asegurada a través de ritos, festividades e cerimonias sinaladas.

Isabel tiña o *toque común* para salvagardarse, pero o Segundo Estado, o Clero, non se quedou atrás en canto ao valor intelectual así como na observación da natureza humana para asegurarse un resultado a favor sen alteracións. Especialmente os xesuítas. Foron estas dúas visións as que conformaron boa parte da cultura visual de Europa Moderna e que transcenderon os seus límites cronolóxicos ata o día de hoxe.

3 A observación máis habitual, xa fora de Isabel ou dos diplomáticos internacionais, era que os ingleses eran inconstantes, volátiles e duplos nos seus intereses e prestos a descartar o que tiñan (fora bo ou malo) para poñer as expectativas no que viña despois só para facelo caer deseguida, nunha constante espiral de autosabotaxe.

Se Isabel respondeu ás liñas da dinastía á que pertencía, tamén respondeu por desexo propio a xustificar aos membros do pobo as súas accións por medio de discursos e textos escritos para seren publicados. Aínda que hoxe en día pode resultar algo familiar, no século XVI ningún gobernante mostraba tal disposición. Pero a situación sempre incerta de Isabel, o cultivo de fidelidade e confianza e a necesidade de modular o ánimo público como principal fonte de lexitimidade e seguridade, incentivou o seu despregue de habilidades como oradora e escritora. Era unha clasicista nata. Henrique VIII a rexeitáraa de moitos xeitos, coñecendo da súa familia o ostracismo e mesmo a prisión (un motivo polo cal a súa perspectiva era bastante diferente do resto de monarcas). Pero, por outra parte, Henrique asegurouse de que Isabel tivese garantida unha excelente educación.

Isto deulle acceso á aprendizaxe de diversos idiomas —tanto clásicos como modernos— como á cultura clásica e do Renacemento, beneficiouse dos mellores aspectos do Humanismo. A énfase na palabra non era algo trivial. O diplomático Baltasar Castiglione, en *O Cortesán* (1528), sostiña que a arte de gobernar e a oratoria estaban estreitamente ligadas. Apuntara que os estudos das obras literarias e figuras da Antigüidade eran os mellores modelos polas técnicas desenvolvidas polos oradores gregos e romanos. Castiglione definía os grandes discursos pola súa «grandeza e magnificencia», nos que as primeiras partes eran importantes así como os peches. Comparaba isto con que na «primeira conxectura» do discurso, a súa dignidade e brillo revelasen ideas como «pinturas dispostas á mellor luz natural» (Castiglione, 2020).

O dominio da oratoria e do sentido escénico, a capacidade de falar en público, era vital para transmitir perspectivas e selar pactos de beneficio mutuo. Como dixo a propia Isabel «Nós os Príncipes estamos colocados como se fose sobre escenarios á vista e contemplación de todo o Mundo». No ámbito social, isto tiña o seu espello nos membros do Terceiro Estado: os labregos ou os comerciantes, para chegar a acordos en traballos comúns ou cesión temporal de pasos entre terreos, novas plantacións, o pastoreo ou a recollida de madeira e cereais. Nas altas cúpulas isto non era moi diferente.

O que sucedía era que Isabel modelaba a súa retórica empregando os precedentes antigos, os discursos do seu pai ou de memorandos de Cecil —tamén un destacado orador, dotado co arranque e olfato preciso para intervir no Parlamento— para reforzar o valor da súa palabra[4]. Isócrates, ao cal estudara cando era unha adolescente, escribira: «ao longo da vosa vida demostrade que valorades tanto a Verdade que vale máis a vosa palabra que os xuramentos dos demais» (Guy, 2007). Isabel repetiría este axioma en cartas e discursos, xa fose de acción ou verba, empregando a súa palabra como símbolo ou insignia de autoridade. Ela mesma dixo perante o Parlamento: «a palabra dos Príncipes é moito mellor cando quedan fixadas na memoria de quen escoita que aquela dada por ordes» (Guy, 2007).

Unha mostra da importancia que concedía á comunicación era o seu día a día. Atendía a sucesivas consultas cos seus conselleiros, escribía e redactaba cartas e despachos, así como supervisaba procesos e atendía a peticións. (Era habitual que durante as súas excursións polo país adiante parase a comitiva enteira para animar os labregos a que se achegasen a ela con peticións, algo que tamén facían os seus conselleiros, o que eliminaba posibles medos e a indiferenza á súa persoa). Isabel só vestía os elaborados traxes e tocados que tanto están asociados a ela para o posado destinado aos retratos oficiais, as audiencias oficiais, as cerimonias de Estado e as festividades da Corte. Cando os seus días non tiñan nada diso, levaba o mesmo simple vestido negro durante días, do cal penduraba da cintura unha bolsa onde gardaba cartas, memorandos e notas que escribía para non esquecer as ideas que tivera. O seu método de

4 Nunha carta dirixida a María, Raíña de Escocia, Isabel concretou que ela se conduciría de tal maneira que o rei Carlos IX «me considere unha boa veciña, alguén que desexa preservar máis que destruír» (Guy, 2007). Este derradeiro argumento foi tomado directamente dun memorando de Cecil, no que o estadista argumentara que os gobernantes veciños tiñan a obrigación de protexerse uns aos outros cando os seus reinos se visen ameazados pola tiranía.



Fig. 4 *Isabel I abrindo o Parlamento.* 1693. Sir Symonds D'Ewes. Técnica: Gravado. Capa do libro Diario completo da Cámara dos Lores e da Cámara dos Comúns durante todo o reinado da Raíña Isabel de gloriosa memoria, publicado en Londres ©.

traballo permitiulle ter un fondo coñecemento de todo. Cecil, que ás veces actuaba ás súas costas (algo que lle valeu máis dunha ruptura de relación con Isabel), escribiu: «fala e comprende todos os idiomas, coñece todos os Estados e disposicións e príncipes, e resulta particularmente tan experta no seu propio reino que ningún conselleiro podería dicirlle nada que ela non soubese antes» (Weir, 1999).

A comuñón entre a linguaxe visual e comunicativa ponse de manifesto nos gravados públicos. Isabel evolucionou a súa oratoria e os textos canda imaxes que eran versión dos seus cadros oficiais. Co paso do tempo o seu estilo de escritura e forma de falar volveuse máis florido, metafórico e enxeñoso no xeito no que contraponía opostos, con mostras de humor práctico ou de grande sensibilidade. Tanto os seus coetáneos como os estudosos na actualidade consideraron que o seu mellor discurso é *The Golden Speech* (O Discurso Dourado, 1601) dado precisamente no Parlamento nos derradeiros anos do seu reinado (VVAA, 2000).

Deses anos existen outros discursos e textos que mostran un estilo xa orientado a un manierismo con toques de extravagancia. Pero di moito da súa brillantez intelectual que, xa fose como escritora ou oradora, as súas coidadosas composicións teñan paralelismos con outros escritores como John Lyly, quen escribiu *Euphues, ou anatomía do enxeño* (1580). Este conxunto de linguaxe visual, oratoria e escritura pública funcionou á perfección para proxectar unha imaxe que resultou, con repercusión en diversos eidos, públicos e tempos, unha marca formidable que combinaba beleza e poder. Tanto foi así que, a mediados do século XVII, en todos os reinos británicos volvéronse a imprimir os seus discursos e imaxes para ser lidas e vistas nos espazos públicos, confirmando finalmente a súa metamorfose como un símbolo cultural (fig. 4).

O parlamentarismo isabelino foi, de feito, o referente que Thomas Cromwell (1599-1658) tiña na condución da República de Inglaterra (fig. 5). Exercera o cargo de membro do Parlamento, para logo ser titulado comandante superior do exército parlamentario durante a Guerra dos Tres Reinos (1639-1653). Foron os tempos da Revolución Inglesa, que comezou en 1642. Dado o exercicio cada vez máis absolutista do poder real, a Cámara dos Comúns enviara a Petición de Dereitos a Carlos I (1600-1649) para o restablecemento das liberdades parlamentarias. O monarca disolveu o Parlamento e só unha crise económica forzou a súa convocatoria. O chamado Parlamento Longo (1640) foi o escenario onde tivo lugar o enfrontamento final entre John Pym (1584-1643), parlamentario a favor dos valores da Constitución parlamentarista, e Carlos I, a quen se lle permitiu a entrada na Cámara para arrestar a

Pym e outros catro parlamentaristas. Avisados disto lograron marchar a tempo. Aínda cando o monarca finalmente entrou acompañado de soldados o voceiro, William Lenthall, negouse a revelar onde estaban resgardados.



Fig. 5 *Escultura conmemorativa adicada a Oliver Cromwell.* Casas do Parlamento en Westminster. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

As relacións deterioradas entre o Parlamento e Carlos I levaron á Guerra Civil Inglesa (1642-1688). O resultado foi a condena de Carlos I e a instauración da orixinal «Commonwealth of England». A súa tradución literal é *riqueza común de Inglaterra*, a cal levou a interpretarse como «mancomunidade» e finalmente *res publica* (república). A República (1649-1660) viuse acompañada do Protectorado (1653-1659). Este foi un periodo de inflexión para o parlamentarismo inglés. A vitoria das forzas parlamentarias na Guerra Civil e os posteriores sistemas políticos mostraron que o Parlamento podía funcionar como fonte de poder para as tres illas británicas. Pero este non é un período para subestimar ou limitalo como un lapso de tempo no cal Cromwell estableceu unha ditadura militar. Foi o momento no cal os membros do Parlamento pasaron a ter consideración propia baixo as siglas MP, «member of the Parliament» (*membro do Parlamento*). Cromwell consolidou un amplo grao de liberdade para os parlamentarios, asegurando a participación activa dos mesmos. En 1653 a estrutura gobernamental que se pensou, a *Humilde Petición e Consello*, non foi aceptada pero foi con Cromwell cando se comezou a idear o Parlamento futuro como tal. Nesta petición proporíase unha Cámara dos Comúns establecida segundo eleccións, unha Cámara dos Lores e unha monarquía constitucional ao servizo do Parlamento. Esta estrutura contaría coas leis da Nación como poder executivo do Estado, asistido en funcións cun Consello Privado. Aínda que isto non se levou a cabo no seu momento, Cromwell albiscara o futuro a través destes plans.

A Revolución Inglesa viuse culminada coa Revolución Gloriosa (ou Revolución de 1688) e a destitución de Xacobo II (1633-1701). Dado o exercicio que estaba a facer do poder real, similar a Xacobo I e Carlos II, era preciso pechar fases e establecer novamente a paz. Foi entón cando o cuarto duque de Devonshire, xunto con outros seis notables do Parlamento, seguiron a rama matrilineal dos Estuardo e enviaron un convite a María Estuardo (1662-1694) –casada con Guillerme de Orange (1650-1702)— para ofrecerlle a Coroa de Inglaterra. Foi un xesto definitivo por parte dos Whig, a rama liberal da política inglesa[5]. María e Guillerme asumiron a coroa aceptando as normas do Parlamento. Pasaron a ser chamados María II e Guillerme III, este sustentaba e compartía con María os títulos do Principado de Oran-

5 A rama conservadora denominouse *Tory*. Aínda hoxe en día, o Partido Conservador inglés segue a designar os seus membros como tories.

ge mais conde de Nasseau e, xa só el, o ser *estatúder* das Provincias Unidas dos Países Baixos.

A sinatura das normas apartou calquera posibilidade dunha monarquía absolutista. A chamada *Declaración de Dereitos* estableceu un pacto de responsabilidades e obrigacións entre o Parlamento e o monarca, que afectaba a creación ou eliminación de leis, impostos, forzas militares, eleccións libres, autoridade do Parlamento e poder de reunión do mesmo en caso preciso. Pero ademais de establecer a *Declaración sobre a Lei de Convenio* coa soberanía do Parlamento sobre o poder real, a *Declaración de Dereitos* tamén se asinou como unha limitación dos poderes da nobreza así como incluírse a *Acta de Tolerancia*, que garantía a liberdade relixiosa, a liberdade de culto público, así como o dereito a abrir escolas e o acceso a todas as funcións públicas.

O equilibrio entre os diferentes poderes estableceuse segundo o precedente de 1653: unha monarquía constitucional, un parlamentarismo conformado a través dun sufraxio censitario e representativo e a idea da soberanía da nación, defendida por pensadores como Edmund Burke (1729-1797). Este equilibrio viuse reforzado por outras medidas tomadas neses anos entre o século XVII e o século XVIII: a creación do Ministerio de Comercio e o Banco de Inglaterra (1694) co obxectivo de dotar de vantaxes fiscais propias; a aprobación por voto do dereito da liberdade de expresión e a anulación da censura da prensa en 1695 (facendo aberta a participación da opinión pública na vida política) e a aprobación da *Acta de Unión* (1707) coa cal a unión das tres illas pasou de ser ligada á persoa do monarca a ser un elemento estrutural e pasando o Estado en diante a chamarse «United Kingdom» (Reino Unido).

As seguintes xeracións de whig veneraban as figuras dos chamados «Sete Inmortais», os artífices da Revolución Gloriosa e depositaron nos seus descendentes o velar polos seus ideais. Foi precisamente un dos membros da familia Cavendish, que ostentaba o ducado de Devonshire, o que avanzou moitas cuestións da era contemporánea. Foi nas eleccións de 1784 cando Xeorxiana, Duquesa de Devonshire (1757-1806), puxo de manifesto a importancia dunha actitude democrática nunhas eleccións (fig. 6). Coa autorización de 1695 proliferaron tal número de periódicos e revistas que chamaba a atención de visitantes estranxeiros, que non estaban familiarizados con tal circulación libre de información sen censura.

A circulación masiva de periódicos e imaxes chegaba a miles de lectores. Estaban familiarizados cos debates, feitos, políticos importantes, os seus respectivos estilos de oratoria e a súa imaxe pública. Os políticos eran homes do Pobo, como representantes do mesmo. Nos clubs de cabaleiros, cafés, barberías, cervexerías e tabernas reinaba o silencio porque os homes lían a prensa. O único que interrompía este silencio eran as conversas que podían xurdir entre varias persoas para falar de diferentes temas. James Boswell escribiu: «é todo un lugar para min, a media luz, confortable e cálido, cunha colección de cidadáns e médicos que falan de política con grande profundidade, e son moi sagaces e, algunhas veces, ata xocosos» (Outram, 2008). Pero a repercusión da prensa non se limitaba aos espazos masculinos[6]. As mulleres consumían prensa e revistas a partes iguais, polo que en conxunto formaban un público con coñecementos políticos. A prensa tiña suficiente vista para comprender o atractivo de figuras nacionais e o tirón que tiña en canto o público xeral mercaba periódicos e revistas para saber delas. Este foi o caso de Xeorxiana.

Nada na familia Spencer[7], Xeorxiana casara co sexto duque de Devonshire e era famosa polo seu carisma, simpatía e encanto natural, ademais estaba dotada dun sen-

6 Os cafés eran os espazos de reunión de día de homes de toda as clases sociais. Neles atopábanse principalmente para dúas cousas: ler os periódicos acompañados de algo de beber e falar de política.

7 Xeorxiana é parte familiar de moitos membros do ducado de Devonshire. Pero tamén o é da familia Spencer, sendo a máis famosa deles Diana, Princesa de Gales (1961-1997).



Fig. 6 *Retrato de Georgiana, Duquesa de Devonshire.* Thomas Gainsborough. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 127 x 101,5 cm. Chatsworth House, Derbyshire ©.

tido do estilo impresionante[8]. Como moitos membros da aristocracia, actuaba en nome da súa familia, posto que os membros masculinos da aristocracia non podían intervir en actos políticos públicos. Pero as mulleres si, posto que non estaban sometidas ás limitacións das leis nese aspecto. O maior freo que tiñan eran as normas non escritas, de xénero e clase social. Xeorxiana pasou á Historia porque no momento no que o Partido Whig se presentaba ás eleccións de Westminster en 1784, estaba ás portas da derrota completa malia ter un líder brillante —Charles James Fox (1749-1806)—.

Xeorxiana levaba anos exercendo un rol de anfitrioa política. Era unha apaixonada das manifestacións e a faceta pública da política. Comprendía o valor dos símbolos e das aparicións así como a transcendencia que tiñan. Fox comprendía a figura pública e o carácter persoal de Xeorxiana e, cos anos, converteuse na man dereita deste estadista así como forxaron unha lealdade absoluta un co outro. Dende que se coñeceran, Xeorxiana sentiuse fascinada con Fox e foi a súa defensora ata o final. Fox sentía igual fascinación por ela e non dubidou en alentala e estimulala. Deulle a comprensión que precisaba como persoa e o espazo necesario para desenvolver as súas habilidades, que non eran poucas. Cando foron as eleccións, Xeorxiana non dubidou en facer unha campaña que moitos consideraron algo inédito.

Os tories, con Pitt á cabeza, estaban en posición de gañar as eleccións. Perante esta perspectiva o clima que rodeaba os whig era deprimente: as opinións construtivas quedaban afogadas polas queixas e as sospeitas infundadas, faltando marxe para unha visión máis ampla. Por esta razón os debates entre Fox e Pitt remataban sendo frustrantes e mesmo os debates públicos eran susceptibles de ameazas e altercados.

O público era un aspecto vital nas eleccións. Aínda que só puidesen votar os homes polo sistema censitario —un total de trescentas mil persoas dun total de dez millóns de persoas que era toda a poboación—, homes e mulleres eran relevantes nunha opinión (e nun voto) pola permeabilidade social que existía[9]. A política electoral estaba pensada por comités organizativos. Ao respecto comentouse:

> Mentres que os comités se reunían para maquinar e planear, mentres os axentes proliferaban por todo o distri-

8 Era amiga doutra figura destacada: a Raíña María Antonieta (1755-1793). Grande creadora de gustos e tendencias, a Raíña sostivo unha frecuente correspondencia con Xeorxiana. Ambas tiñan moito en común tanto a nivel persoal como de actitudes. Tal como a doutora Amanda Foreman escribiu con elegancia «coñecéronse nun ambiente fondamente feminino onde imperaban os sentimentos e onde os bicos e apertas eran unha forma de comunicación habitual».

9 Esta interrelación estaba relacionada coa perspectiva de poder que daba o traballo da terra: a terra confire riqueza e a riqueza confire poder. Polo tanto as familias terratenentes eran, xunto co comercio e os negocios, os lazos polos que circulaban as influencias en diferentes ámbitos.

to e mentres proseguían a campaña oficial, un verdadeiro torrente de publicidade rival —buscapés, poemas, cancións, caricaturas, folletos, cartas e anuncios—inundaba o distrito Discursos diarios, celebracións, desfiles, exhibicións, convites e banquetes fomentaban e mantiñan o entusiasmo do público (Foreman, 1999).

As eleccións prolongaríanse seis semanas, tempo no cal os axudantes colgaban pancartas e bandeiriñas de cores en todas as vías públicas principais, formando zigzags entre as casas. A isto sumábanse plataformas e marchas polas rúas para repartir medallas e folletos. Xeorxiana non se deixou intimidar pola violencia e as ameazas destas eleccións metropolitanas e estivo todos os días percorrendo as rúas e falando coa xente. A súa actividade era libre e espontánea, pero isto levou a que se concentrasen nela os ataques dos tories.

As (falsas) acusacións dirixidas a Xeorxiana estaban vinculadas tanto á súa célebre figura pública como á súa esfera persoal, algo que rematou por afectar o seu xa infeliz matrimonio. Os ataques viñan tanto da prensa como dos discursos públicos, acompañados por sátiras impresas en gravados e carteis que saían tanto nos periódicos como se vendían soltos (fig. 7). Aínda que chegou un momento no cal Xeorxiana abandonou a campaña polas presións ás que estaba sometida e ninguén daba respondido, finalmente reincorporouse cando o ton comezou a mudar e os resultados comezaron a ser positivos. Tamén se fixo máis forte a defensa dos whig a favor dela: a contraofensiva pasaba por arrancar os carteis e gravados contra Xeorxiana. Malia a maior tirada da prensa gobernamental que os propagaba, estes non duraban unha hora nas paredes. Tamén os discursos whig comezaron a poñer o foco de atención na misoxinia dos tories con humor. A maior parte dos intentos contra ela remataron por fracasar tamén porque o público non os tomaba en serio ou os consideraba absurdos. Xeorxiana seguiu facendo unha campaña enérxica, que a levou dende encararse dentro das tabernas con seguidores borrachos de Pitt ata charlar alegremente cos votantes, coñecendo as súas esposas e fillos e interesándose polos seus traballos e negocios.



Fig. 7 *As enquisas.* 1784. Thomas Rowlandson. Técnica: Gravado a cor. Medidas: 247 x 344 mm. Museo Británico. Georgiana e Fox están no lado dereito, mentres que os tories aparecen a esquerda. O gravador fai unha sátira sobre como os líderes políticos se apoiaban nas mulleres para mobilizar ao electorado e gañar popularidade, ao mesmo tempo que non se recoñecían ningún dereito como cidadás. Rowlandson fai alusión ao xogo popular do sube e baixa como metáfora das enquisas logo difundidas pola prensa ©.

Este tipo de actividade normalizouse co tempo. Pero en 1784 era algo radical. Xeorxiana achegara algo moi distinto ao que se coñecera ata entón. Primeiro achegou personalidade propia á campaña cando as únicas mulleres que tiñan unha imaxe pública eran as actrices e as cortesás. O seu mecenado na Arte, o seu apoio á música e o teatro —especialmente a actrices e actores— e o seu don para a moda a converteran nunha figura interesante logo que se presentase en sociedade. Pero, neste caso, proxectou ese valor creativo, intelectual e social para contribuír á campaña electoral. Mostrárase tal e como era, sen as limitacións impostas ás condutas femininas da época, e os tradicionalistas considerárono unha conduta ofensiva.

Isto tivo consecuencias. Fox podía ser o «Home do pobo» para expresar o seu rol como un político reformista. Pero unha «Muller do pobo» non existía na esfera política inglesa porque as mulleres non tiñan un rol semellante nin exercían a función pública. O que se entendía socialmente como unha «muller do pobo» era unha

prostituta: esa é a orixe de moitos dos gravados e carteis sobre ela dos tories polas rúas e a prensa posicionada con Pitt. O problema non era que fixese campaña —mulleres vinculadas tanto ao Partido Tory como ao Whig facían campaña—. O problema era que o seu método era libre e espontáneo —ou sexa, demasiado masculino dende a óptica da época—. Por este motivo chegaron a publicarse gravados que insinuaban que mesmo estaba a perder a súa beleza por poñerse fea ao saírlle barba e Fox era o responsable desa conduta tan desatada e inmodesta para o decoro público.

A cuestión social tamén foi algo que desafiou Xeorxiana. As súas actitudes sociais a respecto das xerarquías sociais de finais do século XVIII interpretáronse como unha grave transgresión: tratara os votantes como os seus iguais. Por exemplo, non dubidou en conversar con eles tomando unha pinta de cervexa e falar de cuestións domésticas ou do amor polos animais. Xeorxiana é unha figura relevante por mostrar a transición entre séculos do rol limitado feminino como apoio dos homes na súa carreira política á reivindicación do espazo público, do respecto á imaxe pública e de dereitos, tendo que pasar cen anos en ser sostida polas mulleres na rúa de novo e en diante tal como fixera ela. No ar xa estaban moitas mudanzas sociais a respecto da presenza social das mulleres e as súas contribucións, o impacto dos valores da Ilustración, a democratización a través da moda (a chamada «Revolución do Liño»[10]) que encarnou a Raíña María Antonieta, a relevancia do círculo familiar, a educación e o xénero ou a concepción do Estado e a soberanía. Unha mostra desta transformación é que Xeorxiana pasou a ser considerada, con todo, a decana do Partido Whig. Ou como a chamou Fanny Burney, a «líder do partido da oposición» (Foreman, 1999).

A pesar desta apreciación, a actitude igualitaria de Xeorxiana co pobo considerábase moi perigosa. Francia estaba a experimentar as viradas, pero non tardaría en verse sacudida co resultado das mesmas.

O DESTINO NAS ESTRELAS: A ILUSTRACIÓN, A INNOVACIÓN INDUSTRIAL, A ESTÉTICA E SÍMBOLOS DAS REVOLUCIÓNS EN AMÉRICA E FRANCIA (1638-1794).

Na Era Moderna Francia experimentou un posicionamento único na Europa. Pasou a ser identificada como a nación do bo gusto. Era unha distinción buscada por Lois XIV (1638-1715) co fin de distinguirse dos demais reinos. A arte da conversa converteuse nun indicativo de clase social, sendo as mulleres as principais figuras deste movemento. Isto tivo a súa materialización nos espazos privados e nos salóns, impulsando o cultivo da elegancia en todos os aspectos (fig. 8).

O deseño de interiores, xunto coa moda e a relevancia que acadaron os lugares de reunión públicos, víronse



Fig. 8 *Edificación da Praza Vendôme.* O deseño arquitectónico, realizado en 1699 como parte da nova planificación urbanística de Lois XIV, é propia do clasicismo francés de Jules Hardouin-Mansart. Aínda segue presente o emblema de Lois XIV, o sol dourado, nos balcóns de ferro forxado. Tamén a modo de homenaxe ao primeiros alumeados realizados neses anos os candís empregados para iluminar as rúas a noite.

10 Esta expresión foi empregada polo Barón de Frénilly para definir a fonda dimensión social, política, económica e cultural que tivo lugar de 1775 en adiante. Máis adiante os Irmáns Goncourt chamaríana a *Revolución da Simplicidade.*

favorecidos por esta circunstancia. Durante o reinado de Lois XIV establecéronse as primeiras industrias francesas de cristalería e espellos —dominio ata entón exclusivo de Italia, sobre todo en Murano e Venecia—, paraugas e comercios; e durante o de Lois XV (1710-1774), pezas de louza e cerámica —a fundación da Manufactura Nacional de Sèvres tivo lugar en 1740, co apoio de Madame Pompadour (1721-1764)— ou industria de tecidos —a Fábrica de Telas de Jouy fundouse en 1760 polo alemán Christophe-Philippe Oberkampf—. O Palacio de Versailles converteríase durante a súa prolongada construción no máximo expoñente de moitos dos logros consolidados neses anos, servindo como sede de poder ligado á figura do monarca, símbolo cultural e, dada a perfecta unión de todas as artes, unha mostra representativa do liderado francés a través da excelencia, tanto no artístico como no industrial.

Durante este período, en consonancia, a sociedade francesa desenvolve un cada vez maior interese nas ciencias sociais, na filosofía ou nas ciencias políticas. Entrado o século XVIII a Ilustración tivo unha das súas maiores operas magnas na *Enciclopedia* (1751-1777). O propósito da publicación dos tomos da Enciclopedia era a reunión de coñecementos de todos os ámbitos. A Enciclopedia desierarquizou o coñecemento ao presentalo en orde alfabética e non en importancia ou agrupación temática con Deus, o rei e a nobreza ou a Academia e a autoridade. Os apartados adicados a ambos os campos aparecen tratados con respecto, ao igual que as artes e a artesanía. Era un posicionamento que recollía o impacto que estaba a ter a Revolución Industrial (co seu berce en Inglaterra en 1760), pero que tamén permitía que un amplo público tivese coñecementos antes reservados aos gremios.

Se por algo se significa o século XVIII foi polo emerxer de figuras ás que emular e que non só proxectaban poder. Os arquetipos ilustrados que ter de guía eran, entre outros, o inventor, a muller intelectual, o técnico ou o estadista liberal. O viaxeiro, por exemplo, era símbolo da Humanidade. Unha persoa non era unha entidade monolítica, senón que sumaba na súa identidade diversas disciplinas, habilidades e dimensións. A nova tecnoloxía do gravado permitiu tiradas cada vez máis amplas e o público familiarizouse con estes arquetipos, o mesmo que coa lectura. A pintura tamén espella estes arquetipos: existen abundantes retratos de mulleres e homes lendo, con libros ou bibliotecas —por exemplo o *Retrato de Madame de Pompadour* (1756) de François Boucher[11] e o pintado como un lenzo de Historia por Maurice Quentin de la Tour entre 1749 e 1755—, científicos, inventores —como o de Richard Arkwright coa súa máquina para fiar o algodón, patentada en 1769, pintado por Joseph Wright de Derby en 1790— ou homes de Estado — como o famoso retrato de Melchor Gaspar de Jovellanos realizado por Francisco de Goya en 1798—.

Se ben os arquetipos ideais masculinos formaban a parte predominante do imaxinario da Ilustración, non hai que esquecer que moitas mulleres estaban traballando de xeito dinámico, en privado e en público, como tradutoras, novelistas, dramaturgas ou escritoras de tratados políticos, diarios de viaxes, ensaios de calquera xénero ou manuais teolóxicos. Porén, as contribucións femininas, xa fosen intelectuais ou creativas, nunca foron realmente aceptadas na República das Letras. Malia a defensa da Tolerancia e da apelación ao Universal, moitos membros ilustrados seguían definindo grupos sociais os cales podían gozar ou non de lexitimidade. As mulleres de todos os estamentos[12], así como os la-

11 François Boucher (1703-1770) foi un dos primeiros artistas en colaborar coas novas industrias e fábricas. A partir dos temas, figuras e paleta cromática dos seus lenzos levou a cabo deseños para telas de Jouy, porcelana para servizos diarios, tapicería e utensilios cotiás. A súa relevancia débese a que, por primeira vez, os artistas traballaban en obras destinadas a un consumo masivo, reproducidas de xeito ilimitado e adquiridas de maneira transversal e non só pezas únicas, accesibles para unha minoría.

12 A crenza xeral era que as mulleres non eran seres autónomos. A óptica do século XVIII non tiña comprensión nin asertividade a respecto dos ritmos dos ciclos naturais femininos. Eran vistos como unha condición que simplemente restrinxía a capacidade de decisión das mulleres, posto que elas semellaban incapaces de combater ou controlar os síntomas e mudanzas que implicaban. Por outra parte os deberes para coa vida familiar privábanas da liberdade. Dado que se consideraba que ambas cousas gobernaban e definían a súa vida, carecían de lexitimidade para estar presentes nos mesmos ámbitos que os homes. E no caso de quereren estar presentes, debían facer

bregos e os pobres, carecían desa lexitimidade xa que —pese á énfase na aprendizaxe e o cultivo constante dentro das circunstancias posibles das persoas dentro destes grupos—, considerábase que eran xordos á voz da Razón. Unha actitude equívoca que restaba en moitos casos autoridade á Ilustración na súa construción dun mundo mellor.

Neste contexto, a *Enciclopedia* abriu un novo escenario. Como proxecto partía de dous precedentes: o modelo francés do *Dicionario Histórico e Crítico* (1697) de Pierre Bayle e o modelo británico da *Cyclopedia (ou o Dicionario Universal das Artes e das Ciencias)* (1728-1751) de Ephraim Chambers. Pero, dado o contexto histórico no que vivían, volveuse unha tarefa máis ambiciosa, encabezada por Diderot e D´Alembert, que coordinaron diferentes mans e sensibilidades. Nalgúns apartados —como os relacionados coa Monarquía Absoluta, o Primeiro Estado (Clero) e o Segundo Estado (Nobreza)—ponse de manifesto á cada vez máis complexa situación política francesa. Noutros púxose particular coidado na divulgación a través de imaxes. A produción en masa para calquera obxecto esixía de maquinaria complexa e esta viña explicada a través tanto de palabras como por gravados. As imaxes sobre procesos industriais, parafusos ou detalles ornamentais merecían tanto esmero como calquera outra disciplina intelectual, dando tanto valor á arquitectura como ao coñecemento escrito, ao técnico e tecnolóxico, poñendo en relación todas as áreas de coñecemento público unhas coas outras. Foi precisamente esta unificación sen xerarquía, alfabética e aceptación igualitaria, accesible e diversa, ás veces mesmo de voces que se contrapoñían entre si, a que volveu a *Enciclopedia* un éxito.

Este éxito debeuse tamén ao valor que tiña a lectura. Ler, como falar, entendíase como unha vía de transmisión de ideas e imaxes e unha afirmación da individualidade. Ser unha persoa ilustrada era unha experiencia fondamente privada. Se as conversas, debates e tertulias eran vivas, informadas e con espírito, as lecturas eran intensas. A relación cos libros era forte, ata o punto de que a palabra máis empregada para definir a actividade lectora era «devorar», un termo vinculado á alimentación física. Madame Roland (1754-1793) escribiu sobre a súa lectura de *Émile (ou Da Educación)* (1762): «fixo que me sentira a gusto comigo mesma, ensinoume a aceptarme a min mesma, e sempre me inspirou o desexo de ser mellor e a esperanza de conseguilo» (Outram, 2008). O aumento do sentido dunha mesma, a identificación na lectura, levou a posicionar a mulleres e homes a identificarse coas heroínas e heroes, atopando o valor para afrontar situacións e levar a cabo actos dun xeito que doutra maneira nunca terían. A lectura, escrita e imaxe, constituían un escenario de accións no que poñer en práctica ese valor nos desafíos e circunstancias do Mundo.

A lectura fíxose relevante tamén grazas á proliferación de espazos adicados ao préstamo ou venta de libros. As imprentas elevaron o número de obras, que ben se podían mercar en librarías físicas, vendedores ambulantes na rúa, ou poxas públicas. Tamén estaban os vendedores de láminas que ofrecían imaxes relacionadas con intelectuais, cadros, personificacións ou capítulos de libros. Descobertas, propostas, críticas e información fluían en forma de libros de estudo, novelas ou ensaios que falaban de situacións e ideas a través de relatos ou personaxes. Os libros máis populares en todas as clases sociais eran os da «Bibliothèque Bleue» (*Biblioteca Azul*), impresos nun formato de pequeno a medio, para poder ser transportados con facilidade, e impresos nun papel fino[13]. Estes libros eran accesibles, económicos, e ampliaban o abano de lecturas.

valer unha excelencia que mostrase tanto coñecementos profundos como actitude para ser meritorias deses espazos. Con todo, o mérito dunha muller, por xusto que fose, seguiría resultando incómodo ao poñer de manifesto as condicións desiguais a respecto dos pares masculinos e a calidade das obras dos mesmos.

13 O papel fino era considerado barato e útil para todos os traballos. Porén, no século XIX e parte do XX, dende o papel dos hoteis de categoría ata nas impresións de luxo, predomina o papel de alta gramaxe, de maior peso e grao menor de superficie. Por exemplo as impresións en cor aumentaban o luxo debido a que o papel de gramaxe, polas súas propias características de fibra vexetal refinada, asentaba mellor as cores e os trazos, os tipos impresos e gravados,

Ademais dos temas xa falados tamén se incluían nos catálogos, contos de fadas e tradicionais —en auxe co espertar do Romanticismo dende 1749[14]—. Libros que transmitían a importancia da benevolencia, a xenerosidade ou o amor polos animais. Non só eran considerados instrumentos de traballo senón un apoio mesmo emocional, xa fosen domésticos (cans, gatos e paxaros) ou de traballo e transporte (cabalos, vacas ou ovellas). A liberdade ou o exercicio da cooperación como parte da dimensión social de avance e progreso propios da Ilustración.



O final da Era Moderna certificouse con tres selos. Un deles foi a eclosión da Ilustración e os seus ideais. O segundo foi a escalada bélica entre as Trece Colonias británicas en América do Norte e o Reino Unido. Esta escalada, orixinada pola indiferenza do Reino Unido ás peticións e representacións das colonias na estrutura británica, culminou co inicio dos enfrontamentos militares entre forzas patriotas norteamericanas do Exército Continental liderado por George Washington e os batallóns británicos. A chamada Revolución Americana ou Guerra de Independencia comezou o 19 de abril de 1775. Rapidamente os sublevados enviaron solicitudes de apoio a Francia.

Dado que a disputa entre Reino Unido e Francia na Guerra dos Sete Anos (1756-1763) continuaba latente, era unha forma de retomar posicións por parte de Francia. O apoio púxose de manifesto en forma de soporte económico, militar e social. A motivación da Revolución estaba inspirada, precisamente, na emancipación sobre a base da liberdade, a democracia e a autodeterminación das colonias; elevadas finalmente a Estados unidos, nunha república. Ideais inspirados en parte pola propia Historia, como Washington estudara, e cunha maior forza a partir do impulso da Ilustración dende a década de 1770. Nada evidenciou máis esta perspectiva que cando estalaron os primeiros enfrontamentos, e o Reino Unido declarou as Colonias en Estado de Rebelión en 1775. O Congreso de Norte América, en 1776, con conciencia propia, declarou formalmente a guerra, poñendo en práctica a súa soberanía. E lonxe de definir o proceso de emancipación como unha rebelión, o Congreso respondeu co texto da Declaración de Independencia, o 4 de xullo tomando de modelo, precisamente, a Declaración de Dereitos de Inglaterra de 1689.

O texto da Declaración de Independencia gozou dun alto número de reproducións dende a súa primeira impresión. O día 8 de xullo fíxose unha lectura pública de xeito simultáneo en Filadelfia, Trenton, Nova Xersei e en Easton (Pennsylvania), sendo nos días seguintes cando se fixeron as seguintes lecturas en diversos lugares dos novos trece estados. O primeiro periódico en publicar a Declaración foi *The Pennysilvania Evening Post*. A partir destas primeiras impresións chegaron a diferentes mans, que logo se encamiñaron tanto ao continente europeo como ás colonias portuguesas e españolas en América. Os británicos que primeiro a leron foron os militares ingleses na Taberna *Rose and Crown*, os cales enviaron despachos a Inglaterra para que tivesen copia de primeira man. A Declaración de Independencia foi inmediatamente impresa nos periódicos británicos, sendo a seguir enviada polo embaixador do Imperio Ruso Nikita Panin dende a sede de *chargé d'affaires* rusa en Londres, en despacho urxente, a Rusia. A impresión da Declaración chegou pola prensa a Flo-

optimizando a visibilidade, calidade visual e elegancia do cromatismo e liñas orixinais.

14 O Romanticismo Negro tivo entre as súas precursoras a Margaret Cavendish quen destacou pola incorporación de atmósferas oníricas, góticas e científicas en obras como *The Blizing-World* (1666). A construción do *manor* Strawberry Hill en 1749, xunto coa publicación de *O Castelo de Otranto* (1764), ambos da man do innovador arquitecto, escritor, pensador e estadista Horace Walpole (1717-1797) considéranse o comezo do movemento do Romanticismo na súa exploración das connotacións do Gótico como estética e simbolismo, así como do Sublime presente na fantasía, a imaxinación e o terror. A este movemento contribuíron Clara Reeve con O vello barón inglés (1777) definindo as historias de pantasmas, Sophia Lee con *The Recess* (1783) como unha historia de escondites e espazos ocultos, Charlotte Dacre co lado máis escuro e violento do gótico con *Zofloia* (1806) e Mary Wollstonecraft Shelley con *Frankenstein ou o moderno Prometeo* (1818) que marcou un clásico gótico do século XIX ata *Drácula* (1897) do escritor irlandés Bram Stoker.

rencia (Italia) e Varsovia (Polonia), polas mesmas datas aparecería a primeira tradución alemá en Suíza.

De feito, grazas ao labor diplomático e comercial, a Declaración de Independencia chegaría a todos os territorios colonizados con lazos europeos. As autoridades hispánicas trataron de prohibir a impresión, pero isto non impediu que algunhas individualidades se fixesen con copias ou traducisen a Declaración, sendo logo difundida a boa parte da poboación ilustrada. Manuel García de la Sena difundiuna en Venezuela, Miguel de Pombo en Colombia, Vicente Rocafuerte en Ecuador, así como Richard Cleveland e William Shaler en Chile e en México.

A primeira copia que chegou a Francia perdeuse, aínda que chegaría unha segunda en 1776. A Revolución Americana rematou en 1783, co establecemento dos Estados Unidos, o recoñecemento dos mesmos por parte do Reino Unido no Tratado de París e unha sólida alianza con Francia.

Se ben as consecuencias do apoio de Francia á Revolución Americana resultaron un éxito tanto en posicionamento continental como en identidade cultural, supuxo unha lesión grave no eido económico. A situación agravárase debido tanto á ausencia de reformas fiscais como dos investimentos necesarios para actualizar e axustar o sistema económico neste novo contexto. O sistema seguía organizado na división dos tres estamentos establecidos no feudalismo e que seguía vixente na Era Moderna.

A plebe, o pobo, carecía de dereitos ou privilexios económicos e sociais. Sobre o Terceiro Estado recaía o peso do sistema fiscal, o cal se viu seriamente danado pola carga que supuxo o apoio francés á Revolución Americana e as malas colleitas. Produciuse unha situación insostible. Francia nunca experimentara nada semellante en canto a reformas como as que desenvolvera o Reino Unido ou mesmo os nacentes Estados Unidos.

Neste contexto, convocáronse os Estados Xerais en 1789, como unha asemblea excepcional na cal a votación da representación por parte dos integrantes do Terceiro Estado levou á proclamación da Asemblea Nacional. A vertebración do novo goberno materializouse co establecemento da *Declaración dos Dereitos do Home e do Cidadán*. Os seus dezasete artigos abarcan dende o concepto de cidadanía como o depósito da soberanía, ao financiamento da nación, a súa lexislación, administración e representación. Puntos que, en maior medida, supoñían unha actualización dos principios da democracia ateniense dende a óptica ilustrada.

Este foi o comezo da Revolución Francesa, o terceiro selo do fin da Era Moderna, que rematou en 1799. Foi un proceso que culminaba décadas de ideais, actitudes, políticas, movementos culturais e económicos. O principal punto esgrimido por parte dos representantes do Terceiro Estado foi, precisamente, o facer valer a soberanía popular e a determinación da mesma en canto ás directrices con respecto ao goberno da nación. A esta idea da representación uníronse moitos membros da aristocracia e da burguesía que participaban dos novos movementos políticos que estaban a producirse e defendían unha reforma. Contaban cos precedentes británicos e os alicerces en terras transatlánticas. É significativo que a *Declaración de Dereitos do Home* tomase de modelo, igual que a *Declaración de Independencia*, o sistema democrático de Atenas e a *Declaración de Dereitos de Inglaterra* de 1689. Durante os anos da Revolución exploraríanse diferentes novas vías, dende a proposta dunha monarquía constitucional (a Constitución de 1791) ata o goberno parlamentario. Foi este último o que triunfou e deu lugar á fundación da chamada Primeira República ou República Francesa en 1792 (que durou ata 1804).

A República Francesa estableceu unha nova Constitución e un sistema electoral, así como a abolición do sistema monárquico. Instaurouse, por primeira vez, a noción do sufraxio universal. Pero este era exercido unicamente polos homes, o que mantiña a exclusión das mulleres, practicada na República das Letras décadas atrás. Xa en 1789 Lois XVI recibira a *Petición*

das Mulleres do Terceiro Estado, que esixían ser parte interesada nas discusións políticas sobre o goberno da nación. Tamén pedían a eliminación do que chamaban «as trabas que non deixan de poñer na nosa educación», así como ter acceso a unha formación que lles permitise gañar un emprego máis alá do traballo doméstico ou no agro, e para educaren os seus fillos nos valores franceses.

Unha vez constituída a Asemblea Nacional, presentouse ante ela a *Petición das Mulleres*, que constaba de seis páxinas, nas cales se abordaban as cuestións do xénero, a igualdade e a escravitude. Pedían a eliminación dunha orde que as definira durante séculos, o que incluía a eliminación dos privilexios dos homes e a igualdade nos seguintes ámbitos: vestimenta entre mulleres e homes, exercicio da liberdade persoal, honores públicos, dereitos e a participación e traballo nos espazos políticos de gobernos locais e nacionais tendo voz e voto, así como o dereito a participaren do sistema de xustiza e no ámbito militar. A Asemblea negouse a debatela e limitouse a dicir que en todo caso as mulleres estaban fóra de lugar no exercicio público. Por este motivo o traballo que fixeran, mesmo intelectual, non tiña relevancia nacional. A conclusión final foi que a actividade das mulleres se debía á histeria coa que vivían as mudanzas que estaban acontecendo.

Foi en 1791 cando Olympe de Gouges decidiu escribir e publicar a *Declaración dos Dereitos da Muller e da Cidadá,* acompañada dunha carta dirixida á Raíña María Antonieta. Nela deixou para a Historia, exactamente, dezasete puntos destinados á emancipación feminina no aspecto legal, xurídico, social, político, económico, na educación e na administración. Pero, ao contrario que a Declaración de Dereitos do Home e do Cidadán, para o único que serviu esta declaración foi para conducir a súa autora á guillotina.

Estes tres feitos —a Ilustración, a Revolución Americana e a Revolución Francesa— alimentaron a conformación dunha nova estética e unha nova arte. Se as mudanzas anunciaban un novo día, a imaxe representativa dos tres era igual de luminosa, inspiradora e universal e acompañaría o inicio dun novo clasicismo.

Nos tempos do Barroco clasicista e o Rococó, produciuse o descubrimento das ruínas das cidades de Pompeia e Herculano. A partir de 1750 os reinos de Francia[15], España e Inglaterra financiaron campañas para máis achados. Os libros que recolleron as obras de Arte descubertas en ambas as cidades fixéronse moi populares, levando a unha nova consideración das obras gregas e romanas.

Xa en 1690 se fundara a Academia da Arcadia en Roma, que impulsaba un novo clasicismo. Con estes descubrimentos recibirá un forte pulo. Roma, ademais, era o destino natural para moitos artistas franceses así como británicos, alemáns ou americanos, servindo de punto de encontro onde intercambiar ideas e aprender. Os modelos, referencias, ideas e coñecementos que compartillaban chegaban logo aos respectivos territorios de orixe de cada un, creando unha nova linguaxe visual.

O novo clasicismo apareceu ao mesmo tempo que se imprimían os primeiros tomos da Enciclopedia e os primeiros libros románticos, e quedaron asociados á estética os valores que emerxían. A estética do Neoclasicismo está definida polo equilibrio co cal se concibían os espazos, así como pola atención ao estrutural e o descarte de calquera figura sen función, primando a decoración plana e o luxo dos materiais. Das primeiras edificacións son a Igrexa de Santa Xenoveva, comezada a súa construción en 1764 da man de Soufflot por desexo de Lois XV, así como o Petit Trianon (1763-1768) de Ange-Jacques Gabriel, nos xardíns do Palacio de Versailles.

15 Como a Enciclopedia e a fundación da Fábrica de Sèvres, Madame de Pompadour foi unha forza relevante na introdución dun importante movemento cultural. En 1749 deu respaldo ao seu irmán, o Marqués de Marigny, para viaxar a Italia e investigar os descubrimentos que estaban a ter lugar en Pompeia e Herculano. Marigny actuaba como Director Xeral de Edificios, Artes, Xardíns e Manufacturas e ao seu regreso impulsou por medio de gravados e publicacións académicas as novas descobertas, popularizando un novo clasicismo dende Versalles.

Os temas de numerosos cadros e gravados eran as ruínas antigas e capítulos da Historia grega e romana, así como os mitos relacionados co heroico e as virtudes clásicas. O primeiro movemento que evidenciou esta tendencia foi o Pompeiano, no que destacou Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842), Anne Vallayer-Coster (1744-1818), Rose-Adélaïde Ducreux (1761-1802), ou as derradeiras pinturas de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) que estableceron a ponte entre o clasicismo e a sensibilidade do primeiro Romanticismo. Neste primeiro estilo romántico destacaron tamén Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Henry Fuseli (1741-1825) e Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824), que fixeron do neoclasicismo o camiño para o Romanticismo pleno. O Neoclasicismo como tal tivo nomes propios como Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), John Flaxman (cuxa colaboración con Wedgwood e a súa cerámica levou, do mesmo xeito ca Boucher, as Belas Artes ás artes aplicadas cotiás, María Cosway (1760-1838), Anton Raphael Mengs (1728-1779), Angelica Kauffmann (1741-1807) e Nanine Vallain (1767-1815).

A estética clasicista foi máis alá da arquitectura, a pintura ou a escultura. O estilo de vestir e os gravados levaron o clasicismo a unha grande parte da poboación, popularizándose grazas á circulación de modelos impresos. A influencia clasicista na vestimenta apareceu a comezos de 1780, cando Mademoiselle Rose Bertin (1747-1813) observou os vestidos das mulleres crioulas do Caribe que viñan de viaxe a Francia. Considerada na Historia a primeira deseñadora de alta costura francesa e fundadora do seu propio *atelier* e *maison*, os seus maiores encargos estaban destinados á Raíña María Antonieta.

Bertin presentou á Raíña unha adaptación dos modelos crioulos. O resultado foi un vestido branco, de mangas curtas e con cintas á altura do peito para pechalo. Unha banda acomodábase á cintura e o conxunto completábase con gasas arredor do pescozo (*fichus*) e sombreiros de palla ou pequenos tocados de satén. A *chemise à la Reine* —introducida, como as levitas, por María Antonieta durante os embarazos para non incomodar o corpo durante a xestación— seguía un patrón común: vestidos sinxelos e con bordados, de caída natural co corpo, sen apenas adornos, de cintura alta e que daban grande liberdade de movemento. Eran vestidos feitos, ademais, con materiais novos como o algodón, sinxelos como o liño e lixeiros como a seda, a muselina e a gasa en tons brancos crema, gris perla, verdes menta e mazá, rosa empoado, lila, beixes ou azuis frescos que daban o aspecto dunha feminidade nova, sobria, misteriosa e sensible.

Este estilo —en liña coas vestimentas das esculturas femininas clásicas— foi considerado polos sectores máis conservadores como indigno[16] («ese aspecto campesiño que nos impuxo a Raíña», escribiu Mademoiselle de Mirecourt (Weber, 2007). Tamén respondía á chamada do *regreso da Natureza* que defendera Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e do que María Antonieta era unha entusiasta. Converteu o seu entorno e a súa persoa na proxección do seu famoso estilo, pleno de elegancia e encanto. Lograra enxergar na tradición francesa da estética pastoral de novelas como *L´Astrée* (1607-1627, Honoré d´Urfé), as liñas sinxelas neoclásicas, a comuñón espiritual romántica e a inspiración na cultura popular e antiga. Pero, precisamente, porque como estética saudaba o estilo clasicista identificado coa Ilustración, acabou sendo adoptada polas mulleres que participaban na Revolución como vestimenta cotiá. De feito, na Revolución, o vestir, o estilo de peiteado e ata as xoias eran motivo de atención.

16 A *chemise á la Reine* foi recibido con desaprobación polos círculos cortesáns conservadores por considerar que era demasiado similar á roupa interior así como ao vestir de camareiras e criadas. Porén, as mulleres, tanto francesas como doutros territorios, sentiron unha enorme atracción cara a chemise á la Reine e o estilo cultivado por María Antonieta. Este vestido evolucionou cara ao traxe de liñas tubulares, coñecido como o vestido de cintura alta ou de Estilo Imperio. A chemise e as levitas tamén foron os precedentes da roupa pre-natal, que tardaría case cen anos en aparecer. Os primeiros vestidos de maternidade, de fácil uso e cunha cinta axustable á altura do van, comezaron a venderse en 1904 e logo a partir de 1981, coa influencia de Diana, Princesa de Gales, volvéronse a popularizar os vestidos camiseiros de cores pasteis e batas.



Fig. 9 *A Festa do Ser Supremo no Campo de Marte.* 1794. Pierre-Antoine Demachy. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 70,5 x 105,5 cm. Museo Carnavalet, París ©.

A Revolución asimilou, interpretou e deu unha nova dimensión aos símbolos da nova estética, presentes en varios espazos. Recolleu o legado das obras executadas pola Coroa —a pintura de *O xuramento dos Horacios* (1784) de David fora adquirida por Lois XVI e estaba nas Coleccións Reais—. A Igrexa de Santa Xenoveva foi rematada por arquitectos revolucionarios e convertida en Panteón, o sepulcro das grandes figuras da nación francesa (función que segue tendo hoxe en día). Os artistas da Norte de América, que viaxaran por Europa, levaron ás súas cidades e vilas a linguaxe clasicista. A Revolución Americana establecera as campás como símbolo de chamada colectiva, as árbores da Liberdade e as estrelas brancas como símbolo soberano dun Destino luminoso. Elementos que se consagran na bandeira: a *Stars and Stripes* (Estrelas e Barras), que contaba inicialmente con trece estrelas e trece barras —simbolizando as Trece Colonias orixinais—. A isto hai que engadir o gorro frixio e as cadeas rotas, os símbolos da abolición da escravitude que comezou tanto no continente como nos novos estados emancipados en 1780, 1784 e 1789.

A tradición cultural francesa no plano artístico cultivara un clasicismo dende as tendencias italianizantes do Renacemento ata a época dos Luíses, polo que contaba cun rico imaxinario propio, con destaque visual na identidade e os ideais franceses. A Revolución Francesa tomou símbolos comúns da Revolución Americana e da súa tradición máis recente. Foi así como os símbolos revolucionarios franceses máis populares foron de raíz mitolóxica e da Historia antiga —as coroas de loureiro (tanto pola mitoloxía grega como das ordes de Estado da República de Roma), o gorro frixio romano (símbolo da Liberdade contra a Tiranía), pirámides (símbolo de progreso e elevación) e as *fasces* (de orixe romana e que simbolizaban a Xustiza, Unidade e o Estado)—. Colléronse tamén da Natureza —as Árbores da Liberdade (o agromar e o medrar do espírito da Liberdade), o Sol (un símbolo recoñecible coa arte de Lois XIV e estendido como alegoría do coñecemento pola Ilustración) e as montañas (tamén símbolos de avance e elevación)— e dos movementos políticos e filosóficos máis ligados ás transformacións da sociedade —o triángulo do Ser Supremo (a Deidade laica da Revolución), as alegorías da Liberdade e da República, as cadeas rotas (símbolo de emancipación coa ruptura cos anteriores sistemas de goberno e do triunfo da Liberdade), a bandeira tricolor, e posto que a Revolución lle daba unha grande importancia á música, adoptouse a composición *A Marsellesa* (1792, de Joseph Rouget de Lisle) como himno en 1795 pola Convención Nacional Francesa—.

O artista que mellor logrou dar unha estética á Revolución Francesa foi David. Na actualidade é considerado o creador da propaganda política contemporánea por ser quen de deseñar actos nos que, reunidas miles de persoas, estas eran tanto o centro como o principal público de símbolos de elevación privada e colectiva. Súas foron as revolucionarias festividades do Ser Supremo en 1794, para as que tomou os prece-

dentes das procesións católicas establecidas en Francia dende a Contrarreforma ata as entradas triunfais da Familia Real.

Os xestos pequenos que acompañaban as procesións e as entradas axudaban a que eses momentos tivesen forma. O propio calendario de días sagrados ou sinalados fixera aprender unha rutina na que cabían días normais, momentos extraordinarios ou grandes revelacións. Fora este ciclo ou calendario, establecido pola monarquía así como polo Segundo e o Terceiro Estado, o que construíra unha mentalidade para habitar os días, ás veces sinxelos e de tarefas repetidas, outros extraordinarios, ben equilibrados. Nunha época de guerras, sufrimento e altercados, onde o caos ou o incerto era algo cotián, isto resultaba moi valioso.

David recolleu uns modelos xa establecidos que formaban parte da tradición cultural francesa pero que tamén eran representativos da identidade e do espírito de Francia. As festividades do Ser Supremo funcionaban como marco para a vida: nos percorridos públicos participaban mulleres e homes, culminando a chegada de montañas coroadas por árbores e personificacións da Liberdade (fig. 9). O éxito destas campañas debíase á cidadanía que era a principal protagonista dunhas celebracións dedicadas ás súas aspiracións, ideais e valores. Estaban tamén os festivais revolucionarios, que eran máis espontáneos, e logo as festividades do culto ao Ser Supremo. Estas esixían unha planificación meticulosa tendo en conta a cantidade de persoas presentes a escala masiva. O coidado estético antes reservado a figuras sacras ou dinásticas como encarnación do Estado era agora dedicado á cidadanía.

As árbores, instrumentos musicais, referencias a obras e á figura de persoeiros significativos, as personificacións femininas así como figuras labregas, apeiros e trebellos, tamén os astros, anunciaban a ruptura das tebras para o clarexar dun novo tempo. Nos percorridos públicos, a cidadanía agora ocupaba o espazo público, acompañada das forzas representativas e militares da nación. Persoas de todas as orixes gozaban dos espazos institucionais públicos, pasando por prazas e edificacións ornamentadas con bandeiras.

As festividades recollían tamén fastos propios da Antigüidade como esculturas da deusa Ceres (a deidade romana da Agricultura), pebeteiros para prender *flamas* sagradas (ligadas ao Sol), esculturas femininas alegóricas asociadas ao traballo da terra e á Liberdade, columnas, montañas e árbores que quedaban unidos ao presente grazas á música, tribunas e plataformas para os discursos, a presenza de cereais, sachos e arados (os símbolos da agricultura e das persoas que traballaban no agro) e a animación e enerxía liberada das persoas que asistían. Nunca antes aquilo ligado ao traballo diario e á orixe de milleiros de persoas, antes motivo de marxinación, invisibilidade e vergonza, fora representado con tanta dignidade, orgullo, transcendencia e beleza (fig. 10). A impresión que causaron estas campañas, así como os modelos nos que estaban inspiradas, quedou gravada na memoria da Historia e foi tomada no futuro como recurso para manifestacións e campañas públicas para as seguintes xeracións.

NO ESCENARIO DO MUNDO: A XUNTA SUPREMA DE GALICIA, A XUNTA CENTRAL GALEGA E A REVOLUCIÓN GALEGA (1808-1846).

Toda esta exposición pretendía introducir os elementos necesarios para comprender como a intervención das persoas máis notables no exercicio do poder, modifica tanto no plano teórico como no práctico, os contidos, os modelos, a cultura, a disposición, o talante, as referencias, as habilidades, as actitudes, os instrumentos, os medios e as funcións que rematan por alterar os procesos e símbolos, resignificándoos.

No decurso dos capítulos anteriores tíñase exemplificado como, no exercicio deste poder, apareceron mulleres e homes dotados dunha visión e dunha repercusión claves. O termo *statemanship* é, posiblemente, a

palabra máis precisa para definir este exercicio. Trátase dunha palabra composta de tres termos: *state* (Estado), *man* (persoa) e *ship* (barco). A súa tradución literal é «a persoa que conduce o barco do Estado». Nunha viaxe polo proceloso mar da Historia todo acompaña, dende a condición do navío ata o contexto do ambiente e os compañeiros de traxecto. E é precisamente o sentido do Tempo a principal ferramenta, porque os perfís (e o que vai medrando, morrendo ou transformándose con eles) constrúense a lume lento.

O exercicio institucional do poder no Estado ten tamén aspectos propios do carácter dun oficio. Razón pola cal para achar o rumbo correcto, tamén é preciso saber como funciona a institución (sexa do ámbito e territorio que sexa) e saber dirixila, o que esixe tempo. A práctica do parlamentarismo —e calquera outra mostra de oratoria— esixe, por exemplo, coñecementos e técnicas que é preciso dominar, algo que só un limitado grupo de persoas podían facer por recursos, clase social, xénero, traballo, traxectoria e posición no Mundo.

A natureza do Poder foi obxecto de ensaios e tratados ao longo dos séculos. Os libros e tratados conservados de Grecia e Roma, a través de biografías e reflexións, deixaron anotacións sobre os efectos mutuos entre a natureza humana e o Poder. Xa máis como ensaios destacan nomes da era moderna como Tomás Moro, Erasmo de Roterdam, Tommaso Campanella ou Michel de Montaigne, sendo o máis famoso de todos *O Príncipe* (escrito en 1513 e publicado posteriormente en Roma en 1531), do diplomático, autor, escritor e filósofo político Nicolás Maquiavelo (1469-1527). O que une a todos é a percepción da natureza do Poder e o xénero humano, que funciona como un catalizador de defectos e virtudes.

Como puido verse, o traballo que existe detrás dunha presentación é moi elaborado e procura deixar unha forte pegada na conciencia colectiva. O Poder como entidade ponse de manifesto en declaracións convertidas en titulares, visitas a lugares ou figuras de persoeiros, discursos e imaxes (e o que aparece nesas imaxes). Aspectos que, aínda que poidan semellar ornamentais, son tan coidados como unha negociación ou unha viaxe diplomática, porque deixan constancia dos momentos na memoria. A transcendencia que iso implica a miúdo é froito da constancia, do sentido dos tempos, dun enfoque silencioso, ideas a madurar, de diferentes proxectos e de referencias. Existe algo inspirador no espazo onde se traballa día a día. Unha mesa cuberta de papeis e documentación, unha cadeira onde se pousaron libros para consultar rematan por converter un sitio en parte do proceso de saber construír ese momento, peza a peza.

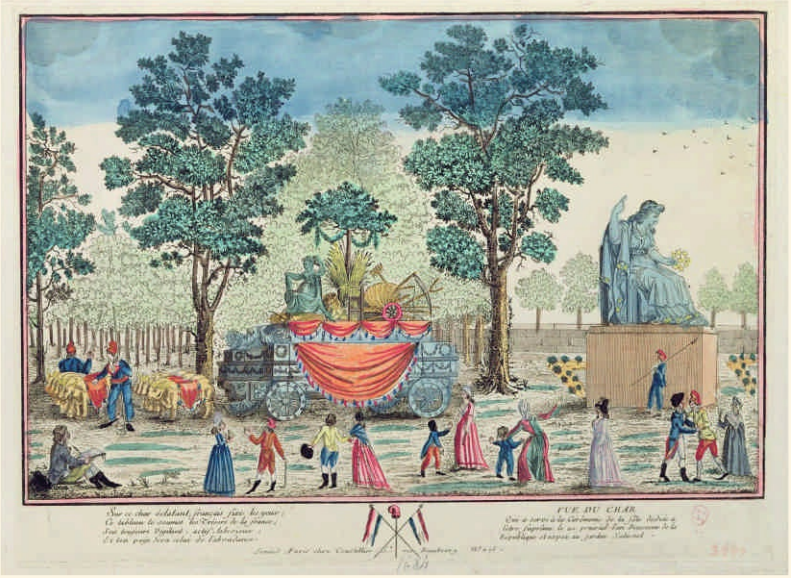


Fig. 10 *Procesión da carruaxe do Agro.* 1794. Cerimonia celebrada ao día seguinte das festividades do Ser Supremo no xardín nacional. Técnica: Gravado ®.

Os ventos das eras levaron a unha nova dinámica na organización do Mundo contemporáneo. Neses ventos flotaron ideais propios e ideas universais, formas de comunicarse, tecnoloxías e un sentido artístico que unía todo, a miúdo retroalimentándose entre épocas e campos. E nesta nova dinámica, Galicia comezou unha nova viaxe. O Estatuto de Galicia, logrado coa campaña Pro Autonomía en 1936, non se concibiu en 1931 nin o seu

nacemento estaba na sombra do seguidismo ou do escuro oportunismo. A arela dun marco legal de competencias galegas iniciou a súa odisea co amencer de 1800, que portaba nas súas claras raiolas os valores da Revolución Francesa e da República gala.

Os efectos da Revolución Industrial, así como a introdución dos ideais ilustrados e mudanzas na alimentación, estaban a conformar a sociedade galega. As industrias de cerámica e ferro forxado[17], ou os sistemas de plantación de pataca e millo no agro, consolidáronse en Galicia á par que o ritmo internacional. E o mesmo sucedeu cos valores ilustrados. En 1808, a Guerra de Independencia (1808-1814) e a ausencia de goberno de Fernando VII (1814-1833), levaron á constitución da Xunta Suprema do Reino de Galicia. A Xunta, conformada na corrente ilustrada, estaba composta por representantes das sete provincias (A Coruña, Santiago, Betanzos, Lugo, Mondoñedo, Ourense e Tui) con traxectorias diversas: por exemplo Xosé Quiroga e Quindós (por Betanzos) era fidalgo e Coronel do Rexemento Provincial de Betanzos; Ramón Pardo Montenegro era rexedor de Mondoñedo e era o membro da máis antiga fidalguía; Benito María Sotelo de Novoa (por Ourense) era fidalgo, escritor e colaborador da prensa absolutista e Francisco Somoza de Montsoríu era rexedor perpetuo da Coruña e intelectual ilustrado.

A reunión, celebrada en agosto de 1808, mostra como se orientou a estratexia seguida no ámbito galego, na Península, e no ámbito internacional. En primeiro lugar, a Xunta tomou a organización, distribución e actuación do poder militar e o mantemento da Facenda. En segundo lugar propuxo a outras Xuntas —concretamente a de Castela— un Tratado de Unión para unha defensa conxunta, mantendo cada unha delas o seu propio marco de lexislación. Coa idea dunha Federación chegaron a pactos con outras Xuntas como as de Murcia ou Valencia para a integración de representantes na Xunta Central. E, en terceiro lugar, estableceu a iniciativa política internacional, establecendo comunicación mediante embaixadas con dous reinos: Inglaterra e Portugal. Os embaixadores galegos, así como os seus homólogos británicos, negociaron e asinaron alianzas e apoio militar mutuo, que incluían acordos de regreso do exército que estaba no Reino de Dinamarca a Galicia, a liberación dos presos españois en prisións británicas, liberdade de comercio entre Galicia e América do Sur e o desbloqueo da situación de peche comercial establecido por Inglaterra nas colonias debido á ocupación de España por Francia.

A Xunta Suprema do Reino foi disolta coa entrada das tropas napoleónicas en Galicia, pero isto non erosionou a concienciación da sociedade galega. A medida que a súa resistencia volvía gañar terreo, formáronse de novo Xuntas con representación de fidalgos, cregos e mesmo labregos, adoptando medidas económicas, lexislativas, administrativas e establecendo directrices para a tranquilidade pública. En 1809, despois da derrota e retirada das tropas invasoras, a Xunta emprendeu unha serie de proxectos moi significativos orientados á reconstitución do territorio: a constitución dunha nova Xunta do Reino de Galicia (apoiada polas clases elevadas así como polo goberno británico) ou a devolución do poder ao Capitán Xeneral de Galicia, como antes da invasión.

Dado que na Xunta Central estaban representantes da aristocracia absolutista, estes movéronse co fin de que non se introducisen máis reformas nos sistemas de representación e participación politica do pobo. O sucedido en Galicia, con acordo de todas as clases sociais, levou a que figuras como o marqués de La Romana (1761-1811) influísen en persoas, procedendo á devolución do poder ao Capitán Xeneral de Galicia e ao establecemento dunha Xunta Superior de Galicia, limitada e supeditada ás ordes da Central. A partir de entón a Xunta Superior só actuaría en calidade de representación propia ante a Xunta Central, suprimíndose calquera tipo de iniciativa propia noutros ámbitos:

17 A Real Fábrica de Sargadelos, fundada en 1806, foi fundada por Antonio Raimundo Ibáñez (1749-1808) como o primeiro modelo industrial con control de produción e de persoal. Especializouse na industria siderúrxica e na produción manufactureira de louza fina.

a representación diplomática exterior ou o acordo con outros territorios.

A división provincial levada a cabo en 1833 eliminou a Xunta Superior de Galicia, recompoñendo ademais o territorio galego, agrupado en catro provincias (A Coruña, Lugo, Pontevedra e Ourense) nunha reforma en prol do que Javier de Burgos defendía para favorecer a racionalización administrativa, a regulación do mercado nacional, a recollida de datos e censos de poboación e riqueza territorial. Pero que de contrapartida tiña a ausencia de calquera marco propio en canto a competencias económicas, sociais, políticas, militares, relixiosas e administrativas.

A disolución da Xunta Suprema de Galicia non pode tomarse como un simple capítulo limitado, froito de circunstancias excepcionais. A súa aparición e actuación —por non falar da ambición dos seus proxectos— non poden tomarse como algo xurdido no momento, xa que a estratexia seguida e a súa execución mostran que as persoas participantes contaban cunha formación e disposición. Os ventos de cambio estaban presentes, pero a Xunta foi unha institución creada por persoas de distintos puntos de vista que actuaban dunha maneira non moi distinta á maneira na que podería ter feito o parlamento de Cecil ou os asinantes do Xuramento da Pelota en París en 1789.

O certo é que o establecemento de pactos era (e é) algo común e habitual na cultura social galega ao longo da súa Historia. O máis famoso de todos é o *foederati* co que os suevos negociaron no 409 o seu asentamento na Gallaecia no Imperio Romano de Occidente, dando lugar ao Reino Suevo da Gallaecia (409-585 d. C). Pero o certo é que, xa fose entre os labregos, o clero ou os nobres, o diálogo e o establecemento de pactos, membros representativos, negocios e administración ou para organizar traballos era parte angular do facer galego. Nada máis lonxe da realidade galega que a ignorancia e a torpeza en canto a procesos, normas, procedementos e marcos, e con respecto, á vez, todas as partes.

A Xunta Suprema de Galicia non foi unha anomalía: era o froito consecuente dunha cultura que sabía moverse, actuar coas palabras e falar con naturalidade do Poder, e tiña en mente un beneficio colectivo. O que aconteceu foi que a situación histórica favoreceu a posta en práctica desa tradición cultural política —e con éxito ademais— ao pactar con culturas semellantes a ela, como Portugal e Inglaterra.

A fundación e acción da Xunta Suprema de Galicia, en 1808, é relevante porque constitúe o anuncio das Revolucións Atlánticas (1775-1829). Isto fíxose presente non só en territorios do continente europeo e de América do Norte, senón tamén nos diversos territorios en Centroamérica e América do Sur. En vinte anos —de 1809 a 1829—, coa Guerra de Independencia en España, os sucesos polo baleiro de goberno no Imperio Español e cos precedentes da Guerra Americana de Independencia, a Declaración de Independencia, a Revolución Francesa e os movementos liberais en terras americanas, tivo lugar a emancipación das colonias ata a súa vertebración como estados. Todos eles se fundamentáronse na idea de países con identidade propia, que gobernaban como repúblicas cun Estado liberal e tiñan como base a soberanía popular. Moitos territorios emulaban os uns aos outros, o que levou á práctica novas forma de goberno que funcionaban con base nunha Constitución e nos dereitos humanos.

No Centro e Sur de América contaban igualmente con modelos antecedentes propios: como a Revolución de Haití (1791-1804) e os movementos revolucionarios en Brasil de carácter independentista —a Conspiración Mineira (1789) e a Conxura Bahiana (1798)—. Esta emulación nótase nas cronoloxías: Bolivia (1809-1825), Arxentina (1810-1825), México (1810-1821), Venezuela (1810-1823), Colombia (1810-1825), Perú (1811-1826), Chile (1813-1826), Ecuador (1820-1823) xunto co proceso que espertou no Brasil —Revolución Pernambucana en 1817 e Declaración de Independencia de Brasil en 1824—.

Os símbolos escollidos por estes movementos revolucionarios da modernidade baseábanse en cores, lemas

e atributos. Pero todos eles escolleron un símbolo en particular para representar a soberanía: a Estrela branca de cinco puntas. Símbolo ligado ao movemento inicial de independencia en Norteamérica e aos valores ilustrados que o inspiraron.

Os valores ilustrados de moitos destes países estaban en confrontación co reinado absolutista que Fernando VII reinstaurara no seu regreso ao poder en España. A oposición a esta reinstauración tivo tamén lugar na propia España, como sucedeu co Pronunciamento Liberal de Rafael del Riego, que deu lugar á Revolución de 1820. Esta revolución tiña por obxectivo a reposición da Constitución aprobada polas Cortes de Cádiz e levou á reconversión do reinado nunha monarquía constitucional á maneira británica, de 1820 a 1823. A Revolución iniciada por Riego estendeuse a outros territorios europeos (Grecia neste caso conseguiu a independencia). Non obstante, tras o Trienio Liberal o reinado volveu ser absolutista, o que en Galicia tivo a súa resposta.

En 1827 Lord Carnarvon (1800-1849), viaxeiro, escritor e político tory, escribiu que os galegos «estaban desexosos de trocar unha grande e antiga monarquía por outra máis pequena e comparativamente insignificante, con tal de que puidesen participar das vantaxes dun réxime constitucional» (Castelao, 1948). Esta idea era o pulso de moitos países europeos, como sucedeu en 1830 cando en Francia se destronou a Carlos X, e Lois Filipe xurou unha monarquía constitucional. Tamén foi o ano no que Bélxica se independizou dos Países Baixos. Máis que unha desconexión ou algo extraordinario, estes posicionamentos falan máis ben dunha sociedade atenta ás novas direccións.

Isto ponse de manifesto igualmente na prensa. O primeiro periódico galego foi chamado —moi apropiadamente— *El Catón Compostelano* en 1800. Durante a Xunta Suprema de Galicia apareceron *Diario de La Coruña* e *La Gazeta de La Coruña.* Os nomes dos periódicos galegos, dende a súa aparición, resultan do máis elocuentes a respecto da súa orientación e inspiración, especialmente a partir de 1810: *El ciudadano por la Constitución*, *Semanario político, histórico y literario de La Coruña*, *El Patriota Compostelano, El Sensato, Exacto Diario de La Coruña* e *Diario Constitucional de La Coruña.* Apareceron tamén, inspirados na Enciclopedia francesa, os *Anales de ciencias, agricultura, comercio y artes* (1827), o *Semanario Instructivo. Periódico de Agricultura, Ciencias Naturales y Artes* (1830) e coa muda das provincias, os boletíns oficiais provinciais.

A proliferación de periódicos fixo que se volvesen, para concorrer, cada vez máis creativos: tanto nos seus nomes como nas súas imaxes. A partir de 1840 apareceron *El idólatra de Galicia: periódico sabatino, ciencias y artes en jeneral, historia, moral y costumbres*, *El Recreo Compostelano*, *Santiago e a ellos: periódico crítico-satírico-burlesco de literatura y costumbres, La situación de Galicia: periódico político, literario e industrial*, *Boletín Mercantil e Industrial de Galicia*, *Calendario del Antiguo Reino de Galicia*, *Revista Médica* e *Revista Universal de la Administración*. A importancia da prensa na época é incontornable. Entre eles destacou *El Recreo Compostelano* en 1842 como espazo no que comezaban a publicar as voces rexionalistas como resposta á uniformización provincial centralista que estaba a producir inestabilidade.

Tal foi así que apenas un ano despois, en 1843, producíronse levantamentos liberais seguidos na Coruña, Lugo, Vigo e Ourense. A proposta era se os galegos querían máis autonomía ou a independencia (as revolucións en América e en Europa mostraban que eran posibles ambos os modelos). Convocouse unha Asemblea en Lugo. Esta Asemblea reunía os representantes das xuntas provinciais, que estableceron a constitución da Xunta Central de Galicia. O intelectual Antolín Faraldo (1822-1853) —que era escritor e xornalista— abriu o debate sobre cal era a mellor forma de establecer ese poder nun esquema galego. O resultado das votacións demostrou que as sensibilidades estaban en liña con ambos os modelos. Por un voto de diferenza non saíu adiante a proposta da independencia, pero si a dun proxecto autónomo.

Esta Xunta estableceu tres puntos. O primeiro deles era o establecemento da representación de goberno dun marco galego, con control de todas as competencias xurídicas, fiscais, administrativas, educativas e territoriais. O segundo era a convocatoria de Cortes Constituíntes, a petición da Xunta Central Galega, para finalmente chegar ao terceiro punto: fomentar a creación dunha Xunta Central Española. Era unha proposta en liña cos modelos precedentes de 1808 e 1820. O beneficio de devandito modelo estaba en dar unha solución equilibrada tanto en representación como en competencias para coa monarquía (española) e o territorio galego como entidade política.

A proposta de Faraldo encaixaba perfectamente cos movementos que estaban a ter lugar por todas partes. Era un firme desfensor da liberdade e emapcipación das mulleres. E o feito de que agrupase case a metade de votos indica que era unha idea aceptable para moitos. Resulta igualmente interesante que Faraldo puxese esta proposta en contexto asembleario, o cal mostra non só a altura dun debate no que fluían ideas ao uso no contexto revolucionario internacional, senón que destaca o feito de falar delas con total normalidade.

A dimisión de Espartero e a elevación de Narváez ese mesmo 1843 levaron a unha nova Constitución. Esta reforma tivo, de novo, resposta. En 1845 Faraldo fundou o periódico *El Porvenir. Revista de la Juventud Gallega* e Juana de Vega, que actuaba como anfitrioa política á maneira francesa, abría a súa casa ao salón liberal onde se falaba das últimas novas e novidades políticas, sociais e intelectuais. O 2 de abril de 1846 comezou en Lugo a Revolución Galega encabezada por Miguel Solís, co establecemento o 15 de abril da Xunta Superior Provisional do Goberno de Galicia con Pío Rodríguez Terrazo como presidente e Faraldo como secretario, e á vez, director do periódico *La Revolución. Periódico Oficial de la Junta Superior de Galicia*.

A Revolución Galega rematou co exilio de Faraldo en Portugal e co xuízo e fusilamento de doce dos militares implicados: o coronel Miguel Solís (de trinta anos), o capitán Manuel Ferrer (corenta e tres anos), Capitán Jacinto Dabán (vinte e tres anos), capitán Fermín Marine (vinte etres anos), capitán Ramón Llorens (vinte catro anos), capitán Juan Sánchez (cincuenta e seis anos), capitán Ignacio de la Infanta (corenta e tres anos), capitán Santiago Lallave (trinta e seis anos), capitán Francisco Márquez (sen rexistro), capitán José Martínez (trinta e un anos), capitán Felipe Balero (vinte e nove anos) e o sarxento Antonio Samitier (sen rexistro). Foron enterrados sen tumba ou lápida que indicase os seus nomes. Tales accións mesmo levaron ao crego que viu o fusilamento a considerar aquilo un «espectáculo horroroso. Triste memoria».

O que acontecera quedou fixado na memoria colectiva, pois este tipo de violencia era allea á cultura social galega. A violencia durante guerras e combates era inevitable, pero a dureza coa que se reprimiron os movementos da Revolución Galega na Coruña ou en Lugo foi unha anomalía. Fronte á ausencia de honra coa que se tratara o proceso, dez anos despois os deputados galegos nas Cortes tiveron a iniciativa de rehabilitar a Revolución e os participantes. Foi durante o Bienio Progresista (1854-1856), tras a Revolución progresista de 1854, cando os deputados expuxeron publicamente varias reparacións: a dignificación de Solís e os seus correlixionarios, e reclamaron unha homenaxe pública da súa memoria e o acceso das familias a indemnizacións polos prexuízos derivados e a situación á que se viron forzadas. As Cortes concederon, como reparación, a Cruz de Valor e Constancia e o título de Beneméritos da Patria. A restitución das súas figuras e logros quedaría completada cun monumento artístico á súa memoria e á da Revolución de 1846, despois chamado *Monumento aos Mártires de Carral*.

AS GUERRAS PASAN, OS ALICERCES PERMANECEN: A COVA CÉLTICA, O PROXECTO DE CONSTITUCIÓN PARA O FUTURO ESTADO GALEGO, AS VANGARDAS COMUNICATIVAS E ARTÍSTICAS ATA A GRAN GUERRA E AS IRMANDADES DA FALA (1848-1922).

A Revolución Galega, como sucedera con outros capítulos da Historia antes, foi a entrada a un dos escenarios máis transformadores de Europa: as Revolucións de 1848. Apenas dous anos despois do sucedido en territorio galego, ideais similares espertaron de xeito simultáneo na chamada Primavera dos Pobos ou o Ano das Revolucións. Os procesos revolucionarios liberais remataron por cortar calquera tentativa de restauración absolutista incentivada dende o Congreso de Viena (1814-1815) que paralizaba a emancipación de novos e independentes estados-nación democráticos. Entre as reivindicacións pensadas estaban demandas a favor de maior participación cidadá nos gobernos, a penuria pola ruína da pataca, as reivindicacións nacionalistas de moitos territorios supeditados a estruturas centralistas absolutistas, a liberdade de prensa, os dereitos dos labregos e mariñeiros no traballo da terra e no mar e os dos obreiros con respecto ás condicións laborais das industrias e fábricas.

Aínda que non estaban coordinadas entre si, as revolucións movéronse ao mesmo tempo. Sumáronse á vez as diversas clases sociais e os movementos nacionalistas que espertaran co auxe do Romanticismo. Unha vez máis a cronoloxía mostra o paso desta Primavera: Revolución de Suíza (1847-1848), Palermo (marzo-maio), París (febreiro), Baden (marzo-xuño), Múnic (marzo), Viena (marzo), Buda e Pest (marzo-outubro), Berlín (marzo), Milán (marzo-agosto), Gran Polonia marzo-maio), Venecia (marzo-agosto), Moldavia (marzo-Abril), Palatinado (maio-xuño), Dresde (maio), Transilvania (maio), Praga (xuño) e Valaquia (xuño). Como a Revolución Galega, estes procesos foron duramente reprimidos, e foron os exilios, as condenas a prisión por décadas e as execucións as penas máis severas. O resultado foi unha férrea instauración de imperios neoabsolutistas así como de repúblicas logo reconvertidas en imperios.

A política de 1850 en diante estivo marcada por esta reconstitución en Europa. Nesas décadas o Romanticismo inmortalizaría a súa esencia como un estilo de connotacións revolucionarias. O Neoclasicismo quedara ligado a partir da súa recreación de temas, motivos e referencias a Grecia e Roma. O Romanticismo tomou igualmente inspiracións nos ideais ilustrados pero consagrou a súa modernidade no que tiñan de liberador e inspirador eses ideais revolucionarios. Pero tamén das contribucións no presente e nas arelas para o futuro. A imaxe máis perdurable destas revolucións dende 1830 foi a célebre pintura de *A Liberdade guiando ao Pobo* que Eugène Delacroix realizou en 1830, o que puña no centro a Liberdade como a Marianne tocada co gorro frixio da Revolución Francesa e da I República.

Dado o contexto era preciso criar unha nova iconografía que mostrase o carácter representativo das institucións de cada nación. As vías públicas e edificacións —teatros, óperas, estacións de tren, avenidas, xardíns— transformáronse en escenarios para proxectar mensaxes, cargadas de connotacións e simbolismos, a través de estilos, motivos e mesmo tipografías. Proliferaron palacios —xeralmente de estilo Neobarroco e Neorococó—, igrexas e sepulcros —de estilo neorrománico, neogótico ou neobarroco–, teatros —neobarroco— e parlamentos —de estilo neoclásico—. Como destaque, o Parlamento máis famoso de todos, o británico, foi reformado no seu exterior e interior en estilo gótico Tudor ou perpendicular. Precisamente polas connotacións que tivera ao longo do tempo, era o perfecto reflexo de Historia, valores, estética e simbolismo. De xeito significativo, a Biblioteca do Senado en España —especializada en temas parlamentarios e lexislativos— foi construída en 1882 igualmente en estilo gótico Tudor similar ao do Palacio de Westminster para tratar de asociarse a esa tradición parlamentaria.

Nesta atmosfera, na cultura galega aconteceron varios feitos que indicaban un novo florecemento. Dez anos despois da Revolución Galega tivo lugar o Banquete de Conxo en Santiago de Compostela, no que participou, entre outros, Eduardo Pondal (1835-1917). Pondal formaba parte dunha nova xeración que elevaría no Romanticismo un poder representativo, simbólico, cultural e histórico para Galicia. Se Pondal o foi coa épica e simbolismo do celtismo, e Curros Enríquez (1851-1908) coa dignificación do traballo da terra, a voz auroreal de Rosalía de Castro (1837-1885) e Manuel Murguía (1833-1923) foino en todos os ámbitos. O seu traballo está presente especialmente na escrita, dende a prensa ata en libros, o que o revelaba como un escritor dotado para a comunicación e de lectura interesante. Non só resulta lixeiro e lexible, senón tamén atractivo na súa maneira de presentar feitos e ideas. Pero ademais de ser un bo comunicador, tamén tiña a riqueza intelectual, a creatividade e a imaxinación precisas para expresar a relevancia de figuras e feitos que seguían vivos na memoria e vida colectiva. Esta capacidade para crear imaxes públicas ten o seu mellor exemplo no libro *Os precursores* en 1886.

Murguía fixo deste imaxinar algo tanxible a partir de obras como *Galicia* (1888) e nomeadamente da monumental *Historia de Galicia* (1865-1913), e recolleu os precedentes de libros como a *Historia de Galicia* (1865-1873) de Benito Vicetto (1824-1878). A *Enciclopedia* francesa desexaba recoller e dignificar. A *Historia de Galicia* murguiana estaba realizada con igual perspectiva enciclopédica —abarca Historia, Xeografía, Idioma, Arte e Patrimonio, Literatura ou Ciencias Naturais—e mantiña a mesma actitude soberana sostida dende a Xunta Suprema de Galicia. A Historia que escribiu Murguía estaba realizada cun gusto e alcance que podería situarse perfectamente xunto aos capítulos da Historia de Francia ou Inglaterra. Nótase nela a influencia de dous aspectos.

Murguía desenvolveu un papel central nesta tradición de intelectuais liberais, democráticos, revolucionarios, á marxe da oficialidade e a academia, onde atopou un espazo de debate en diversos faladoiros e cafés. Isto púxose de manifesto na Cova Céltica. A Cova Céltica era unha tertulia que se celebraba na Libraría Rexional de Uxío Carré Aldao na Coruña. Na xuntanza participaban varias persoas de diferentes intereses, estudos, traballos e ocupacións. En moitos aspectos, compartía semellanzas cos salóns da Ilustración radical. O seu nome debíase á mofa coa que Celso García de la Riega se refería ao traballo sobre o celtismo de Pondal, de Murguía e dos seus coetáneos alí reunidos ao chamarlles *La Cueva Céltica*. De igual xeito que os impresionistas tomaran con orgullo o seu nome a raíz da nota despectiva coa que Louis Leroy criticou o lenzo *Impresión. Sol nacente* (1874) de Claude Monet como un simple cúmulo de impresións inacabadas e mal pintadas, os conversadores da Libraría fixeron igualmente gala do mellor enxeño. Non dubidaron en recoller non só o nome para si, senón tamén en poñelo en galego. Todos eles fixeron valer o nome para a posteridade a través da vitalidade, iniciativas e legado que naceron na Cova Céltica.

Os presentes nas reunións chegaron a sumar máis de setenta persoas entre mulleres e homes. A *Cova* estaba na tradición de sumar no mesmo proxecto personalidades diferentes en idades e sensibilidades, funcionando de xeito aberto. Por exemplo, Andrés Martínez Salazar era historiador, investigador e editor. Víctor López Seoane e Pardo-Montenegro era naturalista e especializado no estudo da Flora e Fauna galega, incluíndo ornitoloxía e entomoloxía; Salvador Golpe era intelectual, poeta, político, ensaísta e xornalista. José Villamil y Castro era arquiveiro, bibliotecario, anticuario e historiador; Rafael Balsa de la Vega era pintor, crítico de Arte e tradutor; Manuel Banet Fontenla era avogado, economista e escritor; e Aureliano Pereira non puido cursar estudos superiores, pero iso non lle impediu aprender e traballar de xeito activo na prensa e na política. En conxunto os faladoiros eran un constante cruce de voces de músicos, militares, dramaturgos, homes da Igrexa, tipógrafos, rexistradores, artistas da miniatura, xornalistas, fotógrafos, arqueólogos, mestres e profesores, pintores, doutores en Filosofía e Letras, compositores, médicos e actores.

Un dos legados que emerxe deste rico mundo de iniciativas políticas, memorias, xornais, reivindicacións, literatura e faladoiros foi o *Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego* presentado en 1887 como réplica á reformulación máis dura (1885) da restauración canovista e con ecos da I República Española (1873-1874).

O feito de ter instaurado unha república, por breve que esta fose, facía notar máis a ausencia de representatividade, máis centralismo e máis clientelismo, no contexto da Restauración. A Restauración Borbónica (1874-1931) definiuse coa Constitución de 1876 na que se consolidou unha soberanía compartida entre o monarca e as Cortes, unha monarquía constitucional, un sistema bicameral (Congreso dos Deputados e Senado) e dous grandes partidos como máxima representación de toda a poboación. Ademais diso na Constitución recolléronse amplos dereitos, pero a súa regulación quedaba suxeita a numerosos condicionantes que limitaba a súa efectividade real, chegando a promulgarse leis que mesmo os restrinxían. A cuestión do sufraxio universal masculino non se introduciu ata 1890 e, en todo caso, os textos constitucionais fixéronse flexibles co fin de poder adaptarse ás medidas do partido turnante.

Foi entón cando unha nova xeración de federalistas, e especialmente os federalistas galegos, levaron a cabo a recuperación da iniciativa coa redacción de artigos e de proxectos de estatutos para os diferentes territorios de España. Por parte dos federalistas galegos a idea era a consolidación dun Estado Galego, coas competencias propias dun Estado, nunha estrutura constitucional confederada. Os artigos e a Constitución galega comezaron a traballarse en 1883 polo Consello Executivo de Galicia, con representantes da Coruña (Antonio Manuel Benítez e Manuel Portela Calderón), Lugo (Segundo Moreno Barcia), Ourense (Modesto Moyron) e Pontevedra (Toribio Curti e Granada e Joaquín Rey Calvo). O primeiro texto lexislativo foi impreso co título *Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galaico.*

Con este primeiro texto, en 1886 decorreu a primeira Asemblea Federal de Galicia na Coruña e formouse unha nova comisión para a elaboración dun informe para a Asemblea Federal da Rexión Galega onde se aprobaría finalmente a proposta. A comisión deste informe estaba composta por Aureliano Pereira (integrante da Cova Céltica), Modesto Moyron e Manuel Mosquera Lequerica. A ratificación final do texto tivo lugar na Asemblea Federal Galega na Escola Normal de Lugo, estando nela presentes vintecinco representantes do republicanismo federal galego tanto de cidades como de vilas: Becerreá, Betanzos, Cambados, Corcubión (Federico Tapia Segade), A Coruña, Lugo, Mondoñedo, Ribadeo, Monforte de Lemos, Quiroga, Santiago, Tui, Valdeorras, Viana, Vigo, Vilalba e, como representante tamén da prensa federal, de novo Aureliano Pereira.

