



LA EXPRESION DE DOLOR EN LA ESCULTURA CASTELLANA



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

---

LA EXPRESIÓN DE DOLOR  
EN LA  
ESCULTURA CASTELLANA

DISCURSO DE RECEPCIÓN

DE

D. RICARDO DE ORUETA

y

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO

LEÍDOS EL 26 DE OCTUBRE DE 1924.



MADRID

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO NIETO Y COMPAÑÍA

Tutor, 16.—Teléfono 20-42 J.

1924



DISCURSO

DE

D. RICARDO DE ORUETA





### SEÑORES ACADÉMICOS:

No debe extrañar que en el día de hoy, el más solemne de toda mi vida, no se encuentre mi espíritu en el estado de serenidad y de reposo que tan necesario me había de ser en estos instantes, ya que vuestra benevolencia me ha traído a ser protagonista de esta gran fiesta académica. Y, claro está, al referirme a este acto me refiero todavía más a los días y meses que le han precedido, y en los que he estado con la vista fija en él y con el pensamiento puesto en lo mucho que significa esta Asamblea, en la alta valía de los hombres que la forman y en las dificultades del discurso que voy a tener el honor de leer ante ustedes.

Porque otras veces, cuando he escrito algún trabajo crítico o histórico lo he hecho siempre pensando en el gran público, en los españoles todos, y atribuyéndoles el pensamiento único y la sensibilidad que yo quería suponer en la colectividad de que formo parte. Pero, al hacer esto, lo que hacía sin darme cuenta y de un modo fatal, era suponer en todos el espíritu mío, mi propio pensamiento y mi sensibilidad, y ya con esto comprenderán ustedes que convencer y emocionar el espíritu propio es una labor relativamente fácil.

Pero ahora no es así; ahora lo tenía que preparar para leerlo yo mismo ante hombres conocidos, por mí y por todos; conocidos por sus creaciones en el arte, por su perspicacia en la crítica, por su pensamiento y su sensibilidad originales y personalísimos. Estos hombres son los continuadores de hoy de aquellos otros tan geniales que yo traté de estudiar, y no les



puedo atribuir el espíritu mío, porque tienen cada uno el suyo muy superior al mío, y, que yo, además, conozco muy bien, como los conocen todos, por sus obras; y aquí no soy yo el crítico que intenta con su modesta labor dar a conocer la historia de nuestras artes pasadas, es la colectividad de los artistas cumbres de hoy, la Historia viva, la que, llena de benevolencia, llama a su seno al pobre crítico, sin merecerlo él, y le ofrece un sitio en sus Asambleas.

Ya comprenderán ustedes, señores Académicos, cuál será mi emoción en estos instantes, y cuánto ha de durar mi agradecimiento en los pocos o muchos años que me queden de vida.

¡Y qué sitio me ofrecen! El que ocupó Jacinto Octavio Picón, el ingenio peregrino que supo alegrar mi juventud con sus obras literarias y tanto contribuyó con ellas a formar mi espíritu y a depurar mi gusto; el perspicaz observador del alma del hombre y del alma de la sociedad de su tiempo, al cual tomé por guía en mi intento, quizás vano, de penetrar en el sentir de los pueblos que fueron y de los grandes genios que han ido formando la historia de nuestra escultura; el crítico entusiasta que en todas las manifestaciones de su vida sigue un solo ideal, muy sentido y muy amado por él, el ideal de libertad, y ya con esto no hay que añadir que toda su obra está inspirada en la justicia y está reflejando la belleza. Los *Apuntes para la Historia de la Caricatura, la Vida y obras de D. Diego Velázquez, el Desnudo en el Arte*, discurso de recepción en esta misma Academia, cualquiera de estos trabajos críticos que parecen tan diferentes, si los estudiamos en su fondo por separado, y llegando al último ideal que los ha presidido, descubriremos siempre al mismo; a un amor entusiasta por la libertad y por el arte fundidos en un sólo sentimiento, en el alma exquisita y noble de Octavio Picón.

Este fué el hombre a quien todos lloramos, y este es el crítico, el maestro, a quien me propongo seguir, lo más de cerca que mis escasas fuerzas me permitan, ya que vuestra bondad me trae a ocupar un puesto tan elevado y que tan poco merezco.

Y ahora permitidme que si no un precepto reglamentario, cumpla un mandato de mi corazón al dedicar un recuerdo, unas palabras tan sólo, al gran artista y amigo entrañable Mateo Inurria. He dicho amigo entrañable, porque aunque nuestra amistad fué de muy pocos días, los últimos de su vida, bastaron con creces para que yo conociera las bellezas de su alma y para que ahora en estos instantes el único dolor que empaña mi alegría sea el no verlo entre ustedes y tenderle mis brazos llenos de efusión.

Y después de esto, al cumplir el mandato de este reglamento, ya que no me sea posible ofrecer un discurso digno de vosotros, dejadme que traiga unas notas emocionales, que yo no se si estarán bien observadas, pero que sí aseguro que son sinceras, íntimamente mías, y muy sentidas por mí. Acogedlas, señores Académicos, yo os lo suplico, con la misma bondad con que habéis acogido a mi humilde persona.

\* \* \*

Es frecuente en los grandes períodos de arte, y de arte religioso mucho más, que la forma en sí misma y lo que esta forma trata de expresar, sufran un proceso evolutivo que, partiendo de lo general, lo armónico y lo estable, vayan a parar a lo singular, lo fugaz y lo inseguro; al ethos griego del siglo v, que culmina en Fidias y en el que todo es depurado, cuerpos y espíritus, todo universal, sereno y eterno, sucede el pathos del siglo iv, dominado por Scopas y Praxiteles, donde ya la técnica trata de revelar matices variados de la Naturaleza, delicadezas de la forma, que no es forzoso que se den en todos los casos de un modo fatal y necesario; movimientos rápidos del alma, que aunque la serenidad griega los suavice y los vele, indican siempre una conmoción interior, y ciertas notas que no son ya esenciales, pero que acentúan, subrayan, modalizan. Desde entonces la escultura patética va imperando más y más hasta llegar al arte de Pérgamo o de Rodas; los detalles anecdóticos se multiplican llegando a dominar en la escuela de Alejandría, y las notas individuales son tantas y tan observadas, que acaban por dar en el naturalismo de Roma.

Pues algo muy semejante, aunque no por las mismas causas ni de un modo exactamente igual, ha ocurrido en otros períodos de arte religioso. Y el nuestro es uno: el arte cristiano de la Europa occidental y central.

Pero antes de estudiar el aspecto más fino y más hondo de la evolución de este arte; la evolución del dolor, que es la que me propongo someter esta tarde a vuestra benevolencia, permitidme que insista en lo que ya tantas veces he insistido, en todos mis libros, en todas mis publicaciones y mis conferencias: en que el arte es siempre, siempre, siempre un producto social como otro cualquiera; en que el genio, por grande que sea, nace en su tiempo, siente como los de su tiempo, y no tiene explicación alguna si lo apartamos de su tiempo; y que si alguien quiere estudiar a fondo, en su médula, un arte y llegar de verdad a gozarlo, debe comenzar su estudio por la sociedad que lo creara, y sólo cuando intime con el sentir de esta

sociedad y sepa percibir los principales matices de su emoción, será cuando pueda disfrutar plenamente de su arte y compenetrarse con la personalidad y con lo que tenga realmente de original el genio.

Y claro está, ¿cual ha de ser el sentir primero y el más vigoroso de una sociedad cristiana como ha sido y es la nuestra? La religión. Pues al sentimiento religioso es donde hay que acudir cuando se quiere conocer el origen y las modificaciones que haya podido experimentar en el tiempo cualquier tema plástico, lo mismo que las variantes de expresión y las aportaciones claramente originales con que lo haya podido enriquecer el genio. Y ni que decir tiene que estos temas nacerán en su tiempo, y sólo en su tiempo, y luego seguirán reflejando, más o menos de cerca, la línea evolutiva que vaya marcando el sentimiento colectivo que los creara.

El primer arte plástico que la sociedad cristiana nos presenta, plenamente formado, en occidente, es el románico, y este arte románico es un arte monacal, que nace en el monasterio y son monjes quienes lo dirigen y encauzan, quienes dan los asuntos, ordenan y armonizan los conjuntos, y en ocasiones, que no son pocas, quienes trabajan con sus propias manos, trazan los planos y dirigen las obras. Y estos monasterios además están en los campos; lejos de las ciudades, de la vida y de sus pasiones; son el refugio ordinario de los sabios de entonces, de los pensadores, eruditos e intelectuales; allí es donde se copian los textos antiguos; donde se les estudia y se les comenta; donde se razonan las creencias y se explica la fe; donde está germinando la escolástica que después, más tarde, habrá de florecer con Santo Tomás. Y aun hay que añadir que estos monjes eran asimismo grandes señores feudales; que ejercían autoridad; que valoraban grandemente las jerarquías; gozaban de privilegios; mandaban y dominaban; castigaban; este era uno de los derechos feudales: castigar.

Pues, mucho de esto, quizás todo, lo refleja el arte. Cuando las reparaciones posteriores no las han variado, las grandes composiciones románicas ofrecen una perfecta unidad, un solo pensamiento ampliamente desarrollado, en muchas ocasiones con admirable elocuencia. Siempre son un himno a Dios y a su Gloria, valiéndose para ello de los símbolos, las alegorías, las visiones apocalípticas, todo aquello que pueda ofrecer a los iletrados una enseñanza. En el lugar preferente de la composición, en el tímpano de la puerta central o el parteluz, aparece Cristo; el Cristo Majestad del arte medieval; primero juzgando, después bendiciendo: a Cristo sufriendo no lo han representado jamás los siglos románicos. Lo rodean el tetramorfos, los profetas, los apóstoles, los reyes, los ángeles, los elegi-

dos y los condenados, y todo ocupando el lugar que le corresponda según su jerarquía, con el tamaño que deban tener, y con variado primor de ejecución que armoniza y ordena los valores dogmáticos y encauza la atención hasta llevarla al centro. Estas grandes composiciones románicas, más que el latido de una emoción, son el parto de un cerebro, el desarrollo, a veces muy complicado, de un pensamiento. Son también una enseñanza.

La técnica asimismo es sabia; es una técnica aprendida en el taller, sin una observación directa de la vida, y transmitida a través del tiempo, de maestro a maestro. El artista no deja traslucir cuando modela su impresión de la naturaleza, sino la habilidad de sus manos, la regularidad del trazo, la caligrafía de las líneas. El románico es un arte dominado por el primorosisimo, en el que la forma aparece estilizada y en el que este estilo, la escuela, ahogan al artista; pero también el románico tuvo grandes maestros que, quizás contra su voluntad, se sobrepusieron a la rutina y dejaron en sus obras destellos admirables de su espontánea emoción.

