

Urbano Lugrís y *Don Quijote*: espacio y tiempo soñados

Francisca García Jáñez

*Rocinante era real, y esto es un sueño
soñado en el fanal que el tiempo empaña.
Y aquí estoy, destiempado, en duermeverla.*
José Hierro, “Don Quijote trasterrado”, *Agenda*.

Dice Luis Rosales en su estudio *Cervantes y la libertad*: “Cervantes nos enseña que el valor de atreverse a fracasar no debe confundirse con la voluntad de frustración, ni el valor de aceptar el fracaso se puede confundir con el desánimo. Don Quijote se arriesga, vive en peligro, pero no cede ante la derrota. El fracaso le hace nacer todos los días” (II, 852). Estas palabras podrían acercarnos a la imagen que Urbano Lugrís dedica en 1963 a la figura del personaje cervantino, el óleo titulado *Don Quixote*. En él, el hidalgo manchego aparece pensativo y como metido en un sueño, pero a pesar de sus derrotas se muestra *renaciendo* siempre de pie, *edificando* su propio fracaso.¹

Al observar el cuadro uno se plantea qué escena quiso plasmar el pintor. Comprobamos que el hidalgo está de pie como “durmiendo el primer sueño, sin dar lugar al segundo” (II, 1179),² pues, según la orden de la andante caballería, Don Quijote estaba obligado “a vivir contino alerta, siendo a todas horas centinela” (II, 1120) de sí mismo, mientras Sancho duerme despreocupado y tranquilo al lado de su bota de vino. El árbol sobre el que se apoya el aventurero es un árbol sin hoja y sin fruto, en definitiva, sin alma, lo que prueba que el protagonista está viviendo, ya sin amores, la última parte de su viaje soñado.³ Podemos pensar pues en un momento antes de dos escenas de la segunda parte del libro que se interrelacionan: el inicio del cap. 20 donde Don Quijote hace un discurso sobre el sueño del criado y la vela del señor en el que envidia la placidez del sueño de Sancho así como critica su poca ambición;⁴ y, relacionado con éste, el cap. 68 donde Sancho hace un conceptuoso discurso sobre el sueño en el que ensalza el poder igualatorio del mismo y lo asemeja a la muerte.⁵

Aunque la imagen pintada por Lugrís bien pudiera referirse a una escena de estos capítulos, el cuadro puede interpretarse como una visión personal del pintor sobre la novela de Cervantes:

¹ Podemos hacernos la misma pregunta que se hacía Azorín en 1905: “¿En qué pensaba don Alonso Quijano, *el Bueno*, cuando iba por esos campos a horcadas de Rocinante, dejadas las riendas de la mano, caída la noble, la pensativa, la ensoñadora cabeza sobre el pecho? ¿Qué planes, qué ideas imaginaba? ¿Qué inmortales y generosas empresas iba fraguando?”. Véase Azorín (113).

² Citaré por la edición de Francisco Rico (1999).

³ Al final del cap. 1 de la primera parte, Don Quijote elige como señora de sus pensamientos a Dulcinea del Toboso “porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (I, 43).

⁴ “—¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser envidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores ni te sobresaltan encantamientos! Duermes, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia” (II, 790-91).

⁵ “Bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templar el ardor, y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia” (II, 1180).

Lugrís *sueña* que Don Quijote y Sancho duermen así. Su mirada simbólica está detenida en el tiempo, es un alto en el camino del hidalgo para ratificar que, a pesar de los castillos derruidos y de tantos sueños por batallar desfaciendo entuertos, Don Quijote seguirá soñando a pesar de todo, porque, en palabras de G. Bachelard, “jamás dormimos por entero, por eso soñamos siempre” (1994, 238).

El cuadro fue un encargo del librero de Coruña, Fernando Arenas, con motivo de la inauguración de la librería “Cervantes” en 1963. Constituyó el pago por parte de una cuenta abierta que Lugrís tenía en dicha librería en concepto de material de pintura y consistió en dos óleos sobre tabla de similares dimensiones que servirían para adornar una pared del local: éste, *Don Quixote* (140 x 100 cm), y otro de tema también castellano titulado *Cerre caput Castellae* (185 x 110 cm).

