EL ROSTRO DE CRISTO EN EL ARTE ESPAÑOL

(Siglo xix)

POR

EL MARQUES DE LOZOYA

No es el siglo xix la época más propicia para el arte religioso. Hay naciones (España, Irlanda, Polonia, las provincias flamencas de Bélgica) en las cuales se vive el cristianismo, a lo menos en la mayoría del pueblo, con la intensidad de los siglos medievales; en otras, la tradición cristiana está iluminada por una luz de ocaso, más tenue cada vez. Hay una gran diferencia respecto a los siglos anteriores. Hasta el siglo xviii inclusive, los artistas tratan los temas religiosos exclusivamente para que sus creaciones exciten, en los templos, el fervor de los fieles. No nos damos cuenta frecuentemente de que las obras maestras que hoy se amontonan en el frío y aséptico ambiente de los museos fueron objeto de un culto y que ante aquellos cristos y aquellas madonas, ahora clasificadas y estudiadas por los eruditos, acudía el pueblo, en la penumbra de las iglesias a llorar sus penas y a buscar remedio para ellas. En el xix hay talleres de arte para el culto, pero el tema religioso suele ser tratado por los artistas sin otro objeto que reproducir su belleza o, en determinadas épocas, evocar una página histórica con la objetividad con que se representaba un pasaje de la guerra de los Treinta Años.

En España el siglo xix es todavía, en la pintura, un gran siglo en el cual se sigue imprimiendo en ella las características del arte español de todos los tiempos. Durante las primeras décadas se prolongan por artistas formados en las escuelas de la centuria anterior, las corrientes del xviii: el barroquismo, que quiere ser clásico, de Antonio Rafael Mengs y el austero clasicismo de David, que no admite otra belleza que la que procede de la estatuaria griega y romana. Hacia el 1830 la sociedad europea, fatigada de la tiránica imposición de temas de la antigüedad pagana, vuelve los ojos a la Edad Media; la Edad Media deformada que evocan las novelas de sir Walter Scott y del vizconde de arlincourt, y se impregna de una espiritualidad que quiere ser cristiana y caballeresca. En España la nueva corriente es acogida con

entusiasmo, pues España ha sido siempre romántica y barroca (para Eugenio d'Ors el romanticismo no es sino una fase de la constante barroca) pero la corriente romántica adopta tres formas diversas: el romanticismo «internacional» que se inspira en los modelos de Francia, de Alemania y de Inglaterra; el de los pintores que intentan prolongar la «manera» de Goya y el de los seguidores andaluces de Bartolomé Esteban Murillo. Hay también una interpretación del paisaje y de los tipos populares de origen inglés, pero esta corriente no tiene relación alguna con el arte religioso.

Naturalmente es la prolongación del siglo XVIII la que informa las primeras manifestaciones artísticas de la centuria siguiente. Igual se pintaba en 1799 que en 1810. Por esto muchos pintores que prolongan su vida física a lo largo de la centuria no hacen sino continuar, con cambios, puramente accesorios debidos a la moda, la estética barroca de la centuria precedente. Este es el caso del valenciano don Vicente López Portaña (1772-1850), uno de los más insignes dibujantes de todos los tiempos, y que no hace sino prolongar, en un ambiente ya impregnado de romanticismo, la escuela de Mengs y de sus discípulos españoles. Profundamente religioso en su vida, López tenía la gran ilusión de llevar al lienzo los fervores de su espíritu, pero en este aspecto su pintura es un fracaso. Sus apoteosis barrocas no tienen ni siquiera la gracia ingrávida de los de Bayeu o Maella, y cuando quiere representar el rostro del Señor —como en el «Buen Pastor» del museo de Valencia— extrema cuanto hay de dulzón, de amanerado y de declamatorio en la pintura de Carlos Maratta y de sus secuaces. Don Vicente López es uno de los primeros pintores españoles que dieron forma plástica y difundieron la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, si bien en la tabla del museo de Valencia y en grabados devotos (López fue un incansable diseñador de temas para estampas piadosas) representa solamente el Corazón Divino sin ninguna figuración antropomorfa. Otra herencia del siglo XVIII, que no tiene hasta comienzos del siguiente su perfección, es el riguroso neoclasicismo académico a la manera de David, pero esta escuela cuyos corifeos son en España don José Aparicio y don José de Madrazo llevaba consigo, en su admiración exclusivista hacia el mundo pagano, su esterilidad para expresar los ideales del cristianismo. Lo mismo sucede con los escultores como Manuel Alvarez. Sólo en este tiempo se da en España un arte puramente pagano.

