

**Reminiscencias pictóricas do *Quattrocento* e do *Cinquecento*
no universo literario de Álvaro Cunqueiro**

Dorinda Rivera Pedredo

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

RIVERA PEDREDO, DORINDA (2011 [2005]). “Reminiscencias pictóricas do *Quattrocento* e do *Cinquecento* no universo literario de Álvaro Cunqueiro”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 120-141. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1034>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

RIVERA PEDREDO, DORINDA (2005). “Reminiscencias pictóricas do *Quattrocento* e do *Cinquecento* no universo literario de Álvaro Cunqueiro”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 2005, 120-141.

* Edición dispoñíbel desde o 29 de agosto de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Reminiscencias pictóricas do *Quattrocento* e do *Cinquecento* no universo literario de Álvaro Cunqueiro

DORINDA RIVERA PEDREDO

Neste artigo analizamos como se integran dentro dos paraísos utópicos de Álvaro Cunqueiro as contendas “arrepiantes” que Paolo Uccello reproduce na *Battaglia di San Romano*, os lirios e as paisaxes paradisíacas dos lenzos de Leonardo da Vinci, Botticelli e Fra Angelico, e a fascinante luminosidade das gamas cromáticas que anegan as mariñas dos cadros de Piero della Francesca. Remitímonos, ademais, ás pinceladas purpúreas de Veronese e Tintoretto, que o fabulador de Mondoñedo insire no seu universo literario para convidarnos a mesturar o apetitoso “autunno veneziano” co sangue que corre polas nosas veas, e así poder embriagarnos cunha imaxinación alegre e libre que nos permita acceder a esa existencia ilusoria que necesariamente debe agromar sobre o automatismo cotián. Destas páxinas tamén emerxe a poética “intellettuale” e os enigmáticos sorrisos da obra de Leonardo, o sorrir imperecedoiro das criaturas de Antonello da Messina e mais a fragancia musical que emana da produción de Giorgione e de Carpaccio, asuntos recorrentes na obra do creador galego.

In this article, we analyse how the “terrifying” battles that Paolo Uccello reproduces in *Battaglia di San Romano*, the lilies and idyllic landscapes from the canvases of Leonardo da Vinci, Botticelli and Fra Angelico, and the luminous range of colours that overwhelm Piero della Francesca’s seascapes, are all integrated into Álvaro Cunqueiro’s utopian paradises. We also refer to Veronese and Tintoretto’s purple brushstrokes that the storyteller from Mondoñedo inserts in his literary universe, inviting us to mix the appetizing *autunno veneziano* with the blood flowing through our veins thereby becoming intoxicated with a lively and free imagination that allows us access to that imaginary existence that must flourish over everyday automatism. From these pages we also find the poetic *intellettuale* and the enigmatic smiles from da Vinci’s work, the immortal smiles of Antonello da Messina’s children and the musical fragrance that emanates from Giorgione and Carpaccio’s production, all recurrent themes in the work of this Galician writer.

Nas páxinas seguintes procuramos recoller aqueles temas pictóricos da extraordinaria etapa *rinascimentale* que afloran dun modo recorrente na obra de Cunqueiro. Este resultou un quefacer arduo, pois as citas e as referencias ao soberbio “renacer” italiano expáñdense amplamente pola súa produción. Porén, o lector deste traballo pode botar de menos certos artistas que desenvolveron un papel substancial no rexurdir itálico e que só aparecen citados dun xeito esporádico no universo creativo do fabulador mindoniense, tales como Ghirlandaio, Mantegna, Benozzo Gozzoli, Rafael ou Andrea del Sarto.

Temos de apuntar, ademais, que das páxinas de Cunqueiro emerxe unha imaxe admirablemente fabulosa do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, cuestión esta que non nos debe sorprendere porque o autor do *Fanto* era un ser literario, que se movía, vivía e alentaba en espazos maravillosos. Un “paladín”, como lle gustaba dicir a el, que descubriu no período renacentista un escenario axeitado para as súas fábulas. Nas historias fantásticas que ateigan a obra do autor galego agroman criaturas femininas, cándidas e virxinais, engalanadas con “lirios” ao xeito das *Annunciazioni* de Botticelli; certos sorrisos que se foran definindo no tecido das fantasías de Leonardo da Vinci e de Antonello da Messina; as pinceladas dou-radas, púrpuras e violetas de Veronese e de Tintoretto á par das ribeiras máxicas do *Dittico* de Piero della Francesca; algúns ecos melódicos que resoan na produción de Giorgione e de Carpaccio, e os combates da “guerra futura” de Paolo Uccello, que discordan visiblemente nos paraísos imaxinarios do creador de Mondoñedo.

O universo creativo de Cunqueiro non se vincula, pois, a unha realidade social contemporánea e concreta, senón que reflexiona sobre problemas da condición humana. Argumentos como a importancia dos soños, ou a melancolía ante o paso do tempo e a súa capacidade aniquiladora, son algunhas das claves interpretativas. Preséntanos o ser humano desde un ángulo de nostalxia, pero non fecha o percorrido; nos seus textos case sempre

prevalece a arela do xogo como consolo e a posibilidade de se refuxiar nalgún “Paraíso Perdido”: “Pero el más cansado y gastado de los hombres enciende en algún instante de su vida vencida la memoria y recuerda un amor o un amigo. En toda memoria va implícita una lealtad; la nostalgia lo es siempre de la Edad de oro. En la medida en que el hombre recuerda y ame ser recordado, es súbdito de la esperanza y no podrá huirse”, veu a expresar en “La ciudad del desasosiego”, artigo publicado en *La Voz de Galicia* (24-III-1957: 8).

As composicións guerreiras de Paolo Uccello

Paolo de Dono, denominado Paolo Uccello polo seu desmesurado amor cara aos paxaros¹, intégrase no grupo de pintores que desenvolven a súa actividade na Florencia de Cosme de Médicis e que coinciden en situar en primeiro plano o aspecto matemático e xeométrico dos seus cadros, considerado daquela como a base de toda actividade artística. De feito, a perspectiva convértese no método de visión que domina o espazo e o volume en todos os tratados, desde *Della pittura* de Leon Battista Alberti e *De prospettiva pingendi* de Piero della Francesca, a *Della divina proporzione* de Luca Pacioli. A atención dos artistas desprázase, pois, do contido ao estilo, da expresión á percepción óptica, como tan ben constatamos nos inmensos paneis que recrean a *Battaglia di San Romano*², que semellan formas xeométricas encaixadas unhas nas outras mercé a unha coidadosa perspectiva.

Se nos detemos a meditar nas alusións ás “batallas” do mestre de Pratovecchio no universo literario cunqueiriano, maniféstasenos cando menos curioso o seu firme rexeitamento respecto destes lenzos, sobre todo ao coñecermos a súa admiración pola pintura de Piero della Francesca³, onde a aspiración á regularidade xeométrica está expresada dun xeito contundente. De calquera modo, tal e como imos comprobar nas páxinas que veñen a seguir, Cunqueiro non se sente fascinado polos cálculos xeométricos do artista de Borgo San Sepolcro, senón pola *vérité première*⁴ do seu xenio artístico: a fascinante luminosidade das gamas cromáticas que anegan a súa creación.

A pouca consideración do escritor mindoniense por estes combates da “guerra futura”, que contrastan claramente con todas esas batallas que teñen que librar os *condottieri* produto da súa fabulosa imaxinación, maniféstase desde moi cedo e discorre parella á súa aversión pola cultura “laica” e “mecánica”, deshumanizadora, que o autor ve reflectida no *Brave New World* de Aldous Leonard Huxley, unha utopía futurista fundamentada en premisas científicas. Así o percibimos nalgúns dos artigos publicados no xornal *Arriba*, como o titulado “Dia-

rio de otra guerra” (21-IV-1942: 5), de onde extraemos o seguinte parágrafo: “Días pasados escribía yo sobre unos cuadros de batallas de Paolo Uccello; este pintor de pajarería volandera y arcos iris pintó, para Florencia, las batallas de la guerra futura. Batallas minerales, dejadme decir, con espantada caballería de hierros y robots cubiertos de toda la falería antigua”.

Para consolidar o seu xuízo, neste mesmo artigo contrapón a “espantada” caballería integrada por “hierros” e “robots” na creación do pintor italiano, coas “grandezas y servidumbres que han sido, desde la primera caballería y la primavera militar del mundo, el laurel y la hiedra de las armas, de la guerra, de la muerte a la jineta con la lanza tinta de sangre en ristre”, que figuran no *Tagebuch in Krieg* de Hans Carossa, un “Diario de guerra” que o noso literato vulga coma un verdadeiro manifesto poético, entretecido con dous asuntos que tamén son recorrentes no seu quefacer literario: a “serenidade” e o “optimismo”. Velaí as súas palabras:

No es el “cuadro” de la guerra [...]. Se trata de un ánimo superior recogiendo los motivos más humanos de la inmensa tragedia. Una calma viril

¹ A explicación deste alcume, que tanto lle parece agradar ao noso autor, tamén podería corresponder a unha contracción de “Luccellini”, apelido dunha familia nobre florentina da cal descendía o artista.

² A *Battaglia di San Romano* forma parte dun ciclo de tres pinturas que representan a vitoriosa loita sostida en 1432 polos florentinos, baixo a autoridade do *condottiero* Niccolò da Tolentino, contra os exércitos das cidades de Lucca, Siena e Milán. Os dous paneis (1435-37), que actualmente descubrimos no Museo do Louvre e na National Gallery de Londres, evocan a marcha das hostes de Florencia co seu capitán á cabeza; o cadro (1437-1440) que se acha na Galleria degli Uffizi reproduce a escena da batalla propiamente dita. O primeiro plano está composto en perspectiva central, coincidindo as lanzas dispersas polo chan cos eixes máis curtos que prescribe a mesma construción. A ese efecto de profundidade contraponse a composición bidimensional sobre planos triangulares, utilizada para os dous cabalos escuros que xacen no chan e para o outro branco que se alza enrabechado no centro da escena. A imbricación de efectos superficiais, tridimensionais e de profundidade crea unha complexa distribución espacial das figuras e esperta no observador unha sensación de caos, que reforza o efecto da furiosa contenda.

³ Algúns estudosos da produción do mestre italiano perciben certas similitudes entre os lenzos guerreiros uccellianos e as composicións que describen a “Vittoria di Constantino” de Piero, tales como o parecido dos xinetes que avanzan desde a esquerda, o emprego decorativo das lanzas e as patas dos cabalos, á parte doutros moitos detalles. Para maior información sobre este argumento, véxase o que anota Kenneth Clark en *Piero della Francesca*. (1995: 60-62).

⁴ Frase tomada do ensaio *Piero della Francesca*, de Lionello Venturi (1990: 16), no cal o autor se remite á *raison essentielle* da súa *grandeur d'artiste*, ou sexa, a color.

y consciente, una serenidad casi religiosa, un optimismo que tiene sus raíces en las más sanas estancias de la condición humana. De la “difícil condición humana”. Preferimos la poesía a todo porque sabemos que no hay verdad mayor. Preferimos este libro de Carossa a toda la literatura de la pasada postguerra por la grave y cálida, noble poesía que revierte...

Por outra banda, en *San Gonzalo*, narración escrita por estes mesmos anos, confronta unha hipotética “Batalla de cristianos y normandos”⁵, que ten como protagonista o bispo de Mondoñedo “en la hora hermosa y terrible del milagro”, coas escenas de Uccello, de cores rechamantes e cunha marcada artificialidade ao reproducir as pelexas entre os guerreiros:

Alfonso de Gontán, pintor que floreció por el 1400 y pintó para la catedral de Mondoñedo unos frescos llenos de ingenuidad y de bárbara grandeza, quizá nos haya legado en la Batalla de cristianos y normandos, que algunos han confundido con una matanza “sui generis” de Santos Inocentes, la única interpretación pictórica de Gonzalo que conocemos. Con armadura sí, pero sin armas, un pie en la tierra y otro en la borda de una barca, los brazos abiertos, implorantes; los ojos azules en el azul del cielo; la dorada cabellera al viento, ajeno a la batalla de la que, no obstante, el capitán aquel mozo es, sin duda, Gonzalo Arias en la hora hermosa y terrible del milagro. Alfonso de Gontán ha pintado una batalla que quizá no gustará a Paulo Uccello, que por entonces pintaba en Florencia; una batalla azul de prusia y bermellón, en la que ruedan cabezas entres los pies de los campeones, en un fútbol atroz, inconcebible...⁶

En efecto, consonte o noso fabulador, no espectáculo que recrea o triunfo de Niccolò da Tolentino sobre os senenses, o artista italiano prescinde da grandiosidade heroica e converte o escenario nun despersonalizado campo de batalla onde se está a librar, á marxe da emoción e da historia, un tumultuoso combate que unicamente o ritmo da color intensa e dramática consegue organizar. Deste xeito, o mestre de Pratovecchio puxo a proba todos os seus coñecementos para crear claridade visual nun espazo ordenado por elementos e accesorios ornamentais: cabalos e guerreiros acoirazados que semellan autómatas, valados de lanzas e enxames de helmos, arcos e bestas, cornos e bandeiras flamexantes sobre un fondo de sebes de flores e cumes atestados de soldados, que mostran a abraiante riqueza cromática da cultura pictórica do *Quattrocento* florentino.

Nos anos vindeiros o noso literato corrobora o seu rexeitamento duns lenzos que describen contendas apocalípticas da “guerra futura”, ateigadas de penachos multicolores, cabalos polícromos e soldados mecánicos similares a “robots” que se guindan á loita desaforadamente, fieis antagonistas dos cabaleiros “soñadores” que galopan polas súas páxinas, tales como o don Quijote que entoa oitavas de Ariosto⁷ cando vai á procura dalgunha fazaña imaxinaria. Velaquí o que escribe no artigo titulado “Vísperas” (*La Voz de Galicia (LVG)*, 29-VI-1952: 10):

Le llaman Uccello a Paolo di Dono porque gustaba de pintar pajarería coloreada. Pero el señor Paolo Uccello, que es uno de los máximos geómetras de la pintura, además de pájaros pintó las mayores batallas de que hay noticia. Algún erudito podrá averiguar los nombres de los caudillos y las enseñas de los soldados de sus batallas maestras. Yo le digo por anticipado que se equivoca. Lo he meditado bien. No pertenecen las batallas de Uccello a la historia militar del mundo: son batallas de la guerra futura. Una selva de lanzas amarillas, negras, rojas, de trompetas doradas, de penachos de insólitos colores; una ola o piedra en fusión, de corazas de plata, de soldados de acero precipitándose en la lucha: caballos azulnegro, verdeoliva, rojinegros, unidos en una explosión de metal, a un ímpetu ciclónico, arrollador. Son batallas inhumanas, batallas de la guerra futura. Se piensa en terribles “robots”, en ciegos soldados mecánicos. Paolo Uccello es el pintor de la guerra futura. Vassari dice de él que fué uno de los primeros en pintar pájaros y paisajes. Si, y el Diluvio Universal, en Santa María Novella, en la primavera de Florencia. Estas batallas de Paolo di Dono son las batallas de después del Diluvio Universal, de después de todos los diluvios. Son las batallas de la última hora de la Humanidad, de los hombres. ¿Quién canta estancias del Ariosto yendo para batallas tales? ¿Qué Garcilaso de la Vega va a estas guerras con un emperador cristiano? ¿Qué Pedro Madruga madruga para tales cabalgatas?

