

# ANALOGIAS ARTISTICAS. A PROPOSITO DE GREGORIO FERNANDEZ \*

por

JESÚS M.<sup>a</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ

En la escultura barroca castellana, Gregorio Fernández es la gran figura, el iniciador del Barroco en Castilla y el que llena con su arte todo un siglo. Martín González ha trazado el panorama escultórico del barroco castellano en estudio en el que, al rigor de la investigación, acompaña un no escondido entusiasmo por el tema. Pues bien, Martín González reconoce que Gregorio Fernández «fue, efectivamente, el astro de la escuela [castellana]; todo gira en torno suyo. Aun teniendo en cuenta el descubrimiento de notables figuras de segundo orden (de primero no lo habrá hasta el siglo XVIII), la escuela no se constituye por varias personalidades contemporáneas o sucesivas, sino por el absolutismo de una de ellas. Naturalmente, no puede achacarse esto al mismo Fernández, sino, entre otras causas, al predicamento que logró su arte». «Es Fernández —resume— el crisol donde se funde la escultura barroca castellana»<sup>1</sup>.

He recordado estas rotundas afirmaciones de Martín González, con las que estoy plenamente de acuerdo, porque le fueron sin duda arrancadas por los hechos, pero no sin cierto pesar. Pues adivinamos que a Martín González le hubiera gustado encontrarse con personalidades artísticas parangonables a la de Fernández, que hubiesen enriquecido el área de la escultura barroca castellana, abriendo nuevos caminos a la plástica del momento. Pero no es así. Gregorio Fernández, muerto en 1636, llena todo el siglo XVII y aún la huella de su arte es rastreable en obras del siglo XVIII.

En puros valores estéticos, si las mejores esculturas salidas de la gubia de Fernández se apoderan del más remiso al aplauso y provocan espontáneos

---

(\*) Texto de la conferencia dada en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid), el 19 de junio de 1974.

<sup>1</sup> *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 133.

elogios, en cambio, a su lado, se alzan imágenes de escasa calidad y, a medida que nos desplazamos hacia el borde de su onda expansiva, tropezamos más frecuentemente con tosquedades que rozan la parodia y asfixian por su misma reiteración. Pero son testimonio de la persistencia del arte de Fernández; de un arte de Fernández que va más allá de su propia vida, obra y taller. Fernández no es responsable del proceso degenerativo a que hayan podido llegar las derivaciones de su estilo personal, pero, sí lo es de los principios básicos en que se ha asentado su estilo y de los que se ha alimentado la mayor parte de la desigual escultura castellana del siglo xvii. Fernández ha creado una iconología religiosa barroca castellana y ha relevado en ella una peculiar sensibilidad, que, acorde con la de su entorno —a la vez, sujeto activo y pasivo respecto a la misma— va a arraigar profundamente. En este sentido, en cuanto deudores de Gregorio Fernández, buena parte de la producción de los Avila y los Roza, los Peña o Tudanca, verbigracia, resulta para nosotros incluíble en el nombre de Fernández. El «a propósito de Gregorio Fernández» abarca, pues, aquí más que las obras salidas directamente de sus manos. (Y creemos es lícita tal actitud).

Con estas consideraciones previas pretendemos dos cosas: insistir, por un lado, en algo sabido, la importancia de Fernández, la gran difusión de su arte y la larga pervivencia del mismo. Y, por otro lado, queremos aclarar la postura que aquí adoptamos: como no interesa a nuestros fines pararnos a distinguir manos, para nosotros vale como de Fernández la obra de todos aquellos escultores —de nombre conocido o no— que tienen en Fernández el punto de partida de su arte. En esta ocasión nos permitimos participar del punto de vista del vallisoletano no metido —o perdido— en cuestiones histórico-artísticas, que, por ejemplo, tiene como de Fernández prácticamente todos los grandes pasos procesionales de su Semana Santa. Y es que, hasta cierto punto, anda en la verdad. Pues la mayoría de esas figuras o son Fernández auténticos, o lo son en primera, segunda o enésima generación. Tienen en Fernández su arranque; no existirían, si él no hubiese existido; e iluminan en ocasiones el hacer de Fernández. (Con estas acotaciones, esperamos sea entendido correctamente nuestro «a propósito de Fernández». Y creemos poder eludir en la exposición la acumulación de ejemplos y de ilustraciones.)