Precisamente el hastío ante la frivolidad del siglo XVIII y ante el rígido exclusivismo académico, empeñado en resucitar los inertes ideales del mundo grecorromano, surge, al comenzar el segundo tercio del siglo XIX, una poderosa revolución estética que intenta, no siempre con fortuna, la resurrección del ideal cristiano de la Edad Media. Según

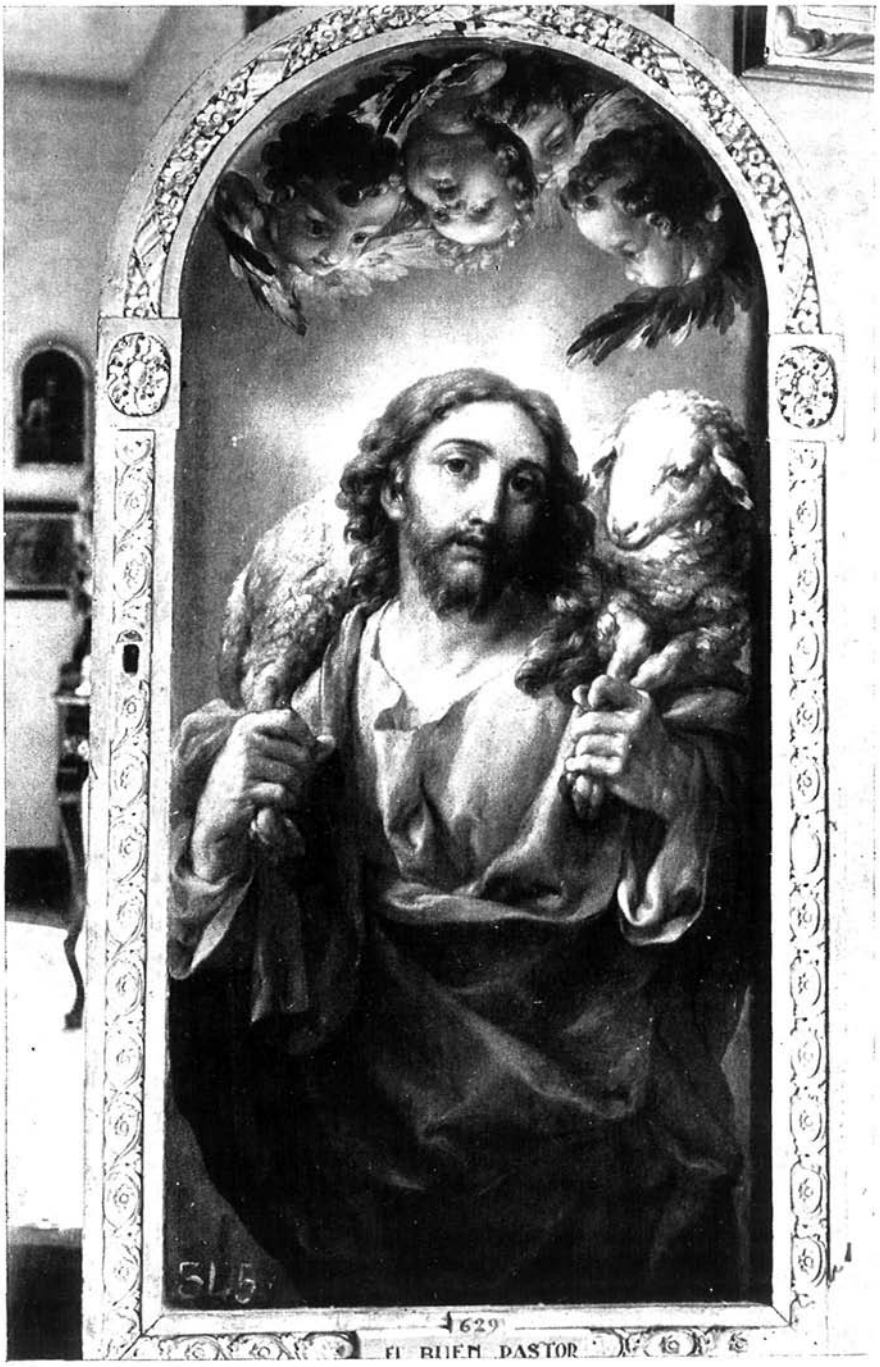
A. Cirici Pellicer hemos de buscar las raíces espirituales de este momento en el círculo de la revista *Alhenaemn,* de los hermanos Schegel, en el cual había por lo menos un vago sentimiento de religiosidad y un intento de comprensión de los ideales del Medievo. Este movimiento estético se hace francamente católico en Federico Ouerbeck, el cual en 1813 se convierte a la religión romana. Entusiasmado con las inmensas posibilidades que le ofrecía su descubrimiento, Ouerbeck fundó la Cofradía de los Nazarenos que se estableció en Roma, en el convento abandonado de San Isidoro. Al grupo se sumaron algunos jóvenes artistas alemanes de gran prestigio, entre ellos Pedro Cornelius y Guillermo Kaulbach, que llevan durante casi medio siglo la dirección de los medios artísticos de Roma. A él acudían con fervor de neófitos, muchachos de toda Europa y, entre ellos, algunos españoles.

