



400840  
MADE IN SPAIN

DISCURSO  
DE  
A P E R T U R A  
POR EL CATEDRÁTICO DE  
LA FACULTAD DE LETRAS  
D. ANTONIO GALLEGO  
Y BURIN



UNIVERSIDAD DE GRANADA

1948

1949



DISCURSO  
DE  
A P E R T U R A

POR EL CATEDRÁTICO DE  
LA FACULTAD DE LETRAS  
D. ANTONIO GALLEGO  
Y BURIN



UNIVERSIDAD DE GRANADA

LO BARROCO Y EL BARROCO DE GRANADA

C  
88  
27

DISCURSO  
DE  
A P E R T U R A

POR EL CATEDRÁTICO DE  
LA FACULTAD DE LETRAS

D. ANTONIO GALLEGO Y BURIN



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA	
GRANADA	
N.º Documento	241930
N.º Copia	242028

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO  
1948-1949

ESTA LECCIÓN INAUGURAL DEL CURSO ACADÉMICO, SOBRE «LO BARROCO Y EL BARROCO DE GRANADA», NO ES MÁS QUE APRESURADO SUMARIO DE UN TRABAJO EN EJECUCIÓN, QUE PRONTO VERÁ LA LUZ, DESARROLLO DE «UNAS IDEAS SOBRE EL ARTE BARROCO», QUE FUERON TEMA, BAJO ESTE TÍTULO, DE UNA CONFERENCIA DADA EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA EN 1932

POR EL CARÁCTER DE ESTA DE HOY, MÁS MAGISTRAL QUE DE INVESTIGACIÓN, SE HA SUPRIMIDO EN ELLA EL APARATO ERUDITO QUE HA DE ACOMPAÑARLA AL SER PUBLICADA CON EL DESARROLLO Y RIGOR CIENTÍFICO DEBIDOS.

EXCMO. SR. RECTOR MAGNÍFICO:

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES:

PROFESORES Y ALUMNOS DE ESTA UNIVERSIDAD:

SEÑORAS Y SEÑORES:

El clarín que anuncia un curso nuevo y llama al anual acto de su apertura, tiene, para el encargado de pregonarlo, con la lección que por ley y costumbre en él se ha de pronunciar, un agudo son evocador. Porque, este día nos hace presente, con presencia real, un pretérito en el que nosotros éramos los llamados y nosotros los que representábamos lo que vosotros, estudiantes, representáis hoy: el futuro, que el Tiempo, gran malabarista de la Vida, nos devuelve transformado en pasado, cuya lejanía se nos proyecta con inquietante dimensión en este acto que, por lo inalterable de su ceremonial, siempre parece el mismo, como si en él, como dijo el poeta, “no ejercitara el tiempo su mudanza”; y, sin embargo, él viene a ser en nuestra vida académica el re-

loj que cada año marca nuestro espíritu con la onda de su campanada, que es, a la vez, de llamada y de despido.

Pero, esta misma regularidad, esta, aparentemente inmutable, repetición de las cosas, es también el signo de la continuidad de la vida del espíritu que la Universidad encarna y que no se interrumpe ni cesa de latir, porque en eso reside su fuerza y, en esa fuerza, centra su misión toda cultura. El "Decíamos ayer", de nuestro Fr. Luis de León.

Y, como si fuera ayer, esa ininterrumpida ondulación de la Vida es la que me trae a mí a ocupar hoy esta cátedra, pretérita ilusión que, entonces, se me representaba como un mágico ensueño que, al realizarse, y precisamente en esta Casa, revive en mí un mundo de recuerdos, pues a ella van unidos los de toda mi existencia: de Catedrático, de profesor auxiliar, de ayudante, de alumno y, aún de antes, ya que, desde muy niño, la frecuenté, traído a ella por mi padre, que a ella también consagró su vida, y cuya sombra creo ver alzarse ahí haciendo su llamada anual a los alumnos premiados, año tras año, durante más de cuarenta sucesivos.