O documento final, o *Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego*, é de grande importancia porque se trata do primeiro anteproxecto constitucional como tal. Trátase, tanto por proceso como por concepción, dun proxecto que recollía as liñas da Xunta Suprema de Galicia en 1808, as da Xunta Central de Galicia, as da Asemblea de Lugo de 1842 e as da Revolución Galega de 1846. Como os textos e ordenanzas destes precedentes, tiña a idea de establecer un marco de competencias propio, con igual vontade de perdurar. Pero neste caso as súas demandas eran aínda máis precisas e menos suxeitas a circunstancias de guerra ou revolución. As referencias recollidas para a súa elaboración eran as mesmas que os modelos precedentes dende 1808, sumando modelos como os da I República Francesa, a *Declaración de Dereitos do Home e do Cidadán* e modelos actualizados europeos sobre o sufraxio feminino e o da estruturación do Consello Federal de Suíza.

A Constitución do Estado Galego contaba con cen artigos distribuídos en dez capítulos. Dende as súas páxinas iniciais, a Constitución apela á soberanía galega, circunscrita ás catro provincias, rexéndose por unha república cun sistema democrático. Como Estado estaría confederado co resto de territorios. No limiar fíxanse as principais cuestións consideradas esenciais e básicas

deste Estado: o dereito a vida, dereito a dignidade, dereito a libre expresión, a educación e liberdade de ensinanza, a iniciativa privada, a propiedade e a igualdade, así coma igualdade e defensa legal ante a lei e o xulgado.

Os seguintes capítulos establecían dende as cuestións relacionadas co exercicio dos poderes do Estado ata o sistema electoral. O primeiro punto é o establecemento dunha separación de poderes do Estado Galego. Seguindo a filosofía política de Montesquiu comprenderían tres: lexislativo, executivo e xudicial. O lexislativo sería exercido por unha Asemblea Rexional electa cada tres anos. O executivo por unha Comisión ou Consello Executivo (escollidos en Asemblea) con cinco direccións: Xustiza e Policía, Gobernación, Facenda, Fomento, Instrución Pública e Guerra. Finalmente o xudicial estaría composto, principalmente, por un Tribunal Supremo Galego.

Estipulouse a vertebración dun sistema de educación público, obrigatorio, gratuíto e laico. Con referencia ao Banco de Inglaterra (1694) indicouse a necesidade de establecer un Banco Hipotecario Galego permitindo vantaxes e oportunidades fiscais transversais socialmente, eliminando á vez os dereitos feudais da redención de foros, impostos por lei dende 1873 a favor da fidalguía e da Igrexa. Tamén se debía conformar un exército de servizo voluntario e retribuído, suxeito a dirección do Consello integrado no poder Executivo. Aínda que na Asemblea (e logo no texto constitucional) remarcouse que «o poder público reside na totalidade dos electores do pobo galego» (VV.AA, 1887).

Decretouse o sufraxio universal masculino, cunha maioría de idade nos vinte anos. Foi entón cando se produciu un forte enfrontamento debido a proposta de apertura ao sufraxio universal feminino, ao cal algúns membros se opuxeron, estipulando que non era preciso abrir debate sobre este tema, porque diso non se comentara nada dende outras asembleas coetáneas como a de Zaragoza e, ademais, non existían precedentes no mundo deste tipo de sufraxio. Foi Pereira quen defendeu, non só o sufraxio feminino, senón tamén que este debía exercerse por mulleres debidamente formadas e educadas de maneira vertebrada.

Foi precisamente este punto o que fixo que, os que estaban en contra, quixeran retirar o sufraxio feminino pois en todo caso estaba a producirse unha segregación entre as mulleres educadas (que si poderían votar) e as analfabetas (que non poderían). Foi finalmente o texto defendido por Pereira o que saíu adiante, facendo da Constitución do Estado Galego un exercicio pioneiro. Por unha parte recollía o acceso ao sufraxio feminino legal, aínda que só exercido no ámbito municipal, en países do Norte como Suecia (1861) e Finlandia (1863), no Reino de Bohemia (1864), Reino Unido (1869) e a Illa de Man en 1881. Pero esta Constitución era máis ambiciosa, ao non poñer limitación de ámbitos e dando resposta a apelación que se fixera case cen anos da necesidade de acceso á educación para exercer na dimensión pública.

Os puntos defendidos tanto no Estatuto como por Pereira perfilaban moitas cuestións que estaban a emerxer a finais do século XIX. O acceso á educación para ambos os xéneros volveuse un dos elementos máis significativos en canto á proposta social. A emigración galega, distribuída sobre todo en América Central e do Sur, fixo unha particular contribución a este particular. Moitas das persoas que emigraran á Arxentina ou a Cuba eran de orixe rural. Moitas delas pasaron a traballar, por exemplo no caso de Buenos Aires, nos ámbitos predominantes urbanos do sector do comercio e a hostalería así como no ámbitos da arte e a artesanía, construción, obreiros, limpeza ou en zonas rurais da Pampa.

No caso de A Habana tamén predominaron os traballos de negocio e hoteis, á vez que boa parte dos contratos estaban orientados ao traballo no agro para as plantacións de azucre e tabacos e da industria (especialmente como carboeiros). Existía unha rede de asociacións galegas por todos os territorios ame-

ricanos que daban soporte, orientación e a miúdo se unían en causas comúns vinculadas a Galicia, como sucedeu co monumento a Curros Enríquez para conmemorar a súa figura, vida e traballo. As comunicacións entre Galicia e as sedes americanas eran fluídas e constantes, ben polo regreso de emigrantes ou polos lazos familiares, persoais ou comerciais entre territorios.

Pero o vínculo máis forte era o cultural, posto que era o que permitía que mesmo a quilómetros de distancia e en circunstancias duras as persoas tivesen sentido de pertenza. Ao mesmo tempo iniciativas como a do monumento a Curros naceron precisamente en A Habana, trala súa morte en 1908, porque moitos emigrados leran ou escoitaran a súa poesía sentindo unha forte identificación con respecto aos seus ideais, sendo el mesmo unha persoa emigrada e falecida lonxe de Galicia. Non é de estrañar tampouco os ideais que movían a moitos emigrados. Moitos deles financiaron escolas para que as nenas e nenos tivesen acceso a unha educación básica.



Fig. 11 *Placa conmemorativa do Escolar de San Adrián, Comarca do Ortegal.* 1905. Este precioso escolar, construído en estilo modernista, conta con dúas placas. A presente mostra diversos símbolos pertencentes a Ilustración e a República Francesa: o triángulo do Ser Supremo, o sol nacente, unha coroa de loureiro e un libro aberto no cal cicelouse a seguinte frase: Todo por la Ilustración. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

As edificacións, os seus símbolos e placas conmemorativas, falan claramente de cales eran os principios e referencias que tiñan presentes. Eran abundantes símbolos culturais como fachos prendidos, nomes como «Instrucción y Recreo» e referencias ás orixes dos destinos dos emigrados (La Habana) . As placas conservadas, como a do Centro Escolar para nenas e nenos de San Adrián (1905) (fig. 11 e fig. 12), mostran ata que punto os símbolos e valores da Ilustración, así como da Revolución Francesa, quedaran ligados de xeito intrínseco á educación, á filantropía e ao benestar colectivo.

A defensa que Pereira fixera do sufraxio feminino é igualmente significativa polo contexto no que fixo tal campaña. O movemento do sufraxismo comezaba a cobrar cada vez maior forza, de xeito transversal, na sociedade. Foi precisamente en 1876 cando Hubertine Auclert fundou The Rights of Women (Os dereitos das mulleres), que logo pasou a chamarse en 1883 Women´s Suffrage Society (a Sociedade do Sufraxio das Mulleres). Foi o antecedente para o establecemento en 1897 da *National Union of Women's Suffrage Societies* (o Sindicato Nacional das Sociedades polo Sufraxio das Mulleres) pola escritora, sindicalista e política Millicent Garret Fawcet (1847-1929). Foi un dos episodios máis relevantes debido a que o NUWSS foi quen de unificar todas as ramas e sensibilidades ata entón separadas de todas as organizacións sufraxistas en Irlanda, Escocia e Inglaterra. A NUWSS non só uniu todas as sensibilidades, senón que tamén lles deu unha visibilidade, unha imaxe e un relato público en feitos como a súa primeira grande manifestación en 1908 en Londres na reivindicación do voto feminino.

Os seus métodos de accións serían os de moitos movementos de iniciativa cidadá na pasaxe de século. Por unha parte daba apoio en sinerxia a máis movementos consecuentes. E, por outra parte, os seus actos estaban no marco dunha organización democrática dirixida polo pacifismo e a legalidade, sendo a miúdo comezo e

presentación de proxectos de lei e cunha pedagoxía por medio de conferencias públicas, discursos e reunións para explicar os seus obxectivos e motivos.

Foi neste ambiente entre 1880 e 1914, en plena mudanza do século XIX ao XX, cando comezaron a xurdir cada vez máis partidos e movementos galegos, que seguiron en activo coas liñas de emancipación e autonomía, termos con frecuencia sinónimos en moitas iniciativas cidadás. A prensa, unha vez máis, pon de manifesto como ao mesmo tempo que xurdían novas perspectivas dende A Cova Céltica tamén seguía latente unha concienciación xeral. Dende 1860 en adiante apareceron *El gallego: agricultura, industria, comercio, ciencias, arte y literatura*, *Galicia: revista universal de este reino*, *El eco escolar: hoja diaria de noticias y avisos, y de intereses generales*, *El Reino de Galicia: almanaque dedicado a nuestros hermanos de ultramar*, *Almanaque de Galicia: para uso de la juventud elegante y de buen tono, dedicado a todas las bellas hijas del país*, *El buscapié: periódico satírico de noticias y anuncios*, *El despertador: periódico de primera enseñanza de la provincia de La Coruña*, *El Derecho: periódico republicano federal*, *La tierra gallega*, *El Telegrama: diario de la tarde, imparcial de noticias*, *El Trabajo*, *El Estudiante*, *Galicia diplomática*, *El Profesorado*, *El Látigo*, *El anunciador*, *El Noticiero: periódico independiente, útil a los ayuntamientos y a los maestros de Primera Enseñanza* e *La Justicia*.

Pero xunto con estas publicacións periódicas comezou a nacer prensa aínda máis activa. Estaban *A Monteira: somanario de intreses rexionales e literatura*, *La Patria Gallega: órgano oficial de la Asociación Regionalista*, *La Idea Moderna: diario democrático de Lugo* e *Nova Galicia: revista semanal, órgano dos gallegos é pr´os gallegos n´as Amerecas*. Pero a partir de 1900 apareceron *El Eco de Galicia*, *Tierra Gallega* (fundado en 1903 na Coruña), *Galicia Nueva* (en 1908 en Vilagarcía de Arousa) *Diario de Galicia* –fundado en 1908 en Santiago por Banet Fontenla– e finalmente entre 1910 e 1915 *Acción Gallega* por Basilio Álvarez, en liña cos intereses agraristas e rexionalistas.

Algúns dos periódicos destas décadas gozaron de grande popularidade, como sucedeu con *O Tío Marcos da Portela* (1876-1889, fundado por Lamas Carvajal) que foi o primeiro en contar cunha organización moderna[18]. Contaba con seccións de actualidade, artigos de opinión e de cultura (especialmente literatura) sendo publicado en galego. Lamas Carvajal tamén foi o autor dun enorme éxito que foi o libro *O catecismo do Labrego* en 1889, o cal realizou en colaboración con Arturo Vázquez Núñez. Carvajal por unha parte collía o modelo de libros de preparación eclesiásticos empregados nese momento (o *Catecismo de la Doctrina Cristiana*) para presentar un debate a raíz das preguntas que se lle fan a un labrego.



Fig. 12 *Fachada do Escola de San Claudio, Comarca do Ortegal.* Na imaxe pode apreciarse a antorcha ergueita e prendida, que remite a capítulos da Historia antiga como os Xogos Olímpicos. Estes símbolos logo pasaron a popularizarse como iconas ilustradas. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

O labrego responde a cada unha delas, mencionando aquilo que denigra as condicións de vida e de traballo de moitas persoas: o poder exercido por representantes estatais como alcaldes, secretarios e caciques. *O catecismo do labrego* non só era unha obra verbal, tamén o era visual. A súa portada introduciu un aspecto iconográfico novo: baixo unha coidada tipografía, aparecían representantes estatais recoñecibles —uns vestidos de traxe e sombreiro de copa, outros con vestimenta oficial— rodeando a un labrego vestido co seu traxe

18 O Tío Marcos da Portela chegou a ter unha tirada de catro mil exemplares. A súa publicación, produción e distribución era conducida dende Ourense pola Imprenta Da propaganda gallega.



Fig. 13 *A Torre Eiffel* e a *fonte dos Xardíns do Trocadero.* Fotografía tomada dende a explanada fronte ao Palacio de Chaillot, París. Fotógrafa: Iria-Friné Rivera Vázquez.

cotián. Un deles sorrí cruelmente, mentres leva cunha cadea ao pescozo ao labrego do mesmo que un escravo tratado coma un can. O home, igual que Cristo durante o camiño ao Gólgota, vive o seu *Via Crucis* portando sobre os seus ombreiros unha Cruz simbolizando a inxustiza, a cegueira e dor da situación. *O catecismo do labrego* contou dende a súa publicación cun elevado número de edicións e de tiradas polo éxito e demanda popular.

A lectura era un elemento imprescindible en canto á exposición de ideas. Aínda que moitas persoas non soubesen ler, si poderían ter alguén que lles puidese ler en voz alta o que poñían os libros. As imaxes, igualmente, eran tan representativas como as ideas que se presentaban. Ademais, os novos mecanismos de impresión permitían mellores gravados e capacidade de tirada. Galicia estaba a experimentar dende mediados do século XIX a segunda fase da Revolución Industrial, polo que as fábricas, a industria e o comercio comezaron a experimentar un forte auxe, non só en canto a produción, senón tamén en planificación.

En 1843 fundouse en Monelos (A Coruña) a *Fábrica de la Victoria* por Joaquín Galiacho para ampliar a produción de obxectos de fundición e traballo de ferro forxado. En 1854 abriuse a instalación da industria de gas para levar a cabo a instalación de alumeado público na Coruña por parte de Louis Laty, situando a súa fábrica na Palloza xunto outros espazos industriais destinados a outras actividades. En 1868 abriuse a *Gran Fábrica de Gaseosas y Agua de Seltz* en Santa Margarida. *La Primera coruñesa* estableceuse en 1872, destinada á fabricación a grande escala de tecidos, contando cunha maquinaria de vapor. Nesas mesmas datas florecía o negocio do cristal, sendo as fábricas máis coñecidas *La protegida* y *La esperanza coruñesa,* mentres que *La Coruñesa* (fundada en 1829 por Ugarte y Compañía) era considerada de tal calidade que podía competir con calquera industria cristaleira en Europa.

Cervigón introduciu, a partir de visitas ás exposicións universais, innovacións como claves de ferro e puntas de París. Unha fábrica para tratamento da madeira como a deles ofrecía, por exemplo, importación de madeira do Báltico e de América así como a especialización en molduras, xambas, portas, fiestras ou mobles. A isto uníanselle toda unha rede de espazos de traballo dedicados á produción de alimentación, tecidos, pedra ou de novas artes como a impresión de cartelaría e papelería. Todo isto sucedía nun momento no que a industrialización, imaxe e comercio comezaron a retroalimentarse. É significativo que, malia a indignación que espertou a construción da torre de ferro polo enxeñeiro Gustave Eiffel dende 1887 para a Exposición Universal de París de 1889, esta nunca se retirou e quedou como emblema de Francia (fig. 13).

Rúas enteiras de vilas e cidades contaban con comercios e tendas ás que á vez chegaban por distribución obras e obxectos cotiáns, presentados de forma tan bela como acumulativa, con profusión teatral e abundancia para espertar a curiosidade e falar do obxecto en si ata conseguilo. Todo estaba ante os ollos das persoas que acudían aos establecementos, creando unha atmosfera

singular onde simples tendas se convertían en terras de desexo. A maneira de ofrecer novidades estaba a refinarse, especialmente coa creación de grandes almacéns. A Escola de Chicago foi a responsable de medidas como a ausencia de fiestras, convertendo os comercios en ilimitados espazos onde se omitía o paso do tempo e calquera efecto do mundo exterior. Capitais como Londres e París ergueron grandes edificacións onde, planta tras planta, era posible conseguir todo o desexado. A fermosura dos interiores debíase, en grande medida, á implantación dos novos estilos e técnicas que acentuaban aínda máis a modernidade desta recente forma de observar e recibir primicias.



Moitos dos movementos que apareceran con forza décadas antes consolidáronse entre 1900 e 1914 nun fervillar de novas liñas, ideas e modelos artísticos. Cando a Liga Gallega levou a cabo a realización do Monumento aos Mártires de Carral en 1904[19] non foi un exercicio de nostalxia senón de comprensión da relevancia. Non só polo que implicou a Revolución do 46 senón de todos os precedentes que a acompañaran. A Liga Gallega, ademais, era un partido político como tal. Murguía era o seu presidente en 1897 e, en grande medida, boa parte dos seus integrantes estaban ligados á Cova Céltica. Tiñan un regulamento propio no que especificaban que os seus obxectivos estaban centrados nos intereses políticos, económicos, culturais, sociais e materiais galegos. Entre as súas metas estaba a iniciativa do proxecto dunha Constitución de Autonomía Galega. A Liga Gallega comezou a súa campaña traballando dende a base popular, recollendo ademais sinaturas. A este proxecto sumáronselle os modelos contemporáneos que foron as recentes constitucións da República de Porto Rico (1898) e de Cuba (que conseguira a súa emancipación como colonia tamén en 1898).

19 Foi o arquitecto lugués Juan Álvarez Mendoza quen fixo o deseño, levantando o monumento similar a construción dun cruce de camiños e realizado en granito das canteiras de Illó. O monumento cumpre igual que un cruceiro, coroado polo escudo de Galicia e a lembranza das persoas fusiladas como «Mártires da Liberdade. Mortos o 26 de abril de 1846».

A Liga Gallega tamén é importante porque se conformou como partido político cuns símbolos propios. Era recoñecible para moitas persoas porque a súa maior insignia era a bandeira galega. Nos seus documentos e cartóns postais empregáronse os tons brancos coa banda azul, así como o escudo de Galicia do Grial coas sete cruces. Igualmente, algúns dos integrantes, como Francisco Tettamancy contribuíron en grande medida a esa comprensión da relevancia dos modelos históricos coas súas obras. Non só co apoio económico, artístico e social senón tamén con libros. Tettamancy, ao igual que Murguía, era un creador de imaxes, e foi el quen escribiu e publicou *La Revolución Gallega* de 1846 (1908) e *Los Mártires de Carral* (1912).

Entre a escrita e a arte, todos eles deron imaxe e relato visual a ideas que prenderan no público ao longo do tempo. A fundación da Real Academia Galega finalmente conseguiuse en 1906, sendo Murguía o seu primeiro presidente e en 1908 celebrouse a homenaxe pública na repatriación do corpo de Curros Enríquez, á Coruña. O seu funeral foi masivo, tanto como foi o apoio popular á iniciativa do seu monumento na cidade. Foi a partir de 1909 cando se xuntaron esforzos entre as diferentes sedes galegas entre A Habana, Montevideo, Buenos Aires e a RAG para levar a cabo o proxecto do monumento, que aumentaría en respaldo económico e social ata o comezo da súa materialización a finais dos anos 20.

A Liga Gallega formaba parte dunha galaxia de asociacións, sedes e partidos de diferentes sensibilidades que se movían entre o republicanismo, o federalismo, o agrarismo, o rexionalismo e o liberalismo. Entre eles estaban Solidaridad Gallega (1907-1912), que chegou a formar ata catrocentas sociedades agrarias. Solidaridad Gallega contaba ademais co seu propio periódico, *A Nosa Terra* (1907-1908), fundado entre outros por Murguía e con contribución de membros da Cova Céltica. O impulso do asociacionismo agrario recolleu situacións, condicionantes e circunstancias de cada vilar, aldea e vila en cada comarca, establecendo entre eles unha rede de comunicación que permitía unificar,

tendo en conta a singularidade de cada núcleo. Núcleos que á vez podían estar moi lonxe de cidades ou da capital, pero aos cales debido ás dinámicas de comercio, educación e lazos familiares a miúdo chegaban novas que permitían dentro das circunstancias ter coñecemento do que sucedía e á vez participar, cultivar ideas ou observar referentes.

Basilio Álvarez (1877-1943) emerxeu como a figura capital que estruturou os diferentes movementos agraristas. Estes movementos estaban organizados como parlamentos agrarios. En resposta a este movemento promulgouse en 1906 a Ley de Asociaciones Agrarias. O feito máis relevante sucedido neses anos foi a I Asemblea Agraria de Monforte en 1908, como resultado da organización, reunións e asembleas labregas que tiñan como propósito a modernización agrícola, a propiedade da terra, o traballo cooperativo, a adaptación ao mercado e a eliminación de foros. (Por exemplo, en 1913 na V Asemblea Agraria de Ribadavia falouse da implantación proporcionada de maquinaria e fertilizantes).

As asociacións tamén tiveron repercusión na organización social e económica das parroquias. Unha idea do poder de mobilización que tiña o campesiñado galego dáa que xa en 1870 chegaron a unirse máis de mil persoas en Dozón (Pontevedra). Mulleres e homes que con apeiros de labranza se enfrontaron á Garda Civil, debido aos insostibles impostos, revolvéndose contra os foros. Corenta anos despois este poder de mobilización non fixera máis que medrar, debido ao inmobilismo institucional. Coas II e III Asembleas Agrarias entre 1910 e 1911 reuníronse multitudes de mulleres e homes de todas as idades —dende nenos ata anciáns— para a consolidación dunha federación galega con organización nas sedes comarcais. Estas asembleas remataron por ser unha ferramenta de mudanza social e política, que elevaron as asociacións agrarias a potentes focos comunicativos de máxima eficacia.



No século XIX, e moi especialmente, entre 1850 e 1870, a arquitectura industrial era agresiva en extremo: non se tiñan en conta sistemas de seguridade, ventilación, iluminación ou hixiene. Os espazos de lecer, onde se reunían centos de persoas, estaban situados a carón das fábricas sen ter en conta o alto nivel de contaminación tóxica no aire e na auga. Os compoñentes químicos de tintes e ácidos resultaban igual de perigosos, ata o punto de que moito do papel de parede impreso en fábricas resultaba tóxico en extremo ata producir atmosferas nos fogares que resultaban velenosas. Non foi ata 1870 cando comezaron a aparecer os primeiros movementos que buscaron unha alternativa á agresividade industrial.

Estes movementos contaban primeiro cunha forte mobilización da xente que traballaba nas fábricas. Pero tamén de artistas que eran conscientes do alto custo que estaba a ter tan abraiante nivel de produción. Personalidades como William Morris (1834-1896) propuxeron un novo tipo de fábrica —máis similar a un fogar en dimensións que a un centro de produción masivo—, cun maior respecto polos recursos naturais e evitando na medida do posible o uso de substancias químicas que puideran afectar a saúde. Morris, coa súa produción en tecidos para o vestir e o fogar, mobiliario de inspiración popular, papel pintado inspirado na Natureza, tipografías con referencias históricas á época de Isabel I e do Gótico e un emprego proporcionado da maquinaria para a reprodución de obras de raíz artística e artesanal, avanzou na era vitoriana madura unha forma de comprender o taller e a industria que marcou de xeito decisivo o paso das décadas posteriores. Morris non foi unha illa. Tal foi a súa influencia que a partir da súa xigantesca obra levantouse o Movemento de Artes e Oficios, que se centrou nunha maior sinxeleza de liñas, maior calidade no traballo do material e a vocación de elaborar pezas reproducibles dun bo gusto que embelecía a vida cotiá sen que fose limitado a unha minoría.

De 1880 en adiante produciuse unha maior fragmentación de estilos artísticos. Xunto cos movementos pre-

dominantes apareceu o Simbolismo, os chamados pintores da alma, como unha reacción á superficialidade e ostentación das convencións artísticas e sociais. Pero o comezo do século XX chegou acompañado, igualmente, de innovacións tipolóxicas. A xente non só comezou a verse a si mesma en estilos como o Simbolismo. Tamén comezou a verse nas primeiras filmacións cinematográficas. A segunda metade do século XIX foi a era na cal as industrias e a mecanización trouxeron a consolidación do ferrocarril (comezara a súa extensión en 1825, creando por toda Europa redes públicas de transporte), o fonógrafo (1877, por Thomas Edison), o telégrafo (1837, co sistema definitivo en 1844) así como o teléfono (1871 coa patente de Antonio Meucci e en 1876 coa patente de Alexander Graham Bell), e a radio (con primeiras experimentacións en 1873 e as primeiras patentes en 1896 de Nikola Tesla e en 1897 con Marconi conseguindo retransmisións en alta mar). Todo isto levou a que as novas acelerasen a súa chegada e o seu impacto fose inmediato. Xunto co poder da prensa, as novas canles de comunicacións (ligados ao coñecemento e a acción) e de transporte (ligados á economía e ao luxo) resultaban en conxunto un poder formidable.

Pero a estes dous poderes uníronselle outros tres poderes igual de impoñentes. E os tres igual de ligados á mecanización, á comunicación, á imaxe e á información. O cinema aparecera tras a evolución de sistemas panorámicos, escenarios de maxia e proxeccións de luces e sombras nos espectáculos populares. A aparición da cámara de fotografía portátil en 1888 por Kodak, que permitiu a masificación da fotografía, foi parte integrante dun proceso no que as imaxes mecanizadas comezaron a ter unha narrativa, un estilo e unha produción propia. Pero o cinema supoñía a fotografía en movemento: Alice Guy-Blaché (1873-1968) comezou a dirixir filmes narrativos (*A fada dos repolos* (1896), Pathé converteuse nunha industria como tal (foron a primeira fábrica de equipos cinematográficos, produción e distribución de filmes) e Auguste e Louis Lumière en 1895 abriron a lente do cinema como unha proxección pública con persoas asistentes, previo pago e con éxito, aparecendo o cinema como un espectáculo de masas. O que as fotografías e filmes podían transmitir resultaban un novo poder tan potente como a radio ou un coche.

A interrelación entre teatro e cinema, así como con outras ramas das artes escénicas, foi absoluta dende os seus inicios. E foi con esa interrelación cando viu a luz o cartel e o deseño gráfico contemporáneo. A grande actriz Sarah Bernhardt (1844-1923), quen financiaba os seus propios espectáculos teatrais así como fílmicos, precisaba dunha persoa con capacidade para crear unha imaxe de carteleira á altura da calidade das súas produción. No taller no que habitualmente encargaba os seus carteis estaban todos ocupados, co cal o seu proxecto pasou a mans dun artista checo chamado Alphons Mucha (1860-1939). Tras visitar a actriz durante os seus ensaios, e tomando de modelo as imaxes relixiosas da súa Chequia natal, realizou os carteis para *Gismonda* (1894). O éxito deste cartel foi tal que, unha vez pegados a parede, a xente arrancábaos para levalos aos seus fogares, para dispoñelos igual que se fosen a pintura dun grande mestre. Por primeira vez os carteis non eran só anuncios de cores planas e tipografías simples. Estaban dotados dun carácter artístico, de raíz artesá e de produción industrial. A partir desa data a carteleira era unha arte nova para un tempo novo, vinculado ademais ás grandes innovacións técnicas, industriais e sociais.

A industria da carteleira non foi allea a esta nova concepción artística. En 1872 fundárase na Coruña unha nova industria de imprenta. A persoa que levantou esta nova fábrica era Manuel Roel, quen de regreso de Cuba decidiu establecer unha produción de impresión e litografía de alta calidade. Dende os seus comezos Roel destacara pola impresión de carteis e publicacións, experimentando unha actualización entre 1908 e 1910. Iso incluíu o moderno deseño arquitectónico da súa fábrica, realizada en estilo modernista por Julio Galán Carvajal. Máis adiante incorporou un pioneiro servicio de transporte propio. Dada a repercusión que tivera a patente automotriz rexistrada en 1886 por Karl Benz (1844-1929): o automóbil fora financiado e actualizado pola súa muller Bertha Benz (1849-1944), o cal fixo que

se estendese a adquisición de coches. Non obstante, na altura, constituía un luxo só accesible para empresas e certos particulares.

A arte entre 1900 e 1914 supón unha evolución de moitos dos estilos de finais do século XIX, aos cales se lle incorporaron as innovacións que estaban nacendo. O Impresionismo deu lugar ao posimpresionismo, que coas súas pinceladas marcadas (Vincent Van Gogh (1853-1890), euforia cromática (Paul Gauguin (1848-1903) e xeometrización (Paul Cézanne (1839-1906) abriron o camiño), igual que o Simbolismo —coas súas figuras e paisaxes plenos de connotacións e proxeccións— e os novos Románticos —que recreaban unha beleza mítica—.

O mesmo sucedeu co Movemento de Artes e Oficios e sobre todo Mackintosh, que deu paso non só ao Modernismo no seu aspecto máis creativo , senón dentro da mesma a Secesión de Viena (1897-1905) a cal produciu sobre todo deseños gráficos, obxectos e interiores de liñas pulcras, superficies pulidas e un sentido decorativo plano. Das influencias do Simbolismo orixinouse o Expresionismo (de 1905 a década de 1930) especialmente nos Países do Norte e en Alemaña. Á súa vez, en Alemaña, debido á forte industrialización naceu o deseño industrial. Como termo abarcaba a concepción integral de todo o relacionado coa industria, dende a súa arquitectura ata a súa carteleira, obxectos de produción e mesmo cadeiras e mesas. Peter Behrens (1868-1940) é considerado o pai do deseño industrial debido precisamente ao seu traballo total para a empresa AEG en 1907. Dos seus planos saíron dende os secadores de cabelo eléctricos para as mulleres ata a primeira imaxe corporativa de empresa. Pero tamén foi o referente para novas xeracións que traballaban con el, entre eles, Walter Gropius (1883-1969), Le Corbusier (1887-1965) e Mies Van Der Rohe (1886-1969).

Se o Impresionismo recolleu os efectos da velocidade na percepción da realidade, de xeito paralelo floreceu o deseño industrial: foron os Futuristas en Italia os que puxeron como epicentro artístico os mecanismos industriais, a nova arquitectura, os medios de transporte (os avións motorizados patentáronse en 1906 polos Irmáns Wright, e logo creáronse as avionetas para voos lixeiros), o dinamismo da vida cotiá e a enerxía vital dos movementos sociais. Pero os futuristas non só funcionaron como pintores, escultores ou arquitectos. Tamén foron escritores, músicos, celebridades públicas e firmes defensores do que eles consideraban a orixe de todo: a xuventude. O Futurismo foi unha das primeiras vangardas históricas en contar cun amplo cultivo creativo: a arquitectura, a performance, a escultura, a música, o gravado, a pintura, a fotografía ou a imaxe pública.

Se en séculos anteriores a efervescencia da xuventude quedaba supeditada aos intereses das convencións sociais, sendo preferible a quietude e a aceptación do predominio de xeracións anteriores, os futuristas reclamaban precisamente a xuventude como un elemento vitalista. Non pola idade en si, senón polas características inherentes a un espírito novo. A curiosidade, a frescura, a exploración, a enerxía e o vivir sen pedir perdón por quen se é, eran aspectos aos que os futuristas apelaban para revelar a auténtica natureza futura, mesmo de países en Europa. Non trataban de erradicar o seu devir histórico, senón poñer en valor precisamente como esa auténtica natureza as erixía como potencias de futuro.

Na Francia a marca da Vangardas apareceu co Cubismo. *As señoritas de Avignon* (1907) de Pablo Picasso (1881-1973) e as paisaxes de Xoán Gris (1887-1927) deron lugar a unha linguaxe visual onde se deconstruía a realidade para mostrar a construción interna da realidade. A xeometrización post-impresionista pasou a unha nova fase na que os cubistas plasmaban nun só plano todas as facetas –físicas e emocionais– do ser humano a través da unificación de todos os seus fragmentos. E foi Rusia a que levou a máxima experimentación da sintetización figurativa e cromática co Cubofuturismo (que tivo a súa equivalencia literaria co Egofuturismo).

Rusia, igualmente, introduciu o que foi un dos movementos máis decisivos de todas as artes en décadas se-

guintes: os Ballets Rusos (1909-1929). París foi a capital onde tivo lugar un terremoto dende as artes escénicas na que, por primeira vez, o público contemplaba unha liberación física de mulleres e homes inédita. Os Ballets Rusos trouxeron unha nova visión sobre a estética escénica, a caracterización e unha elevación da beleza semellante á dos deuses olímpicos. A sensualidade das texturas e intensidade das cores, o carácter físico que reforzaba a consciencia do corpo e a celebración da sexualidade feminina e masculina converteron estes ballets no marco ideal para a exploración de impecables técnicas de danza novas inspiradas na cultura popular e estilos artísticos. As influencias do Movemento Estético, Isadora Duncan e Óscar Wilde déronlle un carácter que permitiu integrar e evolucionar, á vez que exerceu unha fonda influencia estética ao longo dos anos da década de 1920.

Todos estes movementos artísticos, tan diferentes nas súas formas e á vez tan unidos entre si por precedentes, convivían entre eles, dando unha idea da esencia que definiría o espírito do século XX.

1914 foi o ano que abriu realmente o século XX. A Gran Guerra, ou I Guerra Mundial, trouxo consigo unha conmoción tan fonda como o foran as revolucións e os axitados procesos políticos e militares dos séculos anteriores. O conflicto dos grandes imperios entre si supuxo un enfrontamento bélico a grande escala que levou a unha concienciación contra a guerra. Esta foi a primeira guerra na cal se introduciu maquinaria pesada, artillaría de tiro de alto alcance e composicións químicas de longa durabilidade. A maior parte das persoas na fronte eran persoas moi novas, pertencentes ás clases máis humildes. Tamén moitos artistas foron mobilizados ás frontes mentres que as mulleres foron chamadas ás fábricas. As chamadas a defender a Patria dende os imperios resultaban cínicas debido aos xogos de poder entre elas, sen ter máis en conta que os seus propios intereses ignorando calquera realidade fóra da que vivían.

Foi nestes anos cando, en 1916, se fundaron as Irmandades da Fala na Coruña. Que España fose terreo neutral non significou que moitas persoas non fosen conscientes do horror que estaba a vivirse coa Gran Guerra. As Irmandades establecéronse seguindo o modelo previo que asentaran a Xunta Suprema de Galicia, a Xunta Central Galega, a Cova Céltica, a Liga Gallega, así como Solidaridad Gallega: unha entidade que sumaba diferentes persoas coas súas respectivas sensibilidades, orixes e traballos. Moitos dos seus membros formaran parte da Cova Céltica así como da Real Academia Galega e dos primeiros partidos de século. Pero tamén na súa fundación figuraron, principalmente, figuras novas como foron os irmáns Villar Ponte.

Foi na sede da RAG onde se reuniron Manuel Lugrís Freire, Uxío Carré Aldao, Ramón Villar Ponte ou Francisco Tettamancy para establecer a Irmandade dos Amigos da Fala, sendo o seu Primeiro Conselleiro Antón Villar Ponte[20]. A eles sumáronselle os matrimonios de Antonia Pardo e Camilo Díaz Baliño así como María Miramontes e Ánxel Casal. A raíz desta reunión creáronse agrupacións en cidades e vilas, entre elas Ortigueira, Vigo, Santiago, Pontevedra, Ourense, Monforte, Ferrol, Melide, Vilagarcía de Arousa ou Betanzos, así coma Madrid, A Habana e Buenos Aires.

Co nacemento das Irmandades sumáronse novas e vellas xeracións, como Banet Fontenla, Ramón Cabanillas, Manuel Roel Longueira ou Vicente Risco. Tomouse, dos seus precedentes, *A Nosa Terra,* periódico das Irmandades, a partir de 1916. Tamén os símbolos da Liga Gallega —as cores branco e azul, coa bandeira e o escudo galego— sumando como propios o fouciño erguido. Igualmente a modo de homenaxe, fíxose conmemoración do primeiro acto público das Irmandades

20 Antón Villar Ponte era tamén membro do Rotary Club. Esta institución internacional, fundada en Chicago en 1905 e que hoxe segue en activo, tiña nos seus obxectivos prestar servizos humanitarios así como o fomento da boa vontade e da paz. Na Coruña abriuse o local do Rotary Club en 1926. O seu enfoque esténdese dende problema locais ata o analfabetismo, a evolución económica, a fame, as enfermidades, a pobreza e o medioambiente no Mundo.

da Fala o 26 de abril de 1916 rendendo honores aos fusilados en Carral de 1846. E ao igual que os referentes tomados, tamén convocaron asembleas para acordar os seus obxectivos. O máis decisivo de todos foi precisamente a partir da fin da Gran Guerra, cando en 1918 tivo lugar a I Asemblea de Lugo. Nesta asemblea participaron membros de diferentes agrupacións galegas das Irmandades, así como sesenta e sete sociedades agrarias, cinco centros culturais, a adhesión de cinco federacións agrarias, once consellos, máis de corenta e nove asociacións e diferentes personalidades galegas. Nelas constituíronse as bases das Irmandades da Fala, logo publicadas en *A Nosa Terra*.

Os principios das Irmandades recollían tanto o legado dos que os antecederon como, ao igual que eles, tomaban o pulso dos novos movementos que estaban a sucederse. A disolución dos grandes imperios levou á emancipación de moitos territorios ata entón concentrados polo centralismo das potencias imperiais. En Europa non só emerxeron países cunha Historia, unha cultura ou un idioma propio, senón que ademais sendo países novos tamén escolleron todo o novo para identificar a súa auténtica natureza: o modelo predominante foron as repúblicas, con sistemas parlamentarios e democráticos. Abrazáronse as vangardas artísticas, o cinema e a carteleira para expresar esas forzas creativas, históricas e populares renovadas.

Moitas das novas nacións tomaron referencias da grande transformación que supuxo a disolución do Imperio Ruso coa Revolución de 1917 e o triunfo do movemento bolchevique. En Centroeuropa quebrou o Imperio de Austro-Hungría (1867-1918) e o Reino de Prusia (1701-1918), o cal levou á declaración en 1918 das repúblicas de Weimar (Alemaña), Checoslovaquia, Hungría, Polonia (incluíndo Galizia), Romanía (que sumou Transilvania) mentres que Montenegro e Serbia uníronse formando o Reino dos Serbios, Croatas e Eslovenos. Moitos outros países nestas datas comezaron os seus plebiscitos de autonomía ou iniciaron procesos de loita a prol da mesma. Isto sucedeu tamén no Reino Unido. Irlanda, tras séculos de integración militar forzosa e violenta, finalmente entre 1919 e 1921 librou a súa Guerra de Independencia ata a creación do Estado Libre Irlandés en 1922. As Irmandades da Fala eran moi conscientes de todos estes feitos, o cal se viu reflectido no seu manifesto e no seu espirito como institución.

Os puntos establecidos polas Irmandades da Fala abarcaban os marcos constituíntes, políticos, de poder galego, xurídicos, económicos e artísticos. Esta autonomía municipal ramificábase na distinción do municipio do concello en base ao recoñecemento das parroquias. As parroquias terían as súas Xuntas, elixidas polas cabezas de familia —fosen mulleres ou homes— co fin de manter os seus bens privados. As cabezas das Xuntas serían á vez concelleiros das corporacións municipais, elixindo entre eles a alcaldía. As parroquias terían poder efectivo, ao contar cunha personalidade xurídica, incorporando institucións e contratación de seguros entre veciños para a xestións dos bens comúns. O Poder Central restituiría o resultado da xestión deses bens comúns, accedendo así o seu aproveitamento en diferentes recursos. Establecíase que os concellos, máis que entidades administrativas, fosen unha extensión das parroquias na que á vez se inserían as necesidades, circunstancias e situacións dos fogares. Deste xeito os concellos funcionarían de xeito orgánico, modulándose segundo a vida económica e social do territorio.

Recollíase dos modelos anteriores a cuestión da autonomía política e a da integración das mulleres como cidadás de pleno dereito. Tamén están presentes as ideas expostas nas asembleas agrarias, así como a énfase na redistribución equitativa e o maior peso da vida cidadá nas institucións. Isto ponse de manifesto nos artigos dedicados á confederación dos territorios ibéricos (IV), á igualdade de relacións con Portugal (V e VI) así como ao ingreso de Galicia na Liga das Nacións, recentemente constituída en 1919 tras as experiencias da Gran Guerra, o Armisticio e os diferentes procesos constituíntes de emancipación nacional a nivel internacional. No manifesto das Irmandades o marco político pon, xa como primeiro artigo, a igualdade de dereitos para as mulleres.

Xunto con isto destacábase a cuestión electoral, a creación dun Poder Autonómico, co establecemento dun Parlamento Galego elixido por sufraxio universal. As facultades do Poder Galego serían as referidas ao nomeamento dunha Xunta Gobernadora para o exercicio directo do poder executivo. A Xunta estaría composta por unha presidencia e seis secretarías referidas aos departamentos de Administración, Xustiza, Ensino, Obras Públicas, Agricultura, Industria e Comercio. O Poder Galego estaría presente en todas as funcións administrativas, á lexislación social e un réxime tributario propio, o cal só estaría ligado por concerto económico do Poder Central. A competencia da potestade da docencia sería directamente do Poder Galego.

O Poder Galego vertebraría a creación dun Banco así como a facultade social do Crédito Agrícola. Os novos servizos de comunicacións tamén serían da súa creación: neles entrarían os servizos de telégrafo, correos e teléfono. Procedería á nacionalización dos servizos de ferrocarril, así como a súa construción e administración. Os portos francos serían cuestión en canto a lexislación e regularización do Poder Central. O Poder Galego ocuparíase da conformación da fixación de forzas precisas para o mantemento da orde. Con respecto ás cuestións xurídicas axustaríanse ao Dereito Foral Galego, cunha reforma do sistema de sucesións (especialmente nos casos de ausencia de proxenitores ou familiares afectados), publicación das leis en galego, igualdade de dereitos nas mulleres casadas, funcionarios galegos e tramitación de casos nas súas derradeiras instancias en Galicia, as terras como instrumentos de traballo e nos casos de arrendamento, o dereito do arrendatario a parte da plusvalía do arrendado nos casos de melloramento do traballo.

Con respecto aos ámbitos económicos, as cuestións aduaneiras formarían parte do concerto económico entre o Poder Galego e o Central (coa excepción do comercio de cereais). Tamén estaría a reintegración privada dos montes e a repoboación forestal mesmo forzosa, cunha reforma da lexislación civil. Considerouse con carácter urxente a redención do valor das terras e do producido nelas en toda Galicia, declarando mesmo crime contra Galicia o absentismo permanente das terras por parte dos seus propietarios, tendo en conta o que isto supoñía para o ecosistema e o estilo de vida. Coroando estas cuestións abordouse o marco artístico.

O principal, e único punto, é a soberanía estética de Galicia. Isto supoñía, atendendo a todo o apuntado, que Galicia tivese a súa propia imaxe, segundo os seus propios valores e proxectos. Con isto en mente estableceuse un marco respectuoso sobre o estilo de cada construción —xa fose urbana ou rural—, con dereito á expropiación de monumentos e paisaxes por considerar posible o seu maltrato ou abandono sendo acción inmediata a súa protección, así coma a institucionalización do ensino artístico —incluíndo unha Escola Musical Galega— como unha entidade propia, con consideración e peso social e sen estar supeditada a ningún tipo de ensinanza superior.

As asembleas foron os medios constituíntes que recolleron os acordos e propostas das diferentes tendencias internas. Sucedéronse a II Asemblea de 1919 en Santiago, a III Asemblea de 1921 en Vigo, a IV Asemblea de 1922 en Monforte e a V Asemblea en A Coruña en 1923. A isto uniúselle a refundación das Irmandades da Fala por parte do grupo dirixido por Risco e Antón Vilar Ponte en 1922 coa Irmandade Nacionalista Galega. Foron moitos dos membros integrantes nestas organizacións, proxectos e partidos os que, por consistencia, se integraron na formación do Partido Galeguista en 1931. Sería este partido quen rematou por unificar e vertebrar de maneira efectiva no ámbito político todas as sensibilidades existentes. E sería o Partido Galeguista, coa totalidade dos seus membros, o que levaría a cabo as negociacións do Anteproxecto do Estatuto de Galicia en 1931. Todos os precedentes históricos, nomes, ideas e movementos darían a forma final a imaxe do plebiscito do Estatuto de Autonomía en 1936.



Capítulo II

A OPULENCIA CREATIVA E INTELECTUAL DA GALICIA PRO ESTATUTO

«UNHA REPÚBLICA DEBE SER SEMPRE NOVA».

Quixo o Destino que a persoa encargada de crear a imaxe da campaña, Camilo Díaz Baliño, nacera xusto no centenario da Revolución Francesa, que deu lugar á primeira República gala. Unha das súas moitas contribucións á campaña, ademais da súa estética, organización e loxística, foi un dos carteis máis identificables, famosos e reproducidos ata a actualidade. No seu cartel a erguida figura dunha muller, recortada sobre un ilimitado fondo branco, resalta entre impecables tons azulados (fig. 14). As súas proporcións faciais son espello de séculos e de modernidade. Como un rumoreo a través dos tempos, o mesmo espírito de «terror, a morte, a arrogancia e a serenidade» dos «inimitables galegos» que o Duque de Wellington (1769-1852) admirou e chamou a imitar en España en 1813. Isto transmite a súa expresión na masiva solemnidade do metal no que parece estar construída e no xesto orgulloso da desafiante cabeza. Se por unha parte é a personificación enérxica e activa dunha beleza atlética contemporánea, por outra parte encarna a confianza dunha muller que sabe quen é, forxada no fragor de infindas batallas no tempo.

Os centos de séculos que transcorreron non erosionaron os mesmos xestos e a mesma enerxía nas persoas do presente. Este cartel mostra que nada alterou a nobreza do porte, nin tampouco a épica que as adorna. As elegantes e intelectuais mans que sosteñen a Agricultura e a Industria están vivas nas persoas que contemplan esta muller. E esta emite unha sinxela pero inmortal Verdade entre ambas caras: un perténcese a si mesmo. Un

se goberna a si mesmo, sen pedir perdón por quen se é e vivindo coa liberdade e responsabilidade desa conciencia. A auténtica Beleza non se somete aos golpes do Tempo e a corrupción que vai con eles. Simplemente cambia de forma. A figura da Muller, unha deusa, expectante dende a súa posición, comeza a respirar de novo e a brillar coa luz do sol ao estar nas rúas, nas prazas, nas institucións públicas, nos edificios oficiais e nos fogares. Dende as cidades e capitais ata as vilas, aldeas e vilares. No urbano, no mar e no rural. Para algúns os rostros en xeral non son parte da Historia. Pero para Díaz Baliño non só son parte da Historia: son a encarnación da Historia.



Fig. 14 Cartel «ESTATUTO DE AUTONOMÍA SI». 1936. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 98 x 68 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

A frase que o artista surrealista francés Jean Cocteau dixo durante unha entrevista —«unha república debe ser sempre nova» (Cocteau, 1961)— era un ideal presente en moitos creadores das décadas de 1920 e 1930. Foron os anos nos que os países que emerxeron libres en 1919 enxergaban o seu futuro en todo o novo, liberando e materializando o potencial dende o que o artista e escritor italiano Marinetti chamou forzas futuristas. Forzas cultivadas durante séculos e polas que emerxeron finalmente, destacando e singularizándose no escenario do Mundo. Estas forzas convertéronse nun signo de identidade polo que cumpre recoñecelas e saber o que traían por actitude e dinámicas. Cando Díaz Baliño fixo o seu cartel estaba a seguir esta liña, algo que guiou toda a campaña polo Estatuto de Autonomía de Galicia en 1936. Cando ideou a imaxe da totalidade da campaña fíxoo cunha óptica que enraizaba coa modernidade no seu espectro máis directo e auténtico. Isto axudou en gran medida a facer unha campaña modelo perfectamente funcional na que se presentían procesos propios electorais futuros, que poderían modularse segundo fose preciso. A campaña ideada por Díaz Baliño e moitas das persoas que formaban parte do seu círculo, foi capaz de proxectar o mellor e o máis recoñecible da sociedade galega. A campaña supoñía condensar cento oito anos de traxectoria de proxectos, sendo igualmente apropiada na súa dimensión institucional. Pero tamén se aproveitou o contar con séculos de rica tradición artística e histórica dende a Antigüidade aos imaxinarios máis recentes.

Se a persoa escollida para conducir a campaña foi Díaz Baliño era porque, pola súa traxectoria, comprendía que o obxectivo de toda comunicación é mellorar o que existe anteriormente. Nado en 1889 estivo exposto a todas as mudanzas de finais do século XIX e comezos do XX. O seu círculo familiar estivera ligado ao comercio e,

por cultura e educación propia, o inicio da súa carreira tivera lugar na Coruña en 1909 no momento no que a Cova Céltica e os seus integrantes tiñan unha intensa actividade. Ao coñecer de primeira man moitos feitos, mesmo sendo partícipe deles, este pouso madurou co tempo. Coñecía perfectamente os estilos artísticos, os movementos políticos e sociais, as transformacións industriais e económicas e a evolución cultural. Como persoa sempre atenta aos pulsos dos tempos, fora capaz de adiantarse os mesmos con clarividencia, comprendendo o valor dunha imaxe pública moderna. Isto resultou imprescindible no momento no que II República en España a imaxe institucional republicana se asociou dende o seu inicio en 1931 á da Revolución Francesa, a I República, a París como capital así como o sentido do estilo e a estética francesa. Estes feitos marcaron a campaña, que se sintetizou de xeito estratéxico en varios puntos.

Como campaña destacou aspectos presentes na cultura galega, influenciados pola estética da Ilustración e tamén pola da Revolución Francesa. A campaña debía ter presentes diferentes sensibilidades, unificadas nunha causa. Debía desprender confianza e enerxía liberada, sen limites, proxectada no Futuro. Emitir a efervescencia do novo, ao mesmo tempo que elevar a imaxe do pobo, as súas orixes e os logros acadados polo traballo —con particular atención ao agro e a industria—. O idealismo e o optimismo canalizaban a realización do ser humano nas súas mellores facetas. Máis o mesmo tempo, tendo en conta os precedentes da Historia Galega e do propio proceso recente de autonomía, marcábase énfase en non admitir ningún tipo de covardía ou traizón nun momento decisivo como aquel. O sentido da comunicación era esencial porque abría fluír ideas, pero tamén porque era unha porta de información. Os que se encargaran de conducir as negociacións do Estatuto —dende os membros do Partido Galeguista ata os agraristas— sabían que o coñecemento permite non estar a mercé doutros.

Esta estratexia podía resultar efectiva á hora de vertebrar a imaxe do bo goberno. Pero este sentido do goberno, da iniciativa, tamén estaba presente no ser da cultura política, da sociedade galega. O marcado carácter histórico fíxose presente a través de diferentes dimensións presentes na campaña. Pero se existe un elemento capital nesta cuestión é a confianza. Todos os espazos, sen distinción entre unha aldea ou a capital, foron tratados como escenarios de poder, xa fora económico, social, político e artístico. Os mitins transformaron as prazas, rúas, paseos e teatros en lugares de encontro e recibimento, cun constante intercambio de ideas a través de imaxes, maneiras, sons e xestos. A campaña debía vertebrar unidade, eliminando a polarización pública e descansando na identificación a través do tempo entre figuras e persoas coa idea da autonomía de Galicia.

Este marco dotaba de sentido de lexitimidade e de continuidade. A Autonomía identificábase cunha causa nobre na que estaba presente un alto sentido do Destino. Pero isto podería ter caído no sentencioso, frío, insubstancial e mesmo remoto segundo como se interpreten as esixencias que condicionan calquera imaxe institucional. O feito de contar con persoas como Díaz Baliño ou Anxel Casal permitiu que isto non sucedese. Díaz Baliño era o cerebro da campaña, pero Casal fora o creador do libro galego moderno e nese momento o alcalde de Santiago. Persoas coma eles traballaran durante máis de dúas décadas en conformar imaxes e obras, convertidas en clásicos na liña de Lamas Carvajal. Grazas a iso en 1936 a campaña tivo a fortuna excepcional de contar cun arquivo visual propio onde escoller iconografías, símbolos, temas, estilos, firmas de artistas e tipografías de tan alta calidade creativa como populares na sociedade.

O Art Déco estaba nunha fase romántica na era da Gran Depresión. O anticuado, o rancio e as imaxes estancadas doutras épocas non eran unha opción nun tempo no que se tomaban os feitos presentes como a actualidade a vivir. O Déco o que fixo foi inclinar a balanza a actualización de estilos históricos resaltados coa lente dunha elegancia accesible, a singularidade, a calidade material, o dinamismo, o sentido do espazo, a

vitalidade, a luminosidade, o colorido, a emisión dunha atmosfera escénica e dialogante, a sintetización e, sobre todo, a actitude e o *glamour*. En 1936 o encanto e a imaxe institucional non eran mutuamente excluíntes. Todo o contrario: servían de efecto complementario e a cultura galega contara dende Murguía con personalidades que tiñan a capacidade de crear iconas dende o encanto e sentido do Estado. Díaz Baliño, xunto coas persoas que traballaron con el na carteleira, mostraron ser os seus dignos sucesores con contribucións propias.

A man artística fíxose notar de xeito férreo na maneira de manexar a imaxe da campaña na vía pública. Cando os carteis de Mucha se pegaran nas altas paredes das rúas de París, tiveron o efecto inmediato de converter os espazos públicos en escaparates onde a xente collía os carteis para os levar ás súas casas para penduralos como obras de Arte. Na campaña estatutaria os diferentes carteis, todos de excelente factura impresa e asinados polos artistas, eran pegados uns tras outros en grandes espazos e edificacións, ocupando grandes áreas. Pegados, ademais, a unha altura media alta, producindo o efecto nos espectadores de estar contemplando algo relevante máis que anunciarlles a data dun proceso electoral. As superficies urbanas das catro provincias convertéronse en pinacotecas públicas, de acceso aberto a todo visitante ou viandante cotiá, creando con ecuanimidade unha unidade territorial e cidadá.

Tal cantidade masiva de carteis, pancartas e instalacións respondía ás inquedanzas, ideais e necesidades de todas as persoas, pasasen día ou noite por calquera lugar, por lonxe que fose. A campaña era totalmente aberta a todas as sensibilidades existentes, foran sociais, artísticas, políticas e económicas, podendo moverse en esferas en teoría opostas, pero que en Galicia funcionaban interconectadas —foran urbanas, marítimas e rurais—. Pero o carácter transversal da campaña foi máis alá, sumando sobre todo as enerxías longamente reprimidas das mulleres, de rapazas ata anciás —fosen do ámbito que fosen— tratadas como mulleres de Estado nos asuntos da esfera pública galega, por dereito propio e por tradición. A cuestión da idade tamén foi un motivo ao que se apelou, posto que a campaña estaba orientada cun espírito de xuventude. Non só de forma, senón de fondo. En lugar de considerar a campaña dende un conformismo mediocre, sen imaxinación, inmobilista e gris, todo se orientou a sintetizar a coordinación coa intensidade, o equilibrio coa rapidez, a vitalidade coa lixeireza, o dinamismo coa elegancia e a curiosidade esperta cun entusiasmo radiante.

Estas orientacións traducíronse nos estilos escollidos. Do arquivo que manexaban escolléronse o Art Déco —o Estilo *par excellence*—, o Expresionismo alemán, o Simbolismo, o estilo pictórico tardo-gótico e do Rena-



Fig. 15 Camilo Díaz Baliño. *1930-1931.* Este retrato sería a escollido polo artista como fotografía para o seu documento de identificación e pasaporte. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.



Fig. 16 Reunión para xestionar a reunión da Asamblea de Municipios de Galicia. *1932.* Neles aparecen, a esquerda, Luís Seoane. Logo Francisco Fernández del Riego e Arturo Cadrado. Tras eles está de pé Anxo Casal. O home xunto a el sostén no seu brazo a publicación do Estatuto de Galicia, coa capa deseñada por Díaz Baliño. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

cemento do Norte; así como referencias á linguaxe cinematográfica, aos Ballets Rusos, á Escola de Teatro Rusa do período revolucionario, ao Romanticismo Negro e aos deseños neoclásicos (das manifestacións de Jacques-Louis David durante a I República Francesa). Os valores da Ilustración estaban tamén presentes no protagonismo que se lles deu os animais, non só como seres vivos senón pola significación que tiñan na vida das persoas. Pero das orixes ilustradas recolleuse tamén a importancia da tecnoloxía como un aspecto crucial en medios ou en connotacións (estéticas e simbólicas). A campaña do Estatuto sumou o novo poder industrial das grandes imprentas, a da aviación, o do transporte en furgonetas e coches, a da Industria como tal e capacidade de emisión da radio tanto a nivel galego como internacional. A isto engadiuse a presenza fluída da prensa e da inmediatez do telégrafo. Este círculo completouse coa integración no deseño da campaña de persoas novas, que se movían ao mesmo tempo entre o fogar creativo de Díaz Baliño e as vangardas políticas na rúa.

A imaxe da campaña para o Estatuto de Autonomía de Galicia fíxose na mellor tradición da cultura galega de xuntar baixo un mesmo paraugas artistas de diferentes orixes, idades, traxectorias, sensibilidades e estilos. A man que sostiña este paraugas era Camilo Díaz Baliño (fig. 15). Vira a luz de xeito providencial o 14 de xullo de 1889, a data da toma da Bastilla que logo convertiuse na Festa Nacional de Francia. Con raíces familiares de Ortigueira, nacera en Ferrol e cunha carreira artística e publicitaria a cabalo entre A Coruña e Santiago de Compostela. Na súa traxectoria estaba: a recepción da Medalla de Ouro polos seus bocetos escenográficos na Exposición Regional en 1909, ser o creador da imaxe do celtismo galego, o introdutor visual da iconografía de terror e fantasía de raíz popular na arte galega. Estivera en 1922 en París e especialmente Berlín, onde aprendera as novas técnicas cinematográficas así como foi observador directo de todas as correntes estéticas e innovacións pedagóxicas e de deseño —como a Bauhaus— que estaban a sucederse na rica atmosfera da República de Weimar.

Nas décadas de 1920 e 1930 puxo novos niveis para o deseño escenográfico galego, pero tamén na publicidade cinematográfica e teatral, empresarial, institucional e comercial. Traballou nos ámbitos da caracterización escénica, a pintura, as artes decorativas, o deseño de interiores e os espectáculos públicos. O seu traballo na carteleira era emblemático, contribuíndo en grande medida a elevar a relevancia e as posibilidades do deseño gráfico como arte nova que era. O abano de estilos que dominaba era variado: o Simbolismo, o Prerrafaelismo, o Romanticismo, o Expresionismo e o Futurismo. Pero se existía un estilo ao que se consagrou foi o Déco a partir de 1925. O seu fogar —era ademais pai de dúas fillas e un fillo— era tamén biblioteca, arquivo histórico, sede de traballo, despacho, lugar de reunión e taller.

Era un home acostumado a traballar tanto só como en equipo, sendo quen de sacar adiante traballos en condicións draconianas. Para 1936 tiña na súa traxectoria empresas que superaron a censura, a represión e ditaduras: a pervivencia das Irmandades da Fala, o Seminario de Estudos Galegos, o ingreso no Partido Radical Republicano Socialista e o Partido Galeguista. Sempre

se mostrara como un home intuitivo e clarividente, con capacidade non só para comprender as mudanzas e o que implicaban, senón tamén para discernir o que ofrecían (no bo e no malo). A miúdo foi quen de adiantarse a feitos e innovacións e emitía a aura dun mestre. Mestre no sentido de que coñecía a súa vocación artística e a amaba, sabendo como poñer o seu coñecemento, ciencia e paixón, ao servizo dos demais. Perante as súas obras ou intervencións, a xente marchaba sentíndose inspirada.

Díaz Baliño tiña corenta e cinco anos cando se ocupou da campaña do Estatuto. Pero isto non supuxo impedimento ou prexuízo para establecer relacións con persoas moito máis novas que compartían con el o mesmo fogo e carácter. Isto púxose de manifesto na súa amizade con Luís Seoane (fig. 16), quen se convertería cos anos nun dos maiores defensores de Díaz Baliño e gardaría con admiración a súa memoria. Os seus pais foran emigrantes, nacera en Buenos Aires o 1 de xuño de 1910. Vivía en Santiago e cursara os estudos de Dereito. Pero como moitas persoas da cultura galega, lonxe de pecharse nunha soa faceta, abrírase a moi diferentes dedicacións. A súa inclinación natural levárao a ser un máis na casa de Díaz Baliño, quen non tivo problema en poñer a súa biblioteca á súa disposición, nin en ensinarlle deseño gráfico, cartelismo e arte pictórica. Ambos tamén eran apaixonados bibliófilos e cinéfilos. Todo isto abriu os seus ollos, á vez que militara na Federación Universitaria Escolar (FUE), a Agrupación Nazonalista, a Unión Socialista Galega e, a partir de 1935, no Partido Galeguista, tendo un rol esencial na canalización dos debates sobre o Proxecto de Autonomía entre 1932 e 1936. A súa integración con vinte e seis anos na campaña era un movemento máis que consecuente dado o claro sentido artístico e as altas capacidades comunicativas que manifestaba.

A integración de persoas especializadas en deseño gráfico incluíu tamén a artistas xa consagrados. Foi o



Fig. 17 Homenaxe a Castelao polas Irmandades da Fala en Lugo o 19 de Xuño de 1932. Entre os presentes están, entre outros, Ramón e Antón Vilar Ponte, Fernández del Riego, Otero Pedrayo, Manuel Beiras, Manuel Lugrís e Castelao (ambos no centro), Ramón Suárez Picallo, Carlos Maside e Alexandre Bóveda ©.

caso de Bernardino Vidarte Rivas. Ao igual que Seoane era fillo de emigrantes galegos e nacera o 18 de setembro de 1910 en Buenos Aires. Aos vinte e seis anos exercía o seu traballo en Mondoñedo, ao cal se trasladara coa súa familia en 1917 e ocupaba a cadeira de profesor da Escola de Artes e Oficios ao mesmo tempo que era artista. Na súa traxectoria estaban os numerosos motivos embelecedores da revista *Nós* —dirixida dende 1920 entre Risco e Castelao— e destacara o seu deseño gráfico para a cuberta e contra cuberta do libro de poesía vangardista *De catro a catro* (1928) de Manuel Antonio, con ilustracións e gravados de Carlos Maside e co lanzamento da man da editorial Nós dirixida por Casal. Na década de 1930 Vidarte colaborara coa revista de FUE e firmara os carteis das festas dos Maios de Mondoñedo en 1934. O seu traballo abarcaba revista e prensa, sabendo como establecer unha narrativa a través de símbolos e motivos que ampliaban a significación dunha publicación.

O terceiro artista sumado a campaña do Estatuto foi Maside (fig. 17). Nacera en San Xulián, na parroquia de Pontecesures, o 16 de marzo de 1897. Contaba con trinta e nove anos e, como Díaz Baliño, as súas raíces familiares estaban ligadas ao comercio. A súas aptitudes artísticas levaron os seus pais a que Maside estudara na Escola de Xende e Trasmonte en Padrón. A súa traxectoria na década de 1920 contaba con abundantes traballos gráficos publicado na prensa galega, especializándose en gravado e ilustración. Na súa viaxe en 1927 a París recolleu amplas referencias directas do Modernismo francés e de pintores postimpresionistas que avanzaran as Vangardas Históricas, como Cezanne e Gauguin. Pero tamén recolleu o Expresionismo alemán. En 1932 pasou a ocupar a cadeira de profesor da Escola de Artes e Oficios de Santiago de Compostela, dando clase a vez na Estrada e en Noia. O constante contacto directo coa realidade que o rodeaba converteuse na súa principal fonte de inspiración, dedicando lenzos e gravados a labregas, xa fora traballando ou falando. Pero tamén foi quen, en 1935, de plasmar en cadros obras de extrema abstracción que se adiantaban vinte anos a estilos como o



Fig. 18 *Retrato de José López Bouza. 2005. Cándido Pérez Palma.* Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 100 x 73 cm. Colección da Deputación da Coruña.

Expresionismo Abstracto. Esta era unha característica que compartía con Díaz Baliño, capaz de ver este pulso futuro no xenio de Maside.

José López Bouza, presidente da Deputación da Coruña, formaba parte deste formidable círculo (fig. 18). Nacera en Ferrol o 19 de febreiro de 1890 e contaba con corenta e cinco anos. Compartía con Díaz Baliño algo máis que as súas orixes, idade e talento, posto que era a súa unha das traxectorias máis destacadas de todo o grupo. Estivera emigrado en Arxentina onde entrou no anarcosindicalismo e ao seu regreso traballaba como funcionario á vez que seguiu coa súa militancia. Encabezou de xeito destacado iniciativas referidas á educación pública (a Comisión Pro Ensinanza Racionalista ferrolá), o sindicalismo (o Ateneo Obrero Sindicalista) e o pacifismo. Foi un dos máximos impulsores do Congreso Internacional da Paz de 1915, convocando internacionalmente a sociedades obreiras, sindicalistas e anarquistas. As detencións non lle impediron levar a cabo o establecemento de escolas públicas como a de Canido nos anos 20. Adheriuse ao republicanismo, sendo membro da ORGA e ocupara os cargos de Gobernador Civil da Provin-



Fig. 19 Castelao durante un dos mitins organizados polo Partido Galeguista nas fases iniciais da primeira campaña do plebiscito. 9 de febreiro de 1933. Foto cedida por Fernando Pereira González.

cia de Ourense en 1931 e de Lugo de 1931 e 1932. A súa integración artística na campaña do Estatuto produciuse xusto cando fora nomeado presidente da Deputación. Non dubidou en sumar a súas máis que notables dotes creativas, máis tendo en conta o cargo que tiña escolleu un pseudónimo. Escolleu de entre a mitoloxía grega o da deidade olímpica Zeus, o garante da harmonía no Mundo.

A seguinte personalidade sobresaínte é Afonso Daniel Rodríguez Castelao (fig. 19). Nacera en Rianxo o 29 de xaneiro de 1886 e no momento da campaña tiña cincuenta anos. Coñecera a emigración en Arxentina e sendo neno chamara a súa atención a ilustración e a caricatura. De regreso e tras cursar estudos comezou a realizar colaboracións gráficas coa prensa así como exposicións. O seu nome comezou a popularizarse ao tempo que, en 1912, se adheriu ao movemento de Acción Gallega. Foi un dos fundadores xunto con Díaz Baliño das Irmandes da Fala e xunto con Risco estableceu e dirixiu a Revista *Nós* dende 1920. Nesa década moitas das súas caricaturas apareceron en *A Nosa Terra* e *Galicia*, compoñendo un *corpus* de imaxes e enunciados de fondo calado na sociedade. A isto uníronselle exposicións públicas e presentes en cidades, nomeadamente as ilustracións do álbum *Nós*. Moitas destas imaxes aparecían, ademais, en momentos críticos polo que estaban asociadas a situacións relevantes. Viaxara en 1921 a Centroeuropa, con estancias en París, Bruxelas e Berlín e logo en 1928 a Bretaña. Ao seu estilo propio sumou aspectos do Futurismo pero, moi especialmente, do Expresionismo alemán e da pintura dos artistas flamencos.

Entre as súas iniciativas estaba a fundación do padroado do Museo de Pontevedra en 1929. Na súa traxectoria máis recente estaba ser unha das personalidades que constituíra o Partido Galeguista, ocupando o cargo de deputado nas Cortes Constituíntes da II República en 1931. A marcha punitiva de 1934 a Badaxoz finalizou en 1935, regresando a Galicia e integrándose nas candidaturas da Fronte Popular en 1936. A súa presenza na campaña do Estatuto non era só por activismo po-



Fig. 20 Isaac Díaz Pardo, co canciño da familia, xunto a outros dous traballadores do taller do seu pai. 1934. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

lítico, senón porque como o principal cerebro da campaña, Castelao fora un creador de imaxes. Díaz Baliño e Castelao non só compartían amizade senón o feito de ter sido figuras públicas con repercusión máis alá das súas disciplinas, sendo motor de fondas mudanzas políticas, intelectuais, sociais e estéticas dende a Arte. A influencia de Díaz Baliño en Castelao fíxose patente, por exemplo, na iconografía do celtismo. Pero Díaz Baliño, á inversa, estudara a fondo Castelao tanto en estilo como en temas. A súa influencia púxose de manifesto nos dous carteis que levaron a firma de Castelao, convertidos en clásicos cunha resonancia que superou os límites cronolóxicos da campaña.

Se Castelao era o membro máis veterano do círculo, no paraugas de Díaz Baliño contouse cun rapaz na adolescencia. Isaac (fig. 20), fillo de Díaz Baliño e Antonia, nacera o 22 de agosto de 1920 e tiña quince anos, sendo testemuña dende o fogar de feitos tan cruciais como a fundación do Seminario de Estudos Galegos en 1923 ata a loita polo Estatuto de Autonomía e a súa campaña en 1936. Pero ademais disto a súa casa era un fervedoiro creativo onde chegaban novas constantemente grazas ao recibimento de libros e revistas que o seu pai se encargaba de mercar ou estar subscrito. Foi así como coñeceu de primeira man a escenografía rusa vangardista ou a Bauhaus. Díaz Baliño ademais ensináralle como realizar deseño gráfico e carteleira entre outras disciplinas, sendo unha figura máis no taller. Para contemporáneos como Casal ou Castelao a presenza de Isaac era a de Díaz Baliño (practicamente estaban xuntos en todo), polo que era algo connatural para eles. Na casa Isaac tamén fixo amizade con persoas que frecuentaban o seu pai, como foi o caso de Seoane e Maside. E coma Seoane destacaba como un dos membros que tiña a militancia máis activa sendo parte das Juventudes Socialistas Unificadas (JSU). Isaac Díaz Pardo non só contribuíu con carteis propios senón tamén con instalacións públicas, unha das obras máis innovadoras de toda arte galega.

A constitución deste grupo tivo o resultado positivo que moitos grupos anteriores da cultura galega exerceran. Lograron establecer unha campaña cunha imaxe total sen caer no exercicio do populismo. Non se fixo bandeira co vulgar, a idiotez (no sentido helénico máis estrito do termo) ou con falsas simpatías de dobre fondo. A Autonomía non era un disfrace co que comungar para logo non mudar as estruturas por comodidade. A loita pola Autonomía, como todos os procesos de emancipación, estaba unida á mudanza do exercicio do poder. Pero tamén de comprender a Historia non só como o pasado e a nostalxia. Os símbolos e situacións representados nas imaxes da campaña. Imaxinarios modernos, cooperación e pactos feitos durante a organización e a loxística da campaña eran produto de eventos novos, decisións e tensións recentes. Pero a linguaxe, as influencias e os sistemas de convivencia fundían as súas raíces na década de 1920 e en séculos anteriores. Se despois de tantos capítulos históricos logrouse facer unha campaña pro Autonomía en 1936, isto debeuse a que foi froito de trece anos antes de olfacto, oportunidade e sentido dos tempos. Co contexto xeral dende 1923, enténdese o que supuxo non só a negociación do Estatuto senón tamén a significación da campaña.

O XADREZ: A DITADURA EN ESPAÑA E A REVOLUCIÓN ESTÉTICA GALEGA (1923-1930).

O 1 de febreiro de 1923 Murguía morría con oitenta e nove anos. Na súa longa vida fora á vez ollos observantes e man de acción. As súas obras perfilaran non só o imaxinario galego, senón tamén as cuestións substanciais referidas a Galicia. Ao facer de algo colectivo como a Historia, o idioma, a arte ou a xeografía algo tanxible, contribuíu en grande medida a vertebrar unha conciencia. Conciencia non só do que se é, senón tamén do dereito non prescrito —nas súas palabras— de constituír unha entidade de peso propio, con responsabilidade sobre si mesma e co seu lugar no mundo. Esta conciencia púxose en práctica nas xeracións que conformaron as Irmandades da Fala, a Xeración Nós, a Irmandade Nazonalista Galega, o Seminario de Estudos Galegos e o Partido Galeguista.

As homenaxes a súa persoa sucedéronse dende no seu multitudinario funeral na Coruña ata o loito omnipresente en *A Nosa Terra* ou *Nós*. Pero a súa memoria, lonxe de se esvaer, transformouse co tempo nun símbolo cultural ata volverse unha fonte de ideas nos tempos máis exuberantes e un oasis de consciencia nas peores circunstancias.

O falecemento de Murguía era o preludio de dous movementos que ían estar en constante balanza ata a resolución final en 1931. O primeiro movemento foi o golpe de Estado que encabezou o capitán General de Cataluña Miguel Primo de Rivera (1870-1930) o 13 de setembro de 1923. O seu éxito debeuse ao respaldo que Alfonso XIII (1886-1941) lle deu á instauración dunha ditadura militar. Foi unha acción que tivo serias repercusións na imaxe da monarquía, que ata entón se mantivera debido ao seu carácter constitucional. O golpe que se dera para establecer a Restauración Borbónica de 1876, asentando as bases de equilibrios, pechaba agora con outro golpe que eliminaba precisamente as bases que a sustentaran.

O reformismo co cal se quixera dar saída as perspectivas de decadencia do parlamento (isto mesmo presente nos discursos de Alfonso XIII), os fortes movementos sociais ou a cada vez maior representación política desas forzas nas eleccións levaron a un clima de paroxismo nos círculos militares e da burguesía máis conservadora. O contexto internacional, no que finalmente se consolidou a Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas en Rusia, levou ese clima ao cénit, e foi madurecendo a idea da necesidade da intervención militar e do golpe de Estado, dado que o reformismo que se limitara a lexitimarse por medio do fraude electoral, era un esquema esgotado, sendo unha sombra do que fora.

A recepción do golpe de Estado foi do máis significativa. A Igrexa deulle soporte así como a alta burguesía, recibindo a Ditadura con euforia. Os dous partidos turnistas tampouco se opuxeron ao que consideraron unha anestesia temporal da política española. A primeira interpretación era que, unha vez eliminados o caciquismo e o fraude electoral, a Ditadura e o poder ostentado por Primo de Rivera fora delegando de forma gradual nun goberno liberal. A grande prensa ou ben deu novas ácriticas do Golpe ou ben o saudou como a perfecta solución a todos os problemas. O feito de que se eliminara o exercicio de equilibrios entre poderes non suscitou, polo momento, ningunha reclamación. Dependendo dos ámbitos a recepción na poboación moveuse entre a prudencia por parte dos moderados, a indiferenza por parte dos mas significados e o mesianismo nos máis conservadores. A actitude xeral —a autoanálise non estaba presente na mentalidade política española dese momento— era a de agardar que os problemas que viñan de antes se solucionaran por si mesmos, sen máis intervención que a das medidas que se tomaran por parte do gabinete de Primo de Rivera.

Porén, aos poucos meses da instauración do Directorio, comezáronse a ver os auténticos obxectivos e a intencional pervivencia no poder. Xustificáronse, pola inestabilidade social, a prohibición de partidos políticos e a disolución de toda actividade sindical ou de agrupacións na mesma liña. Igualmente, co fin de facer énfase nunha uniformidade que non suscitara conflitos, prohibíronse a presenza pública de símbolos e idiomas que non foran os do Reino de España. Isto levou ao peche de sedes e a censura militar na prensa. Fíxose notar na eliminación nos espazos públicos de monumentos históricos ou himnos representativos. A contrapartida foi silenciosa pero crecente. O feito de que Primo de Rivera mostrara admiración pública por dirixentes como Benito Mussolini (1883-1945) en Italia só fixo espertar máis antipatías. A asociación entre o monarca e o novo xefe de goberno sublevado afectou a imaxe pública da monarquía, levando a unha crecente impopularidade que non por non ser visible era menos fonda. A cidadanía non se beneficiaba da euforia económica internacional da posguerra. Vivía suxeita non só as mesmas condicións de antes senón tamén a ausencias representativas, cunha coartada liberdade de expresión que afectaba mesmo as conversas na rúa.

As xustificacións non servían para moitos e as medidas pasaron a verse como simples pausas. A Ditadura pasou a verse como un movemento serio nas súas connotacións, pero sen moitos visos de pervivencia debido os limitados intereses aos que servía. E cumpría levala a serio polo momento e contexto internacional no que apareceu, posto que en 1920 fundárase o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP, máis coñecido como Partido Nazi) a contra do goberno da República de Weimar. As dramáticas e inflamables aparicións públicas das súas brigadas, como as fascistas italianas, podían persuadir a moitos. Pero o discernimento levou a numerosas persoas a non crer a súa agresiva ostentación de autoridade e de poder. O pai de Luchino Visconti (1906-1976), ao ver con desgusto e desconfianza as camisas negras desfilar pola rúa en Milán, díxolle ao seu fillo unhas palabras perspicaces: «non te deixes impresionar por esa xente» (Servadio, 2014). O adxectivo cualificativo que moitas persoas empregaban para definir estes movementos era tan lúcido como exacto: groseiros.

Case un mes despois do golpe de Primo de Rivera, o 12 de outubro aconteceu o segundo movemento no novo taboleiro. Nese día fundouse o Seminario de Estudos Galegos. A iniciativa tivo lugar nun momento no que agrupacións como as Irmandades da Fala e publicacións estritamente culturais podían manterse. Periódicos como *A Nosa Terra* ou *Galicia* estaban revisados polos equipos de censura, mentres que boletíns como *Nós* pasaban como simples revistas de estudos. Asociacións como a ING pasaron infindas dificultades para manter a militancia, suxeitos aos condicionantes da vida pública da Ditadura. A pervivencia dunha unidade arredor duns principios, moi lonxe dos determinados pola Ditadura, pasaba por ter unha institución que permitira ter un grupo diverso.

O SEG seguía os precedentes da cultura galega e, con tal dirección, nos seguintes meses, aos membros fundadores —Xosé Filgueira Valverde, Magariños Negreira, Ramón Martínez López— sumáronse integrantes da Cova Céltica (Salvador Cabeza de León, Manuel Lugrís Freire), das Irmandades da Fala e ING (Camilo Díaz Baliño, Antón Vilar Ponte, Anxel Casal, Victoriano Taibo, Roberto Blanco Torres, Luís Bouza-Brey, López Abente, Xaime Quintanilla) e da Xeración Nós (Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Florentino López Cuevillas, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao) máis membros numerarios. Estableceuse a xestión de publicacións do SEG sobre os estudos das súas seccións constituíndo unha rede de colaboración con *Nós*, *Galicia* e *Céltiga*. Tamén se incluíron a filmación das campañas por medio de cámaras portantes, configurando un arquivo visual propio do SEG. Se ben as circunstancias da Ditadura non deixaban máis marxe, o conxunto de todas estas xeracións non deixaba de ser formidable.

O SEG constituíu unha institución arredor do estudo e da investigación. A súa dimensión máis externa era a dunha tarefa intelectual, adicada en exclusiva a cuestións ligadas aos recursos naturais, cultura e estrutura social, económica e patrimonial de Galicia. Pero tras esa vista superficial as seccións mostran que o SEG estruturouse seguindo aqueles aspectos que Murguía fixera tanxibles, e que conformaran unha conciencia. A súa diversificación foi a seguinte:

Sección de Ciencias Sociais, Xurídicas e Económicas: Luís Tobío Fernández.

Sección de Historia da Arte: Xesús Carro García.

Sección de Ciencias Naturais: Luís Iglesias.

Sección de Xeografía: a cargo de Ramón Otero Pedrayo. Logo sumaríanse Carro García, González García, Filgueira Valverde e Fernández Tachón.

Sección de Historia: a cargo de Salvador Cabeza de León.

Sección de Historia da Literatura: Xosé Filgueira Valverde.

Sección de Ciencias Aplicadas: Manuel Gómez Román.

Sección de Arte e Letras: a cargo de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.

Sección de Pedagoxía: Manuel Díaz Rozas. Logo sumaríase a esta sección un Laboratorio de Psicotecnia a cargo de Iglesias, xunto con Miguez, Filgueira, González, Fontenla e Seoane.

Sección de Química e Laboratorio de Xeoquímica: a cargo de Isidro Parga Pondal.

Sección de Filoloxía: a cargo de Armando Cotarelo Valledor.

Sección de Etnografía e Folclore: a cargo de Vicente Risco, ao cal sumaríase Colemán e Hermida.

Sección de Prehistoria: a cargo de Florentino López Cuevillas.

Xoaquín Lourenzo foi unha das persoas que estivo en contacto directo cos membros do SEG. Tiña dezanove anos cando entrou nese círculo. O propio Lourenzo así o comentou:

> Como xa dixen, a quen primeiro coñecín foi a Cuevillas, aínda que Otero Pedrayo vivía aquí, fronte a esta casa, e a nai del falaba coa miña pola ventá. Por iso, fun máis discípulo de Otero ca de ninguén, porque a veciñanza sempre conta, o manter un meirande intercambio de ideas e sentimentos.
>
> Agora ben, eu sentinme igualmente unido ós tres (contando con Risco), pois traballei e mantiven con eles, conxuntamente, unha fonda amizade ata que morreron Tódolos días, pola tardiña, facíamos a tertulia na casa de don Vicente Risco, onde falabamos das nosas experiencias culturais: líamos e comentábamos xuntos as lecturas. E os domingos e festivos facíamos excursións por Galicia adiante, para catalogar un castro; ollar unha igrexa antiga do rural, ou ben recoller cancións e costumes populares. Así, con todas estas reflexións confeccionábase a revista Nós.
>
> Quen se puña en contacto cun deles, axiña era coñecido polos outros dous.
>
> Así pois, conste que eu non podo facer distincións dun por riba doutro. Guiáronme os tres, conducíronme e animáronme. Fixen con eles moitísimo traballos de colaboración que me serviron de experiencia e aprendixaze. Nunca tiveron comigo reservas de ningún tipo. Eles destacaron, sobre todo, pola súa gran bondade; tiñan un espíritu aberto, xeneroso e cordialísimo con toda a xente.
>
> Mire voulle contar unha simple anécdota, para que vexa o talante moral destes grandes e senlleiros mestres. Cursaba eu o primeiro de Filosofía e Letras, e nas vacacións de Nadal fun ver a Cuevillas, que de súpeto me dixo: «chega a tempo, amigo Xocas, porque acabo de rematar un traballo e quero que o lea, a ver que lle parece». Como comprenderá, era case ridículo que un home coma Cuevillas someterse a unha das súas investigacións o xuízo dun rapaz inexperto coma min; pero estou seguro que el facía iso **para darme confianza, elevándome así de categoría (VV.AA, 2004).**

Deste tempo dixo Lorenzo unhas palabras tan reveladoras como significativas, non só sobre a institución senón sobre a propia sociedade galega:

> Os galeguistas non só nos preocupábamos de concienciа-lo pobo, poñéndonos sempre da súa parte, senón que queríamos manter un estrito contacto entre o noso país e outras culturas do mundo. Esa era a idea básica de todas as tarefas que levaba adiante o Seminario de Estudos Galegos. Daquela, Galicia ía camiño de se-lo pobo máis vertido o exterior e europeizado de España. Cando ninguén sabía quen era o poeta e pedagogo hindú Rabindranath Tagore, na casa de Risco líanse os seus poemas, do mesmo xeito que traducíamos a Spengler e chegouse a publicar en galego, na revista Nós, unha boa parte do Ulises de James Joyce, do que agora tanto se fala, ademais de nos relacionar con máis adiantados intelectuais de Suecia, Alemaña, Irlanda e Francia (VV.AA, 2004).

Esta actitude repercutiu en cada ámbito, que por separado constitúen campos de observación e recollida de información actualizada, grazas en grande medida a que as persoas a cargo de cada sección se mantiñan informadas e tiñan unha experiencia pragmática en contacto directo coa realidade máis inmediata. Pero en conxunto abarcaban practicamente todas as áreas que vertebraban calquera país contemporáneo, polo que identificaban e polo que funcionaban de maneira activa. Eran a resposta estruturada á pretendida uniformidade da Ditadura, que erradicara calquera outro posible proxecto de emancipación. En Galicia xa houbera experiencias históricas de marcos legais propios e a comezos dos anos 20 isto seguía vivo. As ideas das Irmandades non eran versos soltos, posto que a pescuda dunha autonomía tiña un reclamo popular. No novo contexto o SEG sostivo o facho das arelas, recollendo os precedentes anteriores e poñendo as bases sólidas nos principios de Murguía e das Irmandades.

Neses anos as normas do taboleiro deste xadrez semellaban estar marcadas pola Ditadura. E feitas as normas para non gañar, feitos como o establecemento do SEG

poderían semellar unha asunción de derrota. Sen militancia política, sen iniciativa para mudar ou establecer novas estratexias expansivas. Pero tras esa superficie, o xurdir do SEG mostrou que non se cedeu o control. Lonxe de deixar que esas normas queimasen capital —social, cultural, económico, histórico, político ou representativo—, conservaran silenciosamente por medio de novas estruturas. Reorganizaron as normas arredor deles, sen alboroto. Por experiencia histórica transformaron, tras pasar o impacto, a apatía xeral en claridade e dosificación. Comprenderon que era preciso mudar os campos de acción para acadar os obxectivos. Volveron definir as cuestións polas que traballar, deron dirección aos esforzos e mudaron as manifestacións. Dende unha certa óptica a dedicación a cultura e as ciencias, a escribir e publicar, a falar de arte, podería parecer un asunto menor e pouco ambicioso en comparación coas posibilidades e ascendencias que xorden na disposición aos xogos políticos. Pero no contexto dos anos 20 a cultura era poder. E co sentido dos tempos que tiñan, en vez de xogar ao xogo pasaron a definir o taboleiro. Non por medio de ruído, senón na modificación silenciosa do entorno ata a xogada gañadora na que o opoñente xa non existe.



ESTÓREA E CRÍTICA

Nuno Gonçalves i-a Pintura galego-portuguesa do cuatrocento

I

A ideia de ter habido unha escola autóctona de pintura galego-portuguesa no século XV, ou máis se cuadra, foi esposta pol-o crítico portugués Xosé de Figueiredo, no seu libro sôbor do retábulo do altar de San Vicente da Sé de Lisboa, feito polo pintor d'El Rei don Alfonso V de Portugal, Nuno Gonçalves (cArte portuguesa primitiva. O pintor Nuno Gonçalves, por José de Figueiredo, Lisboa, typ. do Annuario Commercial, Praça dos Restauradores, 27, 1910).

Hastr'enton tiñase admitido qu'a pintura portuguesa dos séculos XV e XVI traguía a sua orixe da pintura flamenga y-ainda o ilustre crítico Xoaquín de Vasconcellos dera como data d'onde partiu o desenvolvemento da pintura lusitana, o ano de 1428 en qu'o gran pintore flamengo Xan Van Eyck, que viña co-a embaixada mandada polo duque Felipe de Borgoña pra pedir a man da filla d'El Rei D. Xan I, tomou terra en Lisboa. Esi, o fondo real mo dos pintores portugueses, y-a técnica tan perfeuta de Nuno Gonçalves, serían deprendizes dos pintores flamengos.

Máis Xosé de Figueiredo, no debido e lumioso estudio que fixo das táboas de Nuno Gonçalves, tra concruxida que mingúan a influencia de Van Eyck

VICENTE RISCO

Un dos galeguistas mais culto e o pensador galego mais orixinal

e dos mais flamengos na arte portuguesa, y-esas conerusións teñen pra nós un interés decisivo pois levan á afirmación da eisistencia d'unha escola autónoma galego-portuguesa, que veu a ser contemporánea de flamenga.

O autor portugués sinala en Nuno Gonçalves particolaridás de sentimiento e de concención qu'o separan dos pintores dos Paises Baixos; particolaridás de sentimento e de concención que unxén a realidá puxente, escrupulosamente observada con que Nuno Gonçalves fai vivir ás suas figuras, d'unha misteca sensibilidade, d'unha sereidá sinxela e recollida que sen dúbida lle foi suxerida pola i-alma da nosa raza e pola natureza das nosas terras atlánticas. E sinala tamén en Nuno Gonçalves adiantos na técnica, no emprego das coores, na compresión do claroescuro, nos que sobrepasa, non somentes a Van Eyck, senon a outros mestres que viñeron despois. E de certo que se pon comprendería ben ésto, s'a pintura portuguesa fora filla secodia da flamenga, e non mais ben desenvolvemento d'unha escola nacional mais antiga. Non se sabe cando foron pintadas as táboas de San Vicente, mais foi con seguridá antes de 1471; dende 1428 qu'estivo en Portugal Van Eyck van 43 anos, pouco tempo pra qu'os portugueses chegaran a s'asimilaren a arte dos seus mestres ó caracterizaren a sua escola, e o pasaren por diante d'eles na técnica e no claroescuro, cousa tan traballosa cand'un pobo anda nos primeiros pasos d'unha arte calquera.

