EL RETORNO A LA IMAGEN

POR

ANGEL ALVAREZ DE MIRANDA

UNO de los artistas más representativos del presente escultórico español, Enrique Pérez Comendador, es reciente autor de las efigies de unos cuantos hombres egregios en la historia hispanoamericana. Cisneros, Cortés, Pizarro, Valdivia, Balboa. Desde muchos puntos de vista el acontecimiento es relevante, y así lo han señalado desde vertientes distintas, pero con análoga alabanza, historiadores y críticos de arte.

Ello permite que el comentario de estas páginas no tenga que ceñirse muy estrechamente a las categorías habituales de la crítica de arte. Pérez Comendador y esas obras suyas que aquí se reproducen pueden servir de plataforma para saltar, acaso sin excesiva divagación, hacia espacios conceptuales que su obra sugiere.

Así el de la imaginería. Ante un escultor español casi siempre cabe preguntarse hasta qué punto hay en él eso que en nuestro pueblo se designa con el nombre, harto más modesto, de imaginero. Es cierto que no se pueden contraponer previamente ambos individuos como si su respectivo hábito artístico implicase en ellos radical diferencia; más bien suele sentirse al escultor como representante de un género en el que el imaginero se inscribe como una de las especies. Y, sin embargo, aunque en estricta teoría del arte

las cosas se conciban así, no faltan razones para insistir en una cierta contraposición de ambos sujetos. Por de pronto, si la cuestión se considera bajo una luz histórica, hay que convenir en que el arte escultórico nace en todas las culturas con las modalidades propias de la imaginería. En tal sentido se podría afirmar que el imaginero es anterior al escultor: en la imaginería residen, pues, la etimología y la genética del arte escultórico.

Por lo demás, la plástica tradicional española se adscribe, más bien que a la escultura, a la imaginería, en virtud de factores religiosos y populares. La diferencia entre escultor e imaginero, como sujetos artísticos hasta cierto punto contrapuestos, participa de las diferencias que existen entre arte elevado y arte popular. Nuestra escultura religiosa lleva en sí, más aún que el sello de las individualidades, un sello de casta; nuestros imagineros son bastante más artesanos que artistas, en el sentido inevitablemente moderno y pretencioso del vocablo. La escultura de nuestros grandes siglos está elaborada por hombres que en gran parte no han soltado las amarras con un estado de cosas medieval. No sólo sociológicamente, sino también desde el punto de vista de la disposición anímica, el escultor castellano o andaluz que fuese contemporáneo de Cellini o del Bernini estaba a más distancia espiritual de esos dos italianos que de un imaginero medieval.

Por su parte, en Pérez Comendador hay nexos suficientes para vincular su obra con la imaginería tradicional española: concretamente, es autor de numerosas esculturas religiosas dentro de una dirección estatuaria tradicional, y, además, ha aportado la vieja riqueza de la policromía a concepciones escultóricas rigurosamente modernas en todos los sentidos, aun dentro de temas no religiosos. Pero antes que todo está el hecho sustantivo de la íntima comunión del autor con el sentido profundo de la imaginería; así, sus interpretaciones de Cisneros y de los conquistadores son, en el más riguroso sentido de la palabra, imágenes, iconos, esto es, *imitaciones* (en latín, *imago* o *imitor* son formaciones de una misma raíz, exactamente que en griego *eikón* y *eikâdso)*. Una evidencia de veracidad, alusiva no solamente a la anatomía del sujeto representado, sino, ante todo, a su tonelaje psicológico, se exhala de estas figuras. Son imágenes en tanto que están a solas con su humanidad, pues la soledad es, en definitiva, la cualidad primordial de una imagen, entendiendo la soledad en el ámbito de lo expresivo antes que en un sentido físico y espacial. Hasta tal punto ello es así, que una escultura sólo parece alcanzar las cualidades estéticas de imagen

Cisneros.

