

DE ARTE NUEVO

UNA OBRA DE ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR

La tradición imaginera española, no se interrumpe, antes al contrario se vigoriza, y por los viejos caminos trillados por una fe honda, un depurado sentido de la forma y una maestría en la ejecución, continúa su pujante marcha.

Es este, un fenómeno netamente español y sin par, en el sentido peculiar y característico que informa la propia razón de ser de estas grandes obras, obras, que una piedad reclama y unos golpes de gubia hacen brotar sobre el leño, como expresión acabada de una emoción preñada de religiosidad, de liturgia, sentido histórico y valor teológico.

Todo ello se da en equilibrada proporción, para hacer posible el milagro.

Y se cumple de modo extraordinario en las pujantes obras de nuestros imagineros actuales, que, cabe decir, superan las de los viejos maestros en muy interesantes aspectos, y en curiosas modalidades que pudiéramos llamar nuevas.

Posiblemente, la visión cercana o demasiado próxima nos lleve a caer en errores de apreciación, juicio o crítica sobre la obra de arte, pero no obstante, puede constituir índice apreciable para lograr entender el ambiente que consideramos nuestro y que, justamente, debe merecernos especial atención. Y, por otro lado, quizá pueda servir para que, en el andar del tiempo, estas notas, y otras muchas (más atinadas y finas en percepción) cooperen a señalar en qué grado y con qué sensibilidad supimos apreciar lo que ante nosotros lograba producirse con intensidad tan varia; lo que tal vez pueda servir de norma en un futuro para un conocimiento, posiblemente más justo y más equilibrado, en razón a lo que pudiéramos llamar depuración a distancia, pues

ante el mundo complejo y heterogéneo que nos rodea, no es rara la posibilidad de una presbicia en la contemplación e impresión de una obra de arte. La distancia, el tiempo, puede corregir el defecto de una acomodación inmediata, pero nadie podrá negar, que si nuestra visión se acomoda realmente a nuestro propio sentido, para una futura interpretación del momento actual, servirá este modo de ver, sentir y valorar, de una cierta eficacia.

Y decíamos, que hoy, por fortuna, la tradición de nuestros grandes imagineros se mantiene viva y llena de pujanza, e incluso con alcances mayores en múltiples aspectos, como conviene a un nuevo sentido, a un valor actual, que sin desdeñar en modo alguno la espiritualidad y alcance del pasado, y hasta viejas técnicas, sabe amorosamente, cuidadosamente, escanciarlo sobre nuevos vasos y nuevos moldes de más clara interpretación, de mayores alardes e incluso de una comprensión más libre, sin que ésta se disocie ni se contraponga a los severos dictados de dogma, fe, liturgia, conciencia individual y emotividad.

Este caso se da, por gran fortuna, en uno de nuestros actuales artistas, que ha sabido conquistar por su talento y por su especial sensibilidad, rango muy destacado y ha podido situarse en la línea alta que señalan sus magníficas concepciones.

Enrique Pérez Comendador, maestro admirado, con la gubia, con el cincel, con el palillo, con los dedos, hábil de sus manos, supo plasmar ideas sutiles y delicadas, en el bronce, en la madera, en el mármol, en el barro, en mortero, dándoles corporeidad, llena de encanto y hálitos de vida insospechados.

Su obra, amplia y hasta heterogénea, en razón a su misma inquietud espiritual, señala modalidades diversas, siempre encajadas en un especial equilibrio, que mantiene su fiel en una clara sinceridad, y a tenor de esta especial virtud, se dan en el conjunto de su espléndida obra, especiales paradojas de ejecución, que lejos de ser tales, nos sirven para entender, como hábilmente pueden traducirse ideas utilizando medios distintos en perfecta consonancia con ellas.

El niño de la viruta; Amanecer; La campesina; Fraile romano; Cisneros; Núñez de Balboa; Pizarro. La encantadora cabecita infantil en barro (delicadísimo retrato). Los desnudos femeninos vigorosos... mundos distintos, de delicadas suavidades, de finos modelados, de sentidos realismos, de enérgicas y contundentes y hasta duras líneas..., maneras muy diversas de

hacer y de entender que muestran patentes, sobre este su amplio modo, el acuerdo magnífico de la virtud y agilidad de sabias manos, con la claridad de una concepción bien madura y mejor sentida. Y así, bajo el sello único de una gran sinceridad al servicio de una idea, se puso sentimiento y se puso voluntad, guías de esas manos, que tienen la virtud de lograr una acabada expresión, ya en toques suaves y delicados, o en duros golpes de gubia o cincel.