El Quijote formaba parte de las lecturas frecuentes de Lugrís. Se sabe que conocía extensos párrafos de memoria. Era una persona muy culta a quien le gustaba recitar fragmentos de obras literarias delante de sus amigos como un simple ejercicio de divertimento. No es extraño que lo literario impregne toda su obra. Aunque este cuadro es atípico en la producción de Lugrís por la escasa presencia de la figura humana, el tema cervantino debió de tener importancia en su vida.⁶

La imagen del hidalgo lugrisiano representa un espacio exterior que remite inexorablemente a un espacio interior, el mundo *por de dentro* del personaje cervantino, y a la vez, la propia proyección del pintor en un momento de su vida. Lo exterior ayuda a completar el mundo interior de Don Quijote. En la escena el caballero está en duermevela y Sancho le acompaña dormido. Vemos además gestualidad, teatralización, como si ante el espectador el telón se levantara y comenzara la acción, una acción que está casi a punto de finalizar, y a la vez de recomenzar siempre, donde una Castilla muy original nos invade. La primera sensación que tenemos al observar el cuadro es una impresión de fracaso y derrota del hidalgo que se aprecia no sólo en los diferentes planos en que se fragmenta la representación sino también en la estética colorista de la misma.

Llaman la atención en el cuadro,⁷ aparte de lo simbólico de figuras y espacios, los colores metálicos no brillantes –marrones, ocre y grises azulados; destaca sobre todo el argenta, que cubre el pelo y la barba de Don Quijote, y el azul marino metalizado de la armadura. Son colores que se apartan momentáneamente de la gama más intensa característica de la obra de Lugrís como en: *Paisaje con las islas Cies* (1965), *La peña de la Marola*, *A praia* (1960), *Reflejo ilusionado de un amigo* (1946), *Pegamento da primaveira da morte* (1973), *Fiesta* (1948), *Romería*, *El fuego de San Telmo*, *Habitación del viejo marinero* (1946) o *Anticuario del puerto* (1946).⁸

⁶ Así lo manifiesta Antón Patiño Pérez en una conversación mantenida con él el día 28 de julio de 2003 en Vigo: “El tratamiento de la figura humana en la obra de Lugrís es muy escaso. En este cuadro utiliza el referente del Quijote por única vez. No es de sus mejores lienzos. En su obra vemos poquísimas figuras, prácticamente casi ninguna; sí aparecen sobre todo objetos vinculados al mar, y puede haber una interpretación femenina –sirena, mascarón de proa–, o seres míticos fabulados más que representación descriptiva del cuerpo humano o del rostro. Hay algunos cuadros pero escasos. Lugrís es un pintor de un paisaje mental, de un paisaje imaginario; eso hace que los cuadros donde aparezca como protagonista central la figura humana no sean sus mejores obras”.

⁷ Las imágenes en las siguientes páginas son fotografías que fueron tomadas por Francisco José García Jáñez y aparecen en el catálogo *Urbano Lugris: Viaje alrededor de mi mundo*.

⁸ En los cuadros de Lugrís abundan paisajes, marinas, crepúsculos, visiones sumergidas y oníricas, romerías y leyendas. El contenido de su obra es puramente gallego, donde la pasión por el detalle de elementos relacionados con el mar y la tierra –olas, mástiles, vieiras, rosas de los vientos, sirenas, mascarones de proa, botellas, animales marinos, caracolas, estrellas y erizos de mar, medusas– expresa el *horror vacui* ante la existencia. Los espacios que pinta aluden incesantemente a un tiempo mítico y detenido en el que el protagonista es siempre el silencio.



Paisaje con Islas Cies (1965)



Fiesta (1948)



Romería



El fuego de San Telmo



Habitación del viejo marinero (1946)

Breve reseña biográfico-artística de Urbano Lugrís.

La estética literaria y pictórica del momento en que vivió el pintor me plantea la necesidad de hacer una breve reseña de algunos datos relevantes de su vida que ayuden a matizar el sentido y la trascendencia de su obra.

Urbano Lugrís González (Coruña, 1908-Vigo, 1973) fue un gran lector gracias al ambiente intelectual familiar. Su padre fue el poeta y académico Manuel Lugrís Freire y su madre la pianista Purificación González Varela. Entre sus frecuentes lecturas, inducidas por la biblioteca de su padrino, el erudito Francisco Tettamancy y Gastón, destacan libros como *La Odisea*, otros sobre leyendas célticas y las novelas de Daniel Defoe, Bernardin de Saint-Pierre o la obra de Julio Verne; además de Conrad, Stevenson, G. de Nerval, Rimbaud, Lautremont.