Había naturalmente tanta inexperiencia como entusiasmo en la pasión de los nazarenos por la Edad Media. Hay, por de pronto, el deseo de realizar un arte penetrado de espíritu sinceramente cristiano, que inspirase en los espectadores sentimientos de devoción incompatibles con las apoteosis barrocas y con los gestos declamatorios del neoclasicismo, pero para expresar este ideal se echa mano de un repertorio ecléctico: la composición recuerda a la de los pintores italianos del siglo XVII; el dibujo se inspira en Rafael y en Leonardo. Con estos elementos y con un colorido falso que quería ser brillante, los ingenuos pintores del círculo de Roma creían emular el arte de fray Angélico, de Boticelli o del Perugino. En la pintura romántica el rostro del Señor vuelve a su concepto histórico que había hecho olvidar el neoclasicismo, con crenchas finas facciones encuadrados por la luenga barba y las nazarenas.

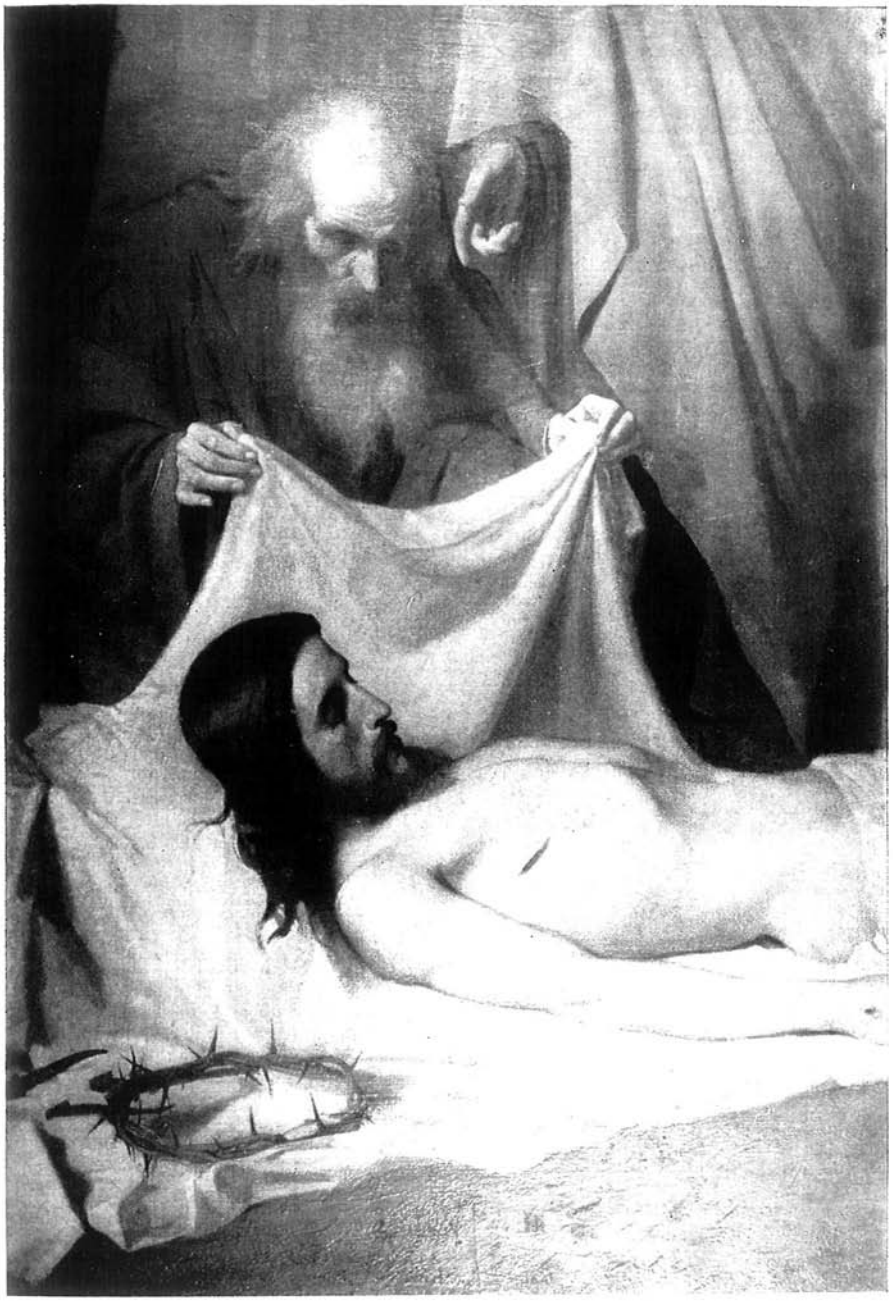
Pintores alemanes, italianos y franceses pintan centenares de escenas evangélicas que todavía se reproducen en los finos grabados de los recordatorios. Aun cuando algunos jóvenes españoles de los que estaban más al tanto de las novedades internacionales, como Federico de Madrazo, Carlos Ruiz de Ribera y los catalanes Joaquín Espalter, Lorenzale y Pelegrín Clavé, se adscribieron con entusiasmo al romanticismo internacional, realizaron muy poca pintura religiosa y en ella aparece muy rara vez el rostro de Cristo. Apenas hay en este tiempo en España pintura propiamente litúrgica para altares y retablos, pues aquella generación más empeño puso en destruir y dispersar la herencia de las anteriores que en acrecerla con nuevas aportaciones.