Nuno Gonçalves é efeutivamente un mestre feito e direito, e non un disci-

Fig. 21 Vicente Risco. A imaxe está tomada da fotografía orixinal tomada en 1919 polo Estudo Pacheco (Ourense). Aquí empregouse para a publicación dun dos artigos de Risco en *A Nosa Terra* o 25 de outubro de 1919. Engadíronse as seguintes palabras baixo o seu nome: Un dos galeguistas mais culto e o pensador galego mais orixinal. Hemeroteca da Real Academia Galega, A Coruña.

De todas as figuras do SEG a máis sobresaínte pola súa creatividade estética era Risco (fig. 21). Nado en Ourense en 1885 foi considerado por todos como o sucesor de Murguía. A súa carismática personalidade trouxera as Irmandades da Fala unha visión anovadora. A súas *Prosas Galeguistas* en *A Nosa Terra* dende 1918, con raíces no seu ensaio *Preludio a toda estética futura* (1917-1918), abrían a porta a un novo mundo na que a arte tiña unha función esencial. No plano das ideas mostrouse con total orixinalidade, dándolle aos artistas un papel sobresaínte como creadores. Os artistas non só eran persoas dotadas para as Belas Artes. Eran espíritos libres con capacidade para contemplar a paisaxe da alma, deconstruíndo as aparencias convencionais para construír a auténtica realidade segundo a potencia de todo aquilo que existe. Ningunha rama estaba separada entre si. A literatura podía evocar ata o punto de compoñer imaxes, como a caricatura e a ilustración podía proxectar con tanta significación e dignidade como un retrato de Estado. Risco resaltaba a estética porque supoñía a exploración de todo o inmortal e o extraordinario presente no ser. O humanismo era parte clave da estética galega. Como el mesmo indicou, Galicia era unha nación e como tal debía actuar. E iso implicaba contribuír ao progreso e a riqueza do Mundo coa súa orixinalidade, sendo célula de universalidade.

Artigos e conferencias como *Arte Nova* (1920) son clave para comprender non só os seus principios, senón tamén as referencias nas que se movía. Como esteta o seu fondo coñecemento da Historia da Arte permitiulle identificar os estilos e artistas máis aproximados a realidade galega. Nela cabían as referencias a Pieter

Brueghel o Vello (1526/1530-1569) —pola sagacidade e elegancia natural nos xestos e actitudes dos labregos, por exemplo— ou o Xerónimo Bosco (1450-1516) —polo senso de fantasía, Humanidade e humor—. Pero tamén cabían vangardas como o Simbolismo, o Expresionismo ou a arte rusa. Risco non rexeitaba o contemporáneo, sendo unha persoa sempre atenta a movementos emerxentes. O que rexeitaba era a modernidade sen personalidade propia. En liña con moitos dos seus coetáneos na vangarda, defendía que a orixinalidade, o innovador, estaba xa presente en todo o que rodeaba unha persoa —como era a Natureza, o idioma, o vestir ou a arte—. Só era preciso saber observalo e traballar todo o singular co instinto e adquirindo a maior mestría. Para Risco a cultura galega levaba a vangarda dentro do seu ser. Alentou que en lugar de proxectar o novo sobre a cultura de xeito superficial, o fundamental era extraer o novo e moderno xa existente na cultura galega. Tal punto de vista fixo que a arte galega puidese evolucionar de maneira orgánica segundo os tempos e circunstancias, sendo continua en temas, símbolos, cores e referencias sen parar de evolucionar en todos eses aspectos, así como en estilo, á par da sociedade a cal representaba.

O seu enfoque foi refrescante e moitos artistas e intelectuais sentíronse inspirados pola electricidade das súas palabras. O seu ingreso nas Irmandades materializouse en amizades como a de Díaz Baliño, Castelao, Casal e Villar Ponte. Pero unha das súas máis ledas herdanzas foi que impulsou o ter unha imaxe propia que proxectara ese constante cultivo creativo. Esta perspectiva traduciuse por unha parte nunha ampliación cada vez máis grande do seu círculo, onde os artistas eran máis que benvidos. Obras de Risco como a *Doutrina e ritual da moi nobre Orde Galega do Sancto Graal* foron moi influíntes debido a que establecían unha narrativa histórica de redención cun forte compoñente iconográfico. Isto fíxose notar na iconografía de Díaz Baliño en trípticos e gravados, así como en Castelao.

Entre Risco e os artistas estableceuse unha retroalimentación na que floreceron iconas representativas que tiveron un enorme éxito, como sucedeu co celtismo. Nun momento no que as normas da Ditadura prohibían calquera outro tipo de representación institucional, na arte galega xurdían constantemente obras de deseño gráfico, cartelismo, esculturas alegóricas, ilustración para a prensa e pinturas en exposicións que representaban cun senso pondaliano —vitorioso e épico— o espírito da sociedade galega. De igual xeito a presenza das ideas de Risco sobre a Arte e a imaxe foron cruciais nun momento no que, grazas a mecanización e a fluidez económica da posguerra, os países estaban consolidando a súa proxección pública a un novo nivel. A linguaxe iconográfica, temas representativos, referencias artísticas e calidade artística da arte galega dos anos 20 foi tal que o seu impacto superou a década para os converter en referentes clásicos da cultura galega.

Por outra parte a importancia de Risco púxose de manifesto en publicacións como *Nós*, que durante os seus quince anos de actividade, serviu de catalizador de novos artistas. Nos anos 20 contribuíron nela: Cándido Fernández Mazas, Xulio Prieto Nespereira, Luis Huici, Castro Gil, Antón Álvarez Couto ou Cebreiro entre outros. Nos anos 30 entraron Díaz Baliño, Maside, Vidarte, Colmeiro e Luís Seoane. Risco tomou as ideas cromáticas do Sincronismo de Sonia e Robert Delaunay e coa paleta de cores galega, logrou que a revista resultase un auténtico arco da vella. Todos os números —embelecidos co mesmo deseño gráfico de Castelao— estaban impresos nunha cor diferente, de maneira que postos en conxunto as tonalidades xogaban entre elas. Unha idea que logo Casal colleu para a estética das novelas lanzadas por *Lar* na Coruña. O pracer e a ledicia que transmitían resultaba tan estimulante e práctica como contaxiosa, unha actitude que reflectía á perfección o carácter da cultura nos anos 20.



A brutalidade da Gran Guerra non parou en 1918. A firma do Armisticio e o Tratado de Versalles e de Trianon en 1919 foi o final. Pero psicoloxicamente os da-

nos afectaron de forma lenta pero inexorable a moitas persoas. O nivel inédito de destrución deixou unha xuventude gravemente afectada entre mutilacións e cicatrices. E o Tratado de Versalles non axudou a pechar feridas. De feito supuxo unha humillación para Alemaña, debido as compensacións económicas impostas por Francia. Boa parte das ganancias alemás non ían para o país, senón para pagar as compensacións. Iso fixo que a súa economía se volvese dependente de inversións internacionais (sobre todo norteamericanas).

A República de Weimar, establecida despois dunha tentativa revolucionaria, case unha guerra civil e forte represión en 1918, resolveu na medida do posible as ansiedades sociais de rexeitamento as vellas estruturas que levaran á Gran Guerra. Pero o seu talón de Aquiles foi, de xeito asfixiante, a súa economía. Fronte a unha economía necesitada de reforzo, floreceu unha cultura espectacular. As demandas populares dunha educación lonxe de parámetros conservadores, dunha cultura representativa de todo o novo e dun futuro de esperanza e de cubrir necesidades básicas que foran accesibles, tiveron a súa resposta na colaboración arte e industria.

En 1919 Walter Gropius fundou a Bauhaus, unha escola de Arte que fora financiada principalmente por pais e nais comerciantes, artesáns ou traballadores. Boa parte da sociedade desexaba que os seus fillos non coñecesen unha nova guerra, e moitas persoas experimentaran a perda dos seus fillos no conflito bélico. Unha escola de Arte que partía da necesidade de cubrir aspectos básicos era unha perspectiva construtiva que animou a moitos. O pacifismo foi particularmente forte na sociedade alemá entre 1921 e 1924, anos nos que a Bauhaus pasou a ser unha institución estatal. A Bauhaus como escola ofrecía un ciclo de tres anos, con estancia propia nos edificios e canalizou a súa diversificación de forma que o alumnado se integrara como deseñadores industriais no tecido empresarial.

A formación abarcaba dende coñecementos xerais ata a especialización en madeira, metal ou deseño gráfico, xunto con formación laboral e económica. Pero a educación bauhasiana, en efecto, estaba impregnada do ánimo incansable e entusiasta que trouxeran consigo os seus profesores. Moitos deles pertencentes a movementos vangardistas. Isto deixouse notar tamén na forma na que a Bauhaus incluíu estilos que xurdiran durante a Gran Guerra, como en 1917 Dej Stilj nos Países Baixos. A nova educación desexaba máis soltura e menos rixidez, máis experimentación e menos convencionalismo. A programación da Bauhaus dedicaba tempo a formación, pero tamén a xornadas de teatro, cinema e as clases no exterior en días soleados, que eran recibidos como días de festa pola liberdade, diversión e brillo que traían á rutina escolar. O resultado eran deseñadores, tanto mulleres como homes, que traían consigo non só excelencia artística senón tamén un ánimo positivo. Dúas aptitudes que, integradas no tecido empresarial, repercutían nos produtos que realizaban e que chegaban en masa a todos os espazos da sociedade.

Dende o seu establecemento a Bauhaus erixiuse como a escola de arte contemporánea por excelencia. Co paso dos anos gañou cada vez máis recoñecemento e prestixio internacional. Weimar posicionouse, xunto con Centroeuropa e Europa Oriental, como o ecosistema artístico de vangarda. Neste ecosistema onde as cicatrices da guerra eran máis que visibles, e onde a sombra do conflito seguía latexando, os estilos que predominaron foron dous. Un era o Expresionismo. Tras a Gran Guerra o estilo expresionista proxectaba mellor que ningún outro a noite escura da alma que estaban a experimentar moitas persoas. Dende 1920 o Expresionismo expresouse a través de todas as ramas artísticas: pintura, gravado, escultura, artes escénicas, caracterización e escenografía. O Expresionismo é, en esencia, de formas feitas de luces e sombras, unha linguaxe que podía evocar cun sinxelo binomio en branco e negro todo canto sucedera na mente humana. A súa alta estilización facía del un estilo recoñecible de inmediato, tanto como pola súa mirada directa sobre a realidade.

Pero o Expresionismo, debido precisamente a estas características, compartía espazo con outro estilo ir-

mán: a Nova Obxectividade. Ambos tiñan en común ser unha radiografía incisiva, directa, seca e sen eufemismos. Pero se o Expresionismo é a visión poética da Escuridade, a Nova Obxectividade era grotesca. Nin un pretendía recrearse no vitimismo nin o outro facer culto ao feísmo. O que sucedía era que os estilos de antes da guerra foran, fundamentalmente, a pantalla estética de valores ocos e limitantes dos sistemas políticos que promulgaran o militarismo, o convencionalismo nos costumes sociais e a autoridade xerárquica. O Expresionismo proxectaba o que movía e conmovía a anguria, o pánico ou o medo nas persoas como consecuencia deses valores. Pero a Nova Obxectividade mostraba a crueldade, a mesquindade ou a manipulación no poder e como iso pesaba na sociedade.

As cores estridentes, os corpos mutilados ou a intensidade facial eran froito dunha mirada que rexeitaba calquera tipo de filtro. A xente vivira durante décadas asumindo o que se lles dicía como garantía de bo gobierno e da orde natural das cousas, ata que todo explotou nunha guerra que a reducira a carne de combate. Non existía a gloria, nin a paz, a vida, o heroísmo ou a vitoria. Os artistas trouxeron un estilo que mostraba as cousas tal e como eran. A Nova Obxectividade alimentouse da *sachlichkeit*, un valor cultural alemán na que prima a claridade informativa. Otto Dix, que estivera na guerra e era un férreo pacifista, foi unha das persoas que mellor materializou esta visión en obras como *Os Lisiados da guerra* (1920). O que mostra nunha rúa de Berlín semella falto de tacto ou cortante. Pero o que traslada é o real, sen falsas expectativas.

Dix nas súas pinturas ou gravados, como moitos artistas da Nova Obxectividade, non quere culpar a xente nin ridiculizala ou atacala. O que quere é mostrar con honestidade o que conduce a unha situación terrible, precisamente para saber o que agarda de volver a reincidir en vellas ideas. Busca unha perspectiva que faga reaccionar, que sexa eficiente e excelente e non tanto verdades absolutas. A Nova Obxectividade, como o Expresionismo, era un estilo novo en canto a enfoque pero con precedentes históricos en canto a paleta cromática e forma de comprender a figura humana. Enraizaba co Renacemento do Norte e a pintura flamenca do Bosco (*Cristo levando a Cruz* (1510-1535) por exemplo) e Pieter Brueghel, así como con pintores renacentistas suízos como Urs Graf (o *Retrato de Lagerdirme*, de 1525).

Pero se existía unha manifestación artística capaz de unilo todo foi o cinema. Weimar era a industria do cinema europeo máis innovadora. O que primeiro anunciou esta innovación foron filmes como *O gabinete do Doutor Caligari* (1920, Robert Wiene), *A Morte cansa* (1921, Fritz Lang) e *Nosferatu. Unha sinfonía do Horror* (1922, Friedrich Wilhelm Murnau). Películas de carácter expresionista que sumaban aspectos do Simbolismo e que, por tema, enraizaban co Romanticismo Negro. A razón pola que filmes como estes, xunto con outros como *O Golem* (1920, Paul Wegener) ou *Fausto* (1926, Friedrich Wilhelm Murnau), resultaron tan famosos e populares dende o seu estreo debíanse ao seu alto valor artístico e pericia técnica. Eran obras de temas compartidos nunha área rica en literatura, mitos e lendas. Berlín estaba dentro dun círculo formado entre Moscova (Rusia), Bucarest (Rumanía), Budapest (Hungría), Viena (Austria), Praga (Checoslovaquia), París (Francia), Londres (Inglaterra) e o abanico de Bélxica e Países Baixos ata a Copenhague (Dinamarca) e Estocolmo (Suecia). Pola cidade alemá cruzábanse todas estas culturas, achegando mitos, lendas, usos populares e literaturas. Centroeuropa era un crisol de referencias, citas, influencias e experiencias comúns, paralelas ou similares de extremo estimulo para as mentes artísticas. Mesmo para quen non formara parte de Centroeuropa: era unha linguaxe creativa, humana e universal. A isto uníanselle os efectos perfeccionados por medio de elaborados procesos de laboratorio e unha estética traballada a partir dun profundo estudo da Historia da Arte.

A innovación cinematográfica de Weimar prolongouse durante a década de 1920. Os filmes de terror e fantasía convivían con documentais como *Berlín. Sinfonía dunha grande cidade* (1927). Esta obra mestra de Walter Rutt-

man supón unha exploración das vangardas artísticas a través da linguaxe cinematográfica para mostrar Berlín. Xa o seu título mostra ata que punto a cidade se convertera no epítome da urbe en todo seu esplendor: os seus transportes, a súa industria, as súas celebracións, a súa vida social, o traballo e as persoas que van a traballar. O director repara en todo aquilo que abandeira Berlín e Weimar: dende o dinamismo e a modernidade ata a completa integración das mulleres como persoas, traballadoras ou cidadás. Un exemplo disto é a atención que Ruttman presta a detalles como o xeito no que as mulleres soben aos ómnibuses para ir traballar. A súa roupa (as saias á altura dos xeonllos, as blusas soltas) indica que atrás quedaran os tempos nos que a súa posición quedaba restrinxida para poder moverse con total liberdade pola cidade para facer a súa vida.

Esta percepción veuse amplificada pola proliferación de cinemas que se construíran a partir de 1919. As salas de proxección non eran simples salas: evocaban teatros barrocos, salas de templos exipcios ou o interior de pagodes. Nas súas orixes as salas de cinema eran do estilo Fin de Siècle: sucede no Cinema Alfonsetti (fundado en 1882, Betanzos), o Rio Cinema (1909, Londres) ou o Electric Cinema Notting Hill (1910, Londres, de estilo eduardiano) —todos eles seguen en activo—. Tras a Gran Guerra isto mudou. Pode verse a día de hoxe en máis cinemas en activo como o Pathé Tuschinski (1921, Ámsterdam, de estilo Déco), Cinema Odeón (edificado en 1922 en Florencia cun estilo renacentista), o Teatro Exipcio (1922, Los Ángeles, de estilo exipcio) e o Teatro Castro (1922, San Francisco, de estilo Barroco Hispánico).

A partir de 1925 os cinemas pasaron a ser de estilo Déco: o Cinema Lumière —a actual Cineteca di Bologna— (1929, Bologna, en estilo Déco racionalista) e o Gran Rex (1932, París, de estilo Déco). Aínda que hoxe desaparecido, o cinema Savoy (1931) na Coruña foi outro dos grandes exemplos do Déco cinematográfico. Reinventaron as normas establecidas durante o século XIX segundo a adecuación dos estilos, convertendo os cinemas en obxectos de consumo masivo e popular. Foi o momento decisivo no que ir ao cine pasou de ser unha actividade de lecer a unha experiencia emocionante. Todo o relacionado co cinematográfico —as estrelas de cinema, o seu estilo, os filmes, as historias, cada escena, as entrevistas, o drama (dentro ou fora dos estudios), as galas de estreo e *prémieres*— estaba orientado a engrandecer calquera momento a cada oportunidade.

A fama e significación de Weimar e o seu esplendor cultural tivo o seu maior eco na URSS. A repercusión da cinematografía alemá só era comparable coa rusa, a cal contaba con filmes tan decisivos como *A folga* (1924), *O Acoirazado Potemkin* (1925,), *Outubro* (1928) –as tres do mestre Sergei Eisentein–, *A Nai* (1926) e *Tempestade sobre Asia* (1928) ambas de Vsévolod Pudovkin. Nese campo a retroalimentación entre Weimar e a URSS viuse claramente na influencia que -*Berlín. Sinfonía dunha grande cidade* tivo en *O home da cámara* (1929, Dziga Vertov). Igualmente Alemaña e Rusia estaban a par en canto a modernidade no ámbito teatral.

No campo das artes escénicas Rusia protagonizou unha absoluta innovación. Os Ballets Rusos antes da guerra levantaron o pano a unha nova visión de gusto euro-asiático. Pero tras a Revolución do 17 e da Gran Guerra, estableceuse unha nova escola rusa de teatro en 1920. Na impactante escenografía influíron o Construtivismo Escénico e os *Vkhutemás*.

En 1920 a necesaria actualización, modernización e produción de bens de primeira necesidade levou a Lenin a establecer os Vkhutemás. Cando se escolleu o nome da Bauhaus, quíxoselle dar a escola a personalidade da *Casa de Construción Estatal*. As novas escolas rusas de Arte tiñan o nome do acrónimo Вхутемáс, acrónimo de Высшие Художественно – технические мастерские (Talleres de Ensinanza Superior da Arte e da Técnica). Estableceuse en base os precedentes das Escolas de Pintura, Escultura e Arquitectura de Moscova e Escola Stróganov das Artes e Industria de Moscova. O decreto gobernamental firmado por Vladimir Lenin, que liderara a Revolución de 1917, recolleu esta tradi-

ción pedagóxica e a actualizou coa óptica da Bauhaus e da experiencia de Weimar. Segundo o firmado por Lenin os Vkhutemás debían «preparar mestres artistas das máis altas cualificacións para a industria, construtores e administradores da educación técnico-profesional». Como escolas diversificáronse entre facultades de Arte e de Industria, contando con cursos de deseño gráfico, impresión, escultura, téxtiles, cerámica, madeira, arquitectura e metalurxia.

O Construtivismo Escénico introduciu a instalación artística, o deseño industrial e os compoñentes do mundo da construción na arte escénica das man de Liubov Popova e Vládimir Tatlin. Rexeitáronse os escenarios pintados para elaborar escenarios onde os panos de fondo consistían en andamiaxes similares aos das obras na construción, plataformas mecánicas, poleas, ramplas, ascensores, escaleiras e estruturas tridimensionais. Os Vkhutemás influíron nesta rama da arte escénica debido a que moitos do seus alumnos resultaron brillantes artistas visuais que trouxeron unha inédita concepción do espazo escénico e a propaganda urbana dende unha perspectiva industrial.

Como sucedera coa Bauhaus, os Vkhutemás incorporaron os fundamentos estéticos e os estilos vangardistas rusos e centroeuropeos de antes da Gran Guerra. O Suprematismo, o Construtivismo e o Racionalismo convertéronse nos eixes centrais de ensinanza. Isto traduciuse na implantación da limpeza xeométrica, unha compresión da relevancia do sentido do espazo, a sintetización figurativa e cromática. Todo isto acompañado dunha forte experimentación en canto á capacidade instintiva de proxectar libremente ritmo, harmonía, simetría e proporcións. Os cursos incluían estudos de Historia da Arte, de maneira que rapazas e rapaces (a educación era mixta) tivesen sólidos coñecementos de todas as correntes estéticas e un fondo coñecemento de arte rusa. Como escola contaba con cen docentes e un alumnado que chegaba as dúas mil cincocentas persoas. A transcendencia dos Vkhutemás foi a elevación da vangarda como institución artística. A Bauhaus dera o paso de trasladar a produción artística equilibrada coa artesanía ao plano industrial. Pero os Vkhutemás converteron en canon o espírito da Vangarda Histórica.

Ambas escolas gañaron, a nivel internacional, unha reputación compartida: ambas eran vistas como un símbolo de reconstrución de países reducidos a cinza tras a guerra. Materializaban o paradigma dos anos 20 na arela pola educación. A pescuda e acceso a libros impulsou a proliferación de bibliotecas públicas ou de clubs de lectura e de xadrez para os traballadores. Entendían a cultura e o coñecemento como un elemento que perfilaba o criterio, que orientaba a tomar decisións correctas en base a observación da realidade, e daba autonomía individual. Pero tamén como un elemento construtivo colectivo, porque vertebraba, estruturaba e conducía á acción.

A cultura e o coñecemento daban claridade, consciencia, conciencia, prosperidade nos países na repercusión dos avances conseguidos, a disposición a colaborar e confianza. Víanse como elementos unificadores, que impulsaban os talentos naturais e reducían as limitacións impostas. Eses eran os ideais universais que imperaban nesa década sobre a educación, a formación e o coñecemento. A imaxe que mellor representou tal paradigma foi un cartel destinado a unha biblioteca pública norteamericana. Nela móstrase un soldado deixando o seu fusil para encamiñarse por unha ponte. Esa ponte, que conduce á cidade dos seus concidadás, está feita de libros: vense con claridade os volumes adicados a lexislación, a arquitectura ou a industria. A confianza fiábase ao respecto e a iniciativa. Pero tamén ía aparellada a outra cuestión: a de non traizoar. Iso implicaba tanto como sacar un deses libros da ponte, facendo que todo contacto, relación ou proxecto esfarelara. Por esta razón a Bauhaus e os Vkhutemás eran algo máis que escolas: era un símbolo de esperanza, de seguir adiante pese as circunstancias que foran e da capacidade do ser humano para construír algo novo, facendo honra das súas mellores aptitudes e actitudes.

Durante a euforia económica da post-guerra esta óptica foi recibida cos brazos abertos. En ningún outro sitio se

puxo de manifesto isto que en París. A cidade gala, como Berlín, era unha cidade efervescente en clima cultural. Xa antes da guerra fora o faro dende onde a influencia rusa se fixo notar polos Ballets de Diághilev. Pero a partir de 1920 esta sensibilidade, lonxe de descender, mantívose. A capital da república pasou o ser o lugar onde vangardas como o Dadaísmo e o Surrealismo atoparon fogar. Durante a I Guerra Mundial o colapso revelador dos valores que sostiñan o enfrontamento bélico tivo o seu movemento. O seu nacemento tivo lugar ao máis puro estilo dos feitos que abriron algo novo. O 14 de xullo de 1916, en plena guerra, o alemán Hugo Ball firmou un manifesto no que definía o Dada. Para Ball este termo era o «corazón das palabras». De feito escollera a data do manifesto de maneira simbólica, pois era o día de conmemoración do inicio da Revolución Francesa de 1789. Ball decidira lanzalo como resposta ao horror da guerra, facéndose eco do carácter pacifista que tiñan moitos dos seus colegas dadaistas. Todos eles, de feito, vivían en Zürich posto que Suíza era territorio neutral e isto levou a que moitos artistas se concentraran nas mesmas cidades.

Todos eles crearan o Cabaret Voltaire, en honor a unha das figuras máis admiradas durante a Ilustración e a Revolución. Xa na súa apertura se abrira unha exposición, acompañada de música rusa, africana así como cancións francesas e alemás. Se o Expresionismo supoñía a manifestación da anguria e ansiedade e a Nova Obxectividade unha visión que rexeitaba aparvar, o Dadaismo era poñer as cousas no seu sitio. O Dadaísmo e o Surrealismo (o seu sucesor) cuestionan todo. Era unha reacción á imposición inamovible que as autoridades fixeran de principios culturais, sociais ou políticos e que se asumiran como definitivos e definitorios. A guerra mostrara ata que punto eses principios non aseguraran nada semellante ao civilizado. O único que serviran fora traer morte e destrución, discriminación, escravitude, crueldade e converter xeracións moi novas en mortos en vida.

A nivel social a reacción foi un total escepticismo nos intereses e institucións desas autoridades, gobernos e convencións públicas. A nivel artístico isto traduciuse en levar a arte tradicional ao sitio que lle correspondía igual que a guerra: ao lixo. O poñer un urinario nun pedestal co mesmo tratamento que unha escultura manierista. A pintura do pasado, a que tanto se repetira como a imaxe perfecta da beleza ideal, só merecía escarnio. A realidade era a única que podía ocupar a arte. E nela habitaban dende os obxectos máis básicos ata o presente na inconsciencia humana, visible só co cese da actividade rutinaria.

A clave para comprender aos dadaistas e surrealistas é que, en esencia, fan preguntas. Interpelan a calquera espectador sobre o que ven, levando a cuestionar o que teñen fronte a si mesmos para que atopen a resposta na súa propia conciencia. Non a convencional, senón a que emite o raciocinio natural. A primeira vista nos cadros de Magritte ou nas fotografías de Man Ray nada ten unha lóxica, ata que a imaxinación fai o seu traballo ao dar a capacidade de mostrar outras dimensións ignoradas. Cuestionan a lóxica existente para mostrar a lóxica interna das cousas, a que non está sometida a normas. No onírico nin os tempos nin os espazos semellan ter coherencia ou sentido. Pero a realidade é que interpelan literal e directamente á natureza humana. Sobre todo o Surrealismo enraizaba co cotián, os contos e a cultura popular, explorando o seu carácter simbólico e fantástico (por exemplo nos refráns, relatos ou usos sociais). Neste sentido seguían a liña histórica do Simbolismo. Pero, ao mesmo tempo, eran irmáns do Expresionismo e da Nova Obxectividade.

Esta irmandade levou a que moitos artistas doutros estilos participaran desta corrente. Aqueles que conformaban o núcleo central dos surrealistas: Sophie Taeuber-Arp (Suíza), Tristán Tzara e Marcel Janco (de Rumanía), Jean Harp, Suzanne e Marcel Duchamp (Francia), Emmy Hennings, Hans Ritcher e Hannah Höch (Alemaña). A eles uníronse Picasso, Marinetti, Appolinaire, Amadeo Modigliani e Kandinsky. O Surrealismo compartía dinámicas co Cubismo, o Futurismo, o Simbolismo e o Suprematismo, ampliando o seu



Fig. 22 *Pavillón de Artes Decorativas de Bélxica.* 1925. Edificación deseñada por Victor Horta para a Exposición Universal de París. Horta, como moitos outros artistas modernistas entre eles Lalique, logrou inserirse dentro do Déco. Trasladou a este novo movemento o sentido da artesanía e a industria modernista pero sabendo falar a escala do Déco. Dominio público ⊜.

radio de acción en Italia ou Francia ao longo dos anos 20. Xunto co Expresionismo e o Futurismo, foi unha das estéticas vangardistas que experimentou maior versatilidade e presenza en diferentes ramas artísticas. O Surrealismo practicamente abarcou a pintura, a escultura, a arquitectura, o cinema, o teatro, a danza, a performance, a escenografía e a fotografía.

As persoas que comprenderan o alcance das novas correntes dende 1880 foron quen de participar activamente nelas. Luisa Casati, eminente esteta como Risco, foi unha das primeiras grandes mecenas dos futuristas. Casati contaba cunha extraordinaria colección de Arte, na que o principal tema de representación era ela mesma. Desexaba explorar e representar todo canto tivera o seu espírito, na luz e na sombra. É significativo que para os futuristas Casati era a encarnación da muller futura. Dende os seus luxosos retratos pintados por Giovanni Boldini na Belle Époque ata a espiritualidade presente no fauvismo de Keen Van Dogen, Casati destacara pola constante interpretación artística da súa persoa. Como ela mesma dixo «quero ser unha obra de Arte vivinte», establecendo a súa vida entre Milán e París.

O seu obxectivo vital levouna a ter constante contacto cos artistas dos Ballets Rusos e cos futuristas, que a adoraban. Casati tiña unha magnífica colección, tanto en pintura como escultura. Tras a Gran Guerra seguiu en contacto con ambos grupos, ampliando o seu círculo a máis artistas e estilos. Cando en 1920 moitos artistas surrealistas comezaron a instalarse en París, Casati estudounos. Recoñecendo o seu valor artístico fixo unha das contribucións máis célebres a este estilo. En 1922 fíxolle o encargo a Man Ray de retratala fotograficamente. Casati vivía no Hotel Ritz, sendo nas súas habitacións onde Ray captou o seu rostro. O resultado foi a imaxe da Medusa contemporánea: unha figura feminina que, con tres pares de ollos, obsérvao todo no espectador. Nada escapa a súa mirada: os seus ollos atravesan mente, corpo e carne. Tampouco é posible deixar de ver os seus ollos brillantes. Arredor desta Medusa non existe nin vida nin morte: o espectador queda suspendido no rápido, espléndido mundo interior que proxecta Casati. Esta fotografía, hoxe exposta no Museo de Arte Moderno de París, converteuse nunha das iconas máis decisivas do Surrealismo.

Cando Ray e Casati traballaron xuntos, París estaba a experimentar a consolidación do Art Déco. O Déco entroncaba cos estilos históricos e de vangarda, xa foran de antes ou despois da guerra. Precisamente por iso se considera o derradeiro grande estilo. Dos estilos históricos conservou o forte carácter figurativo, a harmonía compositiva e das proporcións, o sentido da elegancia,

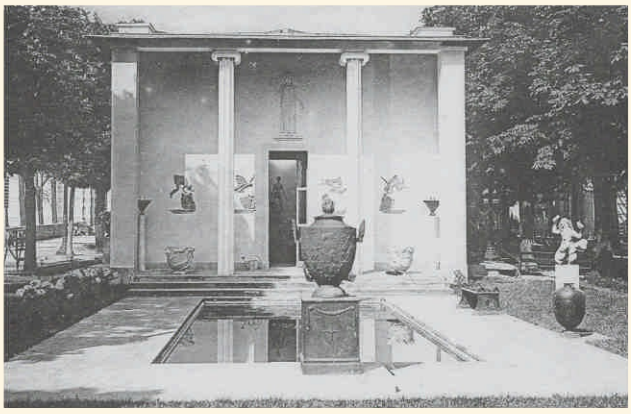


Fig. 23 *Pavillón de Suecia.* 1925. Esta elegante construción, obra de Carl Bergsten, mostra as características propias da arquitectura dos Países do Norte de Europa: limpeza de liñas, amplo senso do espazo e un carácter luminoso. Aquí ainda mais acentuadas pola tendencia Déco de amplificar os aspectos de maior textura e estruturación ⊜.



Fig. 24 *Pavillón da URSS.* 1925. Konstantin Melnikov ©.

a apreciación pola excelencia material e a atemporalidade das formas, así como o seu carácter representativo. Das vangardas as influencias foron diversas. Dos Ballets Rusos fíxose notar a pureza das cores e a perfecta coordinación estética de todos os elementos nun só espazo. Da Secesión Vienesa o carácter clínico dos espazos. Do Fauvismo a intensidade cromática. Do Futurismo os motivos tecnolóxicos e os procesos industriais. Do Cubismo o sentido figurativo plano. Da Bauhaus a limpeza formal gráfica e a funcionalidade. E dos Vkhutemás o valor plástico da xeometrización e sentido das texturas nas cores. Na súa teorización estética os artistas consideraban que os elementos figurativos do pasado podían ser, no seu aspecto máis esencial, tan práctico e dinámicos como as novas formas orixinadas no deseño industrial e tecnolóxico. A partir destes puntos o Déco erixiuse como un estilo universal debido a que permitía actualizar, máis que substituír, os estilos distintivos de cada país. Por esta razón a presenza do Déco estendeuse dende Europa por toda América, así como por Oriente.

Dado que París era a capital da Arte, foi nesa cidade onde se celebrou a *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* (Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas). Pavillóns de todo o mundo ocuparon a capital, presentando toda clase de bens básicos no novo estilo moderno (fig. 22 e 23). Debido a repercusión que tivo a unión estilística, de xeito orgánico, de arquitecturas, mobles, carteleira, tecidos, traxes, vidros, xoias e interiores, a exposición deu nome ao estilo: Art Déco. Estiveron presentes dende Inglaterra e Polonia ata China. Pero de todos eles o que máis destacou foi o Pavillón da URSS.

O seu deseño fora asinado por Konstantín Melnikov, membro do organismo ASNOVA[21]. Realizárase cun orzamento restrinxido, sendo trasladado dende Moscova a París coa supervisión do propio arquitecto (fig. 24). Porén, o pavillón destacou debido a que, pese a limitación de tempo que se impuxo para a súa montaxe, o equipo logrou o impensable: grazas o seu deseño eficaz puido construírse en menos dun mes coa dirección do enxeñeiro B.V. Gladkov e só con dez axudantes na Avenida Le Rien. Constaba dunha entrada cun posto dotado dunha alta torre.

A edificación propiamente dita eran dous triángulos escalenos invertidos, unidos por unha escalinata que servía de entrada. O teito da entrada estaba inspirado nas instalacións dos PROUN. Esta entrada conducía a diversos interiores. Estaban presentes dende os espazos con alicerces rectos propios dos fogares del aldeas labregas ata teitos barrocos e torres orientais, mostrando a ampla riqueza cultural rusa[22]. Nos paneis que servían de paredes podían verse fotografías colocadas libremente formando xogos xeométricos, mobiliario ou tecidos, todo disposto dun xeito totalmente escenográfico. A edificación tamén contaba co Club dos Traballadores[23], deseñado por Rodchenko, e que despois se doou como sede sindical en París. O Pavillón chamou a atención pola súa funcionalidade, experimentación e

21 Ассоциация новых архитекторов (Asociación de Novos Arquitectos) activo entre 1923 e 1932.

22 Pola sua xeografía Rusia é dividida en tres zonas: a occidental, con estreito contacto con Centroeuropa. O seu bloque central, sobre todo no sur, de influencia arábiga. O seu bloque oriental é asiático, con lazos estreitos con Mongolia, China e India.

23 Este club contaba con mobiliario para consultar libros e publicacións, xogos de axedrez así como mesas e cadeiras para ler a prensa, escribir, estudar ou traballar.

uso de grandes fiestras para substituír as paredes. A innovación que supuxo foi tal que recibiu o Grande Premio da exposición.

A exposición internacional de París tivo un impacto masivo. O Art Déco alcanzou o seu cénit entre 1925 e 1929, consolidándose como o estilo dunha era. A súa influencia nótase en obras como as de Díaz Baliño, quen comprendeu á perfección a estética Déco, así como a de influencias como a da arte rusa. Isto traduciuse en tapices ou carteis nos que o artista tomou elementos iconográficos ou imaxes emblemáticas das súas pinturas e ilustracións e as actualizou cunha visión Déco. As cores volvéronse pulcras e luminosas, as liñas limpas, as texturas suntuosas e as figuras sintetizadas e xeometrizadas. Para a súa biblioteca adquiriu libros como *Das Russische Theater sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode*[24]. Deste libro tomou referencias para a escenografía e a imaxe destinadas á xira internacional co Coral de Ruada entre 1930 e 1931. Díaz Baliño iría con eles percorrendo os grandes teatros dende Montevideo ata Buenos Aires, acompañado da súa colección de obras de estilo Déco para ser expostas e adquiridas por persoas interesadas.

Como as de Díaz Baliño moitas das obras de artistas galegos destes anos supuxeron unha total entrada á modernidade. Risco saudouna como a Revolución Estética Galega. A repercusión que tiveran as ideas, os proxectos, as imaxes, a linguaxe creativa ou o sentido representativo artístico tivo un profundo efecto na sociedade galega. Nun momento tan crítico como o da ditadura, o que se fixera por exemplo dende o SEG, contribuía a criar unha atmósfera de modernidade: A repercusión foi tal que Risco a situou á mesma altura que as grandes revolucións históricas polo seu alcance.

Todo o experimentado no decurso destas décadas, vai ter o seu resultado final ao chegar o final da Ditadura. En 1928, despois de varias fases e concursos, comezou a construción do Monumento a Curros Enríquez na Coruña co proxecto de Asorey. Isto produciuse nun momento no que o clima xeral de descontento era público e notorio. Cara 1929 foran medrando grupos de oposición, dando lugar a fundacións de novos partidos políticos e a consolidación de moitos outros dende 1925. No ámbito galego a lectura da realidade traduciuse na fundación, entre 1929 e 1931, de diversos partidos políticos. Estes foron a Organización Republicana Gallega Autónoma en 1929, Federación Republicana Gallega coa firma do Pacto de Lestrove o 26 de marzo de 1930, o Grupo Autonomista Galego (1930), Labor Galeguista (1930) e o Partido Nazonalista Repubricán de Ourense (1931).

En 1930 estaban xa formados os partidos de Alianza Republicana —integrada polo Grupo de Acción Republicana (liderado por Manuel Azaña), o Partit Republicà Catalan, o Partido Republicano Radical e o Partido Republicano Radical—, así como o Partido Republicano Radical Socialista e o Partido Republicano Democrático Federal e Derecha Liberal Republicana. As forzas sindicais recobraron forza: a Confederación Nacional del Trabajo (CNT) e a Federación Anarquista Ibérica (FAI) eran as máis potentes/activas posto que as condicións de traballo continuaban sendo pésimas. Isto levou a que a Unión General de los Trabajadores (UGT) e o Partido Socialista Obrero Español (PSOE) pasaran a formar parte da oposición. A evidente falta de lexitimidade popular e de respaldo social así como militar, levou finalmente a Primo de Rivera a presentar un programa de transición a Alfonso XIII. Ainda así nada se fixo efectivo.

Primo de Rivera presentou a súa dimisión ante o rei o 28 de xaneiro de 1930. Tras ser aceptada marchou a París, onde morreu nun hotel o 16 de marzo. A monarquía española pola súa parte comezou o seu colapso final. Alfonso XIII aceptara gobernar sen respaldo constitucional e agora era necesario afrontar un baleiro

24 O teatro ruso: a súa natureza e Historia con especial consideración do período revolucionario, foi escrito polo historiador da Arte austríaco Joseph Gregor (1888-1960) e do historiador cultural maxiar René Fülöp-Miller (1891-1963).

de poder. Foi entón cando designou a Dámaso Berenguer, xefe da casa militar do Rei, como presidente do Goberno. Era unha medida cautelar tomada co fin de iniciar unha nova fase que levara a unha normalidade constitucional. Dende o punto de vista do gabinete do rei a medida ideal era retornar a Constitución de 1876. No contexto de 1930 resultou unha decisión que non se axustaba ao que estaba a acontecer. A Restauración e a Constitución de 1876 eran os únicos precedentes que se consideraban, dende o poder, para tratar de establecer unha vertebración do Estado.

Neste contexto tratouse de resolver a crise a base de equilibrios. Non se continuaba coa Ditadura, pero tampouco se convocaban eleccións. Tratouse de devolver a lexitimidade a monarquía, pero non se chegou a implantar plenamente a Constitución de 1876. Pero nada disto era suficiente, nun momento no que estaba a firmarse o Pacto de San Sebastián en vista á proclamación dunha II República e tiña lugar o levantamento de Jaca o 12 de decembro. O fusilamento de dous capitáns —Fermín Galán e Ángel García Hernández— levou a unha intensa mobilización social.

A esas alturas o fráxil equilibrio desintegrárase. En febreiro de 1931 Alfonso XIII designou ao Almirante Juán Bautista Aznar presidente do Goberno. Foi o derradeiro movemento ante unha situación polarizada. Cando Aznar propuxo a convocatoria de eleccións municipais e logo a Cortes, con carácter constituínte, pasaron a interpretarse como un plebiscito de xeito xeral. Non xa sobre a Constitución de 1876, sobre Alfonso XIII ou sobre o presidente do Goberno: era un plebiscito sobre a condución do Estado, ou sexa, sobre a monarquía que nese momento operaba ao temón.

A convocatoria de eleccións para o 12 de abril de 1931 tivo dúas ópticas moi diferentes pero que poñen de relevo como se entendía a realidade. O goberno confiaba en que gañaran os partidos turnistas, que non fixeron campaña dado que pensaban que ían poder gañar cos métodos da Restauración Borbónica de 1876. Ningún dos seus representantes saíu á rúa nin fixo campaña. Tampouco a fixeron os partidos republicanos, que confiaban na súa vitoria dado o ambiente predominante. En apenas dous meses non houbo maiores manifestacións de tendencia. O 12 de abril os primeiros resultados que chegaban ao Ministerio da Gobernación parecían darlle a razón ao goberno. Pero o reconto de votos levou a confirmación da derrota dos partidos turnistas e, por ende, do goberno. O resultado era unha clara mensaxe para todos, incluído o Rei. Era a primeira vez que sucedía algo así na Historia de España.

O desconcerto levou a que o día seguinte, o 13 se convocara con urxencia todo o gabinete. As reaccións movíanse entre a perplexidade, a negación e mesmo a implantación dun goberno a forza. Alfonso XIII ignorou os resultados e ofreceu o goberno aos partidos monárquicos. Estes negáronse. A impresión de que os mecanismos do Estados estaban a ser barallados como cartas comezou a resultar insostible: non era posible querer recuperar una Constitución de finais do século XIX para lexitimarse, e logo ignorar os seus resultados para dirixir o goberno por actos máis preto do Absolutismo que do Constitucionalismo. Os consellos dos xuristas e avogados consultados polo Rei foron de tons diferentes, pero unánimes: debía acatarse o resultado da vontade nacional. Non cabía nin sequera unha posible abdicación no Príncipe de Asturias. Mesmo Melquíades Álvarez, que fora presidente do Congreso dos Deputados durante a Restauración Borbónica e era consciente de como se formara, foi transparente:

> No hay forma de formar una Corte Constituyente porque ya existen las municipales. ¿Otro plebiscito? Eso sería una sutileza legal para formar un gobierno de treinta días que viviría en medio de disturbios, provocados con razón. ¿Qué gobierno debería formarse? El republicano ya está constituido. La legitimidad reside en el sufragio, del que carecía la Restauración cuando se impuso.

Alfonso XIII tratou de gañar tempo. O ministro Gabriel Maura tivo a misión de consultar o seu irmán, Miguel Maura, sobre as pretensións dos republicanos. Ambos irmáns en casa falaron desa cuestión, un como enviado do Rei e o outro como membro do Comité

Revolucionario Republicano Socialista. Mentres que un propuxo convocar eleccións xerais para maio —prometendo que se volvían gañar os republicanos o rei renunciaría aos seus poderes—, o outro rexeitouno dicindo que os resultados eran máis que claros. O sentido dos tempos e da confianza non acompañou unha posible fórmula de compromiso, sobre todo despois do comportamento que tivo o Rei e o seu gabinete e tras o 12 de Abril.

A madrugada do 14 de abril, Alfonso XIII recibiu unha nota do Conde de Romanones para que chamase a unha reunión ao día seguinte, así como que nela presentase a súa renuncia como monarca. O Rei preparou a documentación de renuncia, así como consultou a ruta de saída de España. Apenas comezaran estes procesos cando, a 1:00 da mañá a Casa Consistorial de Vigo puxo nos seus estandartes a bandeira republicana. A esa hora miles de persoas estaban na rúa e, no momento no que se izou a bandeira, nos cafés comezaron a tocar A Marsellesa en honor a instauración da República Francesa de 1789. Varias persoas lograran entrar no concello para poñer a bandeira, que foi retirada pola Garda Civil corenta e cinco minutos despois. A partir das seis da mañá, a colocación da bandeira tricolor comezou a estenderse por todos os concellos. O seu izado facíase anunciando a proclamación oficial da II República.

A transición de poderes fíxose efectiva entre os antigos ministros e os membros do Comité Revolucionario. O Rei non abdicou formalmente senón que marchou, xunto coa súa familia, para instalarse en París. Con todo o seu documento final mostra que comprendía que a formación do novo goberno correspondía os membros constituíntes do Goberno Provisional da II República de España. Mentres isto sucedía as mostras de felicidade pública eran masivas. Na Coruña ao recibir a proclamación oficial, a xente atravesou a Rúa Real para acudir ao concello. Alí entraron no momento no que na Sala Municipal se colocaba o cadro alegórico da República. No exterior moitos viron como se izaban a bandeira galega e da II República. En Lugo os partidos republicanos encargáronse de poñer nas súas sedes a bandeira tricolor antes da declaración. Unha vez feita pública entre o mediodía e noite colocáronse de xeito oficial. A Coroa do escudo do frontispicio foi cuberta coa bandeira galega. O público que asistiu foi un dos primeiros en escoitar un discurso público co novo goberno, que se acompañou de música da banda municipal. O remate púxoo o canto do Himno Galego e a melodía da Marsellesa.

En Vigo, onde se fixera un primeiro izado de madrugada, este levouse a cabo na casa consistorial de maneira oficial o mediodía. A xente seguía reunida na Praza do Sol. Cando se fixo efectiva a muda, as persoas asistentes lanzaron vítores á Democracia, á Liberdade e á República. A moitas destas manifestacións e reunións multitudinarias a xente levaba bandeiras republicanas e reinaba o entusiasmo. Mais, para tratarse de convocatorias tan masivas, non houbo maiores altercados ou problemas públicos. As persoas das corporacións, igualmente, insistiron en gardar a calma. Alfredo Somoza, José Villaverde e César Carvajal, na Coruña, animaron a seguir a celebración pero en «completa orde». Unha mensaxe semellante foi a que deron en Ferrol Alfonso Quintana, Matías Usero e Xaime Quintanilla. Pediron que, unha vez rematados os actos, se retirasen «coa maior orde».

En Vigo Víctor Fráiz aludiu a «consolidar a República» cunha «gran disciplina de masas». Lugo foi a máis elocuente de todas. O Comité Republicano pediu á veciñanza «cordura, orde, sensatez, serenidade, respecto ás ideas e ás persoas. Sexamos bos republicanos». A noite, xa concluídos os procesos, o presidente do Comité —Rafael de la Vega— pediu «cordura e sensatez», pedindo a xente que marchase de xeito pacífico unha vez finalizado todo. Aconsellou tamén que o día seguinte se fixese vida normal. En realidade todo o que se dixo e fixo ese 14 de abril ía a deixar unha marca indeleble en Galicia. A normalidade asentou o espírito, as imaxes, os símbolos, as ideas e a linguaxe que ían ser a chave para abrir as portas do Estatuto de Galicia. Gañárase a partida de xadrez contra a Ditadura. Co-

mezaba agora o novo rumbo cara o plebiscito pro-autonomía, na República.

RES PUBLICA: O ANTEPROXECTO DO ESTATUTO DE GALICIA POLO SEMINARIO DE ESTUDOS GALEGOS E O PARTIDO GALEGUISTA (1931).

Co horizonte que se presentaba era preciso artellar o Estatuto de Autonomía. A Constitución da II República establecérase co goberno dirixido na sua maioría polo Partido Republicano Radical Socialista. O PRRS fora instrumental nos mecanismos de transición entre a Monarquía e a República. Os seus membros era de tradición liberal francesa, con fortes influencias da socialdemocracia. Na sua maioría formaban parte de diversas loxias da Masonería. Gran parte dos artigos presentes na Constitución de 1931 foron establecidos polo liderazgo de membros do PRRS, que ata 1933 fixeron unha viva defensa dos dereitos civís e políticos. Unha lectura de moitos dos artigos constitucionais mostra moitos dos valores que mantiñan no PRRS, como os seguintes:

> **Artículo 1.**- España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia.
>
> Los poderes de todos sus órganos emanan del pueblo.
>
> La República constituye un Estado integral, compatible con la autonomía de los Municipios y las Regiones. La bandera de la República española es roja, amarilla y morada.
>
> **Artículo 6.**- España renuncia a la guerra como instrumento de política nacional.
>
> **Artículo 7.**- El Estado español acatará las normas universales del Derecho internacional, incorporándolas a su derecho positivo.
>
> **Artículo 9.**- Todos los Municipios de la República serán autónomos en las materias de su competencia y elegirán sus Ayuntamientos por Sufragio Universal, igual, directo y secreto, salvo cuando funcionen en régimen de Concejo abierto.
>
> Los alcaldes serán designados siempre por elección directa del pueblo o por el Ayuntamiento.
>
> **Artículo 12.**- Para la aprobación del Estatuto de la región autónoma se requieren las siguientes condiciones:
>
> Que lo proponga la mayoría de sus Ayuntamientos o, cuando menos, aquellos cuyos Municipios comprendan las dos terceras partes del Censo electoral de la región.
>
> Que lo acepten, por el procedimiento que señale la ley Electoral, por lo menos las dos terceras partes de los electores inscritos en el Censo de la región. Si el plebiscito fuera negativo, no podrá renovarse la propuesta de autonomía hasta transcurridos cinco años.
>
> Que lo aprueben las Cortes.
>
> Los Estatutos regionales serán aprobados por el Congreso siempre que se ajusten al Presente Titulo y no contengan, en caso alguno, preceptos contrarios a la Constitución, y tampoco a las leyes orgánicas del Estado en las materias no transmisibles al poder regional, sin perjuicio de la facultad que a las Cortes reconocen los Artículos 15 y 16.
>
> **Capítulo I. Garantías individuales y políticas**
>
> **Artículo 25.**- No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas.
>
> **Artículo 27.**- La libertad de conciencia y el derecho de profesar y practicar libremente cualquier religión quedan garantizados en el territorio español, salvo el respeto debido a las exigencias de la moral pública. Los cementerios estarán sometidos exclusivamente a la jurisdicción civil. No podrá haber en ellos separación de recintos por motivos religiosos. Todas las confesiones podrán ejercer sus cultos privadamente. Las manifestaciones públicas del culto habrán de ser, en cada caso, autorizadas por el Gobierno. Nadie podrá ser compelido a declarar oficialmente sus creencias religiosas. La condición religiosa no constituirá circunstancia modificativa de la personalidad civil ni política, salvo lo dispuesto en esta Constitución para el nombramiento de presidente de la República y para ser presidente del Consejo de Ministros.
>
> **Artículo 36.**- Los ciudadanos de uno y de otro sexo, mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes.
>
> **Artículo 38.**- Queda reconocido el derecho de reunirse pacíficamente y sin armas. Una ley especial regulará el derecho de reunión al aire libre y el de manifestación.



Fig. 25 Alegoría da I República Francesa e a II República de España. 1931. Sen autoría rexistrada. Biblioteca Nacional de España, Madrid ©.

Artículo 40.- Todos los españoles, sin distinción de sexo, son admisibles a los empleos y cargos públicos según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen.

Capítulo II. Familia, economía y cultura

Artículo 43.- La familia está bajo la salvaguardia especial del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación en este caso de justa causa. Los padres están obligados a alimentar, asistir, educar e instruir a sus hijos. El Estado velará por el cumplimiento de estos deberes y se obliga subsidiariamente a su ejecución. Los padres tienen para con los hijos habidos fuera del matrimonio los mismos deberes que respecto de los nacidos en él. Las leyes civiles regularán la investigación de la paternidad. No podrá consignarse declaración alguna sobre la legitimidad o ilegitimidad de los nacimientos ni sobre el estado civil de los padres, en las actas de inscripción, ni en filiación alguna.

El Estado prestará asistencia a los enfermos y ancianos, y protección a la maternidad y a la infancia, haciendo suya la «Declaración de Ginebra» o tabla de los derechos del niño.

Artículo 46.- El trabajo, en sus diversas formas, es una obligación social y gozará de la protección de las leyes. La República asegurará a todo trabajador las condiciones necesarias de una existencia digna. Su legislación social regulará:

1. Los casos de seguro de enfermedad, accidente, paro forzoso, vejez, invalidez y muerte;

2. El trabajo de las mujeres y de los jóvenes, y especialmente la protección a la maternidad;

3. La jornada de trabajo y el salario mínimo y familiar;

4. Las vacaciones anuales remuneradas;

5. Las condiciones del obrero español en el extranjero;

6. Las instituciones de cooperación;

7. La relación económico-jurídica de los factores que integran la producción;

8. La participación de los obreros en la dirección, la administración y los beneficios de las empresas, y

9. Todo cuanto afecte a la defensa de los trabajadores.

Artículo 47.- La República protegerá al campesino y a este fin legislará, entre otras materias, sobre el patrimonio familiar inembargable y exento de toda clase de impuestos, crédito agrícola, indemnización por pérdida de las cosechas, cooperativas de producción y consumo, cajas de previsión, escuelas prácticas de agricultura y granjas de experimentación agropecuarias, obras para riego y vías rurales de comunicación. La República protegerá en términos equivalentes a los pescadores.

Artículo 48.- El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada. La enseñanza primaria será gratuita y obligatoria. Los maestros, profesores y catedráticos de la enseñanza oficial son funcionarios públicos. La libertad de cátedra queda reconocida y garantizada. La República legislará en el sentido de facilitar a los españoles económicamente necesitados el acceso a todos los grados de enseñanza, a fin de que no se halle condicionado más que por la aptitud y la vocación.

La enseñanza será laica, hará del trabajo el eje de su actividad metodológica y se inspirará en ideales de solidaridad humana.

Se reconoce a las Iglesias el derecho, sujeto a inspección del Estado, de enseñar sus respectivas doctrinas en sus propios establecimientos.

A imaxe institucional da II República estableceu como un espello das referencias culturais, políticas, sociais e históricas das que participaban non só

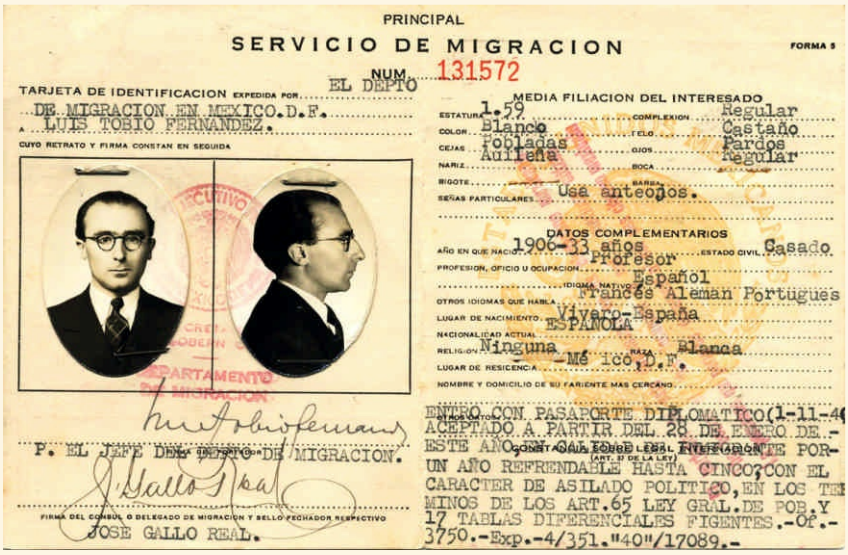
o PRRS. Tamén de moita da cidadanía que durante anos estaba na tradición liberal británica e francesa. A I República fora breve, pero durante os seus anos introducira como símbolos institucionais elementos gobernamentais republicanos franceses. A sua iconografía recolleu a Marianne tocada cun gorro frixio e unha coroa de loureiro. Como vestido a túnica antiga e como atributos a balanza da Xustiza, as áas da Vitoria e as Táboas da Lei ciceladas coas letras RF en referencia a I República Francesa. Outros elementos son o Galo, símbolo de Francia, o triángulo do Ser Supremo co lema Liberdade, Igualdade e Fraternidade, o Caduceo de Hermes (o símbolo do Comercio e a Industria), o Globo Terráqueo como símbolo de universalismo, libros, unha paleta con pinceis e bustos escultóricos como elevación da Educación, a Cultura e as Artes. Completando a iconografía da I República de España foron as paisaxes de labregos traballando a terra, a Industria en pleno funcionamento, cámaras fotográficas así como fouciños e rolos de palla recollidas con cordas.

A II República tomou moito deste simbolismo. Mantívose a Marianne coa balanza da Xustiza, se ven no seu caso sostendo a bandeira do Goberno. Mantívose o lema da Revolución Francesa así como os símbolos do Agro, a Arte e a Educación, ampliándose a presenza de medios como trens e barcos. Tamén se integrou a figura do león como símbolo de Nobreza de carácter. A correspondencia coa iconografía da Revolución de 1789 e a I República Francesa pasou a ser explícita, mostrando as dúas Mariannes (a francesa e a española) unidas en unha fraternal aperta. As paisaxes representativas de cada territorio quedaban así enlazados, establecendo unha identificación de principios e tradicións políticas (fig. 25).

Foi neste horizonte no que o Seminario de Estudos Galegos presentou, en maio de 1931, o *Anteproxecto do Estatuto de Galiza.* A sua redacción foi encabezada por Tobío, quen estaba a cargo da Sección de Ciencias Sociais, Xurídicas e Económicas (fig. 26). Tobío contaba con ampla experiencia en asuntos diplomáticos, polo que a sua orientación foi máis que necesaria para levar a práctica as observacións e as premisas traballadas polas Irmandades da Fala e o SEG ao longo dos anos. O Anteproxecto elaborouse a varias mans: Valentín Paz-Andrade, Alexandre Bóveda, Vicente Risco, Ricardo Carvalho-Calero e o propio Tobío. Cada un deles aportou os seus coñecementos e consideracións, dando lugar a un documento legal a presentar en Asamblea na Coruña para entra logo como proceso político (fig. 27).

O Anteproxecto, xa dende o Título I, establecía con claridade cristalina a perspectiva que tería un Estatuto galego. Entre outros artigos estaban os seguintes:

> **Art. 1.** A Galiza é un Estado libre drento da República Federal Española.
>
> **Art. 3.** As cores nacionaes da Galiza son branco-azul.
>
> **Art. 8.** Os dereitos fundamentaes dos galegos serán os que determiñen pra todo-los españoes na Constituzón do Estado Federal español.


PRINCIPAL

SERVICIO DE MIGRACION

FORMA 5

NUM. 131572

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR EL DEPTO DE MIGRACION EN MEXICO, D.F.

A LUIS TOBIO FERNANDEZ.

CUYO RETRATO Y FIRMA CONSTAN EN SEGUIDA

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA 1.59 COMPLEXION Regular

COLOR Blanco PELO Castaño

CEJAS Pobladas OJOS Pardos

NARIZ Aulleña BOCA Regular

BIGOTE BARBA

SEÑAS PARTICULARES Usa anteojos.

DATOS COMPLEMENTARIOS

AÑO EN QUE NACIO 1906-33 años ESTADO CIVIL Casado

PROFESION, OFICIO U OCUPACION Profesor

IDIOMA NATIVO Español

OTROS IDIOMAS QUE HABLA Francés Aleman Portugues

LUGAR DE NACIMIENTO Vivero-España

NACIONALIDAD ACTUAL ESPAÑOLA

RELIGION Ninguna RAZA Blanca

LUGAR DE RESIDENCIA México, D.F.

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO

ENTRO CON PASAPORTE DIPLOMATICO(1-11-4
ACEPTADO A PARTIR DEL 28 DE ENERO DE.-
ESTE AÑO CON CALIDAD DE TRANSEUNTE POR-
UN AÑO REFRENDABLE HASTA CINCO?CON EL
CARACTER DE ASILADO POLITICO,EN LOS TE
MINOS DE LOS ART.65 LEY GRAL.DE POB.Y
17 TABLAS DIFERENCIALES FIGENTES.-Of.-
3750.-Exp.-4/351."40"/17089.-

P. EL JEFE DEL DEPTO DE MIGRACION.

FIRMA DEL CONSUL O DELEGADO DE MIGRACION Y SELLO FECHADOR RESPECTIVO

JOSE GALLO REAL.

Fig. 26 Lois Tobío. Fotografías tomadas para a documentación do seu pasaporte como diplomático en 1940. Durante a II República, Tobío ingresou no corpo diplomático en 1933 realizando cursos e viaxes por Europa. En decembro de 1933 se integraría como Segredario da embaixada española en Bulgaria. Pasaría a ocupar a titularidade da embaixada en 1936, sendo logo en 1937 membro do Ministerio de Asuntos Exteriores e nomeado Cónsul con sede en Montevideo ®.


Seminario de Estudos Galegos

Seizón de cenzas, Sociaes, políticas i-económicas

EXPOSIZÓN

Presentada pol-a poñenza encarregada de redactar

Anteproyeito de Estatuto da Galiza

Galiza. Maio do 1931.

Fig. 27 Portada do documento do Anteproxecto do Estatuto de Galiza ©.

Título II.

Dos poderes do Estado Galego.

Art. 10. Compoñen o corpo eleitoral todol-os galegos, homes e mulleres, que teñan máis de 21 anos, coas escepcións que as leises asinen.

Art.14. Son eligibres pra a Asambreia, como pra as demáis corporazóns púbricas da Galiza, os galegos, homes e mulleres, maores de 23 anos, que rendan unha función útil pra a coleitividade, salvo as escepcións que as leises asinen.

Título III.

A esfera das atribucións e obrigas do Estado Galego.

Art. 29. Corresponden ó Estado galego as seguintes esferas de competenza:

a) Régime tributario, agás o imposto d'aduanas. O estabelescimento das tarifas arancelarias verificaráse por acordo antr'os poderes federal e galego.

b) Organizazón local.

c) Adeministrazón da Justiza.

d) Mando das forzas da policía, cuia orgaizazón corre a cárrego do Poder Central.

e) Débeda púbrica.

f) Política social, sin perjuizo dos compromisos géraes.

g) O insiño en todol-os seus grados.

h) Caminos de ferro, estradas e tráfico marítimo de interés predominantemente galego.

i) O Réxime dos institutos de Banca e Creto.

j) Dominio púbrico.

k) Beneficenza.

l) Sanidade.

II) Regramentazón d'espeitagos e xogos.

m) Estabelescimentos penitenciarios.

n) Lexislazón civil.

Art. 30. Son obrigas do Estado galego, ademáis das contidas n-outros artigos d'iste Estatuto:

a) Sometérese ás normas geraes que dicte o Estado federal drento das suas atribuzóns.

b) Garantizar o traballo a todol-os cibdadánS segundo as suas condizóns e as suas necesidades, con arregro ás eisixenzas da justiza social.

c) Regular a propiedade rural de xeito que veña a ficar ceibe de toda cárrega pra o que a traballa.

d) Proporcioar a todol-os cibdadans os meios necesarios pra o seu preño desenrolo espritoal.

e) Protexer todal-as manifestazóns da cultura galega.

A Asamblea do 5 de xuño de 1931 resultou ser un debate intenso. Presentáronse o anteproxecto do SEG e o da Federación Republicana Gallega. En moitos aspectos ambos eran proxectos paralelos, se ben en diferentes termos. Debido ao marco legal da II República considerouse en liña os termos de Galicia como un «Estado autónomo dentro de la República Federal española» que propoñía a FRG. Dado que o necesario era que saíra adiante o Estatuto, finalmente retirouse o anteproxecto do SEG. Pero con pragmatismo os galeguistas comezaron no propio debate a darlle pulo aos artigos presentados na Asamblea. Isto aplicouse por exemplo nos fortes debates sobre os dereitos das mulleres como suxeitos xurídicos legais, o cal foi defendido entre outros por Suárez Picallo. O mesmo sucedeu en canto as garantías constitucionais, o poder xudicial ou a ensinanza.

A Asamblea estendeuse dende o 5 de xuño ata o 27 de agosto (fig. 28). Porén, moitas forzas ata entón sopor-

te do Estatuto, comezaron a volverse ambiguas. A isto uniuse a paralización das obras do ferrocarril, a non aplicación de medidas contra o atraso económico e o caciquismo en Galicia e a paralización das obras do ferrocarril. Isto levou a proclamación do 27 de xuño de 1931 da República Galega, sendo erixido Antón Alonso Ríos como presidente da Xunta Revolucionaria da República Galega. Tal feito implicou o establecemento dun protoestado como tal. Nestas circunstancias era o momento decisivo de inclinar a balanza, tal como Castelao puxo de manifesto na entrevista feita por *El Pueblo Gallego* en *Galicia por su Autonomía: Concisa respuesta de Castelao:*

> **¿Debe Galicia obterner la autonomía?**
>
> -Debe y-endexamais terá mellor ocasión.
>
> **¿Debe obtenerla al mismo tiempo que Cataluña?**
>
> -¡¡Si!!
>
> **¿Qué procedimiento estima más eficaz?**
>
> -A unión de todos para pedila.
>
> **¿Qué actitud deben adoptar los representantes gallegos si no se le diera a Galicia lo mismo que a Cataluña?**
>
> -Marcharse do Parlamento.
>
> **¿Qué juicio y cómo deben los representantes gallegos terminar con ciertas campañas que de un tiempo a esta parte, por elementos sin significación ni reparos, merman el prestigio de la región con grave daño a sua causa redentora?**
>
> -Desprecio para toda-las parvadas. Erguer o nivel cultural e a dinidade coleitiva. Remar contra corrente e ¡avante!

Os debates estendéronse ata outubro, cando finalmente na Asamblea do día 25 concluíronse todos os artigos. A prensa a partir do 27 de outubro mostrou as fotografías (fig. 29) e sobre todo nos seus titulares qué era o Estatuto de Galicia: **«Concellos Galegos: Ehi tedes ó Estatuto. ¡E a vosa Liberdade!».**

Dado o novo contexto era preciso un novo enfoque práctico dende a base. Con rapidez, case un mes despois da ratificación do Estatuto, tivo lugar a fundación do Partido Galeguista o 5 e 6 de decembro de 1931 en Pontevedra. Tamén estaban no partido agrupacións de persoas novas como Xuventude Galeguista. Os precedentes organizados anos atrás serviron para concretar un partido como tal na II República. Os grupos xa constituídos serviron para dar un paso adiante. O Partido Galeguista tiña a sua matriz nas Irmandades da Fala (fig. 30), o Partido Nazonalista Republicano de Ourense, Labor Galeguista e o Grupo Autonomista Galego. Moitos dos membros integráronse no Partido. Porén, dado que non era posible a dobre militancia como partido, moitas persoas galeguistas que estaban adscritas a outros partidos non puideron afiliarse. As correntes ata entón estaban unidas en torno a grupos sen demanda de afiliación única. Pero unha cousa eran as Irmandades e outra un partido político. En 1931 o galeguismo vertebrouse como partido e non como agrupación. Isto

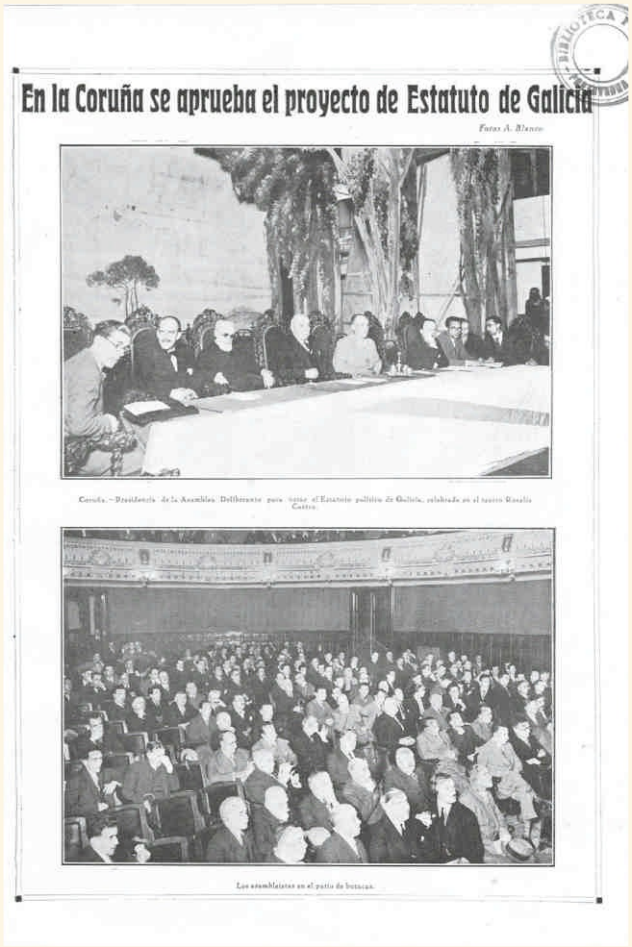


Fig. 28 Asamblea realizada no Teatro Rosalía de Castro. Publicada o 20 de xuño de 1931. *Vida Gallega* ©.

levou a que persoas que se integraran nas administracións na nova República funcionaran dende outros partidos, pero non dende o Partido Galeguista. Pese a isto o compromiso e as sensibilidades que eran propias das correntes galeguistas non desapareceron, sendo imprescindibles en canto a desbloquear procesos necesarios para a autonomía galega.

ENTRE ESCILA E CARIBDIS: A ASAMBLEA DE CONCELLOS (1932-1936)

Nos anos de 1932 e 1933 tivo lugar a Asamblea de Concellos. Como o seu nome indica, trátase dun proceso polo cal se xuntarían representantes municipais, institucionais, políticos e culturais co fin de levar a cabo a aprobación completa do Anteproxecto estatutario presentado en 1931. A primeira fase fora idear un Estatuto acorde. A segunda era contar cunha lexitimidade veraz. Así pois a Asamblea de Concellos, en realidade, foi unha serie de asambleas que se estenderon dende 1932 ata 1933, constituíndo precedentes en canto a artigos, organización e imaxe pública.

No contexto de 1932 a cuestión sobre a relevancia do tecido industrial, forestal ou agropecuario en Galicia pasou a ser un motivo constante de artigos, entrevistas e columnas de opinión. Antes eran temas importantes e foran motivo de manifestación pública. Pero neste contexto, sobre todo na prensa e na radio, foron cada vez máis motivo de atención. Xuntábanse as posibilidades que brindaba un estatuto e ao mesmo tempo as oportunidades de renovación e actualización necesarias. Unha lectura aos titulares e a artigos de 1932 a 1935 mostra cal era o enfoque que se tiña destes temas: *La reformaria agraria en Europa, Un ensayo de pedagogía social. Un programa para Galicia, Escuelas de Trabajo en Galicia, Crónica de Ginebra. El presupuesto de la Sociedad de Naciones, La reforma agraria, Galicia en el patrimonio forestal de España, El proyecto de reforma agraria en relación con Galicia, El Congreso Agrario de Villagarcía, La defensa de nuestra exportación pesquera, Hoy y mañana forestal de Galicia, Cruz Gallástegui*[25] *—La misión biológica y el problema agro-pecuario de Galicia, La Constitución francesa, Temas políticos. El ejemplo de Inglaterra, Autonomía y asesoramientos, El Estado redimirá los foros, subforos y foros frumentarios, Un tema palpitante: Sobre la plantación de árboles en los montes arrendados en Galicia* ou *Proyecto de Ley introduciendo modificaciones en las contribuciones territorial, industrial y de comercio. Utilidades sobre la riqueza mobiliaria. Derechos reales. Minas (canon de superficie) y transporte*.

O inicio deste proceso tivo lugar coa asamblea do 3 de xullo en Santiago de Compostela (fig. 31 e 32). Nela estableceuse a creación dunha comisión redactora e a preparación dunha asamblea xeral de concellos. Sería aquí onde se presentaría o anteproxecto final para ser votado. Pero dende esa data ata decembro, foron chegando enmendas para ir pulindo os artigos consignados en 1931 e os da ponencia presentada pola comisión



Fig. 29 Asamblea realizada na Sala de Plenos do Concello da Coruña. Publicada o 10 de novembro de 1931. *Vida Gallega* ©.

25 Cruz Gallástegui fixera estudos agropecuarios en Limoges, conseguindo logo o doutorado en Harvard e Cornell. En 1921 instalara un laboratorio na Escola de Veterinaria en Santiago de Compostela, contando cunha horta nunha parcela de media hectárea. Foi este espazo onde naceu a Misión Biológica de Galicia, sendo a primeira na Península Ibérica e a segunda en Europa en levar a cabo traballos de hibridación de cereais. Durante a II República estableceu unha segunda sede a petición do Concello de Vigo, cunha extensión de sete hectáreas en 1933. Un ano despois participou no X Congreso Mundial de Leitería en Roma e Milán en 1934 en representación do Ministerio de Agricultura.



Fig. 30 Homenaxe aos Mártires de Carral polas Irmandades da Fala. 1931. Entre o público pódese ver a unha nena tocada co gorro frixio, propio da figura da Marianne da República Francesa. Fotografía cedida por Ernesto Vázquez Souza.

parlamentaria das catro provincias que fora entregada o 29 de abril de 1932. Os trámites para a asuncións de enmendas e preparación do voto consensuado comezou ese xullo. A documentación conservada destas enmendas mostra ata que punto o Estatuto de Galicia foi traballado por persoas moi conscientes da significación da suas palabras.

Foron presentadas enmendas que mudaban expresións e incluso unha soa palabra, posto que se explicaba ata que punto as connotacións importaban nun documento legal. Tamén destaca a atención en certos temas considerados cruciais, como o réxime de montes, agrario, pecuario, pesca fluvial, aproveitamento de recursos hidráulicos, transporte, enerxía eléctrica, os dereitos cívicos das mulleres, defensa do patrimonio artístico e cultural, servizo de meteoroloxía, organización sanitaria, veterinaria e fitopatolóxica, marco lingüístico da administración, execución galega de minería, caza, pesca, réxime de augas, extracción de materiais preciosos, a infancia, e o que se chamou a «socialización de riquezas naturales, artísticas y económicas y empresas industriales, fabricación, ditribución y tasa de bienes» entre outras cuestións. Tamén indicaban a necesidade de incluír cuestións como os servizos de radiodifusión ou a lexislación penal, obreira, mercantil e procesal relativa a propiedade industrial, artística e literaria.

Quenes presentaron as suas enmendas neses meses dende xullo ata decembro foron avogados, institucións provinciais, partidos políticos (Partido Galeguista, Labor gallega, PRRS, Agrupación Radical Socialista de Santiago, Partido Republicano Federal de Izquierda Gallega), mestres de primeira ensinanza, alcaldes, notarios, estudantes, concellos, a Cámara de Comercio de Ourense, o Círculo Mercantil e Industrial de Vigo, institutos de segunda ensinanza, médicos, a Universidade de Santiago, a Federación Provincial Agraria de Pontevedra, a Xuventude de Galicia en Lisboa, o Partido Republicano Radical Agrario de Pontedeume, o Instituto Nacional o Sindicato Agrícola de Germade, persoas a título individual —como Antón Villar Ponte, Ricardo Carvalho-Calero— e o FUE. Todos non só aportaron enmendas senón tamén xustificacións detalladas sobre porqué o que explicaban era importante. A resolución do 3 de xullo mostraba a aceptación (ou non) das enmendas presentadas no documento estatutario preparatorio. Foi este documento o que logo pasou a ser tramitado en vistas a Asamblea de Concellos. A sua convocatoria e preparacións comezaron o 25 de outubro en vistas aos días 17, 18 e 19 de decembro.

Para a convocatoria non só se remitiron os convites oficiais. Chamouse a prensa para que deran conta dos inicios, situacións e peches das asambleas, dando información detalladas de canto sucedera. Foron chamados *El Pueblo Gallego* (Vigo - Pontevedra), *La Vanguardia Gallega* (Lugo), *El Heraldo de Galicia* (Ourense), *La Voz de Galicia* (A Coruña), *El Ideal Gallego* (Santiago), *El Eco de Santiago* (Santiago) y *El Compostelano* (Santiago). Remitíuselles o documento estatutario para ser reproducido nos periódicos para que a información fora aberta, sendo lido amplamente pola sociedade. A relevancia que tiña o Estatuto para moitas persoas ponde se relevo nunha das frases presentes na convocatoria da Asamblea: «Su objeto es trascendental para el porvenir de Galicia. En él se habrá de forjar la Carta fundamental de su futura vida política» (Cores Trasmonte, 1998), remitindo así as referencias da Carta Magna británica, as cartas constitucionais francesas e os edictos fundacionais parlamentarios.

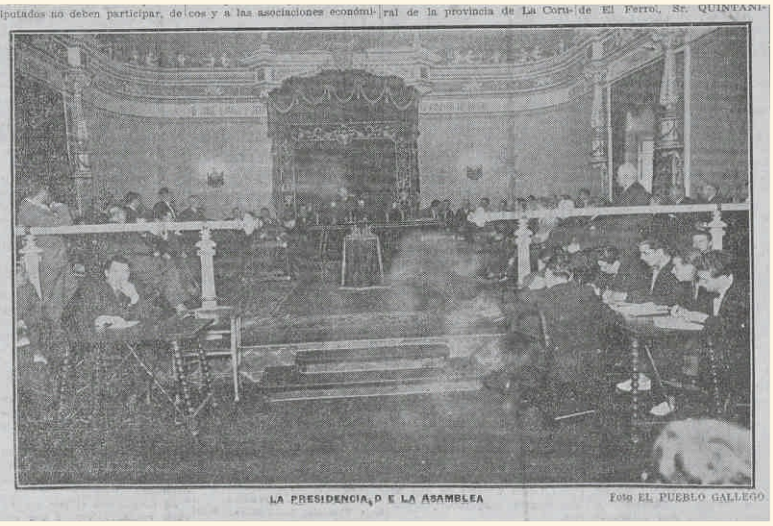


Fig. 31 Fotografía da primeira Asamblea de Concellos, realizada no Paraninfo da Universidade (actualmente Paraninfo da Facultade de Xeografía e Historia de Santiago). Publicada o 5 de Xullo de 1932. El Pueblo Gallego, Vigo. Dende o comezo as asambleas relacionadas co Estatuto foron radiadas, podendo ser escoitadas no ámbito público ©.



Fig. 32 Fotografía da Asamblea de Concellos, realizada no Paraninfo da Universidade (actualmente Paraninfo da Facultade de Xeografía e Historia de Santiago). Publicada o 5 de Xullo de 1932. El Pueblo Gallego, Vigo ©.

A Asamblea de Concellos tivo lugar en Santiago de Compostela nas datas estimadas. Comezou o día 17 coa exposición das enmendas. Tras esta fase informativa comezou a fase deliberante, na cal tiveron lugar a maior parte das intervencións orais e discursos de resposta. Foron horas nas que se produciron intercambios de opinión para logo votar, tendo en conta a consideración de quince días de reserva para consulta. Moitas das intervencións deron lugar a «voces y clamores imponentes». Certas perspectivas eran vistas como manobras políticas tras unha linguaxe formal, motivo polo cal deberon ser aclaradas. Oradores como Bóveda eran inclinados a facer uso de observacións especializadas co fin de romper a ambigüidade coa que se incluíran algúns artigos do Estatuto. Actitudes como estas fixérono destacar xunto a outras figuras que estaban con el como Díaz Baliño, Seoane, Plácido Castro, Gallastegui e os irmáns Villar Ponte entre outros. Durante a Asamblea igualmente levouse a cabo o nomeamento do Comité Central de Autonomía, co fin de xestionar o proceso do plebiscito dende a sua organización ata o resultado final. O día 19 de decembro finalmente aprobouse o que foi o anteproxecto final. Díaz Baliño realizaría o caderno co que logo se fixo divulgación pública para maior información oficial sobre o Estatuto de Galicia (fig. 33).

A fase final da Asamblea de Concellos foi o inicio preparatorio da campaña do plebiscito. En xaneiro o Comité Central estipulou cales serían os mecanismos de quórum para a validación do resultado en votos, así como o seguimento gradual da transición a autonomía e o tras paso de competencias a Galicia. A animación autonómica comezou en febreiro de 1933, participando dela moitas das figuras que estiveran nas fases preparatorias do Estatuto e na Asamblea de Concellos. O Partido Galeguista estaba representado nas intervencións orais e discursos levados a cabo pola Xuventude Galeguista, Bóveda, Villar Ponte, Sal Lence Méndez Brandón ou Castelao (fig. 34). Con eles comezaron os primeiros discursos masivos na sociedade, espertando a sua participación activa no Estatuto. O Comité que fora congregado tamén comezou a dar as primeiras pautas para o camiño legal do plebiscito. Isto incluíu aspectos relacionados coa defensa da autonomía fronte a argumentos a contra, a Autonomía e a vertebración do Estado, a convocatoria do Plebiscito e a sua financiación. Este punto foi importante porque estipulouse que non era posible dirixir a financiación do plebiscito a Asamblea nin ao Comité. Era algo que debía ser co-

lectivo, como tamén o era a causa. Polo que era necesario que agrupacións, concellos, deputacións, persoas a título individual ou asociacións contribuíran a mesma.

A cuestión da propaganda e a publicidade do Estatuto comezou a ser motivo de presión. En marzo constatouse que cada partido político (conservador ou liberal, galeguista, federalista ou centralista), asociación e grupo tiña as súas respectivas sensibilidades respecto ao Estatuto. A Asamblea levara a aprobación dun anteproxecto, pero a cuestión era como orientar a unidade. A pregunta era: qué criterio seguir? Non se aceptaran as enmendas de moitos, o cal levaba a que nun plebiscito se producira unha forte abstención posto que o Estatuto non respondía ao exposto. Por outra parte moitos non estaban dispostos a realizar a propaganda sen garantías de que se cumpriran moitas das propostas presentadas. Comezaron a darse os primeiros xiros de opinión. Mesmo cando se falaba de datas para o plebiscito indicando que era mellor deixalo para máis adiante.

Nestas circunstancias os primeiros pasos de campaña foron moi medidos. A enerxía que tiñan os discursos de animadores autonomistas non tiñan un movemento parello en canto a organización, publicidade e compromiso. Podían contar con axudas como Dorzán Publicidade (Ourense) que se puxo en contacto co fin de prestar os seus servizos para a propaganda sen custe económico. Pero cada vez xurdían máis desapegos, disensións que non se comunicaban e mesmo actos desleais a contra da Autonomía, distribuíndo rumores polas vilas de que o Estatuto estaba morto. Para agosto de 1933 volveuse a solicitar dende o Comité que todas as institucións e partidos axudaran na campaña, pero non tivo resposta activa. A reacción máis elocuente foi a do Partido Galeguista, por considerar que a pasividade, a falta de nervio e as deslealdades que estaban a facerse eran indignas. Envióuselle ao Comité unha carta na que se indicaba que ante a falta de cooperación para que o Plebiscito fora un éxito, o Partido retiraríase de calquer campaña e do propio Comité. Iso levou a unha reunión urxente no Comité o 5 de agosto de 1933. Bóveda acudiu e evidenciou unha realidade obvia: que ninguén estaba cooperando, só observando. E que nesas circunstancias o Partido Galeguista non ía continuar. Tamén indicou, ante esas actitudes indignas e cínicas, que se impuxera unha rectificación de conduta que indicara que se o Estatuto desaparecía, eso tiña uns responsables: os mesmos partidos que primeiro o apoiaran e logo o abandonaran.

Para agosto a campaña e o Estatuto movíanse nun remuíño do cal dificilmente se tiña saída. O Partido Galeguista xa non estaba disposto a manter el só a campaña. Por esta razón xa o 7 de agosto se barallaba reunir aos poderes económicos e políticos para seguir adiante ou directamente paralizar a campaña. A reunión de setembro foi derradeiro espellismo que quedaba, pois tra-



Fig. 33 Publicación do documento final do **Estatuto de Galicia. 1932.** Camilo Díaz Baliño. Esta publicación foi logo reproducida nun millón de exemplares para a campaña do plebiscito en 1936. A prensa anunciouno así: «Se repartieron ejemplares del Estatuto y octavillas de colores con recomendaciones para la unánime votación del Estatuto». Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

touse de establecer a organización do sufraxio e a data do 17 de decembro para a celebración do plebiscito. O espellismo quedaría finalmente roto co resultado das eleccións do 19 de novembro. Os resultados resultaron favorables para partidos da dereita republicana, tradicionalistas e falanxistas debido a que formaran coalicións ou foron en unidade. Mesmo así foron necesarios pactos para poder gobernar.

A partir deste punto sucedéronse varios feitos. O primeiro de todos foi considerar inoportuno o plebiscito. A reunión do Comité do 26 de novembro de 1933 non acudiron as representacións das organizacións de Derechas Autónomas y Radicales. En cambio acudiu Gil Robles, que falou en nome da Confederación Española de Derechas Autónoma. O espectro que bloqueou finalmente o avance do Estatuto foi que o clima político se atomizara e a xente estaba cansada. Dada a tensión na que se celebraran as eleccións, o esgotamento xeral non animaba a levar a cabo un seguinte proceso de plebiscito. Gil Robles non se mostrou preocupado por iso. Comentou que as forzas de dereita non estaban en contra da Autonomía e que de non poñer da súa parte, os principais partidos conservadores mostraríanse irresponsables e falsos. Foi un paso astuto no que era inevitable, por unha parte, a contraposición das actitudes que tiveran lugar nos derradeiros meses. E, por outra parte, era un xeito de observar cómo estaban as cousas para contar cun posicionamento a favor sen levantar máis suspicacias. Remitiuse de novo o convite as organizacións de Derechas para a derradeira asamblea de decembro.

O 3 de decembro, ante varias organizacións, tivo lugar a Asamblea que puxo final ao plebiscito e a campaña. Considerouse aprazalo *sine die,* sen contar con outro tipo de negociación ou saída. Unicamente deixouse como garantes de un remoto futuro que, cando o considerara o Comité, se convocara o plebiscito e que os partidos que defenderan a autonomía puxeran a súa aportación material. A partir deste punto non se volveu falar máis do anteproxecto. Foi o aviso da convulsión que se viviu en 1934. A Revolución de outubro, na que se produciu unha folga xeral fronte a crise das medidas gobernamentais, levou a reprimir militarmente os movementos. Francisco Franco encargouse diso en Asturias, onde comezara a folga. O resultado desta represión foi de mil cincocentos mortos, con miles de feridos. Tamén se encarcearon a miles de persoas nun clima de paranoia e desconfianza. Pese a que o Partido Galeguista non estivera involucrado, as acusacións infundadas levaron a que o goberno do Bienio Radical-cedista enviara a Castelao a Badaxoz e a Bóveda a Cádiz a modo de desterro. Isto rematou o 6 de setembro de 1935 coa restitución de ambos nos seus cargos en Pontevedra coa xestión de Portela Valladares[26], por entón Ministro de Gobernación.


PROPAGANDA DEL ESTATUTO

Mitines y conferencias de divulgación autonomista

Propaganda del Estatuto

LOS GALLEGUISTAS EN TIERRAS DE MEIROS

CONFERENCIA DEL DIPUTADO A CORTES SR. SUAREZ PICALLO

Aspectos y problemas de la autonomía de Galicia

Galicia en pie

EN PRO DE LA AUTONOMIA

VILLAGARCIA

LOS ARBOLES DE LA PLAZA DEL MERCADO

MONDOÑEDO

Automóviles u Allaria-Ginzo-Verin

Empresa "La Competencia"

Fig. 34 A esquerda: fotografía da Xuventude Galeguista que participou nos mitins da primeira campaña. A dereita: Castelao durante un discurso de campaña. Publicadas o 9 de febreiro de 1933. *El Pueblo Gallego,* Vigo ©.

26 Manuel Portela Valladares, nado en Pontevedra en 1867, contaba cunha longa carreira política: tivera o cargo de gobernador civil de Barcelona en 1912, Ministro de Fomento en 1923, Gobernador Xeral de Catalunya en 1935, Ministro de Gobernación entre 1935 e

Foi entón cando Niceto Alcalá-Zamora nomeou presidente do Consello de Ministros en decembro de 1935 a Portela Valladares. Para xaneiro de 1936 o clima da II República estaba crispado. Tiña tres cometidos: calmar o ambiente xeral, organizar un executivo de centro e finalmente convocar eleccións xerais en febreiro. Para entón o péndulo da unidade e as coalicións pasou as forzas liberais, incluíndo o Partido Galeguista. Constituíronse como o Frente Popular, a maneira do recente Frente Popular fundado en 1935 en Francia. O resultado das eleccións do 16 de febreiro foi un resultado favorable para o Frente Popular. Portela Valladares deixou o seu cargo, establecendo un traspaso de poderes pacífico. Esto fíxose efectivo o 11 de maio de 1936, cando Manuel Azaña foi nomeado presidente da II República.