Pero, de la melancolía de las evocaciones del pasado nos compensa el optimismo de este presente de la Universidad española, renacida hoy sobre los sólidos cimientos de su tradición gloriosa y de sus ambiciones de futuro, y la alegría y la esperanza que entraña el comienzo de todo curso, brote nuevo de vida en nuestra Universidad, que es, para orgullo nuestro, ejemplar en la española, ejemplo logrado por un buen regir que da sus frutos en actividades sin precedentes, y en aquel ayuntamiento de maestros y discípulos, indispensable para hacer fecunda esta labor por España y por la Cultura.

A unirse a esta noble tarea, llegan hoy cinco nuevos profesores: los de Medicina, D. Alejandro Palomar y D. Antonio Galdó Villegas; el de Ciencias, D. José María Vidal Llena; y los de Letras, D. Julián San Valero y D. Manuel Alvar López, en los que la Universidad, al darles la bienvenida, pone sus más cálidas esperanzas en el fruto de sus lecciones.

La que abre este curso académico va a versar sobre el tema *Lo barroco y el barroco de Granada*, tema de excesiva amplitud para una lección, si ésta no fuera, como creo que debe ser, síntesis expositiva, índice de orientaciones y fuente de sugerencias, que puedan servir al alumno, como en cierta ocasión dijo

Ortega Gasset, para alzar en su espíritu una bandada de interrogaciones. Si, en el vuestro, se levantara ese vuelo, no se habría perdido el tiempo en esta lección primera del curso que hoy comienza.

El cambio de orientación verificado en los estudios de Historia del Arte, desde que la intuición viva directa, en lugar del concepto abstracto, se constituyó en base de todo conocimiento, aspirando a entregar a cada ciencia la investigación de sus leyes, significó para aquella el derrumbamiento del viejo sistema que, basado en una estética dogmática y arbitraria, la había mantenido, hasta entonces, apresada entre sus mallas y, cuando Burckhardt, situándose ante las obras, las analizó en su forma particular históricamente, y Fiedler, inspirado en igual método, se planteó el problema de esa forma en su sentido histórico, ante la Crítica y la Historia artísticas se abrió un nuevo mundo de posibilidades.

Era el instante de su liberación, de romper las ataduras que las unían a aquella Estética, cuya crisis se produjo al establecer Fechner su estudio como ciencia empírica especial, dejando aparte la otra puramente especulativa, en el sentido de metafísica de lo bello, y mientras, de esta orientación, surgían direcciones múltiples, y Wolfflin, resumiendo el método formal histórico de Burckhardt y la ideología de Fiedler, marcaba nuevos rumbos críticos, Riegl y Schmarsovv se preocupaban por determinar el enlace de la evolución histórico-artística con el de la espiritualidad universal, fijando el primero, como concepto fundamental de ello, el de la voluntad de arte, tan fecundo y trascendente, y que él fué el primero en determinar.

Con esto, se tendía hacia una Historia general del espíritu, y de esos movimientos esenciales y de sus derivados, en sentido psico-histórico, etnológico, sociológico, simbolista, individualista, etc., la Historia, la Teoría y la Filosofía del Arte fueron delimitando sus campos, logrando avances y puntos de mira insospechados.

A partir de ahí, es cuando el problema del barroco puede ser planteado, y cuando éste reivindica su personalidad, para dibujarse en la Historia como algo sustantivo.

Hasta entonces, el intento hubiera sido inútil. La Estética tradicional, uniendo los conceptos de Arte y de Belleza, y asociando el de ésta a una forma artística determinada, lograda en grado excelso por los clásicos, dejaba anclado en el clasicismo el navío de toda crítica, porque, aquella Estética, como los augures de la Etruria, había señalado el límite sagrado de su recinto, infranqueable para los no iniciados en ella, gobernando durante siglos, despóticamente, el gusto universal. Inéditos aún Creta y el Extremo Oriente, ni interesaban ni se conocían las artes islámicas, se prescindía del gótico y se abominaba del barroco y, en nombre de aquel dogma, se rechazaban al Greco y a Góngora, a Borromini y a Verlaine...