Cursa estudios de peritaje mercantil en Santiago y a partir de 1930, gracias a Rafael Dieste, inicia en Madrid su carrera artística en el teatro de títeres de las Misiones Pedagógicas. En él diseña figurines, levanta decorados y se da a conocer como cartelista, actor y guiñolista. Allí conoce a Lorca, Margarita Xirgú, Alberti y Laxeiro. También traba amistad con Álvaro Cebreiro y después de la guerra con Ramón Torrado.

Asiste a las tertulias del café “Gijón” de Madrid con el pintor Pancho Cossío, y con César González Ruano, Ramón Cid, Carlos Martínez-Barbeito. Acude también al café “Pombo” con Ramón Gómez de la Serna, al café de la “Granja del Henar”, donde participa Ramón M^a del Valle Inclán, así como a la tertulia del “Gato Negro” presidida por Jacinto Benavente. En estos años conoce también a Eugenio Montes, a Dionisio Ridruejo y a Dalí.

Lugrís admiraba a Goethe, Rilke, Verlaine, Rubén Darío y Valle-Inclán. La devoción por el poeta Manuel Antonio y por los poetas de mar Ramón de Basterra y Tomás Morales reforzará la inclusión en toda su obra de la temática marina. Durante la guerra civil es movilizado a Asturias. En la primera posguerra se casa con Paula Vadillo con la que tendrá dos hijos.

En la época de pleno desarrollo artístico, entre los años 50 y 60, Lugrís realiza importantes trabajos en Malpica (Casa de Pescadores, 1951) y en Madrid (Instituto de Cultura Hispánica, 1952) además de fundar en Coruña con Mariano Tudela y José M^a de Labra la revista *Atlántida*, en la que aparte de sus inconfundibles dibujos se puede apreciar la otra faceta de Lugrís, la de fabulador y poeta. En 1960 lleva a cabo en la Asociación de Artistas de Coruña la mejor de sus exposiciones de óleos y dibujos. Tanto en esta ciudad como en Santiago pinta numerosas obras, murales muchas de ellas, para espacios públicos como restaurantes, hoteles, cafés y tabernas. Su labor como ilustrador de libros y revistas es también reconocida: *Los paisajes iluminados* (1945), de José M^a Castroviejo; *El vagabundo* (1952), de Luz Pozo Garza; *Padre Maestro* (1954), de Domingo Quiroga; separatas de la revista *Atlántida*; o *Isla de Os* (1963), de Miguel González Garcés.

La muerte de su mujer en 1961 provoca el traslado definitivo años después a Vigo, ciudad en la que participará en actividades culturales junto a José M^a Castroviejo, Álvaro Álvarez Blázquez, Fernández del Riego, Álvaro Cunqueiro y Antón Patiño Regueira: en la revista *Vida Gallega* ilustra portadas, capitulares, anuncios y lleva una sección, “Almacén de curiosidades”, llena de noticias y anécdotas escritas y dibujadas por él; ilustra los artículos “El Envés” escritos por Álvaro Cunqueiro en el *Faro de Vigo*; colabora con distintas instituciones y particulares; asiste a las animadas tertulias de las tabernas “Elixio” y “Viuda”.

Después de un período de crisis depresivas fallece en la ciudad olívica el 23 de diciembre de 1973.

Una de las características más llamativas de la pintura de U. Lugrís es la inclusión de la literatura en su obra.⁹ La crítica habla de la indudable influencia de los pintores clásicos, del azul y los paisajes de Patinir y de los rosas y el juego espacial de Fra Angélico o de Piero della Francesca, además de la temática de El Bosco o de Brueghel. Pero quienes también influyen desde el punto de vista literario son Julio Verne, escritor clave en su estética pictórico-literaria, Daniel Defoe o Bernardín de Saint-Pierre. En este caso el cuadro *Don Quixote* es literario en el sentido en que representa visualmente una secuencia narrativa de la obra de Cervantes, pero no necesariamente porque el personaje sea literario. En él hay un antes y un después lleno de metáforas fantásticas y ensoñadoras.