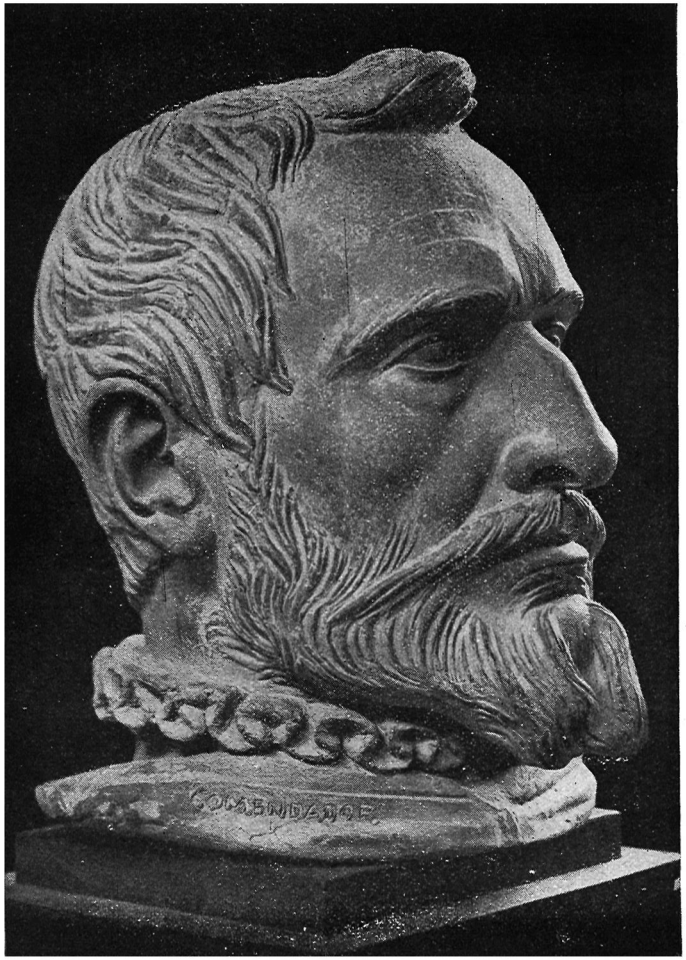
Escultor: Pérez Comendador.

Vasco Núñez de Balboa.

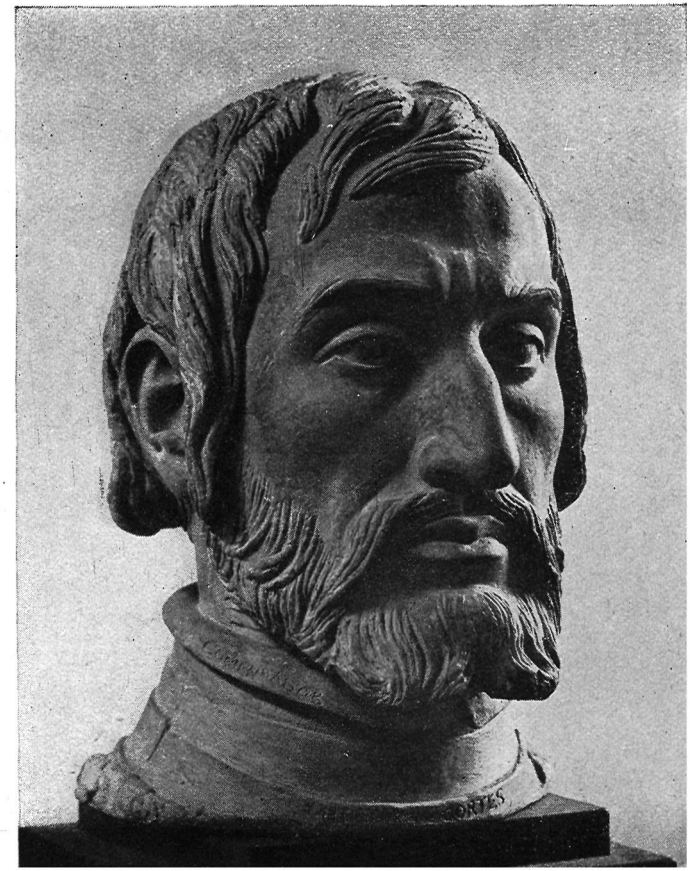
Escultor Pérez Comendador.

Francisco Pizarro

Hernán Cortés.



Don Pedro de Valdivia.



Estudio para la cabeza de la estatua de Hernán Cortes.

en tanto esté concebida en trance de éxtasis introversivo. Por el contrario, lo peculiar del grupo escultórico en cuanto tal podría hacerse consistir en los modos dinámicos que radican en cada uno de los sujetos expresivos; de ahí que el mero hecho de desgajar del grupo a uno de esos sujetos aislándolo en el espacio no parezca suficiente para convertirlo ya en imagen; por la misma razón un grupo, como tal, tampoco es susceptible de formarse por mera agregación de imágenes.