No intentamos hacer un estudio total de la obra de este excelente artista hasta el momento actual (1). Sólo pretendemos dar a conocer en estas páginas una reciente y señera producción, que dentro del plano de la escultura religiosa, y más aún, de la procesional (conforme a este sentido tan netamente español, tan nuestro) adquiere valor señalado y determina en nuestro concepto un hito, un jalón de valor sustantivo y propio; obra complicada y difícil, pero que resuelve con singular acierto, muy diversos problemas, como son, los de una interpretación peculiar y sentida de cada uno de los componentes que la integran; una perfecta adaptación de cada elemento a una clara concepción escénica, y sobre todo esto, como lazo y acuerdo máximo, una emotividad, no ya profundamente religiosa y en tal sentido adecuada y justa, sino algo más, y seguramente de mayor importancia, un valor profundamente piadoso que por su propia virtud, no ha tan sólo de producir una admiración (la fría admiración de un crítico), sino que consigue se doblen y ahinque las rodillas y se musite hondamente una plegaria, al lento avanzar del *paso*, en el atardecer de un día consagrado al recuerdo del más grande de los sacrificios, el que hizo posible nuestra Redención.

El Santo Entierro: Grupo de siete figuras de talla en madera policromada. Obra del escultor Enrique Pérez Comendador.-1951.

Así podría redactarse la fría papeleta de un Museo o el inventario de una producción artística, en las páginas de cualquier estudio que de su obra se hiciera.

El intento de adentrarnos en esta patética obra, puede excusarse en razón a nuestra propia admiración.

(1) Para conocer la obra de Comendador, aconsejamos el interesante estudio del ilustre académico de Bellas Artes, Sr. *Lafuente Ferrari*, que alcanza la producción del artista hasta 1947, titulada «*Enrique Pérez Comendador.—Esculturas y Dibujos*». Ed. Nueva Epoca. Madrid, 1947.

Del regazo amoroso y dolorido de la Madre, Nicodemo, acaba de arrancar el cuerpo del Hijo, y a ello ayudan, Juan, el Discípulo amado, y José de Arimathea, quienes todavía mantienen el lienzo que sirviera para descenderle de la Cruz. (Láms. I y II).

Ella, la Santa Madre, se alza firme, erguida, magnífica en su inmenso dolor, y atiende al instante con expresión de la más honda pena. Sus manos, las manos que antes acariciarán el llañado cuerpo, faltas de él, parecen querer unirse, asiendo algo muy querido que se pierde; y se enarcan frente al pecho en posición de recoger lo que se escapa; y tiene este ademán, algo de honda piedad y algo de adoración, sin afectación alguna, sin teatralidad, como impulso tan sólo del más hondo sentido doloroso y de la emotividad más acentuada, profunda e íntima. (Lám. III).

La imagen de la Virgen Dolorosa, constituye el eje vertical máximo de la composición escénica, y es el vértice de ese ideal triángulo cuya base trazan las manos amorosas de María de Magdala, los pies llañados y hendidos del Salvador y los amplios pliegues de la túnica y manto de María Cleofás.

Y este triángulo equilátero que se tiende en profundidad, encierra, dos fundamentales figuras expresivas, la de la Madre y la del Hijo; todo lo demás, con ser de tan subido mérito y tan hábilmente compuesto y encajado, es accesorio. Y así, ni las actitudes lógicas, pero dispares y contradictorias que se cruzan, ni las líneas que se cierran, ni el propio excesivo plegado de paños densos, que intentan cubrir las carnes, enmarcan o desvirtúan los dos elementos fundamentales del *paso*; las figuras de la Madre, estáticamente dolorida, y la del Hijo, recientemente descolgado del madero y yacente ahora entre los viejos y nervudos brazos de Nicodemo.

El conjunto de esta espléndida escena es un acierto.

Los planos en que se sitúan las figuras, aparecen coordinados, no sólo en razón al emplazamiento justo, desde cualquier punto que se las observe, sino incluso en razón a la propia e íntima significación del momento.

Un alto en el camino hacia el cubículo nuevo que el de Arimathea comprara.

Y de un modo ideal, desde el oprobioso santo leño que mantuvo el Sagrado Cuerpo, hasta el sepulcro, una línea rígida, en un sucesivo acontecer se marca, y un instante de su trayecto, supo captarlo el artista de modo sorprendente, este instante que nos muestra en su sabia y sincera composición.