Y una emoción sincera; muy primitiva, muy material, pero humana, sentida con calor y con verbo;] la emoción de dolor. De un dolor físico, sólo del cuerpo; el dolor del castigo; el dolor de los condenados en el infierno o de los mártires en el suplicio. Pero este dolor no lo expresa aquel arte con un arranque de inspiración, ni tampoco en este caso, sólo con un estilismo aprendido en el taller, sino con un razonamiento, por una consecuencia necesaria. San Vicente, Santa Sabina y Santa Cristeta sufren en un relieve de Avila un feroz martirio; sus miembros se desgarran a medida que unos verdugos los dislocan separando unas aspás a las que están sujetos. La visión de aquel relieve nos hace sentir que el suplicio es horrible; pero este sentimiento lo produce nuestro propio cerebro por una concatenación lógica; porque aquellas aspás, en su movimiento, han de causar una distensión y un dolor agudo, agudísimo; así lo comprendemos y así nos emocionamos, a pesar de que los rostros de aquellos infelices están impasibles, no dicen nada ni matizan nada. Los condenados también los sentimos por una comprensión; porque si un demonio coge a un desdichado y lo arroja a una caldera de aceite hirviendo, ¡qué le ha de ocurrir sino que sufra y que se atormente! Y así es, en efecto, como nos emociona, por una comprensión, porque el escultor no pone ningún acento, ningún matiz emocional, únicamente el acto, y a lo sumo lo matiza con una boca muy abierta del condenado y nada más.

En cuanto al Cristo en la Cruz, no se preocupa ni le ordenaban los monjes que se preocupara del dolor. Cristo en la cruz es un dogma, y

como tal dogma ha de tener grandeza, serenidad, la vacuidad misteriosa de la esfinge; pero no dolor. Sus brazos estarán abiertos para estrechar en ellos a la Humanidad, pero no porque cuelgue de ellos un cuerpo que les haga sufrir. La cabeza se inclinará noblemente con decaimiento, con majestad, pero el Cristo románico no sufre, no tiene debilidades humanas; es Dios y nada más que Dios. La cruz para Él es un trono; es el asiento de Su Majestad: ¿quién piensa en el dolor divino en los tiempos románicos?

Las otras escenas de la Pasión no abundan; son temas raros en esos tiempos, y también están tratados del mismo modo, velando o eludiendo el dolor.

Después viene el gótico, el admirable gótico del siglo XIII. Y aquí yo quisiera advertir un instante; no da el gótico un corte rápido al estilo anterior; es una transición suave; al maestro Mateo, por ejemplo, no sabemos, como a tantos otros, en qué estilo los hemos de clasificar. Pero cuando está ya este arte plenamente formado se nos presenta como un derivar a la vida, a la emoción, o, apurando más, a causar emoción con la forma, aunque no a escrudiñar todavía en las reconditeces de los movimientos internos. La sensibilidad del artista se va desnudando de sus ropajes estilistas e intelectuales para vagar libremente por las múltiples visiones del natural. El escultor, que ya es un laico, comienza a sentir por sí mismo, y aunque siempre labra el asunto que le ordenan, lo labra como él lo ve y a él le impresiona, obedeciendo tan sólo a los impulsos de su inspiración.

Y esta inspiración, tratándose de artistas profundamente cristianos, como eran entonces todos los de occidente, casi se reducía a una sola cosa: a fe; y a una fe que pudiera ser asociada a todos los aspectos de la vida, como de hecho la asociaban, y que por esto mismo iba tomando vitalidad y pasión; y a una fe que ya no era imprescindible enseñar, por mediación del arte, a los iletrados, porque había llegado a ser la fe de todos, la que todos conocían y todos sentían; y este sentimiento de la colectividad es el que levanta las grandes catedrales a cuyo contorno se agrupan los ciudadanos, formándose así la ciudad medieval.

Allí fueron atraídos los hombres de los campos por intereses materiales, de comercio, de industria, de defensa, y estos intereses dieron nacimiento al derecho local formado por las necesidades de todos, como los ideales de todos fueron creando las ciencias, la literatura, el arte; pero presidiendo siempre la catedral, la fe común, el sentimiento colectivo que impulsa y guía todas las manifestaciones de la vida ciudadana de la Edad Media.

Así vemos que esta catedral con los grandes conjuntos plásticos que la adornan, es el documento más interesante para estudiar la vida de aquellos tiempos y sentirla en toda su intimidad. Allí están representados los trabajos de la ciudad y los del campo, los símbolos de las ciencias, los atributos del arte, las costumbres guerreras, las fiestas, las diversiones, las cacerías, los refranes, hasta los vicios; y ya en el templo o en el lugar preferente de las portadas, el asunto religioso, la gran composición con múltiples figuras, o sólo un Calvario, o un Cristo que bendice, o un santo titular, o una Virgen que presenta al Niño para que nos sonría. Y todo ello, lo principal y lo accesorio, está lleno de vida y aspira a ser bello, como lo es, en efecto, y nos atrae; se familiariza con nuestro espíritu y lo cautiva; nos causa emociones plácidas haciéndonos vivir aquellos siglos, pero íntimamente, originando en nosotros la ilusión de que aquella sociedad tan lejana se nos acerca y nos cuenta todos sus secretos, hasta los más escondidos, y que lo hace poniendo mucho calor en lo que dice, y dándonos una visión muy clara de todo lo bello y lo noble que hubiera entonces. Es el arte de todos: el que todos pagan y todos sienten.

Y entre tanta y tanta belleza y tantas y tan delicadas emociones no aparece apenas el dolor. Hay Cristos en la cruz que ya comienzan a sufrir, pero lo hacen con tal contención y serenidad, que más que un dolor concreto y personal, nos originan una impresión grave y seria, vaga e imprecisa, una tragedia latente. También hay escenas del Infierno, con sus monstruos, sus sufrimientos, sus dragones y sus calderas; pero están tratadas de un modo tan pintoresco, tienen tanto candor en su concepción y en sus formas y una gracia tan espontánea y tan fresca, que no es posible tomarlas muy en serio, y más que dolor dan al alma deleite y alegría. Es un arte joven, que por más que él lllore, no consigue hacer llorar a nadie.

Pero aún faltaba la última evolución, la más duradera y la más profunda, la que había de transformar el sentimiento religioso de aquellos tiempos y había de perdurar hasta nuestros días; y aunque fueron muchas y muy variadas las causas que la originaron, como me es imposible, en este acto, analizarlas todas, me referiré tan sólo a la que considero más importante y a la que puedo encarnar en una sola figura: en San Francisco.

Seguramente este admirable santo no pretendía cambiar nada. Él creía en todo con una fe rayana en la exaltación, pero al mismo tiempo lo amaba todo y lo amaba con plena sinceridad y con vehemencia, y esta es precisamente la novedad que aportó al espíritu religioso; el amor; el amor como sentimiento colectivo; amor que revistió formas muy variadas, siem-

pre de grandes virtudes; caridad, humildad y pobreza, obediencia, espíritu de sacrificio; amor que lo informó todo y lo vivificó todo, porque la religión, alma de aquella sociedad, no dejando de ser una creencia y un mandato, fué desde entonces un sentimiento: amor y nada más que amor.

El convento se levantó en la ciudad, en plena vida; al fraile se le veía en todas partes; era un hombre humilde como los más, que vivía de la caridad, que asistía enfermos, que conversaba, que aconsejaba, que consolaba, que ejercía la predicación en una forma nueva. En esta predicación era donde más se traducía el espíritu de San Francisco. No consistía, como anteriormente, en explicaciones ni en razonamientos que, poco o mucho, acababan por cansar al auditorio, sino en prestar viveza y alma a lo ya sabido. A Cristo y a la Virgen se los traía a la tierra, se los humanizaba, y no por una merma en la adoración que se les prestara ni mucho menos por una falta de respeto, sino para tenerlos más cerca, para amarlos de un modo más íntimo y más entrañable; las escenas de dolor del Nuevo Testamento se describían poniendo en la descripción mucha elocuencia, despertando con la narración aquellas emociones tiernas que están ya lindando el reino del amor más puro, o se funden con él, o son su consecuencia; la piedad, la conmiseración, el ansia de sufrir o de morir por Dios; y se les prestaba tanto calor y tanta ternura, que la meditación en la gran tragedia, su visión espiritual en forma viva y cálida, constituía un deleite, y el mayor y el más delicado para las almas piadosas; y era hermoso el sufrir, y era hermoso el llorar, y era hermoso el sentir unas llagas que atravesaran las manos y los pies y el costado.

Y tras esta predicación se meditaba en las otras devociones y se acababa de formar el alma, y con esta misma alma se amaba a la esposa y a los hijos y se daba un perfume de ternura a la sensibilidad de aquellos pueblos.

Y así fué. Toda la vida del espíritu se sintió transformada por la influencia franciscana y su pasión por el dolor; y se amó el dolor, y se sintió la belleza del dolor, y fué el mayor gozo del alma la emoción inefable que siempre traen consigo los matices varios del dolor. Y desde aquel tiempo reinó el dolor en el mundo de la fe, de las artes y de la poesía.

Porque sabido es que la poesía y las artes religiosas, y en la Edad Media apenas se daban otras, siguen siempre los senderos que les marca la devoción. La poesía, entendiéndolo por tal no sólo al bello decir, sino más aún al bello meditar, comienzan a reflejar el nuevo espíritu muy poco tiempo después de la muerte de San Francisco, y hay quien asegura que en

vida de éste ya empieza a notarse la primera influencia; se ha dicho que este *Poverello* ha sido el primero y el más grande poeta que ha sabido conmover cantando con su vida entera las bellezas de la santidad.

Sería interminable hacer una enumeración de los grandes escritores franciscanos que vivieron en el siglo XIII y en los otros tiempos que después han seguido. Tengo, sin embargo, que citar, aunque no sea más que de pasada, una obra interesantísima, y que, según los estudios que se han hecho modernamente, ejerció una gran influencia en la evolución de las artes plásticas. Me refiero a las *Meditaciones de la vida de Cristo*, por San Buenaventura.

Está probado que San Buenaventura no fué el autor, ni siquiera inspiró la obra; ésta se debe a un fraile de San Francisco que la escribió para una monja de Santa Clara, y en ella va narrando la vida de Cristo con la sencillez y el candor de un cuento de niños, ateniéndose siempre a los libros sagrados y supliendo en los lugares en que éstos permanecen mudos, con una visión piadosa del autor, que podrá no encontrarse en ningún documento histórico, pero que tampoco hay ninguna razón para suponer que no existiera. Anima también a la Escritura, con detalles pintorescos y notas bellísimas que le prestan animación y vida, y tanta pasión y tanto colorido pone en lo que cuenta, que ha hecho decir a un eminente crítico moderno «que si San Francisco fué un delicadísimo poeta, San Buenaventura fué un admirable pintor».

Y a esta obra siguieron otras muchas; siempre dando vida y dando alma a la creencia; siempre transformando la fe en sentimiento, y así lo que fué en un tiempo pensamiento sólo, se cambió con los franciscanos en emoción.

Se afirma por varios críticos que esta literatura franciscana influyó mucho en el teatro y que este teatro—*los misterios de la Pasión*— cambiaron el ideal de las artes, y entre ellas de la escultura, que es la que aquí interesa, de los últimos siglos de la Edad Media.

Y tienen razón. Las portadas del siglo XIV y mucho más las del XV, ya no ofrecen una composición única, armonizada por un solo pensamiento; son una narración con muchos episodios, vistos sucesivamente de izquierda a derecha y produciendo impresiones muy distintas, aunque todas sean de dolor. Los tímpanos se forman por unos cuantos frisos superpuestos y divididos en varios compartimentos, cada uno con un cuadro diferente de la Pasión.