Inspeccionando esas cualidades introversivas que parecen inherentes a la imagen, es fácil percibir que pueden desdoblarse en modalidades de reposo y de individualidad aislada. Ninguna de ellas suele ser habitual en la escultura romántica, cuya última etapa puede situarse en el expresionismo. Todo romanticismo es una época impropicia para el ejercicio de la imaginería: el reposo, o, al menos, la actividad poco aparente, el estado de contención de la energía, no se dan en aquella escultura más que como excepción, y otro tanto cabe decir de esa especial individualidad que se resuelve en expresiones de gravedad objetiva y de introversión. Aun cuando esté físicamente aislada y conclusa en sí misma, toda efigie romántica lleva encima una carga pasional de índole exhibitoria, de personaje que está ahí representando un papel determinado: de actor, en suma. El actor es ese personaje que desmiente necesariamente toda soledad. El término «teatralidad», despojado incluso de su habitual matiz peyorativo, sólo es un caso extremo de aquella extroversión que no es compatible con la imagen.

Paralelo a todo esto es el hecho de que en todo tiempo el arte religioso haya encontrado sus más adecuadas representaciones de la divinidad en la forja de la imagen (de la imagen *reduplicative ut talis*, podríamos decir). Al mismo tiempo, nunca ha estado la escultura tan alejada de alusiones a lo numinoso como en estos momentos de signo romántico, y ello no ya por razones ocasionales y temáticas, sino en virtud de sus propias exigencias internas. Hoy, en cambio, hay síntomas de que la escultura se halla en un estado de acercamiento a los presupuestos y valores inherentes al arte religioso. Todo un haz de esos síntomas podría acaso resumirse bajo la denominación de «retorno a la imagen». Quizá hay en todo esto una oscura nostalgia del escultor moderno, ansioso de rescatar para sus obras esa dimensión profundizante que resalta en las creaciones más propiamente religiosas e icónicas comprendidas dentro de la amplia gama que va de la escultura egipcia hasta la medieval, pasando por los kyroi griegos y los iconos bizantinos.

Más de un síntoma de ese retorno parece vislumbrarse en el arte de Pérez Comendador. Las obras suyas que aquí se reproducen incurren plenamente a las categorías que convienen a la imagen: elemental fidelidad corpórea y moral, introversión, reposo, confinamiento en su insularidad espiritual. ¿Cómo hubiera interpretado esos personajes un escultor de hace nada más que cincuenta años? Aquella fué la época en que pintores y escultores cultivaron con entusiasmo el tema histórico, sintiéndolo desde zonas de alma invadidas de romanticismo. Nada más ajeno a esa sensibilidad que la gravedad casi religiosa irradiante de las imágenes aludidas aquí: nada hay menos titánico, menos «heroico», en el sentido plástico del vocablo, que esa figura de Cortés, en la versión de cuyo mundo interno se adivina un aire de familia con lo santo, un secreto parentesco que le aproxima a las expresiones del Pantocrátor medieval.

Si algún conjunto de personas reales era susceptible de formar una especie de Olimpio heroico y sobrehumano ése sería el que componen los hombres de la historia hispanoamericana; sin embargo, ninguna concesión a lo titánico, ninguna docilidad ante la tentación de ese prometeísmo que llamea, por ejemplo, en la escultura nacional alemana más reciente. En estas imágenes del escultor español se plasma una grave humanidad, transfigurada, eso sí, por un poderío interno y místico, por ese sutil consorcio de taumaturgia y mansedumbre que constituyen una de las más fieles dicciones del lenguaje plástico religioso.

¿Qué jugos hay en el subsuelo del arte español para que en todo tiempo pueda aflorar de él algún aroma secretamente numinoso, capaz de impregnar hoy frutos artísticos de signo e intención profana? El hecho es que entre nosotros el *homo aestheticus* rara vez existe como mónada aparte y como caudal de especializada humanidad, mientras que en el panorama mundial del arte de este siglo la escultura traza un periplo a través de abstracciones y geometrismos alejados de todo litoral de humanidad, empeñándose en formular una estética en cisma. El hecho es, también, que a la hora de dar bulto y filiación a figuras de valor simplemente humano y nacional, un escultor de Extremadura puede seguir obrando artísticamente como un imaginero y conferir a su obra matices de esa sutil religación, vecina a la que existe en el arte supremamente religado, qué es siempre el arte religioso.

Son muchos los caminos del espíritu en los que se perciben hoy señales de retorno. El que se percibe hacia la imagen, como tal, pa-

rece implicar que se vuelve la mirada hacia las raíces nutricias del arte religioso. ¿En qué medida ambas coincidencias expresan una homóloga variación de rumbo? Como en el ánimo de Ulises errabundo, ha penetrado ya en el arte la nostalgia, es decir, el doloroso afán de regresar. Después de esto es fácil que las proas enfilen rutas de retorno.