En las exposiciones nacionales el cuadro de «Historia» triunfa plenamente y si se trata el tema religioso es como un cuadro de historia más. Acaso el único cuadro español de categoría que responda al ideal de los «nazarenos» sea el «Descendimiento», de Domingo Valdivielso,

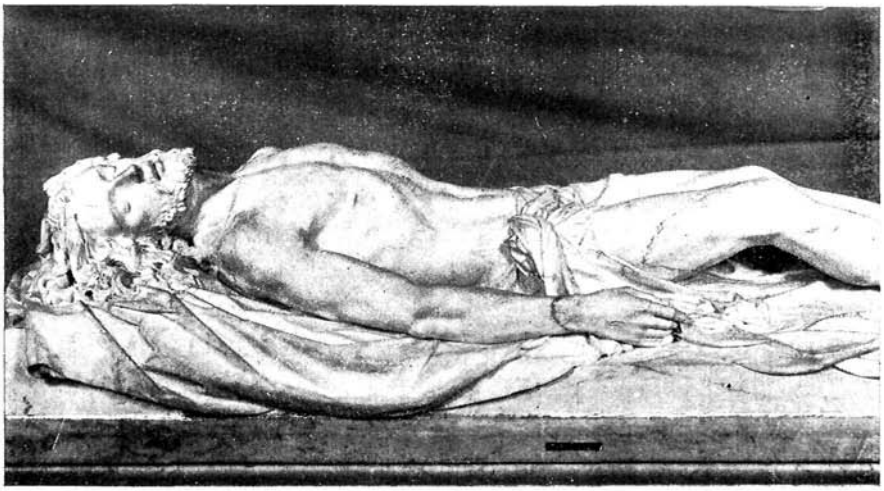
GOYA (1746-1828). *La oración del huerto.* Escuela Pía de San Antón. Madrid.



VICENTE LÓPEZ (1772-1840). *El Buen Pastor*. Museo de Valencia.