Su amigo Mariano Tudela recuerda un dato relevante en la técnica del pintor, el escribir primero y pintar después: “Escribía sus futuros cuadros, como lo seguiría haciendo de por vida, anotando en pequeñas hojas de papel de bloc las características del lienzo o de la tabla, describiendo minuciosamente los colores y hasta su disposición. Por no dejar nada al albur señalaba también el tamaño de las figuras” (29).

Su propia imaginación unida a un vocabulario mítico resume, según Patiño Pérez, el universo plástico de Lúgrís: “Su pintura es un inventario de imágenes poéticas y de figuras que parecen escapadas del bosque de la noche de luar” (1997, 24). Su mundo imaginario es ante todo metafísico, nostálgico, onírico, soñador. La mayoría de la crítica actual reconoce que Lúgrís bebe de la simetría de Magritte o de Chirico pero no se le puede clasificar dentro del surrealismo. Lúgrís plantea una visión de la realidad muy personal mágica, fabuladora, imaginativa, más onírica y más soñadora que la de los surrealistas y muy unida a la realidad de sus coetáneos Maruxa Mallo, Francisco Miguel o Cándido Fernández Mazas.

La imaginería literaria va unida en Lúgrís a la meticulosa técnica pictórica, donde el dibujo y la línea son la clave personal al describir imágenes. Sus cuadros “sangran” literalmente cuando comienzan a existir y la línea los esquematiza para convertirse en el elemento que une su obra con el sueño: “A liña é a viaxe do soño: que tracexa sobre o branco do papel o desvelamento do mito” (Patiño Pérez 2003, 11). *Don Quixote*, trazado con líneas verticales y horizontales, es en sí mismo un viaje onírico continuo.

La melancolía y el sueño como representación.

Lúgrís sitúa en un espacio onírico a un Don Quijote imaginario que a su vez sueña ser protagonista de una novela de caballerías de quien ignora el autor. Lo recrea en un espacio melancólico, abismal y también abisal y en ruinas donde, aunque prima lo taciturno y saturnal, su deseo es mostrar al personaje cervantino siempre soñando y así inscribirlo en la memoria.

La imagen física del hidalgo –de nariz aguileña, barba de media luna, tez seca y amarillenta– coincide con la que Cervantes da en su obra: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (I, 36); sus “piernas eran muy largas y flacas” (I, 416); era un hombre “alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y

⁹ Conviene hacer alusión a su curioso y literario pseudónimo, “Ulises Fingal”. Méndez Ferrín dice que Lúgrís era sobre todo *Ulises Fingal*: “Ulises, o navegador do mundo e do trasmundo, o grego de cando os gregos aínda non sucumbiran ao «logos» do puro razonar, se é que algunha vez Platón sucumbira; Fingal, o héroe gaélico que lle ordenaba coa súa rixidez cerúlea o camiño do outro mundo, os vieiros escusados dos Tuatha Dé Danan, as xentes irlandesas de debaixo da terra, o misterio de Brigadoon que cada cen anos emerxe da néboa dun val de Escocia para vivir a normal vida dunha cidade”. Ver Méndez Ferrín (126). También utilizaba otros pseudónimos pero con menor frecuencia: “Francisco Sada”, “Payo Grovio” y “Ramsés”.

caídos [en LUGRÍS hacia arriba y canosos]” (II, 736) que destacaba por “la flaqueza y amarillez de su rostro” (II, 16, 752) y por las quijadas “que por de dentro se besaba la una con la otra” (II, 883).



Don Quijote (1963)

que se apoya sigue aún con ramas aunque sin flor. Todavía le domina la fantasía.

A sus espaldas y a la derecha, en un medido segundo plano, le acompaña Sancho. Sentado y con las piernas abiertas duerme plácidamente con una bota de vino a su lado. El árbol cortado sobre el que reposa es un indicio del desvanecimiento de la ilusión por el gobierno de la isla prometida.