O autor do *Merlín* semella transmitirnos este mesmo xuízo na tradución do poema que Gregory Corso lle dedica ao artista toscano. Agora ben, nos últimos versos desta versión decatámonos dun cambio, pois nas súas palabras latexa a quimera de se ver inmortalizado, coma calquera dos homes de “prata” que portan estandartes “roxos” e “longas” lanzas nos frescos uccelianos, e ser un “príncipe dourado” nunha destas batallas:

*Nunca morrerán nese campo de batalla
nin as sombras dos lobos colleitarán os seus tesouros
coma noivas*

do trigo en flor en tódolos horizontes, agardando
 consumir os restos da matanza.
 Non haberá cadáveres pra cinchar os seus ventres
 destripados
 nin un golpe de erguidos cabalos pra que derezan os
 seus brillantes ollos,
 ou calmar o seu xantar de mortos.
 Preferirían antes a fame nas súas linguas tolas
 a crer que nese campo puido morrer un home.
 Nunca terán de morrer os que loitan tan abrazados
 alento con alento ollo con ollo imposible morrer
 ou moverse nin entra unha faísca de luz non hai
 brazos armados
 nada máis que cabalos sober cabalos escudos
 brillantes
 sober escudos todo iluminado polo lóstrego xeado
 dun ollo pechado nun elmo
 qué pouco doado é caer entre esas aguilladas lanzas
 e eses estandartes irados coas insiñas do poder
 barrendo o ceo.
 Poderíase pensar que pintou as hostes a carón de
 xeados ríos
 e as fias de cascos de ferro brillando na escuridade.
 Parecería imposible que acolá morrera un home
 a boca de cada combatente é o castelo dunha canción
 cada guante de ferro é un gong soñado a loita
 resoando na loita
 coma berros de ouro.
 Agora eu soño entrar nese combate!
 un home de prata nun cabalo negro cun estandarte
 roxo
 e unha longa lanza e nunca morrer e ser
 eternamente
 un príncipe dourado nunha batalla pintada⁸.

Os lirios e as paisaxes paradisíacas de Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli e de Fra Angelico

Nas páxinas do mestre mindoniense a palabra “lirio” contén diversos significados. Ante todo, debemos lembrar a definición que nos proporciona de Beatrice no “Índice onomástico” do *Fanto*, que está impregnada de valores plásticos facilmente relacionables con connotacións renacentistas: “BEATRICE. Es inexcusable citarla entre las enamoradas de antaño, parte de todo sueño, lirio en un esbelto vaso lleno de agua en la sombra de un patio”⁹. Cómpre rescatarmos, ademais, a imaxe “pura” e “lanzal” de Pia dei Tolomei¹⁰ e doutras protagonistas cunqueirianas que evocan as figuras das *Annunciazioni* dos pintores italianos. Agora ben, nos escritos de Cunqueiro a voz “lirio”, fóra dun contexto *rinascimentale*, ao ser considerada a beleza como compiacencia dos sentidos, chega a ser profundamente sensualista¹¹. Daquela convértese en palabra clave dun novo código: o modernista, á vez

⁵ Respecto destes “murais” da catedral de Mondoñedo podemos consultar o que escribe J. M. García Iglesias en “Las pinturas de Arante y el maestro de Mondoñedo (siglo XVI)”. Neste traballo, editado na revista *Estudios Mindonienses* (1988: 493-99), o senlleiro profesor coméntanos a actividade pictórica levada a cabo en terras lucenses ao longo de todo o século XVI, mais non menciona a Alfonso Gontán nin a “Batalla de cristianos y normandos”.

⁶ Confróntese o capítulo “Gonzalo” de *San Gonzalo*, narración publicada por Cunqueiro en 1945, co pseudónimo de Álvaro Labrada. En 1968 recolleuna no libro *Flores del año mil y pico de ave* (Barcelona, Ediciones Táber), onde xa asina como Álvaro Cunqueiro. O volume inclúe, ademais, “El Caballero, la Muerte y el Diablo”, “Los siete cuentos de otoño”, “Balada de las damas del tiempo pasado” e “Historia del caballero Rafael”. Para referirmonos a *San Gonzalo*, citamos por esta segunda edición.

⁷ Son numerosas as páxinas en que Cunqueiro nos remite ao *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Así, en “La Barcelona de Cervantes” (*El descanso del camellero*: 75-77) confésanos: “Sabido es que don Quijote charló allí con uno que había traducido del italiano un libro titulado *La Bagatelle* —libro no identificado por los investigadores todavía—, y Alonso Quijano, es decir, Cervantes, se burló un poco de los traductores, para terminar diciendo que él también sabía toscano, y de vez en cuando solía cantar octavas del Ariosto. ¡Cantar! ¡Qué bien dicho está! Y uno se imagina enseguida a don Quijote, cabalgando en las mañanas frías por el antiguo y conocido campo de Montiel, cantando las claras octavas toscanas, tan matinales como la alondra misma...”

⁸ Poema recollido en X. González Gómez (1991: 105-106).

⁹ Cfr. *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*: 164.

¹⁰ A lacónica exposición que Pia dirixe a Dante na *Commedia* (“Purgatorio”, V, vv. 130-136) asoma dun xeito recorrente na produción cunqueiriana. A candorosa criatura xa se manifesta nunha poesía composta na súa mocidade, o “Soneto a Pia Dei Tolomei”, que ten como primeiro verso “Ricorditi di me, che son la Pia”; e o seu eco resoa de novo en tantos outros poemas, obras narrativas, artigos xornalísticos e mesmo nos guións radiofónicos que o noso escritor elaborou para Radio Nacional de España en Galicia.

¹¹ O lirio é o símbolo mariano por antonomasia desde a Idade Media, en aplicación á Virxe da loa bíblica: “Como lirio de entre os toxos / tal é a miña amada entre as rapazas” (confróntese *O cantar dos cantares*, 2, 2, en *A Biblia*, 1992: 843). A súa cor branca e a extrema suavidade do seu tacto corroboran as acepcións de pureza e de inocencia de que se recargou esta voz. Así mesmo, por influencia do Evanxeo considérase a insignia da confianza na providencia e o emblema da paz, libre de inquietudes materiais: “Aprendede dos lirios do campo: como medran, e non traballan, nin fian...” (confróntese o *Evanxeo segundo San Mateo*, 6, 28, n’*A Biblia*, op. cit.: 1392). Pola contra, na antigüidade referíase a Venus e aos sátiros, por razóns xustamente inversas a uns ideais de pureza e honestidade, e atendendo á forma fálica do seu pistilo. En relación con este tema véxase a voz “le lis” en Louis Réau, 1955: 133). A parte, podemos consultar este mesmo vocábulo no *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)* de Jean Chevalier et Alain Gheergrants (1996: 249).

que a súa xeométrica brancura preside toda ornamentación prerrafaelita. Noutras palabras, xa non podemos considerala a vara floral que entrega o Arcanxo a María, característica dos cadros de Botticelli ou de Leonardo, senón que representa a incitante fermosura dos seus pétalos carnosos enmarcando unha cabeleira feminina de recordos particularmente botticellianos¹². Así mesmo, cabería salienta a significación de beleza mística que adquire a cándida flor, utilizada cun valor de acrecentamento voluptuoso, no momento en que Fanto aloumiña os labios de dama Diana con lirios roubados “en los vasos en los altares de San Lorenzo”¹³, os mesmos que agroman nas visións místicas do monxe dominico¹⁴.

A afección do literato lucense cara a esta vara floral, insignia das figuras dos pintores do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, desvélanos dun modo particular a través dos seus artigos xornalísticos. Deste xeito, en “El tiempo de los lirios” (*LVG*, 20-VI-1954: 8) anota:

El lirio es una flor pura, y los ángeles de largas y sonoras alas los llevan en las manos delicadas. Un verso francés le llamaba al lirio “la fleur droite”, por aquellos mismos días en que Ronsard celebraba la rosa. Pero quizás nadie lo amó como los pintores italianos del cuatrocientos y el quinientos y Leonardo da Vinci, que pintaron los lirios de Florencia y de Siena, solos los lirios en el vaso, que es flor que no se debe acompañar de otra ninguna.

Este texto tamén lle permite evocar a morte, no tempo dos “lirios”, de Giovanni Pico della Mirandola, “cabalista” cristián do Renacemento, quen ao parecer violara na súa xuventude a antiga regra dos hebreos que ordenaba que ninguén divulgase o segredo da creación do mundo, a “Ma’ase Beresith”, antes de atinxir a madurez. Con todo, a lembranza do pasamento do humanista florentino, preanunciado por Camilla Rucellai¹⁵, está realizada ao xeito de Walter Pater, autor citado a miúdo polo galego, quen nos *Studies* reproduce a figura de Pico coma un arcanxo Rafael ou coma un Mercurio, de modo similar aos pintores florentinos catrocentescos:

... Todo lo que rodea al lirio es frágil, y aun con lirios se profetizó la fragilidad de la vida. Camilla Rucellai, una de aquellas profetisas que suscitó en Florencia la predicación de Savonarola, le auguró a Pico de la Mirandola que moriría en el tiempo de los lirios, y se cumplió la profecía de doble modo, que fué uno el morir Pico joven, como lirio en primavera, cuando todavía se parecía, como Pater quiere: “al arcángel

Rafael en su maravilloso viaje con Tobías, tal y como los florentinos de aquella época lo pintaban, o a un Mercurio de la pintura de Sandro Botticelli y Piero de Cosimo”, y fué el otro modo, que cuando Carlos VIII de Francia entraba con sus lises, con sus lirios, en Florencia, Pico se moría.

O fabulador de Mondoñedo remítese, igualmente, á agoirada morte deste *dotto rinascimentale* —envenenado polo seu secretario o 17 de novembro de 1494, o mesmo día da chegada a Florencia de Carlos VIII— nalgúns artigos recollidos en *El envés*¹⁶ e en *El descanso del camellero*¹⁷. Estas liñas amósanos, outrosí, unha nova variedade das plantas iridáceas, a “iris florentina” ou “flor de lis”, que nada ten que ver coa vara floral atribuído da Virxe ou do arcanxo Gabriel¹⁸. Aquí, o lirio representa o emblema que figura no brasón dos reis de Francia ou a insignia da cidade de Florencia.

Na súa produción xornalística, á parte do afecto polas “vagas” e “fantásticas” palabras de Pater, o creador de Mondoñedo maniféstanos unha notoria afección pola floricultura, onde estes ocupan un lugar privilexiado, á par da rosa, tal e como verificamos en “Los lirios” (*La Noche (LN)*, 14-IV-1960: 8):

Yo los tenía por aquellos lirios de que habla Walter Pater, dueño siempre de tan vagas y fantásticas palabras; lirios de Siena, en jarras de rojo barro, que en el verano rezuman, y por el vidrioado cobre, de vez en cuando, una gota menuda. La criada de las Madres Concepcionistas, una anciana ahora, pero que yo recuerdo todavía cuarentona regordeta, la piel muy blanca, una dulce sonrisa, viene a pedirlos para el adorno del monumento eucarístico. En mi huerta son excepcionalmente tempranos, al abrigo de vientos, entre altas murallas encaladas. Pero hogaño el invierno ha sido largo y crudo, y los vientos y las lluvias constantes, y todavía no hay lirios. Solamente rosas, y pocas [...]. Me gustaría que en vez de rosas hubiese habido, como otros años, tempranos lirios. Esos no tienen nombre; se dice, solamente, lirios de Siena o de Florencia, y se los ve, en los cuadros de Fra Angelico o del Botticelli, muy cerca de la punta de las alas de los ángeles. Yo solía tener la vanidad de que los lirios de mi huerta que iban para la iglesia de las Concepcionistas, eran los blancos, esbeltos, precoces lirios de Siena. Ascendían por los dorados escalones del monumento hasta el Señor Sacramentado.

Ademais, coa axuda dos escritos en que afloran os gustos pictóricos de Cunqueiro, comprobamos de

novo as súas fantasiosas inclinacións culinarias, que gardan relación, neste caso, coa feiteiceira auga dos lirios. Examinemos, por exemplo, o que escribe en “El viaje de abril” (LVG, 31-III-1957: 8):

—Una vez, le cuento al señor de Glagala, entraron los suizos en Arezzo, a sueldo de Francia, en una de aquellas mil aventuras de Italia, y saqueando el palacio de los Tagliavini, dieron con dos grandes ánforas de un perfumado licor, y bebieron generosamente, y aún hicieron sopas de manteca en él, ¡y era agua de lirios para los baños de las condesitas de la familia, que así obtenían aquella tez sanguínea y pura que puso entonces de moda la pintura toscana!