Hay, pues, un algo que no se ve, que pasó, pero que quedó latente y vivo sobre el mismo momento captado por la inteligencia del artista. Hay algo que va a acontecer, la deposición del Sagrado Cuerpo (ya ungido amorosamente) entre las losas de un sepulcro. Hay algo más, algo que presienten las figuras en sus expresiones; la gran victoria final y grandiosa del Hijo de Dios, la Resurrección de ese Cuerpo, macerado y terriblemente llagado, que muy en breve, resplandecerá glorioso, testimoniando su indiscutible divinidad.

Es, pues, nuestra escena, como un instante del gran drama, recogido con singular emotividad por nuestro artista.

No hay en la composición, teatralidad ni afectación alguna. Cada elemento se acopla a su propia misión con especial valor y cumple la norma que la propia situación la impone, sin merma de la expresión de hondo dolor que les embarga.

Interesa analizar el valor de estos elementos, en los que de antemano cabe señalar, la sinceridad con que el artista quiso concebirlos. Pudiéramos decir sin violencia alguna, que cada figura puede considerarse exenta, con valor propio y sustantivo, independiente de su misión especial al acoplarse a la composición escénica.

Pudiera tal vez decirsenos, que las dos figuras laterales, San Juan y María Cleofás, desentonan de ese trazo geométrico en que hemos querido encajar la gran composición. Creo, por el contrario, que son dos admirables aciertos. Son, a mi modo de ver, como dos notas extraordinariamente expresivas que, sin rehuir ni desligarse del solemne triste momento, atienden a quien en los duros instantes deben atender, a la dulce y dolorida Madre. Y hay en el Discípulo amado, en quien acaba de oír la más valiosa recomendación (S. Juan-18, 1-40; 19, 1-42), toda la expresión ansiada y viva de quien se considera hijo. Y hay en María Cleofás, como otro elemento expresivo, una interrogante mirada

hacia la Virgen, en espera de una indicación y un deseo. Y ni María Cleofás abandona por ello su misión en el momento, ni en las manos del que luego escribirá en Patmos, se dobla con descuido el lienzo que sostiene el Sagrado Cuerpo; pero en las dos grandes figuras, una atención preferente se encauza hacia la Virgen, eje vivo del profundo dolor que el artista quiso captar, lográndolo por fortuna, de modo maravilloso.

Las figuras de San Juan y de María Cleofás (damos reproducción de las obras, exentas y antes de policromar, para que se aprecien mejor sus valores) (Láms. IV y V) señalan bien esta honda emotividad y acusan, cómo en la concepción del artista, pudo mantenerse sobre esa rara individualización, el acorde íntimo que las encaja sorprendentemente en la escena. Ellas de por sí, sin necesidad de acordarse a nada, tienen un valor real y pueden sufrir la más severa crítica sin detrimento alguno. Mas, sobre esto, lo interno, lo anímico, se acentúa. Obsérvese la expresión atenta, espectante, de María Cleofás, tendente hacia la Virgen, como antes apuntamos, y obsérvese esto, cuando la obra acusa todavía las vetas de la madera, porque la policromía no las ha borrado. (Lám. V).

No es esto nuevo en nuestro artista. Es algo congénito a su modo de ver e interpretar.

No podemos sustraernos a dar un espléndido ejemplo, como señala la cabeza de Nuestra Señora del Primer Dolor, tallada en 1943, por el artista y conservada en Cartagena (Lám. VI). Interesa mostrar la enorme fuerza expresiva, bien lograda, espléndidamente lograda, y su íntima compenetración con todo cuanto en sí supone.

La Madre asiste a una escena en la que por vez primera sufre el Hijo, y hay algo espectante, y sobre espectante, doloroso, que frunce sus cejas y abre sus párpados, sin descomponer la clara y bella serenidad de las sentidas y perfectas líneas.

La Virgen, en el «Santo Entierro», es ya la matrona curtida en el dolor, y en su frente pura, los años han dejado huellas. La séptima espada acaba de hundirse en su corazón, pero la intensa emotividad dramática, no produce desequilibrio alguno, sino que se manifiesta en una clara y perfecta serenidad. Es un dolor que no grita, ni gesticula, ni se debate en actitud afectada,

al modo de las interpretaciones de nuestros viejos imagineros; es un dolor callado, que se reconcentra en su misma intensidad, y que en su mayor parte, pone su fuerza expresiva en el ademán de esas benditas manos, que tienen algo de caricia y de súplica. (Véase Lám. III).