La subjetividad de LUGRÍS le hace pintar a Don Quijote al lado de un acantilado. Totalmente aislado, el caballero sueña dentro de su propia “isla”. Sancho también participa en ese abismo pero el aislamiento del héroe marca la diferencia de intereses con su escudero y también la relación amo y criado: “Es menester hacer diferencia de amo a mozo, de señor a criado, de caballero a escudero” (I, 221). Igual que ocurre a lo largo de la novela cervantina, en el cuadro de LUGRÍS los personajes parecen vivir en planos que aluden a mundos y tiempos distintos. La oposición de los dos nos remite a la tesis de Unamuno referente a la quijotización de Sancho. LUGRÍS la rebate y desbarata, pues la individualidad de cada personaje es manifiesta en el cuadro. El “retiro” de Don Quijote remite también a la soledad del personaje, al vacío existencial. El

El Don Quijote de LUGRÍS se corresponde con el estereotipo de *hombre melancólico* renacentista, pues lo representa soñando. Con la cabeza inclinada y de perfil, la mano en el corazón y los ojos cerrados,¹⁰ como asumiendo el fin premonitorio, el hidalgo melancólico se muestra curiosamente de pie, sin celada y sin adarga, pero con lanza, espada, peto, espaldar y quijotes. LUGRÍS no parodia a la hora de representar las armas del caballero, parece querer darle otra dimensión y así enaltecer su figura universalizándola.¹¹ Velando don Quijote necesita que su cabeza esté libre para soñar y por eso no utiliza el yelmo como protección. La espada, en diagonal, rompe la estética proporcional del cuadro basada en la horizontalidad y en la verticalidad. El dibujo de la lanza casi perfecta nos remite a que, aunque el hidalgo no ha conseguido su verdad, sigue aferrado a ella en el momento del sueño. Sin loriga, sin espuelas, sin escudo y sin caballo, su armadura parece protegerle de todo mal y mantenerle preparado para cualquier aventura que pueda aún surgir, por eso el árbol sobre el

¹⁰ Así describe al melancólico Mayáns y Siscar: “Para mostrar tristeza sin lágrimas, debe estar la cabeza inclinada sobre el pecho y la mano sobre el corazón.” Y más adelante deteniéndose en la cabeza afirma: “La cabeza es la que más marca la expresión de las pasiones del ánimo; pues todas las significa”. Véase Mayáns (81).

¹¹ Esas armas, que en la obra cervantina “tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos habían de estar puestas y olvidadas en un rincón” (I, 41), las pinta LUGRÍS relucientes.

“alma herida” representada en la grieta del árbol central es muy significativa, pues parece aludir, como dice Patiño Pérez, a “la tumba del caballero que puede lanzarse al abismo inmediato que tiene delante”.¹² La soledad que aparece también en muchas otras obras de Lugrís es la representación de la *saudade* en un espacio deshabitado que remite a un vacío existencial del héroe cervantino. El escritor y filósofo Carlos Gurméndez, amigo de Lugrís, define la *saudade* como “una tristeza invencible, enseñoreada del alma por el bien que se sueña o criatura que pretende. Es la ausencia como presente que duele, hiere y, a la vez, se goza de un bienestar quejumbroso” (98). El filósofo santiagués Ramón Piñeiro plantea el concepto de *saudade* así: “A realidade orixinal do ser do home é a súa singularidade ontolóxica. [...] A única forma de percibir é *sentíndoa*. Esta singularidade é soidade do Ser, e o sentimento desa soidade ontolóxica chámase *saudade*” (73-74). Características, en suma, que creo describen muy acertadamente la soledad de este quijote de Lugrís.

La melancolía del pintor se manifiesta en esta imagen con la soledad y el silencio de Don Quijote. Ante un escenario silente y pétreo donde llaman la atención las mudas ruinas del fondo y las nubes amenazantes frente a un resplandor de atardecer, Lugrís nos remite al concepto de “estatismo y quietud del tiempo detenido”, a la fusión de un tiempo silencioso y de un espacio onírico en “un mundo que creíamos perdido” o incluso sumergido.¹³ Todo el lienzo parece como filtrado de calma, de sosiego intemporal que indudablemente consigue por una especie de supuesta lentitud en la propia realización de la obra, ensimismamiento lineal y cromático que va apareciendo desde el cielo. El cuadro alude también al ansia y anhelo que Azorín identificaba con el “silencio profundo, solemne, del campo desierto, solitario” de La Mancha, lugar de “regiones del ensueño y de la quimera” (114).