Se han necesitado tiempos nuevos, emociones nuevas y nuevas miradas sobre los hombres y las cosas, para llegar a descubrir y estimar otros tipos de belleza. Ya indicaba Flaubert que para que una cosa llegue a ser interesante basta mirarla largamente. Pero, durante mucho tiempo, no se había mirado, y si se miró no se había visto, y si se vió no se había enjuiciado serenamente. Y es que lo bello es cosa difícil, según la afirmación platónica.

Aquella identificación de Arte y Belleza, y de ésta con una realización formal específica, así como el concepto equivocado de una evolución artística progresiva, en línea recta, habían situado lo barroco en una zona de perversión del gusto, como evolución última en la decadencia y degeneración de lo clásico.

Toda la historia artística, a partir del siglo XVIII, desde que Winckelmann le dió un sentido entonces nuevo, es para el barroco una historia de agresión y de desprecio, tan violentos y unánimes, cuanto unánime y violento era el dogmatismo de los que la inspiraban.

“Garambainas”, “retruécanos”, “embrollos”, “monstruosidades”, “promontorios”, y “delirios” son los calificativos dados a sus creaciones, y “badulaques”, “jerigonzistas” y “chafallones” a sus artistas. Tal es el repertorio crítico del neoclasicismo, en el que no hay un solo juicio positivo, con la única excepción de dos nombres, que, al estimar las creaciones de Borromini y de Chu-

rriguera, las juzgan con sentido más claro y más sereno: el de Milizia, el crítico italiano setecentista que, a pesar de su formación clásica, encuentra en Borromini “un cierto no se qué de grande, de armonioso, de sobresaliente, que revela —decía— un talento sublime” y el del español José Caveda, cuya voz es la primera que se deja oír en Europa, razonando y justificando el significado de lo barroco. “Al barroco se le juzga —escribía, en 1848— con sujeción a los principios greco-romanos, como si, *independientemente de ellos, no constituyese, por sí solo, un nuevo género* y, por otra parte, se le considera sin relación al espíritu de la época en que ha florecido”. Y este juicio se emite, cuando Jovellanos y Ponz, Llaguno y Ceán Bermúdez, niegan plaza a todo lo barroco. El mismo Menéndez y Pelayo, de tan abierto espíritu y tan alto vuelo crítico, se declara pagano en arte, no acertando a ver en lo barroco más que una perversión del gusto, y Benedetto Croce lo califica de “una de las variedades de lo feo”, juicios que llegan hasta nuestros días en los que, al aflorar una nueva sensibilidad histórica, la obra de arte, estimada ya como la más clara de las expresiones del espíritu humano, llega a ser el factor más eficaz, vivo y espontáneo de su historia. Con esto, aquella historia del espíritu, que Max Dvorack y Osvoldo Spengler formulan, encuentran en el arte sus más preciados materiales, por revelarnos éste la posición del hombre ante el mundo y su modo de verlo e interpretarlo, posición y manera esencialmente distintas en cada época y cada cultura, como correspondientes a la libertad de albedrío artístico traducida en unas peculiares voluntades que, con diáfana constancia histórica, manifiestan sus preferencias por la expresión o por la forma, anulándose así aquella unilateral estimación de una Humanidad que veía e interpretaba el mundo de una sola y exclusiva manera.