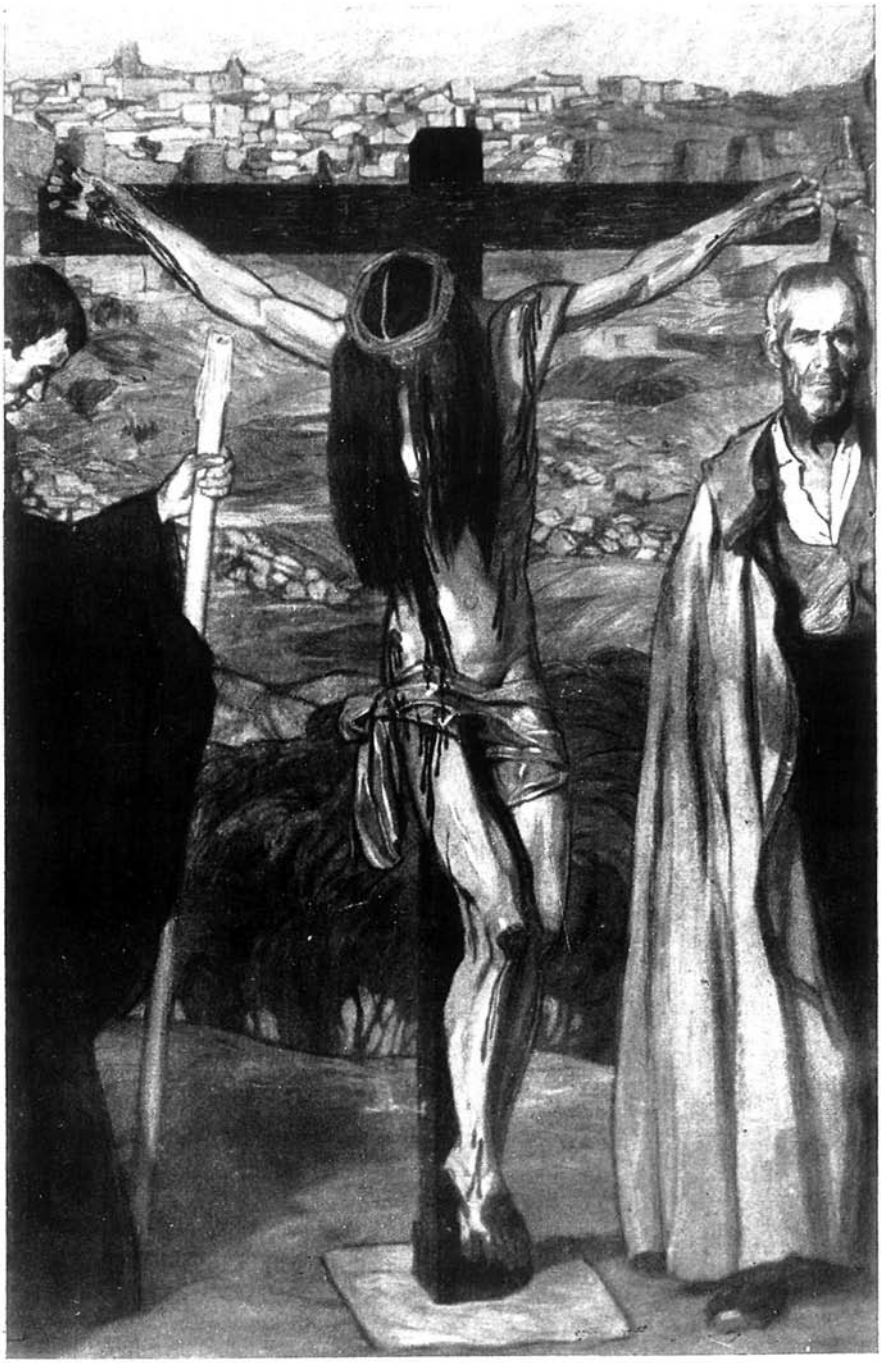
DOMINGO VALDIVIESO (1830-1872). *Descendimiento* (fragmento).
Museo de Arte Moderno. Madrid.



AGAPITO VALLMITJANA (1833-1905). *Cristo yacente.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

José Jiménez Aranda (1837-1903). *Cristo en la Cruz.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

ANTONIO MUÑOZ PEGRAIN (1841-1924). *Jesús en el Tiberiades* (detalle).
Museo de Valencia.



IGNACIO ZULOAGA (1870-1945). *El Cristo de la Sangre.*
Museo de Arte Moderno. Madrid.

premiado con segunda medalla en el certamen de 1864. Todo el cuadro, de excelente dibujo, está penetrado de una emoción sincera y la hermosa cabellera de Cristo muerto impresiona con su noble y serena majestad.