Parece aquello la narración de un drama cuyas escenas se han visto



una después de otra. También se refleja el teatro en los fondos, en la decoración, que antes no existía, y en las notas accesorias, que si no son esenciales al drama, le acentúan la vida y la intimidad.

Otro reflejo del drama medieval es la aparición del actor cómico, que casi siempre desempeña el papel de demonio, al que ya no se le teme, y este demonio siempre es vencido, y siempre es humillado, y siempre causa desprecio y risa, como lo causa lo grosero en el mundo supremo de los ideales. Nosotros tenemos en un tímpano de Pamplona, que debe datar de los comienzos del xv, uno de estos diablos, que es una de las creaciones más cómicas que ha legado el arte de la Edad Media. Como Cristo, después de su muerte, baja a los infiernos y saca las almas de los santos padres, el pobre diablo se lamenta, grita y se desespera con gesto muy de actor, abriendo mucho la boca, y no pudiendo tirarse de los pelos, porque no los tiene, se tira de un cuerno.

El infierno también va perdiendo importancia y reduciendo sus notas vivientes y expresivas hasta acabar siendo un esquema estilizado. Ya en San Fermín de Pamplona, aun del siglo xiii, se le ha recluso a un pequeño espacio en un extremo del friso inferior, y sólo lo indica un grupo de hombres desnudos y una caldera a la que un demonio va a arrojar un condenado. En Sangüesa y en Olite, en los finales del xiii y en el xiv, no lo representa más que la boca de Leviatán por las que asoman unas piernas; y en la capilla de San Ildefonso de la Catedral toledana se le ha sustituido por la Resurrección de la carne.

Pero, a medida que el castigo y el dolor corporal van dejando de ser asuntos gratos a los escultores medievales, la angustia, el dolor de alma, se va enseñoreando de nuestras artes y casi constituye el tema exclusivo en los siglos que siguen, coincidiendo aquí la plástica cristiana, aunque no de un modo exactamente igual y tal vez por causas diferentes, con la evolución que se operó en la griega desde los tiempos de Pericles a los de los sucesores de Alejandro.

La Pasión de Cristo o la Pasión de María fueron los temas preferidos. Y no eran sólo los momentos históricos, contenidos en el Nuevo Testamento, los que se solían representar, sino otros muchos que venían a llenar los vacíos, y que se fundaban en la tradición, o los creaba el arte, la literatura mística o el sentir popular.

Alcanzó entonces mucha boga un símbolo del dolor divino, que se había venido formando desde largo tiempo por una leyenda piadosa, y que la devoción de todos vino al fin a darle realidad y a convertirlo en una creen-

cia, si no autorizada, grata a la Iglesia. Se decía, que al celebrar una misa San Gregorio el Grande, en el momento de alzar el cáliz, tuvo una visión; vió a Cristo saliendo de su sepulcro, coronado de espinas, con las llagas, rodeado de los instrumentos de su Pasión, y que se apretaba la herida del costado, brotaba la sangre y caía en el cáliz. De esta escena se hicieron muchas representaciones: en Italia, desde los comienzos del siglo XIV; en Francia y Alemania, desde sus finales; en España, algo más tarde. Los pontífices, vista la devoción que este asunto despertaba, concedieron grandes indulgencias a los que rezaran determinadas plegarias ante una de estas representaciones, y estas indulgencias se podían aplicar a las ánimas queridas. Con esto se convirtió el asunto en tema sepulcral; se dijeron desde entonces las misas de San Gregorio y se representó la visión en los monumentos funerarios, pero esta representación fué muy diferente según el peculiar sentir de cada pueblo.

En Italia fué muy popular el Cristo solo; muy triste, sin sufrimiento corporal, pero muy dolorido en su emoción; coronado de espinas y con las llagas, pero omitiendo el sepulcro y los atributos de la Pasión; alguna que otra vez lo acompañaban dos ángeles que lo sostenían o lo alentaban; de San Gregorio y de su misa no quedaba rastro; era sólo el dolor del Cielo que se ofrecía a la adoración.

En Francia dice San Gregorio su misa, y se le aparece el Cristo triste en su sepulcro, rodeado de los instrumentos de la Pasión; la visión toma allí realidad; se trata de representar el momento histórico de una historia que ha creado la emoción piadosa, únicamente la emoción piadosa.

En Alemania, después de varios tanteos, nace, creado por Durero, el «*Hombre de los Dolores*»; la deificación del dolor humano. Cristo de pie, desnudo, salido de su sepulcro, pues presenta las llagas, hace brotar la sangre de su herida y ofrece su dolor a la devoción de unos fieles que, en un nivel más bajo que el del pórtico o columnata que sirve de escenario, lo están contemplando. Allí no hay ninguna escena de tormento, ni se concreta la emoción en ningún instante del Evangelio; no hay más que un dolor de alma muy generalizado y suave como un perfume, que se revela en la actitud, en la mirada, en una ligera contracción del rostro, y al que sirven de orla y dan significado la piedad de aquellos fieles que lo miran.

Pero nada de esto se aclimató aquí en España, tal vez porque tuviéramos en aquellos tiempos un espíritu muy positivo y no nos emocionara una abstracción, o porque, educados en una lucha constante, fuésemos rudos y poco sensibles a los matices variados del dolor varonil, como no

fuese el del Dios. Nosotros debimos necesitar para despertar nuestra sensibilidad algo más próximo y más cierto y más real; la precisión de una escena histórica, de un momento determinado de la Escritura que aportara consigo el calor de la fe y la visión, además de una realidad acaecida. Por esto el dolor del hombre siempre lo representó nuestro arte en momentos concretos de la vida de Cristo: en la Exaltación, en el Nazareno, en el Cristo en la Columna, y algo más tarde y poniendo las mayores delicadezas de expresión en el Ecce-Homo. Este es, aquí en España, el «*Hombre de los Dolores*», aparte, claro está, del Crucificado.

Pero no es esto decir que no aparezca alguna que otra representación de la «*Misa de San Gregorio*», aunque sean pocas y no traigan novedades a la evolución del tema. La primera que yo conozco data de los comienzos del siglo xv y se encuentra en Tudela en el sepulcro de Mosén Frances de Villaespesa, Canciller de Navarra. Este sepulcro, como todos los adosados a un muro, está formado por la urna, con sus yacentes en la tapa, que se empotra en un arco ciego, y este arco, dividido en dos zonas, tanto en sus jambas como en su testero, presenta en la parte de abajo la ceremonia del responso, y en la de arriba, y con mucha amplitud en su desarrollo, la Misa de San Gregorio. En el lado del arco que cobija las cabezas de las yacentes está San Gregorio arrodillado alzando el cáliz y asistido por muchos magnates de la Iglesia; en la otra parte, la de los pies, se ve al Canciller con su esposa, sus hijos y sus sirvientes, y en el testero, asomando sobre su sepulcro, no aparece más que el «*Hombre de los Dolores*», con las llagas, las espinas y los instrumentos de la Pasión. Como se ve, este monumento, labrado probablemente por un francés, para el Canciller de una corte afrancesada y de un rey hijo de francés y que estuvo largo tiempo en Francia, traduce con toda fidelidad la versión francesa de la leyenda, ajustándose a la narración y sin dejar otra parte a la fantasía o al sentimiento que el matiz de dolor que ha sabido poner en Cristo.

Después de esto, durante el siglo xv, suele aparecer el tema en sepulcros y retablos, pero no con frecuencia ni con mucha inspiración y siempre a la moda francesa o italiana, hasta que en los comienzos del xvi lo labra por última vez Vasco de Zarza en el monumento funerario del obispo de Ávila, Don Alonso Carrillo de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. Aquí ya toda la escena se ha reducido a la parte central del tímpano, pues dos ángeles arrodillados que hay a un lado y otro son más bien dos tenantes de la cartela de la inscripción. En

este pequeño espacio aparece el altar, visto de frente, y sobre él la visión; mas en primer término y de espaldas al espectador se arrodilla San Gregorio alzando el cáliz; pero como el artista no ha querido que la cabeza de éste fuese vista por detrás, la ha vuelto hasta colocarla de perfil, sin cuidarse de que con esto le quitaba todo el sentido a la escena, ya que el oficiante no mira a la aparición, y parece que no le ha sorprendido, ni le ha emocionado ni le importa nada. La visión tampoco se destaca mucho; ocupa un espacio muy reducido, muy alto y muy en la sombra del arco, y está tratada con menos cariño que lo demás del sepulcro.

Pero si la «*Misa de San Gregorio*» se reduce, por todo esto, a una devoción rutinaria o a un motivo ornamental para llenar un hueco, la devoción real y sentida por los castellanos está también allí en el sepulcro, y está en el lugar en que debió estar, en el preferente, muy a la vista de todos, inmediatamente por encima de la estatua del obispo; y esto es no el «*Hombre de los Dolores*», que aquí no se sentía, sino el «*Dios del Dolor*», del dolor real, acaecido, verdadero, de la idealidad del dolor, muy de la tierra, muy nuestro, pero por esto mismo de un dolor que nos sacude el sentir y nos conmociona: es el dolor conducido por Dios mismo hasta la médula de nuestra emoción: el dolor divino, histórico y dogmático: el Ecce Homo.

Después, el Ecce Homo lo ha llenado todo: Berruguete hace una «*Misa de San Gregorio*» para el retablo de San Benito, y no pone más que la Misa; el «*Hombre de los Dolores*» no aparece. La plástica nuestra prescinde, ya para siempre, de este tema. El dolor general del hombre no enamoró nunca el alma castellana; el dolor histórico, el dolor de Dios, que por ser de Dios inspira la devoción, se soporta, pero nada más que en Dios, y aun así no dando lugar a muchos matices ni a complejidades de emoción; el Ecce-Homo es creación muy nuestra y muy sentida por nosotros, pero no es, ni mucho menos, la más hermosa ni la más fecunda.

Pero lo que nos ocurrió con el hombre no ocurrió del mismo modo con la mujer; el dolor de María se hace popular desde el primer momento, se generaliza tanto que hay casos en que la figura de una pobre española evoca el dolor de la Humanidad entera, y aún más allá: de la vida toda; el dolor de la muerte, el dolor de la fiera, el dolor latente y vago, que no se precisa ni se define. En esto es donde nuestra escultura sigue rumbos originales, verdaderas creaciones que no se encuentran en ningún otro país, como no sean imitaciones de las españolas; aquí es donde brilla el genio y donde se muestra nuestra inspiración en el máximo de su plenitud.

Y sin embargo, la fuente primera no está en este suelo, ya se mire al

campo de las artes, o al de la literatura o la poesía. Si se descarta a la Virgen al pie de la cruz, que es figura dogmática y data de todos los tiempos, no tenemos en España, como asunto popular y de devoción, representaciones exclusivas del dolor de María hasta el siglo xv. Su origen literario tampoco está aquí, sino fuera, en Italia, en las «*Meditaciones de San Buenaventura*», que fué el verdadero creador del tema más hermoso y más fecundo de las letras y las artes cristianas: la Piedad.