No es nueva esta característica interpretación de la Virgen, en la producción de nuestro artista. En 1937, tallaba en Roma un busto de la Dolorosa que puede considerarse como un anticipo, ya bien logrado, de esta gran obra que nos ocupa.

Lafuente, al hablarnos de ella (1), hace ya resaltar la expresión de unas manos que se cruzan. Estas manos, en la Dolorosa del «Santo Entierro» adquieren mayor y más intenso valor, como antes anotamos.

Nota característica de nuestro artista, es su sentido realista, de ese realismo que constituye valor especial en la mayoría de nuestras grandes obras, y que es algo que pudiéramos llamar congénito a nuestro modo de ver e interpretar el mundo.

Lo almibarado o dulzón (que a veces pasa por idealizaciones, *bonitas*) no podía darse, en modo alguno, en un artista de nervio. El realismo a ultranza de un Berruguete, o de un Juni, con sus violencias en las líneas, o las suaves, femeninas y sensibles interpretaciones de un Gregorio Fernández, o esas réplicas magníficas sobre modelos vivos, recogidos por Salcillo, convirtiendo a la huertana levantina en Madre de Dios (por no hacer más presuntuosas citas), no convienen al temperamento de un Pérez Comendador. Tal vez, allá, en una distante pero clara lejanía, pudiéramos encontrar como venero de este su modo peculiar y propio de *hacer*, un entronque con la vieja escuela sevillana, donde el artista bebe y se nutre, después de abandonar su tierra extremeña en sus años mozos.

El realismo de nuestro escultor se acomoda más al sentido de una visión interior que a la simple búsqueda de un modelo, que pudiera encontrarse en el doblar de cada esquina, como hicieron nuestros grandes escultores y nuestros grandes pintores; y sin desdeñar lo vivo, y aun basándose en ello, crea su *tipo*, en consonancia perfecta entre la realidad y su propio e íntimo sentido.

(1) Ob. cit., pág. 20, lám. 15.

Ello no empece para que la viva presencia del modelo se acuse; pruebánlo las figuras de María Cleofás y José de Arimathea. La Virgen Dolorosa es mujer, mujer transida de penas, casi agotada en los más grandes sufrimientos; viva y real, como cualquier mujer-madre, pero es también en el plano de su propia humildad y entrega magnífica, la Madre de Dios y la Corredentora nuestra. Y he aquí, como nuestro artista supo hermanar sobre una viva y real expresión humana, algo que supone a más, un profundo sentido anímico interno, que a su vez tiene, como especial característica, otro más hondo y de mayor interés, esto es, el de servir de acicate pujante a la comprensión de un momento histórico, y por ende, y en consonancia íntima con él, el de hacer brotar en el alma del espectador la valoración religiosa de un instante, que tiene de por sí insospechadas resonancias, lo que trae como consecuencia necesaria, apenas nos despojemos de petulancias huera, hincar las rodillas y abrir nuestros labios en una sentida plegaria.

Así, el artista consiguió dar valor íntimo y religioso a su magnífica obra.

El grupo central, que le componen la figura del Salvador yacente, sostenido por Nicodemo, constituye un acierto en sus líneas y alcanza un perfecto sentido en la composición.

La figura del Señor, muestra un torso finamente conseguido, reflejando un estudio anatómico acabado.

Ha huído el artista de representar el cuerpo, lacerado, tundido, tumefacto y llagado; esto es, nada que descomponga la serenidad de esas finas líneas que señalan un modelado tan bien sentido como bellamente ejecutado. Se ha huído, en la policromía, incluso de los amarillos y de la impresión de rasgaduras que sangran y de heridas en cuyos bordes se coaguló la sangre, después de derramarse en hilos sobre la carne dolorida (policromía tan cara a nuestros viejos y gloriosos imagineros).

El Santo Cuerpo ha sido ya lavado y ungido amorosamente, y como una prueba de ello, quedan entre las rocas, los vasos vacíos ya, de las mixturas olorosas, mirra y áloe, que la piedad y el amor de las Santas Mujeres, preparara con solicitud sentida y que con afecto comprara Nicodemo.