De este modo, fué ya posible reintegrar al barroco la sustantividad que reclamaba, como expresión de un sentido estético distinto del tradicional, y como expresión también de un complejo de cultura que, en todo, difería de aquella clásica, con la que se medía el valor de las de otras épocas y otros pueblos: y fué así como Enrique Wolfflin llegó a fijar su teoría sobre el Renacimiento y el Barroco, definiéndolos como sistemas expresivos distintos, símbolos, según él, de los dos modos esenciales *de ver* de la

Humanidad, y así, también, como Spengler determinó las tres posiciones del hombre ante el mundo, la clásica, la faústica y la mágica, matrices de tres expresiones artísticas diferentes, sobre cuyos complejos espirituales vertía un extraordinario caudal de sugerencias, que abrieron a la Crítica mil nuevos caminos, pues, aún reconociendo el valor de las teorías de Wolfflin no hay que olvidar que la definición de un arte no puede franser sólo a sus aspectos formales, ni considerar la obra artística como algo independiente del desarrollo general del espíritu.

Ni el Arte es sólo forma pura, ni su evolución se rige, únicamente, por las leyes de ésta, pues toda forma, además de sus valores autónomos, está rellena de sentido. Expresión y sentimiento son conceptos fundamentales que razonan sus transformaciones, en relación con el desarrollo de las ideas del hombre acerca del Universo. Las formas artísticas hay que juzgarlas, relacionándolas con esa visión cósmica, como entiende Dilthey, estimándolas expresión de la relación del hombre con la apariencia de las cosas, como señala Riegl o, como Coellen, expresivas de la relación, universalmente sujeta a leyes, entre el concepto del mundo y la organización artística del espacio.

El desarrollo de un arte comprende una serie de momentos espirituales y, al estudiarlo, hay que considerar su paralelismo con la sucesión de tonalidades dominantes en cada uno de aquellos momentos. Época, tipo de cultura, raza, son factores que no pueden olvidarse al hacer su estimación. Ya entrevió Goethe algo de esto, al señalar al gótico como estilo germánico, y Wörringer, aunque con exagerado apasionamiento etnológico, ha insistido, modernamente, sobre uno de esos aspectos, ampliados como hemos dicho, por Spengler, a todo lo psicológico-social.

La historia del Arte tiene que ser, por tanto, algo más que historia de los estilos, a lo que se reduce si se considera la obra únicamente en su aspecto formal, pues todo arte no es un sistema sino un organismo y, como tal, lleno de vida. Si nos limitamos a estudio de la evolución de la forma correremos el riesgo de valorar las obras sólo por la capacidad técnica del ejecutante, eliminando cuanto se refiere a la voluntad del artista y de su tiempo. La Historia del Arte ha de tener visión más amplia y contar para sus valoraciones con elementos extra-artísticos, psicológicos y, especialmente, religiosos, que explican muchos de sus

fenómenos, y exige, para completarse, el conocimiento de toda una cultura. En el grupo, como en el individuo, juegan en su destino cuerpo y espíritu, y este ofrece ante el Universo posición singular en cada lugar y cada momento históricos. No es posible prescindir, pues, de esos factores, y de su estimación saldrá la definición de cada estilo, pues si el estilo es, como escribió Eugenio D'Ors, la marca del espíritu sobre la forma o, como señaló Ortega Gasset, un sistema de preferencias, esas preferencias han de reflejarse, no sólo en la forma de la obra, sino también en su contenido expresivo. Un estilo implica, ciertamente, la existencia de formas peculiares, pero, además, la evolución de esas formas hasta agotar sus posibilidades estéticas y, en esa evolución, "marcada por el espíritu", intervienen factores de índole tan compleja, que no siempre la inteligencia artística puede captarlos. Ese fondo espiritual de todo arte tiene algo de aquel sentido spengleriano, de revelación metafísica, de misteriosa contrición, de sino...