Cambian, al mediar el siglo, las corrientes estéticas en Europa, y esta vez el cambio es más favorable aún al genio hispánico. En arte como en literatura, es el realismo la novedad que se ofrece a una sociedad fatigada de las lucubraciones del Romanticismo. Apagado el fervor idealista de las primeras generaciones del siglo XIX, es ahora la ciencia el ídolo que ofrece a las juventudes. El afán pedagógico del momento hace que se exija a los artistas la exposición de un tema histórico, no deformado por la exaltada imaginación de los románticos, sino reconstruido mediante pacientes investigaciones. Es la época del gran cuadro «de historia» en la cual el artista se dedicaba a evocar un texto mediante pacientes búsquedas de erudito. El estudio directo y apretado del natural, que figuraba entre las exigencias de la nueva escuela es propicio a los artistas hispánicos, que no tenían que hacer sino seguir a su propio temperamento y ser fieles a su propia tradición. La época del realismo erudito es para la pintura española un gran momento en el cual se da con frecuencia el caso, antes inusitado, de que traspasen las fronteras nombres españoles.

Muchas veces esta pintura de «Historia» tiene asunto religioso, reconstruido con la mayor minuciosidad de época y ambiente, pero desprovisto de todo poder emocional. La figura de Cristo pasa por el lienzo sin dejar estela alguna de divinidad, como la de Julio César o Carlos V. El rostro se suele dejar en la penumbra o se oculta con los cabellos. Copiado muchas veces de un modelo vulgar, no responde al concepto ideal que los cristianos tenemos del divino rostro y que los pintores de otros tiempos, más rudos, evocaban fácilmente. Recordaremos «La Deposición de Cristo», de Vidal González Arana (1895); «El Sepulcro», de Germán Hernández (1864), en San Francisco el Grande; *Flevit super illam,* de Enrique Simonet (1892); «Cristo en la Cruz», de Jiménez Aranda; «Jesús en el Tiberíades», de Antonio Muñoz Degrain (1910); «Las dos miradas» (el encuentro de Cristo con San Pedro después de la negación), de Manuel López de Ayala.

Al cabo los autores de estos grandes lienzos tuvieron la disculpa de que no fueran concebidos para que se orase ante ellos. Son cuadros «de exposición» sin otro objeto que demostrar facultades evocadoras y maestría técnica. La gran empresa religiosa de la Restauración alfonsina fue la decoración de la iglesia neoclásica de San Francisco el Grande, obra costeada sin regateos por la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén. Hubiera sido una ocasión única si hubiese habido

entonces pintores de inspiración religiosa, pero los grandes lienzos, cuya maestría técnica es indudable, de Manuel Domínguez, de Alejandro Ferrant y de Casto Plasencia, apenas si tenían mayor inspiración religiosa que los que enviaban los mismos artistas a las exposiciones nacionales.

Mayor importancia, aun cuando no mayor novedad, tiene la escultura religiosa. El arte escultórico nació para la expresión de ideales religiosos y apenas ha habido algún escultor que no haya intentado alguna vez plasmar, en el modelado, estos ideales. La escultura religiosa del siglo XIX puede dividirse en dos grupos. De una parte está la escultura erudita de aquellos escultores que dedicándose habitualmente a asuntos profanos, alguna vez trataron temas religiosos en efigies no dedicadas generalmente al culto, sino en los cuales se enfoca el tema como un asunto histórico cualquiera. Casi todos los grandes escultores del siglo XIX trataron alguna vez de esta manera motivos tomados del Evangelio, de la Biblia o de la vida de los santos. Pero hay también imagineros profesionales consagrados a labrar imágenes para las necesidades del culto. Aun cuando se trate de artistas de una categoría más modesta, los imagineros conservan mejor la tradición de la escultura religiosa en madera policromada, porque han de atenerse a las preferencias de los devotos, cuyo gusto continúa aferrado a los viejos modelos.

