

El revés de la Virgen

No es la primera vez que escribo sobre la pintura de Tino Grandío. Acabará por notarse mi debilidad. Pero en esta ocasión me detengo en un cuadro que, lo reconozco, no me interesa por sus calidades pictóricas, sino por todo lo demás. Por su pequeña historia y las personas que participaron en ella, por el proceso que siguió el pintor para elaborarlo y por establecer relación con la significativa imagen religiosa que le sirvió de modelo

POR AMOR AL ARTE



POR
LUCILA YÁÑEZ

SI DEJAMOS a un lado las cuestiones técnicas de esta obra, para considerar el motivo representado, el cuadro 'Virxe dos Ollos Grandes' resulta ser una pieza anecdótica en el conjunto de la producción de Grandío. El religioso fue un tema apenas presente en sus trabajos. Algún Cristo y, eso sí, unos cuantos cuadros protagonizados por curas, personajes que le agradaban por su enlace con lo popular, el aspecto de la religión que seguramente más le interesaba. De ahí también su declarada 'devoción' tanto por la propia Virgen como por San Froilán, figuras ambas emblemáticas y muy cercanas a las gentes de Lugo.

Quienes se dedican a la pintura, a la escultura o a cualquier otra actividad artística atraviesan diversas etapas que configuran sus trayectorias. Transitan por itinerarios de búsqueda recorriendo los múltiples caminos del arte e indagando en los diversos lenguajes plásticos hasta encontrar, si lo consiguen, aquellos en los que reconocerse y sentir comodidad. Avanzan y profundizan en el conocimiento de los procedimientos y los materiales, mejoran la capacidad de manejar los recursos y, poco a poco, adquieren mayor seguridad para crear.

Lo habitual, y lógico, es que entre las primeras realizaciones de un artista y las de su etapa de madurez se evidencien grandes diferencias. En todos los sentidos, no solo en cuanto al uso de la técnica.

Está, por ejemplo, quien de la figuración pasa a la abstracción, quien de preocuparse por la representación pasa a hacerlo por el concepto, o a la inversa. O quien 'padece' la influencia excesiva de otra personalidad artística bien reconocida, hasta que se desprende del lastre y consigue reinventarse y progresar.

El pintor Tino Grandío nos proporciona un significativo ejemplo de crecimiento artístico. De sus primeros a sus últimos cuadros se aprecia una gran transformación. De la obviedad de la materia y el color evoluciona hacia lo exquisito, desprendiéndose de efectos, aparentemente simplificando,

hasta conseguir una obra coherentemente, bien identificable, original y con personalidad.

Grandío no abandona el color, como se ha planteado en muchas ocasiones, pero sí deja atrás los colores vivos. Tampoco simplifica, como pudiera parecer. ¡Al contrario! Su paleta se enriquece, se sofisticada, porque obtiene una extraordinaria gama de grises matizados, limpios, cálidos o fríos, de contenida luminosidad, elaborados con sutiles mezclas de pigmentos.

Como veremos, el cuadro de la Virgen pertenece a una etapa desigual de la producción de Grandío durante la cual conviven las pinturas de profusos colores, entre las que encajaría esta obra, con las caracterizadas por el uso moderado de la técnica y los materiales. Una etapa que anticipa la consecuentemente transformación de su pintura. Porque, aunque el pintor mantiene el gusto por la materia, inicia el paulatino abandono de estridencias y rudezas y acusa la necesidad de entonar con nuevas gamas tonales. Poco a poco la aridez irá dando paso a la mancha jugosa, que se fundirá para sugerir siluetas y sombras y manejar contrastes de luz. Por su parte el dibujo, que a veces le ocasionaba dificultades, apenas se mantendrá como referencia. Solo permanecerá lo imprescindible en los retratos.

Tino Grandío era primo hermano de Antonio Fernández López, significado empresario, humanista y mecenas lucense que desde un principio animó y valoró las inquietudes creativas del promotor artista, a pesar de la irregularidad de sus primeros trabajos.