Pero sigamos. La escultura barroca castellana del siglo xvii, con Fernández como máximo exponente, se nos ofrece en soterraño contacto con las artes figurativas del Gótico final. Este es el punto que deseo considerar. Y de ahí la posibilidad de otros títulos —«goticismos de la escultura barroca castellana», «goticismos barrocos de Gregorio Fernández», etc.—, títulos que he acabado por desechar, pero que podrían haber acogido igualmente las reflexiones que

me propongo hacer a continuación. Porque, aunque el título finalmente adoptado no me satisfaga plenamente, no por ello he desistido de abordar el tema.

En un trabajo sobre «Jan Van Eyck y Velázquez», trataba de hacer ver la afinidad existente entre ambos pintores<sup>2</sup>. Con tal motivo, recordaba que los tiempos finales de la Edad Media, con sus formas flamígeras y su abigarramiento en todas las manifestaciones de la vida, fueron tiempos «barrocos». Para el historiador del arte, las manifestaciones finales del Gótico señalan la etapa «barroca» de dicho estilo. Y el siglo XVII, por su parte, representa el Barroco con mayúscula, el Barroco con carácter de estilo histórico. No debiera, por tanto, extrañarnos el encontrar algunos rasgos comunes entre ambos momentos: aquel en que reina el Barroco como estilo histórico y aquel en que aparece el «barroco» como fase recurrente de otro estilo. Pero es que, en nuestro caso, creemos apreciar tales afinidades, que, si nos asombran, pues advertimos como un rebrotar del espíritu del último Gótico en la escultura barroca castellana. Creemos advertir en la plástica de Fernández un profundo latido gotizante que da vida a sus imágenes, mas sin negarles personalidad propia, sin convertirlas en remedos arcaizantes. Pues ese trasfondo gótico creemos ha actuado —como el estrato más profundo de la persona humana— sin asomar al plano consciente del artista o, cuando más, aflorando esporádica y confusamente.

El carácter esencialmente uniévico de la historia de España, en el que tanto ha insistido don Américo Castro, ha sido subrayado a su vez por Sáinz Rodríguez en relación con la literatura ascética y mística de nuestro Siglo de Oro. Ya Curtius había destacado, por su parte, la singular continuidad de las letras hispanas, dentro del ámbito eclesiástico, dimanante sin duda de su especial fidelidad a la enseñanza de la Retórica, con el subsiguiente respeto a los «cánones» de autores, que, a través de la Edad Media, enlazan con el pasado patrístico y la romanidad. Todo ello —como puntualiza Curtius— sin restar personalidad a lo hispano, sino, más bien, constituyendo una de sus peculiaridades<sup>3</sup>.

Nuestro arte del siglo XVI se caracteriza asimismo por el cuño que a las formas renacentistas importadas impuso una sensibilidad, en gran medida, gótica. Incluso las fórmulas manieristas más punzantes de nuestro Plateresco en arquitectura<sup>4</sup>, las de Alonso Berruguete en escultura y las de Morales en

<sup>2</sup> CAAMAÑO, J. M.: *Jan Van Eyck y Velázquez*, R. I. E., XXVIII (1970), p. 189.

<sup>3</sup> Vid. *Literatura europea y Edad Media*, Fondo de Cultura Económica, 1945, I, pp. 184 y ss., donde, al ocuparse del Manierismo, emite tales juicios.

<sup>4</sup> A quienes extrañe ver en sospechosa vecindad los términos «plateresco» y «manierismo», remitimos a nuestro trabajo *Aspectos del manierismo hispánico*, en «España en la crisis del arte europeo», Madrid, 1968, p. 141.

pintura —valgan de ejemplo—, se han logrado merced, en parte, a ese tanto de sensibilidad gótica, subyacente a los nuevos anhelos renacientes.

Con todo, a lo largo del siglo xvi, nuestro arte renacentista manifiesta un gradual y creciente alejamiento respecto al poso gótico inicial, hasta el punto de perderse todo rastro del mismo. La escultura, por ejemplo —que en esta ocasión nos interesa de forma más inmediata—, desemboca en un «romanismo» dominante. Pues bien, precisamente en los albores del siglo xvii y con Gregorio Fernández, va a retornar en cambio el espíritu gótico, que encarnará bajo ropaje barroco, en la escultura castellana. Es como una especie de palinogenesia. Así, un realismo fuerte, vibrante, suplanta al naturalismo idealizante o «irrealista» de corte renaciente. Este nuevo realismo cobra hondo arraigo dentro del ámbito de la escultura religiosa —que abarca, prácticamente, toda la escultura barroca castellana—. Y es un realismo con especial pungencia en los aspectos patéticos, «pasionales», en los que alcanza sin duda sus mayores logros. Porque, dentro del temario religioso, sobreabundan las historias de la Pasión y en ellas se destacan las facetas más cruentas.