El pintor pretende que veamos a dos personajes soñando, uno dormido y otro en vigilia, “el uno durmiendo a sueño suelto y el otro velando a pensamientos desatados” (II, 1193). Todo sueño es un viaje, una secuencia, una estructura narrativa de signos que se amontonan y se desplazan para luego metamorfosearse. El hidalgo literario justifica su vida con la alusión continua al sueño: “Duerme tú, Sancho –respondió don Quijote– que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día daré rienda a mis pensamientos” (II, 1181). La actividad del cuadro es también la actividad del sueño, y a una actividad onírica le corresponde un paisaje onírico.

La polisemia del sueño de Don Quijote remite por otra parte a la incapacidad angustiosa de modificar el pasado: el sueño rellena el vacío del pasado que se proyecta sobre un futuro. Así como el hidalgo cervantino crea su propia vida, la de caballero andante, que da cimiento al sueño literario y toma la identidad del personaje por la palabra de los libros de caballerías, Lugrís sueña a un Don Quijote onírico –de colores nítidos y planos verticales y horizontales– al que da vida artística al plasmarlo en un momento de incertidumbre y de cansancio. Por ese mecanismo asociativo de imágenes podemos entender que el pintor se sueña a sí mismo. Del mismo modo que Don Quijote podría estar soñando que hay un pintor que le plasmará algún día (tres siglos y medio después) en un cuadro, en la misma medida que sus hazañas serían puestas por escrito por un sabio encantador del que ignora su nombre,¹⁴ Lugrís también puede sentirse soñado en su

¹² Véase nota 6.

¹³ Patiño Pérez plantea que: “El tiempo para Lugrís es reversible, vive en esa mítica cuarta dimensión desde donde desvela la naturaleza ilusoria de las cosas, penetrando en el pasado para hacer entregas poéticas de un mundo que creíamos perdido” (1997, 63-64).

¹⁴ Don Quijote dice en la segunda parte de la novela: “Retrátame el que quisiere, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias” (II, 1114).

propio viaje. El cuadro es, pues, un continuo viaje onírico pero sin *descensus ad inferos*, es una original recreación de la melancolía.

Tres planos simétricos verticales dominan el análisis simbólico del óleo y cada uno tiene su propia línea de fuga: castillo-Sancho-Don Quijote. La extrema simetría que domina el cuadro marcada por la horizontalidad y verticalidad minuciosamente proporcionadas aplica un principio geométrico racional que se proyecta sobre el sueño de Don Quijote: la razón desolada estructura los sueños del hidalgo.

El escenario del cuadro revela una serie de imágenes simbólicas que conforman el *sueño-viaje* del personaje. En la línea del horizonte hay cuatro elementos en paralelo vertical: el castillo en ruinas, símbolo del paso del tiempo, de la decadencia, donde resuena el romanticismo de Friedrich; el árbol sobre el que se apoya el hidalgo, eje principal del cuadro tan relevante o más que la figura del hidalgo y que simboliza sus heridas en forma de lágrima; la lanza de Don Quijote, fuera de uso, sin poder más que como soporte; y el árbol florido enfrente de Sancho, *vara florida*, símbolo de vida. El sueño del caballero no es más que una *caída* vertiginosa en un profundo abismo, caída que se torna ascendente cuando las polaridades se invierten. Soñando el personaje presiente la “doble posibilidad de soñar *cayendo* y de soñar *subiendo*”, es decir, sueña imaginándose que cae en un abismo pero sabe que su sueño real, la propia vida imaginada (su verdad) es un ascenso continuado (Bachelard 1997).

La simetría totalizadora del cuadro está marcada, según Patiño Pérez, por medio del árbol central, especie de *axis mundi* que separa el cuadro en dos planos más amplios. “Destaca –según él– la vertical de la ensoñación ascensorial de espiritualidad, que a pesar del cansancio, melancolía y tristeza que le impregna, el hidalgo no pierde apoyado en el árbol y amarrado fuertemente a la lanza”¹⁵ (2003, 67)

La verticalidad que dibuja la caída-ascenso de Don Quijote está meditada simbólicamente, siempre hacia arriba, como pautando un ritmo ascendente. Pero hay varios elementos que se contraponen con la línea recta del cuadro: el bigote hacia arriba (orgullo y firmeza del hidalgo) y las medias lunas que forman la barba del protagonista, la empuñadura de la espada y la protección de la hombrera (símbolos de la nocturnidad de la caída en la noche, en el sueño). Por eso Lugrís utiliza en muchas de sus obras la línea serpenteante del dibujo para recrear la ensoñación fantástica:

El *axis mundi* –explica Patiño Pérez– incluso divide el cuadro en dos partes: una más luminosa, donde destaca parte de la figura del hidalgo; y otra, más sombría, amenazante y como de tormenta, que correspondería al castillo y a un pequeño espacio donde reposa Sancho a ras de tierra. Siguiendo en ese protagonismo del árbol, una mitad del mismo la ocupa el tronco y la otra, el laberinto de las ramas. Vendría a significar la hegemonía de espacio que permite esa conexión tierra-cielo. Así la lanza, cuyo final se materializa en una vela, más que un instrumento agresivo acaba siendo una especie de plegaria. [...] Don Quijote es pues el eje en paralelo, un eje precario pero eje de verticalidad.¹⁶ (2003, 85).

El cuadro también establece una clara relación entre lo marino y lo terrestre. Aunque Lugrís muestra una Castilla seca y de tonalidades ocre y reinventa el imaginario de la tierra castellana,

¹⁵ Ver nota 6.

¹⁶ *Ibid.*

no deja de lado el elemento marino, pues en el fondo está pintando su propio mar sumergido. Patiño Regueira analiza esa Castilla así: “Lugrís –lector tragalibros, artista, librepensador y hombre de mar– pinta un Quijote dentro de una cariñosa Castilla que él asemeja a una mar seca”¹⁷ (32). Las referencias al mar se aprecian, como un espejismo, en esos dos minúsculos charcos de agua y en la caída abismal en la parte izquierda del cuadro que no es más que la representación lugrisiana del espacio castellano bajo el agua. Sin embargo, en otro cuadro, *Cerre caput Castellae*, muy conectado con éste en color y línea y pintado también en 1963, trata con una cierta acritud este paraje español. En los dos llama la atención la sequedad y austeridad del paisaje castellano que él conocía muy bien, puesto que la familia de su mujer era de esa tierra, pero su visión castellana aparece ahora más radicalizada, pues elimina cualquier elemento marino. Con este óleo para Lugrís *acaba la esencia de Castilla* que se desvanece definitivamente.¹⁸

Todo en el cuadro, como hemos visto, da lugar a una serie de mecanismos asociativos que al propio pintor le gustaba realizar para que el espectador jugase sutilmente a descifrarlos.



Cerre caput Castellae

Conclusión

Lugrís no retrata a Don Quijote sino que recrea con la línea, la imaginación y la fantasía al hidalgo manchego dentro de una Castilla para él muy personal, sumergida en un *mar mágico*.

Podemos, pues, afirmar que el contenido del cuadro de Lugrís es el contenido del Quijote: el hidalgo sigue soñando aunque sus sueños son una quimera. Don Quijote desde el principio de la novela sabe quién es –“yo sé quién soy y qué puedo ser” (I, 73)– pero es ahora cuando lo sabe mejor que nunca y por eso su fracaso le hace renacer siempre de pie. Unas palabras de Sancho casi al terminar la novela nos remiten de nuevo a la identidad del personaje cervantino: “Abre los

¹⁷ Palabras de una conversación mantenida con él en la librería “Librouro” de Vigo (frecuentada por Lugrís en sus últimos años) el 16 de agosto de 2003.

¹⁸ Un acontecimiento negativo en casa de la familia de su mujer tiene que ver con el título de este segundo cuadro y su carga ideológica en el paisaje. Según Patiño Pérez, Lugrís no sentía simpatía por la familia de su mujer, pues era muy cerrada ideológicamente. Se habla de una quema de libros dogmáticos que curiosamente tiene cierta analogía con la quema de libros fantásticos en la obra cervantina. A raíz de la muerte de Paula, Urbano Lugrís cierra con un patrimonio vía consorte que no le correspondía, hasta tal punto que llega a detestarlo, pues lo poco que nos deja ver en este cuadro del paisaje de Castilla es a través de esa mirilla, un vacío a lo G. de Chirico. Por otra parte es también curioso que el cuadro esté dedicado con las palabras “In memoriam”. Esta información que apporto tiene que ver con el tipo de mirada que Jean Starobinski establece en la concepción artística, la *mirada dominante*, que consiste en que la obra “sólo tiene sentido con relación al conjunto de su contexto”. Y de esta forma, “la obra se desvanece a medida que la mirada pretende abarcar, en el mundo social o en la vida del autor, más hechos correlativos” (Starobinski 21).