Tanto es así que, además de ánimos, con discreción y frecuencia, solía facilitarle ayuda económica para óleos, lienzos, y pinceles.

Gracias a ese respaldo cercano y a la pensión de la Diputación de Lugo de 1949, Grandío pudo marchar a Madrid para formarse

y tener la oportunidad de dedicarse al arte.

En 1950 Antonio Fernández fundó el Colexio Fingoi. Lo hizo con el propósito de proporcionar a Lugo un modelo pedagógico innovador y experimental, comprometido con la naturaleza y con la cultura gallega, interesado en el individuo y muy preocupado por la calidad intelectual de la docencia. Aprovechó la relativa apertura que se produjo en torno a ese año en el mundo de la enseñanza para dar forma al centro y procuró excelencia al seleccionar al profesorado y nombrar director a Ricardo Carvalho Calero.

Para adecuarse al sistema educativo vigente en aquellos tiempos, con leyes que regulaban una «educación conformada por el sentido religioso», el recinto del colegio debía contar con una capilla y la capilla, a su vez, necesitaba una imagen. Por eso, para colocar una pieza original y de paso mantener el apoyo al primo pintor, Antonio le encargó a Tino el cuadro de la Virgen de la Asunción en la advocación de Nosa Señora dos Ollos Grandes, emblemática patrona de Lugo cuya imagen escultórica de alabastro policromado se venera en la catedral lucense. Y Tino elaboró una obra para dar su «alegre» versión de la Virgen, un gran óleo de 195 x 139 cm, sin firma, pero con título y fecha escritos en la propia pintura: 'Virxe dos Ollos Grandes 1953'.

El cuadro permaneció durante unos años en la capilla del colegio. Lo recuerda bien Siña Fernández Puentes, una de las hijas del fundador del centro y actual directora del mismo, que amablemente comparte conmigo sus vivencias relacionadas con la obra y me facilita fotografías familiares inestimables para completar este relato. En una de ellas puede verse el interior de la capilla todavía con el cuadro de Grandío colocado a modo de retablo tras el altar.

El Colexio Fingoi se fue asentando poco a poco, afianzando un alumnado estable que avanzaba en cursos.



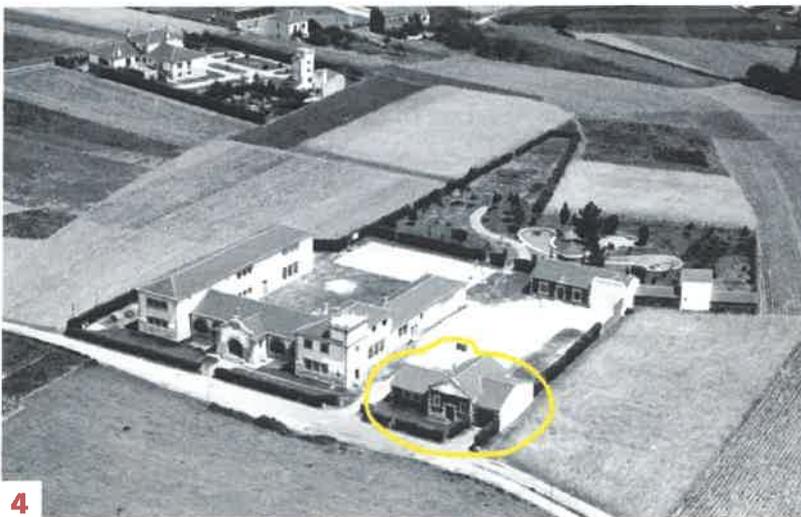
Había pasado un tiempo desde su fundación cuando se produjo la visita del entonces obispo de Lugo, nombrado en 1961, Antonio Ona de Echave, que acudía para bendecir las instalaciones. Lo habitual en la época. El caso es que, al parecer, al obispo no le agradó el cuadro «moderno» de la Virgen. Es probable que lo considerase poco ortodoxo, incluso poco respetuoso. Demasiado colonista y descuidado en el dibujo de las formas. El tratamiento pictórico próximo al fauvismo que Grandío había dado a la obra no congeniaba con la solemnidad del conjunto escultórico de la catedral lucense. La escultura de la catedral mantiene más la distancia, en el cuadro, más cercano, todo es más evidente.