Respecto deste argumento gustaríanos retomar o poema “Homenaxe a Ezra Pound. Os lirios da outra ribeira”¹⁹, en que o poeta expresa o degoro de que o “lilium” perdure na “outra beira” dese río que afasta o efémero do imperecedoiro, a vida da morte. Nestoutra “banda” vai construíndo o seu particular “Paraíso” con todas as fantasías culturais e literarias con que, probablemente, arela reencontrarse logo do seu pasamento. De feito, nestes versos o autor de Mondoñedo evoca Farinata degli Uberti²⁰, protagonista do “Inferno” dantesco, quen se ve na obriga de guiar Ezra Pound, unha “sombra” maxestosa que “dobrega” os esveltos “lirios” a través do enguedellado reino de ultratumba:

*Pasa o río polo vao levando da man unha sombra
á que amorosamente deita
nos lirios da outra ribeira,
un home que se escusa entre os marbres
antigos derrubados columnas capiteis e deuses,
pro non de todo,
de la cintola in tutto il vedrei.
O poente é roxo, e vén do mare
un vento fresco
vestido de gueivotas
e do traxe de seda co que os feacios
agasallaron a Ulises.
Aquela sombra do home
dobrega os lirios
coma o peso do paporrubio unha ponla de cerdeira.*

Cómpre lembrarmos, igualmente, que o mindoniense sitúa a Sandro Botticelli e a Fra Angelico nalgunhas desas historias maravillosas que inzan as súas páxinas, con ananos, campás que repenicán baixo a auga, pombas que sobrevoan terras asolagadas, ou con laranxeiras que acochan princesas antigas, e isto faino coa finalidade de entretecer dous mundos, o galego e o italiano, arredor dos cales xira o armazón espacial de moitas das súas fábulas.

¹² En conxunto, a obra de Sandro Botticelli artículase en dúas grandes fases que reflicten de modo emblemático as vicisitudes da cultura florentina do século XV. Coincidindo co florecemento da corte medicea, entre 1470 e 1485, este pintor elaborou unha linguaxe vibrátil, sutilmente intelectual, que expresaba a tensión fantástica da Florencia humanista, decidida a transformar —platonicamente— a realidade en beleza e mito. Cando este máxico mundo revelou os seus límites, Botticelli empregou uns instrumentos para visualizar, nun ton de violenta espiritualidade piadosa, a exasperada repulsa de Savonarola cara á cultura clasicista e profana do *Quattrocento* mediceo. A súa crise espiritual coincide, pois, coa caída dos ideais humanistas e coas prédicas do monxe dominico, e mais co momento en que compuxo verdadeiros cadros de *pietà*. Con todo, neste sentido André Chastel (1982: 376) considera que “el último período de Botticelli [...] no es una simple modalidad de la crisis de conciencia florentina. Manifiesta más bien la meditación personal de un artista que comparte, sin duda, los tormentos de la época, pero que no acepta la lucha artística y se encierra en el mundo de su sensibilidad”.

¹³ *Cfr. op. cit.*: 24-25.

¹⁴ Fra Angelico leva a cabo un consciente intento de establecer as bases dunha forma moderna de arte sacra, de estrutura renacentista, pero cun ton autenticamente relixioso. Na súa pintura conviven dúas exposicións aparentemente contrastadas: a adhesión á cultura perspectivista e humanística e unha espiritualidade tendente á transcendencia, comprometida na función proselitista da arte, de acordo coa doutrina da orde dominica. Debido a isto, rexeita o sólido plasticismo de Masaccio e a súa racionalización construtiva, entendidos como exaltación do xénero humano, e pon de relevo unha beleza ideal, tanto dos seres humanos como das cousas, non aldraxada polo mal e inmersa nunha luz diáfana que asume un significado de transcendencia. Os seus luminosos coloridos, o ton contemplativo das escenas, a minuciosa análise de todos os aspectos das cousas creadas, non son, polo tanto, residuos da tradición gótica, senón froito dunha interpretación en clave mística dunha cultura moi actualizada. En definitiva, o Angelico que identifica na luz ese principio que permite á experiencia humana “elevarse” ata comprender a idea suprema do ser, abre o camiño que ha continuar Piero della Francesca. Respecto deste argumento convén consultarmos o que comenta Giulio Carlo Argan (1955).

¹⁵ *Cfr. “Pico della Mirandola”* (Pater 1980: 33-34): “... Some sense of this, perhaps, coupled with that over-brightness which in the popular imagination always betokens an early death, made Camilla Rucellai, one of those prophetic women whom the preaching of Savonarola had raised up in Florence, declare, seeing him for the first time, that he would depart in the time of lilies —prematurely, that is, like the field-flowers which are withered by the scorching sun almost as soon as they are sprung up— [...]. His end came in 1494, when, amid the prayers and sacraments of Savonarola, he died of fever, on the very day on which Charles the Eighth entered Florence, the seventeenth of November, yet in the time of lilies, the lilies of the shield of France, as the people now said, remembering Camilla’s prophecy. He was buried in the conventual church of Saint Mark, in the hood and white frock of the Dominican order”.

¹⁶ (1969: 55, 125-128).

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 91-93.

¹⁸ Verbo desta acepción da voz “lirio” véxase o que anota George Ferguson (1956: 36-37). Convén examinarmos, igualmente, o que comenta Ana M.^a Quiñones en “El lirio” (1995: 93-108).

¹⁹ *Cfr. Herba aquí ou acolá* (1991: 132-133).

²⁰ *Cfr. Dante Alighieri* (1990). Dante sitúa Farinata Manente degli Uberti no canto X do “Inferno”, no *cerchio* dos epicúreos e dos heréticos. No encontro co magnánimo poeta Farinata confésalle humildemente o seu orgullo político, amparado polo epicureísmo medieval (vv. 34-36): “Io avea già il mio viso nel suo fitto; / ed el s’ergea col petto e con la fronte / com’avesse l’inferno a gran dispetto”.

Así o constatamos en “Campanas bajo el agua” (LVG, 22-II-1953: 8)²¹:

... Yo contaría de buena gana una pequeña historia de esta lama de Belaride, de sus enanos y sus campanas, pero también de sus abedules y sus angullas. Una historia para niños, un viaje a sus aguas como un viaje de Sinbad. Y en verdad, yo mismo quisiera ser como un niño o un simple, para oír ahora que son las doce y el Ave María en las campanas de Seixo, de Lagoa y de Loboso, las campanas que aquí, bajo esta agua tan clara, rizada por la brisa como la cabellera de los ángeles de Botticelli cantan mansamente. Unas palomas van y vienen volando sobre la pequeña laguna, sorprendidas, digo yo, de encontrar un mar allí donde debía crecer el centeno.

Por último, imos remitirnos a certos artigos publicados no diario coruñés, tales como “Los naranjos” (15-XI-1953: 8), nos cales apreciamos a inclinación do noso fabulista polas paisaxes paradisíacas do “naturalismo” alegórico-relixioso a que adherira o artista de Vicchio, cos seus verxeis ateigados de flores e de froitos dourados de onde emana un recendo paradisíaco. Esta paisaxe edénica amosa o espectáculo da natureza inmerso na orixe celeste, e semella restablecer a harmonía primixenia dun hipotético “Paraíso Perdido”, tan fondamente desexado polo autor do parágrafo que citamos a continuación:

En ese naranjo, les conté a mis hijos, está escondida una princesa antigua, coronada de azahar. ¿Que cómo se sabe? Porque todos los años, entre las verdes y brillantes hojas asoman sus cabellos de oro. Aunque de lejos parezcan naranjas, no lo son. Creo que un ángel baja a rizarlos todas las mañanas. ¿Por qué sé que es un ángel? Porque oigo batir de alas y ninguna ala veo. ¿Mirlos? No, los mirlos no hacen con sus alas esa brisa perfumada. William Blake, les explico, tenía la costumbre, desde niño, de andar con las manos palpando el aire. Dos o tres veces tropezó con alas de ángeles. Su padre era sombrerero y tenía una hermosa chistera verde con dos hebillas de plata en la cinta: se la regaló a uno de ellos, llena de naranjas. Blake sabía que a los ángeles les gustan las naranjas. ¿Para comerlas? Quizás para jugar con ellas: algunas de esas maravillosas estrellas doradas que cuelgan de los cielos, serán naranjas: Arturo, del Boyero, y Antares, de Escorpión, serán naranjas del naranjal del Paraíso. Fra Angélico, que pintó el Paraíso, pues lo vió, pintó un hermoso naranjal... Para mí, cada naranja es un ovillo de seda amarilla, pero no vemos a quien teje con él, ni lo que teje...

Luz e cor nos cadros de Piero della Francesca, Veronese e Tintoretto

A fascinante sensación de claridade espacial que emerxe do mundo pictórico do artista de Borgo San Sepolcro, que vén dada, sobre todo, polo tratamento da luz e pola súa mestría en combinar as cores²², tiñan completamente enfeitizado a Cunqueiro. En efecto, da paleta de Piero xorde unha especie de potencia lumínica, intensa, exercida con tal mestría en todas as tonalidades, que Lionello Venturi²³ mesmo chegou a expresar que Della Francesca posuía o segredo da luz-materia; misterio que talvez lle fora suxerido por Fra Angelico. E, pola nosa parte, aínda quereríamos engadir que a color e a luz adquiren na produción do mestre toscano un valor de lenda, que nos leva ata un mundo descoñecido onde a fantasía pode levantar voo, impulsada por este colorido máxico.

Durante a súa estancia na corte de Urbino —entón centro da arte “intelectual” do Renacemento e punto de encontro de diversas tradicións artísticas—, o artista pintou lenzos extraordinarios que reflicten a súa nova sensibilidade, expresada na riqueza das relacións cromáticas e na utilización dos efectos lumínicos como elemento unificador da composición. Entre todas estas pinturas, o autor do *Fanto* interérase dun modo especial polo díptico que reproduce as figuras de Federico da Montefeltro²⁴ e de Battista Sforza, marabilliosa creación que podemos contemplar nos *Uffizi* de Florencia. Os dous personaxes aparecen en primeiro plano, custodiados por uns *Trionfi* de cores impresionantes, dos cales se desprende unha fabulosa tonalidade poética que parece perpetuarse ao lonxe na paisaxe. Ríos e outeiros cónicos, renovados constantemente, crean un país mítico, anegado nun colorido de paz e moderación, que seguramente provocou no autor do *Merlín* unha emoción semellante á da rememoración da “Idade de Ouro”. Esta relembanza do “Paraíso Perdido”, que o autor con tanto degoro anda a procurar na súa terra galega, autorízao a vincular os edénicos verxeis descritos polo mestre italiano coa policromía da “maríña” betanceira. Vexamos o que escribe neste sentido en “MM de Montgolfier en Betanzos” (LVG, 18-VIII-1953: 8):

En este país de viñas, Betanzos, si os fijáis un poco recordaréis su color, sus colores, de la pintura veneciana: pero todavía no; habrá que esperar al dorado otoño; ahora aun es de Piero della Francesca, una de aquellas marinas que él pintaba, por ejemplo en el triunfo de Federico de Montefeltro: llegáis a los Uffizi en Florencia, y véis de pronto la maríña betanceira y el Mando yéndose al mar, cual si en el aire mágico de la

mañana hubiera abierto una ventana verde, celeste, violeta, oro...

De maneira semellante, no universo xornalístico do literato lucense descubrimos, con notoria asiduidade, a Veronese e Tintoretto, artistas que sobresaen no *Cinquecento*²⁵ veneciano pola súa extraordinaria linguaxe cromática. En moitos destes escritos abundan as descrições paisaxísticas engalanadas con matices de “dourada” claridade, que xeran a miúdo imaxes poéticas “deseñadas” sobre o papel. De feito, non parece inapropiado falar dunha “arte pictórica” na creación cunqueiriana, ou de que o autor “pinta” coa palabra os “sanguíneos” paraísos betanceiros intentando imitar as pinceladas dos pintores de Venecia. Todo isto podemos comprobalo no texto que imos reproducir a continuación, titulado “Laude del vino de Betanzos” (*LVG*, 20-VII-1952: 8)²⁶, que nos transmite, así mesmo, a invitación de mesturar o apetitoso *autunno veneziano* co sangue que corre polas nosas veas, para embriagarnos cunha imaxinación alegre e libre que nos permita acceder, aínda que só sexa por uns intres, a esa “existencia ilusoria” que necesariamente debe agromar sobre o automatismo cotián:

¡Cómo impresionará a las viñas betanceiras ese septiembre de Betanzos, esa dorada claridad, esa larga y suave pincelada, esa veneciana luz, digo, que ya pintaron Veronés y Tintoretto: una luz madura y serena, que se hace una con las cosas, y del cuadro se derrama fuera, como si entrase por una ventana abierta a un mundo más antiguo y reposado y feliz, un mundo sanguíneo y púrpura, por el que el aire camina lento, tiéndolo todo de tenues velos, de silenciosas umbrías. (En todos los cuadros de Tintoretto se advierte que, un poco más allá, corre, remansando, un río —el río de “Las vírgenes madianitas”—, río que no vemos, pero oímos pasar: una poderosa voz verde oro). Los de Betanzos podrían advertir: “No bebe usted un vino de la Familia Real de los vinos cristianos de Occidente, no; el nuestro es un pequeño gentilhomme del país; cazadorcillo él de pierna ligera, amigo del baile y aun algo de la bulla, fresco como una mañana, y sin más armas que poner y pintar que el ramo de laurel sobre la puerta; pero, amigos, por un misterio inalcanzable para la humana mente, se encierra en su breve y delgado cuerpo esa estupenda cosa que se llama, en la historia universal de la imaginación del hombre, el otoño veneciano. ¡Beba usted al Veronés y al Tintoretto hechos vino. Incorpore ese otoño a la sangre que corre por sus venas! Ya verá usted como una gran paz, una libre y alegre imaginación, algo así como alas o nubes, comienzan a habitarlo. Tendrá usted, mientras lo

²¹ Neste mesmo xornal, en “Iba por el camino de Villareale...” (*LVG*, 27-II-1955: 10), imaxina o trobador medieval Afonso Eanes do Cotón pintado polo artista da corte medicea: “Si entonces viviera el Botticelli, querría Afonso Eanes que lo pintase con la cabeza inclinada, paseando la soledad de una alameda, “despedido del amor y de la deseada sonrisa”, como pintó el poeta Nastaggi degli Onesti paseando por la “pineta” de Ravena... Y había sido el del Cotón un buen y leal caballero, Corazón de León. Pero muere pobre, pecador, vicioso y triste, volcando la mesa, el vino y los dados. Con su sangre se bautiza Ciudad Real”.

²² Verbo deste argumento convén examinarmos o que apunta Ernst H. Gombrich en “Luz, forma y textura en la pintura del siglo XV al norte y sur de los Alpes” (1982: 49-80).

²³ Vid. Piero della Francesca (op. cit., p. 18).