Prepara sin duda esta irrupción barroca el movimiento contrarreformista y la literatura ascética que le acompaña. Se ha destacado, repetidas veces, la repercusión de San Ignacio de Loyola. Recomienda San Ignacio que, al meditar sobre cualquier verdad de la fe, fijamos la imaginación mediante la «composición de lugar». Para evitar las malas jugadas de «la loca de la casa» —que tiene mal asiento—, aconseja el Santo reconstruyamos imaginativamente el «lugar», a tono con el objeto de la meditación. Si se trata de un pasaje evangélico, por ejemplo, se trasladará la escena a un lugar por nosotros conocido, familiar, donde podamos figurarnos transcurren los hechos que consideramos. No se busca, por tanto, una reconstrucción histórica y erudita, sino de un medio práctico de centrar la atención; y, a un tiempo, para alcanzar tal fin, se aproxima la escena, haciéndola presente —coetaneizándola— en el ambiente inmediato. Indudablemente, tal práctica ascética conducirá a representaciones de tipo realista.

Pero ya antes de San Ignacio se desarrolla toda una literatura ascética que resalta los aspectos más sensibles del drama de la Redención. Y, precisamente, en los últimos tiempos del Gótico esta literatura ascética gusta de unir lo sensible con lo sentimental. Se persigue despertar emoción, «com-pasión» ante las penalidades de Cristo y de su Madre. Se incita al lector a considerar lo que se pone ante sus ojos. *El Cartujano*, libro de amplia difusión —con reediciones españolas en el xvi—, puede ser tomado como símbolo de ese tipo de literatura ascética de fines del Gótico. (Paralelas son las esculturas y pinturas coetáneas de «Cristo, varón de dolores», «Piedad», «Llanto sobre Cristo

muerto», «Santo Entierro», etc.) Y en esa línea del *Cartujano* se mueven —en lo que a nosotros toca— muchos escritores eclesiásticos del xvi, que a su vez tienen su prolongación en el siglo inmediato posterior.

He espigado así unos textos del libro *De la Oración* y del *Memorial de la vida cristiana*, del P. Granada<sup>5</sup>, que parecen estar describiendo las posteriores esculturas barrocas castellanas. (Deseo advertir que pudiera haber multiplicado su número y traer aquí a otros diversos autores. Pero estimo suficientes los textos que aduciré y lo bastante significativos.) En ellos se dice constantemente al lector: «Considera», «mira», «ten ante los ojos», «contempla», «vuelve la mirada»... Se le concita reiterada e imperativamente a vivir el espectáculo que ante él se desarrolla. Con palpitante realismo se despliega ante el lector los mayores valores táctiles, con un léxico eminentemente plástico. Próximo al grafismo del lenguaje coloquial, cotidiano. Se advierte una clara preferencia por los aspectos dolorosos, de sufrimiento. Y ello más en las escenas de la Pasión de Cristo. Allí la sangre corre «arroyada», es decir, en arroyos. Presencia sangrante similar a la ofrecida por la escultura barroca castellana.

Pero asistamos ya a algunos momentos de la Pasión, conducidos de la mano de Fray Luis. Nunca mejor dicho «asistir», pues Fray Luis de Granada quiere nos sintamos espectadores de la acción desatada por sus palabras. (No de otro modo que el escultor barroco nos pone ante los «pasos», ante los padecimientos de Cristo). Y no ha de olvidarse que si «paso» nos trae el recuerdo de padecimiento, de la Pasión por excelencia; a un tiempo «paso» nos lleva a andadura, pasaje; y, a su vez, en su rica carga semántica, a escena, a pieza teatral. Y resulta que los «pasos» son, en verdad, un pasaje de la Pasión de Cristo, resuelto escénicamente: un cuadro plástico. Martín González no deja de aludir al carácter escenográfico de los «pasos» y a su analogía con obras de otra época, en la que el «barroco» hace acto de presencia como fase recurrente de un estilo. Los pasos son «máquinas tremendas» —nos dice—; «*mutatis mutandis*, estos pasos son el equivalente del Toro Farnesio, de Laoconte, etc.; se explica porque ambas son épocas barrocas que gustan de lo grande y teatral»<sup>6</sup>.