Al autor desconocido de estas meditaciones se le ocurrió llenar con un pasaje, que era fruto exclusivo de su imaginación y su ternura, un vacío de los sagrados textos, que después del Descendimiento, describen el Entierro sin intercalar ninguna otra nota de color ni de pasión. Y dice así: «José (de Arimatea) descendió un poco, y todos recibieron el cuerpo del Señor y lo colocaron en tierra. Nuestra Señora apoya en su seno la cabeza y las espaldas; la Magdalena coge aquellos pies en donde había encontrado en otro tiempo tanta gracia. Los demás se ponen alrededor y todos lloran sobre Él con grandísima amargura, como se llora a un hijo unigénito»... «Después de algunos momentos, como se aproximaba la noche, José rogó a Nuestra Señora que permitiese envolver el cuerpo de Jesús en unos lienzos y darle sepultura, pero ella se oponía diciendo: «No me quitéis tan pronto a mi Hijo o sepultadme con El...»

Nuestro Berceo, que escribe su «*Duelo de la Virgen*» al mismo tiempo o algo antes de que aparecieran en Italia las «*Meditaciones*» y que ya se inspira en el nuevo sentir pasional que habían extendido los franciscanos por toda Europa, no conoce, ni vislumbra siquiera la escena de la Piedad en su narración, el Descendimiento y el Entierro, ajustándose en un todo a las Escrituras, se suceden de un modo inmediato, como se puede juzgar por sus mismos versos:

- «Estos varones ambos el cuerpo descendieron.
- »Cubriéronlo con ropa, en tierra lo pusieron.
- »Con unguento precioso, la carne li ungiéron,
- »Fiçieronle obsequio quanto mejor sopieron,
- »Dieronli esos ambos onrada sepultura
- »Joseph la auia ante fecha a su mesura.»

Se afirma que de las «*Meditaciones*» pasó el tema al teatro, primero al italiano y después al de los demás países, y que en el teatro fué donde recibió toda su plasticidad y su color, y donde lo pudieron ver los artistas en forma viviente, y recibir de un modo total la inspiración.

Siguiera el proceso que siguiera, es lo cierto que los pintores y vidrieros franceses comienzan a interpretar el asunto desde los últimos años del siglo xiv, y aquí en España quizás algo más tarde, y que no llegó a la escultura hasta bastante tiempo después, en la segunda mitad del siglo xv, sin que ya en este acto se pueda afirmar prioridad entre el francés y el nuestro. Aparte la hermosísima «*Piedad*», del Museo de Valladolid, no creo que tengamos ninguna otra aislada, y a todo bulto que se pueda datar del siglo xv; todas las demás que yo conozco de esta centuria o están en relieve y con frecuencia decorando un sepulcro, o forman parte de un retablo. La «*Piedad*» en grupo exento y aislado, siendo objeto por sí mismo de una devoción nacional, puesto que aquí fué mucho más sentida que en otros países, no alcanza su máximo de expansión hasta ya muy entrado el siglo xvi, y desde entonces sigue sin decaer hasta hoy.

Al mismo tiempo que la *Piedad* tomaba carta de naturaleza en nuestro suelo el Santo Entierro, otro bellissimo asunto, en el cual el dolor de la Virgen, que es la protagonista, aparece matizado por otros dolores de muy varia y muy suave expresión que dan lugar a una armonía tristísima y deliciosa. Es lástima que este tema no arraigara mucho en España. Lo representan muy pocos ejemplares y todos ellos del siglo xvi, culminando sobre todos por su contención, por su poesía, por su dignidad y su grandeza el Santo Entierro de Granada, que, me cuesta trabajo confesarlo, parece ser obra de un italiano.

Y de estos tres dolores de María: en el Calvario, en la *Piedad* y en el Entierro, entresacó la escultura castellana la más bella creación que haya podido mostrar jamás ningún arte: la Virgen de los Dolores.

En esta devoción o en este tema plástico, que lo mismo da puesto que el uno ha nacido de la otra, se muestra el alma humana en uno de sus momentos más próximos a Dios; en la plenitud del dolor; y este dolor es puro sólo de alma, siempre de alma; y es delicadísimo y es tierno, como dolor de mujer, y de mujer joven y más bella que ninguna otra; y no podrá aproximarnos a las realidades e imperfecciones del mundo, porque no recuerda ningún momento de ninguna vida, porque es un dolor general y no es tal o cual dolor; y es divino, muy por encima de todos nosotros, sintetizando en su grandeza y en su exquisitez todos los matices que pueda revestir el dolor: el dolor amplio y hondo de la Humanidad, pero añadiéndole todas las ternuras y las delicadezas del dolor de la mujer. Y esto hizo el arte español: la Dolorosa. Porque la Dolorosa es nuestra; la Dolorosa es española.

Aun cuando no naciera aquí. La devoción a los Dolores de María nació en Flandes, y se debió a un cura de San Salvador de Brujas, Juan de Condenberghe, que luego fué Secretario de Carlos V, y estos dos la trajeron a España, donde tardó algún tiempo en arraigar.

La primera «*Dolorosa*» española en orden de fechas, parece ser la de Gaspar de Becerra, que hoy está en la iglesia de San Isidro, catedral provisoria de Madrid; pero esta no es la «*Dolorosa*», es la Virgen rezando; muy triste, sí, pero rezando al fin, y nada más que rezando.

La primera Virgen sintiendo y sólo sintiendo; el primer dolor indefinido del alma española encarnando en una mujer, está en Valladolid, en la iglesia de las Angustias, y es la «*Virgen de los Cuchillos*», de Juan de Juni.

Y es también la «*Dolorosa*» más trágica, más agria y más sentida de cuantas ha producido nuestro arte.

Aunque se la puede colocar un leño detrás que la reduzca a ser una Virgen al pie de la cruz, no hay tal; tiene siete cuchillos clavados en el pecho que simbolizan los siete dolores, y no es, por lo tanto, el uno o el otro dolor, sino todos, los siete, los dolores de la Virgen, el dolor general, la fragancia sola del dolor.

Y esta Virgen mira al Cielo; la Diosa puede mirar frente a frente al Dios; la madre se atreve con todo. Y mira al Cielo con una angustia muy honda; pidiendo, suplicando, quizás exigiendo; es la última esperanza, la última ilusión, que Dios lo salve, que redima a los hombres de otro modo cualquiera, pero no sacrificando al Hijo de sus entrañas. La Virgen de los Cuchillos ofrece unos matices en su dolor, que a veces me induce a pensar que no se resigna, que le duele muchísimo la muerte de su Hijo y no la compensan la visión de los dolores humanos que esta muerte va a mitigar.

Siento no haber podido ver todavía a la Virgen de los Cuchillos en la calle, en la procesión del Viernes Santo, cuando mire al Cielo de verdad, a la luna, a las estrellas, cuando se encare con ellos, con esa fiereza que tienen sus ojos, con ese dolor bravío de alma de madre. Debe estar imponente; se ha de apoderar de las almas como una fiera; ha de arrancar la plegaria por buenas o por malas. No quisiera morirme sin verla.

Y aun tiene otro matiz encantador en su expresión: el desfallecimiento. La Virgen de los Cuchillos no puede más; echa el cuerpo para atrás con languidez; se agarra a una piedra con mucha fuerza para no caer; si Dios no la ampara va a morir; le falta el aliento; le falta la vida; el dolor la mata. ¡Pobrecita Virgen de los Cuchillos! Que nos hace gozar con su do-

lor; que nos hace llorar; que nos inspira el rezo; que nos inunda el alma de amor y de alegría, de esa alegría sublime que sólo el dolor puede traer.

Y este es, a mi juicio, el tipo cumbre de las Dolorosas del siglo xvi, de esas Dolorosas que miran al Cielo y que conducen a las almas devotas, envueltas en amor dolorido y en ternura, hasta el mismo Dios. Las del xvii, por regla general, y esto no es decir que no haya muchas excepciones, miran a la tierra; son tan sólo mujeres transidas de dolor; de un dolor muy humano, pero tiernísimo y delicioso como dolor de mujer y dolor de madre. Quizás la obra más inspirada entre ellas sea la de Pedro de Mena que se venera en la iglesia de los Santos Mártires de Málaga.

Esta no es más que una hermosísima mujer, muy andaluza, con muchas imperfecciones que un clásico rechazaría, pero con un verismo tan hermoso que enamora. Y esta mujer ha llorado mucho; tanto, tanto, que se le ha atrofiado el alma de llorar; y ya no llora, ni piensa, ni siente, ni siquiera cree en la espantosa realidad. Está insensible de tanto llorar; como loca; con los ojos espantados que no miran, que no ven más que lo interior, y que parecen decir con su vaguedad: ¿Pero es verdad? ¿Pero ha muerto? ¿Pero ya no lo veré más?

Después de esto, ya no me ocupo de las Dolorosas del siglo xviii, porque suelen ser tan sólo unas mujeres muy bonitas que lloran.

Ahora bien; dondequiera que se vaya, a cualquier rincón de España, al poblado más miserable, como tenga iglesia, allí habrá una Dolorosa; que estará bien o estará mal, será más antigua o más moderna, pero que siempre expresará dolor, mucho dolor, todo el dolor que el artista haya podido expresar, y con los medios, a veces absurdos, de que haya podido disponer; cejas tirantes hacia arriba, muecas del rostro, lágrimas abundantes y gruesas y otros así. Y si esta imagen les causa risa, esperad un poco; id en Semana Santa, ved como le rezan las pobres vecinas y los hombres aquéllos, cómo le ruegan, cómo le lloran, cómo encaja y se armoniza de un modo admirable con la rudeza de aquel dolor del ambiente, primitivo bárbaro, pero hermosísimo por su grandeza. Y ya no reirá nadie; habrá complacencia espiritual, pero no risa grosera; no habrá arte quizás, pero habrá emoción y belleza.

Y no quisiera terminar sin exponer, aunque fuera de un modo muy ligero, los medios que han sido empleados para ir consiguiendo los efectos.

Primero, en los tiempos románicos, ya he dicho antes, que no ponían más que el acto, definiéndolo con mayor o menor precisión, según la habilidad de cada uno, pero no cuidándose más que del acto, que como en es



tos casos era siempre violento e inconfundible con ningún otro, se comprendía fácilmente y algo más o algo menos, siempre producía con su significado una emoción.

Después los góticos aspiran ya a matizar, y aunque no consigan en todos los casos precisar con claridad el matiz, lo evocan, sin embargo, de un modo vago y lo sugieren.

Para ello se valen tan sólo de la actitud, de la ondulación de los contornos, el retorcimiento de los miembros, la violencia espasmódica de los ritmos y hasta del desorden o de la compostura de los paños, que en muchas ocasiones contribuyen a la expresión y dan la última nota. En esto es admirable la fina observación de nuestros escultores medievales para sugerir sólo con una actitud, o con la proporción, o con un acento especial que saben poner en el movimiento, toda una emoción de belleza, o de elegancia, o de apostura noble y señorial, o de majestad, o las violencias más trágicas del dolor.

Lo que no emplean nunca, y las pocas veces que lo emplean lo hacen de un modo torpe y sin concederle mucha importancia, es la contracción de los músculos faciales, la expresión particular del rostro en cada emoción.