²⁴ A partir de 1460, aproximadamente, Piero mantívose en contacto regular co duque de Urbino, Federico da Montefeltro. En 1455 este dispuxo que se iniciasen as obras do espléndido Palazzo Ducale en Urbino. De Piero della Francesca consérvanse dúas obras realizadas por encargo do duque: o *Díptico* e a pintura do *Retábulo Montefeltro*. Ambas as dúas evidencian o contacto directo que tivo della Francesca coa pintura flamenca na corte de Urbino. No díptico, o modelo dos retratos de Federico da Montefeltro e de Battista Sforza diante dunha paisaxe aberta debe procurarse nos mestres flamencos. Estes dous cadros foron pintados despois da morte de Battista, acaecida repentinamente en 1472 á idade de 26 anos. A imaxe da *Carità*, vestida de loito, que vai sentada na carroza triunfal sostendo na man un pelicano pode interpretarse coma unha alusión á morte da esposa. Segundo unha antiga lenda, o pelicano desgarrar o peito para alimentar os seus fillos co propio sangue. Esa autoinmolación posúe un paralelismo coa vida da duquesa, dado que o seu pasamento se produciu no sobreparto dun fillo.

²⁵ Cómpre puntualizarmos que Veronese e Tintoretto pertencen ao ocaso do Renacemento italiano, o Manierismo. Este concepto estilístico interpretou como demasiado rixidas as formas e as proporcións ideais do Renacemento, fundamentadas nos modelos clásicos. No seu lugar introduciron intencionalmente efectos discordantes e esaxerados, contraponendo á racionalidade do período anterior unha emocionalidade e unha sensualidade máis intensas. En primeiro lugar propoñe a inventiva artística, sendo características da pintura, por exemplo, as luces irracionais e a emancipación do rigoroso vínculo da color cos obxectos.

²⁶ Neste mesmo xornal descubrimos “Tiempo de vendimia” (15-IX-1957: 5) en que anota: “Lamenté en verdad, no poder ponernos en Betanzos para celebrar la fiesta de la Vendimia, y decir aquel vino de allí, tan mocito [...] y por ende al vino debiera contagiarse algo de la grave madurez del paisaje betanceiro en septiembre; por decirlo una vez más, uno no cree pecar: en pintura, oros, violetas y carmines de los venecianos; todos los estíos y otoños hay en Betanzos al aire libre, una exposición de pintura veneciana, y el Veronese y el Tintoretto mandan esos países de opulentas colinas y lejanas marinas luminosas que pusieron por fondo en sus cuadros...”

beba, esa existencia ilusoria que es preciso dejar brotar, de cuando en cuando, sobre el automatismo cotidiano.

En “Imagen y elogio de Betanzos”²⁷ achamos de novo:

Yo tengo dos o tres imágenes de Betanzos, imágenes poéticas o pictóricas. Venir de La Coruña a mi Mondoñedo natal, y en la noche, bajando a cruzar el Mandeo, que tan silencioso se va al mar y tan solitario, contemplar a Betanzos empinado en el viejo castro, semejante a un gran candelabro en la nocturna tiniebla, con todas las luces encendidas en los brazos abiertos. O verlo en septiembre y por la vendimia ese colorido de la gran escuela veneciana, esas lentas tardes del Veronés, carmesí y oro, que luego se hace vino fresco y frutal, de tal modo coloreado, que nos podemos beber al Veronés y al Tintoretto...

Con todo, existe un artigo que nos desvela o significado que acada a “dourada” luz outonal dos pintores italianos na súa obra periodística. Estámonos a referir a “Las luces” (LVG, 1-VI-1952: 8)²⁸. Aquí topamos de novo con eses setembros de Betanzos no momento en que “todo él es cálida pintura veneciana, oro, púrpura, ardientes violetas, esa lenta, acariciadora pincelada, como alargada por un ardiente deseo, del Veronés, y esa otra más fina, más ligera, más soleada, más añorante y sensual del Tintoretto”; e mais coa luz “hermosa”, “clara”, “impalpable”, “serena” que adoitaba pintar Piero della Francesca, un resplandor que chega aos nosos ollos e que se pousa neles como un “polvillo dorado y rosa”, ao igual que se Deus sacudise as súas mans creadoras.

En efecto, o outono é a estación do ano que se manifesta por medio da súa gama de cores áureas, que somerxen o creador mindoniense nunha fantasía nostálgica, nun mundo impregnado de ecos culturais “antigos” e “estables”. O fulgor autumnal favorece a súa señardade pola degoirada “Idade de Ouro”, que vén sendo o nome dun símbolo que nace dun soño, dun estado de conciencia en que se abole o tempo histórico e os límites no espazo:

Cuando en mi memoria quiero suscitar la imagen del país que crucé, la ciudad que conocí, tierra gallega o estraña tierra, la primera inquisición que en mis recuerdos hago, es la de la luz. ¿Qué, como una rodoma de cristal te envolvía, país, tiempo, ciudad? Si, el tiempo también: cada edad, edad del hombre y edad de la historia, tiene su luz, y la ha tenido cada cultura; además, hay culturas que se nos aparecen como una mañana fresca, y otras, las más, como largos atar-

deceres de septiembre [...] y nos hallamos, sin más, con un orden antiguo y estable, los graves e imprescindibles ritos —lo ritual es el esqueleto de esas culturas—, y una nostalgia sólo por doquier, la nostalgia eterna de la Edad de Oro. ¿Es qué es el hombre el árbol de que dá las flores de la melancolía? Cuando al fin flores tales —los más finos frutos del espíritu— brotan, el hombre se da cuenta de que ha florecido en otoño, al borde mismo del frío viento invernal, que con su mano salvaje sacude y deshoja... Por veces pienso que el fin último de toda cultura es el descubrimiento del otoño y la invención de la nostalgia, y se me ocurre modificar la sentencia de Juan Jacobo Rousseau, diciendo que el hombre es un animal débil y solitario que apeetece la melancolía tanto como la libertad ...

Se nos detemos a meditar nestas reflexións verbo da “melancolía”, véñennos á mente catro lenzos pintados por Paolo Veronese²⁹ arredor de 1580, transidos de saudade, que constitúen un momento esencial dentro da época de madurez do artista e que marcan á vez un xiro no seu cromatismo. O brillo nu da cor, que adquiría unha luminosidade de mosaico bizantino na etapa precedente, fica substituído por unha nova entoación de matices, que xira en torno á atmosfera vespertina. Os seus ceos —fantásticos escenarios en que se leva a cabo a representación cromática do conxunto— escurécense e transfórmanse en outonais, anunciando o crepúsculo. Á parte, as construcións que serven como fondo mostran un relevo completamente novo e asumen un significado máis preciso dentro dunha evocación melancólico-fantástica³⁰, libre de toda esixencia descritiva, trazos da nova “poética” veronesiana que se acha en total consonancia cos laios saudosistas que emanan do universo literario cunqueiriano.

Do “discurso mental” leonardesco ao “icarismo” cunqueiriano

Na impresionante creación leonardesca a arte que ofrece un *maggior discorso mentale* é a da pintura, por medio da cal trata de investigar e de reproducir as condicións mesmas da experiencia visual; de aí que se sirva da “perspectiva aérea”, é dicir, da maior ou menor transparencia como indicativo da distancia, procedemento máis eficaz cá ordenación en liñas converxentes dos termos do diorama óptico. Esta perspectiva, á súa vez, comporta o *sfumato*³¹, certa imprecisión grisácea que atenua e disolve as cores, tal e como ocorre na visión humana: a finalidade que persegue a súa pintura non é acadar a “natureza” das cousas, senón a esencia do ser humano que coñece esas cousas. Estamos, pois, entrando

nun proceso de autoanálise que, pictoricamente, levará ao Impresionismo, e que ten o seu correlato intelectual na filosofía crítica. Deste xeito, ao abandonar a ordenación e a abstracción intelectual da orde lineal pola aprehensión do fenómeno mesmo da visión, a que conduce á técnica do *chiaroscuro*, o artista provoca a crise do estilo propiamente *rinascimentale*, e abre o camiño ao “manierismo”, á pintura “escultórica” de Miguel Anxo³² e ao “luminismo” de Caravaggio.

Ao longo deste traballo temos comprobado que Cunqueiro alude á técnica *mentale* do mestre florentino, sen desvelarnos cal é o seu parecer neste sentido. Por esta razón, imos recuperar as súas palabras do artigo titulado “El otro país” (*LVG*, 30-I-55: 10). Aquí, manifesta a súa predilección pola pintura “emotivo-espiritual” de Manolo Prego, en detrimento da poética *intellettuale* do pintor italiano, e sostén que a actividade do artista debe fuxir da “abstracción” da intelixencia para ir á procura desoutra “significación-figuración” transferida directamente do plano sentimental á súa creación:

... Pero yo venía de ver una pintura indiscutiblemente buena: una pintura, además, gozando de excelente salud física y espiritual. Y una pintura que es a la vez una creación tan rigurosa del goce más inmediato, y a la vez más profundo, de ver lo que está pasando en la luz que Dios envía, que yo, por muy fatigado que llegaba del largo viaje, y paulatinamente atontado por el exceso de calefacción, no me cansaba de saborear, como una estancia en “el otro país”, en ese país que siendo el tuyo, tu natural, medida y veraz morada, es al mismo tiempo algo que siéndole sustraído al cotidiano ver y estar por la actividad visual y la sensibilidad vivaz de un artista, es, sin duda, una invención. Este “otro país” que no puede ser, aunque todos estemos con Leonardo en que “la pittura é cosa mentale”, una abstracción de la inteligencia, sino simplemente una avocación, trasladada del plano sentimental a aquel otro —significación, figuración—, en que lo representado tiene su más vivida y lucida manera, dado un instante de reposo —hay cuerpos que reposan, como los ángeles que llamamos Dominaciones y Potestades, a la velocidad de la luz—, de ser verdadero y objetivo.

O facedor da “vida” e das “fugas” do capitán Fantini della Gherardesca sérvese, igualmente, destas liñas para manifestar a súa opinión sobre a finalidade da creación artística, que consiste en reconstruír poeticamente o “Paraíso”, ou sexa, en crear paraísos artificiais situados lonxe da “desintegración” e da “monstruosa absurdidad”:

²⁷ Cfr. *Encuentros, caminos y noticias en el Reino de la Tierra*: 29-31. Este artigo tamén figura en *El pasajero en Galicia*: 58-60.

²⁸ En relación con este tema resulta interesante examinarmos tamén o artigo “El otoño”, publicado no xornal compostelán *La Noche* (22-IX-1960: 10), en que alude ao “;Otoño membrillero, tostado de Venecia, vendimias y sementeras!”

²⁹ Aínda que nado en Verona, como o seu sobrenome indica, Paolo Veronese estableceuse en Venecia, onde residiu ata a súa morte. Os seus inicios estiveron marcados polo manierismo romano e emiliano, tomado das obras de Giulio Romano ou de Parmigianino e Correggio. Mais logo permaneceu bastante indiferente ás suxestións intelectuais desa pintura, tirando dela, en cambio, a máis libre e suntuosa linguaxe cromática. Destacan nesta primeira etapa as súas teas mitolóxicas e alegóricas para a Sala do Consello dos Dez no Palacio Ducal: formas cunha clara tendencia ao desenvolvemento decorativo, en gamas de cores frías e claras, radiantes de lampos brillantes, coas cales Veronese se distanciou tanto do cálido tonalismo de Tiziano coma do luminoso claroscuro de Tintoretto. Na súa obra posterior evidénciase unha paleta cada vez máis marcada de tons arxentados e preciosos, con efectos irisados nos fastosos panos. Como culminación da súa “luminosidade” sitúanse os frescos da Villa Barbaro en Maser, onde imaxinou unha decoración aberta sobre espazos ilusorios, que acentuaba a vibrante claridade das superficies creadas polo arquitecto.

³⁰ Á fantasía cromática veroniana remítese Rodolfo Pallucchini en varios dos seus ensaios, concretamente no titulado *Veronese* (1984), onde inclúe o xuízo de Cézanne, quen proclamaba que o artista veronés representa a “plenitude” da idea das cores. Verbo destes particulares, do mesmo autor podemos consultar o que escribe en “Le Cinquecento à Venise”, ensaio recollido en *L’art e l’homme* (1958, vol. III: 429-434). Así mesmo, remitímonos ao expresado por Johannes Wilde en *La pintura veneciana: de Bellini a Tiziano* (1988).

³¹ En relación con este asunto cómpre examinarmos o expresado por André Chastel (1992: 410-415).

³² Cabe lembrarmos que o de Mondoñedo expresa a súa preferencia pola concepción artística de Leonardo da Vinci, fronte ao quefacer doutro senlleiro expoñente do *Cinquecento* florentino, Miguel Anxo Buonarroti, quen entende a idea do *bello* como unha pura espiritualidade, inseparable dun sentido profundo da traxedia. Así, a execución que para Leonardo representa unha técnica mental convértese para Miguel Anxo nunha loita encarnizada contra o carácter adverso, nun compromiso moral. Na súa opinión, a “Idea” non é unha verdade a priori, senón un grao de elección que se atinxe a través do drama moral da existencia. Sobre este particular podemos consultar o ensaio de Charles de Tolnay (1992).

Los días que vivimos parecen tolerar difícilmente algo que sea esencialmente sano, humano, sosegado y veraz. Se construye del lado de la disgregación, de la parte del hombre enfermo, angustiado, herido e insolidario. Se desintegra el alma humana, a la vez que la física lo hace con el átomo de uranio. Existe una ideología literaria y artística basada en la desintegración, para la que comenzó lo absurdo y monstruoso a ser normal: el modelo ideal es una suma coherente de taras, y terminó siendo todo lo creado una monstruosa absurdidad. “No reconocer la vida allí donde sea hermosa”, parece un slogan de esta bandería. Pero la condición esencial de toda belleza es la verdad, y ésta, el hombre la mide con algo mismo, sus apetitos son el canon y el número de oro. ¡La verdad! Agradécámosle a Manolo Prego que su pintura nos haya hecho preguntar por ella [...]. Yo tengo además que agradecerle el haber podido contemplar, en una sala madrileña, el “otro país”, un país que sirve para enseñarme el mío, cómo se llena de luz y se serena, cómo una dorna se posa a la vez en la luz y en la arena [...]. Citábamos antes a Ernesto Hello, el más olvidado de los escritores del siglo XIX. Hello tenía una explicación para la creación artística: “¿No se darán cuenta esos insensatos de que todo consiste en reconstruir el Paraíso?” Ese es el otro país, el Paraíso. Con la memoria de él se construye en la tierra por el poeta y el pintor...

