

# PARA UNA METAFISICA DE LA ESCULTURA CASTELLANA

por PEDRO ROCAMORA

**RESUMEN:** LA IMAGEN DE LO HUMANO EN ARISTÓTELES Y EN HEGEL.—EL IMPERSONALISMO DE LA ESCULTURA GRIEGA.—UN ARTE SIN ALMA Y SIN HISTORIA.—LA PINTURA EN EL TIEMPO HISTÓRICO.—EL HOMBRE DE OCCIDENTE FRENTE AL HOMBRE HELÉNICO.—HEGEL Y LA ESCULTURA RELIGIOSA.—CASTILLA EN LA ÓRBITA HEGELIANA.—ALONSO DE BERRUGUETE O LA FANTASÍA DEL MISTICISMO.—DOCTRINA DEL BARROCO.—CROCCE Y LA «FEALDAD ARTÍSTICA». LA «POPULARIDAD», SIGNO DEL BARROCO ESPAÑOL.—EL GRECO DE LA ESCULTURA.—GREGORIO FERNÁNDEZ O LA DEMOCRACIA DEL ARTE.—LA REBELDÍA ESPAÑOLA CONTRA EL ESTETISMO APOLÍNEO. — POPULARIDAD DE CRISTO Y FRACASO DE APOLO.

**L**A expresión plástica de la imagen del hombre ha representado una evolución —a veces insólita— del concepto del arte asumido por cada pueblo.

Junto a la diversa concepción, ética o metafísica, del hombre surge un estilo distinto de definir artísticamente su imagen. El arte ha expresado siempre de manera

espontánea, decidida y tangible lo que la filosofía de cada época explicaba esotéricamente.

Es indudable que a cada cultura corresponde una típica y singular manera de concebir lo artístico. Pero no porque se tenga un concepto sustantivo e independiente de lo que esto significa, sino porque el arte es, ante todo, una manifestación del criterio general y de conjunto que cada pueblo tiene sobre el vasto paisaje del mundo y de la vida.

Cuando se definió la cultura como el repertorio fundamental de ideas trascendentes que configuran el carácter de un pueblo en un instante concreto de su historia, se abrió un pórtico de triunfo a la creación artística para su ingreso al plano superior de la cultura.

De este modo, si el mundo antiguo sometió la forma escultórica a un inexorable arquetipo formal, no fué porque un rigor estético se lo impusiera, sino más bien porque el pensamiento de la época —en este caso por boca de Aristóteles— concebía el alma como la forma del cuerpo. Muchos siglos después, Hegel ha parecido insistir sobre este mismo concepto en sus *Lecciones de estética*: «Primitivamente —decía— el espíritu no logra aprehenderse a sí mismo más que en tanto se exprese mediante la existencia corporal.» La imagen de lo humano se identificaba así, espiritualmente, con la del cuerpo físico. Mas lo característico de este inicial momento de la evolución artística es su asombroso «impersonalismo».

Cuéntase, en este sentido, que en las primitivas esculturas griegas, los rasgos del modelo no eran tenidos en cuenta para su incorporación a la obra escultórica. Antes bien, el autor lo sustituía, cuando no eran rigurosamente perfectos, por otros distintos del original, pero de factura impecable.

El perfil griego no es la expresión de un rasgo típico del

hombre de Grecia. Sino el ideal del rostro humano en la mentalidad artística del escultor antiguo. Lo original de este «anti-individualista» vaciamiento de formas singulares es que se realiza impensadamente, sin conciencia efectiva de su significación. Grecia no ha concebido jamás la posibilidad de resaltar la figura extraña, única o incomparable, de un hombre dotado de rasgos originales, de fuerza inconfundible.

Sobre un molde objetivo de belleza física se ha atrevido, todo lo más, a inmiscuir algunas cualidades fisognómicas, cuando éstas no alterasen la armonía equilibrada y genérica del ideal artístico. La tesis hegeliana es, en este punto, terminante: «La forma que representa la escultura no es, en verdad, nada más que un aspecto abstracto del cuerpo humano.»