En el conocido sepulcro del obispo Don Martín, en el crucero Norte de la catedral de León, se representa de un modo admirable toda la escena del responso; pues en un extremo, en el de la derecha del que lo mira, hay unas lloronas, unas mujeres pagadas para que lloren, para que derramen lágrimas de sus ojos, y por estas lágrimas reciban dinero. El escultor en este caso no tenía más remedio que labrar esos ojos y esas caras de un modo tal, que hicieran el efecto de que lloraban; y lo ha intentado, y ha concentrado en ello toda su observación de gran maestro. Y, efectivamente, ha visto que las cejas, cuando la gente llora o está triste, forman un ángulo, porque los músculos de la frente tiran de ellas hacia arriba, y esto lo ha puesto y lo ha exagerado, pero no ha visto más; los ojos, las mejillas y la boca se contraen sin ton ni son en un mohín que no dice nada. Por fortuna, se trata de un artista muy gótico y de extraordinario valer, que no se ha contentado con esto y ha ido a lo suyo, a lo que él siente de verdad, al acento que ha sabido poner en las actitudes y al movimiento que ha conseguido dar a aquellas figuras, principalmente en los brazos que acercan un paño a los ojos para enjugar el llanto. Si hubiera sido más valiente y se hubiera atrevido a acercar aquellos paños hasta cubrir los rostros, estoy seguro de que sus lloronas hubieran ganado incluso en expresión.

Me agradaría poder citar aquí otros ejemplos, y todos de obras conocidísimas; pero no es posible en las cortas dimensiones de este trabajo. Creo que bastará para dar una visión clara con el que yo estimo que es el grupo más sentido de nuestro arte gótico. Este grupo es un Calvario, y se encuentra en Palencia coronando el retablo mayor de su catedral; se debe a un escultor llamado Juan de Valmaseda, que yo lamento no sea todavía lo popular que debiera ser; y aunque data del primer cuarto del siglo xvi, es gótico y muy gótico, porque lo informa el espíritu del goticismo en todos los instantes de su emoción.

Y esta emoción es estridente como un chillido, y traspasa la sensibilidad como un estilete, y da con la médula del alma y la estremece, y consigue todo esto con retorcimientos, con contracciones, con sinuosidades, con trapos y colgajos, con cosas que parece que no habían de valer nada, porque en realidad no dicen nada, ni definen, ni precisan, ni aclaran; pero, en cambio, evocan; y sin saber cómo, sin darnos cuenta, se nos meten dentro y producen la emoción, y con la emoción el goce. Parece que el dolor no está en las esculturas, sino latente en el fondo de nuestra alma, y el arte lo que hace es soplar, y con su soplo encender ese dolor, y sin saber por qué, ¿qué nos importa el saber, si lo delicioso es sentirlo?

Y esto lo hace prescindiendo de las caras, quizás porque prescinde de ellas, que son las que definen y aclaran y precisan y nos lo dan todo listo y preparado, sin dejar ni una pizca de la vaguedad de lo infinito ni de las tenuidades indescriptibles de nuestro íntimo sentir. La Virgen, que es la figura más trágica, tiene el velo echado y no se le ve el rostro. El de San Juan trata de expresar, pero apenas expresa con su cara; y la figura de San Juan es, sin embargo, muy expresiva. El Cristo no nos habla de dolor, sino de amor y de perdón.

Pues esto que se ve en este grupo es el nervio de toda nuestra escultura del siglo xvi; aun cuando las caras traten de decir mucho, siempre son los cuerpos y sus contorsiones los más expresivos; y si nos fijamos bien, todavía en el xvii, cuando hay cuerpos y no palitroques para vestir, ellos son los que evocan, aun cuando los rostros traten de decir y digan. El arte español no es más que eso: un alma para la totalidad de la obra, de arriba a abajo, en todo lo que se ve y se toca, aun cuando en la cara se vea y se toque más, que no por eso el resto deja nunca de tener alma.

Ahora bien; la primera vez que nuestra plástica hace radicar lo más de su expresión en el rostro es en Granada, en el Santo Entierro que antes he citado, que se puede fechar en el primer cuarto del siglo xvi. Esta obra ya

he dicho que parece ser de un italiano, pero encaja perfectamente dentro de todo lo español, se inspira en las tradiciones de aquí, y las novedades que aporta son el punto de partida de un movimiento evolutivo que aquí mismo se desenvuelve luego. Y en ella, ya de un modo franco, se quiere hacer del rostro el centro de la expresión. La cabeza del San Juan y la de José de Arimatea, que son bellísimas, están tomadas del célebre grupo Laoconte, que acababa de ser descubierto y tenía entusiasmada a Italia entera, y con pocas y ligeras variantes imitan uno a uno sus recursos expresivos; tal vez por esto son estas dos cabezas algo convencionales en su emoción.

Así y todo, de las cuatro figuras que ocupan el frente, San Juan y las tres Marías, es la primera la que más llora y la que parece gritar más fuerte, y está, además, muy sentida; pero el matiz delicioso de su sentimiento no está precisamente en la cara, que no hace más que llorar, sino en la actitud, en el amor con que se abraza a la Virgen, en la ternura con que se pega a ella, como queriendo llenar con su cariño el vacío inmenso que ha dejado en su alma la muerte de Jesús.

La figura de la Virgen es más señorial, más contenida. Un profesor de anatomía no podría nunca precisar si hay en aquel rostro algún músculo contraído, porque todo él aparece sereno y noble; y, sin embargo, expresa, pero expresan mil veces más la cabeza inclinada, los brazos caídos y hasta la colocación de los paños, y expresan tanto y tantō, que quizás no tengamos un ejemplar más sentido de la santa resignación que ésta de Granada.

Y lo mismo que de este grupo se pudiera decir de toda la obra de Berruguete, que es tan sentida, y de cualquier otra obra, de cualquier otro maestro español, si es de valía. Pero después Juni, que tanto sabe decir con las líneas generales, comienza a preocuparse más seriamente del valor expresivo de los rostros, y aunque no siempre acierta y en muchas ocasiones vaya más allá de donde debiera ir, observa con perspicacia y de un modo muy personal y muy suyo, sin tener apenas en cuenta los recursos que emplearan otros artistas anteriores. Así, por ejemplo, él ve, o siente más que ve, que en muchas expresiones, y más que en ninguna en la de dolor, los músculos de la cara que son pares, no siempre se contraen los dos al mismo tiempo; que puede una ceja elevarse y descender la otra, que la boca no se ha de dilatar igualmente por sus dos extremos, y con estas asimetrías momentáneas, hasta en las ocasiones en que no da con la expresión justa, infunde en sus esculturas un soplo de vida y les da carác-

ter. Bellísimas son, y presentan todo esto de un modo muy claro, la cabeza de José de Arimatea, en el Santo Entierro, de Valladolid, y la Santa Ana, del mismo Museo.

Luego viene Gregorio Hernández, y éste, con un espíritu más vulgar, vulgariza y esquematiza las líneas generadoras del mohín expresivo. Sin embargo, estudia bastante bien los matices que puede obtener de la boca entreabierta, y aun llega a abusar de ello, haciendo abrir ciertas bocas que dirían mucho más estando cerradas.

Montañés procede con la emoción de un modo exactamente igual al que emplea con la forma, generalizando, escogiendo, depurando. Por esto, conocedor profundo, como es, del rostro humano y del mecanismo de sus movimientos, no utiliza nada más que los rasgos absolutamente indispensables para generar la expresión, y los relaciona, además, para que no resulte una expresión cualquiera, sino la más bella y la más adecuada. Jamás una imagen de Montañés hará una mueca ni una estridencia que rompa la armonía entre las múltiples notas que pueda tener aquella emoción, ni ofrecerá un singularismo o verismo o realismo, o como se quiera llamar, que la concrete o la reduzca a un caso aislado o individual visto en una ocasión sola. No habrá nadie que ante una de sus esculturas haya podido decir: «yo he visto a alguien sufrir de este modo». En cambio, muchos, hasta los que tengan un alma muy plebeya, estoy seguro de que habrán pensado muchas veces: «así deben sufrir los grandes señores».

Además, Montañés se vale de un recurso también muy suyo y muy en consonancia con todo su arte: de la dirección de la mirada. Es muy raro que él ponga en alguna de sus estatuas doloridas una mirada violenta hacia arriba, o hacia abajo, o claramente de frente; siempre miran con mucha dulzura a puntos intermedios, y ya con este mirar lo matiza todo y lo suaviza. Claro que este recurso depende más del que pinta la imagen que del que la labra; pero aparte de que Montañés solía policromar todo lo suyo, no cabe duda de que un escultor cuando trabaja en su taller lo ha de hacer con el pensamiento fijo en lo que será su obra cuando esté terminada, y conforme a este deseo ha de dar sus instrucciones muy precisas a quien la haya de encarnar y ha de dirigir el trabajo.

Después de Montañés, no queriendo citar más que a ciertos grandes maestros, viene Mena, y Mena ya se sabe que monta en su casa una especie de fábrica de esculturas, y por unos patrones que da, sus oficiales cumplen muchos encargos que él firma y cobra, pero en los que no ha puesto la mano, y algunas veces ni siquiera las ha visto ejecutar.

Pero este patrón está siempre tomado de alguna de sus grandes obras originales, y a éstas es, por lo tanto, a las que hay que reducir el juicio.

Desde luego, las expresiones de Mena son unilaterales y estridentes, como lo eran el hombre que las labraba y el pueblo que se las pedía; las pasiones están llevadas al último extremo, con mucho vigor y pocos matices; no ofreciendo nada que haga pensar, porque todo está claro en ellas y es sencillo, pero causando una impresión violenta y hermosísima, que por lo mismo que se recibe sin el menor esfuerzo mental, no hay nada que la mitigue ni la contenga. A quien vea una imagen de Mena podrá ser que le guste o no le guste, pero ya no la olvida más.

A esto contribuye también el que sus tipos son muy humanos. No le importa nada, o casi nada por lo menos, la nobleza de la forma, la majestad o la grandeza divinas. En el siglo xvii se encargaban a los escultores muchos santos, hombres como Mena, con las mismas imperfecciones físicas que él pudiera tener, o pudieran tener sus amigos y conocidos, y con la misma fe, el mismo fervor, la misma pasión religiosa, aunque más fuerte, mucho más fuerte. Por eso Mena, cuando tallaba una imagen copiaba las caras o los cuerpos de su familia o de sus amigos—en muchos casos hay seguridad completa—, pero procuraba animarlas con lo que él sentía dentro de sí mismo, y acusar este sentimiento hasta llegar a la violencia; y esto que debía hacer cuando labraba un santo lo debía hacer también, por ser ya esto su costumbre o su manera de trabajar, cuando labraba un Cristo o una Virgen. Si esto es así, todas las esculturas originales de Pedro de Mena son autorretratos de su alma, y como esta alma era española, formada por el ambiente social de España y reflejaba de un modo perfecto la emoción de este pueblo, todos los españoles la comprendían muy bien y la sentían.