En efecto, convén lembrarmos unha vez máis que o fabulador de Mondoñedo bota man da súa literatura para fuxir do “hombre enfermo, angustiado, herido e insolidario”, e ir ao encontro dun ser humano “sosegado” e “veraz”, principal protagonista da “ensoñación” literaria cunqueiriana, que teima por xerar unha realidade marabillosa que consiga no soñador maior veracidade cá pesimista da que fuxiu. A súa arte inténrase en fabulosos paraísos artificiais á procura dese “entusiasmo utópico” que soamente o seu fantástico universo lle pode proporcionar; elévase coma Ícaro por riba do absurdo da condición humana, particularidade que lle permite pronunciar a máis clara afirmación do soño e da imaxinación como fonte de utopía e de esperanza, que el denomina “icarismo”:

O exercicio propiamente humano é saír á luz do sol, e xa na coda da terra intentar repetir o vo estupendo do falcón. Todo soño de home en procura de liberdade é unha forma de icarismo, e isto, o mito de Ícaro, é unha vocación de entusiasmo, no senso etimolóxico da verba, e polo tanto unha forma de superación, tanto do absurdo cósmico esencial, se é que o hai, como da propia condición humana³³.

A filosofía do autor do *Sinbad* constrínxeo a manifestarse, pois, en total desacordo cos artistas que se refuxian nas raigañas da angustia, e a recoñecer que a tristeza é unha doenza que abouxa o ser humano. Neste sentido non nos debe estrañar que proclamase, nunha boa parte da súa creación, o seu “entusiasmo icárico”, unha emoción literaria que na obra do literato lucense sintoniza co discurso “utópico-mental” de Leonardo, no cal gravitan as fantásticas máquinas voadoras do xenial artista do *Rinascimento*. De feito, o escritor valora a imaxinación por riba de todo e, en contra da opinión dos racionalistas, non dubida en afirmar que se trata do “fermento necesario de tódalas formas superiores da actividade creadora”³⁴, valeoiro non só para acadar a beleza, senón tamén para chegar ao coñecemento profundo das cousas. Así o expresaba no artigo titulado “Teixeira de Pascoaes” (*LVG*, 21-XII-1952: 10), aparecido con anterioridade á publicación da súa autopoética:

...Yo sentía a Teixeira vecino, de Miño a Miño, tal pasar una puente o cruzar las oscuras aguas en barca, y hallarlo en su bosque con el último verso en la boca. Un verso desmesurado, y siempre en el último límite de angustia que a la voz humana le sea permitido. Don Miguel de Unamuno insistía en la veracidad poética y profética de la desmesura del poeta portugués, y aun azuzaba canes a su angustia, a la rebusca de una perpetua polémica con los santos —Pablo— y los héroes —Napoleón—, decidiendo con ella el destino total humano, y en un cierto modo, un humanismo. Un humanismo “senza lettere” —y en hombre tan cargado de letras como el Rector de Salamanca!—, pero no, como acontecía a Leonardo, para profundizar en el conocimiento de las cosas por el discurso mental, y crear, mediante arte, una realidad que en la naturaleza no existe. Pero esto, en Leonardo conducía a inventar máquinas, mientras con el discurso cordial, el poeta y el rector pretendían inventar el hombre eternamente agonizante...

A súa devoción polos increíbles enxeños voadores do mestre de Vinci revélasenos novamente no citado artigo “MM. Montgolfier en Betanzos”, en que descubrimos o globo de Betanzos como unha “transformación en papel y humo de un sueño icárico”³⁵. Así, cando o balón se eleva na noite de San Roque, embriagado polo recendo “sagrado” e “aleteante” das viñas betanceiras, prodúcese un máxico instante en que toda a vila parece disposta a voar, de xeito similar a unha fermosa lámpada na cal agromasen fantásticas ás:

... En este país de viñas, Betanzos, debe gustarle al globo de los festejos volar tanto como al vuestro

sobre las viñas del Vivarais. Dicen de Leonardo que, cuando inventó las máquinas voladoras, pensó que serían útiles para ir a los Alpes a buscar nieve, y dejarla luego caer refrescándolas, sobre las calurosas ciudades de la Toscana, en tiempo de verano. ¿Y no pensásteis vos, señores de Montgolfier, que era bueno y útil el globo para volar sobre la enorme fiesta de la vendimina, y respirar, en el aire tan transparente y sereno del otoño, el grave y fino perfume del primer mosto? En esto os ganan, gentilhombres del Vivarais, los aeronautas de Betanzos. Parece ser que la matemática se opone al vuelo del globo betanceiro, pero el difuso aroma del vino, —un mozo, un cadete, una alegre compañía—, que envuelve la ciudad, llena la rotunda forma del globo, en él se vierte, cuando el caso llega, como un gas sagrado y aleteante, y el globo se eleva, magnífico, en la noche, y digo yo que bien pudiera embriagar, si allá llegase, la palpitante luz de alguna estrella. Que el vino es enemigo del número es algo que no está sólo en el corazón del bebedor, —que si es bueno no lleva la cuenta de lo que bebe—, sino en la raíz misma de la matemática pitagórica: lo contrario sería como conciliar la perfecta redondez de la esfera con la niebla informe y multiforme [...]. Cuando el globo se eleva, casi sacramental, en la noche sanroqueña, hay un mágico instante en que todo Betanzos parece diponerse a volar, como una hermosa lámpara a la que le brotasen alas. Los señores de Montgolfier, con sus casacas color cereza, los pierdo de vista cuando de la barquilla del globo, brota el arco-iris de las bengalas.

En definitiva, as máquinas deseñadas por Leonardo, que gravitan no universo *rinascimentale*, posuirían, no parecer do autor do *Fanto*, unha finalidade ben distinta á que en realidade as tiña destinadas o seu creador. Estas palabras, conxuntamente co parágrafo de “Los voladores” que imos reproducir a continuación, evidéncianos o seu contumaz degoro de reafirmar o soño e a imaxinación como fonte dun voo “icárico-leonardiano”:

El hombre siempre ha querido volar, desde Ícaro a Leonardo, y si ahora se lo facilitan los poderosos motores que ha inventado, sigue ocupando las mentes el sueño del volar como las aves. Parece ser que el gran error de Leonardo, y de otros constructores de máquinas voladoras, fue el pretender imitar con ellas las alas de las aves y sus movimientos [...]. En la mente de Leonardo, la utilidad de las máquinas voladoras era bien diferente de los menesteres que realizan las grandes aeronaves modernas. Pensando Leonardo en qué podrían ser útiles al hombre las máquinas voladoras, cayó en la cuenta de que podían ascender

hasta las cumbres perpetuamente nevadas de los Alpes, cargar nieve allí y volar luego hacia Toscana, donde dejarían caer su carga sobre las ciudades que se achicharraban en el cálido agosto.

Lo que no parece que haya pensado es en la utilización militar de las máquinas voladoras; él que era tan dado a invenciones bélicas. Tampoco pensaron en ello los inventores de los primeros globos, los señores Montgolfier, ni los detractores del invento, que también los hubo [...]. Y en lo que toca a las máquinas de Leonardo, los que han intentado su construcción parece que han renunciado a llevarla a término, convencidos de la imposibilidad de volar con ellas. Quizá fuese de mayor utilidad aquella *casa chiusa*, aquella casa para mujeres de vida alegre, si así quieren llamarlas, para aquel *meublé* que Leonardo quería construir en Milán, de tal forma dispuestas las escaleras que nunca se encontraría el que subía con el que bajaba, el que entraba con el que salía. Subía a rubias, por ejemplo, un gentilhombre español, que ya había pasado la Cuaresma, y bajaba de morenas un lanero de Siena, y ni se olían. Gran invención ésta que ha despreciado un tiempo tan dado a finoleras eróticas como el nuestro³⁶.

En relación con este argumento cómpre subliñar-mos que Cunqueiro expresou a través das súas páxinas unha clara devoción polo voo. Na súa obra voan as meigas, os diaños, as illas, os mares, os sombreiros e tantas outras criaturas que cobran vida na maravillosa creación do reinventor do *Sinbad*. Todas elas se elevan en busca dun acubillo nestes “Paraísos” fabulosos, a carón dos extraordinarios enxeños de Leonardo da Vinci. Trátase dun voo imaxinativo³⁷, ao que o escritor e os seus personaxes se aferran ata o final. Con todo, co paso dos anos esta ansia vaise desprendendo do entusiasmo utópico dos primeiros momentos para se ir somer-

³³ Cfr. “Imaxinación e creación. Notas para unha conferencia”, en *Grial 2*, Vigo, Galaxia, 1963. Citamos pola *Obra en galego completa*, vol. IV, Vigo, Galaxia, 1991: 184.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Trátase dun artigo recompilado no volume *Viajes imaginarios y reales* (1986: 143-144). Así mesmo, para verificarmos o seu interese polo globo betanceiro podemos ler “El viaje a Betanzos”, recollido en *El pasajero en Galicia*, (1989: 274-276).

³⁶ Cfr. *SG* (10-IX-1980: 20). Nesta mesma revista tamén podemos examinar “La casa de Leonardo” (1-VII-1978: 21).

³⁷ Ana Sofía Pérez-Bustamante, en “Un modelo de héroe: el chamán, humano puente con la Edad Dorada” (1987: 74-87), considera que o “soñador” cunqueiriano garda moitas analogías co “chamán”.

xendo nunha melancolía que os mantén a todos eles a rentes da realidade. Así o verificamos en “Días en los que canta el cuco” (*Sábado Gráfico* (SG), 21-IV-1976: 27), onde o mestre da Vinci esquece as súas “arelas voadoras” e maniféstase exclusivamente preocupado por recuperar unha herdanza de seu tío Francesco, pois sentía aquela “parva heredad” como “la tierra casi carnal y también materna que un hombre necesita para subsistir espiritual e intelectualmente...”

Leonardo da Vinci e Mestre Mateo: dous “constructores” de sorrisos

Álvaro Cunqueiro ten sinalado en repetidas ocasións nos seus artigos xornalísticos que lle gustaría compor, ao xeito de Walter Pater, uns “retratos imaginarios”³⁸ que compilasen as personalidades máis representativas dos catro tempos da “peripezia” histórico-cultural do país galego. Entre estes persoeiros situaríase o Mestre Mateo, a quen imaxina de modo semellante ao Leonardo dos *Studies* de Pater, debido, sen dúbida ningunha, ao importante labor desenvolvido por ambos os dous creadores nun período de “renacer” artístico nos seus respectivos países.

Se o pintor, escultor, arquitecto, enxeñeiro e escritor italiano simboliza o prototipo da cultura do *Rinascimento*, a obra do autor do Pórtico da Gloria, entendida na súa dobre faceta de escultor e arquitecto, marca un fito decisivo na evolución e no desenvolvemento da arte galega, durante esta época e nas etapas posteriores, e a súa persoa introdúcese moi pronto no mundo das lendas e das tradicións da nosa terra³⁹. Agora ben, aspectos tan decisivos e transcendentais como a súa orixe e a súa formación permanecen aínda hoxe, a pesar dos numerosos estudos que se lle dedicaron⁴⁰, no máis absoluto dos misterios.

Á marxe de hipóteses e conxecturas, a primeira e única noticia documental firme da presenza de Diego Mateo en Galicia, aceptada case sen discusión por todos aqueles que se ocuparon da súa vida e da súa obra⁴¹, procede de 1161, ano en que se lle menciona en relación coa construción ou coa reparación dunha ponte sobre o río Ulla, en Cesures. Curiosamente, o narrador mindoniense remítese a este dato en “Retratos imaginarios” (*LVG*, 3-VIII-1952: 10), artigo que nos desvela, igualmente, “esas sonrisas por veces semejantes a los movimientos del agua en el remanso de un río”, retomadas das páxinas de Pater para continuar a fluír mainiñamente nas augas literarias cunqueirianas:

Mestre Mateo parece ser que era de una estirpe de constructores de puentes, hijo de Mestre Petrus, que rehizo la Ponte Miña, en Portomarín,

esa rota puente desde la que yo veía caer a las aguas miñotas el Temple y el Hospital de San Juan, la estrepitosa caballería de antaño, y sobre el Esla construyó una gran puente, de la que dicen habla su epitafio. Mestre Mateo construyó la puente Cesures, allí donde el doble Ulla va al mar. Todas las gentes que luego labró en el Pórtico de la Gloria —evangelistas, apóstoles, profetas, ancianos del Apocalipsis, ángeles...— los vió él cruzar por alguna puente, quizás camino de Compostela, y con un carboncillo debió dibujarlas una y mil veces, curioso de una remota y significativa belleza, de una cabellera o una mirada, de un gesto o una sonrisa de mujer, esas sonrisas por veces semejantes a los movimientos del agua en el remanso de un río... Mi retrato imaginario de Mateo seguiría este largo, paciente, ensimismado aprendizaje, y por último lo llevaría hasta el juicio Final del Pórtico compostelano, una puente de labrados arcos bajo el que camina, como un río, la humana peregrinación... Sin darme cuenta, he visto a Mestre Mateo un poco a la manera como Pater vió a Leonardo. Quizás contribuyó a ello que siempre he visto el Pórtico como un renacimiento, como el Renacimiento.

A este insondable trazo humano que sobresa e no mundo pictórico do autor do *Cinquecento* e máis na creación do mestre compostelán volve referirse Cunqueiro en “Mestre Mateo” (*LVG*, 22-III-1953: 8), onde imaxina que as pontes que o senlleiro galego levantou estarían destinadas a comparar os sorrisos dos rostros dos seus personaxes coa corrente da auga nos remansos⁴². Ademais, no seu parecer, Mateo chegou a captar no Pórtico unha cuestión que Marsilio Ficino⁴³, Pico della Mirandola e máis outros estudiosos florentinos aprenderían tres séculos despois: a pór as augas como imaxe da vida fuxidía e a curar a saudade contemplando o fluír dun río cara ao mar.