Creíamos preciso insistir sobre esto, ya que es muy general hablar de un estilo barroco, refiriéndose al que se desenvuelve en el mundo entre los años 1550 y 1750. Y, sin embargo, las formas artísticas del barroco, excepto algún motivo peculiar, que ya señalaremos, ni aparecen en él por vez primera ni en él inician su evolución. Por el contrario, representan la culminación de esa evolución, en la que el barroco mismo es un instante más de todo un sistema expresivo, manifestado como constante histórica en todas las artes, en todos los tiempos, y en todos los pueblos.

Así, pudo escribir Eugenio D'Ors, en 1918, cuando aún se tanteaba entre las sombras inciertas de la definición barroca, estas sutiles líneas:

"¡Cómo se parecen Alejandría y el siglo XVII! En las dos épocas la cultura se baña en el paisaje".

Y, así es. Cuando el paisaje se dibuja en las culturas y el mundo exterior atrae más allá de nuestro mundo íntimo al espíritu y, rebasando éste el horizonte, se desborda sobre lejanías ideales, hace presencia el barroco.

No obstante, si es cierto que lo helenístico refleja esa atracción externa, que llama a ideales desbordamientos y encierra esa anhelosa inquietud barroca, también lo es que, en él, falta la lla-



ma que ha de caldear el instante de su plenitud, porque el hombre antiguo no podía alumbrarla. La flecha, lanzada tras ese ideal desconocido, no supo ni pudo clavarla en el blanco.

Eso no se logra hasta que el Cristianismo, nacido en una cumbre donde la simple geometría de la Cruz se convierte en símbolo de redención y de esperanza y en señal de caminos abiertos hacia el más allá desconocido, da vida a un nuevo sentimiento, del que nace un arte, nuevo también, distinto y opuesto a todo lo clásico, en oposición de forma y de espíritu, como integralmente opuesta era ya, respecto a la clásica, la actitud humana ante el Universo.

¿Cómo referir, pues, las creaciones de este mundo, con plenitud de vida interior, a las de aquel otro que se extingue entre brillos de mármoles blancos, teñidos de azules mediterráneos, y que limitan y sombreaman sus formas en una externa y humana glorificación?

La realidad de este mundo, realidad de cosas vistas y palpables, que tendía a transformar sus ideas en objetos sensibles y fiaba su ideal de perfección a la perfección de la realidad contemplada, nada tenía que ver con aquel otro. El hombre clásico, idealmente limitado, carecía, por esa limitación, del sentimiento del espacio, sentido —como dice Spengler— que exige ser creado por la experiencia íntima de la profundidad: de la profundidad real y de la espiritual, de la que ven nuestros ojos y de la que nuestros ojos quieren ver. Así, su arte fué un arte de líneas y superficies, de apoteosis de la manifestación corpórea, de formas depuradas, respondiendo a las leyes más estrictas de la Naturaleza; un arte externo, táctil y vibrante, de imitación orgánica, que tendía a fijar tipos que satisficieran aquellos ideales de perfección. Por ello, sus posibilidades creadoras eran limitadas y, al producirse el cansancio de tanta pureza formal, deificadora de los hombres, y descender estas figuras del pedestal de su serenidad impasible, para animarse con los gestos de la pasión y de la gracia, que Scopas y Praxiteles les prestan, comienza a quebrarse aquella unidad de forma y de pensamiento que, por no haber variado la posición espiritual del hombre ante el mundo, acaba resolviéndose en movildades violentas y anhelosas ampulosidades, si, barrocas en su impulso, muertas interiormente, faltas de aquel ímpetu concreto, conocedor del espacio

y de su dirección y conocedor también del tiempo. Dos conceptos —espacio y tiempo— que no son, precisamente, clásicos, y sí, en cambio, esencialmente barrocos.