Para esto suele emplear pocos rasgos, solamente los indispensables, pero trazados con mucho vigor y mucho sentido. El vigor es tal, que algunos de esos rasgos parece que han sido hechos de un solo golpe de gubia o de un hachazo, pero al fijarse en ellos se nota la profundidad de su sentido, que se deja ver en la exacta colocación y armonía con los demás, en la justa valoración de cada uno, y, sobre todo, en pequeñísimas ondulaciones que apenas se dejan percibir y que, sin embargo, dan el último acento, mitigan y suavizan. El modelado de Mena al expresar las emociones, es, como en todo lo suyo, muy sobrio, pero nunca pobre, porque la pobreza indica falta de recursos o descuido, y esto ocasiona el que se dejen planos enteros o grandes superficies sin hacer, o hechas sin sentido, a

como salga, o sin emoción de la forma o del efecto total, y a Mena le sobran recursos, conoce todos los secretos de su arte, y, por esto mismo, y muchas veces después de varios tanteos, no emplea más que aquellos que él juzga han de producir el efecto que desea y los demás los descarta. Muchas más cosas, más detalles de modelado, más observación del cuerpo humano, y hasta más notas emocionales tiene el primer San Francisco cocido de Mena, el del coro de Málaga, que su gran obra de Toledo, el otro San Francisco que hoy se guarda en el tesoro de la catedral, y sin embargo, ¡qué diferencia! A aquél le sobran muchas cosas, todas quizás expresivas, y el conjunto, por esto mismo, expresa poco, mientras que éste no aparenta tener nada, es tan sólo el esqueleto de una emoción, únicamente de la emoción, ¡pero qué emoción!

Y aquí termino. Extrañará que en un trabajo como éste, dedicado a la expresión del dolor en la plástica española, no haya tratado, o lo haya hecho sólo de paso y a la ligera, de Cristo en la cruz, el tema de dolor más hermoso que puede ofrecer nuestra religión, y en el que los escultores de España precisamente, han sabido llegar hasta la inspiración más sublime. Pero la misma grandeza de esa figura me ha hecho pensar que no debía reducirme en su estudio a los estrechos límites de este trabajo, y que podría ser, y debería ser, objeto de un estudio especial, que yo desde luego prometo, si otros de más valía no quieren hacerlo, presentar algún día a vuestra benevolencia.

Y aun tuve otra razón. El Crucifijo es, desde luego, una imagen siempre dolorida, pero si nos fijamos bien no es el dolor lo que culmina en ella, sino otro u otros sentimientos que se ofrecen más en primer término, sentimientos de amor y de perdón, de dulzura y de bondad llevada hasta el sacrificio, de súplica o de plegaria, o la expresión violenta y trágica de agonía o de muerte; el dolor en los Cristos españoles está más allá; tan sólo se le entrevé, de un modo confuso y vago, en las últimas lejanías de la emoción, prestando su aroma, armonizando las otras notas del sentir, uniendo como una media tinta espiritual las grandes luces y las sombras profundas de la expresión. Por esto, señores, he creído que si el Crucifijo español es, como digo, una imagen dolorida, no llega, sin embargo, a ser jamás una imagen de dolor. Y ésta ha sido la causa principal de no haberla incluido en este ligero estudio.

HE DICHO



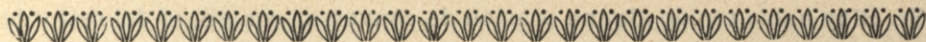
CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO







### SEÑORES ACADÉMICOS:

Dando las gracias, pronunciando palabras de reconocimiento, comenzó su discurso el nuevo académico, como es plausible uso y legítima costumbre. Dando las gracias con palabras sinceras de reconocimiento, debo comenzar el de contestación esta vez.

Las gracias a la Academia y a su digno Presidente y Director, por haberme designado, con el honor de llevar en esta ocasión la voz de la Casa, para ser yo quien conteste al Sr. Orueta. Las gracias, permitídmelas también, a la Academia toda, y particularmente a la Sección de Escultura, y singularmente a los señores que firmaron en su día la propuesta, ... ¡dedicando el más hondo de mis testimonios de dolor, al primer firmante, al malogrado escultor Mateo Inurria, arrebatado por la muerte cuando tras de una porfía de años y años, el más puro, delicadísimo e inmaculado genio, alado y esquivo, de la belleza de la forma, se había revelado desnudo y triunfal ante el amor del artista, y cuando la más acariciadora técnica del cincel proclamaba la fecundidad divina en ese místico desposorio de la belleza y del amor!..

Porque el Sr. Orueta—yo quiero esta vez proclamarlo aquí en testimonio de la verdad, en reconocimiento del primero de sus méritos: la modestia —, porque el Sr. Orueta, no había ni soñado nunca, ni en su imaginación dibujado una sola vez, la idea del honor que hoy se le concede, y porque la iniciativa de su aclamación como Académico partió de escultores, de artistas tales cual es Blay, cual fué Inurria, y de críticos tales cual es Francés: cuando el Sr. Orueta personalmente no era conocido de ellos (sólo el

Sr. Blay había tenido alguna ocasión de conversar con él), ni del resto de la Academia, casi en absoluto, y cuando nadie había deslizado su nombre con una recomendación, como una petición de favor. Y era entre todos nosotros, ya, por la autoridad de tales iniciadores y por la estela de sus publicaciones, el Sr. Orueta, instantánea y ritualmente, un académico, quiero decir, con la elección segura, cuando el interesado no sabía nada, no sospechaba nada, no tenía ni barruntos de nada. Soy testigo personal, fui personalmente el anunciador de la ritual elección futura, de la designación y aclamación del Sr. Orueta por los Sres. Inurria, Blay, Francés, y por tantos de sus compañeros de Sección y de Academia, y me faltarían palabras si intentara describir el asombro, la sorpresa, la emoción, la humildad del elegido, las protestas de su creída inutilidad, de su creída insignificancia. Algunas veces, ¿quién no lo sabe?, también al golpe instantáneo de una felicidad inesperada se derraman lágrimas, ¡también la insospechada dicha y el inesperado honor traen el insomnio y destemplan por muchos días nuestros nervios!

Y aquí de mí honda gratitud, cuando se ha querido reconocerme el derecho al padrinazgo, de que en este acto legítimamente me envanezco. He convivido con el Sr. Orueta; en las paralelas labores de investigación de Historia del Arte en el Centro de Estudios Históricos, labrábamos, sin advertencia, esa no sé si nueva especie, delicada especie, de amistad que se caracteriza por crecer desnuda de toda sombra de camaradería. Hablábamos apenas, ¡nunca de nosotros, siempre, cual en taller de trabajo, atentos a los nuestros respectivos. Fuera de los temas de nuestra preocupación investigadora, tan nada conversábamos, que parecía que no nos conocíamos. Nuestra vida (fuera de las horas de estudio) era diversa, acaso radicalmente distinta, sin conocérnosla. Amistad ha sido la nuestra antes honda que expresada, ni acaso reconocida: sólo por el trabajo estudioso identificada y acrecida: inconscientemente, como sin advertencia. ¿Habéis visto esos árboles distintos que por la proximidad, al crecer juntan los troncos y acaban por parecer que sólo tienen uno, cada cual con sus ramajes, cada cual con sus raigambres propias?—¡Gracias, repito, efusivamente, a todos los señores Académicos!

El Sr. Orueta, víctima muchos, muchos años (todos los mejores de su juventud) de la desgracia inesperada de la familia, había mostrado en su niñez afición apasionada por la práctica de la técnica escultórica, allá usando las pastas de los tejares de Álora, y había sido enviado a París, faltando en Málaga un maestro, a iniciarse con Millet en la Escuela de Artes

industriales, cuando, radicalmente cambiada la fortuna de la familia, tuvo que atenerse tantos años penosamente a un modesto trabajo mercantil para poder acudir a los menesteres de sus hermanas en el desamparo; aunque, libertando y rehaciendo penosamente su vida, logró ir haciendo una carrera, la de Derecho, en las convocatorias de libres de la Universidad de la región, teniendo siempre que trabajar para vivir y en negocios modestos, luego revivió en él, sin duda porque eran íntimas, las raíces de su predilección, aquel sentir la forma, aquel amar la belleza escultórica, que nos ha venido a ofrecer una prueba personal más (y bien lo adivinó D. Francisco Giner de los Ríos, que le orientó en la ocasión decisiva) de la fecundidad moral de lo que llamamos una vocación. El Sr. Orueta ya no ha podido ser..., ya no ha intentado ser, tardíamente, un escultor; pero el señor Orueta, no ha querido ser y no ha venido a ser, fuera tan sólo de las cada vez más breves horas «de pane lucrando», que un hombre consagrado a la Escultura: con tan constante cariño, que rayó en obsesión, con tan exclusivo amor, que pone maravilla.

Por ser tan vivo, absorbió su vida espiritual primero, y poco a poco toda su vida casi entera. Por ser tan generoso, le acudió toda actividad al culto de ese amor. Yo no sé decir (ya confesé nuestras mutuas ignorancias) si la Escultura fué el primer amor de Orueta; yo sólo sé, testigo de varios lustros hasta el día, que no puedo imaginar siquiera que haya tenido otro amor. En ese consagrado, matrimonial, sereno desposorio del hombre bueno por naturaleza y de la agradecida deidad, yo no le he conocido distracciones, yo no le concibo picardías e infidelidades.

Y Dios quiso bendecir esa unión, y frutos de bendición, hijos legítimos, son esos cuatro, por ahora, cuatro, libros en que está toda la actividad, todo el estudio y todo el cariñoso cuidado de Orueta... de estos sus felices años, coincidentes punto por punto con los años de nuestra severa, casi huraña, y, sin embargo, tan honda, tan arraigada amistad.

El uno, el primogénito de esos libros, el más denso y el con más títulos «heredero», se llama *Pedro de Mena; Berruguete* el segundo, el más seductor; *La Escultura funeraria en España*, tomo primero, el tercero; *Gregorio Hernández*, el último, nada indigno de sus hermanos. El primero de 1814, el segundo de 1817, de 1919 el tercero, de 1920 el cuarto; hasta en la cronología delatan el tálamo honrado, la fecundidad santa de las casas buenas, de las familias sanas.

El, más completamente, intitulado *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, y el tomo primero, correspondiente a las provincias de Ciudad

Real, Cuenca y Guadalajara, de *La Escultura funeraria en España* (anuncio de otros tomos, alguno casi ultimado: el de las provincias de Madrid y Toledo), fueron publicaciones de nuestro Centro de Estudios Históricos, y, por tanto, de la Junta para ampliación de Estudios e investigaciones científicas; el *Berruguete y su obra* y el *Gregorio Hernández* obedecieron a encargos editoriales, dignos de aplauso, escritos con alguna concentración en cuanto al análisis de las esculturas y con menos cumplidísima información fotográfica.

En todos, casi sin alguna excepción, todo el material se debe al propio autor, cuya manera de trabajo, parsimoniosa, serena y apurada, ha consistido siempre en evitar todo juicio anticipado, basando el estudio en una visión tranquila y reposada de todas y cada una de las obras del artista de predilección, depurada, decantada y desentrañada, y en todas las relaciones comparada, a base de las cuidadosas pruebas fotográficas de la propia máquina y la propia experiencia.