Oigamos, empero, ya las palabras de Fray Luis de Granada sobre la Oración en el Huerto. «Considera pues al Señor en este paso doloroso y mira cómo... fue su ánima en tanta manera angustiada, y sus sentidos y carne delicadísima tan turbados, que todas las fuerzas y elementos de su cuerpo se destemplaron, y la carne bendita se abrió por todas partes, y dio lugar a la

<sup>5</sup> Nos atenemos a la opinión dominante sobre la autoría del P. Granada. Las citas se harán por *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, B. A. E., VIII, Madrid, 1945.

<sup>6</sup> O. c., p. 107.

sangre que manase por toda ella en tanta abundancia, que corriese hasta la tierra. Y si la carne, que de sola recudida padecía estos dolores, tal estaba, qué tal estaría el ánima que derechamente los padecía»<sup>7</sup>.

«Mira pues al Señor en esta agonía, y considera no sólo las angustias de su ánima, sino también la figura de su sagrado rostro. Suele el sudor principalmente acudir a la frente y a la cara; pues si salía por todo el cuerpo de IESU la sangre, y corría hasta el suelo, ¿qué tal estaría aquella tan clara frente que alumbra la luz, y aquella cara tan reverenciada del cielo, estando como estaba toda goteada y cubierta de sudor de sangre?...»<sup>8</sup>.

Nos insta Fray Luis a mirar, a considerar las angustias espirituales, entintadas en sudor y sangre. Y lo vemos en el paso vallisoletano de la Oración en el Huerto. El Cristo que alarga su mano hacia el ángel, en rechazo inicial del cáliz, deja ver toda su angustia en la convulsión del rostro encendido y de la mirada suplicante. Se le representa sin duda en el momento en que dijo: «Padre mío, si es posible, pase de mí este cáliz. Mas no se haga mi voluntad, sino la tuya». El paralelo entre literatura y escultura es evidente.

Mas no deseo alargarme en exceso y procederé por saltos. Prescindiré, así, del Prendimiento y de las idas y venidas de Jesús, de una a otra casa, de la de Anás a la de Caifás, donde arrecian los malos tratos. «Allí todos a porfía le dan de bofetadas, y pescozones; allí escupen con sus infernales bocas en aquel divino rostro; allí le cubren los ojos con un paño, y dándole de bofetadas en la cara, juegan con él, diciendo: Adivina quién te dio»<sup>9</sup>.

Pero pasemos, en fin, más adelante e, invitados por Fray Luis, asistamos a la Flagelación. «Entra pues ahora con el espíritu en el pretorio de Pilato... Mira cómo aquellos crueles y viles carniceros desnudan al Salvador de sus vestiduras con tanta inhumanidad, y cómo él se deja desnudar dellos con tanta humildad, sin abrir la boca, ni responder palabra a tantas descortesías como allí se le dirían. Mira cómo luego atan aquel sancto cuerpo a una columna, para que allí le pudiesen herir más a su placer, donde y como ellos más quisiesen. Mira cómo solo estaba allí el Señor de los ángeles entre tan crueles verdugos, sin tener de su parte, ni padrinos, ni valedores que hiciesen por él, ni aun siquiera ojos que se compadesciesen dél. Mira cómo luego comienzan con grandísima crueldad a descargar sus látigos y disciplinas sobre aquellas delicadísimas carnes, y cómo se añaden azotes sobre azotes, y llagas sobre llagas, y heridas sobre heridas. Allí verás luego ceñirse aquel sanctísimo cuerpo

<sup>7</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 68-69.

<sup>8</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 69.

<sup>9</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 72.

de cardenales, y rasgarse los cueros, reventar la sangre, y correr a hilo por todas partes.

Mas sobre todo esto ¿qué sería ver aquella tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta, adonde principalmente caían todos los golpes? Creo sin dubda que estaría tan abierta y ahondada, que si un poco pasaran más adelante, llegaran a descubrir los huesos blancos entre la carne colorada y acabara aquella sancta vida antes de la cruz, en la columna. Finalmente de tal manera hirieron y despedazaron aquel hermosísimo cuerpo, de tal manera le araron, le cargaron de azotes, y sembraron de llagas, que tenía perdida la figura de quien era, y aun apenas parecía hombre»<sup>10</sup>. Insistiendo en la inusitada crueldad del castigo, se recuerda a continuación que la Ley de Moisés imponía la pena de cuarenta azotes para el más grave de los delitos castigados con azotamiento, pero a Cristo, en lugar de cuarenta —y siendo inocente—, le dieron «cinco mil y tantos azotes, como muchos sanctos doctores testifican»<sup>11</sup>.