Es decir, nos encontramos en el mundo —extenso y medido a la vez— del espacio. Pero de un espacio mensurado armónicamente, como si dijéramos bajo el imperio vacío y formal de la geometría.

El tipo de la estatua desnuda es, para Spengler, la reproducción perfectamente *ahistórica* de un hombre. Quizá ésta sea la mejor calificación diferencial que pueda asignarse al arte antiguo en relación con la moderna mentalidad del hombre de Occidente. Este siente en la intimidad dramática de su conciencia solitaria todo el terror del tiempo irreversible. A cada instante se descubre, asimismo, como protagonista de una historia fugaz y arrolladora, igual que el fatigado caminante, entre el principio y el fin de dos caminos ignorados. Su corazón le dicta a cada latido la fugitiva transitoriedad irremediable de su vida. Entre un pasado huído hacia la nada y un porvenir que le llega desde el infinito, cargado de inescapables sombras, el hombre occidental se sabe, antes que nada, hijo del tiempo.

Pero el tipo humano de las culturas clásicas no sabe experimentar esa conciencia mágica de su destino. Por eso se queda artísticamente en la forma abstracta de una belleza física en la que el alma, como transfondo lírico de la obra, no se manifestará jamás. La «auto-escultura», con el carácter de biografía íntima que luego tendría en Rembrandt el autorretrato, es, por eso, un imposible metafísico en la mentalidad del mundo griego.

Tal es la razón de que si desde el punto de vista occidental de nuestra conciencia histórica contemplamos con detenimiento las mejores realizaciones del arte helénico, llegaremos a la escandalosa consecuencia de aquel viajero inglés para quien la Venus de Milo era, como cuenta Hegel, «a good deal of insipidity», y Apolo, «a theatrical coxcomb».

Sí; confesemos nuestra ineptitud para esquivar la crudeza de esta afirmación. Da igual, como dice Spengler, que las mejores cabezas del arte griego nos parezcan—después de contempladas—terriblemente estúpidas, o, como afirma Hegel, enormemente insípidas; lo cierto es que el tipo ideal de la belleza física se ha realizado por el mundo antiguo sumando simples negaciones de los caracteres individuales e históricos, es decir, limitando la expresión plástica a los elementos espaciales de la geometría.

La estética del desnudo griego y la técnica del retrato del siglo XVI marcan los extremos polares de una trayectoria abierta entre dos mundos conceptualmente distintos, tanto como puedan serlo las ideas de espacio y tiempo, de cuerpo y alma, de número e infinito, de geometría e historia.

Como en dos columnas milenarias, se apoya en la remota raíz de aquella antítesis todo el eterno dualismo de la extensión física y de la profundidad espiritual. El arte antiguo,

sin alma y sin historia, estaba dentro del espacio como una realidad tangible. La Pintura situó después a sus modelos dentro de un tiempo histórico en el que el espíritu se asomaba al lienzo proclamando su derecho a la infinitud. Y ya las cosas comenzaron a tener un nombre y un destino. Pero lo que nunca pudo Miron soñar fué que su discóbolo tirase de una vez su deportivo proyectil y empezase a ser hombre de verdad, hombre que llora, que goza o se desilusiona. Como tampoco podemos imaginarnos un retrato de Rembrandt en el que el maestro no se nos aparezca con la infinita sinceridad de sus greñas revueltas y sus batas raídas, o en los que no destaque la genial suciedad de su cara asombrosa de payaso admirable.

La belleza inexpresiva o el interés psicológico, la forma pura o la angustia del alma, son en este caso los límites del problema. Lo bello entra en crisis en su choque con el espíritu. Sólo después que el Cristianismo ha enseñado que detrás de la terrible fealdad de sus santos o de sus profetas había un espíritu inmortal, el arte ha descubierto el secreto perenne de la Belleza.

\* \* \*

Cuando he dicho que el hombre de Occidente tenía una conciencia histórica de su misión, he tomado como tipo de referencia el pensamiento de Ortega y Gasset. El cuerpo humano tiene en la doctrina orteguiana una función trascendente: la de representar un alma. Siempre que se contemple la vida física, no podrá prescindirse de descubrir en ella la impronta, la huella del espíritu. Del mismo modo vemos «en los desgarrones de la nube barroca las líneas de embestida

del viento invisible, o lo buscamos en el ondear de la bandera y el temblor de la vela marina». Y es que, en el concepto de Ortega, no hay nada en el mundo físico que no tenga su logaritmo psicológico. El mundo es, ante todo, una simple expresión del alma.