Isto levou a dous feitos importantes en Galicia. O primeiro deles era que volvía a existir unha nova correntes favorable ao Estatuto, similar a 1931. E en segundo lugar, debido a coalición do Frente Popular, persoas de sensibilidade galeguista que non puideran afiliarse ao Partido Galeguista agora estaban todos na mesma dirección. Non só moitos foron restituídos nos seus cargos, tendo a experiencia de anos atrás na administración. Tamén era posible establecer diálogos sen problemas de afiliacións ou espectros ideolóxicos opostos. Casal pasou a ser nomeado alcalde de Santiago, así como regresaron a mesa a negociación do plebiscito. Tendo en conta o sucedido apenas tres anos atrás, xa non era posible ter actitudes mornas. O resultado das eleccións levou a que numerosos galegos agora ocuparan o cargo de deputados nas Cortes. O primeiro paso para rehabilitar o plebiscito tivo lugar o 8 de maio de 1936 no Congreso dos Deputados en Madrid. Foi aquí onde asistiron como deputados Osorio-Tafall, Castelao, Suárez Picallo,Fernández Mato, Alonso Ríos, González López, Martínez Risco, Guzmán, Fernández de la Vega, Cornide, Somoza, Díaz Villamil, Peñamaría, Poza, Ouro, Veiga González, Miñones, Villaverde e Calviño Domínguez. A eles sumóuselles como compromisarios ata vinteoito nomes entre os que estaban Bóveda e Peña Novo. Osorio-Tafall presidiu a xuntanza, mentras Carvalho Calero actuou como Segredario.

Varios puntos se falaron aquí. O primeiro deles foi o ánimo xeral. Considerouse que Galicia estaba máis que preparada para o plebiscito. Pensouse na data do 14 de xullo, pero dadas as dilacións que se viviran considerouse facer antes para evitar manobras dobres. Barallouse o 14 ou 21 de xuño. Bóveda engadiu que debía activarse novamente o Comité, especialmente para xerar unha dirección clara e unitaria. A respecto da financiación considerouse que debía levarse a cabo por parte das corporacións locais galegas, tal como apuntou Suárez Picallo. A respecto do criterio e a propaganda falouse de que a guía esencial debía ser a do Frente Popular. Tamén se argumentou que a propaganda debía ser feita por todos os partidos, de maneira que non fora dunha soa entidade.

Alonso Ríos comentou que isto podía ser, pero que a campaña gañaría en prestixio en Galicia de contar con outras sensibilidades e partidos (especialmente o Partido Galeguista). Bóveda pola súa parte fixo de novo fincapé en que esas directrices debían partir do Comité antes de nada. Foi entón cando o Comité se fixo realmente efectivo, tendo a primeira Asamblea o 11 de maio e xa con Casal como alcalde. Estipulouse que o Comité recollía a convocatoria de referendo do plebiscito acorde a lexislación do Decreto do 27 de maio de 1933, seguindo as medidas da Asamblea deliberante do 19 de decembro de 1932. Por cuestións técnicas Rajoy Leloup, que fora secretario da Asamblea e dimitira en 1933, actuou de oficio como segredario co fin de seguir unha orde coherente. Para a reunión do 17 de maio congregáronse os deputados nas Cortes, excompromisarios, alcaldes, concellos, deputacións provinciais (Coruña e Ourense), sociedades, federacións, comités e partidos políticos das catro provincias.

Foi nesta asamblea cando comezaron a poñerse directrices. Bóveda apuntou que debía ser o Comité quen dirixira o plebiscito. Pero Rajoy apuntou que co De-

1936 e finalmente presidente do Consello de Ministros entre 1935 e 1936. Resultou Deputado en Cortes en 1905-1923, 1931-1933 e 1936 e 1939.

creto do 27 de maio de 1933, quedaba definido que as funcións do Comité eran estritamente as de convocatoria, certificacións, confirmación do quórum, envío da Carta Galega e entrega da documentación dos cumprimentos esixidos ao presidente das Cortes. Considerou que o plebiscito en si mesmo xa era un acto político, polo que eran os partidos políticos (entre eles os que integraban o Frente Popular) os que debían facerse cargo da campaña: dende a publicidade ata a distribución.

O 31 de maio tivo lugar a asamblea que definiu en grande medida a dirección. Rajoy e Osorio-Tafall, como presidente do Comité, consultaran a Azaña as datas axeitadas para o plebiscito acorde aos artigos de consulta establecidos na Constitución da II República. O presidente deixou a consideración do Comité a fixación da data, concretando que a campaña debía ir acompañada do que chamou «una intensa campaña de propaganda para que el plebiscito refleje el verdadero y consciente sentir de Galicia en orden al problema de su autonomía» (Cores Trasmonte, 1998).

Aberta esta cuestión, e coa maioría de partidos políticos presentes, acordouse o 28 de xuño como data. Para o seu anuncio apelaríase ao artigo 12 da Constitución e o Decreto do 27 de maio de 1933, sendo logo enviado formalmente aos gobernadores civís das catro provincias galegas para logo ser anunciado nos boletíns oficiais. Así logo disporíase da organización precisa das mesas electorais. En vista da financiación necesaria, Alonso Ríos deu a idea de abrir unha conta bancaria na que depositar as axudas económicas. Para evitar involucrar ao Comité, indicou que a conta non iría a nome da Tesoureira do Comité e que se fixeran de xeito efecto de maneira directa na caixa do banco. A partir de esta asamblea, José López Bouza —erixido presidente da Deputación da Coruña— foi nomeado presidente do Comité. Con estas medidas xa tomadas, abríronse as portas para a celebración do plebiscito.

A MESA REDONDA: A POSTA EN PRÁCTICA DA SOBERANÍA ESTÉTICA GALEGA (1934-1936).

Durante os meses nos que se celebraron as asambleas, xurdiu un elemento clave que marcou as semanas do plebiscito: o carácter da campaña. Nos documentos precedentes das anteriores reunións de 1933 indicárase que o Comité non tiña porqué exercer ningún tipo de directriz unificadora e que, en todo caso, cada partido fose por libre e partise dos seus propios recursos para facer a campaña. Fronte a este punto de vista estaban as asociacións agraristas que, a contrario deste enfoque, si desexaban ser partícipes da propaganda e da súa loxística para darlles maior alcance.

A resolución que se lle deu a tal cuestión, como moitas outras cuestións da cultura galega que deu lugar o Estatuto, foi tan aguda como sagaz. Posto que non existía ningún tipo de punto concreto que definise a campaña, posto que se deixaba a elección de cada partido os lemas ou imaxes, o que se fixo foi unha campaña aberta. A partir da significación histórica e contemporánea da Autonomía, procedeuse a realizar lemas e imaxes que falasen para todas as sensibilidades, xéneros e idades. En tres meses era necesario facer esas imaxes, ademais de programar a súa impresión, organización na distribución e unha loxística.

Mentres se levaban a cabo máis reunións, o taller de Díaz Baliño converteuse —como fora na realización das esculturas da Acrópole por Fidias ou a Cova Céltica— no sete parroquias dende onde se traballaron os carteis e ilustracións por parte de diferentes mans. Uníase a isto que en 1934 tiveran lugar importantes inauguracións cun forte compoñente artístico e institucional, como a do Monumento a Curros Enríquez e a nova sede de Correos na Coruña. Díaz Baliño tiña ampla experiencia en organizar campañas publicitarias, era o encargado da carteleira do concello e coñecía de primeira mans as mellores imprentas, como funcionaban e como conseguir exactamente o que quería. Polo tanto quedaba na súa responsabilidade levar a cabo tal empresa, a cal se lle uniu a coordinación coa propa-

ganda do Partido Galeguista e a da participación de orquestras de música e cadros de músicos e bailaríns para os mitins. Todo iso para as catro provincias e naquelas cidades ou sitios lonxe do país onde os galegos podían facer campaña.

Tamaña escala estaba á altura dunha ambición de Estado. Pero á vez isto tocou outra cuestión: o financiamento. Posto que se dixera que cada partido fixese campaña cos seus recursos, isto levaba a unha fragmentación que facía insostible calquera esforzo. Por esta razón deuse como solución o seguinte pacto: todos os involucrados traballarían neses tres meses, sendo apalabrado o pago de xeito posterior ao plebiscito. Todo o mundo traballou tendo a palabra persoal como firma nun pacto verbal. Traballouse dende a confianza da palabra dada, sendo esta a forza que permitiu ter preparada a campaña en tempo e obra en escasos tres meses.

Seguindo a idea que tivera Alonso Ríos na asamblea do 31 de maio, abriuse unha conta bancaria na cal faríase depósito das doazóns filantrópicas feitas polos galegos en América, así como das subvencións das catro deputacións, concellos e agrupacións. A totalidade dos cartos serviría para pagar a cifra total da campaña, que economicamente concentrou o seu poder na impresión de carteis e fabricación de pancartas, así como nunha loxística na cal se contou con transporte motorizado e animal. Quenes vertebraron cadros de persoas para a organización e loxística foron os concellos favorables ao Estatuto, o Partido Galeguista como tal, as asociacións agrarias e a Frente Popular, de maneira que foi posible a distribución do xeito máis eficiente dende as institucións nas cidades ata vilas e aldeas, fose cal fose o seu acceso ou localización.

Estas cuestións foron deliberadas ata o mesmo xuño. Mentres iso sucedía a campaña foi tomando forma. Recolléronse as ideas máis representativas do Estatuto de Autonomía, así coma as que afectaban directamente á sociedade. Do Estatuto de Autonomía negociado en 1931 tomáronse os artigos ligados ás liberdades político-administrativas, entre os que estaban os seguintes:

Título I. Preliminar:

Art.3. Los derechos individuales serán en Galicia los definidos por la Constitución de la República.

Título II. Poder regional:

Art.6. La Asamblea se compondrá de Diputados elegidos por sufragio universal, igual, directo y secreto, según un sistema de representación proporcional, y para un periodo de tres años.

Título III. Atribuciones de la región:

Art.14. Corresponden a la Región gallega:

d) El régimen agrario: la creación de instituciones autónomas para la ejecución de su reforma; y la ordenación y fomento de Montes, Agricultura y Ganadería, sin perjuicio de las bases mínimas de defensa de la riqueza y coordinación de la Economía General, reservadas al Estado.

e) La adaptación de la legislación del Estado, y la ejecución, en lo que éste no reserve, respecto a Minería, Caza, Pesca y régimen de Aguas y sus aprovechamientos.

i) El régimen de transporte por carreteras, caminos vecinales y vías fluviales y la conducción de energía eléctrica, dentro de la Región.

j) La ejecución de los servicios de aviación civil y de radiodifusión, salvo el derecho del Estado a coordinar por los medios de comunicación en todo el país e inspeccionar los que Galicia establezca.

Título IV. Hacienda regional.

Art. 18. Constituyen la Hacienda de Galicia:

b) Los derechos del Estado en territorio gallego relativos a minas, aguas, caza y pesca, que asimismo le transfieren.

c) Los bienes e impuestos, derechos y tasas de las Diputaciones gallegas; y los que, con arreglo a este Estatuto, pueda adquirir y crear la Región.

Art. 20. El Estado respetará los actuales ingresos de las Haciendas locales de Galicia, sin gravar con nuevas imposiciones las bases de tributación de aquellas.

Art. 26. La Región podrá fundar, acomodándose a los principios esenciales de la legislación del Estado, un Banco, a través del cual pueda organizar todos sus servicios recaudatorios, de Tesorería, crédito, previsión,

> etc, bien por medio de sus Agencias o en relación con las actuales Cajas de Ahorros o instituciones análogas, siempre que no sean de carácter privado.
>
> **Art. 27.** A propuesta de la Región, y como compensación a los perjuicios que para su economía representa el arancel protector, el Gobierno de la República desgravará los maíces y los forrajes que entren por puerto gallego para su consumo en Galicia como alimento, y las materias primas necesarias a las industrias básicas gallegas.
>
> **Art. 28.** El Estado concede a la Región la facultad de intervenir, por medio de sus representantes o delegados, con carácter permanente, y sin perjuicio de las representaciones profesionales que correspondan a las entidades gallegas, en la Junta de Aranceles y Valoraciones, en el Consejo de Economía nacional, y en cuantos organismos se creen para la regularización del comercio de exportación o importación.
>
> También se admitirá su intervención oficial en las organizaciones que se establezcan para determinar precios, decretar tasas o ajustar condiciones para la distribución y venta de los productos agrícolas o industriales.

Puntos relacionados con estes artigos —como son a industria, os cereais e o ámbito agrícola, a xestións dos recursos naturais do territorio galego, os dereitos individuais ou o sufraxio universal— sumáronse as novas lexislacións estatais, como o dereito ao sufraxio feminino, e filtráronse na propaganda a través de imaxinarios colectivos, personificacións e atributos ligados ao mundo natural, á realidade ou a símbolos históricos galegos e universais. A propaganda estaba dirixida a toda a sociedade, observando os novos públicos potenciais que eran as mulleres, as persoas novas e a quen estaba traballando na industria, o comercio, no agro e no mar. A campaña abriuse á pluralidade política cara a unidade nunha causa que o representaba todo: o Estatuto de Autonomía. Todas as ideas e persoas estaban representadas coa mesma dignidade, aplicando de xeito práctico a educación do ideal artúrico.

Quen estaban comprometidos e sostiveran a causa anos antes —Díaz Baliño, Castelao entre outros— tiñan moi presente as connotación da Mesa Redonda, na que todos os integrantes teñen un sitio, un respecto por igual e un propósito nunha causa. Dende os anos 20 como artistas, escritores e estetas puxeran iconografía e imaxe en obras da materia de Bretaña como *Na noite Estrelecida* de Cabanillas, en plena Ditadura publicada polo SEG en 1926. Dez anos despois de que esta obra rematara coa palabra «esperade!», chegaba o tempo de chamar a acción dese mesmo espírito que representaba a sociedade galega. Esta convicción era fonda, como se pon de manifesto no feito de que a fundación de Dereita Galeguista a respecto do Partido Galeguista en 1935 non alterou en absoluto o clima de cooperación existente en 1936. Xoaquín Lourenzo explicouno con claridade:

> Por suposto, eu tamén fun cos do Frente, pero con certas reservas mentais, por canto esa alianza supuña para min acepta-los programas dun grupo de partidos con doutrinas ríxidas que nunca compartín. A verdade é que non son partidario dos políticos dogmáticos.
>
> (Sobre os posibles enfrontamentos pola toma de posicións ante o Frente Popular e o Partido Galeguista) nada diso, non houbo entre eles a menor ruptura, nin tan sequera unha pequena rozadela ou malquerencia, aínda que algúns quixeron interpreta-lo contrario. O certo é que, despois dese acordo que dividiu o partido, Risco, Cuevillas, Otero Pedrayo e máis eu seguimos tan unidos, coa mesma cordialidade de sempre, porque nunca houbo entre nós contradicións de fondo, aínda que cadaquén adoptara unha actitude política determinada, na reserva da súa conciencia (VV.AA, 2004).

Da inspiración nos modelos como os da Cova Céltica, as Irmandades da Fala e o SEG, así como no da Mesa Redonda, tomáronse organización, actitude e ideais para concibir unha campaña con personalidade. Pero se a premisa era orixinal, soberana e interesante, era preciso a forma axeitada para executala, poñendo de relevo a modernidade e atemporalidade desas características propias.

Cando Marinetti, Boccioni, Carrá, Russolo e Piatti firmaron a *Sintesi Futurista* reclamaron o poder da elasticidade, a sintetización da intuición, o sentido

da invención, a multiplicación de forzas, a capacidade dunha orde invisible e, moi especialmente, o xenio creador como a esencia do futuro. Isto contrapuxérono á rixidez, ao exceso de análise, ao plaxio metódico, á interferencia de xente cretina. Discerniron o que era futuro a través do que eles viron en países novos ou históricos pero con alma nova. De Serbia e Montenegro admiraban a independencia, a ambición e a audacia. De Bélxica a enerxía, a vontade, a iniciativa e a perfección industrial. Francia resaltaba pola intelixencia, a coraxe, velocidade, elegancia, espontaneidade, carácter explosivo e desenvoltura. Rusia era magnífica na súa potencia, solidez, inexpugnabilidade e o ser masiva. Inglaterra era sobresaínte debido o seu espírito práctico, sentido do deber, honestidade comercial e respecto a individualidade. Xapón era o país da axilidade, o progreso e a resolución e, finalmente, Italia era sinónimo de «toda a forza, toda a febleza do XENIO».

Tendo en conta as referencias, a campaña podía moverse perfectamente por precedentes históricos no británico, así como no belga, o francés e o ruso. A Historia galega mostrara como, dende institucións ata persoas concretas, de xeito colectivo se manexaban precisamente con iniciativa, vontade, coraxe, intelixencia, espírito práctico e honestidade nos pactos, tratos e no comercio. A campaña non só podía recoller iso, senón tamén moitas outras características comúns, como eran a elegancia, a desenvoltura, a potencia, o carácter masivo, a perfección industrial, a velocidade, o sentido do deber e o respecto á individualidade. Igualmente podíase dialogar cos países novos, compartindo aspectos como o da independencia, a ambición e a audacia. A fórmula que permitiu facer tanxible todo, e que Díaz Baliño coñecía ao detalle, foi o sentido do espectáculo da década de 1930.

O Crack do 29 levou á era da Grande Depresión. Se a euforia económica dende 1918 permitiu concretar un sentido do espectáculo en base ao exceso, a recesión a partir de 1930 levou a reducir o exceso para concentrarse en aspectos creativos do espectacular. A partir dese ano cuestións como a comunicación e a publicidade orientada ás masas traduciuse en monumentalismo, a Beleza en Romanticismo e a modernidade na elevación épica do cotiá (fig. 35 e 36). A isto uníaselle que Galicia estaba a experimentar o que na revista *Nós* en 1935 se chamou *A presencia de Galicia nos vieiros da Arte nova*. Certamente a nova xeración de artistas que viñan traian ventos frescos que, tal como Risco adiantara, estaban a abrir paso a décadas de movementos artísticos dende a unha orixinalidade propia (fig. 37).

En 1936 o glamour era un aspecto indispensable de toda imaxe, fora nunha institución ou na dimensión privada. Este termo naceu en relación coa maxia. En 1720 tense primeira constancia da palabra *gramarye* do escocés antigo. No século XVIII evolucionou a *glamer*, unha clase de feitizo que influía na percepción da realidade. O *glamer* resaltaba o mellor da realidade facendo todo distinto. O escritor romántico escocés Sir Walter Scott (1771-1832) fixo unha versión de *glamer* como *glamour*, popularizado a través dos seus poemas. Pouco

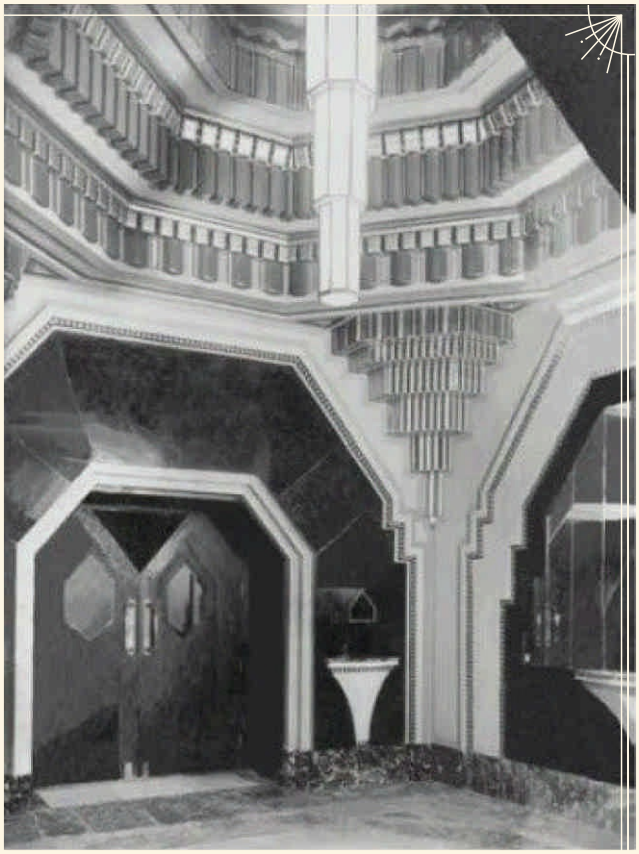


Fig. 35 *Vestíbulo do Cinema Savoy,* Rúa Real, A Coruña. 1931 ©.

despois da súa morte a xente comezou a empregar esta palabra para describir un feitizo metafórico sobre o que rodea as persoas por ser particularmente fermoso ou fascinante. Foi a partir da década de 1920 —o cal non é coincidencia por ser a época na que as mulleres comezaron a cultivar os estilos que actualmente se recoñecen como glamourosos—, cando o seu significado pasou a ter diversas dimensións.

De 1919 ata 1936 o glamour ampliou os significados como proxección, alusión e interpretación. Como un mago que fai un truco, tamén pode crearse glamour con fórmulas. O glamour é elegancia na restrición, romanticismo na distancia e brillo sen simpleza. É artificio e á vez referencias casuais pero estudadas. Non pode mercarse pero tampouco pode crearse da nada. É de onte e á vez futuro. É logro e é maxia. Podería argumentarse que as normas e articulacións do glamour son limitadoras. Pero iso só sería de tomarse como ditados ortodoxos cando en realidade son democráticos. A miúdo a súa base son referencias e imaxes do pasado que, combinadas con ideas propias e creatividade xenuína, conxuran unha maxia propia que ao contrario que noutros ámbitos non caduca.

É significativo como de *gramarye*, a raíz da palabra *glamour*, tamén naceu a palabra *grammar*. Existe un camiño común entre ambos termos. *Grammar* significa aprendizaxe e *glamour* foi alusión a maxia propia e libre, converténdose ambas en normas de linguaxe. Ambas teñen a función de establecer unhas normas que axuden a xente a articularse a si mesma e a comprenderse os uns cos outros.



Fig. 36 *New Victoria Cinema,* Londres. 1929. William Edward Trent e E. Warmsley Lewis. Actualmente este espazo é coñecido como Apollo Victoria Theatre ©.

Este foi un dos motivos polo cal o glamour se definiu tan ben nunha época gris como a dos anos 30. Como idea partía de grandes creadoras como Gabrielle Chanel que nos anos 20, seguindo a tradición das mulleres na alta costura francesa, tomou o mellor que ofrecía a realidade e do máis humilde para vestir e vivir ben. Logo a deseñadora de alta costura italiana surrealista Elsa Schiaparelli (1890-1973) actualizou esa filosofía comentando en 1938, por exemplo, que «a roupa boa, feita de maneira sinxela, nunca caduca, non importa quen che diga o que» ou que o feito de ter poucos cartos facía que se «mercaran moitas cousas de mala calidade. Isto é un serio erro». Non estaba moi lonxe da crítica que fixeran dende a prensa galega a respecto de Díaz Baliño, aconsellando que era mellor contar cunha soa peza del de alta calidade que non as innumerables pezas de baixo nivel técnico e material que saían das fábricas e que empobrecían o nivel de vida das persoas.

A campaña resaltou neste aspecto porque contaba cunha personalidade definida, cun pasado, un presente e un futuro. A súa elaboración visual estaba feita en base a uns códigos nos que tamén estaba o potencial da construción propia, cunha tradición comunicativa máis que significativa. Risco dera as claves sobre a estética galega, polo que era posible proxectar o glamour da mesma. De feito a cultura galega encaixaba perfectamente na dinámica do espectáculo da década de 1930, e en 1936 a sociedade estaba máis que preparada para vivir a campaña.

Para esas tres semanas o material do plebiscito segmentouse en pancartas, reportaxes fotográficos, entrevistas na radio e moi especialmente carteis e mitins

con música e danza, sendo os recursos onde se puxo o maior acento comunicativo. Os carteis falaban a través da imaxe e nos mitins falábase conxurando imaxes. As fotografías conservadas de moitos mitins realizados durante a campaña mostran ata que punto os oradores galegos fixeron honor a palabra mitin –unha trascripción ao galego do termo inglés «meeting» (*coñecerse*)–, reunindo a miles de persoas. Esas imaxes son o mellor testemuño de ata que punto a sociedade galega gozou da campaña ao máximo, experimentando a euforia de culminar a longa viaxe que fora a Autonomía a bo porto.



Fig. 37 *Creación de paisaxe.* 1935. Manuel Colmeiro. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 65,5 x 82 cm. Imaxe cedida pola Galería Montenegro (Vigo).

A campaña contou cun elemento máis, que sumou: o bo tempo. As tres semanas escollidas coincidiron co final da primavera e o comezo do verán coa festividade de San Xoán (o 24 de xuño). Cando se organizaron as imaxes e os mitins, aproveitouse esta feliz circunstancia, dándolle a campaña un sabor similar a unha festa máis que merecida tras anos restrinxidos de tensión. Os artistas eran quen mellor comprendían isto, como xa se vira na Bauhaus. E no taller de Díaz Baliño sabíase isto, como tamén que calquera experiencia artística sería vivida como un momento de paz, gozo e relaxación despois dunha época de concentración e contención. Así trasladouse a maxia da festa do verán —ao sentirse todo máis brillante e intenso— a un plebiscito para vivirse como o que era: unha celebración.

A ARQUITECTURA DUNHA CAMPAÑA: *ZEITGEIST,* ORGANIZACIÓN E LOXÍSTICA DO PLEBISCITO PRO AUTONOMÍA (1936).

A Crise de 1929 tivo o seu reflexo no estilo predominante. O Art Déco, na súa fase máis luxosa dende a exposición internacional de París en 1925, agora transformábase. Foi significativo que o deseño de roupa —que inclúa texturas e estampados Déco— pasou directamente a empregar como paleta única a cor branca sen máis detalle. En 1930 ningunha muller vestía con cores ou de negro, posto que o custo que implicaba a tintura de saias, vestidos ou xerseis era insostible co impacto da recesión económica. Os estampados desapareceron, sendo maioría telas lisas, sen ningún tipo de motivos xeométricos ou florais. A resposta ao Crack foi potenciar o aspecto máis sensual do Déco na vestimenta por medio das texturas, transparencias ou cunha caída da tea similar a unha segunda pel. Só a partir de 1931, cunha certa estabilización económica, a roupa comezou a ter unha paleta cromática propia —azul anil, vermello Rubinstein, amarelo manteiga, prateado, dourado, branco crema, perlado, violeta, negro acibeche—. Como estilo artístico o Déco inclinouse por dúas tendencias: unha é o romanticismo, suavizando e limpando as superficies de calquera exceso, deixando unicamente a figura ou ornamento representativo. A outra foi o monumentalismo, compensando a falta de materiais ricos co emprego dun só material de xeito masivo e a gran escala.

Nun contexto no que a industria e a agricultura estaban seriamente afectadas pola recesión, o Déco resultou

efectivo grazas a súa transformación. Fronte o estatismo, a incerteza e o caos, como estilo outorgaba un ambiente de claridade, dinamismo e mesmo protección grazas á súa solidez e sintetización. Nun momento de fondos axustes o Déco, co seu equilibrio entre arte e industria, tiña igualmente un carácter metafórico no cal a personalidade libre e a excelencia disciplinada seguía sendo o canon. A creatividade do Déco materializouse en grandes edificacións ou carteis con grandes figuras e intensas cores: todo o que non ofrecía a realidade, dábao a Arte.

O cinema foi o mellor expoñente desta directriz. No momento no cal a euforia económica se afundiu, o cinema incorporou o sistema sonoro. Non foi unha mudanza menor, tendo en conta a paixón pola música e o baile que definira os ruxintes anos 20 como un símbolo de liberación, sobre todo para as mulleres. O cinema sonoro impulsou o xénero musical, facendo que as coreografías, as bandas sonoras e os números musicais adquiriran peso propio. O mesmo sucedeu coas actrices e actores.

O falar mudou a imaxe pública de moitos, rematando moitas carreiras e elevando outras. Se por unha parte o amor polo movemento físico, a escenificación da individualidade e a expresividade libre pasaron a definir os musicais, o espazo que ocupaban as mulleres no mundo moderno traduciuse nas «woman´s pictures» (*filmes de mulleres*). Os filmes realizábanse en torno a unha protagonista, proxectando todo o que sucede dende ela: a súa vida, o seu traballo, os seus desexos, as súas emocións, os seus ambientes e circunstancias. Hollywood, grazas as fortes subvencións intencionadas do Estado, levou esta óptica á categoría estrela impulsando os xéneros históricos, musicais, góticos ou de comedia. Os cinemas, agora construídos como titánicas salas con milleiros de asentos, permitían mergullar en rostros, épocas, ambientes e estilos expoñendo os ollos a unha constante recreación visual que resultaba inspiradora.

O Déco de 1936 estaba a incorporar os efectos das mudanzas económicas e artísticas. O *zeitgeist* tomara un rumbo cada vez máis cortante coa subida ao poder do Partido Nazi en 1933. Dadas as súas liñas, unha das primeiras medidas foi o peche, saqueo e destrución das diferentes sedes da Bauhaus. Non só era un símbolo de Weimar, senón que baixo a dirección de Van Der Rohe pasou a ser tachada directamente de corruptora do que consideraban o estilo alemán e unha vía directa ao comunismo ruso. As persoas que integraran a Bauhaus marcharon de inmediato a outros países, sendo os primeiros en comprender as implicacións do novo goberno. Artistas expresionistas ou da Nova Obxectividade tamén viviron este sinalamento, facendo que moitos marcharan de Alemaña. Os surrealistas eran vistos como sinónimo de neurose. O Déco pasou a estar sinalado como un estilo inimigo: era de orixe francesa. Pese a que o Déco podía adaptarse e facer unha versión do mesmo segundo cada territorio, entendeuse o seu predominio internacional como unha exclusión do que eles consideraban alemán. Todo o que iluminara a década anterior, incluíndo dende o jazz e o blues ata a arte africana, era visto como unha aberración por ser considerada unha arte de salvaxes. Goebbels tomou control dos estudos de cine, convertidos nun espazo ao servizo do Terceiro Reich. Directores como Lang viron como comezou a explotarse a UFA, discriminando a moitos colegas e impoñendo liñas ideolóxicas que resultaron asfixiantes. Lang, como moitos outros, saiu de Berlín para non regresar nunca.

De xeito non moi diferente do que sucedera durante a Primeira Guerra Mundial co Dadaismo, o Surrealismo comezou a erixirse cada vez con máis forza como estilo de resposta. En 1936 no momento no cal en Galicia estaba a facerse a campaña polo plebiscito pro autonomía galega, en Londres estaba a celebrarse a Exposición Surrealista Internacional do 11 de xuño ao 4 de xullo e en Berlín organizábanse os Xogos Olímpicos do 1 ao 16 de agosto. Hitler autorizara a súa filmación a cargo da directora Leni Riefenstahl, para logo ser emitidos en todos os cinemas internacionais como dúas películas co nome de «Olympia 1. Teil — Fest der Völker» (*Olympia: o Festival das Nacións*) e «Olympia 2. Teil — Fest der Schönheit» (*Olympia: o Festival da Beleza*).

As innovacións cinematográficas e o innegable estilo das imaxes do que foi a primeira filmación dos Xogos Olímpicos logo foron incorporadas na industria cinematográfica, á vez que como filmes mostraban os efectos do que Goebbels chamou «pausa olímpica». Coas Olimpíadas queríase dar unha imaxe de normalidade, apertura e tolerancia ante o mundo, ocultando as consecuencias das accións feitas en anos anteriores e apoiándose na lexitimidade do apoio popular na liña dos gobernos liberais. A estética, o uso e a significación que se quería sumar é unha mostra de ata que punto a fotografía, a imaxe cinematográfica ou o deseño gráfico como artes novas tiñan a connotación de ser pezas de engrenaxe da democracia. De igual xeito todo o relacionado con estas artes novas —os artistas e creadores, os temas e as referencias artísticas— tamén entraban dentro desa connotación, exercendo poder de convocatoria e de mobilización.

Os parámetros nos que se moveu a campaña galega estaban ligados aos das persoas que encabezaron a súa organización e loxística. A súa execución ligouse os símbolos galegos e a arte traballada nos anos 20, tanto en Galicia como en Europa. Pero tamén en simbiose cos termos e símbolos das repúblicas e as revolucións históricas internacionais, especialmente a iconografía revolucionaria gala imperante na II República así como as culturas francesa e rusa. Parámetros estéticos opostos ao que estaba a suceder no Terceiro Reich e no novo Imperio Italiano[27]. Unha decisión feita tanto a conciencia do que estaba sucedendo como por afinidade a culturas ligadas aos valores dos que participaban. A linguaxe cinematográfica e das artes escénicas igualmente estiveron moi presente na carteleira, sendo esta a que levou o maior peso da campaña. Tendo en conta as circunstancias comunicativas, pedagóxicas e económicas, sinxelamente os carteis podían chegar onde non podían a radio, as revistas cos reportaxes fotográficos ou un mitin.

Por esta razón do taller de Díaz Baliño saíron once carteis por parte de sete autores, obras que el se encargou de supervisar e executar a súa impresión. Coñecía o mundo da imprenta tan ben como Casal (fig. 38), polo que traballando ambos no concello se estipulou a cantidade e os sitios de impresión. Púxose de cifra total sesenta mil carteis, todos impresos en cor e cunhas medidas que oscilaban entre os sesenta centímetros (o máis pequeno) e un metro (o máis grande). En 1936 o sentido da cor era algo exclusivo. Ese ano foi o momento no que os estampados de grande colorido volveron ao estilo feminino da man de Schiaparelli, quen ademais no 36 creou o *Shocking Pink*: un ton case eléctrico da cor rosa. Outras cores que se incorporaron a paleta de 1930 foron o laranxa, verde pistacho e os tons pastel (como o azul celeste). Tamén é significativo as connotacións que tiña a cor. A partir desa data a súa presenza en filmes estaba reservada a obras as que se desexaba dar un ar elegante —*A Raíña de Nova Iorque* (1937)— así como metafóricas de fantasía, aventura e aprendizaxe —*Aventuras de Robin Hood* (1938) e *O Mago de Oz* (1939)— e epopeas históricas —*Foise co Vento* (1939)—. A abundancia de carteis impresos a cor foi unha decisión tomada a pulso co *zeitgeist* cultural, sabendo como virar no momento axeitado.

O encargo da impresión de tal cantidade de carteis esixía perfección técnica, material abundante, rapidez e profesionalidade. Galicia contaba coas imprentas de Nós e Moret (A Coruña), Gayoso (Lugo), Landín (Pontevedra), Paredes e Gráfica de Asturias (Santiago de Compostela) ou Galicia (Ourense). As imprentas escollidas foron a Imprenta Popular de Mondoñedo e a Imprenta Roel, que contaba con sedes industriais en Coruña e Vigo. Ambas tiñan o prestixio de ser as industrias máis actualizadas e de maior capacidade, concretándose a confianza do pago das impresións ao nome cabal que tiña Díaz Baliño. Foi así como se fixo a xestión das impresión, a cal demandou a disciplina

27 En 1936 proclamouse o Imperio Colonial Italiano, que abarcaba o Reino de Italia, Eritrea, Somalia, o Dodecaneso, Libia e África Oriental.

severa do artista, dado que era complexa tendo en conta a clase de carteis que se realizarían.

A primeira elección que se fixo foi a do papel. Apartouse a opción de calquera papel fino para escoller un papel de peso e tintas de alta calidade, de maneira que quedaran ben adheridas á superficie e cunha adecuada definición tonal. Os carteis da campaña do Estatuto de Autonomía eran realmente un encargo especial. A súa impresión dividiuse entre técnicas litográficas e tipográficas para offset, cun uso de ata oito tintas. A impresión realizouse deste xeito debido a que sendo un encargo de volume de tirada, número de tintas e formatos este procedemento fotomecánico era axeitado. Non só era o máis rápido senón que, mesmo coa aplicación de maquina pesada e de calidade material, facía máis asequible economicamente a impresión. Debe contemplarse o feito de que tras a I Guerra Mundial os prezos do papel subiran e foi aínda a máis coa Crise de 1929 debido a inflación. O cartel de Vidarte foi impreso na Imprenta Popular por cuestión de axilización dado que era a área do artista. Porén, todo os demais —os de Castelao, Seoane, Maside, López Bouza/Zeus, Díaz Baliño e Díaz Pardo— saíron das sedes coruñesas e viguesas de Roel.



Fig. 38 Un sorrinte Anxel Casal durante o exercicio do seu cargo como alcalde de Santiago. 1936. Imaxe cedida por Ernesto Vázquez Souza.

As imprentas como a de Roel estaban organizadas por equipos divididos por especialización. Un cartel, tras ser entregado o deseño modelo polo artista, pasaba as mans dos linotipistas para a organización compositiva. O primeiro paso era saber o texto do cartel. Este equipo traballaba nas máquinas de linotipia co fin de crear os moldes de textos con lingotes de chumbo fundido. Unha vez feito isto traballábase a imaxe do cartel ao completo. Para iso empregábanse as placas tipográficas das minervas. A minerva funcionaba con prensas de platina que traballaban como máquinas de impresión plana deseñadas para carteleira de alta calidade. A impresión era executada polos maquinistas, quen empregaron as minervas para os carteis de menor tamaño mentres que para os de maiores dimensións usaron unha combinación con máquinas cilíndricas.

Tras obter o cartel resultante, seguía a preparación por parte do equipo de encadernación. Estas persoas encargábanse de montar os carteis para asegurar a súa duración. Tendo en conta que eran carteis destinados a estar en vías públicas ou interiores, era necesario que foran duradeiros. Pero tamén que resultaran apropiados visualmente. Por este motivo os carteis foron enmarcados de xeito rústico, cun marco externo de papel máis duro, de maneira que resultaran elegantes ao ser postos. O penúltimo paso foi o equipo de guillotina, encargado de facer o corte preciso nas marxes tendo un remate limpo. O toque final dáballo o equipo de prensado, encargado de darlle o acabado. O acabado requiría comprobación ao máximo detalle e a aplicación química de fixadores. Iso aseguraba a súa resistencia física, solidez de impresión e aguante fronte a climatoloxía e exposición as longas horas de sol. Dada a sofisticación coa que se traballou e as mans involucradas —dende a idea dos carteis por artistas ata as centos de persoas adicadas a impresión—, cada cartel non era só unha peza

de propaganda: era unha obra de luxo. O cómputo total de carteis artísticos para a cidadanía supoñía en si mesmo unha fortuna digna do mellor banco.

A derradeira fase foi a colocación estratéxica dos carteis. O ambiente público era o lugar de encontro, xa fora en prazas, rúas ou xardíns. A máxica transformación da vía pública nunha galería de arte fíxose partindo do alto número de carteis e do aproveitamento máximo de cada superficie e espazo. A partir desta base traballouse para facelos chegar a cada recanto de Galicia, e as persoas interesadas noutras cidades máis alá do territorio galego. Tamén era necesario levar a cabo tramitacións en cada concello e tamén contar con equipos para a colocación de carteleira e pancartas. Dado que isto requiría de persoas en cada núcleo de poboación, a responsabilidade da propaganda deixouse en cada partido, e o que se fixo foi establecer unha rede de pequenos comités pro-estatuto. A organización de equipos estaba composta de persoas novas por parte do Partido Galeguista, da Frente Popular e as asociacións agrarias. Serían elas as persoas responsables de vertebrar a unificación visual e de propaganda por todo o país.

Se a economía era circular, tamén o sería a propaganda. Os carteis saían das cidades para as vilas e de elas ás aldeas e vilares. Nas dúas primeiras concentraron as súas forzas os comités do Partido Galeguista, a Frente Popular e os concellos a prol da Autonomía. As asociacións agrarias eran as que estendían as redes. Partían das cidades e vilas para levar a carteleira e todo material visual ás vilas pequenas, aldeas e vilares grazas as liñas de comunicación establecidas entre parroquias.

Cada comité debía de encargarse de contar con persoas que se responsabilizaran da solicitude obrigatoria de autorización para a colocación de publicidade na vía pública, o paso pola inspección das autoridades para que os carteis e pancartas non infrinxisen a normativa de orde pública e que se axustasen á legalidade vixente. Ademais tamén eran precisos cartos para o correspondente pagamento de taxas. Debe de terse en conta que estas persoas debían ser particularmente boas a hora de falar coas autoridades: en 1936 aínda moitos concellos e autoridades locais eran hostís a calquera proceso electoral ou presenza do Partido Galeguista e o Frente Popular debido ao sucedido en 1934. Era necesario contar coa súa colaboración ou tolerancia para a colocación da propaganda do plebiscito autonómico e que esta non desaparecera ao pouco tempo. Polo tanto este apoio pasou a ser xestionado por estes comités, constituídos por persoas de cada sitio dotadas para tratar coas autoridades, negociar e chegar a pactos.

No caso de ter pasado por todas estas fases de verificación, levábase a cabo a colocación de carteis. Para isto tamén era necesario equipas dunhas cinco persoas e un medio de transporte. Era preciso un condutor habilitado e catro persoas que axilizaran a colocación e a fixación. Os transportes empregados para as campañas eran as furgonetas e, en menor medida, autos. Cada equipa encargábase de recoller o material de día e colocalo dende a madrugada ata o final da noite, de maneira que ao comezar o día as persoas que saían a rúa atopasen a vía pública complemente transformada.

As equipas cubrían muros e fachadas, pegando os diferentes carteis de forma seguida de maneira que as súas respectivas mensaxes entrelazaban entre elas. Era un xogo creativo inspirado nas experiencias visuais da revista *Nós* que introducira Risco e que logo Casal estendeu coa estética de *Lar*. No caso dos carteis este xogo permitía que diferentes sensibilidades falaran entre elas, facendo superar calquera diferenza ao apelar a unión pola Autonomía. Nos concellos máis inclinados á causa, como na Coruña, a presenza dos carteis resultaba intensa. Nos concellos menos inclinados só se aceptaron os carteis de Díaz Baliño e o da imaxe da labrega cunha vaca de Castelao, prohibindo todos os demais. Mesmo con estas limitacións o xogo entre ambas imaxes era tal que resultaba perfectamente comprensible para quen o vise.

Para conseguir a maior fixación da carteleira as equipas asegurábanse de pegar fortemente cada obra. As furgonetas, cargadas cos carteis, tamén estaban equi-

padas con cepillos e brochas gordas, cubos de engrudo e latas de dezaoito libros de gasolina. En cada sitio escollido as furgonetas abríanse para escoller os carteis e descargar os cubos. Dado que aínda non se crearan colas químicas de adhesión instantánea[28], a cola máis empregada era o engrudo: unha pasta orgánica feita con fariña ou centeo (o máis común en Galicia) preparados en auga fervendo ata obter unha masa viscosa. Logo engadíaselle azucre para reforzar a adherencia e alume[29] para que, sendo unha fórmula natural, esta durara sen acabar podre. O engrudo era fácil de obter e sinxelo de preparar. Co engrudo preparábanse as superficies, aplicando unha primeira pasada. Logo colocábase o cartel e volvíase a dar unha segunda capa de engrudo para fixalo, permitindo impermeabilizalo e sobre todo asegurando os bordes de maneira que fora moi difícil de arrancar coas mans ou desprender pola choiva ou o vento.

O medio de transporte máis empregado para o traslado de carteis era a furgoneta. O seu deseño rectangular, cunha cabina reservada para a dirección da tracción e un espazo traseiro amplo, facían das furgonetas vehículos lixeiros. A súa carrozaría era a máis solicitada para as empresas de encargos e nas zonas mineiras, pesqueiras e de produtos agrícolas. En Galicia estas zonas e o comercio impulsaron a demanda deste transporte, dado que as furgonetas podían ser abertas, pechadas ou de reparto facilitando o transporte de mercancía. O prezo dunha furgoneta en 1936 nos concesionarios galegos movíase entre as catro mil e as oito mil pesetas, sendo na súa maioría vehículos de importación. Os máis habituais eran a marca norteamericana Ford modelo A e AA (que eran motores de baixo rendemento), a Hispano-Suíza[30], Citroën (francesa) e Fiat (italiana). Os automóbiles eran vehículos privados pero tamén foron empregados na campaña, sobre todo para a publicidade. Na súa maioría tamén eran de importación americana e europea, cun prezo en 1936 superior as furgonetas: entre cinco mil e quince mil pesetas. Estes foron os medios máis recorrentes para poder trasladar a carteleira e as pancartas entre cidades e vilas.

As furgonetas e coches debían levar consigo latas seladas. Non estaba establecida unha rede de surtidores de gasolina ao longo das estradas galegas, polo que as latas eran necesarias. As vendidas era de dezaoito litros, que eran as de máxima capacidade para traxectos medios e longos. Unha furgoneta precisaba entre dez e quince litros para cen quilómetros, podendo cargar un litro de gasolina cun prezo estable de setenta e seis céntimos de peseta. Os maiores surtidores de gasolina estaban repartidos entre Coruña e Vigo, onde estaban as infraestruturas loxísticas estratéxicas de CAMPSA.

O seu monopolio nos portos de ambas cidades garantía prezos estables dende 1927 cando fora creada como Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos S.A, mantendo un prezo controlado polo Estado. Cada lata que levaba unha furgoneta tiña un custe de quince pesetas. Tendo en conta a cantidade de trasladados necesarios para a carteleira, o transporte a tracción eléctrica combinouse co de tracción animal. Dado o estado de moitos camiños e corredoiras que conectaban a vilas con aldeas e vilares, non era posible chegar as veces con furgonetas. Pero si era posible dende as vilas cargar os carteis en carretas tiradas por cabalos, mulas ou burros e carros do pais tirados por vacas ou bois. Cabe imaxinar a impresión que causaría para moitas persoas a chegada de carteis do plebiscito galego e a súa descarga. Tanto a súa calidade como cantidade era algo que moitos sitios descoñecían, pero tiveron un efecto xeral do máis gratificante debido ao que transmitían e a como comunicaban a idea da Autonomía tratando a todos os núcleos e os seus medios con igual dignidade.

A campaña empregou todos os recursos posibles para facer visible a relevancia do Estatuto. A imaxe do ple-

28 Non se produciron este tipo de colas ata 1953, creando a adhesión líquida e posteriormente en barra.

29 O alume é sulfato dobre de potasio e aluminio, empregado entón para purificar augas ou como astrínxente. O seu uso do engrudo permitía secar a composición orgánica da composición.

30 A Hispano-Suíza fundárase en 1926 como parte do plan de modernización das carreteiras españolas. Entre as maquinarias da Hispano-Suíza estaban coches, camións de toda clase e furgonetas.

biscito acentuara o seu halo de modernidade co uso da carteleira como arte nova, da imprenta industrial e do uso de vehículos. Pero deuse un paso máis e fíxose uso de avionetas para lanzar as imaxes sobre as cidades. O aeroplano orixinal dera lugar a avionetas con motor de gasolina. Eran lixeiras e servían principalmente para entrenamento en escolas, a aviación deportiva, enlaces postais e recoñecemento rexional. A marca que as popularizara era a Hallivand Moth e foi o medio máis caro empregado durante a campaña, xa que o seu custo movíase entre as quince mil e as corenta mil pesetas[31]. As Hallivand usadas contaban con motores de pistón, cun uso de corenta a cincuenta litros nun voo. O seu depósito garantía autonomía de dúas a catro horas, permitindo o lanzamento de material polas cidades e as áreas máis próximas. Pero a diferenza das furgonetas e dos coches, as avionetas desta clase precisaban avgas (gasolina de aviación de menor octanaxe que a actual). Foi un xesto impresionante, tendo en conta o que implicaban as avionetas e os carteis tanto como logro técnico como a nivel económico[32]. Pero nada podía compararse coa explosión pletórica de miles de imaxes voando polo ar e caendo nas casas, rúas e mans da xente. Como escribira Friedrich Nietzsche en *Así falou Zaratrusta* «debes ter caos dentro de ti para dar a luz a unha estrela danzante».

O segundo elemento que esixiu unha imaxe apropiada foron os mitins. Dende o 5 de xuño ata o día 27 os mitins foron unha das maiores forzas de mobilización, só comparables aos carteis. As novas e as fotografías na prensa mostran ata que punto acudían centos de persoas a escoitar os ponentes. O que se presentaba oralmente ante a cidadanía eran conferencias —sobre todo por parte por parte de Bóveda, co fin de explicar con datos a realidade económica galega— e discursos que inclúan as implicacións da autonomía como resolución da situación inestable xeral, o caciquismo e a posición de Galicia no mundo coas súas contribucións estéticas, intelectuais, artísticas ou políticas. Castelao foi o introdutor desta liña risquiá nos discursos, mentres que Casal como vicepresidente do Comité e alcalde de Santiago, deu a liña máis institucional. Os seus discursos eran unha constante chamada á implicación da sociedade no plebiscito, da súa importancia representativa, mesmo alentando que a propia cidadanía se organizase e fixese a súa propia propaganda (algo que foi recibido con aplausos).

En canto os discursos, os oradores realizaban discursos que interrompían brevemente para interpelar o público con vehemencia. Traían ao momento a atención dos aludidos como apelaban a ideas abstractas ou obxectos físicos. Os argumentos explicados emitían enerxía e emoción. A iso uníanselle mensaxes na liña das pancartas do Partido Galeguista: os discursos estaban salpicados de consellos graves, observacións incisivas e mesmo de advertencias severas. A Historia, tamén en Galicia, tiña sobrados exemplos de comportamentos ruíns e traizóns por interese a causas decisivas que supuxeron vidas e traxectorias. E o proceso da Asemblea de Concellos fora reveladora. Por esta razón o ton dos discursos, conferencias e entrevistas movíase entre a autoridade e a firmeza, tanto nas declaracións en castelán como en galego.

Dous exemplos destes discursos son o de López Bouza e o da declaración firmada polos galegos en Barcelona ao Comité central, ambos reproducidos na prensa por partes o 27 de xuño en *La Voz de Galicia*:

> **El presidente de la Diputación.**
>
> Habló por la radio ayer a mediodía el presidente de la Diputación provincial, señor López Bouza, acerca del plebiscito del domingo.
>
> Señaló en levantados términos lo conveniente que resultará para Galicia la autonomía, como lo será para las demas regiones con personalidad definida y para la

31 A Hallivand DH.75 Hawk Moth era un modelo británico nacido en 1928, destinado a ser empregado como transporte lixeiro e taxi aéreo. Estas avionetas empregadas en Galicia en 1936 movíanse entre o modelo máis simple —cun custo de quince mil pesetas— e a máis complexas —que custaba cincuenta e mil pesetas—.

32 Un acto como este sumaba non so a pericia técnica da pilotaxe e o costo da avioneta senón tamén o prezo do avgas, que era de cuarenta e cinco pesetas por voo.

Nación entera, pues el ideal es afirmar la unidad en la variedad y no la unidad absoluta de comarcas con caracteres diferenciados por la naturaleza y el factor humano.

Dijo que todos los gallegos deben votar afirmativamente en el plebiscito, idependientemente del partido político o sector social a que pertenezcan, y, en tal sentido aconsejó a los obreros y particularmente a los sindicalistas en aquel sentido, ya que la autonomía no se opone a ninguna tendencia internacionalista.

Declaración enviada al Comité Central por los gallegos residentes en Barcelona.

Señor presidente da Xunta:

O Estatuto Galego, como personificación simbólica da Nosa Terra: Os galegos empleados na Delegación da Facenda de Barcelona, temblorosos de emoceon patriótica ant´ise plebiscito, pídenvos —siñor presidente— teñades en conta seu amoroso palpitar niste supremo instante, cheo de vibración, afladisimo, inminente, vértice de latencia contidas e punto d´arranque d´esplendidas realidades galegas, c´agardaron adoecidos baixo do férreo pasar do tempo insensibre.

Si non e posible valorar praiticamente os nosos votos no plebiscito formal e adeministrativo, téndelos en conta sentimentalmente, no reconto espiritoal e innumérico das emocións, dos amores; desd´ise plano de moitisimo maior rango qu´a quel outro material, xa que n´el é donde se funden e templan as apopeyas, as aicións.

Ehí vos vai a nosa estremecida ansia polá nosa autonomía. Recibida desd´ista autra punta norteña da península, e pol-a agarimosa, no mesmo corazón de Galiza.

Por ela ¡Arriba, Galegos en Galiza! Por ela ¡Saúde, Galegos do mundo!

Xulio Velasco, Astral, Castor Gago Cabido, Xulio Saínz, Antonio Polín de Castro, Concepción Robles, Xosé Fernández, Eladio Gago, Fernando Carreras, Anxel González, Luis Ebrat, Xoaquin Temes, Francisco Richard, Recaredo Díaz, A. Builla, Ricardo Suñarez y Raimundo Míguez.

Os membros que fixeron acto de presenza nos mitins estaban ligados ao Partido Galeguista, os partidos integrados no Frente Popular ou nas asociacións agrarias. Son o caso de Castelao (Partido Galeguista), López Bouza (Izquierda Republicana, presidencia do Comité e presidencia da Deputación da Coruña), Xaime Quintanilla (Federación Provincial Socialista e vez alcalde de Ferrol), Alonso Martínez (Federación Provincial Agraria), Fernando Carballo (Frente Popular de Ferrol), Torres López (Agrupación Socialista de Vigo), Barcia (FGTE), Regueiro (do movemento comunista), López Otero (Izquierda Republicana), Alfonso de Cal (Unión Republicana), Manuel Fernández (Partido Socialista) e Suárez Ferrín (Unión Republicana e alcalde da Coruña).

Con eles estaban Fernández del Riego (Partido Galeguista), Marcial Fernández (do movemento socialista), Ramón Suárez Picallo (Partido Galeguista e deputado), Luis Peña Novo (Unión Republicana), Edmundo Lorenzo (deputado socialista pola Coruña), Alfredo Somoza Gutierrez (Izquierda Republicana, fundador das Irmandades da Fala e de ORGA, deputado pola provincia da Coruña) e Ricardo Carballo Calero (Partido Galeguista). Máis nomes citados, aínda que se afiliación, os de César Guillén, Galán, Fernández Berguer, Magariños, Somoza, Del Castillo, Vidal Ojén, Naya, Arturo Sabio, Romero Peláez, Martín Fereiro, José Moledo, Bernardino Varela, Insua, Martín Martínez, Alvajar, Montero, Manuel Fernández y Dopico, Marcial Fernández, Albino Núñez e Gumersindo Montero.

Pero este poder de convocatoria tamén levou a escoller os espazos de maior alcance. Chegou un momento no cal, dado que moita xente acudía das vilas e aldeas máis próximas para asistir os mitins, era imposible acoller a tantas persoas. Para isto escollíase un sitio e logo Complementábase con outro facendo a retransmisión por medio de altofalantes. Tamén se radiaban as conferencias de maneira que se puideran escoitar en calquera sitio onde se tivera unha radio. Os espazos máis empregados foron os teatros, os palcos de música e as prazas de touros. Eran os únicos construídos para concentrar a un alto número de persoas e proxectar sons no espazo de maneira audible a longa distancia.

En Pontevedra os mitins tiveron lugar no Teatro Principal e a praza de touros. En Ourense no Circo Feijoo, en Ferrol no Teatro Jofre, na Coruña no Teatro Rosalía de Castro, o Linares Rivas e o novo Mercado de

San Agostiño. En Vigo os mitins celebráronse entre teatros, clubs e sociedades. Grazas a cooperación puideron multiplicarse as forzas, de maneira que representantes do Partido Galeguista, a Frente Popular e as asociacións agrarias levaron os mitins a vilas. Como apuntou a prensa con admiración sobre os mitins «un centenar en veinte dias». Só da provincia da Coruña quedaron constancia mitins en Cee, Fisterra, Oroso, Mesía, Cambre, Arteixo, Mera, Bergondo, Miño, Cecebre, Betanzos, Oza dos Ríos, Sada, Vimianzo, Zaas, Muxía, Corcubión, Trazo, Tordoia, Cabana, Ponte do Porto, Laxe, Baia, Camariñas, Curtis, Pravio, Sésamo, Vilasantar, Sobrado dos Monxes, Ordes, Laracha, Coristanco, Cerceda, Ponteceso, Corme, Malpica e Carral.

Os mitins organizábanse de mañá e de tarde. Nos teatros moitos partidos poñían as súas pancartas nos palcos, mentres que no escenario se colocaba unha longa mesa con cadeiras para os oradores. Os teatros permitían habilitar micrófonos, postos na fronte do escenario para maior visibilidade do orador —que xeralmente falaba de pé—. Os mitins puxeron o foco visualmente en dous elementos: a persoa que falaba e os fondos. A escenografía dos mitins nos teatros eran tecidos de veludo negro no cal estaban bordada a palabra autonomía en branco, resaltando con claridade. A imaxe completa resultante era tan elegante como potente.

Os palcos de música eran un espazo diferente. Ao estaren situados en alamedas e paseos, eran practicamente palcos pero aquí era preciso facelo sen micrófonos, posto que o público estaba sen apenas distancia do orador. Para os palcos era necesario unha voz forte, con capacidade para chegar os centos de persoas reunidas. Porén, os mitins máis multitudinarios eran os das prazas de touros. Bóveda quedou inmortalizado nunha fotografía tomada durante un dos seus discursos en Pontevedra, no cal aparece nun palco da praza de touros da cidade rodeado de miles de persoas escoitándoo con atención. Nas imaxes conservadas destes mitins vese a actitude do público, latente nos rostros. Sentados ou de pé, as mulleres e homes teñen unha expresión esperta, activa, que vai dende a expectación máis seria ata a máis franca alegría.

A música e a danza tiveron un rol preponderante nos mitins. A programación dos mitins levou incorporada a presenza das bandas municipais de cada parroquia e concello, as bandas militares e coros como Cántigas da Terra ou a polifónica Eco. Na Coruña contouse coa orquestra ao completo da Sociedad Filarmónica Coruñesa. A música e a danza contan cunha rica tradición na cultura galega e todas as festas contaban con baile e música. Se a campaña se entendía como unha celebración, nada máis natural que a incorporación de música e bailaríns. Lonxe de ser considerado unha frivolidade isto resultou un éxito. Os organizadores comprendían o pracer natural que era escoitar música ou a expresividade da danza e o efecto que tería na campaña. E máis na sociedade galega. O público tivo ademais a fortuna de que moitas das persoas que pensaron na campaña formaban parte do SEG. As seccións adicadas a Etnografía[33] e Arte investigaran e recolleran melodías, cancións, letras e usos populares da música e do baile, sendo logo publicadas na revista *Nós* e nas propias edicións do Seminario. A isto sumábase que persoas como Díaz Baliño non só estudaran e traballaran escenografía, senón que colaboraran durante anos cos coros. Nun momento no que o cinema sonoro e o xénero musical estaba en auxe, esta sensibilidade xa inherente aflorou, nacendo novas bandas musicais, estilos e grupos de baile.

A música era unha fonte natural de pracer. Pero a danza foi un dos aspectos máis sofisticados que se integraron. Tanto o un como o outro son disciplinas esixentes que requiren de práctica, disciplina, aprendizaxe e perfeccionamento. Cando as orquestras ou os cadros de danza se presentaron nos mitins para gran ledicia do público

33 Risco puxo particular interese na recollida da música. Era un apaixoado melómano e durante as campañas do SEG, Xocas comentou ao respecto: «comprendín entón que estar ó lado de Risco e recibi-las súas ensinanzas era un verdadeiro privilexio ó que case ninguén podía chegar. (Risco) cando falaba coa xente das aldeas parecía un home distinto. Mesmo se puña a cantar as veces ante as mulleres, para ver se recordaban vellas cantigas».



Fig. 39 Os membros do Comité en pleno traballo durante a campaña do plebiscito. Fotografía publicada en *El Pueblo Gallego* o 3 de Xullo de 1936.

asistente, a súa aparición era froito dos tres meses anteriores nos que comezara a concibirse a campaña. Pero, como sucedeu o longo da campaña, o ollo dos organizadores tamén estaba en proxectar a modernidade do Estatuto a través da Arte. Neste caso fíxose latente o impacto dos Ballets Rusos. Coa súa inspiración nos traxes labregos, no simbolismo da Natureza e nas danzas populares, a danza rusa deu unha nova visión a esencia do ballet. Con coreografías como a da Consagración da Primavera (1913)[34], Nijinsky mudou a comprensión do baile e a música, ao establecer pasos de baile que non seguían a melodía senón que expresaban aquilo que suxería a música.

A profunda influencia dos Ballets Rusos na arte contemporánea debeuse a súa capacidade de experimentar con luz, movemento e xeometría a partir do instinto humano, do ser e da beleza presente no popular sen caer no pintoresco. Pero tamén de evocar un mundo encantado onde todo era posible. Os Ballets Rusos unían tamén ópera e teatro, servindo de espazo para a improvisación e creando formas atrevidas ao longo do escenario. A arte rusa trouxo un senso da cor, da fermosura, do dinamismo e da harmonía dunha realidade tan directa e inédita que resultaba irreal. Esta influencia só podía ter o seu sitio na vangarda.

Risco, que estaba na mesma liña estética, levou a *Nós* a relevancia dos Ballets Rusos co artigo *A estética da danza* de Euxenio Montes en 1922. E para acentuar esta relevancia acompañou tal artigo cunha lámina de Méndez. Nela mostrábase unha lámina en tons grises, sobre un fondo azul real, a uns músicos tocando unha muiñeira mentres baila unha parella. Facíase visible as posibilidades que a música e a danza galega tiñan para incorporarse coa súa orixinalidade histórica a maior das innovacións. Esta idea, lonxe de quedar no esquecemento, foi incorporada na campaña. As orquestras, bandas e coros a miúdo comezaban a actuar, para logo dar paso aos mitins e de novo aparecían para pechar o acto. Coa súa presenza enriquecían a campaña, posto que funcionaban como manifestacións culturais que reforzaban, unificaban e identificaban de xeito colectivo. Igualmente respondían ao *zeitgeist* artístico do cinema. Pero sobre todo, na orientación que Risco espallara dende 1920, proxectábase de maneira simbólica os artigos do Estatuto.

A intensidade da campaña levou a que as doazóns medraran. Estas aportacións económicas, foran individuais ou de asociacións e partidos, levábanse as contas que se abriran co fin de pagar todo o investido na campaña. Era tal o número de contribucións e de peticións para axudar a campaña que foi necesario

34 A Consagración da Primavera fora composta por Igor Stravinski, contando con coreografías orixinais de Vaslav Nijinsky e escenografías de Nicholas Roerich. olo carácter simbolista en cor e motivo das súas escenografías, Seoane a miúdo se lembraba de Díaz Baliño poñendo o seu estilo de xeito similar a Roerich.

poñer un novo número de teléfono do Comité —o 1848—para organizar todas as solicitudes para participar (fig. 39). Unha vez establecido o depósito a comezos de xuño, comezaran a chegar fondos. A Deputación de Ourense contribuíu con cinco mil pesetas. Tamén aportaron cartos a Deputación de A Coruña e os concellos de Lorenzana, Maside, Molgas, Villar de Santos, Oimbra, Beade, Covelo, Trazo, Silleda, Rodeiro, Lalín, Viveiro, Dodro, Ponte Cesures, Moraña, Mondariz Balneario, Villasobroso, Taboada, Salceda de Casetas, Canedo, Allariz, Vilanova de Arousa, Nogueira de Ramuín, Barreiros, Pontevedra, Meis, Narón, Cangas, Redondela, Ramirana, Boeu, Villamarin, Dozán, Barro, Marín, Tomiño, San Amaro, Ponteareas, Lugo, Bueu, Buxán, Rairiz de Veiga, Lalín, Viveiro, Carbia, Bergondo, Pontesampaio, Rodeiro, Ramiráz, Meis e Cambre.

En plena campaña seguiron chegando máis fondos. Concellos como o de Vilamaior non contaban con fondos propios, pero organizaron unha colecta popular para xuntar cartos para enviar ao Comité. O Concello de Ferrol remitiu catro mil pesetas, Carnota cincuenta pesetas e Negreira cen pesetas. Eran aportacións que se enviaban acompañadas de mensaxes para que o Comité enviase do xeito máis rápido posible a carteleira do plebiscito. Mesmo algúns concellos, como o de Cerdido, enviaron os cartos co único obxectivo de financiar a carteleira e a propaganda (aportaran cento cincuenta pesetas). En vistas disto, procedeuse ao seguinte o 21 de xuño de 1936:

> El Comité ( ) resolvió a autorizar a los Sres. Vicepresidentes D. José López Bouza, presidente de la Comisión Gestora de la Diputación provincial de La Coruña, D. Ángel Casal Gosende, Alcalde de Santiago; y al Tesorero del Comité D. Esteban Mariño Caldela, Interventor de Fondos del Ayuntamiento de Santiago, para que gestionen con el «Banco Pastor» de La Coruña, y concierten con tal entidad, la apertura de una cuenta de crédito, u otra operación análoga, por cien mil pesetas —Ptas. 100.000— a saldar con el importe de las subvenciones de ciento cincuenta mil pesetas concedidas por cada uno de los Ayuntamientos de La Coruña y Vigo y por la Comisión gestora de la Diputación de la Provincia de Pontevedra — Totalizan dichas subvenciones ciento ochenta mil pesetas, de las cuales se tienen cobradas cuatro mil del Ayuntamiento de La Coruña, siete mil de la Diputación de la misma capital, y mil quinientas del Ayuntamiento de Vigo. El Comité se obliga a no cobrar directamente el resto de tales subvenciones, las cuales se ingresarían en el «Banco Pastor» para aplicar el saldo de la cuenta de crédito de referencia (Cores Trasmonte, 1998).

Ao mesmo tempo o Comité viuse cunha choiva de mensaxes telegráficas que comunicaban directamente a esixencia de facer chegar os carteis. Isto aumentou a partir do 15 de xuño en plena campaña. Dado isto o 16 de xuño anunciouse en *La Voz de Galicia*:

> Se acordo intensificar la propaganda por medio de octavillas, manifiestos y carteles. Se pensó en la necesidad urgente de colocar los más rapidamente posible grandes carteles murales con leyendas alusivas al momento autonómico que lleven al ánimo de todos los gallegos la imperiosa necesidad de votar favorablemente el Estatuto del día 28 de junio.
>
> Los comités provinciales de Galicia dieron cuenta de la labor realizada anunciando la celebración de numerosos actos políticos y la difusión de millares de octavillas y de ejemplares del Estatuto, prometiendo intensificar más y más esta enorme labor a medida que se aproxima el día del plebiscito.

Ante o número de peticións o que se fixo finalmente foi facer unha segunda sede. O Comité seguía sendo o núcleo central, pero foi preciso un segundo punto que permitira canalizar a recepción de peticións. Isto fíxose na Casa Celta, unha sede situada na rúa San Pedro en Lugo, co fin de dar resposta aos «impresos para la votación y todas las operaciones plebiscitarias» como se anunciou en *La Voz de Galicia*. Tamén a esa altura da campaña introduciron as charlas de sobremesa (nela participaron dende Quintanilla ata López Bouza) que eran radiadas os martes e venres para todas as emisoras locais, ocupando practicamente o horario informativo dende a primeira hora da mañá ata a noite por medio da radio e da prensa.

Tal como os organizadores da propaganda pensaran con astucia, a campaña espertou o interese das axencias de publicidade e da prensa en España (fig. 40 e 41). Os carteis da autonomía podían verse en Madrid pegados aos coches que transcorrían polas rúas e a prensa respondeu ao entusiasmo que despregaba a estética da campaña, a sucesión de mitins e cada aparición pública (fig. 42). O Comité non dubidou en facer isto aínda máis irresistible cando se presentaron López Bouza, como presidente da Deputación da Coruña e autor dun dos carteis, Casal como alcalde de Santiago, varios deputados e o secretario do Partido Galeguista nas sedes da axencia Febus en Madrid para agradecerlles o seguimento que estaban a facer da campaña. A vez Febus non dubidou en emitir unha cálida nota de agradecemento pola honra que supoñía esta visita.



Fig. 40 Fotografías da campaña tomadas por Cancelo orientadas a ser enviadas a prensa. Formaban parte da estética da campaña contribuíndo a publicidade do Estatuto. Poden verse os carteis de Díaz Baliño, López Bouza, Seoane, Castelao, Díaz Pardo. Publicadas en *Ahora Madrid* o 30 de xuño de 1936. Reproducidas coa autorización da Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 41 Fotografías tomadas por Ksado, Cancelo e Espiga da campaña do Estatuto. Un dos carteis de Díaz Pardo aparece levado por un canciño, mentras que o cartel de Castelao da muller coa vaca e o cartel da muller épica de Díaz Baliño aparecen dispostos na entrada do colexio electoral. Fotografías publicadas en *Ahora Madrid* o 1 de Xullo de 1936. Reproducidas coa autorización da Biblioteca Nacional de España, Madrid.

O traballo de boas relacións públicas non quedou só na prensa. Dado o número de solicitudes de carteleira e a necesidade organizar os actos da campaña, foi preciso que as institucións máis favorables axudaran a disipar calquera receo. Xa cara o final de campaña apareceron notas como a seguinte en *La Voz de Galicia* o 19 de xuño sobre os mitins na Coruña:

> Dentro de breves días se procederá a la colocación en nuestra ciudad de letreros y carteles de propaganda, así como banderas y otros motivos decorativos. Para la víspera del plebiscito se prepara un acto de exaltación gallega en el Relleno, en el cual participarán coros y bandas de música, y varios oradores que harán resaltar la trascendencia del momento en la historia de Galicia.

Cámara oficial de la propiedad urbana de la Coruña.

El presidente de la Cámara de la Propiedad, señor López Companioni, nos ruega la publicación de la siguiente nota:

"Accediendo a amistosos requerimientos de la Alcaldía de esta capital, esta Cámara ruega a los propietarios de fincas urbanas no pongan dificultades para que en sus fincas se coloquen lienzos de propaganda del —Estatuto Gallego—, pues con ello no sufrirán menoscabo, y cualquier desperfecto que impensadamente se pudiera producir, será reparado".

Tal como enunciara Casal a xente comezou a organizarse e solicitar ela mesma a propaganda do Estatuto. O día 21 a Federación Nazonal de Estudantes galegos repartiron follas redactadas en galego a prol do Estatuto, mentres se seguían colocando por diferentes puntos da Coruña rótulos do Estatuto. O 22 sucedéronse dous mitins: o de Vigo e o de Madrid. En Vigo os clubs, sociedades e casas particulares puxeron bandeiras de Galicia e da II República. As bandas de música actuaban como pasarúas, vestidos co traxe galego. As persoas novas, vestidas tamén con traxes galegos así como con blusas azul celeste ou vermello, distribuían exemplares do Estatuto de Autonomía, octavillas e lazos coas cores branca e azul. A cidade nesa derradeira semana era un mundo cheo de colorido entre a carteleira nas paredes e edificacións, as bandeiras nas casas e a roupa que se vestía polas rúas.

Nesa data celebráronse mitins simultáneos nos teatros do Odeón e Tamberlick, polo que se puxeron retransmisións entre teatros para que o público escoitara ambos mitins. Quen non puideron entrar podían escoitalos pola radio, posto que a emisora local de Vigo encargouse de radialos. No caso do discurso no Odeón, tamén se fixo chegar a adhesión das sociedades galegas de Buenos Aires, que supoñían cento cincuenta mil persoas afiliadas que contribuían ao apoio da autonomía. O resto da semana foi traballada pola radio cos programas ideados polo xornalista e membro do Partido Galeguista, Gerardo Álvarez Gallego, para continuar ampliando o alcance da campaña.

O mitin celebrado en Madrid tivo lugar no teatro Alkazar. Fora cedido por Isaac Fraga, padriño de Isaac Díaz Pardo e unha das primeiras persoas en contar co potencial de Díaz Baliño. A organización do mitin fora responsabilidade das agrupación galegas que residían en Madrid. Para esta ocasión o mitin estaban presidido por Blanco Torres en calidade de ex gobernador civil. Contouse neste caso con Fernández del Riego, Edmundo Lorenzo e Emilio González López, que ocupaba o cargo de presidente do Banco de Crédito Industrial.


Galicia se prepara a votar el Estatuto

BANDO DE LA ALCALDIA DE VIGO

EN LUGO SE CELEBRAN VISPERAS DEL GRAN ACONTECIMIENTO

CONFERENCIA AUTONOMISTA

COMITE DE LA ZONA DE SANTIAGO

EL ENTUSIASMO EN VIGO

AYER Y HOY SON DOS DIAS EXTRAORDINARIOS PARA LA CORUÑA

De los sucesos de Sarria
AYER HA FALLECIDO EL OTRO HERIDO

A VOTAR EL ESTATUTO

POR DISCONFORMIDAD CON LAS BASES DE TRABAJO

CAPILLA ESCUELERA

LE ROBAN TRES INDIVIDUOS A QUIENES LLEVABA EN SU AUTO

Fig. 42 Fotografías das rúas da Coruña coa carteleira e as pancartas da campaña. Na parte inferior a fotografía dun dos coches repletos de carteis de Díaz Pardo e folletos a prol do Estatuto de Galicia que percorría Madrid durante a campaña. Dende estes coches se lanzaban mais carteis, manifestos e folletos polas rúas, facendo coñecedores aos viandantes do que estaba a suceder en Galicia. Fotografías publicadas en *El Pueblo Gallego* ©.

Foi un mitin destinado a alimentar o sentido de colaboración e de convivencia entre os marcos legais galegos e os da II República, reivindicando en maior medida a petición de que Galicia se gobernara con leis que se axustaran as súas necesidades sen outra maior alteración. Deron preeminencia ao peso da Universidade, a Xustiza e a Orde Pública, presentes no Estatuto de Autonomía. Porén, houbo un incidente, cando un dos asistentes entre as butacas interrompeu a Lorenzo para exclamar «Viva España!». Isto o público o «estimó improcedente, lo que motivó un incidente que no pasó a mayores por la sensatez de las personas que rodearon» segundo indicou *La Voz de Galicia*. Ese espectador logo ausentouse do teatro.

Non foi este o único incidente que houbo. Ao final da campaña certas correntes comezaron a mostrar abertamente a súa discordancia. Os obxectos de maior ataque foron os carteis, que continuaban sendo colocados así como o reparto de pasquíns. Algúns consideraron que o que representaban era de «bastante mal gusto», xunto outros con «textos nacionalistas o separatistas». Tamén se considerou que se estaba ensuciando a cidade «con carteles en fachadas de no pocos edificios, incluso casas de comerciantes». Consideraban todo isto «exageraciones y extralimitaciones» dando parte os periódicos. A resposta a isto deuse o día seguinte: as primeiras planas da prensa apareceron con fotografías nas que se ven as rúas limpas, repletas de pancartas e carteis e facendo ben visible a «exageración» xunto cos textos de «mal gusto» (fig. 43).

As reportaxes fotográficas dan constancia a enorme presenza que os carteis tiveron na rúa (fig. 44 e 45). Pero tamén serviron para afianzar a imaxe e a estética do plebiscito. As fotografías inclúan o voo das avionetas en Santiago e Lugo lanzando os carteis, os edificios repletos de carteleira pegada dende as bases ata case os teitos, persoas observando os carteis pegados nas paredes. Pero tamén cans levando consigo os carteis, apelando a sensibilidade das persoas para cos animais domésticos. As imaxes máis abundantes son as composicións que mostraban os oradores falando en teatros e palcos de música, as edificacións con pancartas realizadas polo Partido Galeguista e do público asistente aos mitins celebrados.

O 27 foi un día frenético. A primeira hora da mañá comezou coas emisores de Radio Coruña dedicada exclusivamente á propaganda do Estatuto. Sucedéronse as entrevistas de Martín Martínez, Luís Seoane, Santiago Domínguez, Albino Núñez, Manuel Ínsua, Fernández del Riego, Silvio Santiago, Gonzalo Goyanes e Ramón Villar Ponte. Na programación as súas intervencións no micrófono se intercalaban con emisións de música



Año LV.—Número 17.589 — Sábado 27 de Junio de 1936

La Voz de Galicia

La Coruña — TRES EDICIONES DIARIAS

AGRARIA REGIONAL

La pesca en Galicia

El dinero que se pierde

Un avión comercial

HACIA EL PLEBISCITO

Pregóns autonomista

Este número ha sido visado por la censura

No se admiten braceros gallegos para la siega

Propaganda autonomista

Para la construcción de edificios oficiales

ARTISTAS GALLEGOS

Presos fugados en Orense

Fig. 43 Primeira plana de *La Voz de Galicia,* na que pode verse a propaganda do Estatuto con claridade e a un tamaño visible. Fotografía publicada o 27 de xuño de 1936 ©.



Fig. 44 Fotografía de Alexandre Bóveda en Pontevedra. Foi tomada na Praza de Touros da cidade. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

galega. Nas rúas repartíase nova propaganda impresa e aumentouse o número de carteis nas rúas. Dende Santiago levouse a avioneta que xa voara sobre a cidade para que tamén efectuara un voo sobre A Coruña. A súa chegada deixou unha cidade envolta en proclamas. A xente nova, que xa se mobilizara durante a campaña, foi particularmente activa ese día. Colleron directamente coches e camións[35] (consideraron as furgonetas demasiado pequenas para facer o que tiñan pensado facer). Pegaron neles os carteis do Estatuto e penduraron as bandeiras galegas e da II República. Cargaron os camións altofalantes e máis carteis, folletos, proclamas e octavillas, así como colocaron todo este material nos asentos traseiros dos coches para poder moverse polos sitios máis pequenos.

O día 27 de xuño estes equipos percorreron de novo todo lugar onde houbera xente, repartindo dende os camións e coches canto traían con eles. Ao seu paso, por medio dos altofalantes, se dirixían a xente dicindo «Autonomía si, si, si» e «Estatuto, estatuto, estatuto». Sitio polo que pasaban, tamén paraban para facer mitins lóstrego e entregaban máis carteis e propaganda aos labregos expresándolles a importancia de ir votar o día 28. Tal como apuntou a prensa «recorrieron la ciudad y los pueblos vecinos varios camiones y autos ocupados por jóvenes propagandistas que lanzaban octavillas exhortando a los ciudadanos gallegos a votar el Estatuto. Cantaban el Himno Gallego que ya las gentes del campo conocen y entonan también».

A prensa describiu ese día con detalle:

> Los mismos grupos son los encargados de fijar en las casas de los lugares que recorren gran cantidad de carteles murales que llaman poderosamente la atención.
>
> En todos los establecimientos públicos del trayecto que sigan,improvisan charlas de divulgación del Estatuto, que son escuchadas por los oyentes con gran entusiasmo, ala vez que se deja en ellos gran cantidad de propaganda.
>
> En todas las fiestas campesinas que con motivo de San Juán se han celebrado, se han improvisado actos públicos que fueron oídos con gran atención por todos los romeros.
>
> Las calles de Santiago están materialmente cubiertas de letreros alusivos al plebiscito y las paredes llenas de carteles.
>
> Hay letreros luminosos y se están preparando otros nuevos que serán colocados en lugares estratégicos de la población; uno, monumental, se colocará en la fachada del Ayuntamiento.
>
> Se reciben continuamente cartas de estímulo que explonen claramente el entusiasmo que en toda la zona existe para obtener un éxito clamoroso el día 28.

As preparacións para o peche do día 27 pola noite foron complexas. Pero, como dixo a prensa, foi todo «de muy correcta organización e contextura». Preparouse todo

35 Os camións en Galicia, como sucedía coas furgonetas, estaban en auxe debido o servizo que facían nas zonas comerciais, agrícolas e industriais. As marcas máis populares eran Ford, Chevrolet (norteamericana), Saurier (suíza) e Citroën debido a que ofrecían camións e camionetas de carga, distribución e transporte lixeiro. Tamén era habitual ver polas estradas galegas omnibuses da marca Leyland (británica), Dogge (norteamericana) e Delahaye (francesa). Os camións, xunto coas avionetas, foron un dos medios máis caros de toda a campaña. Un camión Chevrolet de carga media necesitaba grande cantidade de combustible. Tendo en conta a orografía galega era habitual que gastase por traxecto máis trinta e corenta litros por cada cen kilómetros, sobre todo en terreos de difícil acceso. Iso implicaba contar nos camións con numerosas latas seladas, de maneira que se poideran manter as rutas sen interrupción.

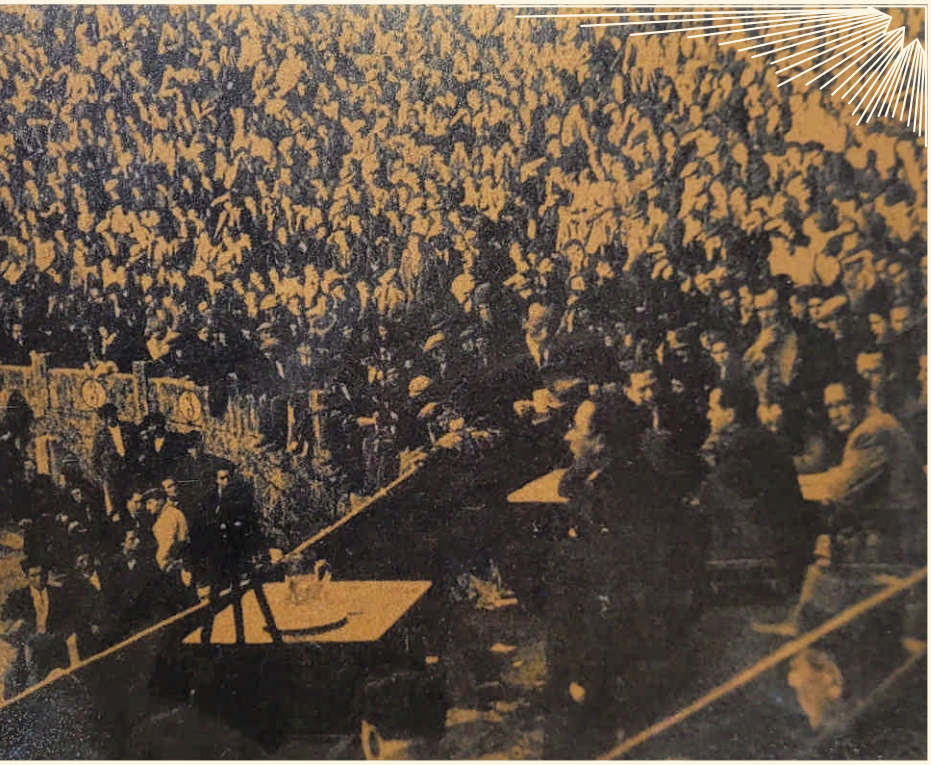


Fig. 45 Alexandre Bóveda en Pontevedra. Na fotografía pode verse a Bóveda no estrado, con Castelao a dereita escoitándoo con atención. A imaxe mostra as centos de persoas que acudían aos mitins, convertidos en actos masivos. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

con tempo, poñendo particular coidado na acollida de público, no simbolismo e na creación dunha imaxe de Estado. O lugar escollido foi A Coruña, por ser a capital. De toda a cidade decidiuse concentrar o acto final entre os Cantóns e a nova sede de Correos. Foi unha elección deliberada. Era o espazo máis aberto e que conectaba cos preciosos xardíns, agora en plena floración. Pero tamén era un espazo no cal estaban os edificios da Terraza, o palacete Alfonso, o hotel Atlantic. Entre os tres formaban unha parede. Pero este sitio público contaba agora co Monumento a Curros Enríquez[36], e tras del a nova sede de Correos, formando un peche visual entre ambos.

Foi decisión intelixente. A nivel loxístico a circulación de público resultaba fluída, permitindo a entrada ao máximo no acto central (unha organización imposible nun teatro). Concentraba un dos ambientes máis sociables de toda a cidade, sendo lugar de paseo e de residencia grazas aos hoteis, os restaurantes a beira do mar e as zonas axardinadas. Pero igualmente tiña un compoñente simbólico formidable. Alí se atopaban o Monumento a Curros Enríquez (fig. 46). A lembranza da súa inauguración por parte do presidente da II República e das miles de persoas, apenas dous anos antes, seguía moi vivo. Pero por enriba de todo estaba a aura de Curros Enríquez, con todas as connotacións que tiña como poeta e personalidade. Asorey non fixera un monumento conmemorativo: era unha homenaxe en pedra ao celtismo, ao Rexurdimento, ás mulleres e homes, ao traballo da Terra e a épica galega. O bardo Curros —coa súa efixie rodeada de antas, aos seus pes derrotado o caciquismo e portando consigo unha harpa— miraba ao horizonte elevándose por encima de calquera circunstancia. Era a imaxe perfecta para o peche campaña. Nun ambiente no que cada mitin remataba coas orquestras interpretando o Himno Galego, e a xente erguida cantando os versos de Pondal, todo conducía a crear un derradeiro capítulo antes do día 28 que fose capaz de proxectar todo o que foi chegar a ese día.

A creación desta imaxe completouse ao sacar o máximo partido da opulencia estética deste enclave urbano. Ao estilo ecléctico da Terraza e modernista do Alfonso e o Atlantic, sumábaselle o monumentalismo da obra de Asorey e, xusto tras del, o Déco na construción de Correos. Para acentuar aínda máis o carácter espectacular do peche aproveitouse en particular a torre de Correos (fig. 47). Durante a campaña decorárase con bandeiras e letreiros. Pero para esa noite do 27 puxéronse reflectores na base da torre. Era un truco que Hollywood empregara a partir de 1923 para as *premiéres* dos filmes. Orixinalmente os reflectores estaban destinados a recoñecementos aéreos ao varrer os ceos. Pero a industria do cinema norteamericana os incorporou ata facer deles parte intrínseca da estética glamourosa

36 O monumento a Curros costou a cifra final de sesenta mil pesetas, sendo unha das obras máis impoñentes deses anos.

da cinematografía. Co fin de concentrar a atención en toda a cidade, e darlle unha escala espectacular ás galas, os reflectores colocábanse nas entradas dos cinemas proxectando luces brancas verticais. O uso das chamadas «arc lights» (*luces de arco*) acadou o seu carácter icónico co estreo mundial da película *A quimera de ouro* de Charles Chaplin, en 1925. A partir de entón, co sistema perfeccionado, as compañías eléctricas comezaron a contar entre os seus servizos a *iluminación de deseño* co fin de crear escenas na vía pública.

En 1930, un ano despois do Crack, o uso dos reflectores pasou a ser masivo nas premiéres. A Grande Depresión só fixo aumentar os trucos, polo que a partir do estreo de *Anxos do Inferno* o 27 de maio de 1930 no Grauman´s Chinese Theatre pasaron a empregarse o uso de reflectores de alta potencia (fig. 48). Tal foi a cantidade de luz empregada que o ceo nocturno de Hollywood pasou a ser unha masiva exhibición de iluminación. O creador deste efecto, que perdurou durante toda a década de 1930 e a transcendeu, foi a compañía Otto K. Oleson. Oleson especializáranse no que se chamou «Iluminación Espectacular»: o centro deste efecto eran as chamadas «Klieg Lights» (*luces Klieg*), un tipo de reflector de pescuda cun arco de carbono militar modificado. As fasces de luz cruzadas creaban alicerces de luz visibles a quilómetros para atraer as masas. Facían xustiza ao lema da industria a que pertencían: «Procura a Luz e verasme».

Un exemplo de como esta estética se volvera universal vese en filmes e actos públicos. A película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang incorporara os reflectores verticais en varias das súas escenas aumentando o seu aspecto ultramoderno. Albert Spengler, querendo competir coa estética norteamericana, creou a «Litchdom» (*Catedral da Luz*) en 1934. Para isto instaláronse reflectores de alta potencia en fila no teito do Zeppelintribune en Núremberg, de maneira que ao prendelos creaban columnas de luz. Un elemento logo empregado para a clausura dos Xogos Olímpicos de Berlín, cun deseño de iluminación feito por Eberhard von der Trappen en colaboración con Speer. Logo Riefenstahl incluiría este mesmo efecto lumínico para o *Festival da Beleza* de *Olympia*. Sinxelamente en 1936 o emprego dos reflectores era unha linguaxe visual tan popularizada que non incluíla para os grandes actos restaba máis que outra cousa.



Fig. 46 *Monumento a Curros Enríquez.* 1928-1934. Francisco Asorey. Xardíns de Méndez Núñez, A Coruña. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

Para a campaña galega incorporáronse moitos dos trucos das premiéres de Hollywood. (Díaz Baliño coñecía isto ben debido ao seu traballo na industria do cinema). Os reflectores da torre de Correos comezaron a prenderse de noite, de maneira que as súas liñas Déco presentaban un aspecto impoñente. E ao servir de telón de fondo do Monumento a Curros, vistos ambos de fronte daban unha impresión grandiosa. O escenario como tal colocouse no espazo presente entre o Hotel Atlantic e o Alfonso. Era suficientemente grande para deixar espazo para os músicos e bailaríns



Fig. 47 *Sede de Correos.* 1934. Joaquín Otamendi. Barrio da Peixería, A Coruña. O arquitecto realizou un edificio de estilo Déco. A torre central está inspirada na Estación central de Helsinki (1904-1919) de Eliel Saarien. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

e unha tribuna para os oradores. A tribuna seguía a liña visual dos mitins: estaba decorada con bandeiras, destacando sobre un alto fondo negro coa palabra autonomía de grandes dimensións e de cor branca. Todo o espazo foi disposto con cadeiras para que a xente estivese sentada, podendo escoitar ben tanto a música como os discursos grazas a que «un bien montado servicio de altavoces funcionó a la perfección. Dende la avenida frontera podía escucharse claramente las vibrantes palabras de los oradores». Pola súa parte os comercios adicados a venta de radios comprometéronse con ese día ao colocar receptores de radio, de tal xeito que dende a rúa o público puidese escoitar o programa autonomista.