En efecto, ao lermos estas liñas descubrimos uns sorrisos semellantes ao maino decorrer da auga, que nos envían visiblemente ao que apunta Pater verbo do distintivo cualificativo máis elevado da creación pictórica leonardesca⁴⁴. Este trazo exquisito forma parte dunha poética ligada a un estilo preciso, que xorde arredor de 1460, ao mesmo tempo ca outras curiosidades “psicolóxicas” da arte e da cultura toscana. Os escultores florentinos adoptárono e impuxérono non só coma unha especie de atributo fixo da cara humana, senón coma unha función máis precisa do rostro, cun valor “fisionómico” definido. O sorriso engade, deste xeito, un elemento esencial á dozura e á fascinación insinuantes das figuras; pero cobra ademais, con Leonardo, outro valor, ao simbolizar a realidade psíquica; a manifestación dunha sensibilidade atenta a si mesma, que profun-

da cunha análise minuciosa do xogo dos músculos e dos pregues dos ollos no instante en que os seus movementos se insinúan, e non naqueloutro en que o rostro está dilatado por unha alegría ou por unha serenidade explícitas. Coa *Gioconda* este xogo de expresións acadada, mercé á fina envoltura tonal, o cume de realidade poética ambicionada polo extraordinario creador⁴⁵.

Todas estas consideracións respecto de Leonardo e de Mateo, dous nomes inconfundibles no descubrir da cultura universal, permítenos conxecturar que o noso literato matinou arreo en dous dos sorrisos máis impresionantes que nos legou a historia da arte: o do Profeta Daniel⁴⁶ do Pórtico da Gloria e o de Monna Lisa da “Gioconda”⁴⁷, personaxes que converteron o seu “enigmático” sorrir nun instrumento de salvación e de perdurabilidade. Ademais, o autor de Mondoñedo veu a apreciar que, ao atribuír esta característica ás súas criaturas, os dous mestres coinciden en dotalas dun xesto que nos invita a achegármolos ao rostro que o reproduce e, ao mesmo tempo, que nos mantén admirablemente distantes del, coma se quixesen manter connosco un xogo misterioso que permanece vivo a través dos séculos. Así o constatamos en “El predicador y el desnudo femenino”, escrito aparecido no semanario *Sábado Gráfico* (9-VI-1979: 3), no cal o narrador mindoniense redacta unha “enigmática” lembranza do sorriso da Gioconda. Por outra banda, nesta mesma revista publica “Los jóvenes canteros” (6-VII-1979: 42), artigo que nos desvela as súas fantásticas cavilacións sobre o sorriso “franco” e “alegre” de Daniel:

Un día los canteros compostelanos se dieron cuenta de que Daniel no le quitaba ojos a los levantados senos de Esther. Se corrió la voz y hubo que sacrificar los pechos de Esther, que a mi entender ya empezaba a volver la cabeza hacia Daniel. Un cantero, un día, se los borró. Estarían los canónigos atentos a la operación de estética, si así puede llamarse. Borraron los senos de Esther, pero ya nadie pudo borrar la sonrisa de Daniel, que sigue algo boquiabierto mirando para allí donde fueron las redondas delicias de la bella.

O “misterioso” sorriso do “Retrato: Cabeza de home de Antonello de Mesina”

Aínda que resulta delicado determinar a que *ritratto d'uomo* do eximio artista do *Quattrocento* se remite Cunqueiro nesta composición de *Herba aquí e acolá*⁴⁸, nós estimamos que se trata do lenzo que se acha depositado na Fundación Mondralisca de Cefalú⁴⁹, que o autor galego tiña a intención de

- ³⁸ Nos *Retratos imaginarios* (1942) o escritor preséntanos as historias de catro personaxes: Antonio Watteau, Dionisio o Auxerrés, Sebastián van Stork e o Duque Carlos de Rosenmold. Con todo, a narración preferida do escritor galego é a segunda, que ten como protagonista un persoeiro singularísimo, que vén sendo a reencarnación do Dionisio grego. Segundo Farrán y Mayoral, aquí náransenos unha “leyenda primorosa de otros tiempos, lo suficiente circunstanciada, de semejante retorno a una Edad de Oro, o poéticamente dorada (acerca de un habitante de la antigua Grecia, que se halló realmente viviendo de nuevo entre los hombres), cosa que ocurrió en una antigua ciudad de la Francia medieval”. Lembremos, ademais, que o mestre de Mondoñedo mantivo en *La Voz de Galicia* unha colaboración denominada “Retratos imaginarios”.
- ³⁹ Na parte interior do parteluz do Pórtico da Gloria áchase axeonllada unha figura que mira cara á cripta do Apóstolo, a quen tradicionalmente se lle coñece polo nome de “o santo dos croques”. A efixie é a representación do Mestre Mateo, que o pobo ten teimudamente identificado con San Mateo, un dos evanxelistas. Por riba da súa cabeza atópanse cinco ocos que se supoñen pegadas duns dedos. Quere a tradición que o feito de introducir os dedos da man nestes sinais da pedra, ao tempo que se pon en contacto a cabeza coa do artista, comunica sabedoría, memoria e lucidez intelectual. A lenda sinala igualmente que, cando o escultor deu rematado o Pórtico, arrincáronlle os ollos para que non puidese realizar máis traballos. Con isto tentábase pexar a realización dunha obra que competise coa da catedral compostelá. Neste sentido cabería apuntar que a privación da vista supón, en moitas culturas, o xurdir da visión interior, como acontece no caso do grego Tiresias, a quen os deuses desposúen deste sentido e concédennlle, en troques, o don da adiviñación.
- ⁴⁰ X. Fernando Filgueira Valverde (1948: 33-69), recollendo unha longa tradición á que sumou numerosos datos inéditos exhumados do Arquivo da catedral de Lugo, reconstruíu, conxecturalmente, a árbore xenealóxica de Diego Mateo, e concluíu o estudo afirmando a orixe galega do xenial artista.
- ⁴¹ Respecto deste argumento, véxase a voz “Maestro Mateo” na *Enciclopedia Galega* (1974: 38-40), redactada por José Carlos Valle Pérez.
- ⁴² De maneira similar, remitímonos ao que apunta Joan Perucho en “Leonardo i els somriures enigmàtics de Civitavecchia” (1986: 256-260), onde o escritor catalán nos relata que o pintor da Vinci, afectado dunha reuma articular, dirixiuse a Civitavecchia, lugar no cal coñece a Monna Lisa. Ao parecer, nesta localidade as augas, ademais de posuír poderes curativos, tiñan a virtude de producir “somriures enigmàtics” que ninguén podía descifrar.
- ⁴³ En relación con este *dotto rinascimentale* cabe consultarmos o volume de Erwin Panofsky (2001).
- ⁴⁴ Vid. “Leonardo da Vinci” (Pater 1980: 82): “Two ideas were especially confirmed in him, as reflexes of things that had touched his brain in childhood beyond the depth of other impressions —the smiling of women and the motion of great waters”.
- ⁴⁵ En relación con este trazo da obra leonardesca, que chegou a ser a marca distintiva do seu obradoiro, véxase o que comenta André Chastel en “La sonrisa y el furor” (1982: 424-426). Por outra banda, Emilio Temprano (1999: 8) comenta que nalgúns manuscritos do Renacemento, época en que o valor do riso e a alegría de vivir acadaron grande esplendor, afirmábase que o rir de Leonardo da Vinci “hacía temblar los mármoles”.
- ⁴⁶ Verbo do sorriso do profeta Daniel debemos lembrar dous estudos realmente interesantes: o publicado por Jesús Carro García (1960: 47-52), titulado *O sorriso do profeta Daniel no Pórtico da Gloria da catedral compostelán*; e *La risa del profeta Daniel*, de Álvaro D’Ors (1994: 137).
- ⁴⁷ Respecto deste argumento comprébase o que apunta Marco Rossi (1976: 150-151).

contemplar durante a viaxe que realiza a Sicilia en compañía de Néstor Luján⁵⁰, tal e como el mesmo deixou escrito:

Mi insistencia en ir a Cefalú se debía al deseo de ver la famosa tabla del pintor Antonello de Messina, el impresionante retrato de un hombre, una cabeza de irónica sonrisa y desdeñosa mirada: el retrato de alguien que está viendo pasar las generaciones, indiferente, juzgando para sí, en silencio, burlador, despreocupado tanto de los que pasan cargados de crímenes como de los alegres gozadores de la vida, o de las *donne bellissime*. Quería yo comprobar si es cierto que el hombre pintado por Antonello a veces se cansa, parpadea somnoliento y al fin cierra los ojos...⁵¹

De feito, esta é a única imaxe do pintor de Messina en que apreciamos ese “sorrir” impasible e enigmático a que alude o poeta de Mondoñedo, que lle permite mofarse de todo o perecedoiro porque el é inmortal. Mais lembremos o poema:

*Alguén dixo que a súa mirada é desdeñosa.
Indiferente sorri ás xeneracións que pasan
e xulga, sen amosalo,
e sen que poidamos sospeitar que ao mellor leva
peso de mortes na conciencia súa.
O home, un non sei qué de luxurioso,
unha fina crueldade, un esculcarte
deica o fondo do sangue e dos xardíns
do pensamento, e do soño. Búlrase
dos séculos e dos anxos, e de todo
o que non dura, porque el é eterno.*

Mais, cal é o significado deses “sorrisos” que enganan de misterio as figuras dos artistas renacentistas italianos, e que conseguen embebedar os paraísos literarios do noso creador? Nas fantasías cunqueiranas este xesto é considerado coma un “pulo” de ilusión, coma unha resposta perante a comprobación da dolorosa barreira que separa os dous mundos: o real e natural e o imaxinario e sobrenatural, que o senlleiro versificador case sempre logrou avir na súa obra, pero que con tanta dificultade levaría a cabo na súa vida cotiá. Sobre este particular, cómpre termos en conta as súas propias palabras, extraídas do comentario que realiza respecto da obra de Wenceslao Fernández Flórez, que veñen sendo perfectamente aplicables á súa creación:

Una de las formas muy gallegas de la filosofía de Wenceslao Fernández Flórez [...] es la aceptación que sus personajes hacen claramente de la desilusión que si por un lado ha sido muy grande, porque son los más transeúntes soñadores, por otro

lado se transforma en una realidad en la que el espíritu se serena y tranquiliza. Esas grandes diferencias entre lo real y lo soñado, y es por esto último que realmente se sufre, son las que ponen en nuestros labios una sonrisa... La verdad es que se fracasa por los sueños [...]. La filosofía de Wenceslao consiste en la aceptación de lo soñado como la vida más vivida y el tropezón del soñador en la realidad es el núcleo del argumento. Y si entonces sonreímos es para continuar teniendo esperanza...⁵²

A través da historia o riso, nas súas múltiples manifestacións, deu orixe a todo tipo de comentarios. Verbo desta “arte” teñen reflexionado Platón, Aristóteles, Descartes, Hobbes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Darwin, Bergson e Stendhal, ou os galegos A. Daniel Rodríguez Castelao e Celestino Fernández de la Vega, á luz de diferentes métodos. A estas meditacións tamén se suma o autor do *Sinbad*, tal e como vimos de sinalar; pero el intégrase no grupo daqueles pensadores que sustentan a poética do franco sorrir, e que aconsellan a tristeza para exercer a creación. Neste sentido temos de lembrar novamente as súas diatribas en contra do desasosiego e da tristura, inimigos acérrimos da intuición literaria. O noso escritor procura escoller, pois, o vieiro dos “espléndidos sueños”, e, con esta finalidade, bota man da arte do *disiata riso*, imperecedoiro e esperanzador, aínda que ás veces estea revestido dunha inmensa señardade. Con todo, existe un poema de *Herba aquí e acolá* (1980: 181) que se afasta diametralmente destes sorrisos “imperecedoiros” e “esperanzadores”. Velaquí as súas palabras:

*Ese alguén de meu que nunca volve
á auga da infancia
sin saber saír do laberinto.
Ese que é outro home que eu levo
derrubado sobre min
ou como a hedra 90 carballos abraza.*

*En balde lle digo que hoxe recollen
as coloradas mazáns
e que hai que buscar as que caen entre a herba.
Verdadeiramente é como levar un morto
nada apetece e de nada se lembra
preguizoso sombrío. A seu carón vivo
e o eu que canta e volve
mira de esguello pra ónde xaz
e olla cómo podrecen nel os soños e os anceios
a mocidade que foi e as sorrisas das mulleres
todo o que foi amado e recibido
todo o que foi e nunca máis será.
Pro o eu que vive e anda
resiste e non esquece ren,*

*despedíndose farto de vida
cando a vida de meu e máila súa acaben.
Pro eu resucitarei que soio volven
os que recordan, compañeiros.*

Todas estas cavilacións nos permiten concluír que o vate mindoniense aínda non descubrira a terapia literaria do “sorrir” cando escribiu o “Soneto a un cabaleiro descoñecido, retratado por G. Cima da Conegliano, cunha paisaxe ao fondo. De idade sua, XXXVI anos”; debido a isto, quizais, o persoeiro ao cal se remite carece desta particularidade e amósanos imbuído dun total abatemento. De calquera modo, todo parece indicar que dentro do universo pictórico de Conegliano⁵³ non existe ningún “cabaleiro descoñecido”, e que Cunqueiro se refire a el mesmo. Así, se nos fixamos na data en que foi escrito o poema, 1948, comprobamos que a idade desta criatura e a súa propia coinciden; e que as metáforas que utiliza para representar a alguén sumido nunha profunda noite, vencido, ferido pola vida e convertido soamente en “soma”, ben poderían transcribir a súa situación nese momento. A involuntaria reclusión do versificador en Mondoñedo e o fracaso matrimonial son feitos que, sen dúbida ningunha, o poderían levar a escribir estes impresionantes versos:

*Polo crecente do luar recramo
à noite anterga que no meu carón respiro,*

*isa fouce de prata en que me firo
e me valeiro do sangue que derramo.*

*Do sangue soio non, que tamén chamo
de mín: prá terra a i-alma en que me miro:
unha cervá de negro en lento xiro,
no lindeiro do bosque, rudo o bramo.*

*Óllome eisi, i-ollándome de esguello,
dóume a nomear a i-alma que somello:
un home ao tempo de morrer ferio,*

*unha soma que vai con una soma,
unha mán que me apreixa e me non toma,
unha núbén na gorxa de vencido⁵⁴.*

Mestre Mateo, Giorgione e a maxia da música

No artigo máis arriba mencionado, “Mestre Mateo”, o narrador galego confésanos que, á parte das conversas que brotan das figuras de pedra do Pórtico da Gloria, o máis vivo, penetrante e significativo da obra do mestre compostelán talvez sexa a música que de alí emana. Neste caso refírese ao sobranceiro artista do noso particular “Renacemento” com-

⁴⁸ En relación con esta pintura, consúltese o *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani* (1978: 177-180). Cómpre examinarmos, así mesmo, o catálogo da exposición sobre o mestre italiano que nesta altura se está desenvolvendo nas *Scuderie* do Quirinale en Roma, titulado *Antonello da Messina, l'opera completa* (2006). Por outra banda, resultan interesantes as reflexións que César Antonio Molina publica en *La Voz de Galicia* baixo o título de “Sobre un poema siciliano de Cunqueiro” (20-VIII-2005: 14).