La correspondencia con el paso del Azotamiento o con los Cristos a la columna, de Fernández, es flagrante. Cristo aparece «atado» a la columna para ser golpeado «más a placer»; la saña y crueldad de los sayones se refleja en sus actitudes y rostros caricaturescos; la indefensión de Cristo se centra en la expresión de su cara, que se enfrenta con la mirada al espectador y le despierta un sentimiento de culpabilidad; con gráfico verismo vemos su cuerpo «ceñido» de cardenales, «rasgados los cueros», «reventar la sangre y correr a hilo por todas partes». «A hilo», término que asimismo figura en los contratos de escultura del momento al concertar su policromía. Y podemos observar también la minuciosidad con que se reproduce «aquella tan grande llaga que en medio de las espaldas estaría abierta».

No voy a detenerme en la Coronación de espinas y Ecce-Homo. Sólo recogeré unas frases y ahorraré todo comentario. «Acabado este tormento de los azotes, comenzose otro no menos injurioso... Porque acabado este martirio... vinieron los soldados del presidente a hacer fiesta de los dolores e injurias del Salvador, y tejiendo una corona de juncos marinos, hincándosela por la cabeza... Muchas espinas se quebraban al entrar por la cabeza, otras llegaban (como dice Sant Bernardo) hasta los huesos, rompiendo y agujereando por todas partes el sagrado cerebro...»<sup>12</sup>. «Veo esa delicadísima cabeza... traspasada por crueles espinas... Veo los hilos de sangre que gotean de la cabeza,

<sup>10</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 74.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 362.

y descienden por el rostro, y borran la hermosura de esa divina cara»<sup>13</sup>. Vuelve los ojos a «mirarle tal cual aquí le ves, cubierto con aquella púrpura de escarnio, la caña por sceptro real en la mano, y aquella horrible diadema en la cabeza, y aquellos ojos mortales, y aquel rostro defuncto, y aquella figura toda borrada con la sangre y afeada con las salivas que por todo el rostro estaban tendidas»<sup>14</sup>. Y así, en tal estado, será presentado al pueblo.

Pero trasladémonos al Gólgota y oigamos a Fray Luis. «Mira pues cómo llegado ya el Salvador a este lugar, aquellos perversos enemigos (porque fuese más vergonzoso su muerte) le desnudan de todas las vestiduras hasta la túnica interior, que era toda tejida de alto a bajo sin costura alguna. Mira pues aquí con cuanta mansedumbre se deja desollar aquel inocentísimo Cordero, sin abrir su boca, ni hablar palabra contra los que así le trataban... Dicen algunos doctores que para desnudar al Señor esta túnica le quitaron con grande crueldad la corona de espinas que tenía en la cabeza, y después de ya desnudo, se la volvieron a poner de nuevo, y hincarle otra vez las espinas por el cerebro, y hacer nuevas aberturas y llagas en él...»<sup>15</sup>.

«Y como la túnica estaba pegada a las llagas de los azotes, y la sangre estaba ya helada, y abrazada con la misma vestidura; al tiempo que la desnudaron (como eran tan ajenos de piedad aquellos malvados) despegáronse de golpe, y con tanta fuerza, que le desollaron y renovaron todas las llagas de los azotes; de tal manera que el sancto cuerpo quedó por todas partes abierto y descortezado y hecho todo una grande llaga que por todas partes manaba sangre»<sup>16</sup>.

«Mira cómo aquella sangre real corre hilo a hilo por el cerebro, y por los cabellos, y por la barba sagrada hasta teñir y regar la tierra. Considera el frío que padecería..., estando como estaba despedazado y desnudo, no sólo de sus vestiduras sino también de los cueros y de la piel, y con tantas puertas y ventanas de llagas abiertas por todo él. Y si estando Sant Pedro vestido y calzado la noche anterior, padecía frío, ¿cuánto mayor lo padecería aquel delicadísimo cuerpo, estando tan llagado y desnudo?»<sup>17</sup>.

El vallisoletano paso del Despojo no guarda un apretado paralelismo con el cuadro pintado por Fray Luis. Si el Cristo que en él vemos —excelente escultura del xvii, con todas las huellas de la Pasión— formó originariamente parte del paso, para el que Avila hizo los tres sayones, este paso, aunque se

<sup>13</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 75.

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 79.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

haya denominado siempre del «Despojo», cabría designarlo más exactamente «de los preparativos de la Crucifixión». Porque no representa la acción del «despojo», sino un momento inmediatamente posterior. Cristo, sin túnica, cubierto con un paño de pureza, porta de nuevo sobre sus hombros la púrpura de la irrisión. Así como el Greco, en su famoso «Expolio», no pinta tampoco el desarrollo de la acción, sino el instante en que va a iniciarse; el escultor vallisoletano habría reproducido el momento posterior al «despojo». (Pero, personalmente, abrigo la sospecha de que la escultura de Cristo incorporada a este paso pudiera haber sido originariamente un Ecce-Homo.)