La primera fase de la escultura española del siglo XIX, lo que podríamos llamar «romanticismo académico», es una de las más estériles para el arte español. Faltan escultores de primer orden, con la excepción de Manuel Alvarez, el Romano, del cual no tenemos noticia que se enfrentase nunca con la imagen de Cristo, y los escolares estudiosos de la Academia constreñían su temperamento a la imitación de modelos extranjeros de valor muy relativo. En el rostro de Cristo se siguen las normas señaladas, en pintura, por el grupo de los «nazarenos» alemanes. El rostro del Señor es de una belleza académica que se procura afinar y espiritualizar en lo posible agrandando los ojos, de expresión majestuosa matizada de una serena melancolía; haciendo la nariz recta, delgada y fina y expresiva la comisura de los labios. La cabellera nazarena se trata con especial cuidado y primor.

Es difícil encontrar representaciones de Cristo en la obra de escultores de este período, influidos todavía por los ideales paganos del neoclasicismo. El catalán Damián Campeny (1771-1855) dejó bellamente modelado el divino rostro en el paso del Santo Sepulcro de madera policromada del gremio de revendedores de Barcelona y en dos obras que se conservan en la academia barcelonesa de San Jorge. José Piquer (1806-1871), de los más celebrados de aquella generación y el que dejó

obra más copiosa e importante, fue gran admirador de la obra de los antiguos imagineros y les igualó en pericia en el manejo de la gubia. Reflejo de este concepto tradicional se advierte en la cabeza de Cristo en el grupo de la Trinidad del Carmen, de Madrid. Mayor dedicación a la escultura religiosa hay en la dinastía valenciana de los Bellver. De uno de ellos, Francisco Bellver, segundo de este nombre, hubo una imagen del Corazón de Jesús, según el modelo francés de los talleres de San Sulpicio, en la desaparecida iglesia de San Luis. Su hermano Mariano dejó un paso de la Flagelación para una iglesia de Aranjuez. El tercero de los hermanos, José Bellver, presentó en la exposición nacional de 1860 un cristo yacente admirablemente modelado dentro de los cánones de la escuela; dejó bastantes imágenes en iglesias madrileñas. Ricardo, hijo de Francisco, fue el artista más importante de esta familia y acaso el mejor escultor religioso del siglo XIX. En 1866 labró un grupo de «La Piedad». Esculpió algún crucifijo y alguna imagen del Corazón de Jesús, obras en las cuales el frío eclecticismo de la escuela se hace más sensible y más expresivo.

En el último tercio del siglo XIX cambia fundamentalmente en Europa el concepto de la escultura, que hasta este tiempo había conservado un saludable apego a las normas clásicas. La libertad y el realismo, juntamente con la maestría en el oficio, son las únicas cualidades que presiden la labor de los escultores de las últimas décadas de la centuria. Aquellos admirables modeladores buscan en su obra efectos pictóricos por medio de diversos planos cuyos fondos se diluyen en inverosímiles *sfumaturas*. No se buscan ya la nitidez y la pureza de los contornos en el bronce o en la piedra, sino que se quiere que estas nobles materias conserven la huella de los palillos sobre el barro. El escultor, insistiendo en el concepto pictórico, procura copiar minuciosamente todo género de accesorios. La figura humana no es ya como exigían los cánones clásicos, el casi exclusivo objeto del arte escultórico. En España una pléyade de relevantes escultores, oriundos casi todos de las tierras barrocas de Levante, procuran implantar estas normas internacionales. En su obra, muy copiosa, consagrada a la exaltación de glorias patrióticas y de grandes figuras nacionales, según el criterio didáctico y positivista del momento, aparece alguna vez la figura de Cristo. Agapito Vallsmitjana (1833-1905) fue acaso el mejor escultor religioso de su generación. Su «Cristo yacente», presentado en a exposición de 1876 tiene en el rostro toda la belleza varonil y patética de los grandes escultores andaluces del siglo XVII.

Las cualidades y los defectos de la escuela se extreman en la obra copiosísima y esparcida por todo el mundo de Agustín Querol (1863-1909), abarullada y hecha de prisa, con excesivas colaboraciones, pero