Por eso, para esta concepción típicamente occidental, el arte no puede limitarse a un puro estetismo inanimado. Así, el fundamento actual de la escultura religiosa supone un entronque remoto con el pensamiento de Hegel, que de este modo cobra un rango de total vigencia artística. El sufrimiento, los tormentos del cuerpo y del espíritu, el martirio y la penitencia, la muerte y la resurrección, la personalidad espiritualmente subjetiva, la profundidad mística, el amor, los impulsos del corazón y los movimientos del alma, constituyen para Hegel el fondo sobre el cual se ejerce la imaginación religiosa de lo que él llama el arte romántico. Esta clase de escultura no ofrece los rasgos fundamentales a los cuales se vinculan todas las otras artes. Cede terreno a la Pintura y a la Música, como las artes más apropiadas para expresar los sentimientos del alma. En la escultura clásica, la unión misteriosa del alma con Dios, el espíritu divino presente en el hombre, faltan totalmente. Hegel lo reconoce así y asigna a la escultura cristiana un sentido romántico, por el que ésta alcanza una humanización vital que le independiza de los cánones primitivos.

\* \* \*

El ejemplo de España confirma la realidad de esta emancipación defendida en la tesis hegeliana. Alonso de Berruguete es en Castilla uno de los prototipos de esta ágil y genial manera española de concebir la escultura. Cualquiera de sus

obras significa el más formidable tesón para instaurar un estilo artístico propio, liberado de los principios del ritmo y del equilibrio de la norma antigua.

En efecto, la escultura debe al mundo clásico una ley de inflexible armonía, jamás eludida o vulnerada. Es preciso llegar hasta los retablos, los altares o los coros de las viejas iglesias castellanas para descubrir en ellos paisajes de insospechada gracia en los dominios de una escultura deliciosamente revolucionaria. Ahí están esos santos terribles, desproporcionados, gigantescos, con rostros tétricos de desgarrado dolor, donde lo escultórico se pierde para divinizarse hasta llegar a los linderos de una plasticidad ensoñada o fantástica. Incluso el color—esa gloria privativa de la Pintura—entra ahora en juego para completar la sobria empresa de la talla. Las imágenes adoptan un colorido de realismo carnal, mientras los ropajes, sobre los que relucen brillantes láminas de oro, sirven simbólicamente al rigor litúrgico de la obra.

Pero la tendencia a lo imaginativo quiebra aquí los dogmas primitivos de la escultura. A fuerza de querer ser realista, el arte escultórico español desborda con su empuje los límites de lo racional, y, acaso sin proponérselo, llega a los umbrales de lo fantástico. Es un arte de inspiración metafísica. Mediante él, el escultor bordea los confines de la divinidad. El equilibrio de las figuras, su dinamismo, la gravitación de los cuerpos, son problemas que afectan al mundo de la física o de la mecánica. Pero la escultura religiosa española, que se mueve en un plano de maravillosa ingravidez mística, ignora aquellas exigencias materiales, porque su mundo es el mundo de la teología.

Antes, el espíritu gótico había simbolizado la purificación, quintaesenciada, de las formas clásicas. Pero el barroco tuvo

la virtud de dar, en la escultura, una fabulosa dimensión, casi mitológica, al sentido cristiano del arte. Se trata de la creación de unas formas patéticas, en las que la realidad se dramatiza hasta el paroxismo. La desesperación del llanto, el desgarró sangrante de la muerte, todo está allí palpitante y ardiente, definido con vigor insólito, realizado como a impulso de una fuerza dionisiaca inextinguible.

He aquí otra forma del arte en la que la belleza no tiene nada que hacer. «La palabra y el concepto de lo barroco—ha dicho Benedetto Croce—nacieron con intento reprobatorio y para designar, no ya una época en la historia del espíritu o una forma del arte, sino un modo de *fealdad artística*.»