De cualquier modo, el tema del «Cristo del Perdón», tan dramáticamente representado en el ejemplar de la iglesia de la Magdalena, sirve para ilustrar —por su inmediatez temporal en la secuencia del Gólgota— las impiedades del Expolio. Cristo, desnudo de todo, «aun de los cueros y la piel», se arrodilla en la cima del Calvario e intercede ante el Padre y otorga su perdón a la humanidad. (No creemos se trate, en este caso concreto, de Cristo postrado tras la Flagelación.)

«Después de esto —sigamos a Fray Luis— considera cómo el Señor fue enciavado en la cruz, y el dolor que padecería al tiempo que aquellos gruesos y esquinados clavos entraban por las partes delicadas del más delicadísimo de todos los cuerpos. Y mira también lo que la Virgen sentiría cuando viese con sus ojos, y oyese con sus oídos los crueles y duros golpes que sobre aquellos miembros divinales tan a menudo caían. Mira cómo luego levantaron la cruz en lo alto, y como la fueron a meter en un hoyo que para esto habían hecho, y cómo (según eran crueles los ministros) al tiempo del asentar la dejaron caer de golpe; y así se estremecería todo aquel sancto cuerpo en el aire, y se rasgarían más las llagas, y crecerían más sus dolores»<sup>18</sup>.

El correlato escultórico de estas palabras podemos hallarlo en el paso de la Elevación de la cruz. El paso de Rincón, aparatosamente expresivo, nos da pie para no detenernos en su análisis. Sólo es de tener en cuenta que Rincón, a quien se cita como maestro de Gregorio Fernández, ha de sufrir a su vez la influencia del discípulo.

Cristo en la cruz concita la mirada de todos los humanos. «Alza los ojos a aquel sancto madero, y mira todas las heridas y dolores que padesce allí el Señor de la Majestad... Mira aquel inocentísimo cuerpo todo sangriento, sembrado de tantas llagas y cardenales, y reventada la sangre por todas partes. Mira aquella sancta cabeza caída de flaqueza y derribada sobre los hombros; y aquella divina cara... cómo está desemejada y arroyada con los hilos de sangre,

<sup>18</sup> *Ibidem*.

a unas partes reciente y coloreada, a otras fea y denegrida. Mira aquel más hermoso rostro de todos los criados... como ha perdido ya toda flor de su belleza. Mira aquel sancto Nazareno más puro que la nieve, más blanco que la leche, más colorado que el marfil antiguo, cómo está más escurecido que los carbones, y tan desemejado y afeado, que apenas podría de los suyos ser conocido. Mira aquella sagrada boca amarilla y mortecina, y aquellos labios cárdenos y denegridos, cómo se mueven a pedir perdón y misericordia para sus atormentadores»<sup>19</sup>.

Los Crucifijos de Fernández están inspirados por parejo ideal. Podemos evocar el bellísimo Cristo de la Luz, con sus elegantes proporciones y su figura apolínea. Gracias al estallido de este magnífico desnudo, se puede captar en todo su horror la pérdida «de la flor de su belleza». Porque, en efecto, más duro se hace ver tan bello cuerpo ultrajado a tal extremo: «sembrado» de cardenales y llagas, «más escurecido que los carbones», «reventada» la sangre, la boca «amarilla y mortecina», los labios «cárdenos y denegridos»...<sup>20</sup>.

«Después de esto —escuchemos de nuevo al fraile dominico— considera cómo fue quitado aquel sancto cuerpo de la cruz, y recibido en los brazos de la Virgen. Llegan pues el mismo día sobre tarde aquellos dos sanctos varones José y Nicodemus; y arrimadas sus escaleras a la cruz, descienden en brazos el cuerpo del Salvador». La Virgen se prepara a recibir el cuerpo de Jesús, a «darle puerto seguro en sus pechos y recibirlo de los brazos de la cruz en los suyos. Pide... que pues no se había despedido de su Hijo, ni recibido dél los postreros abrazos en la cruz al tiempo de su partida, le dejen agora llegar a él...». Y, ante la porfía de la Virgen, aun temiendo acrecentar su dolor, acceden a depositar en su regazo el cuerpo de su Hijo<sup>21</sup>.