en la cual hay fragmentos admirables. Puede situarse entre ellos la cabeza de «El Salvador», en el panteón de la familia Girona, en el cementerio de San Isidro, de Madrid, en la cual se advierte un intento, frecuente en la escultura religiosa de este período, de caracterizar la espiritualidad del Divino Modelo con un gesto un poco teatral. El valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), que igualó y superó sus éxitos, le supera también en la perfección del modelado, en el cual alcanzó extremos de inverosímil delicadeza. Cultivó mucho y con diversa fortuna la escultura religiosa. En sus pasos procesionales para la Semana Santa de Zamora siguió la tradición de la imaginería castellana, extremando muchas veces efectos teatrales en la expresión del rostro de Cristo, acentuados por la policromía excesivamente realista según el criterio pictórico de su generación. Mayor nobleza consiguió en el Sereno Rostro, tratado con un concepto muy moderno de los volúmenes en el Sagrado Corazón que modeló para un panteón familiar en el cementerio de la Habana. El segoviano Aniceto Marinas (nacido en 1865) se caracteriza por su delicada sensibilidad y por sus posibilidades de infundir emoción a sus obras, y estas cualidades han hecho de él un gran escultor religioso. Mejor que en su famosísima imagen del Corazón de Jesús que corona el Cerro de los Angeles (destruida en 1936 y actualmente rehecha, en la cual se deja llevar del concepto teatral de su escuela), se aprecian sus méritos en sus imágenes en madera policromada destinadas al culto. En «La Piedad» de la iglesia del Sagrado Corazón de María, de Madrid, el rostro de Cristo muerto es bellísimo, encuadrado por el cabello desmelenado, finamente esculpido, con el gesto de agonía todavía impreso en los divinos labios y con un reflejo de dolor en los ojos entornados.

Simultáneos en el tiempo con estos escultores que aspiraban en las exposiciones nacionales a la gloria oficial, hay en toda España una serie de talleres sin otra calidad que su sencilla y sincera menestralía, que aspiran a proveer las necesidades del culto. Sin demasiadas pretensiones artísticas, un poco aparte de las corrientes de su tiempo, estos modestos artistas conservan a veces algo de la tradición de los talleres gloriosos y su obra inspira a veces más devoción que la de los escultores premiados en certámenes oficiales. Así en la comarca de Murcia la tradición de Salzillo se prolonga a través de su discípulo Roque López y de los discípulos de éste. En Canarias la escuela de Luján penetra en el siglo XIX mediante sus continuadores Estévez y Arroyo. En Valencia continúa la actividad de los talleres del siglo XVIII, como el de los Vergara, los Esteve y los Capuz. En Madrid, Salvador Páramo y López es el último representante de la imaginería religiosa de los grandes escul-

tores académicos que alguna vez cambiaban el cincel por la gubia. En sus obras se advierte una devoción sincera y un profundo conocimiento del oficio.

La representación de Cristo, de la Virgen y de los santos constituye el gran problema del arte religioso actual. Se ha encontrado, en arquitectura, la adaptación del templo a la nueva sensibilidad de los fieles, a las tendencias actuales de la liturgia, a las orientaciones del segundo Concilio Vaticano. Los arquitectos que han de construir un edificio dedicado al culto han de adaptarse a la nueva estética, a los nuevos sistemas constructivos, a los materiales adoptados actualmente, de la misma manera que sus antepasados del siglo XII hicieron románico, y gótico los del siglo XIII. No hay nada tan absurdo como reiterar en cemento los primores que de la piedra viva obtenían los canteros de antaño. La imitación, el *pastiche* han de ser proscritos. En todo el mundo y en España particularmente se han construido por grandes arquitectos iglesias bellísimas, sacando el máximo partido del cemento, del vidrio y del metal. Con estos elementos se han creado ambientes propicios a la oración y en los cuales la liturgia católica se desarrolla en todo su esplendor. También el gusto moderno ha creado en la indumentaria litúrgica y en la orfebrería religiosa modelos de excepcional belleza.

Pero el gran problema surge con la imaginería. No hay en las iglesias actuales la profusión de imágenes, a veces excesiva de los templos antiguos, pero se precisan en ellas, a lo menos, el crucifijo, la representación de Nuestra Señora y la del santo titular, y es lo cierto que la escultura y la pintura actuales pueden lograr aciertos elogiados por los críticos, pero difícilmente producen en el pueblo sencillo claridad en los conceptos ni emoción religiosa. Cuando se trata de arte religioso la libertad del artista ha de estar limitada por la claridad precisa para que el concepto expresado pueda ser comprendido por todos. El arte religioso requiere poder emocional que haga más fácil la oración. El arte figurativo actual es todavía de minorías. El escultor o el pintor que pueda alcanzar prototipos de belleza que, siendo de nuestro tiempo, puedan ser comprendidos por las multitudes, hará un inmenso servicio a la religión y al arte.

EL MARQUÉS DE LOZOYA
General Oraa, 9
MADRID