⁴⁹ Neste sentido véxase Lucco (1974). Na súa presentación Leonardo Sciascia pregúntase o escritor siciliano a quen se parece o descoñecido do Museo Mondralisca de Cefalú: a un mafioso do campo, a un dos barrios altos, ao deputado que senta nos bancos da dereita, ao campesiño e ao príncipe do foro, ao seu propio autor? E remata por expresar que intentar definir a condición social e a peculiar humanidade deste personaxe é imposible. Parécese a si mesmo, e aí fica todo.

⁵⁰ Moitas das viaxes que realiza o versificador dan lugar a unha serie de poemas que publicará principalmente nas páxinas de *El Faro de Vigo*. O autor viaxa levado polo coñecemento da historia, da literatura e da mitoloxía, e, ao regreso, vai crear a súa propia e persoal visión da visita por medio de poemas, libros, pezas de teatro... Froito desta romaría a Sicilia naceron: “Roger II en Monreale”, “Deuses en Agrigento”, “O cirio pascual na Capella Palatina” e o “Retrato Cabeza de home de Antonello de Mesina”. Esta última composición figura recollida en *Herba aquí e acolá* (1980: 168), e volve aparecer, conxuntamente coas outras tres, baixo o epígrafe de “Cantos sicilianos”, na edición de Costas González (120-122), aínda que aquí o nome do artista siciliano está modificado por “Antonello da Messina”. César Cunqueiro, nas actas do *Congreso Álvaro Cunqueiro* (1993: 207-215), remítese a esta viaxe. Ademais, Luján (1991), no especial que lle dedicou *La Voz de Galicia* ao escritor mindoniense, rememora a visita que ambos os dous realizan á “Magna Grecia”.

⁵¹ Cfr. “Un viaje a Sicilia” (*SG*, 9-X-1976: 18). Este artigo áchase recompilado en *Los otros caminos*, selección de César Antonio Molina (1988: 324-326).

⁵² Cfr. “Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal” (*La Estafeta Literaria* 294, xuño de 1964: 3-4).

⁵³ Ao non existiren datos fidedignos sobre a formación e verbo da actividade xuvenil deste pintor nado en Conegliano a partir da última década do século XV, en que está documentada a súa presenza en Venecia, a arte de Giovanni Battista Cima transcorre cunha absoluta coherencia estilística en numerosas variacións sobre o tema da Virxe co neno. Os seus esquemas compositivos, no espazo e nos volumes, aparecen estruturados cunha sensibilidade arquitectónica rigorosa nun proxecto semellante ao de Bellini e ao de Antonello da Messina, dentro dunha continua proporción de relacións entre a arquitectura e as nítidas figuras, representadas con precisión estereométrica na luminosidade aberta das paisaxes das terras do interior do Véneto. En relación con todos estes pormenores confróntese o que escribe Franca Zava Boccazzi (1963).

⁵⁴ Cfr. *Nordés* 4, II data, xullo de 1981: 8.

parando a súa “harmónica audición” co *Concerto* de Giorgione⁵⁵, cadro que podemos apreciar no Palacio Pitti de Florencia:

Mestre Mateo era músico. Tendrán arqueológica explicación los “gloriosos concertadores”, pero así no tendrán la explicación cabal y suficiente. Podía saber Mateo que todo arte aspira a la condición de música, y tampoco sería bastante. Era músico y se había deleitado muchas horas con la música. El verso de Rosalía ha sido para mí maravillosamente revelador: “do ceo a música vai dar comenzo”. ¿Recordáis, del Giorgione, el “Concierto del Palacio Pitti”? Va a comenzar la música, y lo que el Vasari, de una vez para siempre, llamó “il fuoco giorgionesco”, recoge ese súbito minuto de silencio que se va a preñar, como una mañana por el sol, de la grave y floreada música de las lentas tonadas venecianas. El Giorgione era músico. Mestre Mateo también, y de no menor calidad y finura, no menos atento que el Giorgione al templar de los instrumentos, a la música oída al pasar, al canto que en la rúa do Vilar o en Santa Susana, en la robleda, refresca una boca. Se está atento, oyendo con el oído y con el rostro todo, esa música que llena las estancias del mundo, a hora alba y al atardecer, esos números fugitivos que se ordenan en el aire como cristales que entre sí chocasen, o cual manos que pulsasen los sonoros hilos con que la luz del mundo está tejida [...]. Podéis quedaros, en el Pórtico de la Gloria, a oír el concierto. El Giorgione lo hubiera oído. Blake también, y también Rosalía. La música es una música primaveral, mucho más de la primavera que todos los violines italianos de Vivaldi: una florida e irresistible primavera, y toda la flora del Pórtico —ya lo he dicho, y ahora como entonces gusto de citar cuatro adjetivos que ordenó, en definición genial, don Angel del Castillo— “rica, exuberante, fresca y carnosa”, acabada de inventar allí mismo, está húmeda de rocío, y la brisa se posa en ella como el vuelo de la paloma en sus alas. Algo que es profundamente libre, conforme a Naturaleza: libre como lo es hoy el Nordeste sobre el pecho soleado de la mañana, surge, “allegro” como un licor caliente y vivificador... Mestre Mateo se arrodilla en la penumbra y asiste, en silencio, al celestial concierto.

En efecto, no Pórtico descubrimos unha orquestra pétreo cos seus membros afinando os instrumentos, ou, sinxelamente, mostrándooos afinados, dispostos para seren tanxidos. O xenio do creador ‘santiagués’ dános, en lectura alegórica, unhas pinceladas de profunda espiritualidade na concreción dos anciáns músicos, quen, á porta da Xerusalén Celeste, prepa-

ran os seus instrumentos para entoaren o Cántico Novo, o que equivale a dicir que poñen a punto as súas almas para recibiren a Graza. Estamos movéndonos nunha concepción teocéntrica do mundo, e debemos ter en conta o revestimento filosófico implícito na teoría exposta, na que a música é a máis perfecta das artes en canto as súas medidas, as súas proporcións e as súas harmonías constitúen un reflexo do que sucede nas esferas superiores⁵⁶.

O *Concerto* do pintor de Castelfranco, no cal un monxe pulsa as teclas dun clavicordio, mentres un segrar empuña o arco da viola e un terceiro personaxe parece esperar o intervalo oportuno para pórse a cantar, reproduce outro bo exemplo de que a arte da música é a que realiza con maior plenitude o ideal artístico, esa perfecta identificación da materia e da forma. E, aínda que cada unha das artes ten o seu elemento incomunicable, a súa única maneira de chegar á “razón imaxinativa”, podemos representalas a todas como aspirando continuamente á lei ou ao principio da música. Así o chegaría a expresar maxistralmente Walter Pater nos seus *Studies*, obra que, coma xa temos sinalado, o autor do *Fanto* le con devoción.

Agora ben, estas explicacións “arqueolóxicas” semellan interesarlle pouco a Cunqueiro, quen prefire sentirse anegado pola música “florida” e irresistiblemente “primaveral” que xorde “allegra” coma un licor “caliente” e “vivificador” do Pórtico da catedral compostelá e da creación do artista véneto. De feito, o fabulador de Mondoñedo seguramente admirou a “vívida” interpretación que resoa no “Concerto” coma un exemplo típico das moitas e enguedelladas variacións melódicas en que Giorgione deixa sentir a influencia da música, que tamén advertimos nas liñas paterianas: homes arroubados pola música; música xunto ao lago, escoitada a través da auga que flúe⁵⁷; persoas con rostros atentos, escoitando, á espera de descubriren o menor intervalo do son musical, a menor ondulación no aire, ou sentindo un instrumento sen cordas, cos oídos e cos dedos refinándose infinitamente no seu apetito de sons delicados... Nestes incidentes favoritos da escola giorgionesca áchanse representados, ademais, os intervalos “musicais” da nosa existencia; a vida mesma concibida coma unha especie de audición “allegra”. Acaso Cunqueiro non conseguiu apreciar, coma nós mesmos, que estes son momentos de xogo? Uns instantes de inesperada felicidade en que a tensión da nosa servil e cotiá atención se relaxa... Así, coa música, o mestre italiano, de xeito semellante ao galego, intérnase no xogo, nesas mascaradas en que o ser humano esquece a súa vulgar existencia.

Ao tratarmos dos concertos melodiosos que soan na produción xornalística cunqueiriana, cómpre termos en conta, ademais, “El pastor músico

del Carpaccio”⁵⁸, un escrito con acusados resóns nostáxicas. Neste caso o literato refírese ao “Compianto sul Cristo morto” de Vittore Carpaccio⁵⁹, que o somerxe nunha profunda reflexión verbo da soidade do poeta creador, sobre a súa propia señaridade talvez, ao sentirse reducido, coma o pastor do “Compianto”, a unha “figura lejana y solitaria, fráxil caña sonora en una montaña desnuda”:

Me había seducido de la tabla [...]. Aquel pastor músico que en lo alto de una colina, en el centro de la tabla, al fondo, tocaba una especie de clarinete [...]. Frente al pastor que toca de pie, apoyado en un desnudo árbol, otro pastor, éste sentado, abre las manos en la dulzura del aire arcádico, y se creería que está cantando algo [...]. Ahora he visto una excelente reproducción de la tabla del “Compianto” a todo color. El cielo es de un suave verde claro. El pastor viste jubón verde, pero el capote sin mangas es de un rojo vivo. El pastor tiene largo pelo rubio, muy rizado, y la caña del instrumento que toca es casi oro. En la inmensa soledad de Arcadia nace la canción irrefutable de la humana melancolía. Es palpable la nostalgia del músico de las cumbres. Y se me ocurre pensar que la mayor parte de la poesía que haya sido escrita en el mundo, podría ser sometida a una prueba: la de que el poeta creador aceptase ser reducido a esta figura lejana y solitaria, fráxil caña sonora en una montaña desnuda. Cuanto más posible pastor músico del Carpaccio el poeta, más profunda, veraz, humana la poesía. Ahí lo tienen, al vespertino encantador, al saudoso musical, alma de medio mundo.

Re(a)sumindo

Álvaro Cunqueiro é un fabulador que crea universos maravillosos por medio dos cales se rebelan contra a dimensión histórica do tempo e accede á idade mítica, tomando como base o soño, a esperanza, a fantasía e o mellor humor. As súas fantasías literarias remítennos, en múltiples ocasións, a un *Rinascimento* itálico sorprendente, con sorrisos imperecedoiros, rescatados dos lenzos dos artistas do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, ecos melódicos procedentes da creación dos mestres venecianos e outros motivos *rinascimentali* que se poñen ao servizo dun gran mito: o da procura dunha hipotética “Idade de Ouro”, que é o nome dun símbolo que nace dunha fantasía, dun estado de consciencia en que se neutraliza o tempo histórico e onde o suxeito imaxinante non atopa límites espazo-temporais nin de identidade.

Estas liñas que acabamos de escribir axúdannos a comprender o rexeitamento de Cunqueiro polas

contendas “apocalípticas” que Paolo Uccello reproduce nas composicións guerreiras da *Battaglia di San Romano*, un tumultuoso combate ategado de cabalos polícromos e de soldados mecánicos similares a “robots”, segundo el escribiu. A pouca consideración do escritor mindoniense por estes combates da “guerra futura”, que contrastan visiblemente con todas esas batallas que teñen que librar os cabaleiros “soñadores” que desfílan polas súas páxinas, maniféstase desde moi cedo e discorre parella á súa aversión pola cultura “laica” e “mecánica”, deshumanizadora, que o escritor ve reflectida no *Brave New World* de Aldous Leonard Huxley. No seu parecer, esta utopía futurista, fundamentada en

⁵⁵ Giorgio Zorzi ou Giorgio de Castelfranco, alcumado Giorgione, é un pintor que gozou dunha enorme fama entre os seus contemporáneos e durante os séculos XVI e XVII —o seu nome aparece citado en *Il Cortigiano* de Castiglione xunto aos “excelentísimos”: Leonardo, Mantegna, Rafael e Miguel Anxo—. En Venecia tivo como mestre a Bellini, estudou a obra de Antonello da Messina e probablemente coñeceu a Leonardo durante a súa estada nesta cidade. En contacto cos círculos humanistas venecianos e cos filósofos do estudo paduano, manifestou amplos intereses culturais, e o seu amor pola música e pola poesía é recordado por Vasari. A obra de Giorgio Zorzi determinou un cambio decisivo no curso da pintura véneta, converténdose no punto de referencia obrigado para toda unha xeración de artistas, e contribuíndo á renovación da arte de Giovanni Bellini na derradeira etapa creativa do ancián mestre. Giorgione comparte os últimos anos da súa actividade co mozo Tiziano, polo que algúns cadros desta etapa suscitan graves problemas de atribución. A hipótese da autoría está formulada respecto do “Concerto”, unha alegoría que ten como obxecto a teoría e a práctica da música. Sobre este particular e verbo da relevancia que acadou o *fatto musicale* no fenómeno que algúns críticos adoitan denominar *giorgionismo*, cómpre consultarmos o que escribe Augusto Gentili (1988). Igualmente, remitímonos ao ensaio de Johannes Wilde (1988).

⁵⁶ Verbo deste argumento véxase o que escribe Carlos Villanueva en “La Imago Musicae del Pórtico de la Gloria” (1993: 104-112), quen afirma que ao longo do Camiño de Santiago —un camiño penitencial— o “instrumento” adquire un significado pedagóxico, e que a maior parte dos pórticos presentan un bo número de músicos afinando os seus instrumentos. En relación con este tema podemos consultar, igualmente, o estudo de Manuel A. Castiñeiras (1999).

⁵⁷ Lembremos que nesta escola existe outro elemento que causou unha grande impresión no noso literato: a presenza da auga, tan característica e case tan suxestiva como a da música mesma.

⁵⁸ Cfr. *El descanso del camellero* (op. cit.: 157-159).