El paso vallisoletano del Descendimiento sigue evidentemente de cerca la narración de Fray Luis de Granada. No ya en cuanto a la presencia de las dos escaleras y de los demás personajes que acompañan al grupo (habituales, por otro lado, en versiones pictóricas anteriores; bastaría recordar las del Roso

<sup>19</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 60-61.

<sup>20</sup> Es de notar que preocupa a los autores insistir en la inmensidad de los sufrimientos de Cristo. Es idea común, obsesiva y, por lo mismo, reiterada a lo largo de las meditaciones pasionales. La Pasión de Cristo no tiene igual en padecimientos de todo orden, morales y físicos. Y su singularidad radica no sólo en lo inusitado, atroz y desmedido de los tormentos, sino también —y es la vertiente que aquí queremos señalar— en la índole de la naturaleza humana del Salvador: un ser bello, perfecto, sensible; un ser que, por sus condiciones anímicas y corpóreas, aumenta el grado de los padecimientos. Así se comenta ya en concreto, por ejemplo, en el capítulo intitulado «De la grandeza de los dolores de Cristo», del *Memorial de la vida cristiana* (O. c., B. A. E., VIII, p. 352-354). Fernández, por tanto, se mueve en la misma línea —como hemos visto—, al concebir esos Cristos apolíneos llagados.

<sup>21</sup> O. c., B. A. E., VIII, p. 83.

o el Volterra), sino en reproducir el transcurso del diálogo entre la Virgen y los santos varones que descienden el cuerpo de Cristo. La Virgen parece dirigirse a ellos y rogarles le entreguen el cadáver del Hijo para estrecharlo entre sus brazos. Ahí detiene la acción el escultor.

«Piedad», «Llanto sobre Cristo muerto» y «Santo Entierro» son los eslabones contiguos que cierran la cadena de la Pasión. Son las últimas piezas de esa cadena de sufrimientos que termina en la libertad de la Resurrección. Y no resisto a decir dos palabras sobre las «Piedades», de Fernández. Las «Piedades» de Fernández (Museo, San Martín), no se desahogan en abrazos al Hijo, sino en llanto y queja confiada. Vuelven los ojos al cielo y alzan sus brazos, como expresando una vez más el deseo —que los piadosos comentaristas ponen en sus labios— de haber sido ella la crucificada en lugar de su Hijo.

En esta breve escaramuza por el campo de la escultura barroca castellana, con Fernández como principal objetivo, creemos haber destacado el realismo, patetismo y línea ascética que distinguen e inspiran sus realizaciones. La incurción ha sido corta, los ejemplos poco numerosos, pero —confío— lo suficientemente probatorios de cuanto pretendía. Dentro de la obra de Gregorio Fernández hemos aludido a una parte mínima: sus santos jesuitas, la Magdalena, Santa Teresa, San Bruno o el llamativo San Pedro, serían argumentos palpables en pro del realismo que impregna la tipología hagiográfica de Fernández. Incluso, dentro del ciclo de la Pasión, no hemos dicho nada sobre sus Cristos yacentes, ni hemos evocado relieves tan interesantes como los del banco del retablo de la Catedral de Plasencia. Pero ello nos obligaría, en gran medida, a reiteraciones, a insistencias excesivas. (Y, naturalmente, la omisión no significa no haber tenido presente la obra silenciada de Fernández.)

En función de los valores realistas de su plástica, Fernández ejecuta un exquisito modelado, que hace latir la carne a los ojos del contemplador; busca realzar con la policromía esas calidades —encarnaciones mates, confiadas frecuentemente al pincel de Valentín Díaz—; y aun echa mano ocasionalmente a recursos tan barrocos como los postizos (ojos de cristal, dientes de pasta, etc.). Y si las telas no se pliegan con naturalidad, en cambio, sí suelen tenerla en cuanto a la textura. En los rostros se persigue la individualidad, el tic personal, que en el caso de los sayones tiende a la caricatura. Y, a través del rostro, se pretende fijar un estado de ánimo y condición moral. Las composiciones son movidas, en diagonal, pero no agitadas. Con estos recursos técnicos, someramente enunciados, acertó Fernández a materializar su sentir religioso, coincidente con el del pueblo, que veía las imágenes de Fernández como obra propia. «El pueblo —leemos— no precisaba figuraciones ideales, sino la reproducción íntegra del drama del Calvario. Y Fernández hizo sentir a sus contempo-

ráneos el sortilegio de la realidad; ellos acertaron a ver, mucho mejor que nuestros exigentes ojos de ahora, la auténtica reproducción de los padecimientos de Cristo»<sup>22</sup>.