O peche de campaña comezou ás dez da noite. Era unha noite do máis agradable —«plácida, súave, verdaderamente de verano»— e o inicio estivo marcado por bombas de artificio. As miles de persoas que foron chegando entregáronselle follas co Himno Galego, estando entre o público representantes dos diversos partidos do Partido Galeguista e do Frente Popular. A música foi un elemento presente en toda a campaña, pero no peche destacou aínda máis. Centráronse sobre todo na música popular. Os primeiros en actuar foron o coro Follas Novas, que interpretou varias obras do seu repertorio, sobresaíndo a *Negra Sombra*. A eles seguiulles a banda de música do Hospicio, que deixaron momentos para que o público cantara o Himno Galego e o da Segunda República rematando con ovacións.

Unha vez pechada esta presentación comezaron os discursos. Os argumentos máis empregados foron os falados durante os mitins: a importancia da Autonomía, os beneficios que virían con ela e a supresión do caciquismo, xunto coa importancia da unidade no voto. Os momentos de oratoria de maior expresividade e forza «llegaron al ánimo del enorme auditorio que subrayó con calor en algunos pasajes» así como «arrancaron clamores de asentamiento y efusivas demostraciones de entusiasmo». O primeiro



Fig. 48 Premiere do filme *Anxos do Inferno.* 1930. Los Ángeles, Hollywood ®.


EL PUEBLO EGO

GALICIA LLAMA A TODOS: ¡VOTAD EL ESTATUTO!

LA PROXIMIDAD DEL PLEBISCITO AUMENTA EL ENTUSIASMO AUTONOMISTA

EL DEBER DE VOTAR AFIRMATIVAMENTE

ALBORADA GALLEGA Por XIMEN

Arriba que a Aurora comenza a brilar...

FORMAS DA DES-GALEGUIZACION

LA CAMPAÑA EN SU FASE MAS INTENSA

ZONA DE VIGO

PROPAGANDA EN TUY

EL MITIN DE VILLAGARCIA

CONFERENCIAS DE EU-VULGACION EN LUGO

CONFERENCIA RADIADA EN SANTIAGO

O ESTATUTO GALEGO DEBE SER VOTADO:

EN LUGO DARA HOY POR RADIO UNA CONFEREN-CIA OTERO PEDRAYO

LA PROPAGANDA AUTO-NOMISTA EN PONTE-VEDRA

URALITA

GALEGOS VOTADE O ESTATUTO

URALITA S. A. Avenida García Barbón, 2 - VIGO

Fig. 49 Primeira plana de *El Pueblo Gallego.* 25 de xuño de 1936 ©.



Fig. 50 Ilustración de Ximen para *El Pueblo Gallego.* 25 de xuño de 1936 ©.

en falar foi Silvio Santiago, sindicalista, que recalcou que as diferenzas ideolóxicas non debían supoñer un obstáculo que impedise o voto favorable á Autonomía. A el seguiulle as intervencións de Arturo Sabio, Francisco del Riego, Eugenio Catoira, Ramón Maseda, F. Cortés, Silvio Santiago, Somoza —deputado en Cortes—, Martín Martínez e, finalmente, Suárez Ferrín.

A derradeira intervención do alcalde da Coruña foi unha das máis conmovedoras. Dirixiuse aos presentes sabendo que eran as derradeiras palabras antes dunha votación cun resultado determinante. Con tal razón, sobre a tribuna, sinalou a escultura de Curros erguida no monumento. Emocionado, saudou o bardo dando comezo a un discurso de dez minutos. Falou de orgullo á cidade, poñendo en valor a súa personalidade histórica, democrática e comprensiva, aludindo a ter presentes estas características para o día seguinte. Só cabe pensar na impresión que causaban as súas palabras, vendo o Monumento coa alta torre iluminada ao fondo. Mentres pronunciaba o seu discurso soltáronse globos de todas as cores, flotando polo ar. Cando Suárez Ferrín rematou comezaron a brillar lumes de artificio de toda clase despregando un ceo máxico. Nunca o futuro semellara tan fermoso e luminoso.

O programa pechou as 12, dado que xa era oficialmente día 28. A nova xornada saudouse co coro Follas Novas cantando e bailando na tribuna. Ainda que o alcalde marchara para o seu fogar na rúa Riego de Auga, tal era o entusiasmo que o coro foi ata onde vivía e estivo cantando baixo o seu balcón. O peche fixo que a Coruña, por unha vez, estivera tan ateigada que resultaba unha visión pouco común. «A las doce y media de la noche (…) desfilaba la enorme concurrencia llenando las céntricas vías que ofrecían un aspecto inusitado». Séculos atrás os

soldados ían ao campo de batalla a morrer acompañados de música en derrotas previstas. Agora a cidadanía marchaba camiño da vitoria acompañada de melodías, que celebraban a alegría de seguir vivos con todo o superado. Era un final coa escenografía propia dun Estado, unha cidadanía máis que decidida e o espertar dunha nova era.

«Aquela vella aspiración de Galicia a favor da súa liberdade política vai ser unha realidade» —escribiu Victor Casas nun artigo publicado o día 27— «Os que mantivemos ergueita a bandeira da autonomía galega temos que sentir hoxe diante da unanimidade autonomista do pobo de Galicia a natural satisfaición de ollar convencidos a maoría dos irmáns galegos». E apuntou «Abondanos esa satisfaición en pago d-unha laboura de sementeira que recollerán axiña os fillos da terra galega, que verán cumprida logo a profecía do bardo: Os tempos son chegados».

Nada resumiu mellor este espírito que unha ilustración publicada en *El Pueblo Gallego* (fig. 49). Nela mostrase a dous labregos na campía arando a terra. No momento no que sae o Sol, coas palabras ESTATUTO nas súas raiolas, a muller ergue os brazos nun xesto de celebración e de saúdo a un amencer que anuncia un tempo radiante (fig. 50). Foron os artistas quen deixaron imaxes simbólicas e palpables como esta, que expresaba o pensar e sentir de todo un país e unha cultura. Como escribiu Virxilio na *Eneida* «poden facelo xa que se ven capaces». A maxia dos carteis puxeron en práctica estas palabras exercendo, por parte dos creadores artísticos, un absoluto poder transformador da realidade e da Historia.

Capítulo III

«A ARTE É A FORMA MÁIS PODEROSA DE MAXIA»

Vicente Risco escribiu estas palabras durante a súa viaxe a Centroeuropa. Escribiunas e publicounas na súa visita aos museos alemáns en 1930 na República de Weimar. Desta viaxe deixou apuntamentos de obras de Arte, de filmes e de escenografías. Ademais de Berlín pasara por Praga e por París. Cidades que na década de 1920 deixaran pouso e que, nos anos 30, influirían profundamente na cultura visual e artística a nivel internacional. A campaña galega en 1936 recolleu moito dese pouso. A súa estética, e moi especialmente, os seus carteis son a maior contribución á modernidade contemporánea.

A música e o cartelismo, ademais de elementos icónicos da mesma, contribuíron, en boa medida ao éxito da Campaña. Pero isto non só se debeu á beleza dos carteis ou ao amor a música. Naturalmente todo iso contribuíu a aumentar a popularidade da campaña. Pero a forma na cal foron concibidos os carteis, e a súa colocación, está unido a un sentido do ritmo e da cadencia así como a un uso expresivo da cor para recalcar relevancia. En 1936 o deseño gráfico, a ilustración, a cadencia musical, o cromatismo e os filmes eran un campo aberto a libre creación, a asociación de simbolismos e asociacións. Compoñentes que, ademais, gozaban de ampla popularidade nesa década grazas as producións logo proxectadas nas grandes salas.

A teoría estética do Sincronismo (Orfismo), que por instinto defendera Risco en 1920, foi a grande triunfadora no ámbito da animación e a ilustración cinematográfica. O uso de formas abstractas, materializadas a través de diferentes cores e organizadas cun ritmo e unha composición orgánica, comezou a trasladarse da pintura á ilustración en curtos experimentais como *Lichtspiel Opus* I (1921, Walter Ruttman), *Der Sieger* (1922, Walter Ruttman) e secuencias de cinema épico, mítico e histórico como *Os Nibelungos* (1923, Fritz Lang). O visionado da rápida sucesión de cores e figuras nas secuencias pretende evocar de maneira instintiva ideas. Son obras que apelan a sensibilidade, a intelixencia lóxica e emocional así como a imaxinación e, en última instancia, espellan a forma visual da música programática que comezara con «Il cimento dell´armonia e dell´inventione» (*O certame entre a harmonía e a invención*)

—máis coñecida como *As Catro Estacións*— que Antón Vivaldi realizou entre 1723 e 1725 e que logo seguiu co Romanticismo. Compositores como Ludwig Beethoven, Richard Wagner, Franz Listz, Ralph Vaughan Williams, Claude Debussy ou Gustav Holst dotaron a música de un sentido narrativo a través da evocación.

Na década de 1930 o carácter expresivo da arte era canon. O uso da cor, debido ás experimentacións previas, era empregado para recalcar algo vital ou para un efecto artístico sofisticado. Un exemplo disto é a aparición da Morte Vermella en *A pantasma da ópera* (1925, de Rupert Julian para a Universal Pictures), un filme con fortes influencias do cinema de Pathé, o Expresionismo alemán e o Surrealismo. A partir de 1931 comezaron a mostrarse ao público filmes animados onde non só predominaba o cromatismo, senón que o sentido narrativo estaba repleto de referencias de filmes contemporáneos e referencias ao deseño gráfico vangardista, á música clásica e popular así como á pintura e á ilustración histórica. As máis famosas e logradas foron as Silly Symphony de Disney. Os filmes herdeiros da estética sincronista e dos curtos de Weimar son *A colour box* (1935) de Len Lye e, do mesmo autor, o surrealista *O nacemento dun robot* (1936) que o director fixo para a empresa Shell Oil —que financiou dito curto para anunciar os seus produtos industriais cun halo artístico—. Constituíron, xunto co cartelismo e a prensa, un dos campos onde os ilustradores, tipógrafos e os deseñadores gráficos realizaron as liñas do que logo serían algunhas das obras culturais máis representativas e emblemáticas.

Esta paradigmática interrelación entre ramas artísticas resultaba algo natural para artistas coma Díaz Baliño. Como home de teatro e cinema sabía como facer funcionar estes diferentes ámbitos. Pero como deseñador gráfico e ilustrador isto supuña un pracer intelectual. Para el a realización dun cartel debía ser algo que explorara a alma e que trasladara o que acontece nela. Risco xa lle dera a isto o carácter dunha revolución (estética e galega). Díaz Baliño deulle similar significación, equiparando a repercusión da Arte coa tarefa política ou a magna obra dun escritor. Xusto no momento no cal se proclamou a II República en 1931, dixo o seguinte a prensa cando estaba en Buenos Aires:

-¿Cómo entiende usted la misión del escenógrafo?

-Creo que no se debe llevar a la escena la realidad: Hay que ir a la superrealidad, y no asustarse de la palabra. Es preciso dar siempre la sensación del momento, agudizar el ambiente, poner al espectador en contacto con los personajes y las ideas por medio de la plástica.

-¿A usted le gusta pintar, Camilo?

-Si; lo llevo dentro. Pero no pintar por pintar. Yo soy incapaz de realizar esa pintura inexpresiva que no dice nada al alma. Mis trabajos tienen siempre una ideología, una orientación política. Yo estoy seguro de haber hecho por la revolución española tanto por lo menos como cualquier escritor o político de izquierdas.

-¿Con sus pinturas?

-Con mis pinturas, si. De los pintores de Galicia, sólo Castelao y yo hemos procedido así.

-¿Le parece que la fotografía es un arte?

-¡Qué duda cabe! Un arte menor, pero arte al fin.

-¿Arte menor?

-Si, porque no tiene imaginación. La pintura es arte superior, debido a que su primordial aliciente es la fantasía. Y la fotografía se ha de limitar a dar la realidad, ni más ni menos que como es.

-Y el cine, ¿qué le parece?

-Creo que es el teatro del porvenir.

-¿Nada menos?

-Nada menos. Al cine le tenemos que agradecer la actividad de la vida moderna. Los letreros de las películas, han obligado a la humanidad a acostumbrarse a pensar rápidamente; y los films a vivir con velocidad. Además, el cine tiene una cosa muy grata para el artista: que hace un esfuerzo en una obra, y ese esfuerzo recorre todo el mundo sin él moverse de un sillón.

-¿Qué es, de España, lo que usted recuerda con más frecuencia?

-Lo que llevo más en el corazón, es el recuerdo de Santiago de Compostela, donde estuve unos días antes de venir acá, y donde he visto la más firme y más sensata fe republicana. A pesar de todo lo que pudiera creerse que conspiraba en contra de ello, ha sido Santiago una de las ciudades más republicanas de España.

-¿Cómo no va usted a España, en vista del triunfo de sus ideales?

-Precisamente por eso: por el triunfo. Yo he luchado toda mi vida por ello, me he visto acorralado por mis ideas, y he vivido estrechamente. No quiero que ahora piense nadie que voy a recoger la cosecha, o a pedir nada. Me quedo aquí, donde, además de ganarme la vida, puedo seguir trabajando por mis ideales republicanos y mi fe en el porvenir de Galicia pujante, libre y sana.

A campaña de 1936 supuxo empregar todos os recursos intelectuais introducidos por Risco, así como o pulso que caracterizaba a cultura galega historicamente. Nisto pesou a importancia que tiñan os impulsores como creadores e o que se fora traballando artisticamente ao longo deses anos. Como sucedera en experiencias da Historia anteriores, suavizouse a polarización e todo inclinouse cara a unión. O uso predominante de música, ademais da arquitectura, escultura, ilustración, fotografía, instalacións urbanas e símbolos colectivos, axudaran a crear unha imaxe representativa e persuasiva. Pero as mensaxes trasladadas a través da colocación dos carteis foron os que exerceron a maior metamorfose da realidade. A Díaz Baliño, como o seu fillo Isaac, Castelao, López Bouza, Seoane, Vidarte e Maside, poderíanselle encomendar as seguintes palabras de *As zapatillas vermellas* (1948)[37]: «Boris, es un mago. Sacaches isto da nada en tres semanas». «Nin o mellor mago –di o director do Ballet– pode sacar un coello dun sombreiro se non ten xa un coello dentro».

37 *As zapatillas vermellas* (1948) é un filme británico de Michael Powell e Emeric Pressburguer. O filme traslada o conto de fadas *As zapatillas vermellas* (1845) de Hans Christian Andersen ao impacto máisrecente dos Ballets Rusos, sobre todo a figura do director do Ballet Boris Lermontov (a cal está moldeada na persoalidade de Sergei Diághilev). Este filme, que constitúe unha reflexión tan dura como real sobre a creatividade artística e a condición humana, realizouse enteiramente en cor. Incorporou influencias do Romanticismo, o Romanticismo Negro, o Simbolismo, o cinema mudo, o Expresionismo alemán e o Surrealismo. Tal decisión valeulle as críticas de ser indisciplinada e pouco británica. Hoxe en día é considerado un dos filmes máisimportantes e influíntes do cinema artístico e fantástico, presente en filmes como *Drácula* de Bram Stoker (1992) de Francis Ford Coppola.

«EU NON TEÑO VOCACIÓN DE ESTUPEFACIENTE»: RAZÓN E CRITERIO NOS CARTEIS DE CASTELAO, DÍAZ PARDO E MASIDE.

Os once carteis realizados para a campaña do Estatuto de Galicia tiñan un obxectivo moi claro: apelar ás diferentes sensibilidades para o SI. A reincorporación de moitas persoas que se movían nos círculos galeguistas impulsara o Plebiscito. Agora era cuestión de que as imaxes da campaña traduciran eses séculos e esa reincorporación de xeito comunicativo. Existen tres temas predominantes nos carteis: en primeiro lugar, o caciquismo e a explotación dos recursos naturais; en segundo lugar, a soberanía galega, o destino e a liberdade; e, en terceiro lugar, as mulleres como suxeitos cidadáns, reais e simbólicos. Sucede que, por veces, certos elementos iconográficos ou temáticos poden aparecer entre eles. Pero en esencia son os tres eixes marcados da carteleira. Cada un deles ten a súa *raison d'être*.

A cuestión do caciquismo e os recursos está ligado aos artigos do Estatuto e, culturalmente, presente dende en *O catecismo do labrego* ata a poesía de Curros Enríquez, Cabanillas e as ilustracións de Castelao. A soberanía, o Destino e a Liberdade estaban vinculados as primeiras manifestacións galegas na proclamación da II República. Pero tamén os versos de Pondal e os escritos de Risco. E, finalmente, o rol das mulleres como suxeitos activos polas mudanzas operadas a respecto do sufraxio feminino establecido en 1931 e efectivo a partir de 1933. En Galicia con aínda máis forza por todos os precedentes históricos que reclamaran as mulleres como cidadás, dende a defensa de Pereira no Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego ata os principios das Irmandades da Fala e da Irmandade Nacionalista Galega liderada por Risco. E todo en base ao papel fundamental que exercían as mulleres na sociedade galega, dende o traballo da terra ata no ámbito do dereito e a cultura.

As figuras e motivos empregadas foron escollidas con sumo coidado. Como cos temas, todo tiña o seu fundamento para estar nos carteis. A palabra máis empregada é o Si (presente ata en oito carteis) e os motivos máis

recorrentes son as estrelas brancas de cinco puntas (en cinco obras), as mulleres (en catro obras), animais (en catro obras), homes (en tres obras), cadeas (en dúas obras), paisaxes (en dúas obras), estrelas vermellas (en unha obra) e nenos (en unha obra). Nunha cara da moeda estaban ligadas aos símbolos revolucionarios de emancipación con orixe en Norteamérica e Francia, as loitas electorais onde estiveron presentes as mulleres e as mudanzas sociais sucedidas a respecto das mulleres no traballo e na cultura a partir de 1918, os valores da Ilustración, do Humanismo e a significación que tiña Rusia dende 1917.

A outra cara da moeda era que trátase de símbolos fondamente identificativos da sociedade galega. Enraizaban coa linguaxe arredista e coa estética simbolista de Risco, popularizada en pinturas e ilustracións. Coa preeminencia das mulleres no traballo, na rúa ou na familia (xunto co condicionante da emigración dos homes), así como coa representación alegórica do país. Co espirito respectuoso a Natureza presente na reverencia galega ao seu entorno máis inmediato. Coa composición da sociedade na súa totalidade. E, en consecuencia, con todas as sensibilidades presentes na mesma.



Fig. 51. Cartel «*Para que remate esta vergonza VOTA O ESTATUTO*». 1936. Deseño orixinal de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Execución de Isaac Díaz Pardo, co asesoramento de Camilo Díaz Baliño. Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 90 x 70 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

En relación a este derradeiro punto están as cores. Abunda o uso de branco, amarelo manteiga, verde pistacho, negro acibeche, laranxa, azul (celeste e Real), castaño claro e violeta. Tons presentes na fase de transición entre a estación da primavera e a do verán, a vez que se correspondían a nova paleta do Déco. A miúdo se empregan combinados, ben para buscar atención (branco e negro), activación (branco e vermello) ou vitalidade (amarelo e laranxa). Os enunciados na súa totalidade estaban plasmados nas mesmas cores, aparecendo como mensaxes directas, xogos de palabras, explicacións e metáforas. As medidas de cada un deles foi deliberada, tratando de atopar a maior variedade posible para establecer o maior impacto visual posible.

Do primeiro tema —o caciquismo e o beneficio sobre os recursos naturais—, os artistas que se centraron nesta cuestión foron Castelao, Isaac e Maside. O motivo para isto debíase a que os tres, por experiencia vital ou compromiso, trasladaban a súa obra as condicións de vida da xente. Debido ao ritmo das negociacións e da campaña Castelao non puidera realizar os carteis. Pero no taller de Díaz Baliño acordaron entre el, Isaac e o seu pai facelos e que levaran a sinatura de Castelao. Na casa de Díaz Baliño estaban penduradas nas paredes moitas obras de Arte. E Castelao fixéralle un precioso agasallo: a súa ilustración orixinal dun rapaz dando de comer a unha vaca famenta. Esta obra foi a base sobre a cal se fixo un dos carteis máis famosos e coñecidos de toda a campaña do Estatuto.

O cartel da muller nova alimentando unha vaca, sendo muxida por un cacique, era obra orixinal de Castelao e executado por Isaac Díaz Pardo (fig. 51). Co asesoramento de Díaz Baliño e coas indicacións de Castelao. A súas medidas (noventa por setenta centímetros) facían del un dos carteis máis grandes do plebiscito, debendo boa parte da súa excepcional calidade a súa impresión offset na industria Roel en Vigo.

O tema que ocupa a obra é a explotación de recursos en condicións humildes e a acaparamento de beneficios, a desigualdade social, o desequilibrio nas forzas de traballo, o carácter representativo desas forzas e a descompensación de poder. Está directamente relacionado cos artigos 3, 6, 14, 18, 20, 26, 27 e 28 do Estatuto de 1931. O referido a estes artigos aparece representado no cartel coa seguinte situación: sobre un fondo verde unha muller que, co millo sostido no mandil, alimenta unha vaca xa nos osos. O animal é coidado e alimentado por esta labrega, pero o seu leite é recollido por un home. Nen sequera muxe a vaca sentado nunha baqueta, senón que se lanza a muxir botado no chan mentres recolle o leite nunha ola.

A composición aberta do cartel dispón, sobre un fondo plano, a vaca como elemento central. A esquerda atópase a labrega e a dereita o home de cidade. É unha organización das figuras contrapostas equilibrada: ela está de pe, el botado. Ela é toda cor. El vai vestido enteiramente de negro. Ningún dos rostros está individualizado como tal, pero a súa fisonomía ten singularidade. Mentres que o home ten unha expresión baleira nun rostro pícnico, ela aparece cun rostro branco similar a unha máscara coas meixelas acesas como dous círculos. O que aparece ante os ollos non é tanto unha composición pictórica como unha escena de teatro. E o que se escenifica leva a facer preguntas.

Antes de que o Dadaismo e o Surrealismo o cuestionaran todo con preguntas para sacar a verdade, xa antes os galegos falaban con preguntas que poñían as cousas no seu sitio para quen entendera (*O catecismo do labrego* e o *Himno Galego* son mostras desta actitude). E as respostas son igual de reveladoras e directas como unha radiografía. Porque, quen pon maior esforzo e quen gaña aquí? Quen traballa a materia prima e quen se alimenta desa tarefa? Non é ela nin a vaca se alimentan para si. Para onde e quen vai ese beneficio? É a nada o único merecente por todo ese traballo? Vale a pena entón? Que e quen permite tal distribución? E xusto iso? E como pode poñerse fin a isto?

A nivel figurativo a escena é lexible e perfectamente definida. As cores son vibrantes: o fondo é dun verde vivo, facendo destacar a calidez do castaño claro, a solidez do negro, o rosa claro, o amarelo manteiga, o branco e o vermello intenso. Na composición non só están contrapostas as figuras dunha muller erguida e un home botado, senón as súas cores. Ela viste vermello, el negro. A atención visual recae nela, posto que é onde se sucede o núcleo da situación mentres que el ten peso sendo a consecuencia da situación. Non existe traza de atmósfera: as cores son sólidas e plana, resultando tan cristalina como a mensaxe que se transmite.

O estilo empregado para a imaxe é unha suma entre o Simbolismo, a estética dos Ballets Rusos e a Nova Obxectividade. As ideas acerca dunha situación claramente insostible aparecen narradas a través de figuras e obxectos. A influencia rusa aparece na proxección da elegancia natural da estética da roupa labrega e no rostro aceso. A imaxe feminina aquí representada ten o eco das caracterizacións os rostros e dos traxes das labregas do ballet *A consagración da primavera* (1913). Da Nova Obxectividade está, por suposto, ese sentido da obxectividade analítica. O expresar o que está sucedendo, non para considerar aos labregos e mulleres unha vítimas indolentes e idiotas. O que Castelao, Isaac e Díaz Baliño fixeron foi indicar o que pasaba para que isto non volvese suceder. Lonxe de avergoñar aos explotados, era unha mensaxe de avergoñar en todo caso as implicacións dun sistema na que se era simple recurso humano en mans de persoas que se beneficiaban, mirando unicamente pola súa posición e intereses. Esas persoas non eran as axeitadas para conducir o Estado,



Fig. 52 *A Raíña Isabel dando alimento a Vaca Holandesa.* 1586. Artista descoñecido. Técnica: Óleo sobre táboa. Medidas: 39,4 x 49,5 cm. Colección privada.

pero mulleres traballadoras e dignas como esta labrega, si.

A escolla dos estilos empregados forma parte, en si mesma, do seu carácter iconográfico. A vangarda estaba no ideal e na forma. Máis elementos iconográficos eran os osos visibles da vaca. O simbolismo, o Surrealismo e o onírico abriran o campo da fantasía, permitindo que situacións que non casaban en tempo e lugar puidesen funcionar. Este foi un dos puntos empregados neste cartel: non é posible estar dando de comer a unha vaca cadavérica ata os osos e á vez ser posible muxila. Castelao xa fixera traballo de imaxinación ao tomar inspiración dos artistas flamencos como Brueghel e Bosco, que xa o levaran a deseñar unha ilustración dun rapaz alimentándose dunha vaca solitaria durante a súa viaxe a Centroeuropa en 1922.

As influencias presentes na primeira ilustración que realizou eran, en efecto, do ámbito da pintura flamenca. A obra máis famosa é o cadro *Isabel I alimentando a vaca holandesa* (fig. 52). Pintado en 1586, mostra a Raíña de Inglaterra dando de comer millo a unha vaca (Holanda). Dela aliméntase un cidadán holandés, mentras Guillerme de Orange a sostén polo cornos e o rei Felipe II monta sobre ela. Trátase dun cadro satírico, que ponde manifesto quen exerce o liderazgo, quen o forma e quen pretende proxectalo sen éxito. Era un tipo de linguaxe que se popularizara ata estar presente en representacións pictóricas e gravados na zona do Benelux. A súa presenza estaba tan normalizada que se mantivo ata o tempo no que Castelao estivo por Bélxica, onde realizou os seus apuntamentos.

As primeiras ilustracións desta imaxe apareceron na prensa, concretamente en *Galicia* (Vigo) no número 411 con data do 25 de novembro de 1923. Orixinalmente a imaxe, en branco e negro, estaba acompañada das palabras «Así quixeron que fora a nosa Terra». É dicir: a decisión de outros de que era Galicia. E esta non era para os seus cidadáns, para quen traballaba nela nin para quen nacía, medraba e morría nela. O único que dela quedaba para os seus era unha vaca famenta, sen nutrición e esgotada nun país en igual condicións. O sufrimento da imaxe é palpable no estado do animal e nas condicións do rapaz, o único que a coida. Ao animal só se mantén con vida para que siga producindo e pouco máis. Para moitos era a imaxe que resumía o que era o caciquismo e a falta de autonomía na toma de decisións propias de aquelo que os afectaba directamente. Non só a supervivencia propia, senón a de ser reducidos a unha reserva extractiva. Esta imaxe incorporouse ao álbum *Nós* en 1924, sendo parte definitiva do álbum.

Máis adiante, en 1933, Castelao regresou a esta imaxe para publicar en *Faro de Vigo* unha das súas *Cousas*: nela mostrábase unha rapaza, co seu mandil estendido, dando de comer a unha vaca normal mentres un home groso sentado no chan muxe a vaca e recolle o leite nun cacharro. A ilustración acompañouse do seguinte enunciado: «Se pensas que debe seguir muxindo a vaca quén non lle da de comer, sigue boicoteando o Estatuto». Dada a significación que tiveran as ilustracións de 1922, 1924 e 1933, a súa inclusión na campaña tiña como propósito mostrar a relevancia do Estatuto. Co negociado a respecto da Autonomía, o cartel do 36 viña a anunciar como esa experiencia tan terrible de décadas atrás veríase cortada de raíz co voto afirmativo no plebiscito.

As connotacións metafóricas deste cartel son numerosas. Trátase dun xogo de contraposicións e de perfís

con trazos sintetizados e expresivos na liña de Honoré Daumier. As forzas traballadoras representadas nunha muller, a dos receptores dos beneficios sen esforzo nun home. Galicia como principal fonte de riqueza e abundancia, personificada nunha muller nova. O caciquismo e o centralismo, absorbentes de todo e doadores de nada, nun home sen carácter. O feito de aparecer como unha escena de teatro fai que a imaxe conte un relato, reforzado ademais polo uso das cores. O enunciado da ilustración orixinal muda, pasando de ser unha situación real pero inamovible a unha situación real a cal pode pecharse definitivamente. Na parte inferior do cartel lese «Para que remate esta vergonza vota o estatuto». Palabras dispostas en dúas tipografías diferentes: «Para que remate esta vergonza» aparece cunha letra solta e natural, estampada en negro (a cor do home) mentras que **«vota o estatuto»** aparece en serias letras versais, estampadas en vermello (a cor da saia da muller).



Fig. 53 *Muller labrega rusa.* 1922. Leon Bakst. Caracterización para A vella Moscova,obra presentada no Théâtre Femina de París ©.

A identificación da muller (e de Galicia) co Estatuto vese, ademais, representada do xeito máis estético. Lonxe de mostrar a roupa de moitas persoas como algo simple, anticuado, básico ou pobre, nótase a influencia rusa na forma na cal toda a figura viste prendas con cor, detalle, corte e funcionalidade. A introdución desta sensibilidade encabezouse primeiro nos Ballets Rusos. A forma na cal está representada a saia vermella con dúas faixas negras bordadas é propia da caracterización das labregas pintadas por Leon Bakst en 1922 (fig. 53). Castelao tomara nota durante a súa estancia en París doutros conxuntos de danza e música rusa presentes na capital francesa en 1922. Xusto neses anos, a partir de 1921, sucedéronse varios feitos relevantes. Sonia Delaunay comezou a traballar no deseño téxtil, de maneira que os grandes almacéns ofrecían novas telas para a roupa e os fogares con selo moderno e euro-asiático. (Resultou ser tal éxito que estas telas se seguían vendendo ata finais da década de 1960)[38]. En 1921, en París, Marie Pavlovna abrira *Kitmir*: un establecemento especializado en bordados. Moitos dos seus deseños eran realizados por ela mesma, inspirados nas súas memorias durante os seus estudos nunha escola de Arte. Outros motivos estaban tomados dos traxes labregos e populares, así como de novas investigacións que facía sobre traxes históricos de Rusia.

Os seus bordados estaban realizados a máquina, contando ademais con mulleres rusas para a súa confección dándolle maior autenticidade. O sentido da cor, corte, confección, motivos rusos estendéronse en grande medida debido a que moitas casas de alta costura, como a Maison Chanel, encargaban os seus bordados a Kitmir ou daban visibilidade as súas colección con modelos rusas. Foi así como a estética popular e

38 Foi a tenda exclusiva Metz&Co, en Ámsterdam, quen estableceu o comercio eventa das telas deseñadas por Sonia ata ben entrada a década de 1960.

rusa filtrouse culturalmente no potente escaparate das grandes deseñadoras francesas e das revistas de moda. E, por ende, do estilo dos anos 20 e 30. Cando se fixo este cartel non só importaba a mensaxe. Tamén se quixo ofrecer unha imaxe tan moderna, bela e actual como auténtica. Era un cartel orientado claramente as mulleres e homes que traballaban nas áreas da agricultura e que podía estenderse á pesca e a minería. Dada a forma na cal estaba vertebrada a sociedade galega, podía funcionar perfectamente nunha cidade, nunha vila, aldea ou vilar. Polas súas referencias estilísticas e artísticas era algo que apelaba a sensibilidade urbana e polas súas referencias visuais a sensibilidade rural. Era un cartel destinado a mobilizar, con particular atención as mulleres.



Fig. 54 Cartel «*Para que a nosa Terra sexa nosa VOTA O ESTATUTO*». 1936. Deseño orixinal de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Execución de Isaac Díaz Pardo, co asesoramento de Camilo Díaz Baliño. Técnica: impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 70,3 x 50,2 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

As mulleres era un sector da poboación relativamente novo no aspecto electoral pero, en Galicia, cun peso propio decisivo. Por moito que a experiencia previa de exercer o voto fora inexistente, era necesario disolver calquera desconfianza ou receo. Pero en lugar de minimizar o desafío que implicaba o Estatuto, mostrouse o que era. Deuse as mulleres total e absoluta confianza no seu bo entendemento, independencia e valor. Omitiuse calquera xesto que retratara as mulleres como idiotas (no sentido helénico e como insulto), sen vida propia, influenciables ou indiferentes, distanciándose de calquera prexuízo existente e conectando co carácter práctico e sensible co que se coñecían as mulleres galegas. Todos estes compoñentes estaban presentes para un fin último: que a sociedade, finalmente equilibrada, funcionara como tal. Non só pola importancia do Estatuto en si, senón con plena conciencia como cidadás. As influencias presentes neste cartel veñen a dar imaxe a un enunciado que fora publicado no periódico *Rexurdimento* da ING en xullo de 1923. E que, agora, viñan a confirmar o Estatuto de Autonomía de Galicia:

> Son as pequenas comunidades cibdadáns independentes, ou as pequenas nazóns —taes como foron Inglaterra e Holanda no século XVII— as que produciron non somente o máis da millor literatura e do arte, sinón o máis dos grandes e dos grandes feitos que a Historia lembra.

A vida nazonal esta máis axeitada pra faguere máis intensa, e máis intresante onde se concentra n-un área non tan estensa que impida ás xentes coñecerse os unhos aos outros e coñecere aos seus conductores.

(James Bryce, ilustre pubricista norteamericano, no coñecido libro seu que ten por título —Gouth América observations and impresions—).

Xunto con este cartel a sinatura de Castelao estivo presente nunha segunda obra. Trátase dunha imaxe na cal aparece unha nena, dous nenos e un labrego (fig. 54). A matriz orixinal era de Castelao e a súa execución foi realizada por Díaz Pardo. Foi impreso en papel cunhas medidas de setenta con tres por cincuenta con dous centímetros, con técnica off set, nos espazos da Imprenta Roel de Vigo.

Este cartel está adicado a reivindicación da autonomía como reclamo dunha capacitación propia. Sobre todo dende a óptica dos que traballaban de xeito maioritario os recursos naturais. Como o cartel da labrega, a vaca e o cacique, fai alusión aos artigos 3, 6, 14, 18, 20, 26, 27 e 28 do Estatuto de 1931. Neste caso non existe unha escenificación propiamente dita. A vista diríxese a figuras de marcada verticalidade e presenza. A nena e o neno son figuras solemnes, dotadas de *gravitas*, como a figura do labrego. A única figura do grupo que mira ao público é un neno, que dirixe os seus grandes e atentos ollos máis alá do marco do cartel. Trátase dunha composición triangular, o cal lle da equilibrio visual e un carácter clásico.

O aspecto figurativo é claro. As figuras están sintetizadas e, para darlles corporeidade, traballáronse as texturas das roupas. Isto fai que contrasten a respecto do fondo debido as diversas tonalidades gris para cada un deles. O fondo é liso contando unicamente cunha certa gradación na parte superior esquerda, a cal lle dá un efecto de profundidade sen necesidade de seguir as leis da perspectiva. Todo o cartel está realizado xogando con gradacións e texturas en base o gris natural do papel. Isto esténdese dende os tons escollidos para as figuras ata a cor negra da tipografía inferior do enunciado. O estilo deste cartel é o do Expresionismo alemán. O uso do bicromatismo en branco e negro ou dunha paleta de tons grisáceos, con trazos definidos, era característico deste estilo. Os tons grises, brancos e negros proxectaban a anguria, a ansiedade, o impacto físico e emocional que supón, como tamén a forza, a reacción prendida pola indignidade e reafirmación nas propias convicción sacadas das experiencias da vida.

Este cartel ten raíces semellantes a obra parella da muller coa vaca. Orixinalmente era parte do álbum *Nós*. Castelao fixera unha exposición itinerante con estas láminas en 1920[39]. Como sucedera coas súas ilustracións na prensa, esta exposición pública e aberta contribuíu a que moitas persoas se familiarizaran con estas imaxes. A lámina orixinal deste álbum, a número 46, mostraba esta mesma escena. O enunciado escrito era a voz do labrego dirixida aos nenos: «A nosa Terra non é nosa, rapaces». Con estas palabras mostraba a conciencia de saber que na terra na que se nace, na que se medra, aprende, existe, envellece, morre e sepulta, nada é de quen a vive, a loita ou a traballa. Nada recibe do que lle corresponde. Unha desas verdades que non se limita a coñecementos formais. É algo que golpea dende moi cedo debido a como está construído un sistema sobre o cal as persoas as que máis afectan, non tiveron poder de decisión cando se dispuxo. A como este deixa claro, sen normas escritas, como está construído o mundo e o lugar que lle corresponde a cada un por quen é e onde nace. E que por moito que este se queira mudar, o sistema sempre terá xeitos de recolocar o poder dende dentro (e non cos que se consideren os de fora) para gañar. Ser cidadán de segunda sempre clarifica o que non é tan obvio cando se forma parte do paradigma predominante.

O álbum *Nós* volveu a ser publicado en 1931, xusto coa II República. Isto só fixo ampliar a súa repercusión social nun momento no que a cultura visual republicana entroncaba cos códigos de 1789, os ilustrados e os revo-

39 Segundo Díaz Pardo esta perspectiva foi tema de conversa entre Emilia Pardo Bazán e Castelao:
—Pero, Castelao, ¿Porqué siendo Galicia tan bonita, sus mujeres, sus paisajes...? pintas una Galicia tan tétrica, tan dramática...
—Porque yo no tengo vocación de estupefaciente (Díaz Pardo, 2008).



Fig. 55 Cartel «*SI é o que debe pôr todo bon galego cando vote o ESTATUTO*». 1936. Isaac Díaz Pardo. Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 41 x 30 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

lucionarios. Como sucedía co cartel da muller coa vaca, neste sentido a súa traslación de lámina a cartel institucional resultaba máis que apropiada debido o carácter destes códigos. O estilo expresionista formaba parte da súa iconografía, como tamén a presenza do estandarte do picariño e a machada do labrego. O primeiro representaba esperanza e o segundo traballo duro. Nin Castelao, Díaz Baliño ou Díaz Pardo mudaron nada da lámina orixinal. Esta decisión debíase ao desexo de conservar o aspecto de *gravitas*. Pero tamén a *auctoritas* que desprende a linguaxe corporal do labrego, a forma de pousar a súa man. Esta autoridade vese reforzada pola verticalidade do cartel e as súas dimensións. Como sucedera con precedentes como os de Isabel I de Inglaterra, as figuras orixinais se manteñen e a súa significación vaise ampliando, enriquecendo e reinventando.

A iconografía vese completa co enunciado na parte inferior. A voz do labrego aparece amplificada nas palabras «Para que a nosa Terra sexa nosa/VOTA O ESTATUTO». Este era un xogo de palabras tan enxeñoso como o da lámina 46. Pero para mostrar a transcendenza do Estatuto, faise un xogo de palabra similar. A palabra *nosa* está colocada un sobre a outra, de xeito dobre. De esta maneira recálcase visualmente o dereito a decidir sobre algo que corresponde directamente. O que semellaba dezaseis anos antes algo inmutable agora era posible. Por esta razón o enunciado está impreso en dúas tipografías diferentes, nun efecto impactante similar ao cartel da muller e a vaca.

Como cartel o seu público potencial eran os homes e as persoas máis novas. Se o Estatuto de Autonomía era cousa de toda a sociedade, entón todos os seus membros debían estar presentes. Representadas nesta arte, figuras ata entón pouco consideradas ou retratadas de xeito pintoresco pasaban a formar parte do marco institucional. Nunca antes se vira nunha propaganda electoral en Galicia unha machada representada como unha ferramenta de traballo con igual dignidade que un documento de Estado. Tampouco labregos e moito menos nenos ou rapaces. Pero o *zeitgeist* da cultura visual republicana, dende as referencias de Jacques Louis David, favoreceu na esfera pública este tipo de representacións. Os valores ilustrados xeraron abundantes retratos e gravados nos que alimentos básicos ou traballos como arar a terra ocuparon imaxes institucionais. Por esta razón este cartel transmitía un elemento novo, ademaisda *gravitas* e a *auctoritas*: a *potestas*. O poder e a capacidade de exercer o poder a cidadanía que vertebra a nación e o Estado, sendo ela mesma a man da súa autonomía.



Fig. 56 Cartel *«Para arremeter cos caciques, cando votedes o Estatuto poñede SI»*. 1936. Isaac Díaz Pardo. Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 41 x 30 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

Da man de Díaz Pardo saíron carteis propios. As súas obras son dúas: a que ocupa a bandeira galega e a dirixida ao caciquismo. O primeiro deses carteis é unha peza sen firma, cunhas medidas de cuarenta e dous con cinco por trinta centímetros (fig. 55). Está impresa en cor en técnica litográfica, levando o selo da Imprenta Roel en Vigo.

Estes cartel está adicado enteiramente a palabra *si*. O foco posto enteiramente neste adverbio positivo ten a súa motivación en impulsar o voto positivo ao proposto na Autonomía. Non fai alusión directa a ningún dos artigos presentes no Estatuto. Pero si o que fai indirectamente pola implicación que ten para Galicia. O cartel consta dun espazo central no cal aparece SI en grandes dimensións. Sobre o fondo negro a palabra aparece destacada impresa en branco, cunha faixa de esquerda a dereita. Como sucede en máis carteis deste apartado, queda reservado un espazo para incluír un enunciado lexible.

Este cartel non presenta figuras e concentra todo na palabra. Cromaticamente xoga con tres tintas: negro para a base e a tipografía, branco para os bordes e para o si e o azul celeste da faixa. Trátase dunha obra na que descansa unha sobria elegancia grazas a luminosidade dos tons claros e a seriedade do ton escuro. O seu estilo é simbolista, dada a forma na cal se establece unha simbiose entre o SI e a bandeira galega. Todo neste cartel xira en torno as cores que identifican a Galicia e que se retrotraen as bandeiras do Batallón Literario de 1808[40], os cartóns oficiais da Liga Gallega, as bandeiras que acompañaron a funerais como o de Curros e a documentación oficial das Irmandades da Fala. É unha apelación aos valores comprendidos no espirito galego. Pero tamén unha ligazón aos principios dos movementos históricos citados, vinculados a Liberdade, a emancipación ou a unión.

De feito no enunciado escrito, de novo na parte inferior, pode lerse «SI é o que debe pôr todo bon galego cando vote o **Estatuto**». Como en outros carteis o enunciado ten unha tipografía orgánica, mentres que a palabra *estatuto* aparece cunha tipografía diferente e remarcada con trazos grosos en negro. Era un cartel que remitía os lemas e as expresións afirmativas máis empregadas en mitins e anuncios públicos. Tal idea facía que a campaña funcionara como unha entidade definida e unificada, facendo da personalidade histórica galega unha das súas columnas vertebrais. A estética directa do cartel transmite exactitude, cumprimento, sinceridade e determinación. Precisamente os elementos sobre os que tiña a súa base o Estatuto de Autonomía de Galicia. Ao apelar a este aspecto chamábase a superar calquera diferenza en pro da unidade. Este cartel de Díaz Pardo remite directamente a un dos lemas que se estenderan durante a campaña do plebiscito: «¿Esquerdas? ¿Dereitas? N-esta hora, Galicia, Galicia, Galicia».

40 O Batallón Literario de 1808 foi unha milicia formada entre alumnado e profesorado da Universidade de Santiago de Compostela. Chegou a ter mil seiscentas persoas integradas para loitar contra a invasión de Napoleón I. Hoxe conta cunha placa de homenaxe na Praza da Quintana en Santiago.

O segundo cartel de Díaz Pardo é a parella da anterior obra. Vai igualmente sen firma, realizado cunhas medidas moi similares de corenta e un por trinta centímetros (fig. 56). As súa impresión foi realizada na Imprenta Roel con sede en Vigo. A diferenza estriba en que non se conserva a marca Roel nas súas marxes. En moitos aspectos é a resposta ao formal, representativo cartel da bandeira galega. Na presente imaxe o SI ocupa novamente o centro. E tampouco fai alusión a ningún dos artigos do Estatuto. O que fai é sinalar o que significa o Estatuto en canto a unha das lacras que fora motivo de mobilización e reinvidicación durante décadas: o caciquismo.

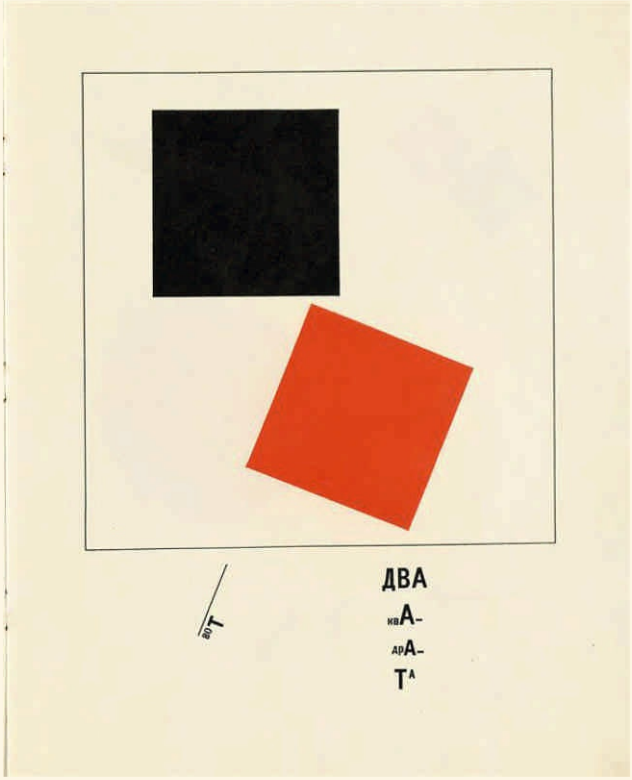


Fig. 57 *Praza negra e praza vermella/Realismo pintado de un rapaz cunha mochila – Masas de cor na cuarta dimensión.* 1915. Kazimir Malevich. Técnica: óleo sobre lenzo. Medidas: 71,1 x 45,5 cm. Museum of Modern Arte, Nova York ®.

A composición do cartel é unha inversión da súa obra irmán. O centro está ocupado polo SI. Pero neste caso en lugar de levar todo o peso principal, forma parte dun enunciado menos abstracto e máis tanxible. O enunciado gaña protagonismo con máis espazo na parte superior. Figurativamente é lexible, con trazos perfectamente definidos e suma o xogo de texturas. Cromaticamente emprega novamente tres tintas: branco, negro e vermello. Tons para dar limpeza, clarificación e profundidade, mesmo atmósfera a través do traballo das texturas. Mentras que as palabras do enunciado aparecen sen maior efecto visual, o SI aparece destacado grazas a superposición da cor branca sobre a vermella, máis sobresainte aínda debido ao efecto sombreado que bordea o SI. O seu estilo é simbolista, suprematista e construtivista, sendo as cores de novo outro elemento a contar no aspecto iconográfico.

A tríade das cores vermello, branco e negro era unha das combinacións estrela do Suprematismo e o Construtivismo (fig. 57). A influencia do Suprematismo está presente na focalización na sensación pura na arte visual. A cor vermella ocupa un rectángulo que supón tres cuartas partes do cartel. A isto súmaselle o conxunto doutro rectángulo branco. A impresión supón unha total captación dos ollos no dinámico contraste, así como unha total inmersión no carácter enérxico, vivo, activo do ton vermello.

A outra grande influencia, o Constructivismo, está presente na sintetización cromática e no emprego de efectos tridimensionais en perspectivas planas. Pero ademais estaba o feito de que o Constructivismo tivera unha das súas maiores manifestación como «arte de construción» no cartelismo. Ainda que xurdiran en paralelo, os constructivistas foron un dos grandes alicerces da cultura rusa tras a Revolución. Nos carteis, ilustracións e libros de artistas como Alekséi Gan, El Lissitzky ou Ródchenko predominaba a abstracción xeométrica e o uso constante de branco, vermello e negro. Os constructivistas conformaron a estética de obxectos utilitarios para a industria, ocupándose de aspectos como o deseño, os envoltorios e a publicidade. Tamén moitos adicáronse a creación de imaxes para festivais públicos e carteis para a rúa.

O enunciado di: «Para arrematar cos caciques, cando votedes o Estatuto poñede SI». A frase é clara e directa. Pero tamén se fixo un xogo de palabras. Non pola

construción sintáctica en si mesma, senón polo uso das cores. Sobre o espazo en branco lese «Para arrematar cos caciques» en ton vermello, mentras que «cando votedes o Estatuto poñede» aparece en negro. O «SI» aparece en branco. De eliminar calquera parte da frase seguiría tendo forza. Pódese ler «para arrematar cos caciques SI» ou «cando votedes o Estatuto poñede SI». De suceder algo con este cartel (pintar por enriba, arrancar a parte superior) continuaría funcionando. Ainda que só fora polas súas cores, mantería a súa forza transformadora intacta. Un cartel como este de Díaz Pardo ben podería ter respondido as palabras de Vladimir Mayakovsky: «as rúas son os nosos pinceis, as prazas as nosas paletas».

O terceiro artista que completou este círculo foi Maside. Seu é o cartel dun voitre, identificado co caciquismo, abatido no ar (fig. 58). A obra aparece firmada como «Cartel por Maside». As súas medidas non son coñecidas. Mais é dos poucos carteis que se apartan do formato vertical para aproximarse máis a unhas proporcións cadradas. Está impreso enteiramente en branco e negro, sen levar o selo da imprenta.

A cuestión central deste cartel é o impulso do Estatuto para a supresión do caciquismo. Está na mesma liña que os carteis de Castelao e Díaz Pardo no temático. Porén, comparte co de Díaz Pardo non fixarse tanto nuns artigos concretos como sinalar a relevancia do Estatuto na eliminación da lacra caciquil. Para transmitir esta idea o artista representou un voitre que, nun dos seus voos en círculo en busca de carroña, é atravesado por unha frecha atravesándolle do bucho a caluga da cabeza. É unha imaxe de violencia gráfica, que expresa o moito que implicaba socialmente tanto o caciquismo como a Autonomía. Compositivamente levouse a figura do voitre a totalidade do espazo do cartel. As súas ás estendidas ocupan os lados superiores e dereitos do cadrado, mentres que o corpo do animal e a frecha ocupan o resto do cadrado e trazan dúas diagonais moi claras. Isto outórgalle dinamismo e dramatismo a escena.



Fig. 58 Cartel *«O ESTATUTO É A ARMA QUE ABATIRÁ O CACIQUISMO»*, 1936. Carlos Maside ©.

Figurativamente son formas feitas de luz e sombra. Xoga co bicromatismo do branco e negro, de maneira que aumenta a expresividade visual. Pero tamén resulta proporcionado. Non existe sentido da atmósfera nesta imaxe, esencialmente plana. O estilo presente é unha suma do Simbolismo e o Expresionismo alemán. Do primeiro recóllese a identificación do caciquismo co dunha ave carroñera e do segundo o sentido da proxección espiritual e a estilización figurativa e cromática. Ningún outro estilo podía ser máis axeitado para comunicar o desgusto, a repulsión, a oposición e a violencia que provocaban as prácticas do caciquismo. Como sucede cos outros carteis, ambos estilos son en si mesmos aspectos iconográficos de suma relevancia en 1936.

Non se escolleu calquera animal para representar tal reacción. Escolleuse a un voitre («gymps fulvus»), unha ave rapaz de grandes dimensións —poden chegar a medir coas ás estendidas ata tres metros—. Pese a isto o voitre non se alimenta matando el mesmo. Carece de forza nas súas patas, que son curtas e romas. Con elas

poden andar pero non cazar. Para isto aproveitan as correntes de ar para planear e voar en círculos unha vez avistada a presa. É un animal que alimenta da carroña, é dicir, dun animal agonizante, xa morto ou carne en estado de putrefacción. Como animal necrófago está asociado a morte e, entre as súas prácticas *carroñeras*, está adherir as súas patas cunha substancia produto da súa propia urina e excrementos.

Culturalmente, sobre todo na poesía, o voitre é un símbolo asociado a explotación covarde e a crueldade. Outros aspectos ligados a esta ave son a cobiza, a traizón e alimentación a través de outros ata a extenuación. Cando se escolleu para este cartel se tivo en conta os precedentes de ilustración como *Os caciques* realizada por Manuel Castro Gil publicada na revista *Nós* en 1923.



Fig. 59 *Cartel «O-ESTATUTO LIBERTARÁ-A-NOSA-TERRA».* 1936. Luís Seoane. Técnica: Litografía. Material: Papel. Medidas: 65 x 50,5 cm. Imprenta Roel, A Coruña. Reproducido coa autorización da Fundación Luís Seoane.

A decisión de escoller un animal así para un cartel do Estatuto foi deliberada. Maside —e o impulso de Díaz Baliño e de todo o grupo— condensaron as reaccións existentes sobre o caciquismo como algo sucio, inútil, despiadado, servil e unicamente capaz de subsistir devorando a un ser vivo nos límites da supervivencia e das propias forzas.

No cartel o animal morre debido a unha frecha lanzada. A imaxe está inspirada nas imaxes iluminadas góticas e tardogóticas. A caza ou o manexo con arco, como a equitación, é un exercicio esixente e desafiante no cal é preciso concentración así como forza. Pero esta escena tan potente era popular en extremo grazas a filmes como *Robin Hood* (1922, Allan Dwan). O cartel contaba co precedente recente dunha das ilustracións incluídas en *Na noite estrelecida* (1926). Castelao introducira entre as iniciais para os poemas de Cabanillas a imaxe dunha pomba caída por unha frecha disparada. Neste libro simbolizaba a esperanza e amor ferido. Pero no cartel de Maside a frecha simbolizaba o Estatuto e o lanzamento da mesma por parte da cidadanía significaba o final do caciquismo.

Esta imaxe estaba acompañada do seguinte enunciado: «O ESTATUTO é a arma que abatirá o caciquismo». Resaltouse *estatuto* cunha franxa negra sobre a cal pode lerse dita palabra en branco. O resto do enunciado aparece sobre o fondo branco e as letras en negro. A autoría quedaba sinalada de xeito destacado baixo o enunciado. Pero de igual xeito que era quen de ver a abundante vida que transmitían as persoas, tamén era quen de ver que moitos vivían en condicións que non merecían e que eran degradantes. Que as persoas traten de facer o mellor posible dentro das súas circunstancias, non valida que non se faga nada para garantizar o benestar que lles corresponde como persoas. O contacto directo de Maside con moitas persoas só consolidou estas convicción. Con tales referencias artísticas a votación a prol do

Estatuto envolveuse nun halo que sumaba romanticismo, vangarda, aventura, concienciación, idealismo e realismo.

Estes carteis mostran como esta parte da estética do plebiscito fundamentouse en dous eixes: transmitir o que vai significar o Estatuto de Autonomía no plano práctico e apelar as loitas que vivían nas memorias de moitas persoas. Calquera muller ou home que lera ou lle leran os folletos cos artigos do Estatuto estaba familiarizado con eles. Por esta razón ao ver os carteis de Castelao podería comprender perfectamente o que comunicaban. Dadas as reinvidicacións dos movementos civís e agraristas —máis que coñecidas por sucesivos movementos ou polas novas a través da prensa—, o que se trasladaba estaba máis que aceptado: era compartido. Ademais disto o Estatuto aparecía como unha ferramenta e non só como un fin. Neste aspecto os carteis de Díaz Pardo e de Maside poñían directamente a vista as principais consecuencias do Estatuto. Non só como un marco legal de autonomía de papel senón como mecanismo de poder colectivo eficaz. Non é de estrañar que un cartel como o que fixo Díaz Pardo coa bandeira galega fora realizado. O seu simbolismo enraizaba coas experiencias precedentes de capacidade de goberno, estética representativa propia e tradición de cultura de política autónoma. Cultura ademais ligada os ideais ilustrados, románticos e modernos máis recentes. Foi precisamente esta derradeira liña a que ocupou maior espazo visual nos carteis do Estatuto.

FACER VALER O PAÍS: A LIBERDADE, PÉS DA SINGULARIDADE SOBERANA NAS OBRAS DE SEOANE, DÍAZ PARDO, VIDARTE E MASIDE.

Poucos temas capturaron tanto a imaxinación colectiva como os carteis da Estrela branca. Este símbolo do Destino, quedou ligado as nocións de emancipación e Liberdade a raíz das declaracións de independencia dende 1775. A persoa que a introduciu no ámbito representativo galego foi Risco en 1919. Díaz Baliño, inspirado por Risco, fora o artista que a levou as artes plásticas en pinturas, gravados e mesmo ornamentación persoal. Castelao tomou referencia deles, levando a Estrela branca á súa obra plástica. Dende esa data en adiante a súa presenza foi cada vez maior, aparecendo de xeito recorrente dende a modo de sinatura de cartas ata como elemento de caracterización teatral. O seu uso, sobre todo durante a Ditadura, levou a que se volvese popular en extremo e para 1936 era o símbolo da Liberdade. Quen vira unha Estrela relucente sabía identificalo como un emblema do Destino.

Como símbolo ocupa o maior número de carteis. É un dos máis traballados, xa como tema ou figurativamente, polos artistas novos: Seoane, Díaz Pardo, Maside e Vidarte. Foi un dos xestos máis significativos e impresionantes da campaña, ao ser un emblema que pasou profeticamente da xeración veterana á nova. Se a campaña estaba pensada para mostrar a nova vida que comezaba, a autonomía que implicaba o Estatuto, que mellor representación que esta Estrela?

A isto uniúselle, ademais, que en grande medida estes artistas imbuíron coa súa xuventude a este símbolo precisamente do arranque, bravura, enerxía e confianza que representaba. A xeración anterior déralle a aura da Terra, o Fatum e a Lei da Historia. Agora eles continuaban tal símbolo para a campaña, proxectando nela moito do espírito da xente nova. A Estrela branca nos seus carteis suxería, para coa Autonomía, como é vivir sen culpa. Vivir sen pedir perdón constante por quen se é ou por existir. Sen a vergonza e invisibilidade derivada da distorsión imposta por outros que só buscan o seu beneficio. Sen frustración ante as forzas propias condicionadas. Vivir e expresar a realidade que reafirma unha entidade propia, sen medo ao castigo por dicir a verdade. E, en derradeira instancia, o pracer que supón conducir unha vida propia, o liberador que supón vivir acorde a natureza propia. O realizarse sen eivas para consumar todas as posibilidades, todas as capacidades, en algo máis grande na continuación da posteridade.

Os carteis realizados nesta liña representan o segundo alicerce da campaña. Son un peza que encaixaban cos artigos e os xestos que aludían aos capítulos decisivos de Galicia. A Estrela branca era visualmente a equivalencia a un discurso histórico. A resposta a posibles escepticismos sobre a Autonomía: era unha intervención para despexar dúbidas, disipar o pesimismo e blindar o ánimo social por medio de propostas culturais, políticos e sociais precedentes. No contexto da II República pasara de ser un símbolo de resistencia a un que activaba as virtudes cívicas históricas para cun plebiscito sobre o goberno galego. Todos os integrantes do grupo mostraron, unha vez mais, posuír un instinto excepcional para o posicionamento cultural. A inclusión da Estrela foi, en esencia, un xesto intelixente na narrativa de conformación dunha institución de poder.

A primeira das obras que explorou esta liña, porén, non empregou este atributo iconográfico. O cartel que realizou Seoane o que fixo foi explorar as connotacións da Estrela branca. O seu foi unha representación dun home sendo arrastrado por polbo abisal (fig. 59). Leva a sinatura do artista —Seoane— na parte superior dereita. A súas medidas son de sesenta e cinco por cincuenta con cinco centímetros, sendo impreso en cor con técnica litográfica pola Imprenta Roel na Coruña.

O artista mostra unha escena terrorífica: os ollos vense baixo a superficie do mar, onde unha criatura primitiva e xigantesca estrangula un mariñeiro. Os brazos do cefalópodo esténdense polo fondo do mar, impulsándose con forza. Arrastra consigo o mariñeiro coas ventosas adheridas nun dos seus brazos, mentres el fai xestos pedindo axuda ante a imposibilidade de poder soltarse mentras perde ar. Aínda é posible ver os rastros de tinta negra lanzados polo polbo como método de camuflaxe, ao tempo que se dirixe a un fondo oscuro para se agochar. Trátase dunha imaxe na que a persoa trata de liberarse de algo enorme e do que semella non existir posibilidade de escapar. Non só para sortear unha morte case segura, senón para recuperar a vida.

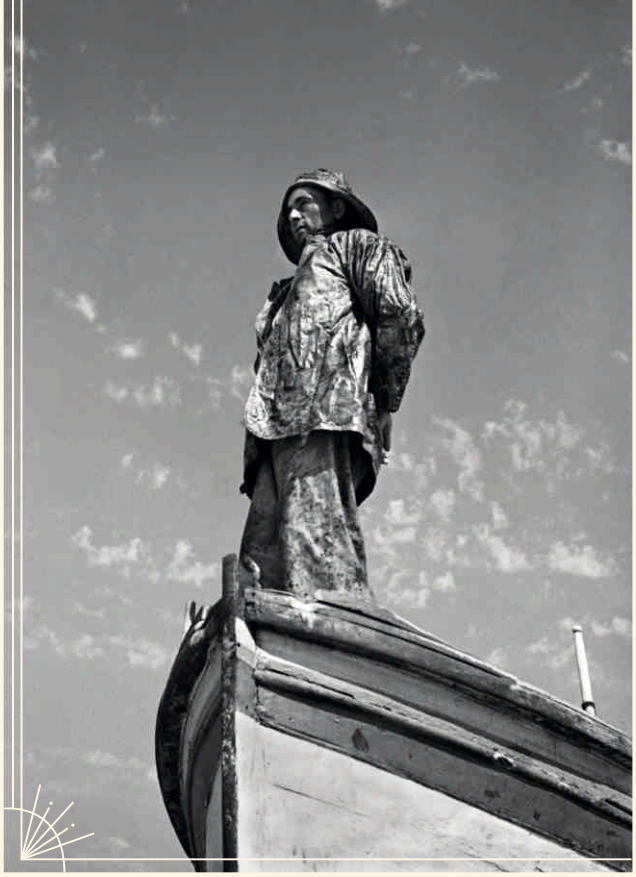


Fig. 60 *Gabián celta. Anos 1930. José Suárez. Serie Mariñeiros.* Arquivo José Suárez.

O tema que rodea este cartel é a visibilización dunha situación ao límite, no cal o Estatuto é o elemento que pode evitar un final definitivo. Non está tanto relacionado con algún artigo concreto do Estatuto, senón que máis ben quere poñer en valor as súa significación e o que implicará para a cidadanía. Tal como escribira Johan Carballeira no artigo *Nas seituras novas. A razón do mar* en *El Pueblo Gallego* o 28 de xuño de 1936: «O máis forte argumento descontra o centralismo é quizais o tema mariñeiro noso, ateigado de razóns para se declarar independente (...) O mar galego —todo un pobo forte, sufrido, heroico— opón ista sinxela razón descontra a infinda inxustiza: «abóndome a min mesmo para ser eu mesmo».

Compositivamente aproveita o formato vertical para establecer unha lectura da obra. Está dividido en tres partes, comezando coa figura masculina na parte superior, a do polbo a nivel medio e na parte inferior o enunciado. Deste xeito ten unha lectura orgánica pero organizada. A súa composición é aberta: os ollos do cefalópodo, grandes e abertos, miran máis alá do marco da obra e os brazos do mariñeiro abertos e estendidos ao espectadores. Trátase dun cartel que equilibra o figurativo e o abstracto, unha paleta cromática sobria e forte carga atmosférica. Toda a figura do polbo está de-

finida e detallada, dende a cabeza ata o corpo. Está singularizada. Pero a do mariñeiro está sintetizada, sendo abstracta no seu rostro. As cores predominantes son o lila e o beigue, con toques de branco e negro. Pero esta sobria gama cromática acompáñase dunha atmosfera, conformada a través de texturas que recrean a auga cargada de tinta e sedimentos mariños revoltos polo movemento de ambos.

O estilo deste cartel é o do Romanticismo Negro e o simbolismo. Supón unha inspiración nos temas que caracterizaron este movemento dende as súas orixes. A presenza dun ser destas características resultaba recoñecible porque formaba parte do *lore* sobrenatural da cultura popular. O Romanticismo Negro explorara os seres extraordinarios que formaban parte da vida cotiá, as tradicións que falaban da convivencia con eles e o



Fig. 61 *Un polbo atacando a un mariñeiro.* 1869-1870. Técnica: Gravado. Material: Papel. Ilustración publicada en 2000 leguas de viaxe submarino de Xulio Verne ©.

que supoñían nas persoas. Nel tiña cabida a literatura e a etnografía, a ciencia ficción, a aventura, a épica, o terror e a fantasía. Como sucede cos outros carteis, ambos estilos encaixan na súa iconografía. A figura dun mariñeiro podía ser perfectamente identificada por moitos, como tamén a pesca ou encontro cun cefalópodo. Pero este non é un polbo habitual. Trátase dun polbo abisal, un octópodo acostumado a vivir en fondos onde non chega a luz do sol e vive en altas presións. O seu ton lila o identifica co chamado polbo pantasma[41], caracterizado por unha aparencia traslúcida a medias entre o violáceo e o branco.

A inclusión dun polbo e dun mariñeiro era unha imaxe inmediata dentro da sociedade galega. O mariñeiro ten semellante presenza que o home retratado polo fotógrafo José Suárez en *Gabian celta*, da serie *Mariñeiros* nos anos 30 (fig. 60). Pero Seoane deulle unha nova connotación. Non representou ao polbo habitual dos mares galegos –o *octopus vulgaris*–, senón a un que se retrotrae a relatos como *Les Travailleurs de la mer* (1866, «Os traballadores do Mar») de Victor Hugo e *Vingt mille lieues sous les mers* (1870, «Vinte mil leguas de viaxe submarino») de Xulio Verne[42]. No primeiro libro Hugo introduciu unha das escenas máis emblemática da literatura, cando o protagonista Gilliat libra unha loita a vida ou morte cun xigantesco polbo no mar. Un momento que logo quedou inmortalizado en gravados e ilustracións. No segundo libro destaca o capítulo do ataque dos polbos xigantes, no que o arpoeiro Ned Land sae do *Nautilus*. Os polbos atacan de tal xeito a nave que arrastran consigo a varios mariñeiros do Capitán Nemo. Land sae ao seu auxilio con machadas e arpóns para liberalos dos tentáculos (fig. 61). Unha escena logo popularizada a través das imaxes que acompañaron esta novela de fama crecente.

O aspecto mítico máis inmediato de ambas referencias é o Kraken nórdico. Pero en Galicia tales dimen-

41 O polbo pantasma non ten nome científico asignado.

42 Como novela apareceu por primeira vez na Revista de ilustración e creatividade do 20 de marzo de 1869 ao 20 de xuño de 1870.

sións mitolóxicas e do Romanticismo Negro non eran alleas. A cultura galega é rica en mitos sobrenaturais, seres e figuras máxicas, presentes en moitos relatos narrados nos fogares. Murguía, que contaba cunha excelente biblioteca, tiña entre outros libros *Contes populaires de l'Allemagne recueillis par les freres Grimm* (1869) de Jacob e Wilhelm Grimm, *La Sociologie d'apres l'Ethnographie* (1880) de Charles Letournau, *Histoire des monstres depuis l'antiquite jusqu'a nos jours* (1880) de Ernest Martin, *Poesies completes de Edgar Allan Poe* (1889) de Gabriel Mourey e *Contos da forxa* (1919) de Euxenio Carré Aldao. Murguía tiña presente esta sensibilidade, sendo quen de recoller os primeiros textos sobre a Santa Compaña en publicación como *Galicia* (1888). Lonxe de ser un aspecto pintoresco, tanto el como moitas outras persoas observaron o vivo que estaba no día a día de moitas persoas galegas. Ramón del Valle-Inclán escribiu en *Águila de Blasón* (1907):

> La luna se levanta sobre los pinares y blanquea la puerta del molino, donde mozas y mozos divierten la vela con cuentos de ladrones, de duendes y de ánimas. En los agros vecinos ladran los perros como si vagasen en la noche los fantasmas de aquellos cuentos aldeanos, y volasen en el claro de luna las brujas sobre sus escobas.

Esta imaxe do cartel de Seoane respondía plenamente a esta sensibilidade. Lonxe de ser unha invención, o Romanticismo Negro Galego pasou das letras as artes da



Fig. 62 A criatura mariña en pleno ataque a un dos exploradores. Fotograma de *King Kong.* 1933.

man de Díaz Baliño en obras como *A Meiga* (1919) e sobre todo *Santa Compaña* (1919) inspirada nos escritos de Murguía. Deste tema o artista realizou diferentes versións para a ilustración de capas de libros, publicacións, carteis e escenografías entre 1920 e 1930. Posiblemente unha das imaxes máis lendarias do propio Díaz Baliño sexa o seu auto retrato como Nosferatu. Realizouno en 1922 coa súa visita a Berlín, xusto no momento no que o filme de Murnau era proxectado nas salas cinematográficas antes de ser retirado. Nas entrevistas onde solicitaban a súa imaxe remitía os seus retratos fotográficos. Pero a partir de 1923 comezou a enviar este retrato seu adaptado as medidas da prensa, de maneira que a xente o identificaba con este vampiro. Este filme non chegaría a España ata 1930, pero Díaz Baliño xa introducira a estética gótica de *Nosferatu* en Galicia a través da súa persoa.

A década de 1930 foron os anos nos que a cinematografía norteamericana transformou en consumo de masas obras literarias góticas e personaxes emblemáticos. Se o século XIX abrira con *Frankenstein ou o moderno Prometeo* (1818) de Mary Wollstonecraft Shelley e pechara con *Drácula* (1897) de Bram Stoker, a década dos 30 comezou precisamente con estes dous xemelgos: os filmes *Drácula* (1931, Tod Browing e Karl Freund) e *Frankenstein* (1931, James Whale), *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* **(1931,**Rouben Mamoulian) ao cales seguiu *A Momia* (1932, Karl Freund),*White Zombies* (1932, Victor Halperin),*O Home invisible* (1933, James Whale), *A Illa das Almas Perdidas* (1933, Erle C. Kenton), *O gato negro* (1934, Edgar, G. Ulmer) e a secuela de *A Noiva de Frankenstein* (1935, James Whale). Europa deixou filmes como a francesa *A fin do Mundo* (1931, Abel Gance), *Vampyr: a meiga vampiro* (1932, Carl Theodor Dreyer) e novas produtoras adicadas aos cinema de terror e fantasía como a británica Hammer (fundada en 1934). Pero Alemaña, debido a recesión económica e as mudanzas políticas, suprimiu todo xénero do Romanticismo Negro que dera tanta fama a Weimar.

En 1936 cando Seoane fixo o seu cartel, a temática escollida movíase precisamente nesta atmósfera. Con-



Fig. 63 Isaac Díaz Pardo. Cartel *«Galegos para conquerir a liberdade hay que tronzal-a cadea/para tronzala poñede SI cando votedes o Estatuto»*. 1936. Xalo (Isaac Díaz Pardo). Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Medidas: 44 x 29 cm. Material: Papel. Arquivo de Díaz Pardo.

taba con precedentes tanto na arte galega como na tradición cultural. A isto uníaselle que xusto ese ano se estrearan dende xaneiro varios filmes de terror e fantasía, como eran a norteamericana *O raio invisible* (Lambert Hillier) e *Os mortos camiñan* (Michael Curtiz), a soviética *Naves especiais* (Vassili Jouravlev) e a británica *O que virá* (William Cameron Menzies). Outros filmes que apareceron foron *A boneca diabólica* (Tod Browing), *A filla de Drácula* (Lambert Hyllier), *O Golem* (Julien Duvivier) e *Sweeney Todd: O barbeiro diabólico de Fleet Street* (George King).

A elección deste tema igualmente resultaba axeitada pola unión que sempre existira entre o Romanticismo Negro, a ilustración e o deseño gráfico. Non é de estrañar a súa inclusión na preparación de filmes de animación como *Brancaneves*[43]. Aínda que saíu en 1937, a súa longa preparación por parte do equipo de ilustradores de Disney supuxo beber de numerosas fontes anos atrás. A película trasladou este conto dos Irmáns Grimm a narración cinematográfica. Na narración visual están presentes comedia, drama, romanticismo, terror e musical. Marc Davis, un dos «Nove Veteráns» comentou:

> Vimos todos os ballets, todos os filmes. Se unha película era boa, a víamos cinco veces. Walt alugou un estudo en North Hollywood e alí víamos todo tipo de películas, dende as de Chaplin ata as máis peregrinas. Todo o que poidera axudarnos a medrar era estimulante; nos fixábamos nos cortes, a posta en escena, a montaxe de varias escenas e películas como o caso de O gabinete

43 Jack Cutting, un dos deseñadores máis relevantes de Disney, lembraba o entusiasmo co que recibía os álbums ilustrados que chegaban de Europa: «De neno volvíanme tolo os libros ilustrados, como os contos de fadas con debuxos de Rackham e Wyeth. Miraba unha ilustracións de Rackham e quedaba fascinado, ata o punto de que me sentía parte da escena. Despois de pasar un ano no estudo (en 1930), levei algúns destes álbums a Walt». Cutting díxolle a Disney unha frase significativa: «Non sería marabilloso facer animacións como as destes libros?» (VV.AA, 2020).

> do Doutor Caligari ou Nosferatu. Lembro Metrópolis: nunca quixen volver a ver a películas porque me impactou moito. A retiven na miña mente e quero deixala como está. Esta era a actitude de Walt, sempre na procura de cousas distintas (VV.AA, 73-74).

Isto traduciuse nun filme no que se sumou o mellor da ilustración histórica e da cinematografía contemporánea. No momento da fuxida da princesa están presentes os gravados de Gustav Doré, os efectos claroscuros do Expresionismo alemán e os primeiros minutos de *Frankenstein* (1931), mentras que o son da montaxe sacouse de *Mundos Privados* (1935, Gregory La Cava). Outros filmes que influíron en *Brancaneves* foron *Amencer* (1927, F.W. Murnau) ou *O home e o monstro* (1931, Robert Mamoulian) en escenas como a transformación da Raíña. O impacto que tivo esta longametraxe animada vese a súa vez nas primeiras escenas de *Rebeca* (1940, Alfred Hitchcock) e de *Cidadán Kane* (1941, Orson Wells), así como en varias escenas de *As viaxes de Gulliver* (1939, colaboración entre os Estudios Fleischer e Paramount Pictures) e *O Mago de Oz* (1939, Victor Fleming). Este foi unha das grandes elevacións da ilustración e o deseño gráfico como rama artística de alto nivel e de sentido cinematográfico.

O Romanticismo Negro a miúdo foi representación crítica das convencións sociais, políticas ou económicas así como unha reflexión sobre a espiritualidade, o xénero humano ou a relixión. Castelao plasmou isto en *Un Ollo de Vidro* (1922), tras a súa estancia en Berlín en 1921, que contaba con ilustracións en linoleum de estilo expresionista. Surrealistas como Max Ernest —que dende o 11 de xuño de 1936 estaba a participar na Exposición Internacional do Surrealismo en Londres—, estableceron lazos co Romanticismo Negro en obras como a novela-collage *Unha semana de bondade* (1934). Cando Seoane escolleu o tema, sumou o estilo romántico gótico, o imaxinario marítimo fantástico de raíz literaria e a tradición popular galega. A isto ligouse os precedentes dos estudos de Murguía e as innovacións visuais primeiro de Díaz Baliño e logo de Castelao. No seu cartel finalmente confluíron unha arte de consumo de masas como era a carteleira e o cinema dos anos 30, a introdución da ilustración nese ámbito e as vangardas de mensaxe máis contestataria.

Tales aspectos póñense de manifesto no enunciado. A diferenza dos antes comentados non existe ningún espazo delimitado para o texto. Nel dise: «O-Estatuto libertará-a-nosa-terra». Aquí é onde aparece un hábil uso simbólico das cores que completa a comunicación do cartel. As cores do mariñeiro son as mesmas empregadas para o enunciado. Ambos elementos quedan unidos, sendo só separados polos estendidos brazos do polbo polo cartel. O enunciado identifica o mariñeiro con Galicia, sinalando o Estatuto como a arma para loitar contra un ser monstruoso que a asfixia, a arrastra a morte e a escuridade para ser devorada. Se Castelao apelaba as mulleres e os labregos, establecendo unha identificación deles con Galicia, Seoane fixo unha parella disto. Apela os homes e os mariñeiros, facendo con eles unha identificación de Galicia. Se no de Castelao existía unha forte influencia do ballet e o teatro, aquí Seoane fixo un cartel de estética cinematográfica. Dado o tipo de figuras incluídas está na liña do cartel de Maside. Pero no seu caso enraíza con producións como *O imperio submariño* (1936, B. Reeves Eason e Joseph Keane) e sobre todo con filmes coma *King Kong* (1933, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, producida por David O. Selznick) (fig. 62).

Un cartel como o feito por Seoane era a representación visual de moitos dos lemas que aparecían na prensa, acompañados de estrelas brancas. Un deles dicía: «Galego, non abonda que a tua terra sexa fermosa; é preciso tamén que sexa libre». Será este o tema que dominaría en grande medida os diversos carteis do Estatuto na campaña.

O artista que elevou a Estrela como símbolo emblemático da Liberdade durante a campaña foi Isaac Díaz Pardo. Ocupa catro das súas seis obras, máis que calquera outro creador. Debido as connotacións que tiña este símbolo e ao contexto recente, o seu pai levouno a

pescudar dun pseudónimo para firmar os seus carteis a excepción dun. O escollido foi Xalo, en honor ao Monte Xalo[44]. Foi con este nome co que realizou o cartel no que unha resplandecente estrela branca brilla fronte a unha cadea (fig. 63). A súa sinatura aparece no lado inferior dereito da obra, que mide cuarenta e catro por vinte e nove centímetros. Foi impresa en cor e, como os seus anteriores carteis, foi impreso na Imprenta Roel de Vigo.

Díaz Pardo plasmou unha escena de Epifanía. Representou o momento no cal xurde sobre un ceo nocturno unha Estrela Branca. O seu brillo é tal que rompe os tons negros para confrontar a escuridade e a presenza mesma a longa cadea da escravitude. Non fai referencia a ningún dos artigos do Estatuto pero, como sucede na obra dos seus compañeiros, o seu obxectivo é mostrar as implicacións do Estatuto de Autonomía. O seu formato fortemente rectangular e horizontal aproveitouse ao máximo. A cadea reforza a composición horizontal nunha composición aberta. O seu acabado figurativo é moi pulido e definido. O artista fai uso, novamente, de tres cores: o negro, o branco e o azul. Cores presentes en moita da alta xoiería Art Déco dos anos 30. Pero onde no seu precedente era unha elegancia sobria, aquí é pura épica. A atmosfera está evocada a partir da recreación dos raios do astro e o romper a solidez dos tons escuros. O contraste que se produce entre o branco impoluto da Estrela e a cadea resulta tan claro que logra trasladar a intensidade da relevancia do Estatuto.

O estilo empregado é unha suma do Simbolismo e o Déco. A respecto do primeiro está a natureza representativa dunha mensaxe a través de figuras. A súa abstracción podía ser comprendida e compartido por todas. Onde o Simbolismo daba carácter, o Déco daba beleza. Este segundo estilo traslada liñas definidas, xeometría forte e sentido da dirección. Simboliza progreso. A propia iconografía do cartel recreaba, precisamente, as dimensións do destello, do brillo único, do poder incandescente dunha estrela. No cartel só aparecen dous símbolos: o do astro e as cadeas. A Estrela branca contaba cun imaxinario propio universal, ligado as grandes revolucións emancipatorias, independentistas ou soberanas. Pero a súa presenza no simbolismo galego non se fixo tanxible ata dous precedentes. Díaz Pardo enxergou a súa Estrela branca coa estética de Vicente Risco.

Risco foi o primeiro en introducir este símbolo no ámbito civil galego, dándolle unha significación con Galicia no plano físico, histórico, artístico, político, social e espiritual. Isto apareceu condensado na *Doutrina da moi nobre orde galega do sancto Graal* escrita entre 1919 e 1921 (fig. 64). No apartado de preguntas e respostas aparece estes diferentes planos:

> **10. Qué significa a Estrela do Apostolo?**
>
> -Sinifica pirmeiramentes, como fica dito o decrarar-mol-as armas dá Orde, a liberdade da Terra Galega, a demanda da que andan os bós e xenerosos.
>
> Segundamentes, sinifica a figura da propria Terra Galega, qu´é d´unha estrela de cinco puntas que son: o cabo Fisterre, o cabo Ortegal, Ribadeo, o Penedo dos Reinos y-a punta de Santa Tecla. E o representala no médeo do azur do Mar Atlántico, quer decir qu´espirtoalmente, e como nazón, ela debe ser unha Insua, com´Irlanda .Y-esta Estrela, o vérmola no ceo, indica qu ´o pensamento constante dos bós e xenerosos debe ser a súa Terra, que é eiquí na terra como a estrela máisbrillante do ceo; indica que por riba de todal-as cousas do mundo, han amar á súa Terra y-a súa liberdade percurar; indica o qu´ha ser no futuro a nosa Terra transfigurada polo noso sacrifizo.
>
> E terceiramente, indica que a nosa Terra foi escoleita e sinalada pola Vontade que dirixe os mundos y-a estórea para que fose a y-Arca do novo Diobio das humás paixoes, onde se refrexe a Tradición y-o Berce do Mundo Novo e rexenerado pola Civilizazon Atlántica, porqu´ela é a Estrela qu´alomea a y-Arca Marmórea y-o Camiño dos Magos
>
> **35. Cand´a Pátrea Galega Celto Galega ha ser restaurada en autulidade?**
>
> —Cando cheguen os primeiros tempos.

44 O Monte Xalo, como o Monte Larouco na provincia de Ourense, é un espazo de connotacións míticas antigas. Situado na Provincia da Coruña, conta con restos megalíticos, antigos muíños e pedras de formas singulares así como camiños. Debido a isto o Xalo coñeceuse como un lugar de lendas, relatos, tesouros, seres como mouras e camiños segredos.

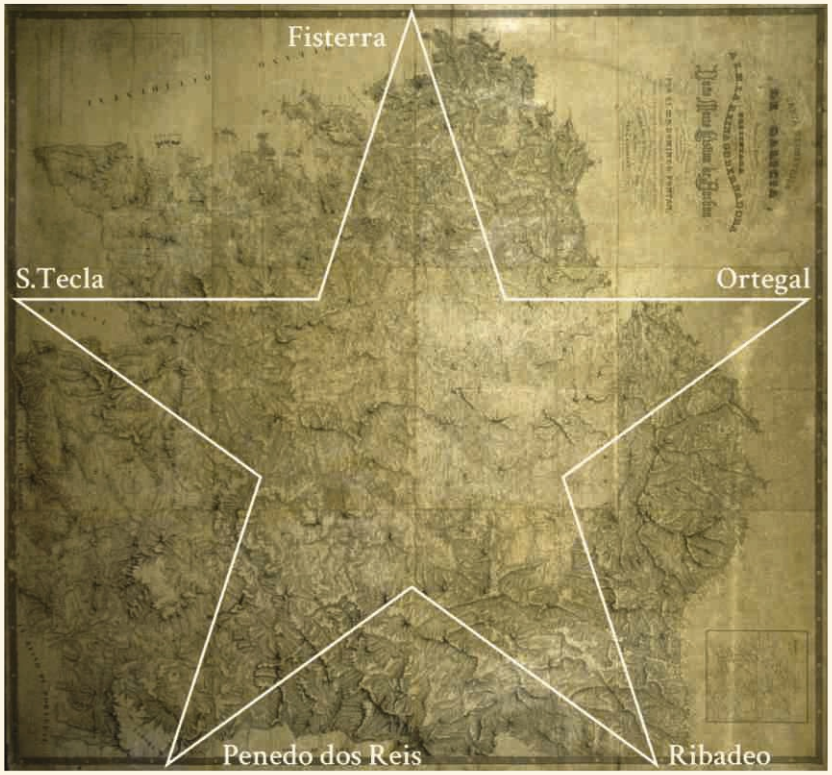


Fig. 64 *Carta xeométrica de Galicia.* 1834. Domingo Fontán ©.

> **36. Que queredes dicir coeso?**
>
> —Cand-o esforzo dos Bós e Xenerosos saia viutoreoso dos nemigos da Patrea. Enton ha baixal-a Estrela sobr´o Graal ergueito o Ceo.
>
> **53. E que sinifica a Estrela posta derriba do Graal?**
>
> —O casamento do Ideal coa Tradición, da Espranza coa Lembranza.

A Estrela Branca, coas súas connotacións risquiáns, apareceu por primeira vez na obra de Díaz Baliño. Posto que o artista levou á pintura e ás ilustracións os relatos presentes na Doutrina, a Estrela branca apareceu como sinatura persoal do artista no *Tríptico dos Homes de Brigantia* (1919-1921), na ilustración da *Ara Gael* como portada para *A Nosa Terra* 25 de xullo de do 1922 e no *Tríptico do Cabaleiro do Sant Graal* (1922-1923). Deste xeito apareceu nas primeiras ilustracións da revista *Nós* da mans de Castelao, concretamente na anta coroada coa Estrela branca e na portada da revista a partir de 1922. A partir deste momento, a Estrela branca popularizouse debido a súa exposición pública a través de exposicións e da prensa. A súa visibilización final tivo lugar na versión derradeira da *Ara Gael* que Díaz Baliño fixo en 1930, sendo exposta na súa exposición en Buenos Aires en 1931 ás portas da II República. Como sucedera coas láminas do álbum *Nós*, esta nova aparición deulle unhas connotacións que encaixaban perfectamente co *zeitgeist* cultural dos anos 30 e coa estética republicana.

A inclusión da Estrela Branca, en 1936, tamén seguía ao novo ambiente. Non só porque a Estrela estaba ligada as Revolucións de Independencia de América e a Revolución Francesa de 1789, feitos aos que estaban vinculados os signos e emblemas da II República. O imaxinario galego tamén introducira esta dimensión a partir dos escudos e símbolos que Fuco Rodríguez establecera a partir de 1921 no Comité Revoluzonareo Arredista Galego en La Habana (fig. 65).

Francisco Gómez Gómez, coñecido como Fuco Gómez, nacera en 1895 en Montaña da Agra en Ourense. Chegara emigrado a Cuba en 1913 e, sendo autodidacta, comezou a traballar e publicar nos círculos galegos. A súa liña principal foi a soberanía e a independencia. Foi membro constituínte da Irmandade Galega da Habana en 1917 e membro fundador do Partido Autonomista Galego en 1919, establecendo un primeiro antecedente da loita autonomista. Tamén o foi da Xuntanza Nazonalista Galega d´Habana en 1920. De xeito paralelo aos movementos galego dos anos 20,

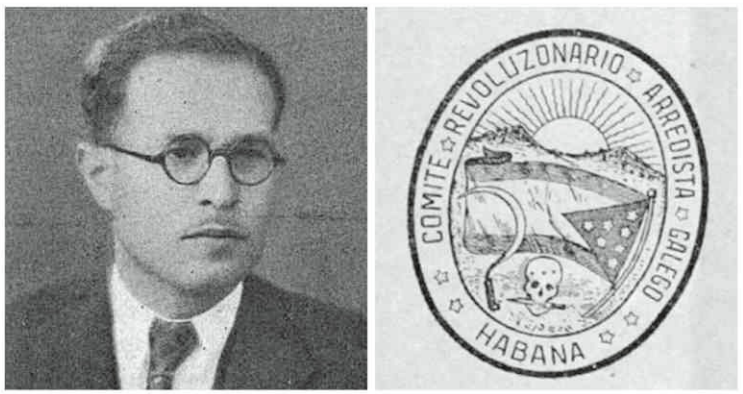


Fig. 65 A esquerda: Fuco Gómez. A dereita: Selo do Movemento Arredista en La Habana ©.

foi figura principal da fundación da revista *Nós* en Cuba como publicación da XNG en 1921.

Fuco foi a cabeza dunha das agrupacións máis vivas deses anos na emigración galega: o Comité Revoluzonareo Arredista Galego. Este Comité tiña liñas comúns con outro gran grupo, a Sociedade Nazonalista Pondal en Buenos Aires, a cal estaba vencellado Díaz Baliño. O CRAG coordinábase dende Cuba cos grupos activos en territorio galego, sobre todo contra a Ditadura de Primo de Rivera. En 1922 coa súa declaración o 25 de Xullo estableceuse a redacción do proxecto de Constitución co fin de vertebrar a República de Galicia. Xunto con isto o CRAG igualmente contou coa imaxe pública e os símbolos deste goberno, incluíndo un escudo, unha bandeira e un himno (fig. 66).

O fondo coñecemento da faceta pública que tiñan púxose de manifesto nos símbolos que Fuco empregou para a representación pública do CRAG: o nome da agrupación, rodeada de estrelas brancas. No seu centro unha paisaxe co sol o amencer, iluminando coas súas raiolas unha bandeira con oito estrelas brancas, un fouciño e un cranio cun coitelo entre os dentes. Tales símbolos foran escollidos dos procesos revolucionarios de independencia de América así como da Ilustración e dos movementos agraristas galegos. Por todo isto constituíu a primeira aparición da Estrela branca no simbolismo galego.