brazos [deseada patria] y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede” (II, 1209). Su viaje deriva ahora hacia el reposo. Por fin ha recuperado la identidad ficticia por la que siendo Alonso Quijano es también Don Quijote, identidad que le ha otorgado el libro y también el lienzo. No cabe duda de que lo que trasciende finalmente en el espectador al contemplar este cuadro es una impresión de renacimiento.

Tanto el Quijote libresco como el Quijote plástico de Lugrís alcanzan una conclusión semejante, *la vida es sueño*, que es la lección de la poética cervantina: “Fingimos para ser y somos lo que fingimos” (Pozuelo Ivancos 40). El cuadro tiene mucho de autorretrato de Lugrís: “Hay mucho de autorretrato en ese Quijote que pinta en el año 1963, fatigado en un reino de desolación, ensimismado, consciente de su locura” (Berlin 49).

El mismo pintor (Lugrís 9), que de sí mismo decía ser un “demente atemperado”, como recuerda su gran amigo Patiño Regueira,¹⁹ escribe un texto poético en el que lo imprescindible es el sueño:

Volar, volar.

Escudriñar la tierra, adentrarse en su último cogollo, en su más recóndito corazón.

Cruzar el cielo.

Adentrarse, buzo enamorado, en los abismales paraísos perdidos del mar.

Remontar las montañas, perderse en los desiertos, vivaquear entre árboles inmensos en la noche con grandes lunas y elefantes.

Arponear ballenas, cabalgar avestruces, asesinar tigres y leones.

Volar, volar.

Volar, navegar.

¹⁹ Patiño Regueira, en las *Xornadas sobre Urbano Lugrís* celebradas en Coruña en noviembre de 2002, le dedica a Lugrís un poema titulado “Urbano Lugrís: Un demente atemperado”.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: F.C.E., 1994.
- . “La caída imaginaria”. *El aire y los sueños*. México: F.C.E., 1997. 116-39.
- Berlin, Dis. “Lugrís, Robinson en la Atlántida”. *Arte y parte* 46 (2003): 42-49.
- Cervantes, Miguel de. Ed. Francisco Rico. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Crítica, 1999.
- Gurméndez, Carlos. *Teoría de los sentimientos*. México: F.C.E., 1993.
- Lugrís, Urbano. “Homenaje a Julio Verne”. *Atlántida* 8 (1955): 8-9.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). *La ruta de Don Quijote*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Mayáns y Siscar, Gregorio. *Arte de pintar*. Huelva: Cátedra, Universidad de Huelva, 1996.
- Méndez Ferrín, X. L. *Urbano Lugrís. Mostra Antolóxica*. A Coruña: Consellería de Cultura e Deportes, Concello de A Coruña, 1989.
- Patiño Pérez, Antón. “Cartografía del sueño [Viaje transoceánico a Urbano Lugrís]”. *Urbano Lugrís*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1997. 17-82.
- . “Urbano Lugrís: A chamada do mar”. *Urbano Lugrís nos fondos da Colección Caixa Galicia*. Depto. Proxectos Culturais: Fundación Caixa Galicia, 2003. 9-17.
- Patiño Regueira, Antón. “Urbano Lugrís: Un demente atemperado”. *Xornadas sobre Urbano Lugrís. Actas das xornadas realizadas pola Dirección Xeral de Promoción Cultural na Coruña*. Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2003. 31-33.
- Piñeiro, Ramón. *Filosofía da saudade*. Vigo: Galaxia, 1984.
- Pozuelo Ivancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Rosales, Luis. *Cervantes y la libertad*. 2 vols. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- Starobinski, Jean. *El ojo vivo*. Valladolid: Cuatro.Ediciones, 2002.
- Tudela, Mariano. *Urbano Lugrís. Mostra Antolóxica*. A Coruña: Consellería de Cultura e Deportes, Concello de A Coruña, 1989.