Tan sólo la palidez marfileña que pone la muerte, contrastando con la policromía sabia y ordenada que se derrama sobre

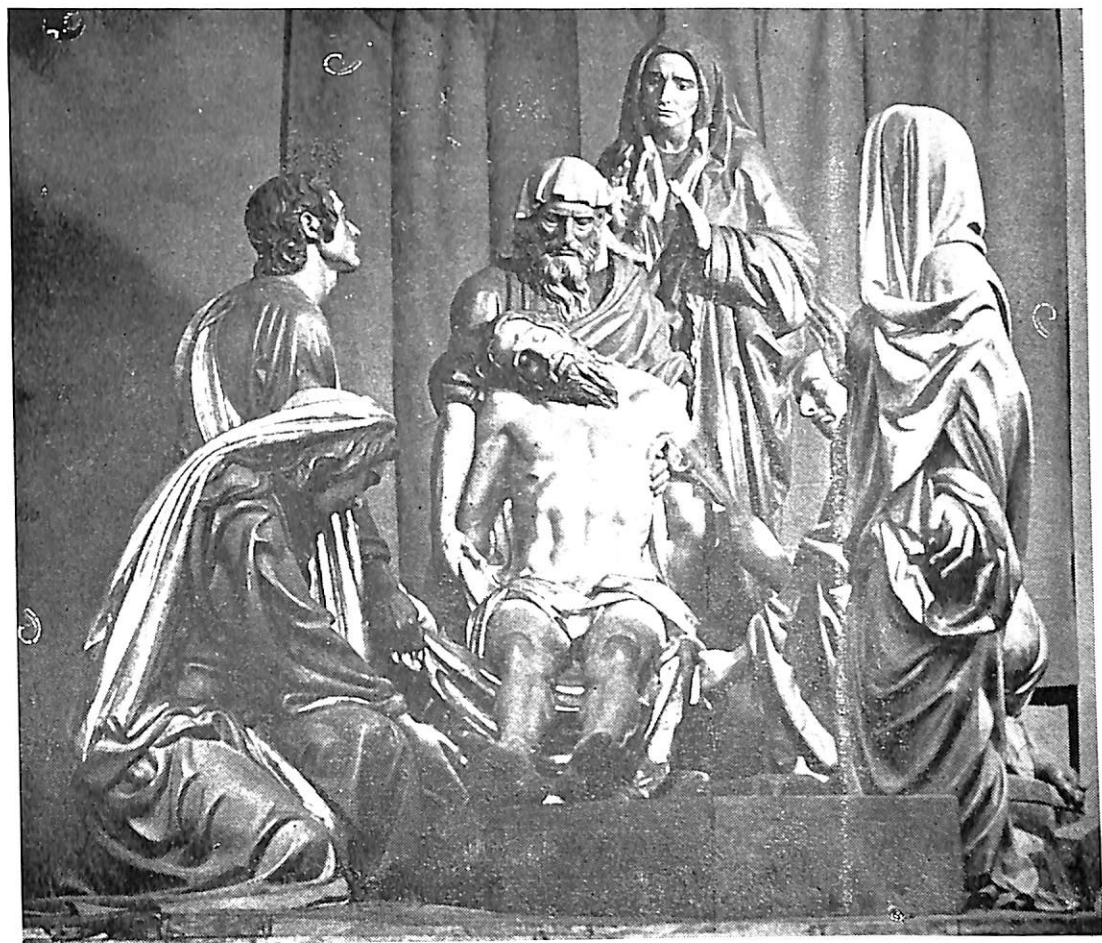
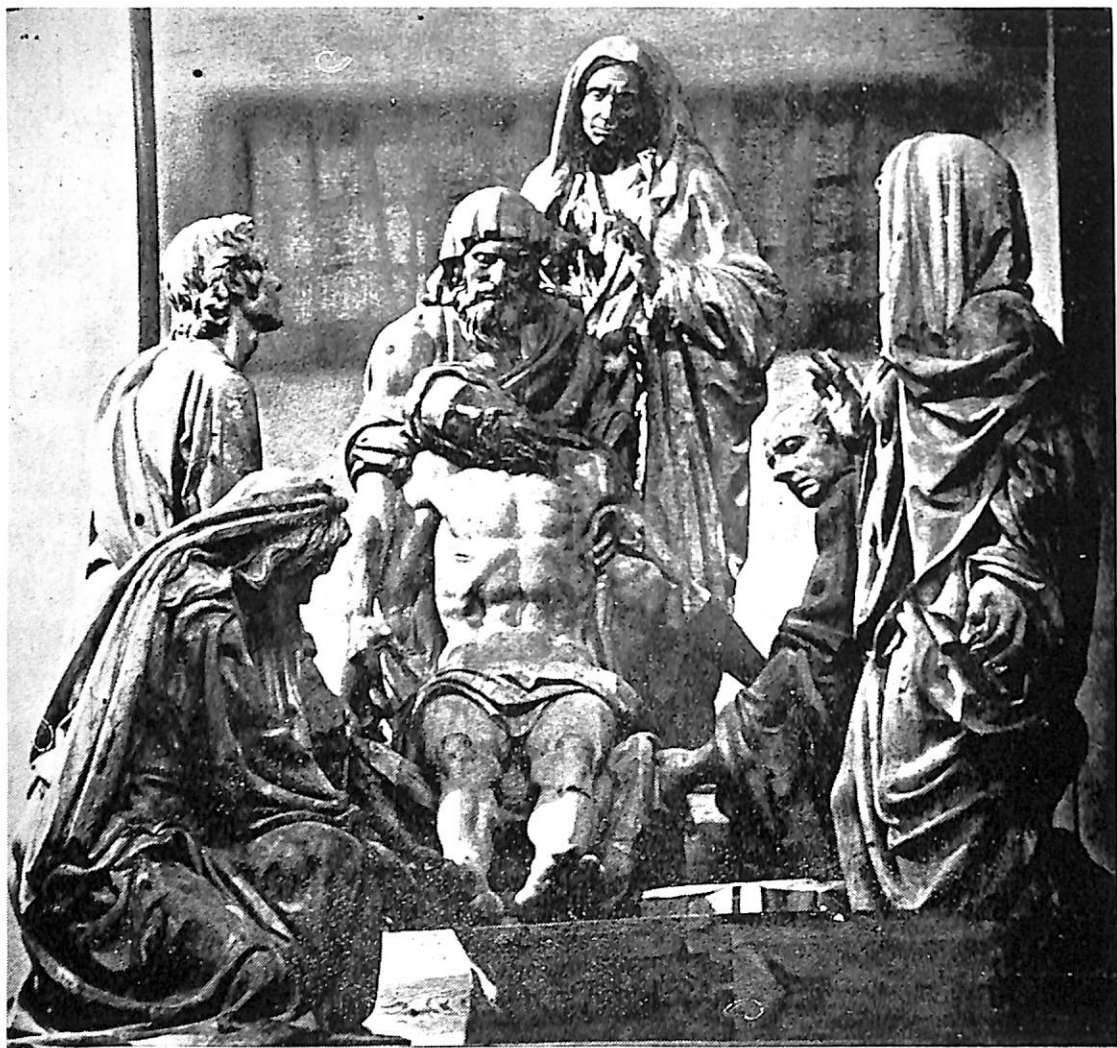