Fuco Gómez regresou a Galicia en 1932 coa II República en plena efervescencia. Con el viu o CRAG. A súa presenza fíxose notar a partir do Bienio Negro en 1933. Co proceso do plebiscito paralizado na Asamblea de Concellos nesas datas, a reacción foi inmediata. En outubro de 1933 o CRAG dende a Coruña publicou de xeito directo *A independencia absoluta, única salvación de Galicia*. O maior fincapé fíxose na dependencia económica e na explotación dos recursos que estaba a producirse por parte do goberno central. A cada medida gobernamental, o CRAG respondía. Coincidindo co 17 de Nadal o aniversario de Pardo Cela, foise colocando a bandeira arredista polas casas consistoriais de Galicia e declarou-

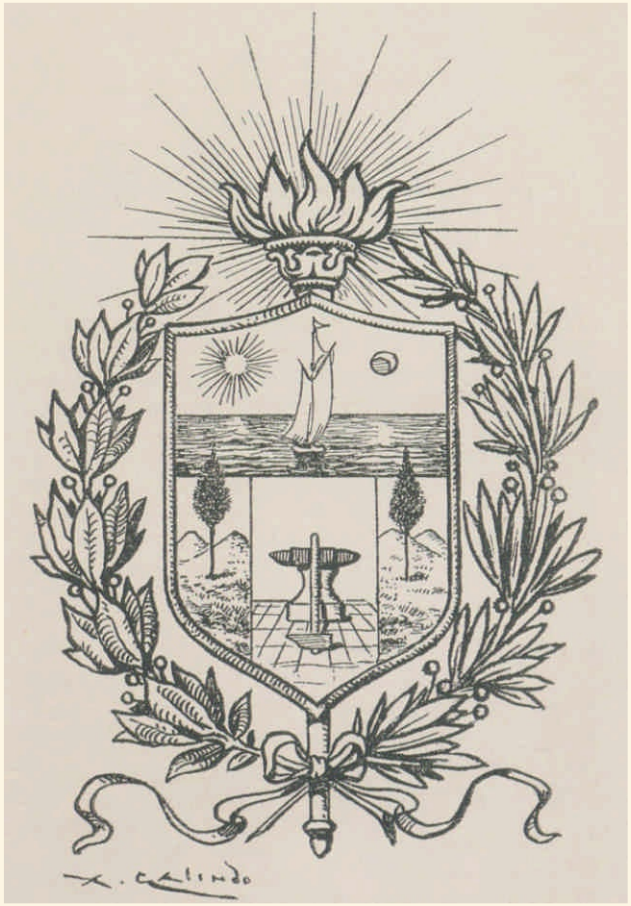


Fig. 66 Escudo de Galicia. Deseño de Fuco Gómez ©.

se a República de Galicia. Isto levou a que se dera a orde das autoridades de requisar a publicación do CRAG e as bandeiras arredistas con tal represión que Fuco tivo que marchar a Portugal e vivir aló. A percepción que comezaba a filtrarse co Bienio Negro non era tranquilizador nin garantía de nada, polo que por seguridade o CRAG e Fuco regresaron a Cuba en 1935. Os exiliados e os desarraigados recoñecen a tiranía cedo.

Un ano despois o simbolismo que impulsara o CRAG e Risco fíxose notar en carteis como o de Díaz Pardo. A Estrela aparece como o elemento central, a luz que anuncia un antes e un despois. Quen a vira sabería comprender perfectamente as súas connotacións. Pero existe outro elemento iconográfico nesta obra: a cadea. A súa identificación coa escravitude e a prisión era coñecida debido aos castigos públicos e a compra e venta de escravos. Pero o uso da cadea como elemento de reivindicación comezou con dous procesos: o da



Fig. 67 *A Liberdade.* Alegoría da Revolución Francesa. 1794. Nanine Vallain. Técnica: Óleo sobre lenzo. Medidas: 128 x 97 cm. Museo da Revolución Francesa, Vizille ©.

Revolución Francesa e as campañas anti-escravistas no Reino Unido e co movemento da Ilustración en Europa do século XVIII.

A Revolución de 1789 consagrou no imaxinario colectivo as cadeas ou as cadeas rotas como un símbolo da Liberdade. A persoa que creou dito simbolismo foi a pintora neoclásica Nanine Vallain, quen en 1794 pintou *A Liberdade* (fig. 67). Nela aparece a alegoría feminina da Liberdade sostendo un estandarte co gorro frixio cunha man e coa outra a Declaración dos Dereitos do Home e do Cidadán. Os pregos están sobre as fasces, símbolos do Goberno[45]. Tras dela aparece un frondoso loureiro e flores, así como unha pirámide. Os seus pes pisan unhas cadeas, rompéndoas, deixando abandonadas unha coroa no chan. De igual xeito que a Igrexa Católica elevou a Cruz como un símbolo de vitoria da Vida sobre a Morte, a artista elevou as cadeas como un símbolo de Liberdade triunfal fronte a tiranía e a crueldade inhumana.

45 As fasces son un antigo símbolo romano. Representaban a autoridade e o poder. As fasces consistían un conxunto de varas de madeira dispostas arredor dunha machada, atadas con cintas. A machada de ferro sobresaía na parte superior. Simbolizaban a forza a través da unión e o poder de administrar xustiza.

Agrupacións como a británica Sociedade para a emancipación dos Escravos fundada en 1787 as empregaron como estandartes públicos, como tamén con imaxes de escravos encadeados e de xeonllos acompañados de frases como «non son eu un home e un irmán?». Pero foron as mulleres as que, especialmente durante todo o tempo da Revolución Francesa, as que máis sinalaron as equiparacións entre a escravitude e unhas condicións de vida denigrantes. As propias condicións de vida e de morte de moitas delas as mobilizaron. Observaran os paralelismos sistémicos entre a súa propia condición e as de moitas persoas expatriadas das súas terras de orixe (sobre todo as de África), intercambiadas contra a súa vontade, vendidas na ignorancia, tratadas sen consentimento como escravas a outros sitios que lles resultaba alleos e nos que estaban en desigualdade, sen voz nin voto[46]. A partir deste punto as cadeas ou as cadeas rotas se converteron non só nun símbolo humanista e revolucionario, senón tamén da Liberdade universal.

Dadas estas connotacións Díaz Pardo contrapuxo a Estrela Branca e a Cadea. Non só visualmente, senón tamén no enunciado. No cartel pódese ler «Galegos para conquerir a libertade hay que tronzal-a cadea / para tronzala poñede SI cando votedes o Estatuto». Neste cartel só existen dúas palabras destacadas: «Galegos» e o «si», que comparten cromatismo coa Estrela branca. Dadas as súas dimensións mesmo visto de lonxe poderíase comprender as implicacións do cartel: era un chamamento a toda a sociedade galega para votar a Liberdade afirmativamente. O Estatuto era o medio derradeiro para conquerir a liberdade que este adolescente de quince anos sinalaba para un novo tempo.

46 O destino de moitas mulleres ao longo da Historia foi de marchar a outra casa e outra terra lonxe da súa propia. Esta percepción era vivida como a de ser unha persoa sen trazo, posuída e mesmo como unha rehén. Unha anotación feita por Isabel de Parma mostra ata que punto esta observación era transversal por mulleres de todas as clases sociais: «Qué pode agardar a filla dun grande príncipe? (...) Nace baixo a escravitude dos prexuízos alleos e vive suxeita ao peso das honras, esas incontables etiquetas que van unidas a grandeza (...) un sacrificio para o suposto beneficio público» (Fraser, 2001) .

A mensaxe do cartel de Díaz Pardo ten a súa continuación na obra feita por Vidarte. O seu deseño gráfico deu grande protagonismo ao texto. O seu é o cartel da Estrela que rompe finalmente as cadeas. A sinatura do artista aparece no lado inferior dereito (fig. 68). As súas medidas son de oitenta e un por sesenta e un centímetros, impreso en cor e, de tódolos carteis, o único que saíu da Imprenta Popular de Mondoñedo.

Trátase dunha das obras que máis destaca os artigos dos apartados do título I *Preliminar* (art. 3 e 4), do título II sobre o *Poder rexional* (do artigo 5 ao 13), todos os presentes nos títulos III das *Atribucións da Rexión* e do título IV da *Facenda rexional* así como no título V, nas *Disposicións xerais*, os artigos 29, 30, 32 e 33. No cartel vese unha paisaxe no que destaca un alto piñeiro. Sobre o límpido ceo aparece a Estrela, que coas súas raiolas potentes destrúe e afunda as cadeas da escravitude. Nada mais. Como o de Díaz Pardo non inclúe de máis. Establece unha narrativa a partir de tres símbolos de grande relevancia cultural. Na imaxe poden verse as montañas galegas, de lados suaves, nas que medra un piñeiro. Sobre elas aparece a Estrela marcando un eixe vertical centrado, de xeito paralelo ao piñeiro. A composición visual é a dun rombo entre a posición da Estrela, o Piñeiro, a ruptura das cadeas e os extremos da mesma. Unha composición dinámica e aberta.

O seu aspecto figurativo está moi estilizado, facendo imaxe con sombras e luces. Vidarte fai uso do amarelo e o negro sobre unha base branca. Unha estética tan solemne como impactante ao ollo ao combinar os neutros branco e negro coa calidez do amarelo. A atmosfera ven do que desprenden as texturas traballadas na paisaxe e nas cadeas, compensando a sintetización da forma cun tratamento visual expresivo. A alternativa do ton branco polo negro obedecía á codificación na que sobre fondos brancos ou claros, os símbolos foran en negro para ser visibles e non fundirse co fondo. Isto pode verse mesmo nas estrelas que embeleceron moitos dos artigos na prensa durante a campaña, sobre todo en periódicos como *El Pueblo Gallego*.

Os dous estilos presentes son o Simbolismo e o Expresionismo alemán. As montañas, a árbore, o astro, a luz e as cadeas establecen un relato a través de obxectos e espazos reais dos que participan as persoas e que gardan relación coa súa vida. O Expresionismo alemán, como a Nova Obxectividade, foi unha escolma máis que deliberada para 1936. O Expresionismo alemán era fillo do agobio. O estilo que radiografaba a psique humana, o da visibilización da anguria. Das inquedanzas e as vidas demasiado tempo censuradas ata finalmente abrirse paso rachando coas convencións establecidas. Era o estilo de Weimar no seu periodo de maior pacifismo e creatividade. Neste sentido a imaxe da campaña galega estaba a posicionarse no lado oposto que caracterizaba o nazismo e o fascismo.



Fig. 68 Cartel *«Votar o Estatuto e votar porque nos gobernemos con leises galegas/Naide sabe do noso mais que nos»*. 1936. Vidarte. Medidas: 81 x 61 cm. Material: Papel. Imprenta Popular, Mondoñedo. Reproducido coa autorización da Real Academia Galega.

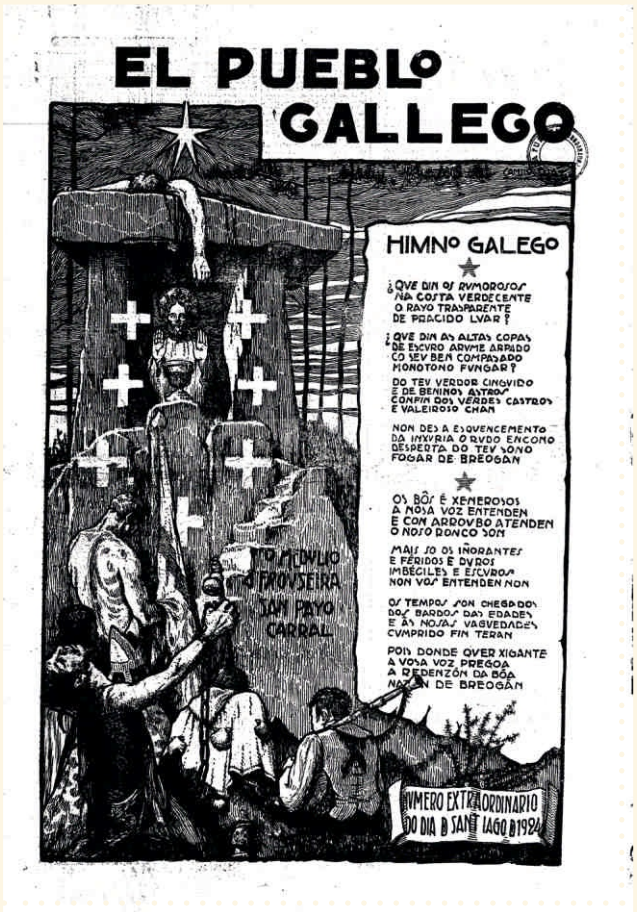


Fig. 69 Ara Gael. 25 de Xulio de 1924. Camilo Díaz Baliño para *El Pueblo Gallego.* Técnica: Gravado. Cedida por Fernando Pereira González.

Para representar todo o que implicara chegar a este punto non se escolleu o estereotipado —camiños de terra, estética de «loita» e presunta brutalidade nos pobos—. Escolleuse o contrario. Co Expresionismo alemán, asentado dende Castelao e Díaz Baliño, arraigouse na espiritualidade galega, a maxestade, o ser e o estar. Este cartel en realidade é unha carta de amor que pon no centro o poder e a beleza galega. O telúrico e o panteísmo presente na cultura galega enraízan cos valores ilustrados e sobre todo co Romanticismo. A forma na que se presenta é unha total homenaxe a Pondal. Os seus versos aparecen aquí trasladando a súa escala mítica, enigmática e plena de forza primixenia. A alma celta que celebraba aparece representada nun estilo libre, enérxico, sólido, acérrimo e formidable. Mesmo na derrota de certas batallas, invencibles na guerra ata a vitoria.

Iconograficamente establece pontes co imaxinario de Díaz Baliño (fig. 69 e 70) e o cartel de Díaz Pardo en canto a inclusión da Estrela da Liberdade e as cadeas da escravitude. A diferenza está no escenario no que posicionan. Díaz Pardo mostraba unha Epifanía, o momento na noite anterior a conquerir a Liberdade. Vidarte mostra o día final no que finalmente se conquire a Liberdade. E este sucede apelando a canto aquilo Pondal cantara no *Himno Galego*, que recreara Díaz Baliño en 1924 e que se cantaba na campaña do Estatuto:

Que din os rumorosos,
na costa verdescente,
ó raio transparente
do prácido luar ?

Que din as altas copas
d´escuro arume harpado
co seu ben compasado,
monótono fungar?

Do teu verdor cinxido
e de benignos astros,
confín dos verdes castros
e valoroso clan,
non des esquecemento
da inxuria o rudo encono;
desperta do teu sono
fogar de Breogán.

Os bos e xenerosos
a nosa voz entenden,
e con arroubo atenden o noso rouco son;
mas sós os ignorantes
e férridos e duros,
imbéciles e escuros,
non os entenden, non.

Os tempos son chegados
dos bardos das edade,
qu´as vosas vaguedades
cumprido fin terá,
pois donde quer, xigante,
a nosa voz pregoa
a redenzón da boa
nazón de Breogán.

Teus fillos vagorosos,
En quen honor só late,
A intrépido combate
Dispondo a peito van;
Sé por ti mesma libre
D´indigna servidume
E d´oprobioso alcume,
rexión de Breogán.

Á nobre Lusitania
os brazos tende amigos
qu´os eidos ven, antigos,
con un punxente afán;
e cumpre as vaguedades
dos teus soantes pinos
duns máxicos destinos,
oh grei de Breogán!

Amor de terra verde,
da verde terra nosa,
encende a raza briosa
d´Ousinde e de Froxán,
e, aló nos seus garridos
xustillos mal constreitos,
os doces e albos peitos
das fillas de Breogán;
qu´a nobre prole insinen
fortísimos acentos,
non mólidos concentos
qu´a virxes só ben ´stan;
mas os robustos ecos
qu´, oh patria!, ben recordas
das sonoras cordas
das harpas de Breogán.

Estima non s´alcanza
cun vil xemido brando,
cal quen requer rogando
con voz qu´esquecerán;
mas cun rumor xigante,
sublime e parecido
ó intrépido sonido
das armas de Breogán!

Pondal, coma Murguía ou Curros, foi unha das figuras máis importantes de toda a campaña. A estética pondaliá apareceu neste cartel en coherencia coa publicación do Himno e a poesía do Bardo. Na prensa apareceron versos como «A lus virá par-a caduca Iberia dos fillos de Breogán». Roberto Blanco Torres escribíu no seu artigo *Si* o 28 de xuño en *El Pueblo Gallego*:

> De longas edades veu sempre para Galicia, nun idioma que sólo os espritos finos comprenden, un pulo de renacencia. Veu, no vial da Natureza, no rumor dos pinares e no bruar do mar que bate a costa ártabra por onde viñeron os antigos, e , no vial da Historia, veu no canto dos seus bardos e na espranza dos seus herois. Veu, con forza inxente, para non deixar dormir e para aloumiñar, na voz poderosa de Breogán, envolta na brétema dos días xenexíacos.



Fig. 70 *Alegoría da Liberdade co Himno Galego*. Camilo Díaz Baliño para a revista *Céltiga* o 25 de abril de 1931. Cedida por Fernando Pereira González.

> Esa voz oírona os millores, os fillos despertos e aleigados que a levaron como un imperativo sagro a todol-os recantos da Terra e a todal-as almas. I-esa voz modula hoxe o anceio xa callado, o mandato irrecusable que levanta no corazón do pobo un fervor de hosanna, mentras todo o rededor, na Historia e na Natureza, con azo entranable afirma: SI.

Vidarte realizou un cartel que materializaba a vangarda e liberdade inherente ao celtismo galego. A orientación que tiña o seu cartel estaba destinada a reflectir liderazgo, capacidade de goberno e soberanía. O enunciado completou esta mensaxe, sendo un dos textos máis-longos de todos os carteis feitos durante a campaña: «**Votar o Estatuto**/e votar porque nos gobernemos con LEISES GALEGAS/**naide sabe** do noso máisque nós». Mentres que a imaxe tiña cor, este texto estaba impreso en negro sobre fondo branco[47]. Eran palabras claras e determinantes, que facían alusión a todo o plano lexislativo do Estatuto. Unha óptica nada menor tendo en conta que o Estatuto contaba con precedentes constituíntes acordes a leis políticas, sociais, administrativas e económicas actualizadas.

Vidarte traía coas súas palabras a longa historia do goberno galego exercido con experiencia e autonomía. Pero tamén do coñecemento das aptitudes e competencias relacionadas co bo goberno, en base a soberanía popular como fonte de lexitimidade. E, sobre todo, a perspectiva de que a sociedade galega tiña unha suficiente consciencia e conciencia de si mesma para facer xustiza a súa existencia cun Estatuto digno dela. O seu cartel é a posta en práctica do que dende Murguia ata o SEG viñeran facendo décadas atrás. Non só na énfase do coñecemento, senón das implicacións que este coñecemento tiña de todo canta relación tivera coa sociedade galega para conducirse e gobernarse a si mesma. Coas connotacións que a Estrela de cinco puntas de Risco tiña a respecto do territorio galego, nunca resultou máis representativa que neste cartel.

47 Esta tipografía adianta en tres anos a de un dos filmes máis famosos da década de 1930: *Foise co vento* (1939, Victor Fleming con David O Selznick como produtor).



Fig. 71 Cartel *«Galegos..! Na vosa man esta o porvir da vosa Terra: ¡Votade ao Estatuto!»*. 1936. Carlos Maside ©.

A idea da conciencia e da consciencia foi eixe central no segundo cartel de Maside. A súa obra representa unha man sostendo a papeleta do voto polo SI (fig. 71). Como sucede cos seus outros deseños non está rexistrado a imprenta nin o sitio. Tamén comparte o feito de estaren impresos en branco e negro. Tampouco se teñen rexistro das súas medidas nin da técnica empregada. Si leva a sinatura do artista na parte inferior, xunto ao enunciado que acompaña a imaxe na parte superior.

O tema ao que está adicado é a visibilización do voto afirmativo. O que tanto se chamaba a facer mostralo como algo tanxible, real. Facer da palabra dada non unha promesa vaga, senón un cumprimento a efectos prácticos. Maside adicou máis da metade do cartel a unha man sostendo en alto un voto para inclinar a balanza a favor do Estatuto de Galicia. A man establece un eixe vertical que atravesa da parte a inferior do rectángulo que ocupa. A papeleta aparece lixeiramente inclinada a dereita, rompendo a simetría para dar maior dinamismo visual. Escolleuse un fondo

negro para facer destacar a man e a papeleta, sobresaíndo o si en letras maiúsculas e en tinta negra sobre o papel branco. Figurativamente é unha imaxe feita, novamente, de sombras e luz. No plano cromático isto proxecta contraste, presenza e enormidade. A atmósfera aparece evocada a través da luz que ilumina de plena a man e o voto, cunha orientación de dereita a esquerda producindo un *chiascuro* que sinala o máis relevante, o decisivo.

O artista realizou este cartel fusionando o Simbolismo e o Expresionismo alemán. Dita decisión estilística xa estivera presente en anteriores obras, de forma que todas xuntas compoñen unha unidade formal e de estilo. Tamén isto o relacionaba co cartel executado por Vidarte, se ben o Expresionismo de Maside ten outro cariz de trazo. Ambos comparten a estilización e o uso das texturas bicromáticas. Pero onde o Expresionismo de Vidarte se presta a detalles, o de Maside móvese na sintetización formal e na súa expresión cromática sólida. Maside non repara en detalles que singularicen, senón en figuras perfectamente definidas e recortadas a través do claroscuro.

A iconografía que Maside levou a este cartel é a das persoas como protagonistas. Os espectadores vían as súas mans co voto na man, aprobando o Plebiscito. O artista recreaba a significación que tiña a posibilidade dunhas eleccións tras unha década de ditadura de corte militar, sen representación nin organización propia e décadas sen voto nin posibilidade de goberno. O ánimo que prevalecera en 1931 cando comezou a vertebrarse o anteproxecto do Estatuto de Galicia aparece aquí plenamente. Maside representa este ánimo a través das mans, algo que historicamente foi algo máis que unha extremidade da anatomía humana. As mans eran unha entidade simbólica que chegou mesmo a identificar clases sociais. As mans eran as ferramentas de traballo de labregos, artistas, escritores, mariñeiros, comerciantes ou os obreiros da industria. As mans eran sinónimo de traballo. Pero aquí ademais son tamén son sinónimo do Destino. Son as mans as que dirixen os votos, e o son as de todas as persoas que tecen a sociedade.

Maside xa contaba cun precedente na súa obra do uso das mans cunha entidade simbólica. Na ilustración *Os mutilados pola paz* (1926)[48] publicado en *El Pueblo Gallego*, o artista representou unha paisaxe na que unhas árbores aparecen coas súas ramas cortadas ata o tronco. Estableceu unha semellanza entre as árbores podadas ao límite e mans mutiladas cos dedos cortados dende os metacarpos. Maside tomou o camiño comezado por ilustradores como Doré ao liberar a imaxinación das formas naturais das árbores un aspecto humano. Pero a esta idea propia do Romanticismo Negro lle deu a suxestión do Simbolismo e o senso comunicativo do Expresionismo xermano. Agora no cartel para a campaña do Estatuto representou unha man forte e grosa, moldeada tras anos de traballo manual de materias duras. O cartel deste artista faise eco do énfase que se fixo publicamente na importancia que tiña no chamamento a votar. Das implicacións históricas que esto tiña, como Cabanillas argumentou no seu artigo *Esta noite...*

> Esta noite, a punto das doce, os mortos poranse en pe.
>
> Os mortos do Medulio, da Frouseira e de Paleo, os caídos en vintacinco séculos de degaros de liberdade, ergueránse n-un cramor de voces ledizosas, voces do alem que zoarán no cume do Cebreiro, nas fontes do Sil, o longo da Ribeira Sagra, nos vellos mosteiros, nos pazos de lenda, en carballeiras e en piñeirales, nos areaes da veiramar. A punto das doce cotarán os mortos.
>
> Quen teña ollos na alma verá esta noite as sombras dos que foron esgrevios loitadores. C-os fillos de Yth andarán mesturados, n-un soio anceio, os setenta coengos de Xelmirez, a hoste de Pedro de SoutoMaior, as tecedeiras de Padrón, os canteiros do Pórtico, os labradores da terra, os mariñeiros do mare a lexión de poetas do novecentos irmandados c-os xuglares dos cancioneiros. Do brazo de Faraldo e de Ignotus percorrerá as rúas da cibdade das pedras orantes molladas de lúa, a camisa roxa de Leonardo Sánchez Deus, o garibaldino que soupo da vitoria de Marsala, arrodeado dos artesáns e escolares en volta do xantar de Conxo.
>
> ¡Teño fé, mocedade galega, teño fonda fé en ti!

48 Esta ilustración do 11 de febreiro de 1926 foi acompañada do seguinte enunciado: *Si os que podan os arbres por antoxo souperan velos con ollos humáns, decataríanse do seu crime.*

O día que Aurelio Aguirre estivo a punto de morrer afogado —¡era o seu destiño! — en ágoras cambadesas,o mar era moito, o vento forte, o patrón estaba cego

Tamén agora é moito o mar e o vento forte, máis ¡non lle fai! ¡Nas túas mans está, mocedade galega, que non seian cegos os patróns!

Outros artigos, como o de Portela Valladares —que fora presidente do Consello de Ministros entre 1935 e 1936—en *Votar pol-o Estatuto*, chamaban a exercer o voto polo senso de Sino e tamén pola resolución que implicaba:

E votar por Galicia; pol-a redención, pol-a liberdade, pol-os dereitos da nosa Terra, tanto tempo feridos;

E votar pol-o ben de cada un de nós;

E pedir xusticia e trato de igoaldade nos mais;

E resolver os nosos probremas, curar as nosas doores, decote en inútile espera de que se mire por eles;

E abrir as portas ao sol para que alume tamén a nosa Terra.

N-outras eleucións dispútanse nomes e siñificados moitas vegadas valeiros, que non comprendemos nin nos importan;

Agora imos a erguer e a por a andar o corpo doido da nosa nai!

Galegos; votade pol-o Estatuto!

Maside puxo imaxe a estas palabras. Pero tamén puxo palabras a súa imaxe. O enunciado, cunha letra sinxela, di: «**Galegos...!** Na vosa man está o Porvir da vosa Terra: votade o Estatuto!». Unha mensaxe na que se fai unha identificación entre «a vosa man» e «a vosa Terra». Unha simbiose que o artista representa de xeito tan orgulloso e vitorioso cunha man e un voto ergueito no ar sobre o Estatuto. Este era o ambiente eléctrico que se respiraba e Maside foi quen de captalo e amplificalo no seu cartel para o plebiscito.

Isaac Díaz Pardo foi o autor do cartel das dúas estrelas, a Branca e a Vermella. O seu pai, Díaz Baliño, non puxo obxeccións a que firmara como Isaac Díaz. A súa sinatura aparece no lado superior esquerdo. Foi impreso en cor e cunhas medidas de corenta e dous con cinco por trinta centímetros (fig. 72). A imprenta na que se realizou foi, como os de Castelao, na Imprenta Roel con sede en Vigo. É o terceiro cartel da súa tríade, igual en medida aos realizados anteriormente.

Díaz Pardo orientou este cartel na idea da unión. Non fai alusión a temas presentes no Estatuto ou a algún dos seus artigos. A súa vista se dirixe ao feito que levou a retomar as negociacións do plebiscito



Fig. 72 Cartel *«Las dos representan la Libertad ¡Camarada! Al votar el Estatuto de Galicia pon SI y ayudarás a su triunfo».* 1936. Isaac Díaz Pardo. Medidas: 42,5 x 30 cm. Material: Papel. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

e a reincorporación de moitas persoas que quedaran desvinculadas nominalmente debido a cuestións de militancia a partir de 1931. Este feito é a candidatura da Frente Popular así como a consecuente reinserción de figuras clave no tecido institucional. O seu cartel é unha obra de reconstrución de pontes máis que necesarias para o plebiscito. As persoas comprometidas co Estatuto de Galicia nunca deixaran a causa. Pero dado o contexto era unha cuestión tanto de recoñecemento leal como de afinidade e puntos en común. O artista dispuxo dúas estrelas. Ambas ocupan todo o espazo da metade do cartel, situando unha tras outra a unha altura case similar. As liñas de ambas figuras son claras e diáfanas, destacando sobre o fondo branco impoluto. As cores escollidas foron o vermello, o negro e o negro, compartindo paleta cromática co seu cartel adicado ao si. Pero mentres que esa obra estaba ligada aos estilos do Suprematismo, o Constructivismo e a arte de vangarda rusa, o presente cartel ten como estilo principal o Simbolismo.

O Simbolismo recae neste caso en dous aspectos: os atributos icnográficos presentes e nas cores escollidas. Isaac Díaz Pardo dispuxo a fronte a Estrela Branca de Vicente Risco. Era o símbolo galego da Liberdade. Como tamén o era, pois así o introducira Fuco Gómez en Cuba, do imaxinario universal das revolucións e dos procesos de soberanía en Europa e América. Precisamente por esta perspectiva, o cartel feito por Díaz Pardo ten correspondencia con ideas como as de *O meu pensamento*, escrito por Risco na campaña do Estatuto:

> (O pobo) E´o esforzo aculugado de tódolos que o formaron, un tesouro de valores espirituás, un herdamento que non podemos repudiar. É unha actitude original frente ao mundo, que é a razón metafísica da súa eixistenza. Somentes un pobo difrente é históricamente existente.
>
> Un pobo que virase as costas ao seu pasado perdería "ipso facto" o dereito á liberdade.

Risco apuntou neste artigo que «A liberdade é para Galiza, pra Galiza a nosa, pra Galiza galega» así como «Primeiro é ser, e é para ser para o que precisamos a liberdade. Precisamos a liberdade pra servirnos a Grande Obra». A respecto deste derradeiro punto escribiu: «Isto é o fito invariábele do galeguismo, a grande descoberta de Antolín Faraldo. E tras diso imos. A iso hai que adicar o grande esforzo pra que o que nos ven abrir camiño a autonomía». Risco puxera a súa man a disposición do Estatuto en feitos como a publicación de *El problema político de Galicia* nos inicios da II República. Cinco anos despois seguía adiante na consecución do Estatuto. E foi un artista como Díaz Pardo o que levou a estética risquiá dun xeito inequívoco a campaña da Autonomía. Era a unión coherente entre o que se sostiña e o se vía polas rúas galegas.

No cartel, tras o astro branco, aparece a Estrela Vermella. Era un signo ligado ao simbolismo revolucionario ruso. A súa primeira aparición tivo lugar no libro *Estrela Vermella*. Esta novela de ciencia ficción, publicada en 1908, foi escrita polo científico e escritor Alexander Bognadov. Este pioneiro da tecnoloxía e da saúde —fixo contribucións cruciais a cibernética e dos procesos de transfusión de sangue—, como polímata tamén adicouse a escritura. *Estrela Vermella* supón unha continuación de obras como *Utopía* de Moro no sentido de mostrar un modelo de sociedade en novos parámetros. No seu caso mostra o que sería a chegada a un mundo completamente inédito no que, en lugar de enfrontamento, se chegara a convivencia e aprendizaxe. Bognadov expón na súa novela a posta en práctica dos ideais socialistas, como tamén dos beneficios dos avances tecnolóxicos. A portada realizada para esta novela mostraba un home cun martelo no ombreiro, mentres observa no ceo unha estrela vermella. Con esta imaxe queríase trasladar as connotacións históricas da Estrela branca e as da cor vermello que identificaba o socialismo.

A partir da Revolución de Outubro do 17 a Estrela Vermella pasou a formar parte do simbolismo ruso. Coa formación do Exército Vermello os soldados pintaron as súas estrelas oficiais de vermello, creando unha nova insignia oficial. Unha vez consolidada a URSS a Estrela Vermella pasou a ser o seu símbolo representativo. As

motivacións que levaron a isto foi que era un símbolo humanista. Representa os cinco dedos da man e tamén os cinco continentes da Terra. Simboliza, en esencia, a unión. A unión da forza precisa para traballar. A unión de todos os estamentos sociais. A unión de todas as persoas en toda a xeografía coñecida. A cor vermella escollérase por ser un ton vitalista. A partir desa data o Sol ou a Estrela Vermella se asociaron a un comezo fresco, unha esperanza moderna e dunha terra na que construír unha convivencia orixinal. Carteis como os de Giuseppe Scalarini, como a portada de *Estrela Vermella*, mostraban estes símbolos en vermello estendendo as súas raiolas dende o ceo levando unha enerxía flamante ata os confíns da Terra como unha forza para todas as persoas liberadora e vivificante.

Cando Díaz Pardo puxo ambas estrelas xuntas. Uniu dous símbolos que moitas persoas da sociedade galega compartían, estiveran en Galicia ou fora dela. José Rego, nado en Devesos (Comarca do Ortegal) en 1887, foi en 1925 un dos fundadores do Partido Socialista Popular (coñecido como o Primeiro Partido Comunista) en Cuba. En 1936 as manifestacións polo 1º de Maio eran clamorosas, como ben se ve en fotografías tomadas en cidades como Pontevedra. O propósito era persuadir a persoas de todas as ideas políticas, mesmo se eran opostas, no voto afirmativo pola Autonomía. Esta fora a causa que levara a moitas persoas a integrarse novamente no sistema. Agora era o momento de firmar o capítulo final como antesala a unha nova era. Se esta era un vocabulario compartido, tamén o era a presenza de ambos símbolos. O artista apuntalaba visualmente declaracións como as que fixera López Bouza como presidente da Deputación ou artigos como o de Quintanilla do 28 de xuño titulado *El Estatuto y los trabajadores*:

> Para los socialistas y supongo que en general para todos los trabajadores gallegos, lo más interesante del Estatuto es el contenido que sepamos darle en el futuro. Con el principio estamos de acuerdo y por ello votaremos afirmativamente a favor de la Autonomía. Ya conseguida ésta, está obligado el Partido Socialista a unha labor interesantísima. Mi opinión es que todos los partidos políticos obreros de Galicia debieran ponerse de acuerdo para elaborar un programa mínimo de reivindicaciones proletarias. Un frente único obrero me parece de imprescindible necesidad a tales efectos.
>
> No puedo adelantar hoy, como es natural, el criterio de los partidos obreros respecto a aquellas reivindicaciones mínimas. Pero mi criterio personal es que debemos propugnar porque el régimen local de Galicia, sobre la base de reconocimiento de la personalidad jurídica de la parroquia rural, se realice teniendo en cuenta especialmente los intereses campesinos, por lo que creo que las haciendas del municipio rural deben establecerse a base de las haciendas parroquiales, estableciendo como fundamento de las mismas el impuesto sobre los frutos de la tierra y sobre la ganadería.
>
> En lo que respecta al régimen agrario es imprescindible la redención forzosa de los foros, la modificación substancial del sistema de aparcerías y una ley sobre arrendamientos que grave al arrendador, consiguiéndose con ello la depredación general de las tierras y la desaparición del absentismo. Creo también necesario una ley que modifique el impuesto de derechos reales, que en Galicia, por la facilidad extraordinaria de la compra-venta territorial, es a todas luces injusta.
>
> Fundándome en las posibilidades que da el artículo 15 del proyecto de Estatuto, soy de opinión de que además de la necesidad de crear una escuela agrícola superior, hay que ir a la creación, con verdadero arrojo, de una Universidad Marítima, pues nuestros problemas del mar son para nosotros tan interesantes como los problemas agro-pecuarios.
>
> Debeos aprovecharnos de las posibilidades que nos otorga el artículo 26 para que la región funde rápidamente un Banco Regional, orientado principalmente en el sentido de atender al Crédito Agrícola. La creación en los tiempos de la Mancomunidad catalana, de la Caja Económica, puede ser base para el estudio que tendremos que organizar los gallegos en relación con este objeto.
>
> Es imprescindible la desgravación arancelaria del maíz. También es imprescindible la creación de una Caja de Seguros para llegar al establecimiento del Seguro Unificado, añadiendo, además de los seguros personales, los de ganadería y cosechas.
>
> En una palabra, el posible contenido social del Estatuto Gallego puede ser muy amplio. Hasta ahora todos los partidos del Frente Popular, se han decidido unánimemente por la Autonomía, pero ninguno ha dicho cuáles son sus propósitos en relación con el manejo del instrumento autonómico. Los partidos obreros, tan pronto el

plebiscito sea votado, deben reunirse para acordar su programa mínimo futuro, haciendo que este programa mínimo sea la bandera electoral para las elecciones del Parlamento Gallego.

Por el prestigio de las fuerzas obreras organizadas, por su densidad y por su natural preocupación en relación con nuestros problemas, es seguro que los paridos elegirán un buen número de disputados para las Cortes de Galicia. En esas Cortes es donde ha de demostrarse nuestra capacidad para la Autonomía y especialmente la sensibilidad de las clases burguesas ante los problemas de los obreros y de los campesinos.

Díaz Pardo condensou todas estas ideas no enunciado do cartel. Nel pode lerse: «Las dos simbolizan la LIBERTAD ¡Camarada! Al votar el Estatuto de Galicia pon SI y ayudarás a su triunfo». Foi o único cartel no que o enunciado levou a mesma cor que o símbolo co que compartía cartel. Unha maneira de asociar a través do cromatismo esas palabras e ese vocabulario as ideas vinculadas a Estrela Vermella. O uso da cor negra está asociado visualmente as liñas da Estrela Branca, ligando ambos por medio do ton. Pero a combinación de branco, negro e vermello tamén facía alusión a outros movementos, principalmente ao anarcosindicalismo. A bandeira deste movemento unía a bandeira vermella socialista e a bandeira negra do anarquismo. A súa popularización cimentouse cando a Confederación General del Trabajo empregouna como insignia pública na década de 1910. A influencia definitiva destes movementos neste cartel está no enunciado. Non só nas cores, senón na maneira de formular a mensaxe. Nun dos himnos máis coñecidos do anarcosindicalismo, *A las barricadas* (1933), cántase o seguinte:

Negras tormentas agitan los aires,
nubes oscuras nos impiden ver,
y aunque nos espere el dolor y la muerte
contra el enemigo nos llama el deber.
El bien más preciado es la libertad,
luchemos por ella con fe y con valor,
alza la bandera revolucionaria
que el del triunfo sin cesar nos lleva en pos.

En pie el pueblo obrero, a la batalla,
hay que derrotar a la reacción,
¡A las barricadas! ¡A las barricadas!
Por el triunfo de la Confederación.

Isaac Díaz Pardo, con este cartel, levou a campaña do plebiscito o chamamento a todos aqueles que participaban do mesmo espirito. Como sucedera con *El problema político de Galicia*, o cartel foi en castelán (o único de toda a campaña) para que a mensaxe chegase a persoas doutras latitudes que coñeceran o idioma. Se este cartel saía en calquera fotografía de calquera periódico, quen o lera comprendería o que estaba a defenderse. O artista elevou o Estatuto de Galicia como a causa a cal sumar todas as forzas, facendo cumprir as palabras que Flora Tristán acuñara e que logo serviu de lema: «¡Proletarios de todos os países, unídevos!»[49].

Díaz Pardo foi igualmente o autor dunha das obras máis innovadoras da arte galega durante o plebiscito do Estatuto. Súa foi a instalación urbana na Praza da República en Santiago de Compostela[50]. Trátase de peza de maiores dimensións de toda a campaña: abarcou os sete mil setecentos metros cadrados da superficie que constitúe a totalidade da praza. A súa autoría está confirmada polas fotografías que tomou dende os teitos do Concello e outras alturas coa cámara fotográfica do seu pai (fig. 73). Grazas a estas imaxes é posible considerar o impacto que supón mesmo a día de hoxe esta obra, que anticipou moitos dos movementos artísticos de décadas posteriores[51].

49 Tristán escribíu esta expresión no seu libro *A unión obreira* en 1843. Posteriomente Karl Marx e Frederich Engels empregaron o *Proletarier aller Länder vereinigt Euch!*no seu libro *O manifesto comunista* (1848). Dela saíron outras dúas versións. Unha delas é «Traballadores do Mundo, unídevos! Non tedes nada que perder máis que as vosas cadeas» e «Proletarios de todos os lugares, unídevos» escrita na lápida de Karl Marx no cementerio de Highgate, en Londres.

50 Actualmente Praza do Obradoiro.

51 As instalacións artísticas urbanas como tal comezaron a gañar presenza a partir da experimentación da década de 1960. Tamén forman parte desta rama a *land art* (traslandando a instalación a arquitectura da paisaxe) dende 1968 e a arte urbana dende 1965, con particular auxe na década de 1990 durante a recesión económica internacional. A arte urbana coñecería un novo cénit a partir da Crise do 2008 extendéndose máisdunha década, especialmente a través do muralismo.



Fig. 73 Instalación artística urbana (vista dende o tellado do Concello de Santiago de Compostela). Isaac Díaz Pardo. Fotografía: Isaac Díaz Pardo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

O artista centrou esta instalación na simbiose entre cidadanía, Historia e a Autonomía. Non aludiu aos artigos do Estatuto, senón as connotacións que tiña a Autonomía a respecto da Historia galega e as persoas que a fixeran. Foron elas as que levaron o foco protagonista. Para isto empregouse o chan da praza como un cadro. Nas liñas centrais se colocaron as palabras autonomía, separadas no centro do praza cunha Estrela branca. Sobre ela e baixo ela escribiuse si. Contouse co entorno da praza para realizar a súa composición, conformando o esquema que se pode ver na seguinte páxina.

Esta instalación realizouse sumando as influencias do Simbolismo, a instalación artística urbana de orixe dadaísta e da Escola de Teatro Rusa do periodo revolucionario. O Simbolismo estaba non só na inclusión da Estrela Branca, senón tamén da lectura que ofrecía este emblema, a palabra autonomía e o si rodeados das edificacións do Hostal Real, a Catedral de Santiago, o Colexio de San Xerome e o Concello de Santiago. Era un espazo que coñecía moi ben porque o fogar familiar tiña a súa dirección na Rúa das Hortas e a Costa de Cristo, que conectaba directamente con este emprazamento. Era, tamén, o lugar de traballo do seu pai, pois Díaz Baliño era funcionario do Concello como encargado da súa imaxe pública e publicidade. Para Díaz Pardo era algo máis que parte da cidade: era a súa casa, o seu pai e o seu día a día. Pero a influencia de Díaz Baliño estivo presente non só no emprazamento senón tamén na concepción da instalación.

O concepto de instalación artística no ámbito urbano naceu coas obras de Duchamp e os *assamblages* dos artistas cubistas. Obras como *A fonte* (1917) supoñían o uso de obxectos cotiás e a reinvención do seu uso como obras artísticas. Cando Duchamp presentou esta escultura abriu un novo camiño dende o Dadaísmo. A estes precedentes uníronselle as pezas tridimensionais como as de Picasso realizadas entre 1912 e 1915. Porén, foi o Futurismo e o Surrealismo o que lle deu sentido comunicativo e de relato a través da performance. O peche completo da súa concepción foi coa aparición dos PROUN de El Lissitzky en 1920. Este termo —PROUN— é o acróni-

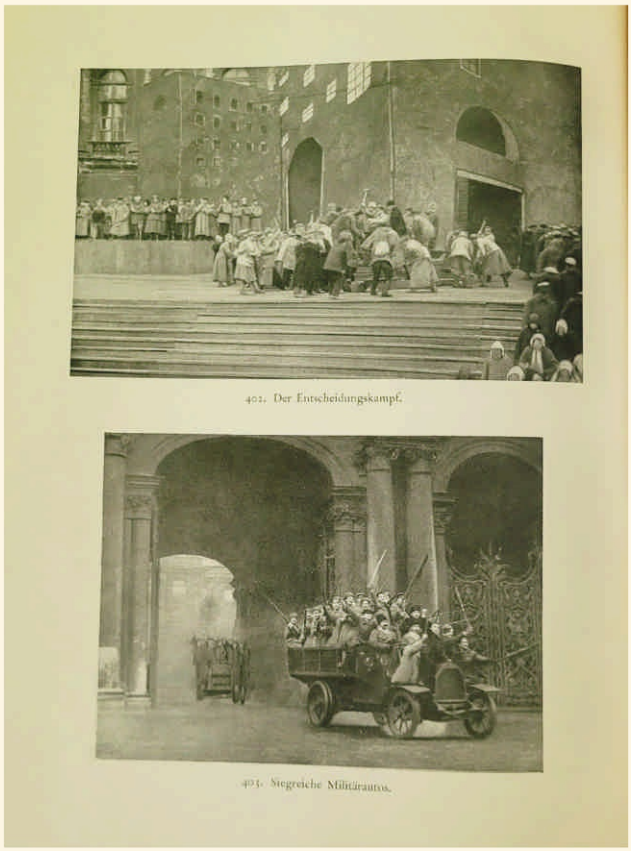


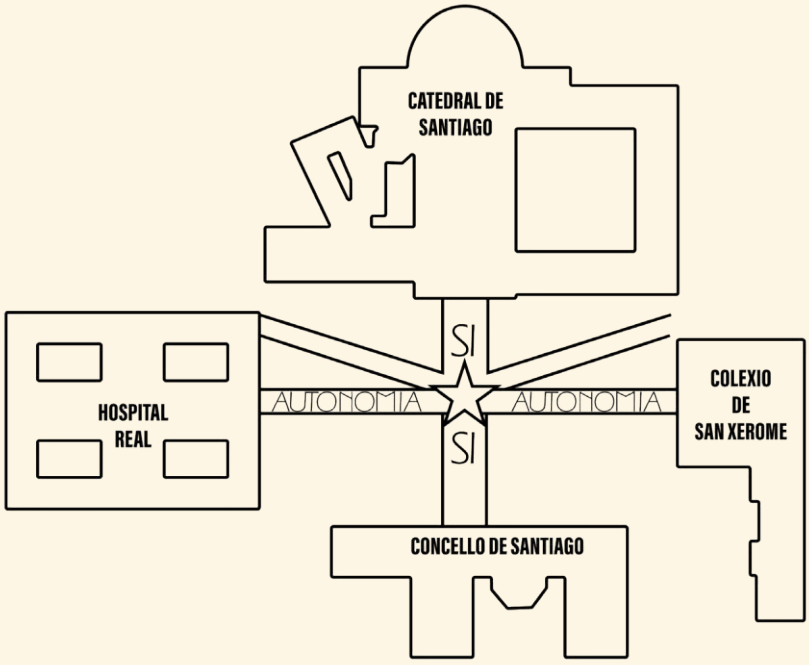
Fig. 74 Teatro na rúa da escola rusa de vangarda. Do libro *O teatro ruso: a súa natureza e Historia con especial consideración do período revolucionario (Das Russische Theater sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode).* Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

mo de «PROyect Utverzhdenia Novogo»(*Proxecto para a afirmación de algo novo*), formulado por el en 1919. O propio artista comprendía dita obra como a unión da arquitectura e a pintura, recollendo a influencia de Malevich (sobre todo no uso de formas xeométricas e a planitude) e o seu propio uso das técnicas arquitectónicas e da perspectiva tridimensional.

Os PROUN de Lissitzky facían uso de perspectivas como eixes cambiantes e liñas trazadas para crear estruturas abstractas. Nun primeiro momento fixéranse a modo de pinturas e litografías, pero logo o artista evolucionou este termo levando a «instalación» á súa totalidade física. Os PROUN pasaron a mostrarse como deseños arquitectónicos que podían trasladarse á vida real. Entre os máis coñecidos están PROUN 1 C (1919), PROUN 19D (1920-1921) e o PROUN 99 (1924-1925). Como concepto artístico rexido por principios arquitectónicos influíu no deseño europeo en xeral e con particular impacto en De Stijl e na Bauhaus. A partir desta influencia directa e indirecta, as instalacións artísticas tomaron protagonismo propio.

As características dunha instalación son a súa disposición nun contexto e espazo concreto. O seu propósito é proxectar unha idea que logo é composta na mente de quen a presencie a través de sensacións, asociacións e connotacións, facendo uso dos segmentos da intelixencia insondable, a imaxinación, a intelixencia fluída e o instinto. Ainda que as instalacións están abertas a todos os públicos, debido a súa concepción precisan xuventude de espirito. As instalacións teñen unha duración limitada, considerándose dentro da arte efémera. As instalacións poden dispoñerse en calquera espazo e cos materiais que se consideren. Tamén poden incluírse outras ramas artísticas como a pintura, o teatro, a arquitectura ou a fotografía. O obxectivo dunha instalación é crear unha experiencia de interacción coas persoas, espertando nelas ideas, reflexións, ánimos ou sentimentos. A percepción sensorial é primordial, aludindo a vista, o olfato, o tacto, o gusto e o oído. Esta non é completa ata a presenza dos espectadores, pois son eles os que dan sentido completo a experiencia estética.

Camilo Díaz Baliño coñecía moi ben estas innovacións debido as publicacións que chegaban ao seu fogar e das que se alimentaba o seu fillo. Outra influencia que chegou vía paterna da arte rusa foi a da Escola de Teatro Rusa do periodo revolucionario. Nesta instalación artística urbana tivo peso o Teatro Urbano propio desta Escola. Trátase dunha nova rama, como sucedera co Constructivismo Escénico, no que as cidades se convertían en escenarios. As vías urbanas —dende rúas ata prazas— eran ocupadas por actrices e actores, obxectos e medios de transporte, nos que o público podía ver a acción da historia en directo (fig. 74). En lugar de acudir a xente ao teatro, o teatro ía á xente convertendo as cidades e as persoas nos protagonistas principais.



Adaptación gráfica do croquis elaborado por Iria-Friné Rivera Vázquez, a partir da documentación da instalación.

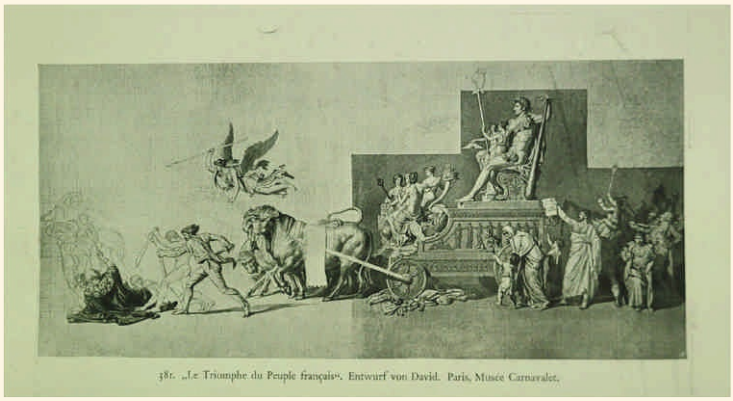


Fig. 75 *O triunfo do Pobo Francés.* Jacques-Louis David. Do libro *O teatro ruso: a súa natureza e Historia con especial consideración do período revolucionario (Das Russische Theater sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode).* Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.

Nesta obra de Díaz Pardo están presentes moitos dos modelos expostos en libros da biblioteca do seu pai como *Das Russische Theatersein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode* (1928). Tamén os modelos e ilustracións das manifestacións revolucionarias deseñadas por Jacques-Louis David durante o establecemento da República Francesa (fig. 75). A herdanza que deixaron, dende as carrozas mitolóxicas que realizara, ata as Festas do Ser Supremo teñen o seu eco nesta instalación. O feito de realizala non só encaixaba coa sensibilidade da II República senón que tamén encaixaba con outras obras da campaña, como o cartel da muller e a vaca coa sinatura de Castelao (fig. 76). Foi este cartel o que se puxo nas columnas exteriores do concello de Santiago, dende onde era posible ver de xeito completo a instalación. Instalación e carteleira se comunicaban entre si por influencias, artistas, sentido escénico, representativo e identificativo.

A mensaxe que transmitía esta obra era-o escenario da Historia, a consecución da Autonomía. As persoas eran parte fundamental deste feito, tan magno en alcance, herdeiras dun legado histórico. Un legado que viña de séculos atrás, materializado a través do poder, as institucións e da estética conformado ao longo do tempo. Todo confluía nun só punto: a Liberdade da Autonomía. Todo o que rodeaba as persoas eran as probas máis palpables para afirmar esa liberdade, a Autonomía e o Estatuto. A de Díaz Pardo era unha obra tan maxestosa como vangardista, tan galega como universal. Ao apelar ata ao ar que se respira, o entorno que se ve ou os sons que se escoitan, desexábase inspirar para mostrar a transcendencia do Estatuto de Autonomía de Galicia para quen estaba pensado: a cidadanía. Por este motivo escolleuse como emprazamento simbólico a Praza da República. Os espazos que foran lugar de celebración da chegada do novo goberno, tamén o eran para afirmar unha nova era para Galicia.

Foi Castelao quen, en *A nosa xeración* o 28 de xuño en *El Pueblo Gallego*, resumiu mellor na campaña a razón de ser de obras como esta de Díaz Pardo:

> A autonomía de Galiza non será unha coroación dos nosos esforzos xenerosos, nin a realización dos noso soños patrióticos, nin o resultado dos noso anceios de liberdade, nin o trunfo das nosas predicacións, nin a obra do noso entendemento, nin o froito da nosa vountade. Os galeguistas, pois, non teremos razón para amostrarnos escesivamente orgullosos da obra que nos cadrou realizar, porque somos un simples complidores da manda imperiosa dos nosos precursores e todo canto fixemos foi por obra dos tempos en que vivimos e pol-a gracia da nosa cultura tradicional.
>
> Pero soupemos cumplir co noso deber.

MULLERES LIBRES, PAÍS LIBRE: A MULLER COMO A FIGURA ÉPICA DA MODERNIDADE NAS IMAXES PIONEIRAS DE LÓPEZ BOUZA, MASIDE E DÍAZ BALIÑO.

No contexto da década de 1930 en Galicia sucedeu un fito: o voto feminino universal. A II República levara a legalizar o sufraxio feminino en 1931. Recolleuse na Constitución formulada o 1 de outubro de 1931 axeitando as normativas da emancipación das mulleres como cidadás de pleno dereito. As mulleres exerceron por primeira vez o seu dereito a voto nas eleccións de 1933. Constitúan un público potencial completamente

novo e pese as tentativas anteriores de que formaran parte do sistema electoral, a súa participación levantaba suspicacias en sindicatos e partidos varios, foran conservadores, liberais ou progresistas.

Mantíñase considerar que as mulleres non tiveran ningún tipo de función pública, polo que a súa participación carecía dun valor sólido. O liderazgo feminino tampouco espertaba entusiasmo, pese a que as mulleres foran en grande medida participantes indispensables de moitos movementos públicos. O sufraxismo feminino na II República contaba con dúas representantes principais: Clara Campoamor Rodríguez —que defendía a plena emancipación— e Victoria Kent Siano —que argumentou que as mulleres eran influenciables dos sectores máis próximos a súa vida cotiá, ligada a familia e o ámbito clerical—. Isto, dende o seu punto de vista, beneficiaría ao sector conservador. Kent, ademais, sostiña que as mulleres non contaban con suficiente formación nin educación, polo que carecían de criterio para exercer o voto.



Fig. 76 Instalación artística urbana (vista dende o Hostal Real). Isaac Díaz Pardo. Fotografía: Isaac Díaz Pardo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo. O modelo establecido por Díaz Pardo logo foi reproducido con diferentes versións. Dicía a prensa: «Aparecieron en la Calle Real y en los Cantones cruzados con anchos transparentes en lienzo o rotulatas en las que se lee "Autonomía ¡Si!". La misma afirmación apareció estampada profusamente en tinta roja y en tinta azul en las baldosas de las calles céntricas; en carteles ilustrados que fueron pegados excesivamente a fachadas, puertas y muros; en las torres de algunos edificios, en los balcones del Ayuntamiento y de la Diputación, etc».

A campaña do plebiscito de Autonomía foi independente destas tensións. As persoas que a organizaran proviñan de partidos ou agrupacións onde se sostiveran os dereitos das mulleres como cidadás de pleno dereito. Os precedentes lexislativos máis inmediatos eran as defensas de Faraldo, Pereira e o Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego, seguido dos principios das Irmandades da Fala, a Irmandade Nacionalista Galega e os seus textos públicos, o Partido Galeguista e o Anteproxecto do Estatuto de Autonomía de Galicia do Seminario de Estudos Galegos. Para eles a integración lexislativa era o paso natural de algo que na sociedade galega estaba máis que normalizado. O absurdo era seguir mantendo as mulleres nun segundo plano legal cando as mulleres pagaban os impostos ou traballaban igual que os homes nas rúas, no mar e no campo. Ou tiñan unha actitude individual igual de formidable que eles.

Que moitas delas non tiveran unha formación regrada non anulaba a súa intelixencia natural, a súa tenacidade, o seu sentido da iniciativa e o traballo ou a súa capacidade para exercer como cabezas de familia. Moitos dos textos legais firmados o longo dos anos recollían estes aspectos, como tamén a conciencia das profundas mudanzas que estaban a suceder socialmente no ámbito internacional. Para eles, sinxelamente, era un absurdo e un desequilibrio non contar coas mulleres e as súas capacidades e aptitudes para os diferentes ámbitos públicos cando historicamente moitas delas deixaron marca. Se Galicia xa tiña isto no seu xenio, o lóxico era incorporarse os novos países do Mundo coa plena normalización e igualdade legal e representativa das mulleres galegas.

A presenza das mulleres nos partidos e sindicatos galegos non estaba igualada da súa contrapartida masculina. Pero iso non significaba que non se mobilizaran con

forza similar. Precisamente foi este derradeiro punto o que máis traballou na campaña, ata converterse no terceiro alicerce da mesma. Posto que se trataba dun público novo, valorouse en como enfocar a súa atención. A fórmula que aplicaron era simple pero efectiva: se non existen precedentes, créanse. Lonxe de ter pánico a iniciar algo diferente do establecido, o que se fixo foi darlle —con arresto e garbo— imaxe a algo que existía pero que carecía de estética.

Para os carteis sobre o traballo e o caciquismo, así como a iconografía da liberdade, fíxose traballo de edición e actualización dun amplo imaxinario existente e popular. Pero os carteis das mulleres ofreceron unha oportunidade única para sumar dimensións, cores, figuras, símbolos e influencias. Era necesario que formaran parte das liñas dos demais carteis, pero respectando o seu carácter propio. Por esta razón se incluíron referencia cinematográficas, xogos de palabras ou modelos antecedentes, pero interpretados para resultar algo tan novo como o potencial público feminino ao que estaba dirixido. Neste sentido os carteis realizados por López Bouza, Maside e Díaz Baliño constitúen os primeiros carteis electorais nos que as mulleres eran o grande rostro da sociedade galega contemporánea.



Fig. 77 Cartel *«VOTADE POR UNHA GALIZA CEIBE».* 1936. Zeus (José López Bouza). Medidas: 70 x 50 cm. Material: Papel. Colección de Arte do Parlamento de Galicia. López Bouza representou a unha muller galega cun halo de estrela de cinema, inspirado nas donas que abundaban na sociedade galega. A totalidade dos carteis do Estatuto coas mulleres como protagonistas é unha exploración de todas as facetas da presenza e a alma da muller galega. Concretamente este cartel completaba a imaxe da campaña, para a cal se realizaron filmes cinematográficos logo proxectados en salas.

Foi o presidente da Deputación da Coruña, López Bouza, quen realizou un dos carteis máis distintivos de toda a campaña. Seu é o cartel do rostro feminino acompañado de lavancos brancos alzando o voo. A sinatura do seu pseudónimo, Zeus, vese claramente no lado inferior á esquerda do cartel. Mide setenta por cincuenta centímetros, e foi impreso en cor na Imprenta Roel da Coruña. Adicou o seu cartel enteiramente a muller (fig. 77). Como sucede con carteis como os de Díaz Pardo ou Maside, López Bouza non fai referencia a artigos concretos do Estatuto. O que fai é identificalo coas súas implicacións para coa sociedade. Na súa obra vese un enorme rostro feminino destacado sobre un alegre fondo amarelo. Na súa fronte leva o adverbio **SI**. A efixie desta dama aparece acompañado dun niño do que pode verse os pasos do inicio do voo libre dun lavanco branco. O lavanco aparece primeiro de pe no niño, logo estende as súas áas, despois comeza a voar e finalmente ascendendo aos ceos. López Bouza representou unha metáfora visual encantadora, na que proxecta liberdade en todo o seu esplendor.

Na súa composición a muller é o centro de todo. Ocupa máis da metade do espazo do cartel, sobresaíndo co uso dun primeiro gran plano propio da fotografía cinematográfica. Baixo dela está o niño, mentras o seu pano branco cae con graza a altura do lavanco branco.

O rostro está situado no lado dereito, mentres que o voo do lavanco ocupa o lado esquerdo flotando arredor dela. O cartel de López Bouza é un sutil estudo que combina o lirismo coa celebración das mulleres. Os trazos son moi detallados reparando nun perfecto ovalo facial, a textura hidratada da pel, o brillo do cabelo limpo, as marcadas e longas pestanas, as sombras sofisticadas aplicadas nos pálpebra dos grandes ollos, os pequenos beizos pintados e perfilados, os pendentes colgantes de perlas, o xuste do pano como un peiteado recollido e o corpo e as áas estendidas do lavanco. Empregou catro cores con gran dinamismo: o amarelo, o laranxa, o branco e o tostado, tonalidades cálidas e luminosas propias de xuño e da coidadosa exposición ao sol. Este cartel mostra ata que punto López Bouza estudara as mulleres -con absoluto interés, atención e sen prexuízos- apreciando a súa personalidade, os seus gustos e os seus xestos, así como a imaxe e idea que tiñan de si mesmas.

A palabra que mellor pode definir a atmosfera deste cartel é verán. As cores son as das laranxas para o zume, o sol nun día de praia e o branco da roupa fresca e lixeira. O estilo do mesmo é, en realidade, dos estilos: o Simbolismo e o Déco dos anos 30. O Simbolismo está presente no carácter metafórico e da historia que narra a imaxe a través das figuras. O Déco se corresponde co da década de 1930, cando o estilo da carteleira se transformou co fin de potenciar o anunciado. A Gran Depresión levou a que os carteis se volveran auténticos escaparates no que todo xiraba en torno a un obxecto ou unha figura que materializaba algo extraordinario. Os aspectos máis habituais a este carácter era o luxo, o dinamismo, a opulencia, a comodidade con estilo ou a intensidade de algo pracenteiro (o sabor dun viño, a vista dunha paisaxe). Esta era a óptica dun tempo no que o cotián podía ser algo aburrido, escéptico, frío, duro ou canso, baleiro de expectativas e sen obxectivo. Pero esa idea de mostrar algo a gran escala tamén estaba unida a multiplicar ata o infindo os aspectos máis fascinantes e atractivos. Os ollos podían recrearse na beleza, o espirito respirar ar fresco e o esforzo refacerse.

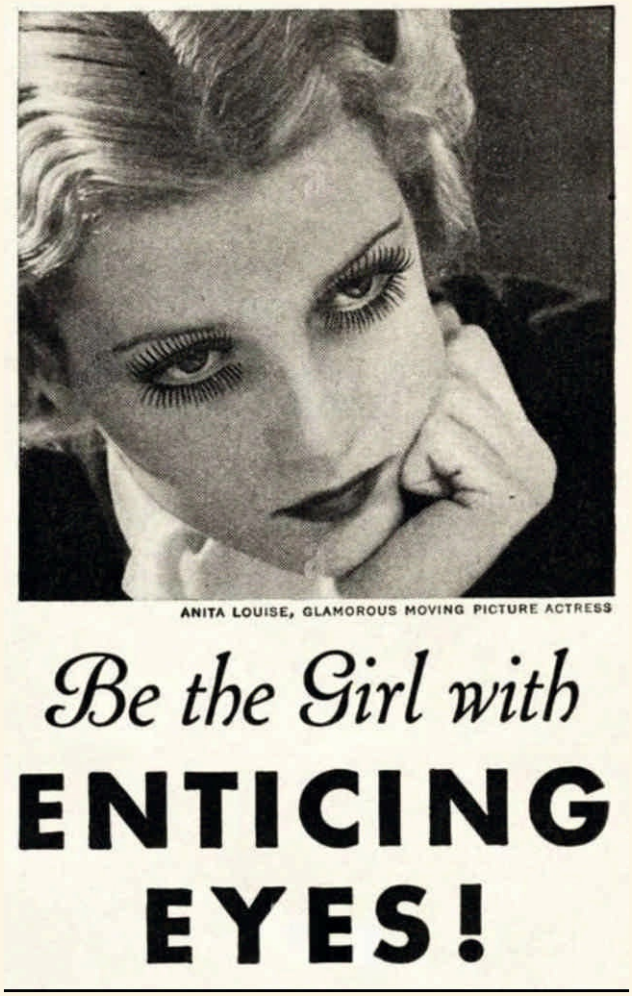


Fig. 78 *Anuncio da máscara de pestanas Winx,* con Anitta Louise como rostro da campaña. 1933 ©.

O Déco dos anos 30 orientouse cara un sentido figurativo moi definido e estilizado. O cartel de López Bouza aproveitou esta inclinación co maior efecto. A iconografía da obra descansa en cada detalle representado, dende as xoias ata a actitude. A muller representada é unha muller de cabelos negros, cun particular brillo, peiteados cunha raia ao medio e recollidos cun pano branco. Leva un pano branco, cruzado a altura da caluga e atadas as puntas na parte superior da cabeza. As puntas do pano están acabadas como áas dunha bolboreta. O pano fai destacar a tez tostada da súa pel lisa e os seus pómulos carnosos.

López Bouza fixo que a pel habitual de moitas mulleres —as que traballaban na campía ou que pasaban tempo na rúa adicadas ao cargamento e o transporte—, fora algo con estilo e sofisticado. Para enfatizar este aspecto presenta a unha muller de cellas finas, debulladas, ao estilo de actrices como Marlene Dietrich en filmes como *O expreso de Shangai* (1932, Josef Von Sternberg). De igual xeito a forma de trazar as liñas no pálpebra interior do ollo era algo propio da maquillaxe cinemato-

gráfica. Empregábase sobre todo para os primeiros planos de actrices caracterizadas por grandes ollos, como sucede no encadre frontal que se lle fixo a Greta Garbo na longa escena da habitación da taberna en *A Raíña Cristina de Suecia* (1933, Rouben Mamoulian).

De igual xeito esta influencia das estrelas cinematográficas aparece na pestanas. López Bouza representouna cun elegante eyeliner negro debullado dende o interior do ollo o borde do mesmo. Acompañando o eyeliner están as longas pestanas, que destacan os ollos como un marco a un lenzo. Pero non son pestanas tratadas con máscara de extensión de cor negra convencional. Trátase dunha clase concreta de pestanas, as da máscara Winx, que eran coas que conseguían os chamados «enticing eyes» (*ollos tentadores*) (fig.78). A imaxe máis famosa desta maquillaxe foi o anuncio protagonizado por Anita Louise en 1933. Neste anuncio aparecía un primeiro plano da actriz destacado os seus ollos estilizados con Winx. Esta imaxe se acompañaba co nome da actriz, a que chamaban «glamorous moving picture actress» (*glamourosa actriz de cine sonoro*). Asociaban así esta máscara de pestanas á modernidade que representaba unha estrela do cinema. De feito foi o estilismo co que moitas das estrelas máis destacadas foron inmortalizadas en fotografías e filmes, especialmente Garbo, Dietrich, Claudette Colbert, Mae West ou Jean Harlow[52]. O mesmo pode dicirse na forma de traballar os beizos. Ao ser unha boca pequena e de beizos pouco carnosos, ao natural parecerían pouco debullados. Pero neste caso aparecen pintados e delineados cun perfilador máis escuro, permitindo ver perfectamente a forma.

López Bouza representou así unha beleza moderna. En grande medida o seu artificio era obra de tres influencias: Elizabeth Arden, Max Factor e Perc Westmore. Antes de 1914 a beleza distinguida comprendíase a base de locións, auga de colonia e cremas naturais. A excepción das cortesás, as mulleres non facían uso de maquillaxes e perfumes. Pero a partir de 1918 a beleza comprendíase como algo composto e artificial, en oposición á naturalidade(que quedara ligada a tempos pasados). O cinema mudo recolleu esta nova concepción levándoa á grande pantalla a través de maquillaxes teatrais e intensos polos que falaba a protagonista feminina. Foi Arden a que levou isto ao mundo da alta cosmética en pleno auxe dos salóns de beleza. A maquillaxe pasou de ser algo reservado a un grupo de mulleres a ser unha linguaxe común para todas como expresión da súa individualidade.



Fig. 79 *Emilia Docet*, membro do Partido Galeguista e gañadora do título Miss España en 1933. Estudara Perito Mercantil en Vigo e era unha destacada nadadora, traballando logo como modelo. Tras gañar o título de Miss España presentouse a Miss Europa, gañando o título de Dama de Honra da nomeada Miss Europa, a modelo rusa Tatiana Maslova. En 1934 interveu no Mitin das Arengas organizado polo Partido Galeguista para o 25 de Xullo. Tamén foi a encargada de negociar con Manuel Giménez Fernández, Ministro de Agricultura e con Alejandro Lerroux e membro da CEDA, o levanto do embargo aos sete mil labregos que eran avalistas do proxecto estatal ao proxecto cooperativo cárnico en Porriño ©.

52 Unha frase célebre que consolidou a aura de diva de Harlow foi acuñada na súa actuación en *Cea as oito* (1933, George Cukor). Durante unha escena do filme está tratando de maquillarse, cando o seu home comeza a falarlle sen parar. Farta da situación lle responde con intención: «Xa che dixen máis dun millón de veces que non quero que me fales cando estou ocupada nas miñas pestanas».

Foi Arden a que deu imaxe a esta nova concepción a través do seu anuncio deseñado cunha fotografía tomada por Adolph De Meyer en 1927. A súa imaxe foi a que dominou o grande mercado de cremas e coidados epidérmicos durante os anos 30. Un tempo no que estes coidados aumentaron coas correccións e modelos ideados por Factor e Westmore. Factor foi quen ideou as máquinas correctoras de rostros, así como un prototipo de maquillaxe inspirado nos prerrafaelitas. A idea da muller romántica dos anos 30 personificouse nunha pel lisa de porcelana, con sombras suaves nos ollos cun forte uso de máscara de pestanas para dar profundidade. As cellas eran finos e elegantes arcos sobre os ollos. O toque final era a «harmonía tonal de cores»: un tipo de acabado realizado especificamente para os focos suaves da cámara que a través da lente proxectaban unha aura etérea e luminosa propia dos prerrafaelitas aos filmes en branco e negro.


Estampa

MISS GALICIA "AFICIONADA AL FÚTBOL"

Fig. 80 Filomena Pérez Alcántara, Miss Galicia en 1934. Para esta noticia noticia —*Miss Galicia, aficionada al fútbol*— Filo aparece vestida con grande elegancia. Posou radiante para as cámaras, sentada cinematograficamente e con total confianza no capó dun coche de luxo ®.

Perc Westmore, así como a súa dinastía familiar, foi o encargado de facer deste prototipo un sistema. A aparencia hoxe identificada como o glamour clásico de Hollywood foi establecido por Westmore, encargado da supervisión da caracterización meirande parte dos actores dos filmes dos anos 30. Cada maquillaxe estaba construído para superar altas temperaturas e primeiros planos. O resultado percibido polo público era natural. Pero a súa enxeñería estaba feita non para desaparecer, senón para ser correctamente lida no filme. Isto incluía, entre outras cousas, o estilismo do cabelo para alterar as proporcións faciais e o deseño de cellas para reformular o rostro e equilibralo. Unha vez perfeccionadas estas técnicas, os filmes reproduciron unha fórmula que entrou nos ollos dos espectadores: a dunha maxia altamente personalizada, que a vez podía ser manufacturada e non só descuberta.

A beleza da muller plasmada por López Bouza segue moitas das liñas de Arden e das técnicas de Factor e Westmore. A súa é unha pel cun moreno espléndido, propio das tendencias de tomar o sol na praia que encabezara Chanel a partir de 1920. A modernidade ligada a esta práctica aparece en filmes como a soviética *O home coa cámara* de Vertov. O seu coidado é o propio dos mellores tratamentos en salóns de beleza e cremas ideadas por Helena Rubinstein ou Arden[53]. O nariz aparece tratado con efectos de sombreado e iluminador, propio de Westmore, como a maneira de perfilar os beizos para maior expresión. O seu cabelo aparece cunha limpeza clínica e cunha excelente hidratación. O uso do pano na cabeza propio das labregas foi reinventado por López Bouza como un tocado a maneira dos turbantes dos anos 30 popularizados por artistas e personalidades públicas como rusa Natacha Rambova ou franco-americana Diana Vreeland.

53 En 1920 só existían 750 salóns de beleza en Nova York. Cinco anos máis tarde o número medrou en 3.000. A partir da Gran Depresión, en lugar de decrecer, popularizáronse todavía máis, como ben aparece en películas como *As mulleres* (1939, George Cukor).

Completando este cadro está a actitude desta dama. O presidente da Deputación coruñesa mostrou a unha muller nova cun xesto sorrinte, baixando coquetamente a mirada. A isto úneselle o uso duns luxosos pendentes colgantes de abundantes perlas brancas. Unha actitude insólita nun cartel institucional e máis aínda protagonizado por unha muller para anunciar un plebiscito autonómico. Pero, como xa sucedera noutros carteis e eventos relacionados, os organizadores da campaña estaban máis que dispostos a facer cousas pouco ou nada vistas anteriormente. López Bouza o que estaba representando era unha característica común en moitas persoas galegas: a de ter o porte e o aspecto de xeito natural dunha actriz ou actor de cinema. Máis que proxectar algo artificial, recreou esta particular faceta que observara da realidade. De feito foi esta característica a que puxo neses anos no foco mediático a figuras como Emilia Docet, membro do Partido Galeguista, que foi nomeada Miss España en 1933 (fig. 79) ou Filomena (chamada cariñosamente *Filo*) Pérez Alcántara, nomeada Miss Galicia en 1934 (fig. 80).

Para eles o glamour e a feminidade non eran fantasías masculinas nas que reducir ás mulleres. Era algo vivo e presente. Entendeuse que as mulleres non pertencen ao invisible, a unha vida de obxectivos limitados, retirada ou definida por unha dependencia económica, social, política ou visual. López Bouza estableceu o paralelismo entre as arelas de liberdade dunha muller contemporánea e un lavanco branco de río listo para voar. Trátase dun moi enxeñoso uso do refrán popular de «deixar o niño» para aludir a marcha do fogar co alcance da maioría de idade para comezar unha vida independente e propia. E a vez identificou a esta figura feminina e o lavanco voando libre con Galicia, aludindo ao voto ao Estatuto para marcar ese voo en liberdade.

Para López Bouza o Estatuto era o aniversario no que unha muller alcanza a maioría de idade para ter vida propia, o mesmo que Galicia comezando o momento no que vivir con todos os retos, os desafíos, as vitorias, os altos e baixos. A Historia mostrara que se lograra existir mesmo resistindo en peores condicións de guerra e corrupción. Se se ten esa forza para resistir conflitos bélicos, a fame, a pobreza ou o analfabetismo, qué sería posible conseguir con toda esa enerxía e resiliencia dirixida as propias capacidades en lugar de estar centradas en sobrevivir? Qué podía contribuírse ao mundo salvagardando eses recursos para construírse como dona de si e non a disposición dos demais, sen recibir máis que migallas?

López Bouza tamén estableceu o paralelismo entre a emancipación feminina a respecto da dependencia masculina, dende no aspecto económico ata legal, coa efectividade da Autonomía galega. Era identificación clara entre o centralismo como a predominancia masculina do pasado e a autonomía como a igualdade feminina do tempo futuro. Unha idea que arraigara no galeguismo en 1922 a partir da ING liderada por Risco. López Bouza engadiu o seguinte enunciado na parte inferior do cartel: «Votade por unha Galiza ceibe». As letras son Déco: xeometrizadas e de trazos limpos. As cores, como sucede en carteis como os de Díaz Pardo ou Castelao, forman parte do simbolismo. Sobre fondo branco a palabra «Votade» aparece nun ton similar ao do niño e a do rostro desta muller, mentres que «por unha Galiza ceibe» vai no ton amarelo do fondo.

Esta era unha forma de apelar as mulleres a que votaran, foran do ámbito urbano, rural ou marítimo. Non se lles chamaba con sacrificio e resignación, senón aludindo a súa vida pública, activa e individual, confiando no seu criterio. Pero tamén a mulleres e homes —especialmente se eran pais e nais de familia— a comprender o que significaba o Estatuto para con Galicia e as mulleres. Sendo un cartel enteiramente feminino, cinematográfico, visualmente elaborado en referencias e coa maior modernidade inspirada no Déco, esta obra traspasa o carácter da campaña do plebiscito para anunciar un novo camiño na publicidade contemporánea galega.

O cartel feito por López Bouza recreaba a confianza en si mesmas das mulleres, a súa individualidade e sentido

da iniciativa independente. Pero se a súa é unha obra coa que un carácter real se identifica coa estética dunha estrela de cinema, a que Maside fixo, adicada ás mulleres é un chamamento ao seu valor e igualdade. Onde López Bouza pulsa a corrente das *woman´s picture*, Maside pulsa a corrente da realidade máis directa, práctica e diaria (fig. 81). O seu é un cartel que, como os pertencentes a este apartado, faise eco do prototipo da muller dos anos 30. Pero en lugar de ser algo artificial, Maside o que fixo foi proxectar as mulleres galegas resaltando as súas facetas identificables con este arquetipo. Así fixo que a súa modernidade fora algo tanxible, propio e orgánico, en lugar de ser forzado e efémero.

A súa obra leva sinatura propia no lado inferior dereito. Foi impreso en branco e negro, sen rexistro da súa impresión e localización. O artista dividiu a súa imaxe en dúas partes. Entre ambas vese o tema central: as mulleres e a súa capacidade de traballo duro como eixes de reafirmación emancipatoria. Unha vez máis non se fai referencia a artigo algún do Estatuto, senón o seu carácter pragmático a respecto das condicións de vida. Na parte superior Maside mostra dúas mulleres sachando a terra. Ambas ocupan o centro da composición, que é frontal e aberta. As súas figuras se recortan sobre un fondo branco limpo, destacando sobre o mesmo. Ambas están representadas de maneira sintetizada, de perfil, facendo reparar os ollos nos xestos do corpo, a roupa de traballo e a concentración introspectiva mentres traballan. Non aparece nada decorativo ou ornamental. As tonalidades en branco e negro só enfatizan máis este enfoque directo. Non existe atmósfera nesta imaxe: o único que predomina son estas formidables e fortes mulleres que, coa súa presenza, impoñen respecto e autoridade.



Fig. 81 Cartel *«Mulleres que traballades como homes; como homes votade o Estatuto».* Carlos Maside ®.

O estilo que Maside escolleu foi o do Expresionismo alemán. Este é o único cartel que non presenta Simbolismo, unha diferenza moi útil en canto a diversificar os niveis de persuasión. Como sucede co estilo expresionista, a estilización aparece na maneira na que se conseguen volumes tridimensionais a través de texturas e profundidade coa superposición entre figuras nunha perspectiva plana. Maside consegue así destacar ambas mulleres, aludindo sobre todo a aquelas adicadas ao traballo físico, xa fora en cidades, vilas ou aldeas.

O feito de que aparezan cun sacho en man e con roupa feita para o traballo agropecuario, pasando sobre os sucos, forma parte dunha iconografía que fai parella co do cartel de Castelao sobre a posesión da terra. A que se atopa en primeiro plano leva un pano na cabeza para recoller o cabelo, protexer a cabeza do sol, o frío ou o vento e evitar ter que andar parar pola molestia dos guechos sobre o rostro ao estar inclinada. Leva unha camisa e unha saia ancha para poder moverse con soltura: roupa para ter o tronco e os brazos activos e as pernas libres para camiñar ou correr con axilidade. Para protexer a limpeza da roupa ou gardar algo, viste un mandil de raias tan longo como a saia. Tamén pode apreciarse que camiña con zocas[54], gardando e protexendo os pes do estado da terra.

54 As zocas máis populares son as realizadas en castiñeiro e bidueiro. Sen ambas madeiras nobles de frondosas resultan tan dúctiles

Esta imaxe está acompañada das seguintes palabras con esta colocación:

Mulleres
que traballades como homes;
como homes
votade o Estatuto

A maneira na que está disposto o enunciado e o resalte das palabras «mulleres» e «votade o Estatuto» sinala de maneira clara como o artista se dirixe ao público feminino para votar. Maside chama a identidade feminina. Precisamente por ser tan capaces como os homes (a realidade na que se vive e o traballo que fan é proba disto) apela nelas a votar actuando en base o seu criterio, valor e fortaleza. Este é un cartel que chama a gobernar dende a resolución e a determinación. Como sucedera co cartel de López Bouza, a presenza das mulleres está equiparada á significación do Estatuto.

As características as que fai referencia Maside non son unha invención, nin tampouco unha actitude allea ás mulleres galegas. Moitos dos capítulos da historia —dende guerras ata folgas, pasando por consecución de dereitos e logros intelectuais— foran protagonizados por elas. O único que as paraba era un sistema estruturalmente desigual. Porén, a vida cotiá era o elemento que máis desautorizaba a este sistema: o día a día se encargaba de mostrar como moitas suposicións e prexuízos non se correspondían coa realidade.

Ademais Maside comprendeu moi ben o punto de vista feminino. As mulleres que traballaban, sobre todo as do ámbito rural ou marítimo, eran máis asertivas ou bravas sen parecer masculinas e mantendo un atractivo propio. Fora nos entornos urbanos e de clase media e alta onde xurdiran un tipo de «feminidade» excesivamente estilizada e mesmo caricaturesca. As mulleres traballadoras ou rurais sinxelamente non precisaban ser melindrosas para ser quenes eran ao lado dos homes. Todas eran moi conscientes (e así llo facían saber a outros) que sen elas nin as casas funcionaban, nin o comercio, as familias, as colleitas, a educación, as revoltas, as reivindicacións ou as fábricas.



Fig. 82 *Pescadoras da Coruña.* Pedro Ferrer. Do portfolio Galicia (1904) ©.

Cando Maside fixo o seu cartel, e se puxo tal enunciado, fíxose eco dunha personalidade feminina que mesmo chamou a atención de figuras internacionais. En 1908 a viaxeira inglesa Annette Meakin[55] publicou as súas experiencias durante a súa viaxe a Galicia. As súas impresión sobre as mulleres galegas foron tal que lles adicou un capítulo enteiro en *Galicia inédita*, acuñando o termo para elas de «amazonas españolas». Puxo particular atención nas labregas ou nas mariscadoras, poñendo en valor a todas elas como un estandarte de autonomía e forza (fig. 82). Chamoulle a atención como as mulle-

como resistentes para o traballo no agro. A de carballo non é tan habitual ao ser unha madeira máis dura para traballar, mentras que a de faia é feble e fende rápidamente.

55 Annette Meakin (1867-1959) foi unha escritora e viaxeira británica, destacando como relatora de viaxes dado o seu gusto por trasladarse por todo o mundo empregando o barco e o ferrocarril.

res galegas, de maneira transversal, destacaban fronte a moitas outras coetáneas en Europa debido ao seu sentido da administración, carácter emprendedor e do comercio. Unha das súas observacións máis habituais é sobre as mulleres que traballaban fora de casa: eloxiaba nelas a súa capacidade para facer traballos duros ou físicos, dende nas tarefas agrícolas ata na construción.

O nome escollido por Meakin para elas, amazonas, resulta do máis significativo. Na mitoloxía grega antiga as amazonas constituíran un reino independente, no que a poboación era maioritariamente feminina. As súas prácticas, que inclúan o traballo do agro, a caza e a arte da guerra, eran ensinadas de nais a fillas. A presenza dos homes era inexistente, excepto para cuestións de reprodución. Moitas amazonas foran fundadoras de cidades, como sucede con Éfeso (famoso polo seu templo adicado a deusa Ártemis), Esmirna ou Pafos. Isto levou a que a súa vez moitas cidades ligadas ás amazonas lles adicaran cultos heroicos como sinatura. Isto sucedía nas danzas de mulleres, con escudos e lanzas, de Éfeso. En Atenas se realizaban igualmente sacrificios anuais en honra as amazonas. Co paso do tempo as amazonas, que tiñan unha base histórica ademais dun relato mítico, comezou a volverse unha calificación para retratar a muller heroica, independente e consciente de quen era. Cando Meakin empregou este nome para as mulleres galegas, fixo unha equiparación máis que elocuente nun tempo de profundas transformacións sociais.

En 1922 o movemento que mellor retratou estas transformacións foi a Irmandade Nazonalista Galega. Supoñía a refundición das Irmandades da Fala cun establecemento de principios a maneira dun partido político así como a ter unha presenza pública. De feito *A Nosa Terra* contaba na cabeceira dos seus primeiros números a unha labrega sostendo unha corda en tensión entre dous grupos de homes. Ela aparece, coa fouce levantado co brazo en alto, disposta a cortar esa corda tomando o control dese espazo onde só aparece enfrontamento. No periódico *Rexurdimento* así se fixeron eco disto nunha nota publicada o 1 de febreiro de 1923:

Movimento nazonalista galego

O Nazonalismo quer reinvidical-a persoalidade e os direitos da Nazón Galega en todol-os ordes. Iste movemento naceu a mediados do século pasado, na era dita dos Precursores, dos que o máisilustre foi Rosalía de Castro; foi reducido a corpo de doutrina en 1880 por Alfredo Brañas, e orgaizado en forma militante en 1916 coa fundación ad primeira Irmandade. A primeira Asambreia nazonalista galega foi a de Lugo o ano 1918, na que s´estableceu o programa mínimo do Nazonalismo galego. Na IV Asambreia nazonalista, tida en Monforte de Lemos o ano 1922, ficou fundada a Irmandade Nazonalista Galega.

A Irmandade Nazonalista Galega ten por fin a formación d´unha forte concencia nacional galega que nos enxebrice totalmente e que nos leve a conquerirnos a autonomía integral da Galiza e o maia outo grado de progreso moral e material pra Ela.

A Irmandade Nazonalista Galega ten por xefe un Conslleiro Supremo, asistido de catro Conselleiros e un Segredario Xeneral.

Ten Delegacións na Cruña, Ferrol, Ourense, Santiago, Betanzos, Monforte, Vigo e Bayona, en Madri e máisna Habana.

O órgano oficial é o Rexurdimento, que se publica en Betanzos. Algúns elementos dela publicarán en Ourense o boletín de cultura galega Nós e a publicación literaria Céltiga no Ferrol.

Quen desexa informacións tocantes a ING e o movemento nacionalista galego, pódese dirixir:

Na Coruña a José Calviño, Orzán 33.
No Ferrol a Jaime Quintanilla, médico, Rúa de Dolores.
No Ourense a Alfonso V. Monjardín, Progreso, 23.
En Santiago a Victoriano Taibo, Garage Núñez.
En Betanzos a Paulino Naveira, Pardiñas, 4.
En Monforte a Banet Fontenla, notario.
En Vigo a Valentín Paz Andrade, Avenida Montero.
En Bayona a José Rodríguez de Vicente, Urzaiz, 11.
En Madrid a Lois Cortón, Blanco de Garay, 50.
Na Habana a Manuel Blanco Pascual.
En Bos Aires a Ramiro Isla Couto, Rúa do Brasil, 1084.
En Pontevedra a Castelao.
En Lugo, Julio López, Abastecemento de Augas.
En Viveiro, Ramón Villar Ponte.
En Liverpool, Joaquín Peña, 71 Belgrave Road.

O programa político da ING, que firmou Vicente Risco como Conselleiro Supremo, publicouse finalmente o 25 de agosto de 1923 en Terra. Dicía o seguinte:

> **Autonomía de Galiza.**
>
> A autonomía de Galiza é a úneca solución democrática pr´os nosos probremas, que así serían resoltos direitamente pol-o pobo galego, sen intervención allea. A autonomía supón:
>
> ...
>
> 2º. - Un concerto económico co Estado, pol-o que Galiza adeministraría as súas propias rentas, e podría empregalas todas en camiños, escolas e obra d´utilidade púbrica, en lugar de gastalas en manter o exército de empregados inútiles que hoxe emprega o Estado o que gasta en Galiza. E por ise concerto, Galiza contribuiría pra soster os servizos encomendados o Poder central co que xustamente debe contribuír, en proporción á súa tributación total.
>
> N-unha palabra: a autonomía de Galiza siñifica *o gobierno de Galiza pol-os galegos, y-o diñeiro dos galegos adeministrados pol-os galegos mesmos.*

II.

Autonomía municipal e recoñecimento da personalidade das parroquias.

Os Auntamentos naceron pra rexir grandes agrupaciós urbanas; e por eso nas vilas de certa poboacións, están ben, deben de ser conservados, e débeselles das as libertades e recursos económicos que lles permitan desenvolverse: máis pra unha poboación espallada pol-a campía como é a poboación rural galega, o réxime municipal d´agora resulta perxudicial e ausurdo; por iso ningún Auntamento rural funciona ben, nin celebra sesiós regularmente, nin cumpre co-as súas obrigas, nin as xuntas do censo cumpren co-a lei, nin tampouco as xuntas repartidoras. Ises orgaismos sirven somentes pra seren manexados pol-os caciques, que n´iles fan e desfán e ós ademenistrados só llés sirven d´estorbo e de perda de tempo: un labrego ten hoxe millor qu´andar légoas pra recoller as firmas do alcalde e do segredario pra unha certificacións. E non hai maneira de millorar os Auntamentos rurás porque se non pode millorar o que non responde á realidade xeográfeca, á maneira de vivir a xente no pais.