La representación de imágenes religiosas es compleja y suele generar controversia si se aleja de lo acostumbrado. Aún siendo piezas artísticas, van dirigidas a un público determinado, creyente y devoto, que precisa e incluso exige fórmulas tradicionales, realistas, sin excesos, más bien convencionales y contenidas.

Esta particular interpretación artística de la Virgen, una de las variantes iconográficas de la 'Virgo Lactans' o 'Virgen de la Leche', ha planteado históricos recelos. En determinados ámbitos eclesiásticos, el seno descubierto de María no siempre ha sido aceptado por las sensibilidades más pudorosas. Además, al partir de una imagen tan conocida, como lo es en este caso la presente en la Catedral de Lugo, es fácil establecer comparaciones. Quien quiera hacerlo, puede encontrar una ligera pero significativa diferencia entre la sutileza con que la mano de la Virgen sostiene su pecho en la escultura de la Catedral y la manera en que lo oprime la mano de la Virgen que pintó Grandío. Quizás el pintor fue poco cuidadoso al plasmar ese detalle, o no le prestó atención, pues estaba ocupado en pintar.

Tras la visita del obispo, el colegio se planteó retirar la pintura de la capilla y considerar otro lugar donde ubicarla. Mientras tanto, para sustituir al cuadro, Antonio Fernández le encargó al escultor Xoán Piñeiro una talla en granito del niño Jesús con el cordero en el regazo. Pero la desnudez del Niño esculpido por Piñeiro tampoco fue del agrado obispal. Más adelante, para evitar conflictos innecesarios, se optaría por colocar en la capilla una figura del niño Jesús absolutamente recatada y convencional.

Avanzaban los años 70 y el cuadro de Grandío, ya retirado de la capilla, comenzó a tener problemas de conservación. Fue cuando el polifacético artista Pacios, que compaginaba su actividad como profesor en el Colegio Fingoi con el trabajo en el Museo Provincial, aconsejó el traslado de la pintura al centro museístico, para poder frenar y tratar los deterioros. Y en el museo permanece y se conserva desde entonces, expuesta en la actualidad junto a la escalera



principal del edificio. Los estudios especializados sitúan en Italia el origen de esta peculiar y sorprendente representación de la Virgen y el Niño y desde allí se extendió hacia otros lugares de Europa, en particular hacia la Península Ibérica.

Hace alusión a la importancia del hecho natural de la lactancia materna, ya considerada fuente de fertilidad y vida en las antiguas civilizaciones, y a la estrecha relación que se establece entre madre e hijo como paradigma de entrega y alegoría de la vida y la regeneración.

La iconografía de la lactancia se popularizó en el arte religioso bajomedieval y en torno a ella surgieron numerosas variantes que aplicaban ideas y detalles que provenían de escritos o eran transmitidos oralmente. Nada era improvisado. Los textos sacros eran la fuente documental principal para la figuración artística. Sobre todo la Biblia, que hace referencia a la importancia de la leche como alimento vital, y los Evangelios Apócrifos, que relatan de forma anecdótica escenas de la infancia de Jesús. Pero también otros textos devocionales, en particular

1-2. 'Virxe dos Ollos Grandes'. Tino Grandío Inverso y reverso del cuadro.

3. Interior de la capilla de Fingoi. Ceremonia familiar. Antonio Fernández, en segundo plano a la izquierda. Octubre de 1970.

4. Colexio Fingoi y capilla. Al fondo, el chalet 1960.

las 'Cantigas de Santa María' de Alfonso X, que narran la curación de un monje cisterciense al que María dio leche de su seno.

La Virgen de la Catedral de Lugo no da de mamar al Niño. No muestra ese momento de intimidad, sino que representa la lactancia universal. Jesús posa su mano derecha sobre el pecho descubierto de su Madre y con ello aprueba que ofrezca a los fieles el alimento de la redención.