LÁMINA I. «El Santo Entierro». Talla en madera policromada de Enrique Pérez Comendador. (Conjunto del *paso*).



LAMINA II. «El Santo Entierro». Pérez Comendador. (Conjunto del *paso* sin policromar).



LÁMINA III «El Santo Entierro» Pérez Comendador (detalle)



LÁMINA IV. San Juan («El Santo Entierro»). Pérez Comendador: sin policromar).



LÁMINA V. María Cleofás («El Santo Entierro». Pérez Comendador; sin policromar).



LÁMINA VI. Nuestra Señora del Primer Dolor. (Pérez Comendador, Talla policromada).



LAMINA VII. «El Santo Entierro». (Pérez Comendador. Cristo y Nicodemo. detalle).

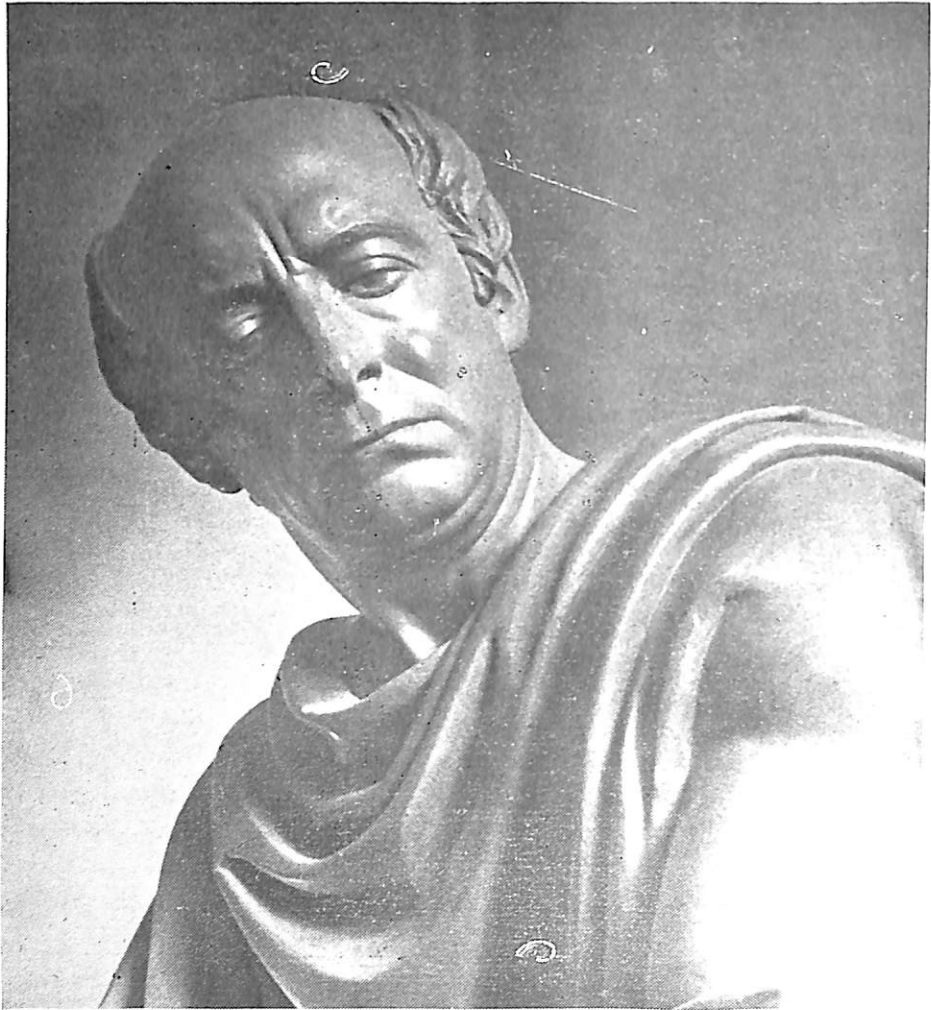


LÁMINA VIII. «El Santo Entierro» (Pérez Comendador. José de Arimathea, detalle).



LÁMINA IX. «El Santo Entierro» (Pérez Comendador. Conjunto del *paso*).



LÁMINA X. «El Santo Entierro». Pérez Comendador.

túnicas y mantos, hace resaltar y valorar más la talla magnífica que acusa el cuerpo del Divino Yacente, centrando obligadamente nuestra mirada en el motivo principal de la espléndida y dolorosa escena.

En la figura de Nicodemo, la cabeza, severa (Lám. VII) perfecta en su modelado sobrio, acusa rasgos valientes que no menoscaban la expresión lograda de una honda tristeza. Esta figura, que por su adaptación en la escena es la única que parece desde algún punto de vista como fundida y oculta, desde otros puntos de vista en que se la contemple, adquiere como las demás un valor de obra exenta y libre, hasta el punto que puede mantener, a fuer de la total sinceridad de la obra, el análisis más minucioso, y como consecuencia de él, alcanzar un grado de admiración mayor.

Las sucintas pero vivas páginas del Evangelio (S. Juan, 3, 1-21) nos hablan del maravilloso coloquio entre el Salvador y el viejo miembro del Sanedrín, lección magnífica sobre los medios de alcanzar la gracia; profecía y augurio de la que había de suceder, y al mismo tiempo diseño de un carácter enérgico que lleno de fe, osa preguntar al Rabí, con anhelos y afanes de comprender. Más tarde, este Bonai-ben-Gorion, comprará ciertas libras de perfumes, para ungir el cuerpo del Señor (S. Juan, 19, 39), pero este gesto delicado y cariñoso, en nada disminuye la energía temperamental, casi adusta, del viejo fariseo, quien en las páginas bellísimas de Gabriel Miró (1) se nos muestra gesticulante e iracundo, como queriendo ocultar el bochorno de una cobardía (2) que comienza a desaparecer en estos solemnes momentos, y se purga, purifica y extingue más tarde en el martirio.

Comendador se adentró devotamente en las páginas evangélicas y las releyó en busca de una inspiración. Posiblemente se deleitó en la prosa cincelada de Miró, y sobre todo esto, su sensibilidad de artista, pudo crear esa figura del viejo sanedrita, que con ternura y compunción, mantiene entre sus brazos el cuerpo del Señor.

A sus pies, María de Magdala, arrodillada inclina la cabeza y tiende sus brazos para cumplir una última caricia sobre el sagrado pie taladrado, hendido y roto por el hierro.