Fig. 83 Labrega sorrindo durante a recollida da sega, sendo captada pola cámara. Fotograma de FINISTERRAE – Galicia. 1936. Carlos Velo ©.

En troques hai unha organización antiga, creada pol-o Pobo mesmo, que debe ser restaurada, porque responde a realidade: O Concello parroquial. Ainda hoxe, cand´os labregos orgaizanse libremente, orgaizanse por parroquias, porque a parroquia é unha agrupación natural. Nos queremos pol-o tanto a formación de Concellos parroquiás que desempeñen as funciós que hoxe fan que desempeñan os Auntamentos. Tal sería a verdadeira forma democráteca de qu´o Pobo galego ademenistrara os seus intreses. O aforro sería grande, suprimidos os gastos de segredario, depositario e demáisempregados municipás, xa que as funciós de segredario poderían ser desempeñadas gratis pol-o escolante, que n-unha Galiza autónoma, tería os seus haberes moi aumentados.

III.

Cooficialidade dos idiomas galegos e castelán e enseño do galego nas escolas.

O menos que un Pobo pode pedir, é o ser adeministrado, xuzgado e educado na súa lingua propia. Nós pedimos, pol-o menos que o galego teña en Galiza os mesmos direitos que ten a lengua castelán. O idioma dos galegos é o galego, fala galego en Galiza o 90 por cento da xente, o 80 por cento non sabe falar castelán; hainos que tan xiquera o entenden. Non é xusto que todas estas xentes sexan obrigadas a deprenderen i castelán, e a se serviren do castelán na súa relación cos poderes púbricos; é unha vergonza qu´estas xentes sepan falar a su lengua galega e non sepan escribila. E unha inxusticia qu´a lengua de Rosalía de Castro e de Curros Enríquez, do Rei Alfonso o Sabio e dos Trovadores, se teña por unha lengua inferior, porque é nosa. E un aldraxe que se fai a dinidade dos galegos e que nós non debemos consentir. A nosa lengua renace hoxe, e os homes máissabios da nosa terra escriben en galego. E un crime deixala perder. Ade-

maisa lengua galega é un lazo d´unión antre todos nós, e é unha honra que facemos ós nosos páis, o falarmos a lengua qu´iles falaron.

Por eso, nós queremos qu´o galego sexa conservado e estudiado, que se fale e que se escriba en galego, anque se sepan e se falen outras lenguas, cantas máispoda un saber, millor; nos queremos que o galego teña en Galiza os mesmos dereitos que ten o castelán, e que se poidan escribir en galego os documentos púbricos. E namentras, o noso idioma habitual e oficial é o galego, invitamos ás sociedades agrarias a seguir iste patriótico eixempro. — I.N.G.

No número 5, en outubro de 1923 xa co goberno de Primo de Rivera, en *Terra* publicouse a segunda parte. Dicía o seguinte:

IV.

IGUALDÁ DE DIREITOS PR´A MULLER E PR´O HOME. —Esta é unha esixencia do noso tempo, a que moitos pobos dos que van a cabeza da cultura moderna xa deran agarimo, concedendo ás mulleres todol-os direitos civiles e políticos, remediando a inxusticia de telas n-unha situación d´inferioridade social impropia das sociedades democátecas.

Nós pedimos pr´a muller galega que tanto se tén destinguido no pensamento e nas letras, no goberno da casa, e ainda nos autos civiles de loita pol-a xusticia, os direitos que se lle conceden nos pobos máisadiantados.

E ainda hai outra razón pra pedilo, no feito de ser muller en Galiza moitas veces cabeza de familia, por ausencia dos homes que van a emigración.

V.

REPRESENTACIÓN PROPORCIONAL, E NON ELIXIBILIDADE DOS QUE NON RENDÁN FUNCIÓN ÚTIL P´RA COLEITIVIDADE-. O pirmeiro punto vai encamiñado a que todal-as opiniós podan ter a súa repersentación. Embora sexan minorías, e a quitar todal-as trampas eleitoraes e todol-os médeos de falsificación da vontade popular. O segundo proponse botar fora a todol-os profesionales da política facendo que non poda ser votado o que non viva do seu traballo.

VI.

RECOÑECIMENTO DO DIREITO FORAL GALEGO.

-Cada país precisa leis propias, axeitadas á su amaneira de ser ás súas necesidades; as leises que veñen ben pr´a un país, en outro poden ser inxustas. E absurdo que dous paises tan difrentes como Andalucía e Galiza estean rexido polas mesmas leises. Ademaiscasa podo facer il mesmo as leises ás que ha d´obedecer, e non debe estar obrigado a obedecer leises non espresamente feitas e consentidas por il. Galiza ten costumes vellos como a Compañía familiar que chaman os abogados, qu´os Códigos hespañoles non recoñecen, e en troques ten qu´aguantar istituciós com´o Rexistro da Propiedade, que se non poden apricar no noso país. Nós pedimos qu´aquiles vellos costumes qu´ o Pobo Galego creou pol-a súa propia autoridade, sexan respeitados, e qu´as leises que rixan en Galiza, sexan feitas pol-os galegos e espresamente pr´o noso país e pr´a nosa xente.- I.N.G.

Moitas das persoas que formaran parte da ING e sostiveran estas ideas —dende Risco ata Quintanilla—, estaban integradas na institucionalización do Estatuto e na campaña do plebiscito. Para eles estes principios seguían intactos. Quen os escoitaran falar sabían deste precedentes e, sobre todo as mulleres, sabían que falaban con coñecemento de causa. O cartel do Estatuto feito Maside era o froito de esta relación consolidada no tempo. Eles estiveran con elas, como elas agora tiñan unha porta aberta para ser cidadanía como os eles.

A liña temática deste cartel, así como a clase de enunciado empregado, enraizaba con outras imaxes que Maside fixo en relación ao Estatuto. Trátase de ilustracións nas que se mostran persoas falando, poñendo de manifesto un sentido do falar pleno de dobres sentidos, axilidade verbal, metáforas e máis que se di sen dicir. En *Viñeta paradóxica*, do 3 de xullo de 1936, mostra dous labregos en conversa:

-Os caciques din que Autonomía vai saír cara.

-Pois levan as de perder porque, para iles, vai a saír a cruz.

Esto era o que Maside trasladou o seu cartel dirixido as mulleres. O seu era unha linguaxe que encaixaba con imaxes como as que Carlos Velo captou para o filme *Galicia* (1936) (fig. 83). Por imaxe e palabra. Mostrar tamén o paradoxo que sería o feito de ser quen de traballar como unha igual pero non votar a favor dun

marco que recoñecera tal feito. Con esta obra o artista estaba a falar coas mulleres como facedoras centrais, novamente, da construción de Galicia.

O cartel que deu a imaxe definitiva total —a campaña, o plebiscito e a Autonomía— foi o realizado por Camilo Díaz Baliño (fig. 84). Súa é a monumental muller anunciadora do Estatuto de Galicia. Foi impreso en cor, en técnica offset e mide noventa e oito por sesenta e oito centímetros, sendo o cartel máis grande de todos os realizados. A súa materialización tivo lugar na Imprenta Roel coa sede en Vigo, pechando o ciclo de obras impresas por esta industria para a campaña.

Esta peza de publicidade leva a sinatura do artista, visible no lado inferior esquerdo. Coidou tanto este cartel que o seu ollo estético vese con claridade mesmo na forma de incluír o seu nome ao completo: Camilo Díaz Baliño, rematado cunha elegante onda. Non incluíu neste cartel ningún tipo de referencia aos artigos do Estatuto de Autonomía. Neste sentido trátase dunha obra que está en liña cos carteis do seu fillo, Isaac, e Maside. Do mesmo xeito ten similar aspecto de Epifanía presente no cartel pondaliá de Vidarte. Inscríbese, igualmente, nos carteis enteiramente adicados as mulleres como son os de Castelao, Maside e sobre todo López Bouza. Os de Castelao e Maside mostraran a mulleres traballadoras e labregas como figuras heroicas pola significación real das súas vidas e traballos. Pero os de López Bouza e Díaz Baliño eran mulleres reais elevadas a alegorías. A referida ao presidente da Deputación tiña o poder de convocatoria dunha estrela de cinema[56]. A representada por Díaz Baliño era, directamente, unha deusa.

O artista colocou non só a muller como centro senón que ocupa, na súa totalidade, o eixe vertical que se estende ata superar os límites das liñas que a enmarcan. Trátase dunha de constitución atlética, forte e que desprende a presenza enérxica propia destas constitucións. A súa altura devolve en elegancia e maxestade. Leva un traxe armado con longas mangas que caen dende os cóbados. O escote cae máis abaixo das clavículas dende os ombreiros, facendo destacar o esvelto pescozo e o rostro ovalado-cadrado. Na parte superior viste o escudo de Galicia, mentras que a saia é similar a dunha túnica pregadas, caendo recta ata os pes. A fina man esquerda está pousada elegantemente sobre unha roda de dentes, mentres que a dereita sostén en alto e con graza unha rama de oliveira. Un veu cae leve dende a cabeza, a cal está coroada na fronte pola Estrela Branca de Risco. O artista dispuxo a altura da súa cabeza as palabras «**Estatuto de Galicia**» mentras que un monumental «**Si**» aparece baixo a man erguida.

A paleta cromática que Díaz Baliño empregou foi a xa empregada por Díaz Pardo. O azul claro, o branco pulcro e o negro son as tonalidades predominantes. Pero se co seu fillo constitúa unha elegancia sobria, o pai empregounos para proxectar luxo e modernidade. O veo, o traxe, o escudo, a roda, a rama e a sinatura do artista están coloreados en azul celeste. A muller e a Estrela están plasmados nun azul máis lixeiro. As letras son as únicas en cor negra. O artista situou a figuras feminina sobre un fondo branco, facéndoa destacar conseguindo de vez un efecto tridimensional. Pese ao carácter plano propio da carteleira, Díaz Baliño fixo uso do recurso da iluminación invisible, establecendo un abstracto foco de luz dende a parte superior dereita. Grazas a este recurso o artista traballou moito os sombreados sobre o rostro e as sombras producidas de dereita a esquerda na cabeza, o pescozo, a cara interna do brazo dereito e da roda. De forma similar este efecto lumínico é o que produce os destellos, brillos así como o aspecto pulcro e novo das telas.

A atmósfera que Díaz Baliño deu a esta obra é diáfana, luminosa. Transmite resolución, orde e claridade. É unha obra que proxecta o mellor do Simbolismo e o Déco. Os atributos iconográficos son numerosos e

56 A mellor mostra disto é a fotografía de Harlow en *Cea as oito* que saíu en primeira plana na prensa. Esa foto popularizou os traxes brancos de seda, as plumas e a estética platinada nos anos 30, influíndo na moda feminina ao longo de décadas.

teñen os seus precedentes nas alegorías fundadas dende a Antigüidade. E, ao mesmo, tempo, a súa actitude e estilo son a personificación da muller galega e do espirito feminino dos anos 30. A influencia Déco vese en varios puntos. É unha estética que sintetiza clasicismo e vangarda, o primeiro punto no que se aprecia é no sentido da organización. Figura e letras aparecen equilibradas. A posición da muller segue o esquema dun *contrapposto*, a postura física teorizada por Policleto (490-420 a.C) e que ten os seus máximos expoñentes nas súas esculturas clásicas severas do *Doríforo* (450-440 a.C) e o *Diádumeno* (primeira metade do século V a.C). O contrapposto consiste no xogo combinatorio de dividir o corpo en extremidades activas e en repouso. No *Doríforo* esto ponse de manifesto co seu lado esquerdo cunha perna firme a man descansando, mentres que no lado dereito a perna está levemente flexionada mentres a man está levantada. Coas súas obras Policleto foi quen de facer saber como as esculturas deben estar de pé con nobreza e unha compostura natural. O prestixio do seu *Canon* foi tal que posteriormente a súa influencia chegou a conformación da imaxe do Imperio Romano en obras como o *Augusto de Prima Porta* (s. I d.C).



Fig. 84 Cartel «ESTATUTO DE AUTONOMÍA SI». 1936. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Impresión en procedemento fotomecánico offset. Material: Papel. Medida: 98 x 68 cm. Imprenta Roel, Vigo. Arquivo de Isaac Díaz Pardo. O lema foi en paralelo aos enunciados emitidos por A Nosa Terra (Estatuto de Galicia SI) dende finais de Maio ata xuño, manténdose durante a campaña do plebiscito.

Díaz Baliño empregou o esquema do canon e do contraposto de Policleto. O que se empregara para a retratística dos atletas como antigos heroes olímpicos e do *imperator* como orador e cabeza do exército de Roma, o artista trasladouno todo a esta muller para o plebiscito da Autonomía galega. Aparece erguida establecendo a contraposición entre a man en repouso sobre a roda e a man activa coa rama florecente. O seu rostro está todavía máis erguido con orgullo, irradiando carisma e poder. Pero Díaz Baliño non a representa exercendo ambos de forma esaxerada para chamar a atención. A representa como unha antiga heroína mitolóxica, figura representativa do *ethos* do país que é. As palabras que emite son: *quen mellor que vos para gobernarvos a vos mesmos?*

Este é elemento que define o segundo punto de sintetización. Tal carácter comunicativo debese a que esta muller vai vestida como un heraldo. Trátase dunha figura que aparece xa na *Ilíada* (segunda metade do século VIII a.C) e na *Odisea* (s. VIII a.C) de Homero (s. VIII

a.C), así como na mitoloxía grega e romana. Nas obras literarias antes citadas o poeta chámaos *divinos, inviolables, grandes* e *admirables*. Eran oficiais consagrados ao deus Hermes —a divindade da Elocuencia, a Persuasión e a Comunicación, así como do Comercio—. As súas funcións eran diversas. Os heraldos levaban ordes e encargábanselles as misións máis delicadas, así como acompañar en situacións difíciles. Eran os encargados de anunciar a Paz ou a Guerra en versos. Podían entrar mesmo nos combates ou en cidades sitiadas, sen que ninguén puidese ferilos. Os heraldos eran os encargados de convocar asambleas, impoñer silencio as multitudes para escoitar e presentar arengas. Tamén exerceron funcións de proclamación na celebración dos Xogos Olímpicos. Nas representacións artísticas gregas os heraldos aparecen vestidos con túnicas, tendo na man un caduceo e unha crátera, estendendo a man dereita. Era unha forma de anunciar ao pobo a paz e a seguridade.

Os heraldos foron unha das herdanzas do mundo antigo que experimentou grande popularidade na Idade Media. Eran personaxes importantes debido a que seguían mantendo as funcións de declarar a Paz ou a Guerra. As declaracións de Paz se realizaban como unha cerimonia pública na que portaban grinaldas de oliveira e sostiñan ramas desta árbore na man. Debían pertencer a un colexio específico e demostrar un fondo e exacto coñecemento da ciencia do blasón. De feito o seu nome, heraldos, tiña a súa orixe na súa especialización na heráldica. Un aspecto que tiña a súa manifestación pública no seu traxe, composto de un tocado para a cabeza, unha camisa, unha casulla cun escudo de armas e un pantalón.

Os heraldos mantiveron a súa vixencia no Medievo e na Era Moderna. As funcións que tiñan eran de grande relevancia polo que tiñan de garantes institucionais entre a esfera pública e do poder. Asistían as consagración e as coroacións, bautismos e casamentos. Presidían os torneos nos cales podían exercer de mediadores. Nas cerimonias fúnebres non só anunciaban a morte dun monarca ao pobo, senón que eran os encargados de pechar as tumbas cos distintivos de honor, como a Man da Xustiza, o Orbe ou o Cetro.

Para este cartel Díaz Baliño empregou a figura do heraldo. Era unha persoa con profundo coñecemento da heráldica e durante a década de 1920 publicara portadas para a prensa e libros cos escudos galegos históricos. Tamén realizara carteis con complexos escudos de ar-

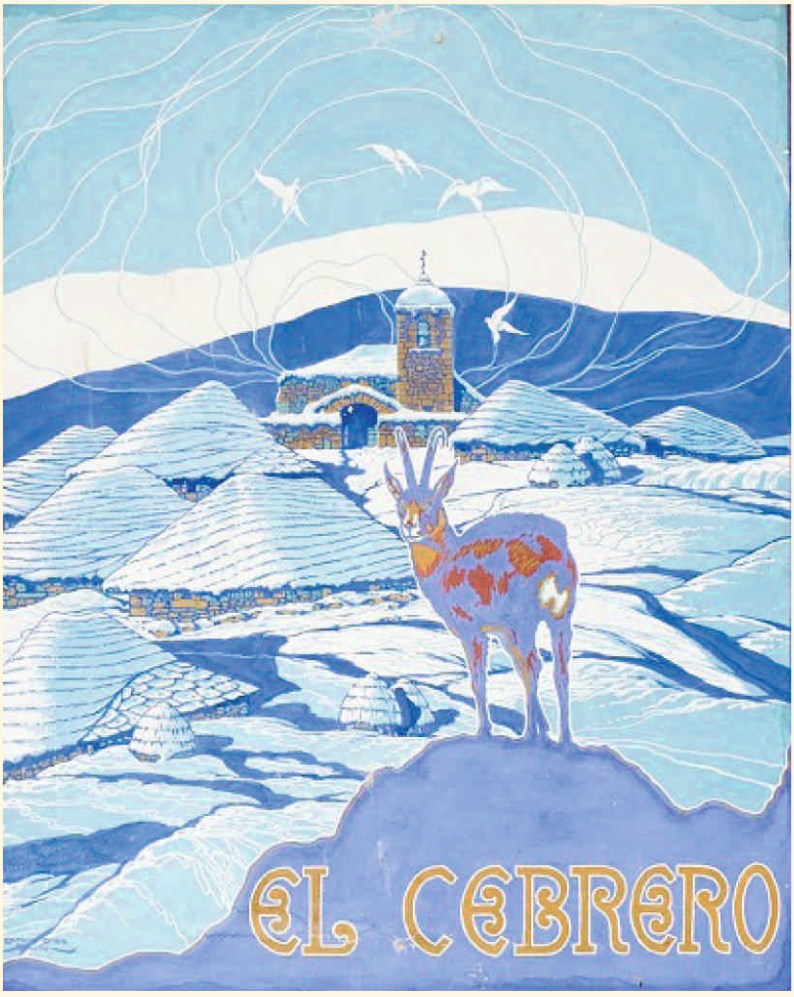


Fig. 85 Cartel *«El Cebrero»*. 1929. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Témpera sobre cartón. Medidas: 125 x 100 cm. Reproducido coa autorización do Museo Provincial de Lugo.

mas. O primeiro heraldo que presentou foi o do cartel da I Feria de Muestras Regional Gallega de Santiago en 1933. Neste cartel mostra sobre un fondo azul a un heraldo, tocando unha trompeta e sostendo un caduceo. Representouno en tintes brancos, vestido cunha casulla co Escudo de Galicia en azul. En 1936 no seu cartel do Estatuto mostra a unha muller heraldo, con similar esquema cromático e iconografía. Pero no seu caso acentúa esas dimensións de ser unha muller divina (nos símbolos), intocable (na actitude) ou grande (no aspecto físico). O artista eleva a muller a portadora dun anuncio decisivo: o Estatuto de Autonomía de Galicia e a votación polo si.

Os símbolos que a acompañan son a roda da Industria, a rama da oliveira e a Estrela Branca. A roda era un atributo ligado a Industria, popularizado a partir das alegorías escultóricas que presidían as edificacións ministeriais e os carteis de exposicións de bens do século XIX. A rama de Oliveira era o símbolo da Agricultura e do Comercio, gozando dun compoñente mitolóxico dende a vitoria da deusa Atenea en batalla con Poseidón por esta polis. Co paso dos séculos as alegorías da Paz (sobre todo na pintura) eran acompañadas por ramas de oliveira, significando igualmente o florecemento do traballo e da Natureza. A forma na cal están dispostos ambos atributos é propio dos modelos alegóricos femininos, logo estendidos a carteleira industrial para títulos e anuncios. Esta linguaxe cruzou o umbral do século XX, sendo empregado nas décadas de 1900, 1910, 1920 e de 1930. Era algo máis que coñecido e habitual, comprensible para todas as persoas grazas a súa difusión asociada a grandes eventos.

Díaz Baliño aplicou moitas das innovacións que o mundo publicitario e da ilustración deran a luz dende finais do século XIX. A máis importante de todas foi a de Mucha dende París. O ilustrador e cartelista checo comprendera moi ben o impacto da figura feminina na publicade. Isto xa tiña os seus precedentes nas revistas e xornais dende o século XVII, sobre todo en Francia. Pero Mucha foi o primeiro en asociar o novo da presenza da muller na esfera pública. Se o que se quería era mostrar algo fresco, inédito ou rompedor, Mucha inclúa a figura feminina. Isto supoñía quebrar as normas establecidas da ausencia ou vida retirada das mulleres.

Mucha estableceu a equivalencia entre a novidade do que se anunciaba e o que implicaba a presenza de mulleres en áreas novas. O artista, ademais, non dubidaba en asociar as mulleres ao deporte, o festivo, as viaxes e bebidas como champán e a cervexa. Tamén a cuestións de diario como restaurantes, alimentos como galletas, exposicións, anuncios de xabón ou temporadas de teatro. Carteis que fixo, ademais, cun elevado nivel artístico e ilustrador. Díaz Baliño renderíalle homenaxe co cartel que fixo para a xira internacional do Coral de Ruada en 1931. A figura feminina aparece representada ao estilo Mucha, con ela como punto central rodeada dun halo de flores o seu arredor. Díaz Baliño mantivo esta calidade artística e dita equivalencia metafórica. Asociou a esta heraldo ao anuncio dun tempo no que o traballo, a industria e a agricultura coñecerían unha paz e unha prosperidade nunca antes coñecida. Algo que viría coa declaración do si para co Estatuto de Galicia.

A influencia da faceta vangardista do Déco aparece no seu carácter comunicativo en expresión e en concepción. Na década de 1930 moitas edificacións continuaron coa colocación nas fachadas de alegorías que foran emblema de empresas, hospitais, escolas ou ministerios. Unha das máis famosas é a escultura metalizada da fachada central do Niagara Mohawk Building en Siracusa (Nova York). A heraldo alegórica de Díaz Baliño é igual de pulcra e xeometrizada, como tamén dura como aceiro. Se a alegoría Déco do Niagara Mohawk Building proxectaba a fortaleza e lonxevidade da empresa, a alegoría galega transmitía igualmente unha mensaxe: se algo tratara de derribar ou golpear canto significaba esta muller, sería derrotado. O aspecto do aceiro nela aparece nos destellos das superficies, na precisión e limpeza dun acabado similar dunha nova obra de deseño de tecnoloxía punta. E coma ela as implicacións son iguais: a de algo imparable que anuncia o futuro.

Respecto a concepción é preciso sinalar que moita da carteleira Déco experimentou unha maior sofisticación a partir da Exposición Internacional en París en 1925. A partir deste punto en adiante figuras como Earnest Elmo Calkins revolucionaron a carteleira e a posición do creador como director artístico. Calkins sentiuse inspirado por esta Exposición francesa e a súa carteleira, estudando en París cada unha das súas ilustracións. Prestou atención tamén as ideas de Marinetti. Nas súas observacións captou que predominaba o uso de símbolos e metáforas para crear a maxia dunha atmósfera que trasladara a esencia dun produto: «O modernismo ofrece a oportunidade de expresar o inexpresable, de suxerir non tanto o motor dun coche como a velocidade, non tanto un vestido como estilo, non tanto po compacto como beleza» (Heimann, 2025).



Fig. 86 *O poema da Cruña.* 1933. Camilo Díaz Baliño. Imaxe cedida por Fernando Pereira González.

Se Mucha foi o responsable de elevar o cartel como unha obra de Arte para ter en casas, Calkins foi o responsable de introducir a idea da carteleira como unha forza democratizadora. O punto de vista conservador consideraba que as influencias artísticas nun cartel eran unha distracción elitista, algo que non se correspondía cos gustos dos consumidores. Calkins e os seus seguidores impulsaron na industria masiva norteamericana destinada a publicidade internacional o uso de formas abstractas, simbólicas e cunha mística. Como moitos dos ilustradores Déco que eran referentes —como Cassandre en Francia—, tiñan presentes novas técnicas de impresión en cor e efectos fotográficos.

A partir da Crise de 1929 foi preciso reinventar esta linguaxe cartelística. Gardáronse certos recursos dos anos 20, como a implantación de imaxes actualizadas de antigos produtos e obras espertando no espectador a anticipación de algo novo e brillante. Por outro lado se ampliaron outros recursos, como a asociación a celebridades, o uso de múltiples imaxes para unha soa mensaxe e paisaxes. Xunto a isto colleron forza os xogos de palabras e a fraseoloxía intelixente. A carteleira ofrecía, en tempos da Grande Depresión, un certo sentido de normalidade e correspondencia que axudaba aos lectores, consumidores e viandantes. A carteleira dos anos 30 pasou a especializarse en dúas funcións: estimular desexar algo e difundir un sentido do optimismo.

Debido a súa revolución no ámbito da carteleira Déco, Calkins fixo que os ilustradores e artistas foran elevados a categoría de directores artísticos. Xa non se trata só de persoas que compoñían plantillas de cartel para ser logo fotomecanizados. Na xerarquía da publicidade recoñecéronse como creadores, co engadido de que debían ser expertos en Arte. Foi así como na década de 1920 e sobre na de 1930, moitos pasaron a incorporarse como directores artísticos nas axencias de publicidade e nas institucións. A súa preeminencia estaba na súa ca-

pacidade de crear unha aura moderna. Os ilustradores e artistas presentaban a vida cotiá, persoas e obxectos con composicións dinámicas e referencias a aspectos industriais de inspiración futurista e surrealista.

Este foi o marco no que se moveu Díaz Baliño. O seu instinto levouno a unha profesión como era a escenografía. Grazas a un cultivo constante coñeceu as grandes innovacións técnicas e artísticas ligadas as artes escénicas e a cinematografía. Pero tamén a carteleira e a imaxe pública. Cando se fixo cargo da estética da campaña actuou como un director artístico, ademais dun ilustrador. Por esta razón o seu cartel encaixaba en todo o realizado sen perder a súa individualidade. Por outra parte el foi un dos grandes introdutores do Art Déco en Galicia dende 1925 (fig. 85 e 86). Pero en 1936 esto xa tiña outra connotación. O seu cartel era unha resposta aberta a moita da censura e vergonza a que, por exemplo no III Reich, se someteu ao Déco. Non só o reivindicaba con orgullo como estilo, senón que ademais fixo con el unha celebración das mulleres como líderes do mañá.

Díaz Baliño puño acento neste punto ao colocar a Estrela Branca da Liberdade na fronte da muller. Era unha alegoría, unha heraldo e tamén a personificación da soberanía galega libre. O artista incluíu dos elementos do ámbito de Risco: unha era a Estrela e a outra era a identificación das mulleres galegas libres cunha Galicia libre. A primeira unía este cartel coas obras de Vidarte e Díaz Pardo. A segunda facía que este cartel completara o círculo dos carteis de Castelao, López Bouza e Maside. Era un ideal visual que xurdira de cando dende a ING se lanzaron artigos na prensa como este, lanzado o 1 de setembro de 1922 en *Rexurdimento*:

> A muller en todas partes -n´ista solemne hora da *post-guerra* vese ben craro- pero inda como en ningures na Galicia, ten unha sagra misión que cumprire. Xa non hay problemas unisesuales no mundo. Cantos problemas avalan á sofrida humanidade son problemas de homes e mulleres.
>
> E mester, pois, a vosa resolta intervención na vida púbrica. máis non só d´un xeito político: que inda sendo iste d´importanza, hay moitos outros de maior transcendenza e que o longo derivaranse hacia el. E mesmo que axuntedes a vosa forza "inédita", -cheia de senso práitica e de sentimentalidade- á forza un pouco enxoita xa dos homes. Chámavos o arte galego, a industria galega, a caridade galega, que algún día ficará murcha polo trunfo da xusticia.

O 16 de setembro de 1922 pubricouse, en continuación, *Non debemos esquencer ä muller:*

> Laiémonos da inedia da muller na intervención dos asuntos sociaes até o d´oxe, máis non se degoirar orasme ao porvir si, sendo bós e barudamente costantes, traballades pol-o desenrolo d´unha axeitada cultura que a deixe ficar ceive dos grillos moraes c´os que até d´agora, se viña tendo asoballada.
>
> Endebén, xa comenzan moitos a se decataren de levar todal-as manifestaciós do insino tanto a un coma a outro seso. E seguindo a costume fai tempo estabrecida nos países máis adiantados, nas grandes vilas da Península ocupanse as mulleres de moitos traballos inteleituaes que denantes constituían somentes un patrimonio do varón.
>
> Nós, os galegos, hemos ser os primeiros peninsulares qu´han traballar por liberar a darlle azos a ese ser que depende da supremacía do home.
>
> A razón de que nós debemos ser os primeiros, os precursores na Península que defendan os dereitos da muller non estriba más que na certeza que temos que as galegas son as que levan na i-alma, entre todal-as mulleres que están baixo os Pirineos, o mais outo grado de liberdade. E estas arelas amostránse encubertos porque a moda imperante non lles permite manifestar as súas opiniós.
>
> A Nazón peninsular onde mais participación tomou a muller na cultura foi Galiza. Tamén a manifestación do patriotismo e do deber encarnou decote na galega.

E segue:

> Na contemplación d´isas mulleres sentimos saturarnos d´un saudabre optimismo, porque coidamos que vai finando a escravitude.
>
> Chegara axiña un tempo, no que a muller, igualada en dereitos ó home, ha ser na Galiza o valor mais outo e

representativo por ser portadora, mais c´o varón, de cualidades inestimábels que a Natureza lle quixo donar.

Homes que queredes á vosa Terra, ceibe e felís, lembrádevos da muller. Educádea no ambente de patriotismo e orgullo de Raza, non lle mermedes direitos que lle corresponden, que tempo pode chegar no que ela faga mais que vos.

O propio Risco, que vivía nun ambiente familiar profundamente feminino, se expresaba en termos similares na súa correspondencia privada. Nunha carta a Losada Diéguez en 1923 escribiulle:

> Pr´enchel-a miña vida, eu teño a filla, agora, a miña muller, a miña nai...os libros. S´eu poidera meterme na aldeia pra sempre, xa non precisaba mais Pero coma non podo vivir na aldeia, coma teño que vivir antr´os homes da vila y-ouvir falar d´unha chea de cousas, coma non reaicionar contr´os que o firen a un no máis íntemo, coma non arelas transcendentes, coma non querer servir a Terra de un, outra nai, ond´un a vé aldraxada a cada istante? Na aldeia, xiquera ô fin é Ela a que manda, e com´alí é e a que visivelmente o mantén a un, a que sosten y-arrodeia, vea un na súa grandura e se non concibe que teña un, tan pequeno ô seu lado, que volver por ela; máis na vila, ond´ela anda a pidir pol-as portas y-onde todal-as portas están pechada pra ela

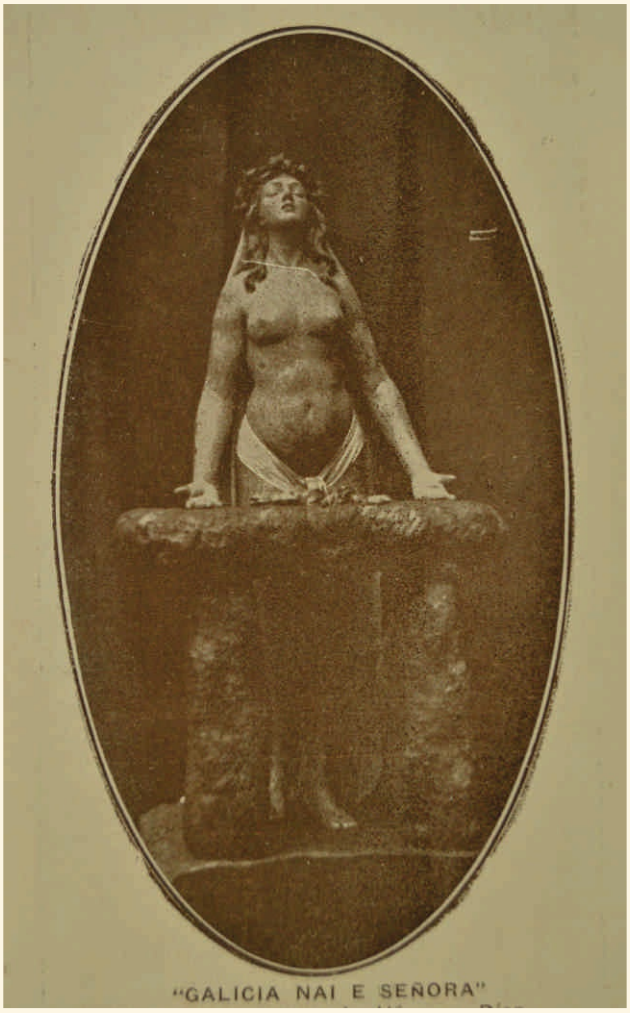


Fig. 87 *A Druidesa* 1926. Uxío Souto. Fotografía publicada en Céltiga no número 53, do 10 de maio de 1927. Imaxe cedida por Fernando Pereira González.

Estas eran ideas e impresións que todos compartían e que marcaban a liña editorial da prensa do seu ámbito e os artigos que publicaban. Como sucedera cos relatos risquiás da *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal,* moitas ideas tamén traducíronse en obras de Arte. A máis emblemática foi a *Druidesa* de Uxío Souto en 1926 (fig. 87). Este artista de vinte un anos realizou unha obra escultórica que representaba unha druidesa nova, a cal acompañou dunha anta a modo de mesa litúrxica. As súas mans están pousada na mesa na súa invocación das forzas da Terra e do Ceo, erguendo a cabeza tocada cunha coroa de hedra da cal prende un longo velo branco cerimonial que cae tras ela. Souto, que era veciño de Díaz Baliño, recolleu moitos elementos temáticos e iconográficos del. Pero tamén do círculo risquián no que se movía. Aos pes da Druidesa engadiu versos de *Vento Mareiro* (1915) de Cabanillas, identificándoa como unha alegoría galega. Porén, na liña risquiá, mudou a palabra «garimosa» por «poderosa», celebrándoa como *Galiza, nai e señora/sempre poderosa e forte.*

Unha vez presentada en exposicións, para moitos a *Druidesa* era simplemente un escándalo. O problema non era mostrar partes do seu corpo sen roupa, senón a total confianza en si mesma e liberdade que mostraba. O artista non reprimiu o seu corpo, non o moldeou a gusto da época nin disimulou nada a súa naturalidade. Souto non ocultou a aura erótica que é parte das mulleres. Pero en lugar de ofrecela a vista masculina, a mostra como un ser humano. Integra a súa sexualidade como parte da súa elevación e non da súa degradación. O da *Druidesa* é un espido feminino heroico, en contraposición as convencións que reservaban dita aparencia

pública ao masculino. O espido feminino en parte se cubría ou se representaba completo xustificándose coa mitoloxía clásica. A innovación que supoñía a *Druidesa* se remarcou ainda máis cando a escultura pasou a estar na Biblioteca das Termas de Cuntis. Lonxe de compartir o escándalo, moita xente admiraba o que encarnaba esta muller celta. Posto que o celtismo estaba asociado a actividade intelectual, era a obra ideal para unha biblioteca. E, enfatizando aínda máis esta admiración, a *Druidesa* colocouse respectuosamente sobre un pedestal. Quen a contemplara debía erguer a cabeza, atopándose coa súa presenza física e espiritual plena.

A imaxe da Druidesa, e as súas connotacións, foron o precedentes sobre o que se sustentaron dúas obras dos anos 30. Unha foi a páxina frontal do periódico *Galiza*, fundado en 1932 en Mondoñedo (fig. 88). Para esta portada representouse, a maneira da *Druidesa*, a unha muller nova cos ollos pechados. Coma a obra de Souto o cabelo cae solto sobre os ombreiros. A diferenza



Fig. 88 Periódico *Galiza*. 1932. Fotografía: Iria-Friné Rivera Vázquez.



Fig. 89 *Cartel para as festas de Santiago.* 1934. Camilo Díaz Baliño. Técnica: Témpera sobre papel. Medidas: 12 x 7,5 cm. Colección privada. Díaz Baliño realizou carteis como este para o Concello de Santiago. A sua man para a imaxe institucional aparece nos encargos que recibiu por parte das Cámaras de Comercio galegas ou o diploma que se agasallou a Raíña Victoria Euxenia en 1927. Este diploma entregouse con motivo da sua visita con Alfonso XIII para a inauguración da rede ferroviaria que conectaba con Ourense e Zamora. Hoxe en día forma parte das Coleccións Reais.

da *Druidesa* non porta ningún veo, deixando o cabelo libre. Tamén viste unha túnica sostida no ombreiro deixando o peito despexado. Comparte coa *Druidesa* o mesmo carácter de ser un espido feminino heroico. Durante a Ditadura de Primo de Rivera a desafiante Druidesa de Souto tiña a mesma significación que a escultura de Boudicca a carón do Parlamento británico —a cabeza da Liberdade, a líder unificadora, a personificación vitoriosa da terra—. Na II República a súa significación —con confianza en si mesma, intocable, fermosa, poderosa e mostrándose con independencia de xuízos alleos— non só continuou, senón que se lle sumou un aspecto ainda máis grande, máis imperioso, máis elegante e en absoluto modesto.



Fig. 90 *Recepción das mulleres republicanas da Coruña no Concello de Santiago.* Abril-Maio de 1936. No centro se atopan varias damas con flores, entre elas María Miramontes –sorrindo amplamente os fotógrafos–. A esquerda atópanse entre outros Suárez Ferrín, alcalde da Coruña e o alcalde de Santiago –Anxel Casal, o home de María– que mira para ela. No grupo se atopaban a pedagoga, arquiveira e bibliotecaria Xoana Capdevielle (muller de Francisco Pérez Carballo, gobernador civil da Coruña), a mestra Elvira Bao e a tradutora e activista Carme Alvajar. Imaxe cedida por Ernesto Vázquez Souza.

A obra que encarnou estas mesmas características foi o cartel de Díaz Baliño para a campaña do Estatuto. Dado o contexto e a severa supervisión que debía pasar dispuxo para a súa figura un traxe cerimonioso, pero mantivo aspectos como a actitude, a xestualidade e elementos iconográficos como un atributo simbólico sobre a cabeza e un veo caendo ao longo da figura. Díaz Baliño xa representara o carácter formidable das mulleres galegas en carteis anteriores. Contaba co precedente da alegoría estrelada que fixera para a Radio de Santiago en 1933 e o cartel realizado en 1934 para as festas de Santiago. Nel mostraba a unha muller nova vestida co traxe de festa, pero a súa sombra —a representación da escultura da Atenea Prómachos («Πρόμαχος» (*A que combate en primeira liña*) situada na Acrópoles de Atenas de Pericles— pon de relevo a súa auténtica natureza como a personificación desta divindade da sabedoría e da guerra (fig. 89). O artista trasladou isto mesmo ao seu cartel da Autonomía, mostrando a unha muller nova que mira directamente aos espectadores. Pero non os mira de fronte: mira ladeando a cabeza de tal xeito que mostra de forma visible a súa mandíbula de aceiro. Tal vez parte do rostro esté cuberto polo veo, pero os ollos están observando todo dende a sombra. O de López Bouza era un convite festivo. O de Díaz Baliño é un chamamento soberano que marca respecto.

O artista sumou outra dimensión máis ao seu cartel: a óptica feminina dos anos 30. A muller que representou é a que reinaba no Déco: feroz e fermosa, fondamente individual e parte do mundo dinámico no que vivía. O feito de posicionala cunha agresiva roda de dentes, propia das grandes industrias, non estaba lonxe da perspectiva de pintoras como Tamara de Lempicka. Foi esta pintora polaca quen mellor captou esta personalidade, pintando mulleres, ambición, elegancia, profundidade psicolóxica, homes, apreciación da beleza, significación, sexo e diversión dende ese punto de vista. As súas retratadas aparecían con poses clásicas entre rañaceos metalizados, establecendo unha simbiose entre elas e os coches ou os espazos públicos como propios. Tal foi así que o seu famoso *Autorretrato con Bugatti verde* realizouse para logo ser capa da revista de moda alemana *Die Dame* en 1928, convertendo a súa pintura encapsula a modernidade feminina.

No caso de Díaz Baliño aumentou esta faceta ata no tipo de roda que representou. As súas dimensións son exactamente iguais ao si. A monumentalidade xerada é similar a das fotografías tomadas pola fotógrafa norteamericana Margaret Bourke White. As titánicas máquinas aparecen coas súas rodas dentadas brillantes e en perfecta orde. Porén, as súas imaxes comparten un mesmo aspecto: a disposición das máquinas e edifica-

cións tamén avisan da súa inmensa capacidade para xerar un feito masivo. De igual xeito as máquinas, na era da Gran Depresión, mantiñan o simbolismo da emancipación persoal e a igualdade que brindaba o traballo xerado dende 1919. Os ambientes industriais de Bourke White, como os escenarios urbanos de Lempicka, teñen individualidade e esixen coidado e fortaleza. Aspectos dos que participaban as persoas que se movían en ditos espazos e que elas representaron. Díaz Baliño trasladou esta liña ao seu cartel, establecendo unha equivalencia similar entre a protagonista e o que a rodeaba. Comunicaba, por unha parte, a viva expresión da personalidade histórica da muller galega contemporánea. E, por outra parte, a asociaba aos símbolos do traballo e da independencia que lle correspondían na sociedade moderna.

A súa caracterización mostra igualmente influencias da alta costura. Schiaparelli foi unha das primeiras en empregar veos para os traxes de té. Logo incorporaría aspectos mitolóxicos en veos como os das vodas, nos que incluíu referencias a Medusa. Esta influencia non é casual, pois Díaz Baliño tiña unha estreita amizade con María Miramontes[57] (fig. 90), quen como empresaria e deseñadora tiña un *atelier* en Santiago:

> (María) non era unha modista calquera -dixo Díaz Pardo-. Eu escoitaba falar da súa sona na miña casa. Semella que xa na Coruña cubrira un sector de alta costura e, logo en Compostela, seguiu vestindo a donas distinguidas. Del lembraba o elegante interior: a gran ventá da habitación, cunha cortina que se ve desde o exterior, onde María Miramontes tiña a súa sala de probas, no baixo da casa, curiosamente segue igual que daquela. Para min esta casa era moi familiar pois ía moi a miúdo con recados do meu pai para Casal.

57 María recibira a súa formación no oficio da costura en 1906 na Coruña. Estaba afiliada as Irmandades da Fala dende 1918 e foi neste círculo onde coñeceu a Casal, casando en 1920. Para entón xa sobresaíra como unha muller con olfato para os negocios, abrindo a súa propia casa como deseñadora e unha tenda de tecidos para a elaboración de traxes. Como empresaria, unha vez que o matrimonio se trasladou a Santiago, abriu un novo atelier na cidade santiaguesa que se fixo notar de inmediato. Miramontes foi clave no respaldo económico de moitos dos proxectos de Casal, dando un apoio fundamental para a apertura de editoriais e lanzamento de libros.

Cando Díaz Baliño fixo este cartel no ambiente que impulsaba este arquetipo feminino histórico no cinema. O máis famoso é *A Raíña Cristina de Suecia* (1933, Rouben Mamoulian) con Garbo como a raíña sueca. Unha das escenas máis coñecidas é o diálogo entre Cristina e o Chanceler Axel Oxenstierna presenta o seguinte diálogo, de connotacións en directa relación ao contexto dos anos 30:

> —Este é o novo borrador do tratado con Cromwell, Maxestade. Existen varias mudanzas importantes en el. Léao, por favor, e así saberei a súa opinión.
>
> —Fareino, Chanceler.
>
> —Maxestade…debo volver a falarlle da súa voda co Príncipe Carlos.
>
> —Ah…a eterna conversa sobre Carlos. Non se imaxina o que me cansa. Non estou dacordo para nada con Carlos.
>
> —É un héroe.
>
> —Existen moitos tipos de héroe. Él é un héroe de guerra e a guerra me aburre. O seu único talento está na espada.
>
> —A espada deu grandeza a Suecia.
>
> —Si, pero, non a exaltamos demasiado, Chanceler?
>
> —Non pode refacer o mundo, Maxestade.
>
> —Porqué non? Mire, Chanceler: os filósofos o fan, os artista o fan, os científicos o fan. Porqué non os que temos o poder? A xente segue cegamente aos xenerais que os levan a destrución. Non nos seguirán se os levalos máis alá de si mesmos? Alí onde exista a gracia, a beleza, a felicidade e a liberdade?
>
> —Europa é un campo de batalla, Maxestade. Non Utopía poboada por labregos.
>
> —Pero Chanceler…Neva de novo. A eterna neve….
>
> —Maxestade, é por Suecia. É a súa obriga.
>
> —Porqué é a miña obriga? Dou os meus días e noites ao servizo do Estado. Teño tanto que facer que para ler un libro debo levantarme no medio da noite. Sirvo ao pobo con toda a miña alma e enerxía, cos meus sonos, esperta ou durmida. Non desexo casar e non poden obrigarme.
>
> —Debe dar a Suecia un herdeiro.
>
> —Non de Carlos, Chanceler.
>
> —É a Raíña de Suecia. É a filla do seu pai.
>
> —Debemos vivir para os mortos?

—Para os grandes mortos? Si Maxestade.

—A neve é como un ancho mar. Podería saír e perderme nela, e esquecer do Mundo e de min mesma.

—Existen rumores de que a Súa Maxestade planea un matrimonio no estranxeiro.

—Non teñen fundamento.

—Pero, Maxestade, non pode morrer solteira!

—Non teño esa intención, Chanceler. Morrerei solteiro!

Díaz Baliño mostrou a esta espléndida figura feminina sobre un fondo branco. Este era un recurso visual asociado as mudanzas dunha época e ao optimismo tecnolóxico. O uso predominante da cor branca, xunto con superficies de aceiro pulido, buscaba transmitir unha idea dun futuro limpo a frente, dun novo capítulo dende 1936. Na súa obra o Futuro se traducía nun aspecto clínico e perfilado nunha escenografía épica, limpa e cun forte contraste. O seu cartel mostra o imaxinario da Galicia Autónoma depurando calquera ruído visual. Estaba en diálogo con vangardas rusas como o Suprematismo e o Constructivismo cos seus fondos brancos dun branco infindo. Tamén coa vista internacional do Déco, sobre todo na tipografía escollida: en negro, perfectamente estilizada e lexible. Pero o se cartel, precisamente polo seu abandono dos efectos tridimensionais propios da época, establece unha representación física híbrida que adianta moita da estética que logo viría do deseño global coas interfaces dixitais. O corpo e sobre todo o rostro mítico resultan impoñentes e inmortais como o da modela rusa Ludmila Feodoseyevna, sobre todo nas imaxes tomadas na sesión de fotos do alemán Horst P. Horst para *Vogue* cun vestido da deseñadora de alta costura francesa Madame Gres (Alix Gres) en 1938.

Esta obra de Díaz Baliño puxo imaxe a un dos principios máis repetidos durante a campaña. Valentín Paz-Andrade chamouno «Autonomía, fe civil». Casal chamouno «Un fito no camiño». As palabras do Alcalde de Santiago son as que mellor resumen este principio:

> Para os que, no ano 16, continuamos a laboura comenzada pol-os precursores no século pasado, a plebiscitación do Estatuto é un fito máis dos moitos que dende aquela levamos acadado pol-a redención da Patria. Un fito decisivo no noso provir pero que é consecuencia de cantos remontamos desde a fundación das Irmandades da Fala.
>
> Sin que Antón Villar Ponte xuntase ao redor da súa "Bandeira Ergueita" a cantos arelaban unha Patria dona dos seus destiños, habería agora Estatuto?
>
> Podería haber autonomía sinón fose pol-as "conferencias mixtas" —unha metade en galego e outra en castelán— que para que o escoitasen tivo que pronunciar Lousada Diéguez?
>
> E que si Porteiro Garea non se presentase de frac pra dal-as súa primeira conferencia en galego chegaríamos ao plebiscito?
>
> De ahí que cantos vivimos e aínda provocamos canto acaeceu en Galicia polo recobramento da súa personalidade sintamos hoxe a intensa ledicia de ver callados os froitos da semente que lanzamos a voleo por todol-os vieiros da Terra e a seguranza de que co isto fito hemos redimir da fame e da iñorancia a todol-os noso irmáns na Patria.
>
> ¡¡Terra a nosa!!

Ninguén mellor que Díaz Baliño, que formara parte xunto con Villar Ponte e o propio Casal da fundación das Irmandades, que realizar esta imaxe. Cristalizaba ledicia vitoriosa, a afirmación orgullosa e ergueita, os símbolos propios celebrados plenamente. E todo nunha figura feminina que, alí onde estivera, anunciaba unha nova vida. Os lemas que se lían na prensa dicían «Galicia é unha Terra postrada por falla d-un ideyal. O Estatuto virá a renovar o espirito galego e a facel-o ergueito e fecundo» ou «Agro de Galicia: O Estatuto fará d-unha terra empobrecida unha terra farturenta». De feito o seu enunciado logo foi impreso como lemas de *A Nosa Terra*.A obra deste artista correspondía con coherencia a estes lemas. Tamén de artigos de Murguía novamente publicados durante o plebiscito, como *A mocedade galega* en *El Pueblo Gallego* o 28 de xuño de 1936:

> Ama a mocedade as novas ideas, aquelas que, como os seus corazós, son desinteresadas e fecundas obras de boa voluntade, aquelas que, encerrando o segredo do

porvir da súa terra, veñen ao mundo cheas de vida, e traen consigo mesmas inevitable trunfo.

Por eso non dubido xa que a neviña semeada non dea o seu froito, que as esperanza de outros días non se realicen nos que axiña amanecerán.Os mozos aceptan hoxe os noso soños de onte e tóman-os por seus, e dicindo: -Non temades, o que ha sere, será-, dannos a seguridade do inevitable trunfo!

Nas súas mans, pois, poñemos a nosa obra: que eles a fagan!

Manuel Murguía.
1 de xuño do 1893.

Coa súa alegoría, muller nova galega, Liberdade e heraldo, Díaz Baliño presentou unha figura similar a Marianne durante o canto da *Marsellesa* na Asamblea Nacional presente no *Napoleón* (1926) de Abel Gance. Unha personificación representativa e unha figura real. Encarnación histórica, cun presente e un futuro. Unha imaxe que recollía o vento da Ilustración e da Revolución Francesa, propios da Historia galega e impulsado durante a II República. A súa viveza expresaba as palabras pronunciadas na campaña: «Galeguidade, novo espirito, mocedade mental e corporal dun pobo recobrado...

Rapaces: ¡A non ser vellos n-un país rexurdido! ».

O cartel de Díaz Baliño mostraba a Galicia Autónoma como un país do futuro. Era unha imaxe que completaba a estética do plebiscito do Estatuto de Galicia. A campaña fora realizada acorde aos mecanismos de calquera outro país, non como unha rexión. Os seus responsables fixeron visible como funcionaba Galicia segundo os seus propios pasos. Estes eran a consecución do recoñecemento legal de Galicia como un nación sen Estado que se firmara entre o 16 e o 18 de setembro de 1933 na Sociedade de Nacións. O Partido Galeguista impulsara a proposta, sendo Risco o encargado do documento argumental con base histórica e cultural para avalar a personalidade xurídica e legal de Galicia. Plácido Castro, responsable das Relacións Internacionais do Partido Galeguista, foi o encargado de expoñer dito documento e defendelo en Berna no IX Congreso de Nacionalidades Europeas, órgano vinculado a Sociedade de Nacións. Castro expuxo a argumentación presentada ante a asamblea, votándose a favor dunha declaración formal de Galicia como nacionalidade histórica no marco europeo. Se este fito era un dos pasos dados cara un recoñecemento institucional, o outro paso foi a Autonomía do Estatuto de Galicia. O plebiscito pechaba un ciclo para abrir un novo escenario.

Os medios dispostos para a campaña autonómica mostran ata que punto se contaba con precedentes culturais e referencias legais codificados dende o comezo. Pero a outra metade do éxito conseguido foi que contaran cunha evolución única: contaban cunha entidade cultural unitaria de máis dunha xeración e sentido da enxeñería de masas. Os símbolos e referencias tiñan coherencia entre si e correspondían a cidadanía. Fixérase un traballo de sintetización, suprimindo calquera tipo de polarización ou oposición intencionada.

En canto a parte clínica a creatividade coa que se enfocou a campaña, permitiu transformar o impacto emocional cru de moitas situacións que se viviran (e seguían a vivirse) en algo representable. A arte foi intercalada na oratoria de maneira que funcionaba como un mediador. Estaba a palabra, que era a que trasladaba ideas vocalmente coa intelixencia cristalina. Pero as imaxes en carteis, fotografías ou emprazamentos daban forma a aquilo que non se nomeaba ou non se podía nomear con palabras.

Esta forte presenza do artístico vai máis alá do mero uso de recursos estéticos. Tiña unha función psíquica superior fundamental. Permitía un proceso para metabolizar e externalizar un mundo interior. A presenza do Simbolismo na meirande parte dos carteis e nos eventos da campaña debíase a que permitía proxectar contidos internos en obxectos e figuras externas, que non só expresan senón que permitían reorganizar vi-

vencias. Isto favorecía a suavizar os niveis de tensións e a flexibilidade cognitiva, axudando ao cerebro a saír da rixidez e de atopar novas maneiras de afrontar a realidade. Apenas facía seis anos que rematara unha Ditadura militar. Tendo en conta todo o que sucedera ao longo de décadas (explotación de traballo, condicións de vida, reinvidicacións e invisibilidade) isto era máis que necesario.

Neste sentido comprendeuse que a imaxinación non é un luxo, senón unha función esencial: é o motor que permite a mudanza. Sen a capacidade de imaxinar realidades distintas, non existiría transformación posible. A arte inseriuse porque éa infraestrutura que sostén a capacidade de procesar, resignificar e equilibrar a vida mental. Non é de estrañar a gratificación que se sentiu cando moitos dos carteis foron entregados a vilas e aldeas. Que os creadores da campaña e as súas imaxes foran un grupo de persoas de diferentes xeracións, porén, non fixo que ningún deles perdera a maxia.

Os creadores da campaña e das súas imaxes eran persoas de diferentes xeracións e estaban sometidos a unha inxente presión. Pero a felicidade e alegría que cultivaron nas súas obras e declaracións estaban ligadas ao feito de que tiñan recursos para xerar ambos ánimos por si mesmos. E as crearon con máis motivo aínda pola sociedade e os diferentes ámbitos que a caracterizaban. Cando se mostrou publicamente a campaña moitas persoas estiveron expostas a unha nova realidade de coñecemento. O que tiña que dicirse podía *lerse* de palabra e de vista. E esa lectura conxunta non se fixo só para saber máis. Tamén era para pensar diferente. Ter ángulos para entrar en problemas e ter máis formas de encadralo ata que funcione. Non só coñecemento acumulado (que era a que as persoas que sabía ler graficamente podían ter), senón tamén a do entendemento natural cunha perspectiva propia por experiencia. A campaña enfocouse como unha longa conversa na que se fixo notar esa maneira de *ler* os discursos e as imaxes. Notouse en como se razoou nesas semanas comprimidas e na calidade das decisións que debían tomarse.

Na campaña aplicouse a máxima de que ler é unha das formas máis asequibles e accesibles de ampliar como ver o Mundo. Se a sociedade a cal se dirixía era parte do Mundo, xusto era que se tratase como tal. A maxia da campaña puxo a vitoria na punta dos dedos ata o día final. A cidadanía quedaba agora como a protagonista final da Autonomía, tal como os carteis representaran con fe.



Capítulo IV

A ESTRELA SOBRE O GRAAL

«LO QUE HICIERON EN GALICIA» (1936-1950).

O día domingo 28 de xuño de 1936 celebrouse o plebiscito do Estatuto de Autonomía de Galicia. Diversos espazos foron habilitados para a súa execución legal. A votación estableceu dacordo ao estipulado co reglamento dos artigos 3, 4, 5 e 6 da Constitución da II República. A celebración do plebiscito realizouse segundo as leis do Censo electoral en vigor e a Lei electoral do 8 de agosto de 1907. Este derradeiro punto foi importante porque era o que habilitaba que as papeletas foran exactamente as mesmas que as dunhas eleccións xerais. Pero neste caso substituíndo os nomes dunha candidatura por Si ou Non nas papeletas. As abstencións consideráronse nulas e non contaban legalmente. Foron designados interventores das mesas electorais os designados polos Concellos, Deputacións, Cámaras oficiais, os Colexios oficialmente recoñecidos, a Universidade de Santiago, a Academia Galega e as asociacións obreiras e patronais das súas respectivas xurisdicións. O día 24 foran establecidas as designacións definitivas, sendo un representante por cada mesa e entidade.

O día 28 os edificios públicos habilitados como colexio electoral apareceron embelecidos. Mantivéronse as pancartas e os carteis nas rúas, así como os tranvías e os automóbiles movíanse ondeando a bandeira galega. Mantívose o reparto de follas de propaganda. O ambiente xeral era, segundo anotou a prensa, de «que reinó tranquilidad absoluta en todas partes y esta fue la nota característica» dixo *La Voz de Galicia* o 30 de xuño. No exterior estaban dispostas as listas de electores, así como certificados de defuncións e persoas incapacitadas ou suspensas no dereito de sufraxio. Unha medida tomada para evitar posibles fraudes de voto. A partir das oito da mañá abríronse as portas. A entrada de cada colexio estaba flanqueada polos diferentes carteis do Estatuto que estiveran presentes na campaña. Quen entrara nos colexios electorais atopaba nas salas máis grandes unha mesa con tres persoas: o presidente da mesa e dous adxuntos, chegados as sete da mañá para a constitución da mesa. Eles debían contar coas credenciais dos interventores e firmar un certificado de acta conforme se establecera a mesa[58]. O seu deber era constatar e confirmar nome da persoa que exercía

58 A mesa tiña como obrigación,entre moitas outras, ter a acta orixinal de constitución da mesa, unha copia para a Xunta provinicial, as listas enumeradas de votantes, incidencias e o resultado do escrutinio colocado a porta do colexio electoral. Os resultados tamén se enviarían a Xunta municipal e a provincial.



Fig. 91 Fotografía da votación do plebiscito o 28 de xuño de 1936. Fotografía publicada en *Vida Gallega* o 20 de Xullo de 1936. O fotógrafo tomou a imaxe captando a unha muller vestida de branco no centro, votando nun dos colexios electorais ©.

o dereito a voto. As papeletas eran papeis homologados coas palabras *Si* ou *Non*, dispostas sobre outra mesa. As urnas consistían en estruturas de madeira pechadas con cristal e unha tapa pola cal introducir o voto. Todas contaban con asas de madeira coas poder sostelas para cargalas e facer logo o reconto en mesas máis grandes onde dispoñer os montóns de votos.

Mulleres e homes acudiron a votar, notándose unha particular animación en canto se abriron os colexios electorais (fig. 91). «Todo transcurrió en sosiego y a placer de los entusiastas animadores del movimiento autonomista que tuvo ya feliz remate popular. Como era de prever y se había anticipado con lógico alborozo». O único que aconteceu foi a que a unha da tarde caeu unha choiva imprevista. Pero isto non impediu nin mudou que numerosas persoas foran a votar. «El entusiasmo rural se hizo patente».

A media tarde do domingo as urnas contaban con máis da metades ou case a totalidade do Censo. Pechouse a votación as catro da tarde, pero se mantiveron os colecios electorais abertos para non impedir a publicidade do acto seguindo os artigos 43 da Constitución e a R.O do 16 de marzo de 1918. As sete da tarde contabilizáronse os seguintes datos, rexistrados no Goberno Civil:

Concellos da Coruña:

Votación polo **Si:** 36.134.
Votación polo **Non:** 124.
En branco: 60.

Concello	Votos polo SI	Votos polo NON	En branco
Ferrol	12.436	—	—
Pontedeume	4.031	—	—
Monfeiro	4.102	—	—
Valdoviño	4.020	—	—
Ames	4.329	—	—
Arzúa	4.657	—	—
Melide	3.823	—	—
Santiso	2.576	—	—
Toques	1.189	—	—
Laxe	1.719	—	—

Foi así como se foi facendo o reconto. Pese a que o reconto estaba a ser actualizado dende o día 28, as comunicacións levaron a que se precisara unha semana co fin de enviar os resultados finais do cómputo total de vilares, aldeas, vilas e cidades de toda Galicia. A expectativa levou a publicación do artigo *Galicia y la autonomía. El resultado del plebiscito* o sábado 4 de xullo en *La Voz de Galicia*:

> La reserva del recuento que efectúe el domingo el Comité central de Autonomía, cuyos resultados no pueden diferir de los que las Juntas del Censo y el ministerio han dado, se sabe ya que de los 1.343.135 electores de Galicia, han emitido su voto favorable al Estatuto de la región, 993.000 en cifra redonda, esto es un 74 por cien del total.
>
> Non atenemos, claro es, a la verdad oficial delos escrutinios provinciales y a la que desde el ministerio de la Puerta del Sol ha dado a la Prensa el subsecretario y a la vez presidente del Comité central de Autonomía gallega.
>
> Nada comprobado o comprobable se ha presentado frente a esa verdad oficial, de la que resulta que se ha sobrepasado con más de 100.000 votos el "quórum" necesario para que el plebiscito alcanzase la validez con arreglo a los preceptos constitucionales.
>
> La provincia de La Coruña, la de mayor población es, naturalmente, la que ha dado un mayor número absoluto de votantes; pero es también la que ofrece un porcentaje más considerable en relación con el volumen de electores. Han votado 373.000 de los 455.746 electores: un 82 por cien.
>
> Siguen Lugo con un 71 por cien; Orense con un 68; y Pontevedra con el 66, despreciando fracciones.
>
> De las ciudades, aparece también la de La Coruña en el primer lugar, por encima, en número absoluto y en porcentaje de votantes de todas las demás de la provincia y de la región.
>
> Incluso el tanto por ciento correspondiente a la urbe coruñesa supera al porcentaje total de la provincia y al que resulta para toda la región, que es de un 75 por cien.
>
> ¿Pueden deducirse de estos hechos algunas consecuencias? Esperemos que si; pero no hemos de ser nosotros por el momentos quienes lo hagamos. A otros toca darse cuenta de tales cosas y a las personas de responsabilidad que han de intervenir en el trámite parlamentario del Estatuto atañe hacerse cargo de lo que da de si el escrutinio del plebiscito, merced al cual tiene realidad oficial y legal el proyecto de Estatuto de Galicia, como fórmula presunta de la futura autonomía de la región.
>
> Llegaron a nosotros estos días diversos telegramas y cartas de conterráneos ausentes de Galicia, que se congratulan de que la región haya votado el Estatuto para su organización autónoma.
>
> Entre otras —y por tratarse de un distinguido simpatizante de Galicia lo singularizamos—, hemos recibido una extensa y vibrante carta del cónsul de Cuba en Madrid, D. Rafael P. González Múñoz, que agradecemos por lo que significa de homenaje afectuosísimo para la región y los gallegos.

O domingo 5 levouse a cabo o rexistro final de votos, sendo debidamente contabilizados e remitidos ao Comité central, reunido de pleno ese día en Santiago de Compostela. Dado isto a continuación convocouse para o día seguinte, o luns 6, a comunicación pública do resultado. O Comité central enviou unha convocatoria formal para ese día, no cal levaríase a cabo unha celebración aberta ás 12 no Salón de Honor da nova Facultade de Medicina en Santiago. A esta convocatoria foron chamados, como testemuñas oficiais, os membros do Comité central, os presidentes dos Comités provinciais, os gobernadores civís, os deputados en Cortes, os partidos políticos ao completo, as entidades sociais, económicas e culturais de Galicia así como as federacións agrarias na súa totalidade. A estas asociacións, moi concretamente, pedíuselles que acudiran coas súas respectivas bandeiras representativas de cada unha das súas colectividades. O Comité negouse a que fose un acto pechado, de maneira que se fixo público estendendo o convite aberto a todas as persoas ou entidades que foran parte da campaña e contribuíran ao seu éxito.

De igual xeito especificouse que a declaración dos resultados, a partir das tres da tarde, debía ser radiada. Esa era a hora especificada para a levar a cabo unha clausura solemne como antesala da presentación do Estatuto de Galicia ante o Parlamento. A proclamación dos resulta-

dos sería emitida con retransmisión por toda América. Os resultados sería emitidos acompañados polas badaladas das campas da Catedral, así como acompañados dos himnos de Galicia e da II República. Para pechar a retransmisión cantarían a masa coral compostelá e tocarían música a banda municipal de Santiago.

O luns 6 amenceu como un día de festa. A cidadanía espertou nas primeiras horas da mañá espertada pola música que banda municipal ía tocando mentres percorría as rúas de Santiago. Os edificios públicos apareceron ornamentados con colgaduras festivas e as bandeiras galegas e republicanas oficiais. Co paso da mañá cada vez máis xente comezou a circular pola rúa camiño da Facultade de Medicina, sendo particularmente abundantes persoas de fora da cidade para acudir en persoa á proclamación. O «amplo y suntuoso salón de actos» foi ocupado por todas as persoas convocadas así como por tal cantidade de público que practicamente rebasou o aforo. A presidencia foi ocupada protocolariamente por López Bouza como presidente da Deputación da Coruña, sentándose con el o señor Noya —presidente da Deputación de Lugo—, o señor Álvarez Xesteira —presidente da Deputación de, Ourense— e o señor Pérez Prego —presidente da Deputación de Pontevedra—. Xunto con eles estaban o señor Pérez Carballo —reitor da Universidade de Santiago—, Ánxel Casal —como alcalde de Santiago—, Suárez Ferrín —alcalde da Coruña—, Lamas —alcalde de Lugo—e Martínez Garrido —alcalde de Vigo—. Rajoy Leloup actuou como secretario, acompañado do concelleiro Ezequiel Rey Turnes.

Unha vez todos presentes o acto comezou ás doce. A banda nacional interpretou o himno da II República, rematando con aplausos e vítores a Galicia e a República. Fíxose o silencio cando López Bouza se inclinou para falar. Fixo lembranza de como nese salón se levaran a cabo as decisións do Estatuto e do plebiscito «cuyo feliz resultado es causa de este momento de emoción. No hay palabras en el léxico —agrega— que puedan expresarlo. Hoy venimos aquí a escrutarlo de acuerdo a lo votado. Y el señor Rajoy dará cuenta de ello».

O secretario comezou a transmisión dos votos coas seguintes palabras: «el 27 de mayo de 1932 se acordó hacer un escrutinio de la región, y si las dos terceras partes de sus electores fuesen favorables al Estatuto, este sería elevado a la Nación». A continuación detallou os seguintes votos e numeración dacordo coa lexislación esixida:

Provincia da Coruña:

Censo de 455.746 electores. Votaron 372.621 persoas; a favor 370.733; en contra 1.665 e en branco 223 «sin protesta alguna».

Provincia de Lugo:

Censo de 284.838 electores. Votaron 202.987 persoas; a favor 201.306; 1.836 en contra e en branco 565.

Provincia de Ourense:

Censo de 265.763 electores. A favor 179.363; 1.661 en contra e 342 en branco.

Provincia de Pontevedra:

Censo de 336.769 electores. A favor 242.719; en contra 959 e en branco 311.

Resumo xeral:

Censo de electores de Galicia: 1.343.135.

Número de votantes: 1.000.963.

Electores que votaron si: 993.351.

Electores que votaron non: 6.161.

Electores que votaron en branco: 1.451.

Quórum do territorio: 895.425,32.

Exceso de votos favorables ao Estatuto: 97.927,68.

«Está cubierto el quórum —dijo el señor Rajoy— pues hay cerca de cien mil votos más. En todas las provincias el quorum sobrepasó».

Unha vez ditaminado o cómputo total, López Bouza como presidente comentou que debía estipularse a data na que se faría efectiva a remisión do Estatuto en Madrid para a súa aprobación parlamentaria. En vistas a isto especificouse dende o Comité que sería remitido canto antes e coa maior urxencia, pois xa se traballara con antelación na documentación precisa para as fases estipuladas de transición.

As intervencións orais que se sucederon estiveron marcadas polo alivio e a ledicia. «El señor Salgueiro, representante de los agrarios de Tabeiros-Estrada, elogia la labor del Comité, y dice que aunque sea a pie hay que ir a Madrid para decirles que tenemos personalidad cultural y artística y laboriosa». «Y decirle a los diputados» –conminou– «que se levantan en el Parlamento en contra de Galicia, que al venir a ella tienen su sepultura abierta. Fue muy aplaudido».

Marcial Fernández falou en nomes do socialistas coruñeses. «Todos sus correligionarios sientes honda emoción en este momento decisivo de Galicia, participando en ello todos los obreros, campesinos, marineros; en suma: todas las masas trabajadoras, pues todas tienen fe en este momento, a fin de que nuestro país sea uno de los más ricos de Europa» co cal concluíu a súa intervención dicindo que «nuestro partido siempre pidiese una Galicia grande». Dopico o fixo en nome dos republicanos federalistas de Santiago. «Ya están puestos dos jalones y que solo falta el último, que también lo hemos de poner. Hay que demostrar a Madrid que no somos el pueblo de aguadores. Tengamos constancia, y todos en pie».

> Mi partido –dice– quiere que se lleve a Madrid el Estatuto con toda solemnidad. Y si alguno de Galicia se levanta en contra del Estatuto, ir allí y ante los madrileños declararle hijo espúrio. Muy aplaudido.

Quen rematou as intervencións foi Bóveda. Os números resultantes eran a resposta a moitas das intervencións que librara durante a Asamblea de Concellos. Por isto a prensa reproduciu a súa intervencións nos seguintes termos:

> Alejandro Bóveda, el incansable estatutista, en un gallego muy correcto y lleno de fogosidades dice que esta hora tan solemne de nuestra tierra recuerda toda la labor pro estatuto. Y se muestra orgulloso como se formó, manifestando que es el más democrático. Es la obra de Galicia –agrega– de nuestro pueblo, que siempre supo triunfar, afirmando su cultura, su arte, su historia, su trabajo, en fin, su personalidad.
>
> "Hirmáns, en pe" –continúa– cada uno con su matiz político, pero todos por Galicia y en nombre de lo que en América miran para nosotros. Todos juntos –concluye– para hacer una Galicia grande y nuestra gratitud a la República. Fue también muy aplaudido y felicitado.

Tras falar o peche da declaración oficial sucedeu as dúas da tarde. O acto rematou finalmente coa banda municipal tocando o Himno galego, que todos cantaron. Unha vez rematado déronse «vivas a Galicia y a la República que nos liberó».

Dado o volume de asistentes oficiais escolleuse o Hotel Compostela para celebrar un banquete para todos. A sesión da tarde no salón de actos serviu como acto de clausura. Comezou as catro da tarde, cunha concorrencia de público que superou o da mañá. Como sucedera coa declaración oficial de datos foi igualmente radiada. Agardouse ás doce badaladas do reloxo da Catedral para dar comezo, facendo que estas se escoitaran pola radio *El Mundo* e chegaran aos galegos emigrados en Arxentina. A banda municipal igualmente interpretou o Himno arxentino «que fue delirantemente aplaudido en gratitud al cariño que el pueblo bonaerense siente por nuestros hermanos, con los cuales convive. Y se dieron vitores a Galicia y a la República».

Tras isto falou o reitor da Universidade, que dirínxose ao micrófono pronunciou unhas palabras aos galegos en América «que en aquel momento tendrían fija su mirada en su adorada tierra y especialmente, en esta histórica y (ilexible) ciudad compostelana». Finalmente interviu de novo Bóveda e despois Casal, que deron os derradeiros discursos:

> Alejandro Bóveda, en gallego, se dirige a nuestros hermanos de América, con un gran entusiasmo, diciendo que todos juntos trabajemos para recobrar la personalidad de Galicia. Y cuando vengais a la tierra meiga veréis que aquella Galicia pobre y aprimida que habéis dejado se reconstruyó; es otra. Todo ello debido a la gran jornada del 28 de junio ¡Galicia por la República! ¡Terra a Nosa, hirmáns! Fue ovacionadisimo.
>
> Por último el alcalde de Santiago, señor Casal, también mando su saludo que terminó con un ¡Viva Galicia! ¡Terra a Nosa!

A clausura selouse co canto do Himno Galego ante o micrófono, que foi novamente aplaudido. Antes de marchar foron as persoas asistentes as que dixeron a palabra final, dedicando os seus vivas a Galicia e a República poñendo o punto e final á declaración institucional.

Esa mesma tarde, unha vez retirado o público, o Comité central centrouse na fase de transición. Esta fora escrupulosamente detallada no corpo do Estatuto de Galicia da redacción de 1932. Estudando os prazos legais estableceuse como data de remisión física do Estatuto ao presidente da II República a partir do 15 de xullo en Madrid. A comitiva presente e ditos procedementos estaría composta coa presenza do Comité central e dos deputados por Galicia nas Cortes. Con eles estendeuse o convite aos partidos políticos presentes en Galicia e debido ao seu peso representativo e funcional as asociacións agrarias, obreiras, entidades culturais e docentes. É dicir: unha comitiva integrada polos sectores das forzas de traballo, diversidade política e as columnas culturais e educativas galegas. Debido a cantidade de xente que implicaba decidiuse viaxar en tren ata Madrid. Posto que as circunstancias eran favorables, aínda en tempos complexos, este tren non sería como os transportes ferroviarios habituais. Sería un tren especial. A comitiva pasou a ser coñecida como «A Comisión de Galicia».

Unha vez decididas as datas e as persoas e entidades participantes, enviáronse varios telegramas. O primeiro foi dirixido a Azaña como presidente da II República, o segundo a Casares Quiroga, xefe de Goberno. Logo se enviaron os seguintes a Diego Martínez Barrio como presidente das Cortes. Osorio-Tafall, que tivera un papel clave como Bóveda na redacción do Estatuto na Asamblea de Concellos de 1932, tamén se lle enviou un telegrama como Subsecretario do Ministerio de Gobernación en Madrid. Igualmente se enviaron outros a personalidades notables.

En Galicia eses días estaban plenos de actividade. Anunciáronse os plans de vacacións parlamentarias que tería lugar a partir de mediados de xullo, retomando o curso político a partir do 1 de outubro. O Seminario de Estudos Galegos comezara a súa xira por Fisterra, filmando moitas das súas paradas por distintas vilas. Ademais dun equipo cinematográfico, tamén se acompañaban de libros. En moitas destas paradas doaban moitos deles, constituíndo para cada sitio unha biblioteca galega. Como se dixo en grandes titulares en *La Voz de Galicia* «El Seminario de Estudios Gallegos trabaja y hace patria, lo mismo que cultura». Por outra parte en Santiago estaban a organizar as festas da cidade, polo que Díaz Baliño debeu se ocupar delas e traballar no cartel para darlles anuncio e imaxe.


EL ESTATUTO DE GALICIA EN LAS CORTES

Representaciones gallegas que asistieron a la ceremonia de la entrega de nuestra Carta regional de autonomía, que espera ahora el trámite definitivo de la aprobación parlamentaria

Fig. 92 A Comisión de Galicia fotografada coa documentación do Estatuto de Galicia. Os libros oficiais están depositados na mesa, sendo o centro arredor do cal se colocaron todos. Tamén no centro pódese ver a Anxel Casal, a María Miramontes —sorrindo as cámaras— e detrás a Castelao. Publicada o 17 de Xullo de 1936 en *El Ideal Gallego* ®.

En vistas ao acto oficial de entrega do Estatuto, o 11 de xullo, comezaron a chegar novas. A primeira delas foron as declaracións admirativas de Teixeira de Pascoaes.

«Gran admirador y amigo de Galicia, ha hecho declaraciones a un redactor de la Agencia Radio de Lisboa»:

> Entre otras cosas dice que Galicia es un pueblo hermano del portugués, al que ama verdaderamente.
>
> "Posee —dice— todos los valores necesarios para constituir una región autónoma.
>
> El Estatuto es el triunfo de sus enormes posibilidades. Porque Galicia es un pueblo de almas, en victoria permanente. Yo la saludo —terminó— en la persona de su intérprete genial Alfonso Castelao".


EL ESTATUTO DE GALICIA

El presidente de las Cortes, señor Martínez Barrio, rodeado de la Comisión de representantes gallegos en el momento de hacerle entrega del anteproyecto de Estatuto para Galicia (Foto Vidal).

Fig. 93 Fotografía da maior parte da Comisión de Galicia e o presidente das Cortes, Martínez Barrio. Fotografía publicada o 18 de Xullo de 1936 en *El Ideal Gallego* ©.

A Comisión de Galicia que chegou a Madrid en tren era formidable. A maior parte do Comité estaba presente, encabezada por López Bouza como presidente do mesmo e da Deputación da Coruña. Con el como presidente da Deputación de Lugo estaba o señor Noya. Non puideron acudir —por cuestións de axenda institucional— os presidentes das Deputación de Pontevedra e Ourense, pero si enviaron aos seus delegados como representantes de ambas institucións. Estaban Casal e María Miramontes (ambos do Partido Galeguista), Emilio Martínez Garrido (do Partido Socialista Obrero Español) como alcalde de Vigo, Antonio Santamaría López (do Partido Socialista Obrero Español) como alcalde de Ferrol e Balbino Cerdeiras Rey (do Partido Galeguista) como alcalde de Viveiro. Con eles estaban Rajoy Leloup como Segredario Xeral e Arturo Cuadrado. Igualmente estaban presentes o Segredario do Partido Galeguista,o arquitecto Gómez Román, e como deputados galegos Castelao, Viana, Villaverde, Peñamaría, Fernández de la Vega, Beade, Poza e Pampín. Tal como se concibira dende o comezo, a comitiva estaba formada por representantes de entidades das forzas do traballo, educativas ou agrarias.

Eses días estaban marcados na capital española pola inquedanza, polo que se optou por levar a cabo unha cerimonia sinxela[59]. O venres 17 de xullo a Comisión de Galicia acudiu ao Congreso nun acto de mañá. Con eles foron os membros da Frente Popular. Nel se fixo acto de entrega oficial do proxecto do Estatuto de Galicia. Osorio-Tafall debería ter sido o encargado da entrega física do mesmo. Mais debido a circunstancias que estaban sucedendo non puido facelo. Por esta razón foi López Bouza quen o presentou ao presidente das Cortes. O presidente da Deputación da Coruña dirixiuse a el indicando que acollese favorablemente o Estatuto de Galicia, pois co seu valemento como presidente da Cámara comezaría a discutirse o antes posible. Apelou a Martínez Barrio co prestixio da súa palabra en base ao bo concepto que tiñan del os republicanos.

Martínez Barrio deu réplica a López Bouza, pronunciando un breve discurso. Argumentou que faría todo o posible para que se comezase a falar da cuestión estatutaria galega no Parlamento o antes posible. «No tengo que decir –comentou— como acojo esta cuestión, por-

59 Unha mostra ilustrativa deste ambiente foi unha expresión que apareceu en *A Nosa Terra* o 17 de xullo de 1936: *A Galicia autónoma pode ser un remanso de paz n-esta hora de desenfrenada tolería.*

que yo voté los apartados de la Constitución que establecen la autonomía de las regiones». Concluíu facendo valer a presenza dos deputados galegos na Cámara como o mellor aval do proxecto do Estatuto: «En la Cámara —dixo— hay un buen número de diputados gallegos que serán los mejores valedores del proyecto». Unha vez rematado o acto no Congreso todos falaron cos integrantes da Comitiva de Galicia «con gran cordialidad».

O 18 de xullo de 1936 levouse a cabo a recepción por parte de Azaña, presidente da II República, da Comitiva de Galicia. O acto tivo lugar as 12 do mediodía. A Comitiva foi aínda máis grande que a do día anterior, pois a ela se uniron os presidentes das Deputacións de Pontevedra e Ourense, o señor Mariño –Tesoureiro do Comité Central–, Osorio-Tafall como Subsecretario do Ministerio de Gobernación, os membros galegos da Frente Popular e alcaldes de aldeas, vilas e cidades de Galicia. Casal tivo un lugar eminente. Foi Castelao quen actuou como figura de presentación dos membros da Comitiva ao presidente da II República (fig. 92 e 93). Moi na liña da forma de ser dos integrantes da Comitiva, o ton foi o dunha cerimonia sinxela e alegre.

Como deputado pola provincia de Pontevedra, Castelao comezou a presentación expresando «la íntima satisfacción que sentía Galicia ante la perspectiva de lograr en breve su autonomía». Castelao argumentou que fora precisamente a entrega do proxecto do Estatuto o que conduciu aos membros da Comisión a Madrid, facendo acto de presenza no Congreso e agora querendo visitar a «Su Excelencia para presentarle sus rendidos respetos y testimoniarle su fervoroso afecto, recordando que Don Manuel Azaña ha sido el gran propulsor de los principios constitucionales» nos que estaban integrados os mecanismos da autonomía como a galega.

Castelao continuou a súa presentación expoñendo que a «Galicia autónoma será una democracia ejemplar». Foi entón cando o presidente da II República deu a súa réplica:

> Expresó la viva satisfacción que le producía recibir a los representates gallegos en vísperas dellogro de sus aspiraciones. Aludió a sus anteriores actuaciones políticas sostiendo la necesidad de abrir cauces políticos a las regionales, que ya van abriéndose paso y que son compartidas por muchos de los que las entonces las combatían, y que las regiones con personalidad propia van concretándolas en sus proyectos de Estatuto.

Azaña rematou a súa intervención con estas palabras, logo reproducidas na prensa:

> «Espero y deseo» –dijo– «que el de Galicia sirva para consolidar la República y la democracia, la cual dependen en gran parte del esfuerzo, del fervor y de la voluntad que pongan en su empeño los encargados de administrarla». Expresó sus propósitos de visitar Galicia para compartir la alegría de este pueblo ante la buena nueva del Estatuto.

Tras estas palabras os membros da Comisión lle transmitiron a súa adhesión á República e a admiración que sentían por el. Expresáronlle o seu agradecemento polo seu propósito de ir a Galicia cando considerase. Como sucedera coa presenza de Niceto Alcalá Zamora, presidente da II República, na inauguración do Monumento a Curros Enríquez en 1934, considerouse tal proposta unha homenaxe semellante pola significación que implicaba para todos. Con esta proposta futura pecháronse os actos oficiais de entrega do proxecto do Estatuto de Autonomía de Galicia.

Mentras estaban a ter a lugar estes actos institucionais, o SEG estaba no Dolmen de Dombate. Foi alí, o 18 de xullo, onde sentados nesta anta tomaron unha fotografía en honor a Pondal. Aínda non chegaran as novas dunha nova sublevación que comezaba a ter a lugar. Se iniciara o 17 dende o Protectorado español de Marrocos (Ceuta, Melilla e Tetuán). Nas horas seguintes Francisco Franco, dende Canarias, foi en avión para poñerse a cabeza do exército en África. Ao mesmo tempo o Xeneral Mola comezaba a sublevación en Pamplona. A información era confusa. En Madrid algúns membros da

Comitiva regresaban a casa, mentras que outros quedaron na capital. Pero o que aconteceu a partir do día 19, sobre todo para os que regresaron, significou unha exposición letal.

Na alcaldía de Vigo constituíse un Comité formado polo alcalde, Martínez Garrido, conselleiros e deputados. Acudiron a chamada do Goberno da II República de organizar comités co fin de ter unha estratexia unificada coa coordinación de comités fronte a sublevación, que comezaba a tomar a forma dun golpe de Estado. O comandante da guarnición militar dera a súa palabra de lealdade as institucións gobernamentais. Por esta razón, pese a que dende a CNT se ofreceron para conformar unha defensa armada, Martínez Garrido quixo que todos estiveran tranquilos confiando na palabra dada polo comandante. Ao día seguinte os oficiais da garda se uniron ao golpe e dispararon as persoas que se manifestaban a favor do Goberno da II República. Tras isto o comité foi detido, sendo Martínez Garrido xulgado por un Consello de Guerra nun xuízo sumarísimo. Foi declarado co cargo do delito de traizón e condenado a morte.

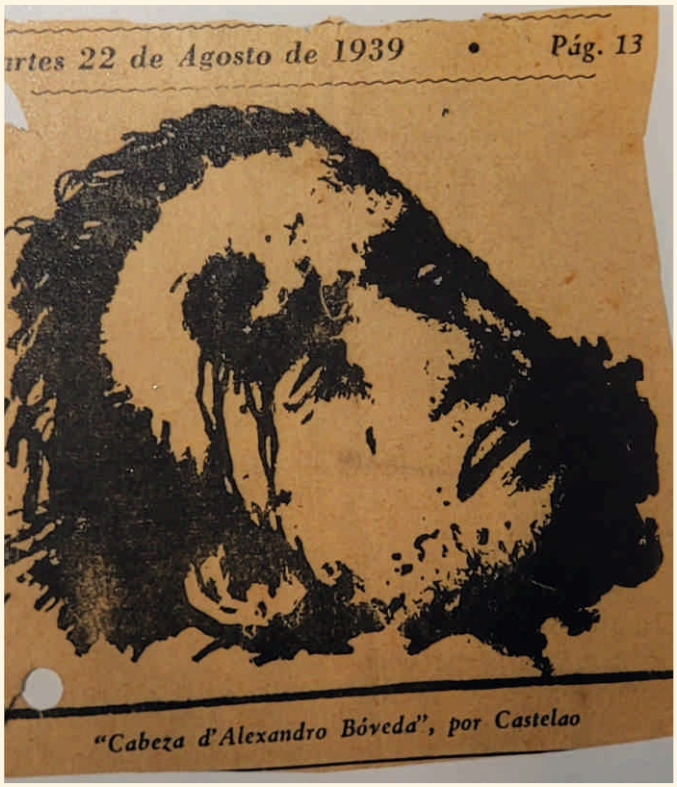


Fig. 94 *Cabeza d'Alexandre Bóveda.* Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Obra publicada en varias páxinas da prensa en 1937, no periódico Nova Galiza e un solto dun periódico galego no exilio o martes 22 de Xullo de 1939. Imaxe cedida por Robert Taboada Rivadulla.

Na alcaldía de Santiago foron os membros de Falanxe os primeiros en entrar no Concello. Un dos seus primeiros actos foi pasar ao balcón central e cun martelo facer caer a placa na que podía ler «Plaza de la República». Era unha imaxe que pretendía mostrar a caída a II República. Días despois a Garda Civil presentouse en casa de Díaz Baliño. Acudira ao Concello para saber que sucedía, pero non se lle deu maior información. Días despois a Guarda Civil presentouse ante a porta da súa casa, sendo chamado para fora con eles a Falcona. Díaz Baliño foi con eles, camiñando pola Rúa das Hortas e subiu a Costa de Cristo, entrando na prisión do Concello de Santiago. Alí entrou nunha das celas xunto con outros homes. Os espazos da Falcona de entón aínda se manteñen. Son espazos reducidos de fiestras de pequenas dimensións. O único sitio onde era posible camiñar é o patio interior, pechado cun altísimo muro onde non alcancen os raios de sol e onde a humidade é alta. Foi aquí onde Díaz Baliño pasou semanas e onde retratou a moitos dos seus compañeiros. O derradeiro foi Casal.

El e máis María lograran escapar á parroquia de Vilantime en Arzúa. Pero un veciño pasou a información do paradoiro de ambos, sendo detido Casal a condición de deixar libre á súa muller o 4 de agosto. Casal entrou na Falcona, sendo o seu rostro un dos derradeiros do álbum de retratos que Díaz Baliño deixou na celda. O día 13 sería o derradeiro no que ambos se viron, posto que sacaron a Díaz Baliño e outros dous homes para metelos nun coche. Casal viuno marchar sen saber que sería do seu amigo, tanto como Díaz Baliño non sabía nada do que sería nin da súa familia nin de Casal nin das súas amizades.

Suárez Ferrín fora desposuído do seu cargo como alcalde da Coruña. Foi detido, logo obrigado a asistir a toma de posesión do novo alcalde, o capitán Fuciño Gayoso, e logo detido de novo. Agosto resultou o Mes da Morte. As seis da mañá do 14 de agosto levouse a Díaz Baliño, xunto a outros dous detidos, nun coche ata Meixide (Palas de Rei, Lugo). Foron tres falanxistas, Solla, Xerpe e Baluxa, os que levaron a cabo dous asasinatos. Dos tres un home (sen identificación) logrou escapar grazas ao chófer. Sixto Aguirre foi morto a bala. A Díaz Baliño lle cortaron as mans. As que foran as súas ferramentas de traballo e que con tanto orgullo firmaran o cartel do Estatuto, fóronlle mutiladas a altura do radio. Tras isto se lle disparou. Un deles lle fixo tanta graza ver como entraran as balas no estómago que se adicou a dispararlle repetidas veces por diversión. O tronco quedou desfeito, ata o punto que se lle puxeron enriba papeis entre obxectos para tapar as aberturas.