Sí; la santificación avanza por caminos distintos de los de la belleza. Una escultura religiosa tiene que ser, ante todo, una talla de almas. Y cuando un alma se apura hasta afilarse como una flecha de santidad que sólo espera la tensión del arco para clavarse—como en una meta suprema—en la diana de su Dios, la belleza resulta indiferente.

Por eso San Jerónimo es, en manos de Berruguete, un santo apocalíptico, que se golpea el pecho con una piedra terrible mientras su rostro—transido de vejez y sacrificio—muestra al mundo toda la «artística fealdad» de su dolor humano. Y así sus ojos aparecen desorbitados por el sufrimiento, la boca entreabierta, estremecido el labio y lacia y descolorida la solemne barba apostólica. Una mano se tiñe con la propia sangre del santo, y, como enemigo vencido en la lucha por la victoria teologal, un león rugiente bajo el pie del asceta le sirve de postrero escabel en su ascensión dramática hacia la eternidad. Un manto de oro cubre apenas el cuerpo, medio desnudo, de San Jerónimo. Mas lo esencial aquí es la deformidad anatómica de la figura, su gesto patético, la des-



Valladolid.  
Museo Nacional  
de Escultura.  
PIEDAD  
(G. Fernández).



Valladolid.  
Museo Nacional  
de Escultura.  
CRISTO A  
LA COLUMNA  
(G. Fernández).



Valladolid.  
Museo Nacional  
de Escultura.  
CABEZA DEL  
CRISTO  
YACENTE  
(G. Fernández).



Valladolid.

Museo Nacional de Escultura.

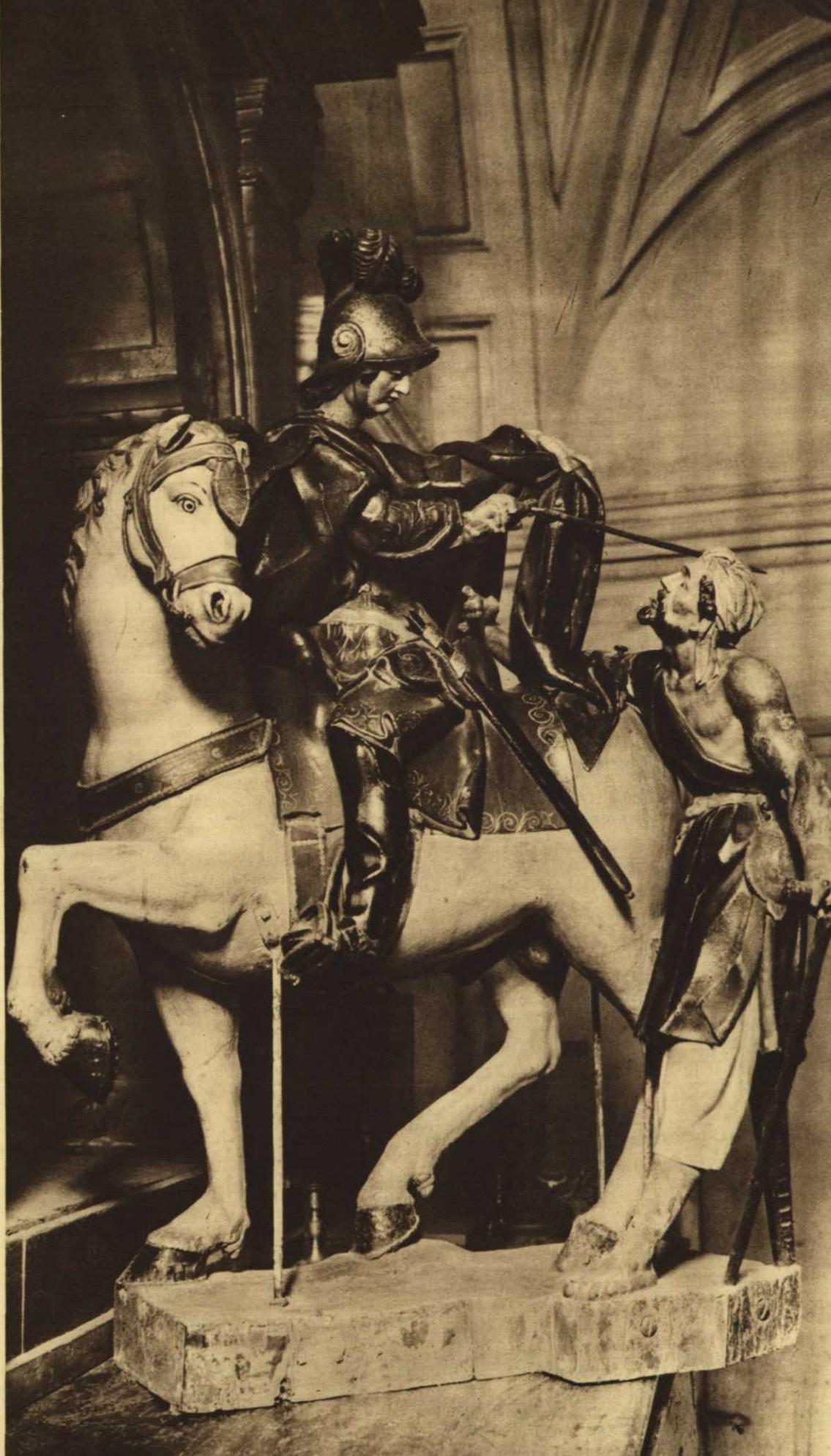
SAN CRISTÓBAL. (Alonso Berruguete).