Pero cuanto llevamos dicho de Fernández —las notas genéricas de su arte, el trasfondo ideológico y afectivo de su hacer, y el ambiente en torno— es en gran medida aplicable, por razón de afinidad, a más de un artista gótico del xv. Y proponiéndonos dar un nombre, lanzamos el de Van der Weyden. Sí, el de un pintor. Del mismo modo que a Gregorio Fernández se le ha llamado certeramente «el Zurbarán castellano de la escultura»<sup>23</sup>.

Dentro de la pintura del xv en los Países Bajos, Van der Weyden robustece el mundo de las sensaciones y emociones. Aumenta el contenido sentimental de las escenas religiosas. En su esfuerzo por crear nuevas situaciones emocionales, hace participar directamente a los donantes en las historias sacras; de esta suerte, personas contemporáneas del pintor lo son a un tiempo de las representaciones bíblicas en que se integran como «dramatis personae». Aporta, así, innovaciones iconográficas. En sus pinturas, minuciosas, mueve las figuras dentro de un espacio estratificado, merced al enfrentamiento e interconexión entre primeros y segundos planos. El movimiento adquiere propiamente en Roger Van der Weyden sentido del ritmo. Porque, al reforzar los valores lineales, crea una tensión entre movimiento y quietud, superficie y profundidad, representación pictórica y representación lineal. El arte rogeriano alcanzó enorme difusión y popularidad, sin mengua de su alta categoría estética<sup>24</sup>.

Realismo, patetismo, emotividad son notas comunes a Van der Weyden y Fernández. La pinturas rogerianas, por el robustecimiento del silueteado, se aproximan de suyo a los valores escultóricos. Y en el mismo sentido apunta el movimiento articulado rogeriano, que tiene su paralelo en el movimiento refrenado de las composiciones de Fernández. Pues ante las figuras de Fernández cabe hablar de un movimiento congelado; y en sus relieves contrastan los planos con intencionada brusquedad, creando tensiones. Las mismas telas pesadas, de pliegues metálicos —no en vano de tanta raigambre flamenca—, entran en pugna con la carnalidad táctil de las partes descubiertas del cuerpo y refrenan el movimiento, producen contrastes lumínicos y apagan el impulso

<sup>22</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *O. c.*, p. 147.

<sup>23</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *O. c.*, p. 149. Por nuestra parte, hemos hermanado, ya con anterioridad a la presente ocasión, los nombres de Van der Weyden, Fernández y Zurbarán (vid. *Juan Van Eyck y Velázquez*, cit.).

<sup>24</sup> En esta exposición crítica del arte rogeriano, no hacemos sino seguir —y resumir— el pensamiento de Panofsky (*Early Netherlandish Painting*, Harvard University, 1958).

centrífugo compositivo, que se resuelve esencialmente en ritmo. Tanto Roger como Fernández logran magníficas caracterizaciones tipológicas: así, San Juan o la Magdalena rogerianos y el Cirineo o la Verónica, de Fernández. En Fernández se da un fenómeno análogo a la introducción rogeriana de personajes contemporáneos en las historias religiosas, pues Fernández implica al espectador en el nudo dramático. El Cristo a la columna, de la Vera Cruz, dirige su mirada a quien se acerca a orar ante El. El diálogo mudo parece decir: «mira mi desvalimiento y cómo sufro por tu causa». No puede extrañar que la tradición asigne a esta imagen el hecho milagroso de haber hablado al artista.

Podríamos prolongar los paralelismos, pero quedan ya apuntadas las principales afinidades. Lo que sabemos del talante humano de ambos artistas hace pensar en probables coincidencias caractereológicas y ofrece peripecias biográficas semejantes. Ambos tienen taller activo, con numerosos colaboradores; ambos disfrutaban de una situación social de laboriosos artesanos, a nivel de pudiente burguesía, y poseen orgullo profesional; el pueblo siente el arte de ambos como suyo; uno y otro viven entregados a la familia y se distinguen por su profunda religiosidad; uno y otro han dado testimonio de caritativos. Incluso —y la coincidencia nos toca a nosotros en este punto, y no a ellos— una ignorancia más o menos densa se enseñorea de la primera etapa del curso vital de ambos artistas.

No sé si estas divagaciones histórico-artísticas han llegado a interesarles. E ignoro si habrá fatigado a alguno lo ucrónico de esta literatura piadosa, que suena a prosa homilética «preconciliar» y postrentina, hoy poco oída, pero que nos permite acercarnos al arte de Fernández.