Os cadáveres de ambos homes foron deixados na curva de Meixide, aos pes dun carballo. As altas temperaturas comezaron a facer efecto xunto co rigor mortis. Cando foron atopados debido ao pase dun bus, o condutor deu aviso en Palas de Rei. Ningún órgano oficial quería facerse cargo deles, posto que se sabía que era unha morte destinada a infundir medo. Foi finalmente a xente a que, nesas circunstancias, fixeron o único que podían facer: actuar con piedade e compaixón. As feridas e os efectos do rigor mortis (que comezan as súas horas tras o falecemento) fixeron imposible que alguén os puidera identificar posto que as contraccións comezaran a endurecer os músculos máis pequenos e as extremidades, ademais de aparecer as manchas de sangue. Os corpos foron dispostos en dous cadaleitos de piñeiro, ante os que a xente rezou. Pedíuselle ao crego que os deixaran descansar no cemiterio como todos os demais, pero negouse a iso. O único sitio que se lles deu foi arredor do muro que rodea a Igrexa xunto ao cemiterio. Foi alí onde se abriu a terra en dous nichos improvisados. Cada cadaleito foi colocado en terra e cubertos de novo, sen placa ou indicación algunha. Ese foi o final de Camilo Díaz Baliño.

Cinco días despois deste asasinato, o seguinte en saír da Falcona foi Casal. A noite do 19 de agosto foi levado á estrada da parroquia de Cacheiras, onde se lle disparou. O seu cadáver apareceu as primeiras horas da mañá nun foso da estrada. O corpo foi recollido e enterrado inicialmente nunha fosa común do cemiterio de Teo (preto de Cacheiras). Os cartos que estaban depositados na liña de crédito bancario negociados ao seu nome e o de López Bouza para pagar a campaña do Estatuto, foron requisados ao Banco Pastor e subtraídos pola autoridades. Anos máis tarde foi posible recuperar o seu corpo. Se trasladou a unha tumba do Cemiterio de San Amaro na Coruña, onde hoxe descansa en paz.

María Miramontes logrou marchar á Coruña e alí recolleu os seus efectos persoais imprescindibles. Tres meses da morte do seu home conseguiu un pasaxe para marchar en barco a Buenos Aires. En novembro chegou a cidade onde contaba con parte da súa familia. Pese a perda non perdeu determinación en manter a súa independencia e solvencia económica. En Coruña e Santiago fora unha empresaria de éxito e unha dotada modista, facetas que empregou para saír adiante en Buenos Aires. Estivo dentro do círculo dos exiliados galegos, onde non só participou senón que foi activa a prol de moitos dos proxectos que xurdiron nel mantendo vixente o proxecto que ela e máis Casal defenderan.

Alexandre Bóveda fora detido o 20 de xullo e encarcerado na Illa de San Simón. Foi xulgado xunto co deputado socialista Amando Guiance nun xuízo falso. Se declarou a pena de morte para el o 13 de agosto. A súa derradeira declaración foi querer ser enterrado baixo a bandeira galega, dicindo estas palabras:

> A miña patria natural é Galicia. Quéroa con fervor, nunca a traizoaría, aínda que me concedesen séculos para vivir. Adóroa mais aló damiña propia morte. Se o xulgado entende que por este amos entrañable se me debe aplicar a pena de morte, recibireina como un sacrificio mais por ela. Fixen todo o que puiden por Galicia e faría mais se puidese. Se non podo, incluso gustaríame morrer polo meu país. Baixo a túa bandeira quero ser enterrado, se o xulgado xulga que me enterran.

A Bóveda fusilárono ás 5:30 o 17 de agosto no alto da Caeira (Poio), próximo á cidade de Pontevedra. Bóveda foi colocado diante duns piñeiros. Un amigo seu da infancia estaba no pelotón de fusilamento, polo que lle apuntou directo ao corazón para evitarlle un sufrimento innecesario causando a morte inmediata. Logo se lle deu o tiro de graza na cabeza. As árbores quedaron manchadas polo sangue, mentres que o corpo se deixou abandonado. Cando se atopou o cadáver foi recoñecido de inmediato pese as feridas na cabeza e o xesto da boca lixeiramente aberta debido a desaparición do rigor mortis tras as horas pasadas. Xosé Sexto deulle un bico na fronte e se encargou de poñer a bandeira galega dentro da súa chaqueta. Foi enterrado no cemiterio de San Mauro. Despois, seguindo os desexos da súa muller Amalia Álvarez, os seus restos foron depositados na mesma caixa que ela para así estar finalmente xuntos.

Estas mortes causaron unha fondo impresión en moitos, ata o punto de que Castelao levaría a mutilación de mans en *Atila en Galicia*[60] ou o seu retrato de Bóveda morto co seu rostro cos impactos de bala (fig. 94). O único que era posible facer eran renderlles homenaxe, gardando a súa imaxe ou aquilo que estivera con eles no momento de desaparecer. De Díaz Baliño gardouse o seu derradeiro caderno de retratos. De Bóveda arrancouse a cerna dos piñeiros co seu sangue e gardouse como derradeira lembranza (fig. 95).

José López Bouza regresara a Coruña, pese a que Castelao lle aconsellara non volver. O 20 de xullo uniuse as brigadas organizadas para defender o concello fronte ao golpe de Estado. Foi detido, destituído como presidente da Deputación da Coruña (non quedou retrato oficial del na institución como era tradición) e xulgado. Fois condenado a cadea perpetua. Porén, a súa implicación e representativa era tan grande como a de Díaz Baliño, Casal ou Bóveda. Por isto foi trasladado ao buque prisión Plus Ultra, ata ir finalmente a Ferrol. Alí foi sacado do buque e, xunto con outras dezasete persoas,



Fig. 95 *Fragmentos das cascas dos piñeiros contra os que foi asasinado Alexandre Bóveda. Foron conservadas nun pano por Amalia Álvarez Galego, viúva de Bóveda. Arquivo da Familia de Alexandre Bóveda. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.*

foi a Canido. Onde foi fusilado o 30 de Agosto. Foi enterrado nunha fosa común, sendo hoxe descoñecido o paradoiro dos seus restos.

O 20 de agosto Martínez Garrido foi fusilado directamente no Cementerio de Pereiró de Vigo. Con el foron asasinados os membros do Comité que pertencían á Frente Popular, José Antela Conde —alcalde de Lavadores— e os deputados socialistas Antonio Bilbatúa, Enrique Heraclio Botana Pérez e Ignacio Seoane Fernández. Suárez Ferrín, Leovigildo Taboada —Segredario do Goberno Civil—, o deputado Manuel Guzmán García e os líderes socialistas Ramón Maseda e Francisco Mazariegos foron xulgados por un Consello de Guerra sumarísimo o 26 e 27 de agosto. Foron condenados a cargos de delitos de rebelión militar e condenados a morte. Foron executados por fusilamento no Campo da Rata na Coruña o 31 de agosto[61].

60 Esta estampa foi acompañada do seguinte enunciado: *Pra que ergan o puño!..*

61 Nese mes Francisco Pérez Carballo como gobernador civil foi fusilado o 24 de xullo aos vintecinco anos. A súa muller Xoana Capdevielle, que tiña trinta e un anos e estaba nun avanzado estado de

Ferrín foi enterrado en San Amaro, o cemiterio da Coruña.

Moitos dos que participaron do proxecto do Estatuto de Autonomía foron asasinados, especialmente os máis novos. Outros lograron escapar, como foi o caso de Antonio Santamaría López (quen pese a ser xulgado e condenado a morte, logrou fuxir da prisión do Baluarte e logrou agocharse ata 1939 cando puido embarcar no bou Ramón xunto con outros vinte seis republicanos para Francia). O que se levou a cabo en Galicia foi aplicar unha situación de tensión inaudita sobre a poboación civil, debilitando calquer mecanismo de reacción á contra. Os asasinatos, o sadismo co que se trataba as persoas, a exposición de corpos, as mutilacións, a violencia sexual ou os castigos públicos eran descoñecidos para a sociedade galega, que apenas pasara de conseguir un Estatuto a ir retirar cadáveres tirados nas estradas para que puidesen pasar os coches e buses.

En Galicia non existiu o enfrontamento militar. Era terra onde a tradición oral e as diferentes xeracións mantiñan continuidade. A cuestión era romper ese lazo. O que se desatou levou a moitos antes a morrer que volver a Galicia, como sucedeu as persoas que embarcaran no Bou Eva. O destino dos seus nove tripulantes era marchar a Arxentina no exilio. Entre eles estaban familiares de Castelao (José Losada Castelao e Manuel Rodríguez Castelao), Manuel Martínez Maroño, José Rodríguez Lorenzo, Fernando Rodríguez Lorenzo, Luís Álvarez González, Camilo Campos Méndez, Carmen Miguel Agra e Anxo Nogueira Nogueira. O 23 de abril de 1937 fixéronse ao mar, xusto cando alguén os delatou. Os falanxistas asaltaron o barco, asolagando a bodega onde estaban con auga fría e quente. Porén, ningún deles saíu: preferiron antes afogarse e afundirse que saír do barco. Este suicidio colectivo era de persoas que apenas tiñan entre vinte catro e corenta e catro anos.

Aqueles que conseguiron ir ao exilio a tempo tiveron moi presente o que estaba a suceder. Pero foi precisamente isto, por memoria, polo que gardaron sempre a idea de regresar polo que marchara coa morte. Sempre consideraron o seu deber manterse e de ter que marchar, volver, de un xeito ou outro. O exilio comezou para moitos como supervivencia. Antón Alonso Ríos, líder agrarista, quedara en Galicia e tomou o pseudónimo de Afranio en honor do científico naturalista brasileiro[62]. Estivo durante tres anos vestido de mendigo, vagando por diferentes parroquias e servindo na labranza e de coidador. Eses tres anos viu como moitos dos seus amigos e coñecidos foron asasinados, desposuídos ou morreron con severos trastornos de saúde física e mental. Pese a pobreza do seu aspecto, a súa xentileza e benevolencia valeulle que a xente comezara a chamarlle respectuosamente Siñor Afranio. Traspasou a fronteira a Portugal, partindo logo de Oporto a Casablanca e de Casablanca a Buenos Aires. O seu libro *O Siñor Afranio. Ou como me rispei das gadoupas da morte* (1979) é un libro imprescindible para comprender as entrañas de Galicia durante a guerra dende 1936 ata 1939, xunto co libro de Seoane de *Galicia Mártir* e *Lo que hicieron en Galicia*.

Maside experimentou o exilio interior. Sancionado, perdeu a súa praza como profesor de debuxo e viviu en condicións de pobreza. A partir de 1939 foi ignorado polas institucións artísticas, sendo a súa obra vetada nas exposicións públicas sen el poder expoñer pola súa propia conta. Pero pola súa parte pechouse no seu estu-

embarazo, o 18 de agosto foi asasinada a tiros no kilómetro 526 da estrada N-VI e atopado o seu corpo en Rábade (Lugo), sendo enterrada no cementerio desa vila. Quedou deles a derradeira carta que el lle mandou a ela: «Xoana: Fuches o máis fermoso da miña vida. Estea onde estea e mentres poida pensar, pensarei en ti. Será coma se estivésemos xuntos. Bico o anel unha vez ao día. Quérote. Paco. Para Xoana Capdevielle, a miña querida esposa. Venres, 24 de xullo de 1936, cinco da mañá».

62 Afrânio do Amaral (1894–1982) fixo imprescindibles contribucións a ciencia contra os velenos. Estaba especializado en herpetoloxía (especialista en reptís e anfibios), e introduciu a producción de menciñas contra o veleno inxectado por reptís. Destacou mundialmente polos seus estudos nos velenos de serpes, facéndose cargo da dirección do Instituto Butantã e levou os avances da ciencia brasileira ao circuito internacional coa súa fudación do *Antivenin Institute of America* nos Estados Unidos.

dio e taller en Santiago e seguiu traballando na súa pintura, evolucionando as liñas Art Déco que coñecera de primeira man. De xeito paralelo mantivo unha intensa relación coas persoas no exilio. Enviaba ás súas obras que logo se publicaban e vendían no exterior, á vez que colaboraba con moitos deles en proxectos.

O exilio que recibiu en Galicia estivo marcado pola censura, o illamento e a marxinación, unha limitación destinada a afogar o seu espírito sen interceder directamente nunha morte física. Pero que esto se fixera así non era porque non fora tan relevante como sucedera con Díaz Baliño ou López Bouza. Nin tampouco porque se lle perdoara a súa participación na campaña do Estatuto nin os seus carteis da Autonomía. Tamén era unha forma de advertencia presente mentras Maside vivira. Outra cousa era que o artista marcara as liñas da súa propia vida, sen deixar que estas cuestións externas tomaran control da súa existencia e da súa arte. Algo que compartía con moitos dos seus colegas artistas que vivían en América. A presenza de Maside en Galicia foi tan importante e relevante para moitos deles, como persoa e como artista, que en lugar de apagarse a súa figura volveuse un espello luminoso de pertenza.

Entre as persoas coas que Maside tiña relación máis activa era Seoane. No momento no que sucedeu o golpe de Estado estivo escondido, ata que finalmente el e máis o seu irmán Rafael lograron coller un tren para dirixirse a Lisboa en setembro de 1936. Alí conseguiron os visados necesarios para marchar de Lisboa a Arxentina por un policía portugués que tiña amizade co irmán de María Elvira Fernández López. Ela e máis Seoane comezaran a ser mozos antes de xullo de 1936. A partir de este momento non se volveron a separar. Seoane chegou a Buenos Aires a mediados de outubro. En 1937 Maruxa, como a chamaban, casou con Seoane por poderes na Igrexa de San Xurxo da Coruña e logo marchou para o exilio en Buenos Aires. Alí casaron formalmente no Hotel de Emigrantes no porto na capital arxentina. Ambos pasaron a formar parte dun círculo moi activo no que estaban presentes

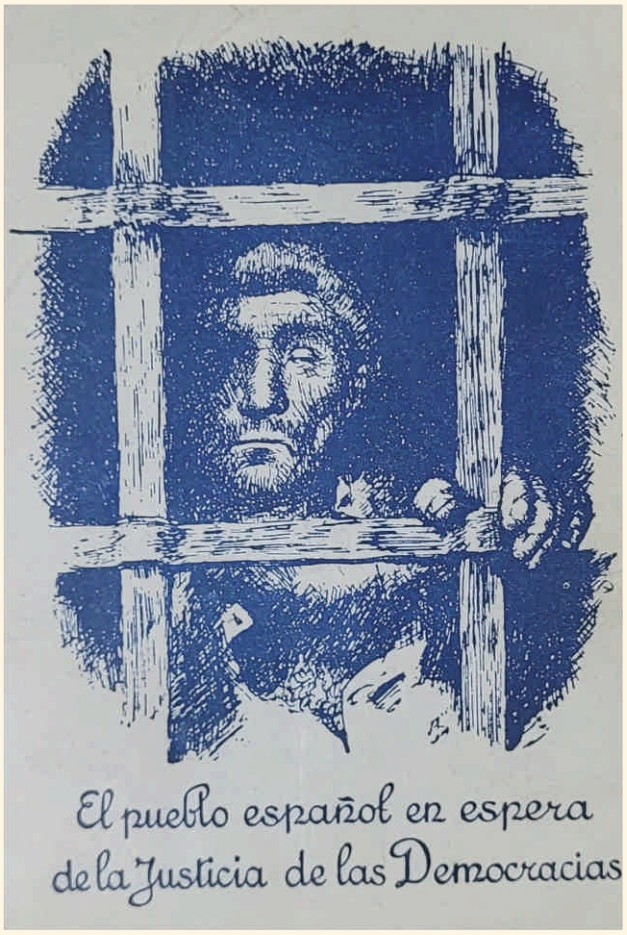


Fig. 96 Esta imaxe foi tomada dunha ilustración que realizara Castelao para o número 399 do periódico Galicia (Vigo). Publicada o 11 de novembro de 1923 co título *Dibuxos de Castelao:...Agora decataranse do que é a cadea.* Aquí emprégase para apelar a xustiza universal. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

moitas figuras que formaran parte da época de 1920 e 1930 e que coñeceran de primeira man o proceso do Estatuto.

Debido ao tempo que logrou estar vivo entre o 18 de xullo ata outubro, Seoane foi testemuño dos efectos que tivo a guerra na sociedade galega. As prácticas levadas a cabo levaron a moita xente a traizoar a familiares, amigos, coñecidos, persoas coas que traballaban ou coa que tiñan deferencias persoais. A cobiza e a miseria pasaron a ser os principais estímulos da guerra, cobrándose vinganzas das que non se conseguiron nada en particular. Ou recompensas a modo de propiedades de outros que ao final non trouxeron nada máis aos seus novos propietarios. A difamación, a calumnia

e a desconfianza pasaron a ser moeda común. Non é de estrañar que moitas persoas que viviran a II República e logo o golpe de Estado, a partir de 1940, foran persoas particularmente silenciosas ou de rutinas observadoras e introspectivas. Non porque non tivesen nada que dicir. Ou porque foran pobres de espirito. Fora porque a faladora e aberta Galicia que coñeceran antes de 1936 xa non existía.

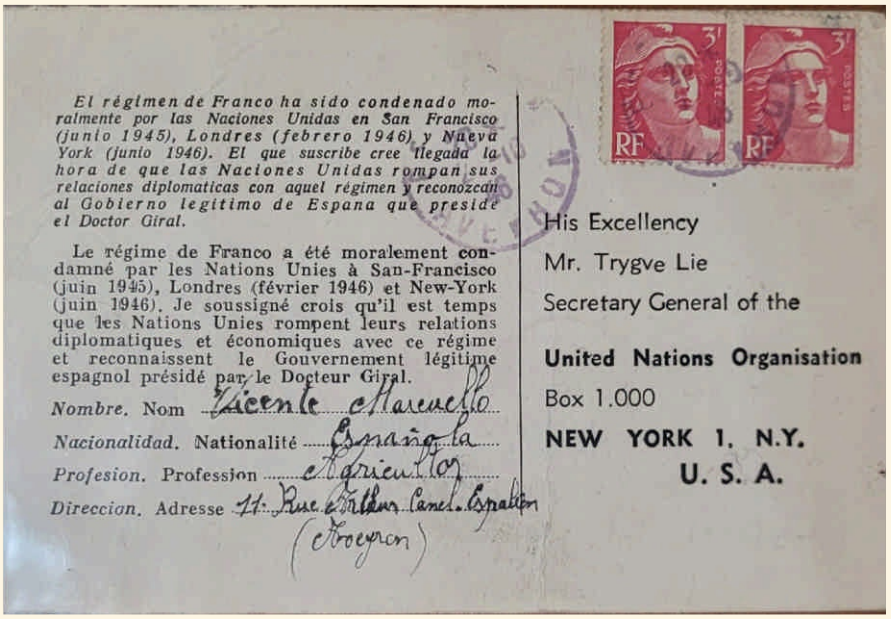


Fig. 97 Carta dirixida a Trygve Lie, Segradario Xeral da ONU. Estas postais estaban dirixidas a mobilizar os organismos oficiais de maneira internacional. De xeito parelo figuras como Osorio-Tafall, nomeado Comisario Xeral de todos os Exércitos en 1938 por Negrín, incorporouse a ONU en 1948. Dende este posto dirixiu a FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations), órgano especializado na erradicación da fame no Mundo. De xeito paralelo mantivo unha intensa actividade no exilio a prol da causa galeguista e do Goberno da II República. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

O que quedou foi unha sociedade deformada pola brutalidade, a ignorancia e a pobreza. A violencia gratuíta exerceuse precisamente cun efecto desorientador. A ilóxica de moitos asasinatos era tan absurda que só conducía ao bloqueo e a inercia. Xuízos como o de Bóveda carecían de acusacións realmente fundadas e moitos cargos eran inverosímiles. A aplicación de leis de execución aplicadas de xeito retroactivo, como sucedera na morte de Díaz Baliño, trataban de dar unha capa de lexitimidade para gañar respectabilidade. A idea principal fora mostrar que non existía outra saída, nin outro modelo posible que o que traia a guerra. Era aceptalo ou morrer (no plano físico ou emocional). A arquitectura social que se estableceu a partir de 1940 mantívose sobre unhas bases que só funcionaban entre elas. Pero dificilmente funcionaban fóra.

Como sucedera na década de 1920, foron os artistas os que procesaron moitas das cousas que sucederon. Foi neste tempo cando apareceron os álbums da guerra. Seoane chamou o seu *Trece estampas de la traición* (1937). Xa dende a súa portada mostraba a quen consideraba a principal persoa responsable da guerra —Francisco Franco—, mentres que as ilustracións interiores mostraban o sufrimento que estaba a vivir a poboación civil. Seoane realizou este álbum con influencias dos artistas alemáns de Weimar, sobre todo dos expresionistas Otto Dix e George Grosz. Seoane nunca esqueceu Díaz Baliño e na medida do posible honrou a súa figura creativa e persoal dando testemuña del. Dende os programas adiados de Galicia emigrantes ata proxectos culturais, Díaz Baliño foi unha referencia viva.

Precisamente porque sabía do que acontecera de primeira man, Seoane escribiu *Galicia mártir* en 1938. Publicou o libro dende París e Buenos Aires co pseudónimo de Hernán Quijano. As narracións que aparecen ao longo do libro mostran o terror que se estendeu nas provincias de Coruña e Lugo entre agosto e decembro de 1936. Os títulos dos parágrafos, e o que se conta, da unha idea da disonancia que se inxectou na psique colectiva ata o punto da esquizofrenia. A maior medo, máis se quería formar parte do que provocaba medo. Ben fora porque se pensaba que eso os salvaría, ben fora pola sensación de poder que se tiña por formar parte do lado vencedor aínda cando esas mesmas forzas só tiñan desprezo pola poboación civil e dende logo non estaban dispostos a que tiveran ningún tipo de poder propio.

Nin a sociedade volvería a ter ningún tipo de autonomía, nin as mulleres dereito como cidadás.

Esta obra de Seoane formaba parte do círculo de publicacións que saíron nesta liña, como *Lo que hicieron en Galicia*. Foi publicada en 1938 pola Oficina de Prensa al Servicio de la República Española en Buenos Aires. Xunto o libro de Seoane, é unha das publicacións máis directas sobre a brutalidade da represión que existía nas chamadas «zonas controladas», e que se vendía fora de España por parte do exército sublevado. *Galicia mártir* levou texto de Seoane e ilustracións de Castelao. A Arte foi o principal elemento que permitiu canalizar o lado construtivo co que dar sentido. Castelao fixo a tríade de *Galicia Mártir* (1937), *Atila en Galicia* (1937) e *Milicianos* (1938).

Fortemente influenciados polo Expresionismo alemán entre outros estilos, os tres recollen diferentes estados durante a guerra. *Galicia Mártir* —publicado polo Ministerio de Propaganda de la República— céntrase na homenaxe as persoas normais e no acontecido a moitos de aqueles con quen traballara e coñecera[63]. É neste libro onde aparece a estampa de *A derradeira lección do mestre* como homenaxe a Bóveda. *Atila en Galicia* —foi publicados polo Comité central da CNT en Valencia— está enfocado nos efectos da represión durante a guerra[64]. *Milicianos* —publicado polo Frente Popular Antifascista Gallego en Nova York— foi feito para honrar a quen se posicionaron para defender o goberno da II República e o seu valor na defensa de outros[65]. O círculo dos álbumes da guerra de Seoane e Castelao víronse



Fig. 98 Foto da postal dirixida a Trygve Lie, Segradario Xeral da ONU. Nela vese a Hitler e Franco saudándose cun sorriso e estreitando as mans. Para entón sedes como as das Irmandades da Fala foran asaltadas e queimadas as súas obras de arte e libros. Na Coruña, de feito, realizouse a queima de máis de mil exemplares, que procedían da biblioteca de Casares Quiroga e dos fondos da entidade libertaria Centro de Estudios Sociais Germinal. Esta queima realizouse o 19 de agosto de 1936 por parte falanxistas e piquetes sublevados na Dársena do porto coruñés, a imitación da queima de vinte mil libros en 1933 por parte da federación nazi de estudantes co apoio de Goebbels. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

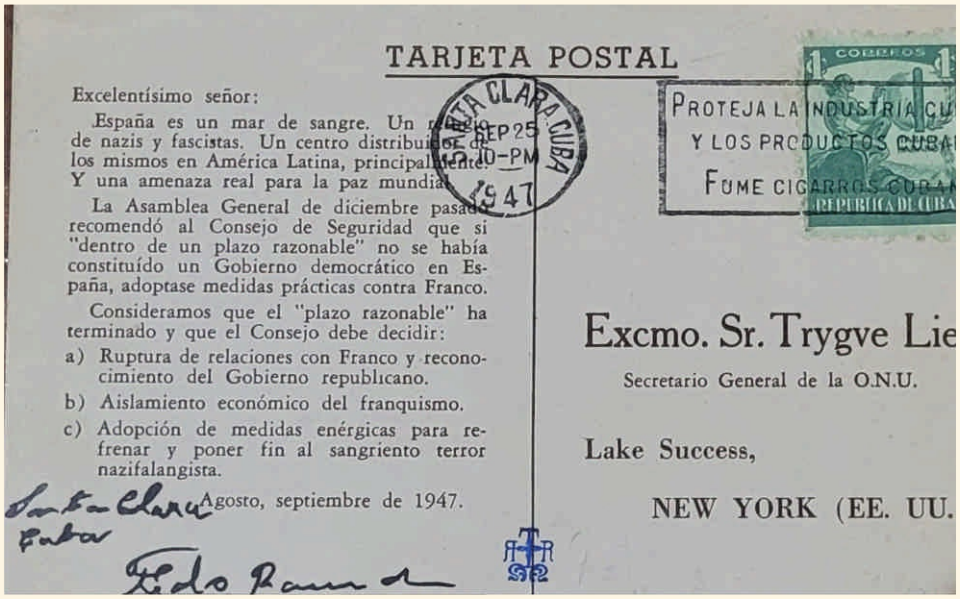
completos coas ilustracións, gravados e álbums da guerra de Arturo Souto, feitos dende 1937.

O percorrido destes álbums dá unha idea do periplo que seguiu Castelao. Posto que como Deputado quedara en Madrid, atopouse no lado territorial da II República. Logo dirixiuse a Valencia en 1936. Foi parte integrante da delegación organizada para ir a URRS para acudir o 1 maio de 1938. Foi nesta viaxe cando estivo en Moscova, Leningrado, Bakú e Kiev. Dadas as circunstancias a recepción e acollida que tiveron o conmoveu. Para esta visita levou os seus álbums de *Galicia Mártir* e *Atila en Galicia*, que foron recibidos con amplo recoñecemento e éxito. O seu regreso levouno a Barcelona e de Barcelona a París, onde se instalou realizando tarefas políti-

63 Nela aparecen mullleres rezando a Deus, pedindo saber porqué se actuaba como estaba a facerse en nome do Señor («Queiman, rouban e asasinan no teu nome») ou os castigos de exposición pública de cadáveres («Así aprenderán a non ter ideas»).

64 Neste álbum aparecen as referencias ao suicidio de mulleres ante a violencia sexual («Denantes morta que aldraxada»), a dos homes antes de ser presos ou asesinados («As veces chegan tarde»), os mortos enterrados na auga («No fondo do mar») ou os embarcados en bous para marchar en pleno mar («Evasión»).

65 Neste derradeiro álbum móstrase a solidaridade entre persoas («Irmáns»), as mulleres arengando nas prazas públicas («Arenga») ou a loita levada a cabo polos pacifistas («Antitanquista»).


TARJETA POSTAL

Excelentísimo señor:

España es un mar de sangre. Un reducto de nazis y fascistas. Un centro distribuidor de los mismos en América Latina, principalmente. Y una amenaza real para la paz mundial.

La Asamblea General de diciembre pasado recomendó al Consejo de Seguridad que si "dentro de un plazo razonable" no se había constituído un Gobierno democrático en España, adoptase medidas prácticas contra Franco.

Consideramos que el "plazo razonable" ha terminado y que el Consejo debe decidir:

a) Ruptura de relaciones con Franco y reconocimiento del Gobierno republicano.
b) Aislamiento económico del franquismo.
c) Adopción de medidas enérgicas para refrenar y poner fin al sangriento terror nazifalangista.

Agosto, septiembre de 1947.

Santa Clara Cuba

Excmo. Sr. Trygve Lie

Secretario General de la O.N.U.

Lake Success,

NEW YORK (EE. UU.

SANTA CLARA CUBA SEP 25 10-PM 1947

PROTEJA LA INDUSTRIA CU Y LOS PRODUCTOS CUBA FUME CIGARROS CUBA REPUBLICA DE CUBA

Fig. 99 Mensaxe a Trygve Lie, Segradario Xeral da ONU. Imaxe cedida por Roberto Taboada Rivadulla.

de Hendaia o 23 de outubro de 1940. Eran imaxes que falaban por si soas (fig. 98 e 99).

Entre 1938 Castelao foi a Cuba, onde foi recibido e acompañado por José Rego. Fora como representante da II República para recadar fondos e apoios para o goberno. A súa estancia prolongouse ata 1939, participando nas eleccións do Centro Gallego de La Habana e ofrecendo numerosas conferencias e exposicións. El e máis Virxinia chegaron finalmente a Buenos Aires en 1940. Alí foron parte do círculo exiliado, composto polos deputados galeguistas que conseguiran sobrevivir: Alonso Ríos, Elpidio Valverde, Ramón Suárez Picallo e el mesmo. Todos os demais foran asasinados ou morreran en condicións infrahumanas. Dende Buenos Aires conformouse formalmente o Consello de Galiza en 1944, que comezou a operar legalmente de órgano político en 1946. O Consello regulouse e actuou como institución do Estatuto de Autonomía de Galicia de 1936. Isto traduciuse na viaxe que Castelao como presidente do Consello fixo a París atendendo o nomeamento do Goberno da II República na capital francesa. Alí foi nomeado ministro do Goberno, dando proxección internacional ás demandas establecidas polo Estatuto galego. Isto tivo a súa imaxe na nova bandeira tecida do Consello: unha bandeira branca cunha franxa azul celeste de esquerda a dereita, cun grifón disposto no centro. O grifón porta o escudo galego, co Graal rodeado de sete cruces rematado por unha coroa de torres.

cas e de embaixada. Iso incluíu a obtención de pasaxes para poder viaxar a Norteamérica e seguir traballando para conseguir fondos económicos para a II República dende o exilio. A outra metade do seu traballo centrouse no Estatuto de Galicia. Seguiu e seguíu para que os órganos que aínda se mantiñan das Cortes da II República aprobaran o proxecto do Estatuto.

En 1938 Castelao marchou de París a Nova York. Alí, xunto coa súa muller Virxinia, viviu durante certo tempo. Deste tempo quedou documentación que mostra ata que punto as súas estampas da guerra convertéronse en emblemas universais, recoñecidos internacionalmente. Moitas destas estampas foron empregadas a modo de imaxe institucional de documentos diplomáticos para apelar a órganos institucionais. Un destes documentos é a correspondencia enviada por Vicente Harevello dende París en 1946 a Trigve Lie, Secretario Xeral da ONU en Nova York. A súa petición vai acompañada dunha ilustración de Castelao de 1923 (fig. 96 e 97). A imaxe vai acompañada das seguintes palabras: *El pueblo español en espera de la Justicia de las Democracias*. Estas cartas foron acompañadas doutras dirixidas ao Segredario Xeral da ONU, como a enviada dende La Habana en 1947 nas que podía verse a foto de Franco sorrindo e estreitando coas súas mans as de Hitler na estación

Nestes anos Castelao realizou dúas das súas obras máis lembradas: o remate do ensaio *Sempre en Galiza* (1935-1943), publicado en 1944 e o seu gran lenzo: transformou a estampa adicada a Bóveda en cadro. *A derradeira lección do mestre* foi pintado en 1945, sendo unha obra cunhas dimensións de dous metros por un metro con trinta e seis centímetros. Realizouno no noveno ani-

versario da súa morte como homenaxe. Alonso Ríos escribiu libros como *Noite e Amañecer de Galiza* (1942) e *Co pensamento na patria galega* (1942). Especialmente en América foron habituais as xuntanzas, as reunións e os convites para recoñecer as persoas que seguían presentes, pero tamén a causas como o Estatuto. Castelao volvería a Cuba en 1945 para asistir as reunións das Cortes republicanas no exilio, facendo valer de novo a Autonomía Galega. Unha compulsión unida a ser homenaxe e ponte entre xeracións. Poucas causas foron tan ben gardadas e celebradas como o Estatuto de Autonomía de Galicia de 1936 polos seus testemuños, coetáneos e impulsores superviventes.

O tempo era cada vez máis reducido, quedando as oportunidades a dispor doutros intereses que ignoraban as circunstancias de Galicia. En 1950, o 7 de xaneiro, morreu finalmente Castelao. Finaba con sesenta e tres anos no Sanatorio do Centro Gallego de Buenos Aires. O seu corpo dispúxose baixo a bandeira do Consello de Galiza nunha capela aberta e, como sucedera co funeral de moitas figura galega na Historia, foi acompañado e despedido por milleiros de persoas ata o seu enterro no Cemiterio de la Chacarita no panteón do Centro Gallego. Con el marchaba tamén unha das grandes forzas do proxecto e a campaña do Estatuto de Galicia.

O derradeiro capítulo sobrevivente da Autonomía era un adolescente de dezaseis anos. Tras o 14 de agosto de 1936 Isaac Díaz Pardo, como a súa nai, soubo da morte do seu pai cando a súa irmá regresou a casa co caderno de Díaz Baliño. Dixéranlle que o liberaran, unha expresión sardónica para indicar que fora executado. Antonia quedou nun estado catatónico do que nunca se recuperou. A familia de Díaz Baliño chegou case de inmediato tras o día 14 para vilos recoller e marchar a Coruña. Apenas levaron nada consigo co fin de manter o máis estrito anonimato. Colleron un taxi e pasaron pola Costa de Cristo, a antiga Praza da República e atravesaron as rúas nas que se retiraba a propaganda do Estatuto, incluíndo os carteis do seu pai, os seus propios e dos seus amigos.

Dende a Estación de buses tomaron o expreso do Castromil con dirección a Coruña. A viaxe que debería ter durado tres horas duplicou o seu tempo. O expreso debía parar co fin de non esmagar os cadáveres que foron colocados ao longo da estrada, baixando para retiralos para poder continuar. As horas pasadas no Castromil eran unha imaxe repetida e multiplicada do que sucedera a Díaz Baliño, quedando gravada na cabeza a conciencia de moitos incluíndo o seu fillo. Na Coruña Isaac Díaz Pardo estivo sen saír da casa familiar durante un ano. Cando finalmente saiu e comezou a traballar, fixo uso do moito que aprendera na casa paterna: facer marcos de madeira e carteis de publicidade.

A súa dedicación á pintura levouno ir forxando un nome propio. Comezou a facer exposicións, sobre todo en Madrid. Dado isto se lle ofreceu, dende as altas cúpulas da Ditadura dirixida por Franco, pintar o Valle de los Caídos en Cuelgamuros. A idea era que pintara as paredes do monumento, nun momento no cal estaban a traballar nel presos capturados do exército da II República. Díaz Pardo tiña vintecinco anos e unha posible boa carreira con eses encargos. Pero a figura do seu pai nunca marchou, como tampouco a de moitas persoas que coñecera. Rexeitou o encargo e, apenas un tempo despois, en 1948, deixou a pintura.

En 1955 foi convidado polo Centro Gallego para expoñer a súa obra. Foi a partir deste punto cando os vínculos que se mantiveran no tempo se fortaleceron. O contacto con Seoane e as persoas vinculadas co exilio consolidouse, levando a Díaz Pardo a colaborar en diferentes proxectos que foron creando un novo tecido durante trece anos. Neste ambiente seguían moi activas personalidades como María Miramontes[66] e Alonso Ríos[67]. Foi en Arxentina cando se fundou a fábrica de cerámica da Magdalena e despois a empresa Celtia

66 María tivo un final similar a Castelao: morreu no Sanatorio do Centro Gallego. Tiña sesenta e nove anos cando faleceu o 17 de setembro de 1964. Está enterrada no Panteón do Centro Gallego no cementerio da Chacarita en Buenos Aires.

67 Neste tempo Alonso Ríos tamén escribíu *A cultura galega na súa dimensión americán* (Buenos Aires, 1961).



Fig. 100 *Seoane, Maruxa, Colmeiro e mais persoas durante a sua visita ao Palacio de Versalles.* Fotografía foi tomada no Patio de Honra do palacio. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

cos exiliados e intelectuais galegos. En 1963 fundouse o Laboratorio de Formas. O regreso definitivo de Díaz Pardo e Seoane tivo lugar en 1968, cando se asentaron e se levou a cabo a consolidación do proxecto Sargadelos co Laboratorio de Formas.

Sargadelos tivo na fundación en 1970 dun museo unha das súas grandes institucións culturais. Noméase como Museo Galego de Arte Contemporánea Carlos Maside. Era unha rendida homenaxe a un dos grandes artistas da campaña do Estatuto de Autonomía de Galicia, pero tamén a figura que mantivera dende Galicia unha man tendida dende 1936[68]. O regreso significou tamén rehabilitar. Como fixeran os deputados galegos que intercederon nas Cortes para o recoñecemento oficial dos Mártires de Carral, a xeración que regresou encabezou unha restitución de acto e obra. O Museo Galego de Arte Contemporánea Carlos Maside realizouse sumando referencias e obras das décadas de 1920 e 1930. Para a sala principal situada na entrada colocouse como primeira peza o cartel da muller e a vaca coa firma de Castelao que se fixera para a campaña do Estatuto de Autonomía. O museo incluíu obras de Díaz Baliño, Maside ou Seoane, entre moitos outros artistas así como documentación histórica. O Museo formaba parte do Laboratorio, que presentou os seus principios nun manifesto:

> O Laboratorio de Formas creado en 1963 na Galiza emigrada como vontade dun grupo de exiliados, proponse o estudo das formas desennvolvidas no pasado galego e as que continúan vixentes. Testemuña do cansancio producido polos últimos ideais cosmpolitas dalgunhas escolas, o Laboratorio pretende encontrar nesas formas esquecidas que perviviron durante séculos, e nos vestixios herdados, as sinais dun propio sistema de expresión.
>
> O Laboratorio rexistra un extenso número de intentos e teorías que van dende as de Ruskin e Morris, os racionalistas, constructivistas e produtivistas rusos co seu Vchutemas, e outros laboratorios, ata as últimas experiencias de Bill, Maldonado etc. pasando polo exemplo mais coñecido en occidente do Bauhaus.
>
> O propósito que guía ao Laboratoio e a teoría que sustenta, inclúe, ademais do significado, a orixe das formas, como unha linguaxe que son, defendéndose do cosmopolitismo por respecto a natureza humana.
>
> O Laboratorio de Formas deixou o seu periodo de formulacións teóricas, e apoiándose en varios recursos e autoxestionándose, conta xa no seu haber con dúas importantes realizacións: o renacemento da cerámica de Sargadelos, a empresa de máis alento e prestixio do pasado galego, que representou ao mesmo tempo unha das súas maiores frustracións, e a creación do Museo Carlos Maside, que aspira a recoller a obra e a docu-

68 Maside morrera en 1958 a edade de sesenta e un anos. Foi enterrado no Cemiterio de Boisaca en Santiago de Compostela.

mentación a partir do movemento renovador da arte galega contemporánea co seu medio social anterior ao conflicto cicil do ano 1936, convertíndose en centro de ideas estéticas de Galiza e dos movementos universais da arte. O Laboratorio propónse intervir noutras operacións de investigación que contribúan a restaurar a nosa memoria histórica.

O Laboratorio quere facerse notar mais polas súas realizacións que polas súas formulacións teóricas, amosando un respecto polas formas que non contaron con experiencia histórica na súa realización, e mantendo un sistema aberto á evolución das ideas de todo tipo, sin mais limitacións que as éticas.

Todo referencias dende os maiores principios da estética galega aos movementos artísticos dende finais do século XIX ata os anos 30. Eran persoas que coñecían de primeira man a significación da Historia e a Arte (fig. 100). Sargadelos, como a campaña do Estatuto, foi a posta en práctica de todo iso.

A presenza de Díaz Baliño no proxecto Sargadelos foi máis alá da súa obra artística. Díaz Pardo estivera exposto a toda a actividade sucedida na casa do seu pai e formara parte con el da campaña e do Estatuto. Pero tamén do SEG, das Irmandades da Fala ou da docencia que exercera nas escolas populares. Díaz Pardo vira o espirito europeo dende a Bauhaus e Weimar ata os Vkhutemas, as vangardas artísticas dende a arte rusa ata o Déco, os filmes. Da importancia do coñecemento. Do poder vertebrador da cultura e a arte. A iso se lle uniu persoas amigas como Seoane, que compartía con el o que Díaz Baliño lle transmitira. Sargadelos pasou de ser unha fábrica de cerámica a un epicentro cultural na que tiña cabida a edición de libros (Ediciós O Castro), bibliotecas, arquivos e museos, cursos de verán para as persoas máis novas, conferencias, proxeccións cinematográficas, investigacións científicas e tendas que a vez servían de sitio para exposicións e presentacións de máis libros. Esta actividade dividiuse entre a sede de Sargadelos do Castro (Sada) e en Cervo (Lugo) nas inmediacións da ilustrada fábrica de Sargadelos de finais do século XVIII (fig. 101).

Ademais desta diversidade fértil, Díaz Baliño estivo presente mesmo nos deseños arquitectónicos de Sargadelos. A *Homenaxe a Tatlin*, a instalación disposta a modo de telón de fondo do auditorio do Museo Galego de Arte Contemporánea Carlos Maside, é unha mostra disto (fig. 102). A súa colocación e deseño remite as escenografías constructivistas que estaban presentes no libro *Das Russische Theater sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode.* Este libro fora unha das poucas pertenzas que puideron recuperar da casa familiar[69]. Estaba firmado polo seu pai na parte interior da portada, sendo colocado publicamente na vitrina do espazo dedicado a sección teatral de Sargadelos.



Fig. 101 *Traballadoras de Sargadelos bailando muiñeiras na celebración da inauguración da planta de Sargadelos en Cervo.* 10 de Maio de 1970. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

69 Unha vez que a familia marchou, os falanxistas entraron na casa de Díaz Baliño onde se apropiaron de boa parte dos bens presentes. Iso incluíu a biblioteca e o arquivo de pezas históricas, obras de Arte, mobiliario e documentación privada. O que non lles interesou foi queimado ou abandoado.



Fig. 102 *Auditorio do Museo Galego de Arte Contemporánea Carlos Maside.* Inaugurado o 18 de Maio de 1970. Isaac Díaz Pardo. O fondo do auditorio conta cunha instalación, a Homenaxe a Tatlin, a modo de telón escenográfico. Fotografía: Juán Rodríguez. Arquivo de Isaac Díaz Pardo.

Seoane morreu na Coruña o 5 de abril de 1979 con sesenta e oito e anos. Foi enterrado no Cemiterio de San Amaro da cidade, onde descansaban as persoas que el tanto admirara como Lugrís Freire, Ferrín e Anxel Casal. Díaz Pardo sempre lembrou a Seoane, Casal e sobre todo seu pai como unha figura emblemática da II República e do tempo da campaña do Estatuto de Autonomía. Foi el quen formulou primeiro o termo *memoria histórica* como un proceso de restitución respectuosa, co fin de dignificar e dar un lugar apropiado as persoas como o seu pai e moitos dos seus coetáneos. Nunca falou, como moitas outras persoas dese tempo, do que significara para el o acontecido. Pero as súas homenaxes e lembranzas eran como o ar: non visible pero sempre presente e imprescindible.

Foi a partir do 2010 cando tomou a decisión de que fora algo tanxible. Presentou unha querela criminal, co apoio da Fundación Galega contra a Impunidade, na Cámara Federal de Buenos Aires para investigar e xuzgar o caso de Díaz Baliño. Díaz Pardo con noventa e un anos mantivo este propósito. Era moi consciente de que era preciso facelo, pois xa no 2008 dixera: «Só quedamos tres do movemento galeguista que fixo o Estatuto: Avelino Pousa Antelo, Paco del Riego e máis eu. Cando morramos os tres, non quedan testemuños sobre o Estatuto do 36». Isto sucedeu o 5 de xaneiro do 2012, cando —coa memoria do seu pai e nai presentes— morreu na Coruña. Foi enterrado no cemiterio de Boisaca onde tamén estaba Maside. O derradeiro capítulo da campaña e do Estatuto de Autonomía de Galicia pechouse finalmente en Santiago de Compostela. Fora aí onde Isaac Díaz Pardo nacera, fora testemuño e parte esencial dun dos capítulos máis extraordinarios da Historia de Galicia.

QUERENDO UN MAÑÁ.

O 28 de xuño de 1936, o día do plebiscito de Autonomía, Osorio-Tafall publicou en *El Pueblo Gallego* o artigo *En pe, Galegos*. Nel escribiu o seguinte: «Co aire dos nosos pulmóns temos de formar o vento que puxe as velas da nosa ilusión cara o mar infindo d´un porvir glorioso, que abra diante de non ollos hourizontes novos». A metáfora expresada nas súas palabras ilustra a perfección como se conduciu o proxecto do Estatuto de Autonomía. O barco que comezara a navegar co vento das revolucións seguíu adiante co ar que mulleres e homes impulsaron en 1936. Ningún deles pensou que o fin derradeiro era conseguir un Estatuto. Este era un mecanismo para habilitar un novo parámetro froito de séculos. Pero a forma na cal se conduciron entre circunstancias —favorables ou adversas— expresa unha das moitas facetas que definiron a campaña do Estatuto: a de facer valer o país. Poñer en valor a sua personalidad e os seus recursos, que tivera voces e ideas propias. Non deixarse. Preparse. Que fora forte, que fora firme, que fora autónomo. Ter unha vida por si mesmo e facer da sua existencia o que se desexara e non o que outros lles permitiran ser. En definitiva, Galicia debía valer e facerse a valer.

Cando Díaz Pardo comentou que unha vez que eles morreran xa non quedarían testemuños do Estatuto do 36, tiña razón. Pero as Leis da Arte e a Historia teñen o don da Inmortalidade. Este era un principio que estivo presente en toda a campaña pola Autonomía. A súa vitoria foi resultado dunha obra común de moi diferentes persoas. Unha cara da moeda, a máis visible, foi a influencia directa de publicistas e axencias de publicidade, deseñadores gráficos, cinematógrafos, oradores, músicos, bailaríns, escritores, coreógrafos, empresas de iluminación artística, fotógrafos, o poder industrial e económico, comercios e os medios de comunicación. A outra cara da moeda foi a dun comité de persoas con don para a organización, a de persoas integradas de xeito asociativo e grupos con capacidade de mobilización e a de moitas outras que tiñan coñecementos, formación e olfato para articular e vertebrar todo para que funcionara de maneira xusta.



A miña estrela

A Antón Fraguas.

Humildade sinxela
corazón esgrevio.

Teño unha arela
outa... outa, moi outa
coma unha estrela.

★

Iza á vela mariñeiro, que este vento e vento noso
vento forte, mariñán.
Iza á vela mariñeiro, hastra dar cô noso chan
Chán da Terra forte e rexa
Chán da Terra santa e nosa
Iza á vela mariñeiro
Hastra dar cô noso chan.

★

Miña nao que non navega
Pol-a mar emporcallada
Busca a Terra desexada
E hastra dar cô noso chan
Loitara ¡malpocadiñal
Hastra que afonde no leito
E no escuro cadaleito
Berrará ¡ben sabes til...
Iza á vela mariñeiro
Que este vento e vento noso
vento forte... mariñán.

CAMILO DÍAZ BALIÑO

Fig. 103 *A miña estrela.* Camilo Díaz Baliño. Autoría do artista na ilustración e no poema, publicado o 25 de Xulio de 1929 en *A Nosa Terra.* Hemeroteca – Real Academia Galega, A Coruña.

As innovacións que introduciron se aplicaron con auténtico ollo transformador. A publicidade xa non só era un mecanismo para vender e ofrecer un produto. Entendeuse como un elemento capaz de impulsar mudas na sociedade. A fotografía de Ksado dun can cun dos carteis autonomistas de Díaz Pardo avanzaba décadas adiante na que os animais pasarían a ser protagonistas de campaña publicitarias de alto nivel no que se establecerían vínculos entre os animais domésticos, visibilidade, cultura e continuidade. Moito do empregado con éxito durante a campaña, e sobre todo na carteleira, era o resultado de persoas co que se traballo sabían compoñer unha atmosfera clara , temas, enerxía ou ambientes. O obxectivo non era a repetición, senón a identidade. Antes de que se puideran ler as firmas dos carteis, calquer persoa podería identificar símbolos, escenas ou cores. E foi isto o que elevou a campaña de ser un simple trámite público legal a constituír un feito memorable. Non era só acudir a escoitar discursos, era vivir nun universo artístico. E esta experiencia sentíase como propia. Ao fin e o cabo a campaña fixérase non só presentando a Autonomía como un proxecto político, senón como un escaparate do mellor da sociedade galega en simbiose co Estatuto.

Tal como foi pensada a campaña, creouse nela atmósfera, lóxica interna, espazos emocionais e símbolos nos

que o público participaba. Non só en Galicia senón máis alá dos límites xeográficos. A ambición internacional non significou copiar Londres, París ou Los Ángeles. Significou poñer voz propia no amplo e ancho Mundo. Algo que foi construído con visión, disciplina, valor e tempo. O compás cultural fixo que a campaña galega entroncara coas campañas de prestixio dinásticas e as campaña de tradición electoral constitucionalistas do ámbito anglosaxón. E isto, a vez, enraizou cunha cultura maxestosa e imaxinativa como era a galega historicamente. O ton cultural da campaña trasladou os espazos de diálogo, a diversidade e a creatividade a campaña, identificando abrir novos camiños coa Autonomía. Ao poñer todo xunto a mensaxe era clara: cando as circunstancias semellan adversas, a cultura da as persoas un sitio no que atoparse. E a Autonomía, como a cultura, mantería todo vivo: os traballos, a vida pública, o lugar onde o novo poidera florecer.

En grande medida a campaña, e a Autonomía galega, viuse beneficiada de todos estes aspectos. Nutriuse tamén de influencias persoais que trasladaron moitos valores a unha estratexia orquestrada con precisión. Foron tres semanas nas que as persoas estiveron rodeadas dun ambiente curioso, elocuente e ben lido. Sobre todo a carteleira, dado que a sua actualización trasladaba o enriquecimento de connotacións co reposicionamento a respecto do *zeitgeist*. A isto se lle uníu a cuestión non menor da sua distribución ideada cunha intención humana, que foi a lle deu un sustento duradeiro. Dado isto non é de estrañar que pasara a convertese nunha campaña global con principios creativos que escalaron en relevancia.

As innovacións tecnolóxicas, comunicativas e visuais foron ferramentas as que se lles deu corpo a partir do coñecemento e a educación. Nun mundo que comezaba a estar inundado de imaxes, ao facelo cunha *powerhouse* como foi o conxunto de artistas que realizaron os carteis, todas as persoas participaron nas suas diversas sensibilidades. Iso xerou liberdade creativa e de participación como un dereito propio. Desbloqueouse calquer impedimento facendo que a cultura e a arte foran forzas vertebradoras e bens públicos. Ao facer isto estaban abrazando o futuro. Algo co que estableceron paralelismos coa Autonomía.

A campaña comunicou identidade, solemnidade e representación institucional estatal. Pero tamén foi unha campaña divertida, colorida, encantadora e chea de vida. O seu poder de convocatoria masivo, a enerxía que desprendeu, a orixinalidade en simbiose coa cidadanía e a realidade, o seu sentido visual e estético segue a elevala como unha campaña carismática totalmente moderna. Unha vez visto e coñecido o que alimentou o proxecto do Estatuto de Autonomía de Galicia vese a enormidade do que supuxo a súa consecución. Pero tamén muda a conciencia do que foi a campaña e sobre todo os carteis. Pódense citar a Ilustración, o movemento agrarista, as liberdades británicas, o arredismo, as revolucións de Independencia, o movemento sufraxista, a Xeración Nós, as vangardas artísticas, Hollywood ou o pacifismo. Trátase de un momento tan rico e estimulante, tan complexo en facetas, que sae á luz como a cultura e arte galega realmente aínda ten moito que dicir e transmitir.

O 25 de xullo de 1929 Camilo Díaz Baliño publicou en *A Nosa Terra* o poema *A miña estrela* (fig. 103). O artista tiña a Estrela branca como emblema persoal. Pero con ela, no poema, expresou o espirito de moitos dos seus coetáneos, de quen conducen o Estado. Espirito que representou, ademais, coa ilustración dun barco abrindo paso por novos mares:

A miña estrela.
A Antón Fraguas.
Humildade sinxela
corazón esgrevio.
Teño unha arela
outa…outa, moi outa
como unha estrela.

★

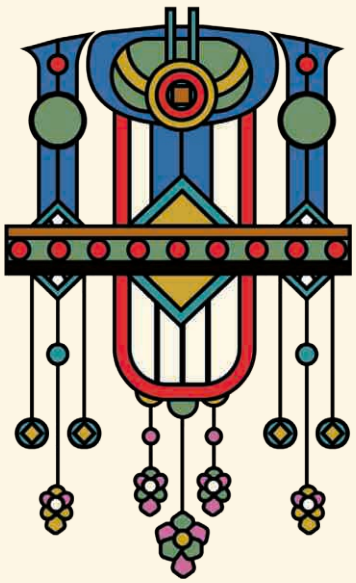
Iza a vela mariñeiro, que este vento e vento noso
vento forte, mariñán.

Iza á vela mariñeiro, hastra dar cô noso chan
Chán da Terra forte e rexa
Chán da Terra santa e nosa
Iza a vela mariñeiro
Hastra dar cô noso chan



Miña nao que non navega
Pol-a mar emporcallada
Busca a Terra desexada
E hastra dar cô noso chan
Loitara ¡Malpocadiña!
Hastra que afonde no leito
E no escuro cadaleito
Berrará ¡ben sabes ti!...
Iza á vela mariñeiro
Que este vento e vento noso
Vento forte...mariñán.

Quen formaron parte do Estatuto marcharon, pero ao coñecer o que implicou o facho pasa as seguintes xeracións. Este progreso práctico conleva igualmente un recoñecemento que fai xustiza ao que trouxeron a vida. Tamén é unha declaración do que implicou conducir, tanto por mulleres como homes, cun céfiro o proxecto do Estatuto de Autonomía a bo porto. Todos eles integraron de maneira completa a arte e o cultural como unha estratexia prioritaria no futuro de Galicia e por ende, de estar en Europa e no Mundo. O espírito que moveu este xesto implicaba para eles algo igual de crucial: a Democracia.



Os embelecementos ornamentais do presente libro foron tomados dos detalles traballados por industrias, artistas, artesáns e arquitectos das edificacións galegas. Estes detalles pertencen a arquitecturas de 1519-1760, 1778-1785, 1810-1890, 1902-1915, 1919-1927 e 1931-1936. Foron recollidos de aldeas, vilas e cidades, concretamente dos seguintes sitios: Cariño, Ortigueira, Ferrol, A Coruña, Sada, Oleiros, Betanzos, Lugo, Santiago de Compostela, Noia, Porto do Son, Serra de Outes, Muros, Vilagarcía de Arousa, Pontevedra, Vigo e Ourense. Outros están inspirados en publicacións e obras referidas ao longo do texto —como a revista *Nós* o *Catecismo do labrego* ou o xornal *A Nosa Terra*—, así como en aspectos do contexto histórico, cultural e social tratados no libro.

En liña con isto, as fotografía tomadas para a visualización do libro realizáronse nos escolares de San Adrián e San Claudio (Comarca do Ortegal), nos espazos exteriores das Casas do Parlamento de Westminster (Londres) e na Praza Vendôme (París).

As institucións consultadas para estudo, investigación e recopilación de datos son as seguintes: a Biblioteca de Ortigueira (Comarca do Ortegal), Arquivo do Reino de Galicia (A Coruña), a Real Academia Galega (A Coruña), a Fundación Luís Seoane (A Coruña), o Museo de Belas Artes da Coruña (A Coruña), Casa-Museo Casares Quiroga (A Coruña), a Biblioteca de Universidade de Filoloxía, Universidade da Coruña, Fundación Barrié de la Maza (A Coruña), o Fondo Camilo Díaz Baliño - Isaac Díaz Pardo. Gaiás, Cidade da Cultura (Santiago de Compostela), a Colección, Arquivo e Biblioteca do Parlamento de Galicia (Santiago de Compostela), o Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (Santiago de Compostela), o Museo Provincial de Lugo (Lugo), o Museo de Pontevedra (Pontevedra), a Pinacoteca Francisco Fernández del Riego (Vigo), o Arquivo Pacheco – Casa da Cultura (Vigo), o Museo Francisco Fernández del Riego - Fundación Penzol (Vigo), a Biblioteca e arquivo da Escola de Artes e Oficios de Vigo, o Arquivo do Roberto Taboada Rivadulla e o Arquivo José Suárez.

Tamén foron consultadas as seguintes institucións: salas e arquivos da Casas do Parlamento de Westminster, The King´s Gallery - Palacio de Buckingham, The Spencer House, a British Library e o British Museum, a National Gallery, a National Portrait Gallery, a Tate Britain, a Modern Tate, o Victoria and Albert Museum, a Wallace Collection e a a William Morris Gallery e o Cemiterio de Cemiterio de Highgate en Londres, así coma Windsor Castle (Windsor). Consultouse o Amgueddfa Genedlaethol Caerdydd – Museo Nacional de Cardiff (Cymru/Gales). O Reichstag, a Filmmuseum do Sony Center, Deutsche Kinemathek, Pergamonmuseum, a Alte Nationalgalerie e os Arquivos da Bauhaus en Berlín. Dominio do Palacio de Versalles (Versailles), L´Assamblée Nationale, Le Pantheon, La Conciergerie, o Musée Carnavalet, o Musée d´Orsay, Musée du Louvre, Musée Galliera, Musée des Arts Décoratifs, Musée d´Art Moderne, o Musée Jacquemart-André e o Hotel Ritz en París; a *Fundação* de Serralves e Oporto ; Biblioteca Nacional de España e Colecciones Reales – Patrimonio Nacional, Madrid.

As exposicións son proxectos que poden resultar altamente estimulantes e pedagóxicos. Moitas ideas viñeron de apuntamentos tomados en exposicións ao longo destes anos. A destacar *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* (25 de setembro do 2010 ao 9 de xaneiro do 2011, Victoria and Albert Museum, Londres), *Defining Beauty: The body in ancient Greek* Art (26 de marzo – 5 de xullo do 2016, British Museum, Londres), *The EY Exhibition: Sonia Delaunay* (15 de abril – 9 de agosto do 2015, Tate Modern, Londres), Meu Pontevedra! (27 de xuño - 11 de setembro do 2016, Museo de Pontevedra, Pontevedra), *Lalique: a beleza no Art Noveau e o Art Déco* (26 de marzo-12 de xullo do 2026, Fundación Barrié, A Coruña).

De igual xeito visitáronse os seguintes espazos: o fogar de Díaz Baliño na Rúa das Hortas, a Comandancia da Policía Local na Costa de Cristo, Cemiterio de Boisaca, a Praza do Obradoiro, a Facultade de Medicina e a Facultade de Xeografía e Historia en Santiago de Compostela. A edificación que era sede de Lar e a Editorial Nós de Anxo Casal na Rúa Real, as actuais ruínas da Imprenta Roel no Parque de Santa Margarida, o Campo da Rata e o Cemiterio de San Amaro na Coruña. O sitio de A Caeira en Pontevedra. Os establecementos da Praza Vendôme e o sitio da Praza da Concordia, os Grandes Almacéns Primptemps, as Galerías Lafayette Paris Haussman, Le Bon Marché, Samaritaine, Le BHV en París; KDW en Berlín; Liberty, Selfridges, Harrods, Bond Street e o barrio de Saint James en Londres.

Este libro é froito da xenerosidade, paciencia e altura de miras de persoas que contribuíron co seu bo facer e axuda. Recoñecer de xeito destacado ao historiador Fernando Pereira González. A suas observacións sobre Murguía, o Rexurdimento e o Celtismo foron tan esenciais como o seu coñecemento da prensa e detalles deste período do Plebiscito. Agradecer de igual xeito a Roberto Taboada Rivadulla pola súa cortesía e tempo para poder traballar no seu arquivo histórico, tanto de fotografía e prensa como emblemas simbólicos da II República e do Estatuto de Galicia. Recoñecemento a Ernesto Vázquez Souza, o grande estudoso de Casal, polas súas orientacións no libro galego, o contexto da época dos anos 20 e 30 e o exilio. Dar as grazas a Xosé Díaz Arias de Castro polo acceso a documentación privada de Camilo Díaz Baliño. Sen iso non podería terse comprendido moita da sua implicación persoal e profesional na campaña do Estatuto. Igualmente mencionar a Lois Ladra polas diversas referencias bibliográficas e museográficas. Por outra parte non atopei máis que xentileza e traballo tenaz nas persoas encargadas de arquivos, conservación museística e bibliotecas nas consultas feitas en diversas institucións, as que agradecer polo seu bo ánimo durante as pescudas.



VIDEOGRAFÍA.

The first films in the World (1895-1905). Lumière Brothers. Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=6rzl6-5Iy2E

George Meliés films 1896-1901. Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=-u_Xov-6rRA

Experimental Avant-Garde and Surreal Shorts 1917-1991. Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/playlist?list=PLx8zUw4PoWHgqy5bD0HcuuTgVqPOSNrHn

O Gabinete do Doutor Caligari. 1920. Dirección: Robert Wiene. Actor principal: Conrad Veidt. Director de fotografía: Willy Hameister. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Produción: UFA, República de Weimar (Alemaña, Europa).

A Morte cansa. 1921. Dirección: Fritz Lang. Directores de fotografía: Bruno Mondi, Erich Nitzschmann, Herrmann Saalfrank, Bruno Timm e Fritz Arno Wagner. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Produción: Decla-Bioscop, República de Weimar (Alemaña, Europa).

Nosferatu. Unha sinfonía do Horror. 1922. Dirección: Friedrich Wilhelm Murnau. Actor principal: Max Schreck. Directores de fotografía: Fritz Arno Wagner e Günther Krampf. Dirección artística e escenografía: Albin Grau. Caracterización e vestiario: Albin Grau. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Cartelería: Albin Grau. Produción: Prana-Films, República de Weimar (Alemaña, Europa).

Robin Hood. 1922. Dirección: Allan Dwan. Actor principal: Douglas Fairbanks. Directores de fotografía: Arthur Edeson. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Douglas Fairbanks Pictures Corporation –United Artist (California, USA).

Os Nibelungos (I): A Morte de Sigfrido. 1924. Dirección: Fritz Lang. Directores de fotografía: Walter Ruttmann, Carl Hoffmann e Günther Rittau. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Decla Bioscop, República de Weimar (Alemaña, Europa).

O Acorazado Potemkin. 1925. Dirección: Serguéi Eisentein. Directores de fotografía: Eduard Tissé. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Mosfilm (URRS, Europa e Asia).

A Nai. 1926. Vsévolod Pudovkin. Directores de fotografía: Anatoli Golovnyá. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Mezhrabpomfilm (URRS, Europa e Asia).

Napoleón. 1927. Dirección: Abel Gance. Actor principal: Albert Dieudonné. Directores de fotografía: Jules Kruger, Georges Meyer, Léonce-Henri Burel. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Estudios de Billancourt – París (Francia, Europa).

Metrópolis. 1927. Dirección: Fritz Lang. Directores de fotografía: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Cartelería: Estudio: UFA, República de Weimar (Alemaña, Europa).

Berlín. Sinfonía dunha grande cidade. 1927. Walter Ruttman. Directores de fotografía: Karl Freund, Robert Baberske, Reimar Kuntze, László Schäffer. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Fox Europa, República de Weimar (Alemaña, Europa).

O cantante de jazz. 1927. Dirección: Alan Crosland. Director de fotografía: Louis Silvers. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Warner Bros. Pictures, (California, USA).

Outubro (Os dez días que transformaron o Mundo). 1928. Dirección: Serguéi Eisentein e Grigori Aleksándrov. Directores de fotografía: Vladímir Nilsen, Vladímir Popov, Eduard Tissé. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Sovkino e Mosfilm (URRS, Europa e Asia).

*O Home coa cá*mara. 1929. Dirección: Dziga Vértov. Directores de fotografía: Mijaíl Kaufman. Filmación en branco e negro. Son: Muda. Producción: Administración Fotocinematográfica Panucraniana (URRS, Europa e Asia).

The Skeleton Dance – Silly Symphony. 22 de Agosto de 1929. Director: David Hand. Xénero: Animación, fantasía, terror, musical, curtometraxe. Execución en branco e negro. Son: sincronizado. Producción: Walt Disney (California, USA). Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=h03QBNVwX8Q

Un viaje por Galicia. 1929. Operador: Luís R. Alonso. Producción: Deputación de A Coruña, Lugo, Ourense e Pontevedra.
https://www.youtube.com/watch?v=vL6lmKeOSsU

Marrocos. 1930. Dirección: Josef Von Sternberg. Actriz principal: Marlene Dietrich. Director de fotografía: Lee Garmes. Vestuario: Travis Banton. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Paramount Pictures, (California, USA).

Drácula. 1931. Dirección: Tod Browning e Karl Freund. Actor principal: Bela Lugosi. Director de fotografía: Karl Freund. Dirección artística: Charles D. Hall. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Universal Pictures, (California, USA).

Frankenstein. 1931. Dirección: James Whale. Actor principal: Boris Karloff. Director de fotografía: Arthur Edeson. Dirección artística: Charles D. Hall. Escenografía: Herman Rosse. Maquillaxe: Jack. P. Pierce. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Universal Pictures, (California, USA).

O Expreso de Shanghai. 1932. Dirección: Josef Von Sternberg. Actriz principal: Marlene Dietrich. Director de fotografía: James Wong Howe e Lee Garmes. Vestuario: Travis Banton. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Paramount Pictures, (California, USA).

A Raíña Cristina de Suecia. 1933. Dirección: Rouben Mamoulian. Actriz principal: Greta Garbo. Director de fotografía: William H. Daniels. Vestiario: Adrian. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Paramount Pictures, (California, USA).

King Kong. 1933. Dirección: Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack. Actriz principal: Fay Wray. Director de fotografía: Eddie Linden, Vernon Walker e J.O. Taylor. Música: Max Steiner. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: RKO Radio Pictures, (California, USA).

Non son ningún anxo. 1933. Dirección: Wesley Ruggles. Actriz principal: Mae West. Director de fotografía: Leo Tover. Vestiario: Travis Banton. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Paramount Pictures, (California, USA).

Old King Cole – Silly Symphony. 29 de xullo de 1933. Director: David Hand. Xénero: Animación, fantasía, musical, curtometraxe. Primeira execución en cor. Son: Son sincronizado. Producción: Walt Disney (California, USA). Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=l419giWyC_g

The Mad Doctor. Curto número 52 de Mickey Mouse. 1933. Directores: David Hand e Wilfred Jackson. Xénero: Animación, fantasía, terror, musical, curtometraxe. Execución en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Walt Disney (California, USA).
https://www.youtube.com/watch?v=LPW70q4w5pw

Cleopatra. 1934. Dirección: Cecil B. DeMille. Actriz principal: Claudette Colbert. Director de fotografía: Victor Milner. Vestiario: Travis Banton. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Paramount Pictures, (California, USA).

Cea as oito. 1933. Dirección: George Cukor. Actriz principal: Jean Harlow. Director de fotografía: William H. Daniels. Vestiario: Adrian. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Metro-Goldwyn-Mayer, (California, USA).

The Cookie Carnival – Silly Symphony. 25 de Maio de 1935. Director: Ben Sharpsteen. Xénero: Animación, fantasía, musical, curtometraxe. Execución en cor. Son: Son sincronizado. Producción: Walt Disney (California, USA). Plataforma: Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=SRB2YlQOSBI
A Colour Box. 1935. Dirección: Len Lye. Xénero: Animación, curtometraxe, cine experimental. Son: Jack Ellit a cargo da edición de son sincronizado. Producción: General Posto Office (GPO) Film Unit, (Reino Unido, Europa). Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=fOEqTwwkB3Y

FINIS TERRAE - *Galicia.* 1936. Dirección: Carlos Velo. Guión: Alfonso Daniel Rodríguez Castelao. Dirección de fotografía: Cecilio Paniagua. Inclusión de gravados de Castelao. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Producción Desa/Fernando G. Mantilla e Carlos Velo (Galicia, Europa). Plataforma: Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=qPyc_I-vW2Y
https://www.youtube.com/watch?v=vZTnc3uI1Hk

Brancaneves. 1937. Dirección: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Percival C. Pearce e Ben Sharpsteen. Xénero: Animación, fantasía, terror, musical e romance. Son: banda sonora sinfónica e cancións sincronizadas. Producción: Walt Disney Productions, (California, USA).

As aventuras de Robin Hood. 1938. Dirección: Michael Curtiz. Actor principal: Errol Flynn. Director de fotografía: Tony Gaudio e Sol Polito. Filmación en cor. Son: Son sincronizado. Producción: Warner Bros. Pictures, (California, USA).

Mulleres. 1939. Dirección: George Cukor. Actrices principais: Norma Shearer, Joan Crawford, Rosalind Russell, Paulette Goddard, Joan Fontaine. Director de fotografía: Joseph Ruttenberg e Oliver T. Marsh. Vestiario: Adrian. Filmación en branco e negro. Son: Son sincronizado. Producción: Metro-Goldwyn-Mayer, (California, USA).

O Mago de Oz. 1939. Dirección: Victor Fleming. Actriz principal: Judy Garland. Director de fotografía: Harold Rosson. Filmación en branco e negro e cor. Son: Son sincronizado. Producción: Metro-Goldwyng-Mayer, (California, USA).

Foise co vento. 1939. Dirección: Victor Fleming. Actriz principal: Vivien Leigh. Director de fotografía: Ernest Haller e Lee Garmes. Vestiario: Walter Plunkett. Música: Max Steiner. Filmación en cor. Son: Son sincronizado. Producción: Metro-Goldwyng-Mayer e Selznick International Pictures, (California, USA).

Fantasía. 1940. Dirección: varios autores. Xénero: animación, cine experimental, fantasía, musical, drama. Director de fotografía: James Wong Howe.

Filmación en cor. Son: música clásica e jazz en son sincronizado. Producción: Walt Disney Productions, (California, USA).

As zapatillas vermellas. 1948. Dirección: Michael Powell e Emeric Pressburger. Actriz principal: Moira Shearer. Director de fotografía: Jack Cardiff. Vestiario: Atelier de Jacques Fath (París), Maison Carven (París) e House of Mattli (París e Londres). Producción de deseño para escenarios e caracterización para o vestiario: Hein Heckroth. Coreografía do ballet do zapateiro: Léonide Masssine. Filmación en cor. Son: son sincronizado. Producción: The Archers (Reino Unido, Europa).

A Marianne por Cocteau. 1961.
https://www.youtube.com/watch?v=RB3i-ShXEG0s&list=RDRB3iShXEG0s&start_radio=1

Drácula de Bram Stoker. 1992. Dirección: Francis Ford Coppola. Actores e actrices principais: Gary Oldman, Winona Ryder, Keanu Reeves, Anthony Hopkins, Sadie Frost, Richard E. Grant, Cary Elwes e Billy Campbell. Director de fotografía: Michael Ballhaus. Vestiario: Eiko Ishioka. Maquillaxe: Greg Cannom, Michèle Burke, Matthew W. Mungle. Escenografía: Garret Lewis. Son: edición das voces de Lucy Westenra no Mausoleo e as tres vampiras: Diamanda Galás. Música: Wojciech Kilar. Producción: Columbia Picture (California, USA).

O discurso do rei. 2010. Dirección: Tom Hooper. Actor principal: Colin Firth. Guión: David Seidler. Producción: UK Film Council, See-Saw Films, Bedlam Productions (Reino Unido, Europa).

The Crown. 2016-2023. Formato serie. Producción e plataforma: Netflix.
-Temporada 1 (4 de novembro do 2026). « Orgullo e Ledicia ». Dirección: Philip Martin. Guión: Peter Morgan. « Gloriana ». Dirección: Dirección: Philip Martin. Guión: Peter Morgan.
-Temporada 2 (8 de decembro do 2027). « Marionetas. » Dirección: Philippa Lowthorpe. Guión: Peter Morgan.
-Temporada 4 (15 de novembro do 2020). « Conto de Fadas ». Dirección: Benjamin Caron. Guión: Peter Morgan. « Terra Nullius ». Dirección: Julian Jarrold. Guión: Peter Morgan. Guerra. Dirección: Jessica Hobbs. Guión: Peter Morgan.

Nosferatu. 2024. Dirección: Robert Eggers. Actriz e actor principal: Bill Skarsgård e Lily-Rose Depp. Dirección artística: Craig Lathrop e Beatrice Brentnerova. Director de fotografía: Jarin Blaschke. Vestiario: Linda Muir. Música: Robin Carolan. Producción: Maiden Voyage Pictures, Studio 8, Birch Hill Road Enterteiment (República Checa, Reino Unido e Alemaña, Europa/USA).

Drácula: Unha historia de amor. 2025. Dirección: Luc Besson. Actor e actriz principal: Caleb Landry Jones e Zoë Bleu. Dirección artística: Frédéric Cambon e Gilles Boillot. Director de fotografía: Colin Wandersman. Vestiario: Corine Bruand. Música: Danny Elfman. Producción: EuropaCorp (Francia e Finlandia, Europa).

Frankenstein. 2025. Dirección: Guillermo del Toro. Actores e actriz principal: Jacob Elordi, Oscar Isaac e Mia Goth. Dirección artística: Tamara Deverell e Shane Vieau. Director de fotografía: Dan Laustsen. Vestiario: Kate Hawley. Música: Alexandre Desplat. Producción: Netflix (California, USA).

1846. Revolución Galega. 2026. Dirección: César Caramês Branco. Guión: Cris Rodríguez e César Caramês. Director de fotografía: Álvaro Liste. Montaxe: Serea Films. Producción: Fundación Galiza Sempre (Galicia, Europa).

Hoxe e o resto do mundo. 2026. Dirección e guión: Cecilia Díaz Betz. Figuras principais: Isaac Díaz Pardo e Mimina Arias de Castro. Dirección de fotografía: Alicia Francés. Montaxe: Diana Toucedo. Producción: Matriuska (Galicia, Europa).



PODCAST

Cinema Gótico: Emerxeu entre as sombras. Os inicios do Cinema Gótico. Dirección e guión: Sofía Naseiro. Localización: Cemiterio de San Amaro (A Coruña). Producción: Sofía Naseiro. Estudio: KinocubeCinema - Boiro (Galicia, Europa). Lanzamento da primeira parte: Venres, 31 de outubro do 2025. Plataforma: YouTube.

Cinema Gótico: De cairos e gadoupas. O cinema gótico dende a Hammer a hoxe. Dirección e guión: Sofía Naseiro. Localización: Cemiterio de San Amaro (A Coruña). Producción: Sofía Naseiro. Estudio: KinocubeCinema - Boiro (Galicia, Europa). Lanzamento da primeira parte: Sábado, 31 de xaneiro do 2026. Plataforma: YouTube.



BIBLIOGRAFÍA

Ahora. (30 de xuño de 1936). *La mayoría del Censo de Galicia ha votado a favor del Estatuto*. S.p.
-(1 de Xulio de 1936). *La entusiasta propaganda realizada en Galicia para su Esatatuto*. S.p.

Alonso Ríos, A. (2006). *O Siñor Afranio. Ou como me rispei das gadoupas da Morte*. A Nosa Terra.

Cabanillas, R. (28 de xuño de 1936). *Esta noite...*El Pueblo Gallego, primeira plana.

Casal, A. (28 de xuño de 1936). *Un fito no camiño.* El Pueblo Gallego, p. 3.

Castelao, A.D.R. (28 de xuño de 1936). *A Nosa Xeración*. El Pueblo Gallego, primeira plana.
-(1948). *Estatuto de Autonomía de Galicia, 1936*. Arealonguiña.
-(1996). *Galiza mártir. Atila en Galiza. Milicianos.* A Nosa Terra.

Castiglione, B. (2020). *El Cortesano*. Austral.

Cores Trasmonte, B. (1998). *O Estatuto de Autonomía de Galicia (1932-1936). Os documentos oficiais*. FOESGA.

El Ideal Gallego. (18 de Xulio de 1936). *El Estatuto de Galicia.* Primeira plana.

El Pueblo Gallego. (27 de Agosto de 1931). *Galicia por su Autonomía*. Primeira plana.
-(27 de outubro de 1931). *En la Asamblea del domingo fue ratificado el Estatuto de Galicia*. Primeira plana.
-(5 de Xulio de 1932). *La Presidencia de la Asamblea*. Primeira plana.
-(5 de Xulio de 1932). *Una vista del Paraninfo de la Universidad Gallega durante la Asamblea pro-estatuto*. P.2.
-(9 de febreiro de 1933). *Propaganda del Estatuto*. P. 10.
-(Sen data). *Galicia se prepara a vota el Estatuto*. S.p.
-(25 de xuño de 1936). *Galicia llama a todos: ¡Votad el Estatuto!* Primeira plana.
-(3 de Xulio de 1936). *En la oficina del Comité Central de Autonomía se trabaja con gran intensidad ultimando detalles y controlando listas. He ahí el aspecto que ofrece durante las horas de labor.* Primeira plana.
-(17 de Xulio de 1936). *El Estatuto de Galicia en las Cortes.* Primeira plana.

-(18 de Xulio de 1936). *S.E. recibió ayer a la comisión que fue a Madrid para entregar el Estatuto gallego*. Primeira plana.

La Vanguardia. (17 de febreiro de 1933). Emilia Docet. S.p.

Estampa. (1934). *Miss Galicia, aficionada al* fútbol. S.p.

Ferrer, P. (1904). *Galicia*. Estudio Ferrer.

Frank, N. (1969). *Les années 30 où l´on inventait aujourd´hui.* Pierre Horay.

Foreman, A. (1999). *Georgiana. Duquesa de Devonshire*. Harpercollins Pub.

Fülöp-Miller, R e Gregor, J. (1927). *Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer* Berücksichtigung *der Revolutionsperiode*. Amalthea-Verlag.

Guy, J. (2007). *María Estuardo*. Edhasa.

Johan Carballeira. J. (28 de xuño de 1936). *Nas seituras novas. A razón do mar.* El Pueblo Gallego. P. 3.

La Voz de Galicia. (20 de decembro de 1932). *Hacia la autonomía de Galicia. Terminó la Asamblea del Estatuto en Santiago.* Primeira plana.
-(16 de xuño de 1936). *La autonomía de Galicia*. Primeira plana.
-(16 de xuño de 1936). *La autonomía de Galicia*. Primeira plana.
-(17 de xuño de 1936). *Estatuto de Galicia*. P. 2.
-(19 de xuño de 1936). *Autonomía de Galicia. Continúa la campaña estatutista*.P.2.
-(18 de xuño de 1936). *La Autonomía Gallega. El Comité Central visita Febus*. P.2.
-(23 de xuño de 1936). *Autonomía de Galicia*. P. 2.
-(24 de xuño de 1936). *Autonomía de Galicia.* P.2.
-(25 de xuño de 1936). *La Campaña pro-autonomía de Galicia*. P.2.
-(27 de xuño de 1936). *Propaganda autonomista*. Primeira plana.
-(27 de xuño de 1936). *Autonomía de Galicia*. P. 2.
-(30 de xuño de 1936). *La fiesta gallega ayer en el Relleno.* P.2.
-(4 de xullo de 1936). *Galicia y la autonomía. El resultado del plebiscito.* Primeira plana.
-(7 de Xulio de 1936). *La autonomía de Galicia*. P. 2.

Osorio-Tafall, B.F. (28 de xuño de 1936). *En pe, Galegos.* El Pueblo Gallego, primeira plana.

Outram, D. (2008). *Panorama de la Ilustración.* Art Blume.

Paz-Andrade, V. (28 de xuño de 1936). *Autonomía. Fe civil*. El Pueblo Gallego, primeira plana.

Pérez Rúa, M. (2008). *Conversa con Díaz Pardo*. A Lingua do Corvo.

Pereira, F. (2023). *Entre páxinas cheas de Historia. Os libros de Manuel Murguia na Real Academia Galega.* Real Academia Galega.

Portela V. M. (28 de xuño de 1936). *Votar pol-o Estatuto.* El Pueblo Gallego, primeira plana.

Quintanilla, X (28 de xuño de 1936). *El Estatuto y los Trabajadores*. El Pueblo Gallego, p. 2.

Maside. C. (11 de febreiro de 1926). *Os mutilados pola paz*. El Pueblo Gallego, sp.

Rexurdimento. (1 de setembro de 1922). Ás mulleres brigantinas. P. 2.
-(16 de setembro de 1922). *Non debemos esquencer* ä *muller.* P.2.

Risco, V. (1919). *Doutrina e ritual da moi nobre Orde Galega do Sancto Graal.* Arquivo do Reino de Galicia.
-O meu pensamento. 28 de xuño de 1936. El Pueblo Gallego, p. 2.

Seoane. L. (1937). *Trece estampas de la traición.* Talleres Gráficos Poter Hnos.
-Como Hernán Quijano. (1938). *Galicia Mártir. Episodios del terror blanco en las provincias gallegas. Ilustraciones de Castelao.* Ediciones Neos.

Servadio, G.(2014*). Luchino Visconti. Biografía*. Torres de Papel.

Souto, A (2002). *A Guerra de Arturo Souto*. A Nosa Terra.

Terra. (25 de Agosto de 1923). *I.N.G. Do programa nazonalista*. PP. 12-13.
-(outubro de 1923). *I.N.G. Do programa nazonalista*. P. 12.

Torres, B. (28 de xuño de 1936). *Si.* El Pueblo Gallego, p. 2.

Valle-Inclán, R. (1907). Águila *de Blasón.* Austral.

VV.AA. (1887). *Proxecto de Constitución para o futuro Estado Galego.*
-(1938). *Lo que hicieron en Galicia*. Oficina de Prensa al Servicio de la República Española.
-(2000). *Elizabeth I. Collected works.* University Chigago Press.
-(2004). *Xaquín Lorenzo. O herdeiro de Nós.* Fundación Caixagalicia.
-(2020). *Los archivos de Walt Disney.* Taschen.
Vida Gallega. (20 de xuño de 1931). *En La Coruña se aprueba el proyecto de Estatuto de Galicia*. S.p.
-(10 de novembro de 1931). *Sesión solemne en la cual los parlamentarios galegos presentaron su ponencia para el Estatuto de Galicia*. S.p.
-(20 de Xulio de 1936). Una escena de la votación del Estatuto. Ksado. S.p.

Weber, C. (2007). *Queen of Fashion. What Marie Antoientte wore to the Revolution.* MacMillan US.

Weir, A. (1999). *Elizabeth. The Queen*. Pimlico.

Este libro, dedicado ao noventa cabodano da campaña do Estatuto de Galicia, nace nos tamén aniversarios da Revolución Galega e da Real Academia Galega. Rematouse de escribir en Cas Castro, Vilar (Parroquia de Mera, Comarca do Ortegal) o domingo 28 de xuño do 2026 e entregado en A Coruña finalmente o 17 de xullo do 2026.



Está adicado a todo o que foi o Estatuto e a quen marchou dende 1936.

Marcharon, pero fixeron árbore vella.

Estas son as conferencias impartidas, entre outras, pola autora: *A fantasía artística en Vicente Risco* (2018), *William Morris. Da orixinalidade dos oficios á innovación dun estilo inglés* (2019), *Camilo Díaz Baliño: estética e poder* (2019), *Vicente Risco e a creación dun imaxinario galego* (2020), *A vida nunha viaxe: Vicente Risco de París a Viena en 1930* (2022), *Emulación: Manuel Murguía e Vicente Risco* (2023), *Celebrando o SEG. Emulación, emancipación, redención* (2023), *O imaxinario galego ao poder. Os once carteis do Estatuto de Galicia (1936)* (2023), *O ollo atento: o espírito internacional do Seminario de Estudos Galegos* (2023), *Ah dos Vitoriosos! O Monumento a Curros Enríquez (1928-1934)* (2024), *Lar. Moito máis que unha editorial: un movemento* (2024), *A Maxestade do Averno. O selo do Romanticismo Negro na arte galega e da Europa* (2024), *Camilo Díaz Baliño: os principios dun artista industrial galego na codificación intelectual, visual e produtiva europea das décadas de 1920 e 1930. Proxección e transcendencia* (2025), *O universo Isaac Díaz Pardo. Entre a Revolución Industrial e o Art Déco* (2025), *Historia e presente. A arte de abrir os ollos nos carteis do Estatuto de Galicia de Castelao* (2025), *O ollo debe viaxar. O espírito creativo da pintura desde o Fin de Siècle aos ruxintes anos 20* (2025), *Un Ollo de Vidro. A maxia de Castelao na evocación do Sobrenatural* (2025), *A Paz na Europa de Castelao, Castelao na Paz de Europa* (2025), *A era de Camilo Díaz Baliño: o amencer dos Deuses, Weimar e o impacto da Terceira Internacional soviética* (2025), *O Pasado crúzase co Presente: Os cen anos de «Na Noite Estrelecida»* (2026), *A Druidesa (1926-2026). Poderosa. Forte. Desafiante* (2026) e *Facer valer o País: a estética da campaña do Estatuto de Galicia (1936)* (2026).

As conferencias e intervencións tiveron lugar no Consello da Cultura Galega (Santiago de Compostela), Centro Social Gomes Gaioso (A Coruña), Museo de Pontevedra (Pontevedra), Asociación Cultural Alexandre Bóveda (A Coruña), Real Academia Galega de Belas Artes (A Coruña), Museo Provincial de Lugo (Lugo), Cátedra Castelao – Universidade de Santiago de Compostela, Asociación de Amigos dos Museos de Galicia (A Coruña), Servizo de Normalización Lingüística – Concello de Redondela (Pontevedra), Museo do Pobo Galego (Santiago de Compostela), Fundación Vicente Risco (Allariz), Igaciencia – Centro de Novas Tecnoloxías de Galicia (Santiago de Compostela), Casa do Povo de Pitões das Júnias (Montealegre, Portugal), Escola de Arte e Superior de Deseño Pablo Picasso (A Coruña), Fundación Eduardo Blanco Amor (Ourense), Asociación Cultural Irmáns Suárez Picallo (Sada), Facultade de Xeografía e Historia – Universidade de Santiago de Compostela, Biblioteca do Corgo (Lugo), Fundación Galiza Sempre (Santiago de Compostela), Igrexa de Ortigueira (Comarca do Ortegal), Facultade de Filoloxía – Universidade da Coruña, Casa da Cultura de Porto do Son (A Coruña), Espazo da Normal - Universidade da Coruña, Camaradas de Retagarda «Unión de Muchachas» activistas culturais (Boiro) e a Biblioteca Xeración Nós de Ourense - Biblioteca Pública do Estado.

A campaña do plebiscito do Estatuto de Galicia en 1936 é a materialización do traballo de mulleres e homes de diferentes eidos ao longo de anos. Nela crúzanse os camiños da Historia da Arte e publicidade, de precedentes como o *Proxecto para o futuro Estado Galego* (1887) e o romanticismo do Art Déco da década de 1930. A presenza de figuras adicadas a diplomacia, a faceta da imaxe pública, a filosofía da linguaxe visual ou a aura da iconografía cinematográfica. E os vieiros da altura da imaxe institucional de gusto anglófilo e sensibilidade francesa e a posta en práctica da estética galega a escala estatal e internacional.

A suma de referencias condensa visión e tradición en pactos, literatura, procesos políticos, escenografía, tecnoloxía, danza, Historia, música, oratoria, escultura, educación, transformacións sociais, filmes, poder industrial e económico e tradición oral. Esta masiva campaña —vibrante, épica, dinámica e representativa— consolidou unha cultura artística, social, económica e comunicativa moderna. Pero sobre todo a través da sua carteleira. Once foron os carteis realizados para esta campaña. O conxunto estableceu un novo modelo de cultura visual propio que resultou memorable e sorprendente, espertando admiración mais alá de Galicia. Esta orixinalidade e bo facer que foron os alicerces deste modelo tivo nomes propios. Na carteleira están as firmas de Camilo Díaz Baliño, Luís Seoane, Bernardino Vidarte Rivas, Carlos Maside, José López Bouzas, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao e Isaac Díaz Pardo. Persoas de diferentes xeracións e sensibilidades que creativamente aportaron, como dixo a prensa, Estatuto, cultura, capacitación e liberdade.

A cohesión lograda entre deseño gráfico, estética pública, RP, codificación cromática e simbolismo enfocouse de cara a refinar a comunicación e a información. A campaña —a través de carteis, fotografías, discursos, filmacións, folletos, instalacións murais, lenzos transparentes con lemas pintados, publicacións, himnos e música, mitins, bandeiras, lazos, roupa e ilustracións na prensa— foi un espectáculo dunha beleza estética e unha solemnidade que tivo o seu cénit no mitin de peche de campaña o 27 de xuño. Ao contemplar como un todo precedentes, campaña e carteleira, cos seus integrantes e citas artísticas, pode verse a enorme significación que foi o Estatuto de Galicia de 1936. Tamén igualmente as implicacións que se sucederon para este marco legal e para as persoas que o sostiveron posteriormente. Unha vez visto todo compréndense títulos como os de libros que tiña Seoane na súa biblioteca: *Les années 30 où l´on inventait aujourd´hui.*

Deputación
DA CORUÑA