Valladolid.  
Museo Nacional de Escultura.  
SAN JERÓNIMO. (Alonso Berruguete)  
Madera policromada.



Valladolid.  
Museo Nacional  
de Escultura.  
CRISTO  
YACENTE  
(Villabrille).



Valladolid.  
Museo Nacional  
de Escultura.  
**SAN MARTIN**  
(G. Fernández).



Valladolid.

Museo Nacional de Escultura.

SAN SEBASTIÁN.

(Atribuido a Gregorio Fernandez)

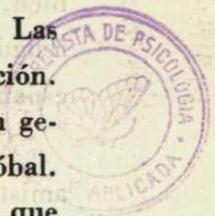
esperación de un espíritu combatido por el fuego de la tentación y acariciado a la vez por el aire sereno de la virtud.

Un abismo separa la escultura española de la del resto del mundo. Así, una obra de Torrigiano representando precisamente a San Jerónimo, hace decir a Cean Bermúdez estas peregrinas palabras: «El gracioso carácter y *belleza* de las formas, la gallarda *simetría*, la devota y *tranquila* expresión, sin que la *violente* la fuerza del golpe en el pecho y la prudencia con que el artista manifestó la anatomía del cuerpo..., todo es grande y admirable.»

Berruguete no habría sabido explicarse el tono laudatorio de este juicio. Sus santos no son beatíficas criaturas, asépticas y deshumanizadas. Son hombres en quienes la lujuria ha ardidado hasta consumirse en el fuego purificador de la santidad, pero en los que el corazón tiene aún sangrante la llaga viva de la celestial quemadura. Por eso la escultura de Berruguete es, además de mística, esencialmente popular.

Este rasgo de «popularidad» constituye, a mi juicio, la característica diferencial del realismo artístico de España. Las imágenes de su escultura religiosa confirman esta afirmación. Así, al lado de San Jerónimo, Berruguete interpreta con genial desequilibrio la figura solícita y gentil de San Cristóbal.

Está el santo con la cabeza reclinada sobre el Niño, que lleva casi colgado—milagrosamente incaible—de un hombro. Un manto ceñido al cuerpo deja al descubierto las piernas—libres también del rigor de la anatomía—para prestar una mayor esbeltez a la figura. La cara del santo es apacible y campesina. La barba rizada orla, con una fuerte nota de color, la boca, entreabierta por la mística ansiedad del santo. Lo demás es ornamental y decorativo. Hay, eso sí, un dinamismo en la figura que hace más ingravidos los vuelos del manto, que caen



o flotan airoosamente a un lado de la imagen. Mas esto es, en fin de cuentas, la impronta del barroco. Por él—decía D'Ors— «la curva se hace espiral, y la columna gira sobre sí misma, y el follaje del capitel se derrama..., y los pliegues de la túnica los descomponen el viento, y la serenidad del rostro la descomponen las lágrimas».