Yo, que en tantas cosas me ocupo, y que tan variados temas de Historia del Arte tengo constantemente en los telares, embarazados mutuamente, siempre sin sosiego, siempre aplazando, y siempre ultimando, cual improvisaciones (a fuerza de la prisa del momento) cada uno de mis pobres trabajos, envidio, a la vez que admiro, el sereno aislamiento, de objetivo (y muy subjetivo a la vez), con que el Sr. Orueta, día a día, reposadamente, en una obsesión que nada tiene de tumultuosa, hecha habitual, en fluencia ininterrumpida y caudalosa, sin altibajos, corriente de limpias aguas en la que no se nota ni las crecidas ni los estiajes, nos va dando poco a poco, año tras año, la monografía acabada de algunos de los más excelsos, y desde luego de los más significativos escultores españoles de los días del casticismo.

De una sola me puedo envanecer respecto del Sr. Orueta: de la idea del libro, hasta ahora único suyo, el de *La Escultura Funeraria*, cuyo plan de serie supone la partición regional, y cuyo plan particular de cada uno de los tomos, la ordenación por siglos, desde el siglo xvi al xvii inclusive en el ya publicado. Era, a mi juicio, obsesionante en el Sr. Orueta la idea del libro monográfico, de monografía biográfica, de un libro para un escultor. Hija, la convicción, en gran parte, de la modestia, del equivocado creer que un tema que presuponía labor sintética, genealogía secular de las formas y del espíritu de las creaciones artísticas, habría de ser superior a sus fuerzas. El éxito tan legítimamente logrado con el volumen de las tres provincias orientales y meridionales de Castilla la Nueva, ha de

servir al Sr. Orueta, para la plena conciencia, que tiene motivos para reconocer alcanzada, de su actual absoluta idoneidad para los trabajos sintéticos.

Y yo quiero añadir aquí, que a ese efecto, habrá de contribuir benéfica-mente, actuando sobre la extremada modestia del autor, así la proclamación de sus méritos que supone la elección para académico de número, como los aplausos con que académicos y tan distinguidos amadores del Arte y de la Historia, presentes a la solemnidad, han recibido el discurso de ingreso, en síntesis concebido (cual al caso era indicado), y en forma tan severa como admirable, pensado y escrito.

Después de tan solemne reconocimiento, espero yo que ya no tendrá el Sr. Orueta reparos tan injustificados y tan invencibles como los que tuvo un día (y tras de muchos meses) para declinar de cierta empresa editorial enciclopédica el encargo de la síntesis de la Historia de la Escultura española, que hubo de recaer (a base de parecido previo encargo en lo de Pintura) en manos muy pecadoras.

Suele ser costumbre en casos como este mío, de agregar a la parte de discurso que resuma la nota personal del nuevo Académico, en reconocimiento oficial de sus méritos y títulos de elección, otra parte de la peroración que entrañe una como glosa y aquilatamiento del sentir del primer discurso, máxime cuando (como en el tema del día) se tocan puntos de una significación en cierto modo trascendental. Y yo voy a aprovechar el precedente, repetidísimo; porque el asunto convida a algún nuevo comentario, y porque quiero y debo daros una muestra del modo de trabajar, a la vera el uno del otro, del Sr. Orueta y mío, no coincidentes tantas veces en tantos puntos de vista, y cada vez, sin embargo, más trabados y unidos por nuestros comunes amores, sintiendo de tan diverso modo el mismo entusiasmo por nuestros artistas.

El Sr. Orueta, con acierto que adiviné hace unos meses en Asís recordándole, y antes de conocer de su discurso otra cosa que el tema, pone en el ejemplo, en la predicación del ejemplo, maravillosa, del Santo de Asís, el despertar del arte cristiano a la sublime emoción del dolor, que tan pronto, pero para tantos siglos entre nosotros, había de ser la fuente de las obras más significativas de la gubia y el pincel; a los Cristos de Majestad del arte cristiano viejo, latino o bizantino, sucedieron en la devoción de los pueblos y de los artistas las representaciones de Cristo «varón de dolores», y en paralela caudalosisima corriente, a la majestuosa Madre de

Dios, trono de la Sabiduría encarnada, la ternura maternal de las Madonnas, con el niño infante, y luego la angustia y el incomparable dolor de la Virgen de los Dolores. De la Umbría, de la sagrada emocionante región de San Francisco, vinieron los torrentes de sentimiento hondo que en España tan perdurablemente habían de arraigar, y aún habré de recordar, que de la Florencia patria del Renacimiento en todos sentidos, vino a la cristiandad toda, para más que en parte alguna tomar raíces en España, la devoción a la Virgen de los Dolores. Fueron allá, junto al Arno, los siete fundadores de la Orden de los Servitas, y la más esclarecida de las monjas, Santa Juliana de Falconieri—coetáneos y coterráneos de Dante y de Petrarca—, quienes primeramente se consagraron unidos a la devoción de los misterios del dolor: todavía en la topografía de las ciudades recuerdan eso, por ejemplo, la calle y las monjas del Pie de la Cruz, en mi Valencia; el boulevard y el recuerdo de sus hermanas *les filles du Calvaire*, en el centro de la metrópoli de París; todavía el hábito que visten hoy tantas jóvenes españolas, «de la Virgen de los Dolores», es el suyo, «servita», aunque tantas lo ignoran.

Pero, júzguese como se juzgue, y no siempre bien por los turistas extranjeros que nos visitan, el arraigo secular de unas tales devociones y de una tal Estética, es España la mantenedora de la misma, fueron sus imagineros los más significativos y elocuentes y sinceros en las correspondientes manifestaciones artísticas, y es nuestro pueblo aquel que sintió y que siente la tragedia del Calvario y los dolores de María con más honda, arrebatadora y comunicativa emoción: la inspiradora de nuestro arte.

La Historia artística no puede escribirse solamente con la Historia de los artistas; precisa remontarse al manantial popular de su inspiración, cuando un Arte fué cosa viva, no reducido a eco de lecturas, de ideas eruditas y de enseñanzas académicas. Tener o no tener raíces, de vitalidad popular, es el secreto de las grandes escuelas de arte, y no buscarlas para conocerlas es ceguera que cuesta muy cara.

Hace pocos meses, en países de cálido estío, y sobre todo de muy templado invierno, admiraba yo, descansando a su sombra, uno de los más hermosos árboles de la creación, que apenas había conocido por algún ejemplar español no del todo joven. En los jardines de Palermo y de Trápani, me arrebataban el entusiasmo esos colosales ejemplares del hermosísimo árbol que en el Indostán llaman la higuera de las Pagodas, y que los naturalistas dicen «*ficus religiosa*». Abre con sublime desperezo y casi horizontaliza sus espléndidas escultóricas grandes ramas, cada una de

las cuales confunde con las otras su copa y su ramaje soberbio. Pero en el ejemplar español que yo conocía, el del gran claustro barroco de Santo Domingo de Orihuela, por su relativa juventud, aquellas robustísimas ramas, grandes y escultóricas cual troncos de hayas ingentes, no ofrecían, con la singularidad botánica de la «*ficus religiosa*», aquella enseñanza simbólica que en Sicilia para aplicada a los estudios de Historia artística me daban los colosos; porque a tres, a cuatro o más metros del suelo, aquellos oblicuos, casi horizontales, troncos de ramas, van poco a poco soltando cabelleras cada vez más copiosas de raíces, que creciendo, bajando, van acercándose al suelo, hasta penetrar en él y dar complementarios manantiales nutritivos a aquel monarca de las arboledas tropicales. Meditando, al pie sentado, cuando precisamente remembraba mi espíritu las diversas formas y genio de las distintas modalidades de arte, ramajes también de seres vivos, como ofrece la Italia meridional e insular, aquellas raíces advenedizas, cayentes, del árbol de las Pagodas, me dictaban este axioma para mis estudios: no te olvides de las raíces, al admirar los troncos y las copas de los árboles.

El arte falso, el arte por el arte, siempre en peligro de falsedad, no las tiene, o las tiene débiles y poco vivaces; en lo que va de siglo, no se si ha habido más número de escuelas artísticas que de sementeras anuales en las besanas de pan llevar. ¡Contad sino los pocos años, y recordad las dos docenas de extraños adjetivos; neo-impresionistas, post-impresionistas, expresionistas, cubistas, futuristas, intimistas, órficos, sincromistas, simbolistas, sintetistas, planistas, mimotivistas, dadaístas, integristas, panoplistas..., etc!

El arte español castizo, como también el teatro llamado «clásico» español, como tantas otras manifestaciones de la genialidad de nuestra patria, fué cosa de virtualidad permanente, no como las plantas de los prados, sino como las arboledas seculares de los grandes bosques: a fuerza de raíces.

Mientras el Renacimiento, o la Reforma, supusieron (en unas naciones más, menos en otras) una radical negación de los precedentes culturales de la Edad Media, una tala del viejo sagrado bosque, un desenraizamiento de los sentires populares, España, como convirtió en teatro su viejo fondo épico, sin romper la tradición—: en esa procesión secular de las gestas, las canciones de gesta, los romances y después el teatro, popular y vivo—, de la misma manera nuestros artistas, nuestros imagineros, repugnando, con el pueblo, la frialdad marmórea del Renacimiento, y, radicalmente, la gé-



lida frialdad anai-cónica y an-estética del protestantismo, conservaron el tesoro del alma divina de San Francisco de Asís, todo ternura de amor comunicativo, y conservaron a la vez la policromía, el estofado y el encarnado castizos, que en el fondo había sido la tradición medieval del arte escultórico de toda la Europa, mas sólo por nosotros mantenida en el Renacimiento y precisamente después de habernos asimilado vitalmente el Renacimiento.

La historia de nuestra imaginería castiza tenía sus raíces en el pueblo, en el pueblo nuestro en el que la emoción religiosa llegó más honda. Sin la consideración de lo que era, de lo que es, la imagen procesional, pábulo estético de la arrebatadora devoción del pueblo cristiano de España, no sé explicar el desenvolvimiento de nuestra Escultura, y menos la hora memorable, la histórica, brava, única, hoy ya por los extraños ponderada actitud de independencia del Arte escultórico español, reaccionando, él solo, a la segunda mitad del siglo xvi, a lo tradicional y lo popular, cuando el italiano (en general) y el francés y el flamenco se convertían en cosa falsamente renaciente, y cuando el protestantismo ocasionaba la muerte del arte escultórico de los restantes países europeos.

Buscando las raíces, para saber Historia de nuestro Arte, hace falta conocer nuestras viejas cofradías y nuestras viejas iglesias penitenciales; sin las cuatro de Valladolid (hoy restan dos de las segundas), yo no explico el arte popular de Gregorio Fernández, sin las varias de Sevilla, el de Martínez Montañés. Buscando las raíces, hay que rememorar el (en su origen) traje de penitencia, las vestas y capuchines (corozas y sambenitos, salvo el color) de los hermanos, después llamados nazarenos, de nuestras cofradías. Buscando las raíces, buscando y valorizando las raíces de la devoción pasionista, nazarena y dolorosa, de las almas y de las multitudes, conoceremos algo más que el ambiente, percibiremos al fin la virtualidad creadora de nuestra imaginería castiza.