(1) «Figuras de la Pasión». Biblioteca Nueva. Madrid, 1928.

(2) Giovanni Papini. «Historia de Cristo». Ed. FAX. Madrid, 1935.

Frente a ella, María Cleofás, alza la esbeltez de su figura con la expresión expectante que anotamos, y más allá, próximo a la Santa Madre, de rodillas y encorvado, José de Arimathea, con ambas manos, tensa el lienzo sobre el que descansa el Cuerpo de Jesús.

La figura del ilustre senador (S. Marcos 14, 1-72; 15, 1-46), discípulo del Salvador, adquiere por su expresivo realismo (magnífico autorretrato), un señalado valor entre las características especiales que pueden anotarse, figura tras figura, en esta bien pensada y no menos bien llevada a cabo escena, que nos relata uno de los instantes más acentuadamente trágicos y emotivos de la Sagrada Pasión.

La nobleza y dignidad de esa espléndida cabeza (Lám. VIII), digna sin afectación en su continente; sobria y fuerte y vigorosa en sus líneas; fina, delicada y suave en su modelado, asevera lo certero de los golpes de gubia en las manos de este artista, y nos hace pensar lo que puede esperarse, cuando sobre una concepción noble y elevada, y sobre noble y elevada, impregnada de un sentido de fe y de un valor reverente (que incluso le impulsa mostrarse actor) se logra sabiamente cuajar, una viva y magnífica realidad.

No se ha pretendido captar idealmente el rasgo étnico preciso del nacido en la tierra de Dan, y esto mismo, no solamente se muestra en éstas, sino también en las demás figuras.

Ni María, la que unguiera los pies de Cristo, y más tarde lavara con lágrimas ardientes y enjugara con crenchas de sus cabellos, los mismos sagrados pies que hendió el hierro al fijarlos en la cruz; ni María Cleofás, la compañera llena de amor reverente; ni Nicodemo, el solícito amigo en el Sanedrín; ni Juan, el Discípulo amado, son figuras arrancadas de Magdala o de otro rincón en las orillas del Tiberiades en Galilea; o de Jericó o de Betania, en la Judea. Son figuras tomadas de la vida que nos circunda y por consiguiente, vivas, afectivas, palpables; figuras sin pujos étnicos (caros a determinados artistas), ni resabios arqueológicos meticulosos y fuera, posiblemente, de lugar. Hombres y mujeres de carne y hueso que visten túnica, manto y tocas, sin otros problemas que aquellos que el artista a sí mismo se suscita, pero hombres y mujeres, modelos vivos, que tampoco están elegidos al azar sino que responden a un concepto íntimo interno de verdadera creación, esencial en el

artista con anterioridad a que los golpes de gubia los concreten en algo palpable; y así, la obra de Comendador, en su conjunto, y más todavía en la observación de cada uno de los elementos que componen la escena, se nos muestra como una especial adaptación de una idea propia, bien madurada y sólidamente establecida sobre precisos conceptos religiosos e históricos, y con un sentido destacado de unidad.

Decíamos que el artista se crea problemas, y en su solución parece señalar una honda preocupación que logra alcanzar la meta deseada.

Uno de estos, que juzgamos de especial interés, consiste en hacer vivir la forma interna humana, la línea viva que palpita y vive debajo de los planos y pliegues de paños pesados, como de lana tupida y densa: Esto es, en lo interno de las figuras, no se acusa el maniquí sobre el cual se colgaran en las horas de estudio, las telas dobladas más o menos caprichosamente en busca de efectismos fáciles de lograr en manos de artista dotado de sensibilidad, gusto y sentido de composición. Pérez Comendador, encariñado con la forma humana, al cubrirla no la oculta sino que la señala y acusa con un especial sentido de su valor, y así bajo las telas gruesas y blandas palpita la línea, como pudiera palpitar viva y franca en un desnudo. Obsérvense los dorsos de las figuras de María Magdalena, de Nicodemo, Arimathea y de la misma figura de la Virgen y detalles característicos de otras en las que a pesar de las telas vive la forma, incluso con exagerado acuse.

Esta obra de Pérez Comendador, entre otras salidas de su hábil gubia, al acreditarle de magnífico escultor, patentiza la continuidad de la imaginería pasional española, situándola incluso en rango más alto, tanto por conquistas de técnica y gusto, en armonía con el tiempo, como por no decaer el hondo sentido religioso que viene a constituir como su médula fundamental.

C. DE MERGELINA