Tal vez en esos pliegues del vestido estriba la característica del arte post-gótico, en oposición a la escultura helénica. En ésta el vestido se transforma en cuerpo, mientras que en aquél los ropajes, en el contorno de la línea física de la imagen, juegan un dinamismo de repliegues y formas insospechadas, que dan a la escultura su más feliz dimensión de musicalidad.

En este sentido Berruguete alcanza en sus obras una ingravidez y profundidad sólo alcanzadas hasta ahora por la Pintura. Su revolucionaria escuela, su técnica incomparable, hacen de él la contrafigura de un pintor de su tiempo, también, como él, hijo de una impar originalidad: el Greco. Berruguete es así—en mi concepto—el Greco de la escultura española.

No en balde fué Toledo escenario de aquella depurada amistad. ¿Es que acaso no pudo influir en el estilo del maestro español la portentosa audacia pictórica del cretense? ¿Qué sutil conversar sería el suyo en aquellos dorados atardeceres toledanos, acariciados por vientos imperiales, a la sombra de un viejo cigarral?

Berruguete, por vocación y por herencia llamado a la pintura, ¡con qué emoción admirativa no envidiaría las obras de su amigo! Y el Greco, ganado por el color y la gracia españolas, ¿qué no haría para adentrarse en el alma de nues-

tro insólito país, entrevista en las palabras y en las obras de aquel genial escultor?

¿No altera el Greco la perspectiva de sus personajes, colocándolos en actitudes inverosímiles, en las que apenas cuenta el equilibrio, la lógica o la belleza? Y esas figuras—haces de nervios apretados—enjutas y agitadas, donde la armonía corpórea cede paso a la fantasía y a la gracia de la invención, ¿no son, acaso, los mismos héroes de Berruguete, exaltados y terribles, solemnes y posesos, rebelados contra toda norma, únicos y magníficos, como hechura del genio que los soñó? Apóstoles, patriarcas, profetas y mártires forman un cortejo feliz de esculturas inimitables, en los que el observador imparcial no puede menos de descubrir un sutil parentesco con las criaturas del arte que nacieron bajo los pinceles—casi sobrenaturales—del genio de Creta.

\* \* \*

Hay una trinidad de la escultura castellana que se acota—en la tesis dorsiana—entre los nombres de Alonso de Berruguete, Juan de Juni y Gregorio Fernández.

Dejando aparte al segundo, de origen francés, tal vez oriundo de Joigny, en la Champaña, Fernández forma con Berruguete la guardia de honor del barroco español. Son dos arcángeles con espadas flamígeras defendiendo la eterna universalidad del arte de Castilla. Uno y otro fundan o inventan la popularidad de la escultura. Toda la técnica antigua de la estatua sin alma se pierde en pura máscara, en forma sin carácter, en gesto inanimado. España ha instaurado frente a ella un arte imprevisto y rebelde.

Se sublevó contra las formas de una imaginaria aristocracia escultórica. Lo bello era el módulo del arte. Una minoría humana, símbolo de la perfección física, creó la casta aristocrática de la forma del cuerpo. Los mejores eran los más bellos. El mundo antiguo mantuvo el rango de esa aristocracia creando una escuela escultórica, donde el estetismo formal y apolíneo fué la norma dominante.

Ha sido preciso llegar a esta descarnada sinceridad española para democratizar el estilo del arte. Pero en España la democracia se entiende de modo metafísico (1). Ningún pueblo del mundo ha llegado a ella como llegamos los españoles, dando un rodeo por encima de las nubes.

La democracia política está para nosotros—por obra del filósofo Suárez—justificada en Dios. La artística, Berruguete y Gregorio Fernández la han alcanzado a través de la corte celestial.

Lo cierto es que mientras la doctrina de Rousseau se acaba en las urnas electorales, como quien agota la gloria de una vida en las cenizas de una urna funeraria, España se remonta para explicar su democracia por encima de las estrellas.