La anécdota, tan socorrida, tan gustosa a las multitudes, si unas veces (es verdad) traduce en símbolo la puridad del proceso histórico, otras veces lo falsea o lo contradice. Cuando en Murcia os digan que Salcillo para hallar dechado para su Dolorosa del Jesús, dijo a su esposa, o a su hija, terrible y falsa noticia para verla en el pasmo del dolor y estudiar del natural la cabeza de María, la especie (antes en Valencia atribuída en caso parecido al escultor Leonardo Julio Capuz, y en otros lugares a otros escultores) no puede dar la clave para explicarnos sino lo externo y lo accidental de una portentosa creación de Virgen de Dolores. La explicación

del milagro de arte buscada, por el contrario, más bien y más llanamente, en el sentir popular, en la conmoción popular, en el comunicativo trágico lampo de dolor que cruza por las muchedumbres devotas al cruzar el paso procesional, en la vibrante, honda, lastimera saeta que deja oír en el imponente silencio de todos aquella sevillana, aquella mujer del pueblo más artista del mundo, en cuya modesta persona brilla, y sola en Europa en estos siglos, la luz del sentir hondo y poético de las muchedumbres que brillaba, hace miles de años en los aedas, en los rapsodas, en los divinos cantores, en los albores del arte esencialmente religioso de la Grecia inmortal.

Y ocurrió, al transcurso de los tiempos, que aquello de la Grecia, eternamente bello, se olvidó que se había creado en ambiente religioso propio y popular también. Ocurrió, que convertido todo ello en erudición, incomprendibles mil años después las devociones y los misterios, se dogmatizó modernamente sobre el Arte antiguo, y que trajo el Renacimiento, con tantas nuevas bellezas y tantas renovadas formas de arte, un ideario de paganos sin paganismo y de cristianos sin cristianismo. Y cuando todo el amor retrospectivo por el arte griego y romano lo fué sistematizando, admirablemente, Winckelmann en el XVIII, el siglo de los neo-clásicos y el de los filósofos de la incredulidad, se creó una Estética... resabiada, para la cual era dogma intangible la condenación estética y artística de lo patético, del *pathos*, que vino a decirse entonces. Adoradores los antiguos de dioses de perenne juventud, verdad es que los más de sus monumentos escultóricos, predominando las representaciones de los dioses mayores, mostraban el ideal de la serenidad olímpica, y renovábanse como paradigmas morales de aquellas virtudes éticas del dominio varonil sobre toda expresión de dolor, refiriéndolo al físico, de aquella entereza de ánimo, y aquel señorío de la expresión que bien se componía, con las normas de vida de la moral estoica cuando estas vinieron a formularse. Y cuando lo anecdótico y lo humano, raro, ofrecieron temas de dolor, vieron felizmente los creadores de la Estética cómo Niobe, petrificándose al ver la mortandad en sus hijos e hijas de las flechas vengadoras de Apolo, o Laocoonte, al sufrir en su carne y en la de sus pequeños los anillos mortales de las sierpes del mismo númen, habían sido representados por los artistas griegos del siglo de Scopas o los de la escuela de Pérgamo sin que la pesadumbre de la pena y el quejido viniera a descomponer un punto la belleza incontaminada de la faz y de los miembros todos, tema sobre el que tan largo y tan acerta-

damente vino a disertar Lessing abriendo la serie de las cortas pero inmortales elucubraciones estéticas.

De la larga, más que secular, escuela de los nuevos sabios de arte, cuando alcanzara por caso a ver algo de nuestra gubia castiza, ¿podríamos imaginar la ponderación de los anatemas?...—No quiero recordar, a la vez, la policromía y policromía verídica de nuestras imágenes, cuando la infatuada ciencia de los estéticos, y antes el infatuado arte de los más de los renacentistas, presuponía (y axioma era) el error de que la escultura griega había sido monocroma y de que la escultura nueva debía ser policroma.

Yo no conozco, yo no siento por ninguno de los aludidos escritores un entusiasmo semejante al que en mí despierta Goethe, ni a nadie leo con la frecuencia que a Goethe. Ni conozco en la Historia inteligencia de más vasta complejidad de cultura, ni quien, cual él, sediento de toda sed de sabiduría, en todos los manantiales de su concurrencia haya visto brotar a la vez pensamientos tan hondos, flores de poesía tan bellas y tan perfectas. Una máxima curiosidad de todo saber le aguijó siempre, y, en verdad, todo lo quiso saber, y casi todo lo supo, y a la vez en toda realidad halló la belleza.

Emponzoñado por la literatura de su siglo, sin embargo, todo un mundo, el nuevo mundo del alma, el nuevo hemisferio mundial de la verdad cristiana, lo quiso desconocer, y ciego quedó para él su espíritu nacido para la generosidad de la sabiduría. De él dijo nuestro Menéndez Pelayo, entre las páginas inmortales que le dictó su entusiasmo por Goethe, estas palabras: «...no comprende ni el pecado, ni la expiación, ni el sacrificio. Si algo de esto se desliza en sus obras, es sin saberlo él, por la fuerza de la tradición, por la inconsecuencia artística, por la atmósfera cristiana que hoy respiran los mismos que la niegan. A ser esto posible, Goethe hubiera escrito como si Cristo no hubiese venido al mundo.»

Hace poco, efectivamente, pude medir en Asís la corta distancia que existe, el escasisimo desnivel que separa el templo de Minerva, las seis columnas, corintias, del templo del tiempo de Augusto mantenidos en la fachada de «Santa María della Minerva», en la plaza principal de la singularísima ciudad, y el doble templo de San Francisco de Asís, alto y bajo; son casi justos mil metros, planeantes, relativamente. ¡Y son esos mil metros los que no tuvo curiosidad de recorrer Goethe, el genio de más amplio sentido de la universal curiosidad de las cosas naturales, de las cosas históricas y de las cosas culturales y artísticas que ha conocido el mundo. En

su viaje, por tantos motivos memorable, llegó y estudió el pórtico de la Minerva de Asís, y no tuvo gana de recorrer un kilómetro, y no tuvo palabra para aquel el más portentoso de los mortales, el despertador de la sensibilidad moderna, el serafín inflamado de amores por Dios y por las criaturas todas de Dios! ¡Me hace llorar la ceguera de Goethe!... ¡Cuando hoy desde el Septentrión al Austro, del Oriente al Occidente, por protestantes como por católicos, por orientales como por occidentales, se proclama la acción de San Francisco en la renovación fundamental y definitiva del arte; cuando aquel monumento de San Francisco, quiero decir, la doble iglesia de su sepulcro, es para creyentes y para incrédulos, con sus maravillosas pinturas giottestas, uno de los más conmovedores y elocuentes recuerdos de arte que el turista acaricia constantemente en sus remembranzas más seductoras!

Y digo todo esto para venir a recordar aquí, al tema del discurso del Sr. Orueta, como también es verdad aquella otra frase de Menéndez Pelayo: «Goethe era capaz de comprenderlo todo en el mundo, menos dos cosas, el héroe y el santo. La idea cristiana le era antipática, y eso que el cristianismo solía vengarse de él, como de otros detractores suyos, proporcionándole admirables motivos poéticos, de lo cual ambas partes del «Fausto» dan testimonio.»

Cuando considero que fueron de una misma generación Goethe y Goya y Napoleón y Beethoven,—¡qué cuatro!—me abisma el sentimiento de la posible fecundidad de la raza humana, cuando Dios lo quiere así, pero no me abisma menos pensar cual sintieron habitualmente en su alma aquellos cuatro genios coetáneos, los descreimientos y las sequedades de espíritu del ambiente del siglo XVIII.

Pero Beethoven tiene por excepción su estupenda Misa solemne en «re», dedicada el último año de su vida al Archiduque Rodolfo; Goya uno solo, pero un admirable cuadro pleno de unción religiosa, la obra maestra de su ancianidad gloriosa, «La última Comunión de San José de Calasanz», dedicada a los escolapios de Madrid de la calle de Hortaleza, y de Bonaparte, dijo Manzoni en *Il Cinque Maggio*, a la noticia de su cristiana muerte:

«Bella, immortal, benéfica  
Fede ai trionfi avvezza,  
Scrivi ancor questo, allegrati:  
Chè più superba altezza  
Al disonor del Golgota  
Giammai non si chinó»...

Pues también Goethe, ya no en un episodio, sino en la clave misma luminosa del arco triunfal de su propio genio y de su propia gloria, constituyó a María, la Virgen de los Dolores (plena de pathos, negación esencial de la olímpica serenidad), en cumbre y luz y guía y amor.

En la primera parte del «Fausto» la desdichada Margarita, en la escena conocidísima, ante la imagen de la Virgen de los Dolores, desbordante el alma de pena abrumadora, dirige la más conmovedora de las plegarias a María:

Ach, neige  
Du Schmerzenreiche,  
Dein Antlitz gnädig meiner Not!

«¡Ah!, inclina, tú toda dolores, tu piadosa mirada a mi necesidad...»  
«La espada al pecho con cien dolores, a tu hijo ves muerto en tus brazos, tus ojos se elevan al Padre y tus lágrimas le piden por los dos...»

Pero en el segundo Fausto, la apenas leída parte trascendental del Fausto, en el hermosísimo final, después de los cantos de los arcángeles primero, segundo y tercero, ante la «Mater gloriosa» rodeada de las pecadoras que fueron redimidas y que fueron santas, la Magdalena, María Egipciaca..., la también pecadora y también redimida Margarita, cual divino *ritornelo*, cual *leit motiv* principal del poema incomparable, glorifica los dolores de María, diciéndole: «inclina, inclina, tu la sin par, tu la toda radiante, tu piadosa mirada a mi felicidad.

Neige, neige  
Du Ohnegleiche,  
Du Strahlenreiche  
Dein Antlitz gnädig meiner Glück!»

Es la misma transfiguración de los Dolores «gloriosos» de María: la devoción litúrgica que nació en España, se decretó para sola España, por los Pontífices romanos, antes que se extendiera la festividad setembrina a todo el orbe. Como, ¿quién no recordará, al verlas sublimadas por la inmortal poesía del neo pagano Goethe, la argénteo espada tan criticada que atraviesa el pecho de nuestras imágenes de Vírgenes de Piedad, de Vírgenes de las Angustias, de la Soledad, y aun aquellas corpóreas cristalinas lágrimas que surcan sus aterciopeladas mejillas de encarnación?

Consentidme, señores Académicos, que al recordar un recuerdo de

tan señalado reconocimiento estético del alma cristiana y popular, la inspiradora de nuestra imaginería castiza de que os ha hablado el Sr. Orueta, me atreva finalmente, a robarle a Manzoni la segunda mitad de la recordada sextina de *Il Cinque Maggio*, para decir yo, con más razón todavía que él del genio de la guerra y de la reorganización de las naciones, yo, del poeta filósofo alemán Goethe, postrado, en su testamento poético y filosófico, ante el «Eterno Femenino», ante María, ante la Virgen de los Dolores, de tan intensa devoción y arte españoles,

Che piu superba altezza  
Al disonor del Golgota  
Giammai non si chinó.

HE DICHO