El rostro atrayente pero inexpressivo de María, la disposición frontal y rígida de la figura y el conjunto escultórico de nubes y angelotes que rodea a la Virgen con el Niño construyen un esce-

nario de ostentación y exaltación de la lactancia que remarca su carácter sacro y aleja cualquier otra interpretación.

Grandío quizás pintó el cuadro a partir de alguna de las láminas o postales en circulación de la Virgen de la Catedral de Lugo. La paloma blanca, símbolo del Espíritu Santo, aparece todavía colocada en posición oblicua, como lo estuvo hasta los años 60. Postales que con frecuencia estaban coloreadas y saturadas para acentuar el atractivo visual, lo cual pudo influir en el pintor al aplicar el color. En todo caso, se desprecupó de ser fiel a las formas y las proporciones. Eliminó detalles, convirtió a los niños-ángeles en muñecos sin rostro y acentuó los colores, los dorados son verdes y amarillos y las sombras más oscuras son puro azul ultramar.

Es posible que Grandío tuviese en cuenta que la imagen iba a ser contemplada sobre todo por los niños y las niñas del colegio y que tanto el vivo uso del color como el aparente descuido al dibujar y definir las figuras fueran intencionados, para dar a la pintura un aire infantil, sencillo, naif, que conectase fácilmente con el

público escolar. El cuadro de la Virgen de Grandío esconde además un reverso inesperado, una pintura sin acabar del desnudo de una mujer tumbada que, por fortuna, el obispo no tuvo ocasión de contemplar durante su visita. De haberla tenido, quién sabe qué destino habría sugerido para la obra.

La explicación es muy sencilla: Tino, simplemente, reutilizó un lienzo.

No descubrió nada nuevo. El personal del Museo Provincial y muchas otras personas conocen la existencia del esbozo y la foto de la traseira del cuadro, que aparece reproducida en el libro 'Tino Grandío (1924-1977)', de Luis María Caruncho, publicado por la Fundación Barrié en 1996.

Si tenemos en cuenta las dificultades económicas que sabemos tuvo el artista en sus inicios artísticos, él mismo decía que «era más pobre que las ratas», suponemos que exprimía y aprovechaba al máximo los materiales. Pero, por suerte, tenía criterio, el suficiente para ser honesto y exigente con su trabajo, para ser capaz de reconocer y descartar una obra que no le salía como esperaba o en la que no avanzaba con satisfacción. Podía asumir la difícil e importante tarea, de seleccionar para eliminar lo mediocre y buscar lo trascendente. De no aplicar el «yo soy artista y todo lo que hago es arte».

Por lo que se puede apreciar en la pintura del reverso, apenas esbozada y con problemas de composición, dibujo y proporciones, podría tratarse de un trabajo de escuela con posado de modelo del natural. También guarda cierta relación con los dibujos de mujeres desnudas que trazó en los muros de la casa familiar de Lousada. Cuerpos de formas redondeadas que todavía evidencian preocupación por la figuración tradicional y evocan prototipos artísticos anteriores.

Además de estar presente en la obra de muchos grandes pintores, Rubens, Goya, Velázquez..., el tema de la mujer desnuda tumbada se representó en abundancia en la segunda mitad del siglo XIX. En la 'Olympia' de Manet, inspirada en Tiziano; en 'La perla y la ola', exquisita obra de Paul-Jacques-Aimé Baudry, en pinturas de Courbet, Renoir, Fortuny, Sorolla...

Podemos pensar que Grandío intentó probar suerte con una composición clásica. Sin embargo, el desnudo fue un tema que trató solo ocasionalmente. Eso sí, lo hizo con acierto en su madurez, como lo demuestra su interpretación de la 'Venus del espejo' de Velázquez, una obra premiada en 1971 en la I Bienal de Marbella.

En su día, Grandío tuvo libertad para pintar una imagen religiosa, de no ser así le habría costado atenerse a las pautas. Su 'Virxe dos Ollos Grandes' tiene el valor de ser, esencialmente, una muestra de expresión artística que contiene una emotiva historia.