⁵⁹ Non existen documentos sobre a formación deste pintor nado en Venecia arredor de 1455, polo que foron formuladas diferentes e encontradas opinións ao respecto. As súas primeiras pinturas revelan unha vasta e complexa cultura, non só circunscrita á arte veneciana e a Antonello da Messina, senón que tamén abarca os modelos de Urbino e de Ferrara e os dos franceses. Próximo ao ambiente do humanismo véneto, Carpaccio sentiu a fascinación polos temas cortesés e cabaleirescos, relacionados co mito de Circe; pero a súa fama estivo ligada, sobre todo, aos ciclos de teas pintadas para as escolas venecianas de Sant’Orsola e de San Giorgio degli Schiavoni, dos Albanesi e de Santo Stefano. Entre as maiores creacións do artista figura o “Compianto”.

premisas científicas, imposibilita a lembranza da “Idade dourada”, principal núcleo xerador da súa traxectoria creativa.

E se os “soldados mecánicos” uccelianos discordan visiblemente nos paraísos imaxinarios do autor do *Fanto*, nestes mesmos paraísos repousan con absoluta placidez as súas antagonistas, ou sexa, as criaturas “cándidas” e “virxinais”, engalanadas con “lirios” como as *Annunciazioni* dos pintores renacentistas. Así mesmo, nas súas fantasías literarias atopan un acubillo permanente os sorrisos imperecedoiros das teas de Antonello da Messina e de Leonardo da Vinci, a representación de Pico della Mirandola semellante a un arcanxo San Rafael ou a un Mercurio, extraída dos *Studies* de Pater, e as paisaxes lendarias dos lenzos de Sandro Botticelli e de Fra Angelico. Da súa marabillosa creación emerge, ademais, a fascinante luminosidade das gamas cromáticas que anegan as “mariñas” de Piero della Francesca, ribeiras míticas somerxidas nun colorido de “paz” e de “moderación”, que seguramente chegaron a provocar no literato galego unha emoción pictórica similar á da rememoración do “Paraíso Perdido”. Esta lembranza, que o narrador con tanto degoro anda a procurar na súa terra galega, autorízao a vincular os edénicos verxeis descritos polo mestre italiano coa policromía da beiramar betanceira. Cómpre puntualizarmos, pois, que o creador de Mondoñedo non se sente atraído polos cálculos xeométricos do artista de Borgo San Sepolcro, senón pola *vérité première* do xenio artístico do pintor umbro: a color e a luz máxica que despiden os seus lenzos.

Á parte, Cunqueiro “pinta” coa palabra as “sanguíneas” paisaxes betanceiras, emulando as pinceladas “purpúreas” de Veronese e de Tintoretto. Estes escritos transmítennos a invitación de mesturar o apetitoso *autunno veneziano* co sangue que corre polas nosas veas, para poder embriagarnos, aínda que só sexa por uns intres, cunha imaxinación alegre e libre que nos permita acceder a esa “existencia ilusoria” que necesariamente debe agromar sobre o automatismo cotián. Ademais, a gama de cores “áureas” dos pintores venecianos somerxen o literato nun soño nostálxico, nun mundo transido de ecos culturais que favorece a súa señardade pola degoirada “Idade dourada”.

Nas súas imaxinacións, o prosista mindoniense proclamou, igualmente, a poética *intellettuale* do soberbio pintor de Florencia. Agora ben, o creador do *Fanto* elévase por riba da técnica proposta por Leonardo, ao considerar que a actividade do artista debe fuxir da “abstracción” da intelixencia para ir á procura desoutra “significación-figuración” transferida do plano sentimental á súa propia obra. Así, no universo cunqueiriano gravitan con notoria asiduidade as fantásticas máquinas voadoras do xenial

“florentino”. Sobre este particular cómpre subliñar-mos, outrosí, que Cunqueiro manifestou a través das súas páxinas unha clara devoción polo voo. Na súa obra voan as meigas, os díaños, as illas, os mares, os sombreiros e tantas outras criaturas que cobran vida na súa creación marabillosa. Todas elas se alzan en busca dun agarimo nestes “Paraísos” míticos, a carón dos increíbles enxeños de Da Vinci. Trátase dun voo imaxinativo, “icárico”, ao que o fabulador e os seus personaxes se aferran ata o final. Con todo, co paso dos anos esta ansia vaixe desprendendo do entusiasmo utópico dos primeiros momentos, para se ir somerxendo nunha melancolía que os mantén a todos eles a rentes da trivial realidade.

En definitiva, podemos concluír expresando que, fronte a poéticas obstinadas en afondar na tristura e na miseria humana, o noso fabulista levanta unha extraordinaria literatura da alegría e da esperanza, o cal non quere dicir que non experimentase coma calquera o que de ilusión ten o propósito de voar cara ao sol, como desexaban Ícaro ou Leonardo. Esta sensibilidade pola traxedia final percíbese na súa obra a medida que transcorren os anos. Pero Cunqueiro quixo resistir. E para iso, fronte ao lirismo da tristeza e dos “profesionais da angustia”, ergueu unha torre-escritura da ilusión. Ou, mellor dito, pretendeu erguela sen o conseguir na súa totalidade, pois devagar os seus soños vanse tinxindo de nostalxia. Ao longo destas páxinas fica ben claro que a prisión mítica existe e que o desalento é algo que inmoviliza a vida humana. Pero o literato tamén proclama o voo “icárico-leonardiano”: a obriga que temos de tentar a saída á luz do día que nos espera fóra do labirinto. Así, perante a abafante existencia, o creador de Mondoñedo sustenta a fantasía, o soño e o mito como realidades superiores capaces de liberar o ser humano. Se o escritor se aferrou ao “Paraíso Perdido” ou á “Idade de Ouro” non foi sen un sentimento de melancolía, pero o motivo do “ubi sunt” medieval non lle impediu recomendarnos o “carpe diem”, que aprendeu entusiasticamente na Italia renacentista, ou no noso particular *Rinascimento*. De feito, neste “renacer” galego descubrimos un dos sorrisos máis impresionantes que nos legou a historia da arte, o do profeta Daniel, imperecedoiro e esperanzador coma os das criaturas de Leonardo. É dos instrumentos “celestiais” que o Mestre Mateo introduce no Pórtico da catedral compostelá chéganos unha música “florida” e irresistiblemente “primaveral”, “vívida” coma un licor “caliente”. Estes intervalos “musicais”, que a Cunqueiro lle recordan o *Concerto* de Giordano a que Pater se refire nos seus *Studies*, poderían simbolizar a vida mesma concibida coma unha especie de audición “allegra”... Eses instantes de inesperada felicidade en que a tensión da nosa servil e cotiá atención se relaxa ■

Bibliografía de Álvaro Cunqueiro⁶¹

Poesía

- (1980). *Herba aquí e acolá, Obra en galego completa* (OGC). Vol. I, Poesía-teatro. Vigo: Galaxia.
- (1991). *Herba aquí ou acolá*. Edición de X. H. Costas González. Vigo: Galaxia.

Prosa narrativa e periodístico-literaria

1. Novelas

- (1983). *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*. Barcelona: Destino.

2. Narracións breves

- (1968). *San Gonzalo*, en *Flores del año mil y pico de ave*. Barcelona: Ediciones Táber.

3. Compilacións en libro de artigos periodísticos

- (1969). *El envés*. Barcelona: Táber, Colección Ciempiés, Pie 17.
- (1970). *El descanso del camellero*. Barcelona: Táber, Colección Ciempiés, Pie 22.
- (1986). *Viajes imaginarios y reales*. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1988). *Los otros caminos*. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1989). *El pasajero en Galicia*. Selección y prólogo de César Antonio Molina. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1991). *Encuentros, caminos y noticias en el Reino de la Tierra*. Santiago de Compostela: *El Correo Gallego*, edición non venal.

4. Artigos de índole especialmente ensaística

- (1964). “Wenceslao Fernández Flórez, gallego universal”. *La Estafeta literaria* 294 (xuño).

- (1991). “Imaxinación e creación. Notas para unha conferencia”. *OGC*, vol. IV. Vigo: Galaxia.

5 Colaboracións periodístico-literarias

Arriba

- “Diario de otra guerra”, 21-IV-1942.
- “El otoño”, 22-IX-1960.

La Noche

- “Los lirios”, 14-IV-1960.

La Voz De Galicia

- “Las luces”, 1-VI-1952.
- “Vísperas”, 29-VI-1952.
- “Laude del vino de Betanzos”, 20-VII-1952.
- “Retratos imaginarios”, 3-VIII-1952.
- “Teixeira de Pascoaes”, 21-XII-1952.
- “Campanas bajo el agua”, 22-II-1953.
- “Mestre Mateo”, 22-III-1953.
- “MM de Montgolfier en Betanzos”, 18-VIII-1953.
- “El tiempo de los lirios”, 20-VI-1954.
- “El otro país”, 30-1-55.
- “El viaje de abril”, 31-III-1957.
- “Tiempo de vendimia”, 15-IX-1957.

Sábado Gráfico

- “Iba por el camino de Villareale”, 27-II-1955.
- “La ciudad del desasosiego”, 24-III-1957.
- “Días en los que canta el cuco”, 21-IV-1976.
- “La casa de Leonardo”, 1-VII-1978.
- “El predicador y el desnudo femenino”, 9-VI-1979.
- “Los jóvenes canteros”, 6-VII-1979.

⁶¹ Aparecen relacionados, unicamente, aqueles textos referidos e analizados ao longo deste traballo.

Referencias bibliográficas

- Alighieri, Dante** (1990). *La Divina Commedia*. Edizione a cura di Stefano Jacomuzzi, Attilio Dughera, Giovanna Ioli e Vincenzo Jacomuzzi. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Argan, Giulio Carlo** (1955). *Fra Angelico: étude biographique et critique*. Traducción do italiano de Rosabianca Skira-Venturi. Genève: Skira.
- Carro García, Jesús** (1960). *O sorriso do Profeta Daniel no Pórtico da Gloria da catedral compostelán*. Lar 304: Buenos Aires.
- Castiñeiras, Manuel A.** (1999). *El pórtico de la Gloria*. Madrid: San Pablo.
- Clark, Kenneth** (1995). *Piero della Francesca*. Versión española de Carlos García Peña. Madrid: Alianza Editorial.
- Cunqueiro, César** (1993). Actas do *Congresso Álvaro Cunqueiro*. Lugo: Servizo de Publicacións da Deputación Provincial.
- Chastel, André** (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Traducción de Luis López Giménez e Luis Eduardo López Esteve. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, Jean; Gheergrat, Alain** (1996). *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*. Paris: Robert Laffont.
- Dizionario enciclopedia dei pittori e degli incisori italiani** (1978). Torino: Giulio Bolaffi Editore, vol. I.
- D'Ors, Álvaro** (1994). *La risa del Profeta Daniel*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico.
- Ferguson, George** (1956). *Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Filgueira Valverde, X. Fernando** (1948). Santiago de Compostela. *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo. Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. III, fascículo 9.
- García Iglesias, J. M.** (1988). “Las pinturas de Arante y el maestro de Mondoñedo (siglo XVI)”. *Estudios Mindonienses (Anuario de Estudios Histórico-Teológicos de la diócesis de Mondoñedo-El Ferrol)*. Salamanca.
- Gentili, Augusto** (1988). *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2ª edizione.
- Gombrich, Ernst H.** (1982). *El legado de Apeles. Estudios sobre el Renacimiento*. Versión española de Antón Dieterich. Madrid: Alianza Editorial.
- González Gómez, X.** (1991). *Flor de diversos (escolma de poetas traducidos)*. Vigo: Galaxia.
- Lucco, Mauro** (2006). *Antonello da Messina, l'opera completa*. Milano: Silvana Editoriale Spa.
- Luján, Néstor** (1991). “Manjares y vinos en imaginación barroca”, *La Voz de Galicia*, especial “Día das Letras Galegas”. A Coruña, 17-V-1991.
- Molina, César Antonio** (1986). Selección e prólogo de *Viajes imaginarios*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1988). Selección de *Los otros caminos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (1989). Selección e prólogo de *El pasajero en Galicia*. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2005). “Sobre un poema siciliano de Cunqueiro”, *La Voz de Galicia*, 20-VIII-2005.
- Pallucchini, Rodolfo** (1984). *Veronese*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- (1958). “Le Cinquecento a Venise”. *L'art e l'homme*, obra dirixida por René Huyghé. Paris: Librairie Larouse, vol. III.
- Panofsky, Erwin** (2001). *Estudios sobre iconología*. Versión española de Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Universidad.
- Pater, Walter** (1942). *Retratos imaginarios*. Traducción de J. Farrán y Mayoral. Barcelona: Ediciones Aymá.

(1980). *The Renaissance: Studies in Art and Poetry: The 1893 text*. Edited, with Textual and Explanatory Notes, by Donald L. Hill. California: University of California Press.

Pérez-Bustamante, Ana Sofía (1987). *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Perucho, Joan (1986). “Leonardo i els somriures enigmàtics de Civitavecchia” *Els balnearis, Obres completes*, vol. II, *Narracions* 1. Barcelona: Edicions 62.

Quiñones, Ana M^a (1995). *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La Flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Réau, Louis (1955). *Iconographie de l'art chrétien*. Vol. I. Paris: Presses Universitaires de France.

Rossi, Marco (1976). *Leonardo*. Tradución de Marciano Villanueva. Barcelona: Ediciones Carrogio-Numancia.

Sciascia, Leonardo (1974). Introducción a *La obra pictórica completa de Antonello da Messina*, traducción de Francisco J. Alcántara. Barcelona: Rizzoli-Noguer.

SEPT (1992). *A Biblia*. Vigo: Sept.

Temprano, Emilio (1999). *El arte de la risa*. Barcelona: Seix Barral.

Tolnay, Charles de (1992). *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. Versión española de Aurelio Martínez Benito. Madrid: Alianza.

Valle Pérez, José Carlos (1974). “Maestro Mateo”. *Enciclopedia Galega* Vol. III. Santiago de Compostela-Gijón: Silverio Cañada Editor.

Venturi, Lionello (1990). *Piero della Francesca*. Genève: Skira, 2ème édition.

Villanueva, Carlos (1993). “La Imago Musicae del Pórtico de la Gloria”. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*, obra coordinada por José López-Calo. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Wilde, Johannes (1988). *La pintura veneciana: de Bellini a Ticiano*. Tradución de Fernando Villaverde. Madrid: Nerea.

Zava Boccazzi, Franca (1963). *I maestri del colore. Cima da Conegliano*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.