Y así nuestro arte es esencialmente popular. No podemos, por eso, aceptar la «artística fealdad» que Croce esgrimiera para explicar el alma del barroco. Para España el barroco es lo anti-minoritario convertido al arte, el pueblo como modelo para las esculturas de sus santos, lo castizo incorporado al plano de la invención espiritual, lo popular, en suma, sin mixtificaciones ni academismos, con rango de jerarquía artística, en su exacta y, a veces, dolorosa sinceridad.

Por eso los Cristos de Fernández son Cristos a la española: trágicos y sanguinolentos, con la piel lívida y los ojos apa-

(1) Véase en este sentido mi libro *Hombre, paisaje y política*, págs. 92 y 93.

gados de tristeza y de compasión. ¡Qué infinita complejidad de emociones humanas se asoman al gesto y al ademán de estos Cristos de Castilla! Ahí está la soledad del alma, la amargura del abandono, la paciente resignación ante el dolor. Son sentimientos nacidos de la tristeza del vivir de los hombres; pero hay en su expresión escultórica un soplo desconcertante de divinidad. Aquel Cristo yacente con la mirada turbia, la boca agonizante y el cuerpo desplomado y rendido, es realmente un hombre sobrenatural. Su mano, separada del cuerpo, está como ofrecida para que otra mano amiga se la estreche, como si—nuevo Lázaro—sólo esperase—carnal y dormido—que una voz entrañable le despierte vivificándole para siempre, en un tránsito milagroso, de la madera muerta en la escultura a la carne viva del hombre.

Gregorio Fernández es el símbolo de una Castilla rebelde y popular, menos clásica—afortunadamente—que Andalucía, falta de corrección, pero saturada de realidad; con sayones y verdugos que invitan al horror, con Cristos acardenalados y Vírgenes traspasadas de pena, en las que el sufrimiento ha velado la dulce belleza de la feminidad.

Unamuno se ha detenido ante estas imágenes como quien se para, atónito y sugestionado, a contemplar la belleza agria y ruda de un páramo. Un alma acostumbrada a tales perspectivas no gusta de la molicie de otros parajes.

España ama a estos crucificados, no porque ignore «la vuelta de Jesús al cielo tras el martirio», sino porque la imagen desnuda de la muerte nos aguija el ansia de inmortalidad. He aquí la razón de que la escultura española se haya planteado, como ninguna otra, el tema de la muerte del Redentor, concebida con profundo fervor religioso, pero realizada con una agilísima crudeza humana. En este caso la realidad po-

pular ha sido la fuente y el modelo. Un campesino burgalés se estremece ante las imágenes de Gregorio Fernández porque se ve él mismo un poco Cristo también, acardenalado y sufrido, como aquella escultura inquietante y sugeridora, que le devuelve anticipadamente la imagen humana y terrible de su propia y desamparada muerte.

La insensibilidad de ese mismo labriego ante el Apolo de Belvedere significa que la estatua no le refleja la imagen—el concepto—que él mismo tiene de su vida. Por el contrario, un Cristo muerto, caído sobre los brazos trémulos de su Madre, es ya una verdad elemental, que el campesino entiende porque aquellas figuras hablan su mismo lenguaje y comparten, con su simple mentalidad agreste, la misma categoría de sentimientos. Una venus desnuda acaso sea para el labriego castellano el recuerdo de la hora turbia de la mocedad en la capital lejana y maldecida. Pero la imagen, enlutada y llorosa, de las Vírgenes castellanas, constituyen la evocación entrañable de la madre propia. El pueblo, así, se siente incorporado a la grandeza teológica del misterio religioso y «sabe» que aquel mundo místico que sueña su imaginación es una vida real, porque en ella los santos y los profetas son tan sufridos y tan desgraciados como él, y, como él también, son nada menos que hombres.

Castilla, así, restituye al Creador una difícil deuda milenaria. No sabiendo cómo corresponder, la inteligencia humana, a ese regalo infinito de la divinidad, por el cual Dios nos hizo hechura y parecido suyo, los escultores castellanos—ambiciosos de pagar aquel soberano honor—han hecho a Dios a imagen y semejanza de los hombres.