Frente a ese alma clásica se alza la espiritualidad cristiana, que sabe percibir lo infinito del mundo y lo imposible de la aventura de ceñirlo en un contorno; creadora, por ello, de un amplio repertorio de formas inéditas, rellenas de sentido, anhelantes, impetuosas, de proyección lejana, que enhebran en ella el hilo del espacio para lanzarla a su amplitud. La inteligencia se aplica aquí a un punto de comprensión nuevo, alimentando una nueva voluntad de arte que, a la pureza de la forma, antepone su plenitud de sentido, haciendo de la forma símbolo. Símbolo que no nace de una estricta especulación sino de una íntima experiencia de la realidad, por la que el hombre cruza, palpando su dolor y su alegría e interrogando a sus misterios, y de ese sentimiento surge un arte esencialmente espacial, de interioridad acentuada, como correspondía a aquel templo interior del espíritu humano, alejado ya de la columnata y del pórtico. Por eso, sus dos creaciones esenciales, como certeramente se ha señalado, pese a la crítica de Strygowski, negando a sus construcciones una genética inspiración espiritualista, son la Epopeya y la Catedral, las dos populares y anónimas, con igual sentido heroico y con igual proyección combativa hacia la lejanía.

Pero, el escolasticismo medieval, que aprieta al mundo en un círculo de silogismos, organiza tan rígidamente como al pensamiento a la Sociedad y al Arte. Y, como antes el hombre se cansó de forma pura, siente, entonces también, el cansancio del símbolo, y vuelve sus ojos a aquella antigüedad clara y luminosa, buscando en ella reposo para su espíritu turbado, en un renacer de sus ideales y sus formas. Mas, el Renacimiento, pensando y creyendo ser una resurrección del pasado clásico, no era sino un deseo inconsciente de olvido de sus realidades actuales. De ahí, su contradicción consigo mismo. Era una sed de formas paganas, en lucha con lo que, en ellas, habían puesto los siglos de concepción nueva del mundo, porque, lo clásico había muerto definitivamente y, al intentar resucitarlo, se levanta estremecido por una corriente pasional, que el puro sentido plástico de la antigüedad desconocía. No en balde, habían pasado sobre los hombres varios siglos de Cristianismo.

Cada época —se ha dicho— agrega a las anteriores de igual signo mental una diferencia, una novedad, hecha de las experiencias registradas en el tiempo transcurrido. El Renacimiento tenía que agregar a lo clásico, cuanto a través de la Edad Media se había filtrado en el espíritu humano. Las formas que con él se imponían —más, en principio, por imperio de minorías selectas y por cuestión de gusto— no podían aparecer desligadas de aquello que los años le habían ido agregando y, en la misma Italia, donde tanto pesaba el recuerdo de aquella antigüedad, es donde, al definirse el Renacimiento del siglo XV, aparece uno de los grandes genios barrocos, Donatello, frente al puro clasicismo tradicional que vivifica Ghiberti.

De nuevo, reaparece el instinto barroco y, precisamente, para dar vida al clasicismo italiano renaciente, como del imperio de éste y, en consecuencia, ha de nacer la gran reacción que conduzca a la plenitud barroca.

Y es que, desde el momento mismo en que la Edad Media se cierra, el barroco está movilizado. Como que, en realidad, es el sucesor espiritual del arte medieval, como estilo no histórico sino de cultura, y una evolución de aquel, que el Renacimiento interrumpe momentáneamente, aunque haya de fecundarlo con conceptos y formas que el barroco utilizará, según su sentido, y transformará, conforme a su espíritu.

Claro está, que esa tendencia goticista, señalada por Scheffer y por Wörringer, no hay que exaltarla hasta hacer de ella una identificación de formas artísticas, que Brinckmann ha cuidado de distinguir, pero, lo que sí es cierto, confirmando aquel decir de Goethe de que, en el fondo, toda historia es historia religiosa, es que este movimiento coincide con una agudización de los valores espirituales, y que, a esa fuerza espiritual, religiosa, que ponen en tensión los preludios de la Reforma, la Reforma luego y la Contrarreforma al fin, es a la que corresponde, en gran parte, o toda, la victoria sobre el Renacimiento.

Si este significó el triunfo de la individualidad, para una sociedad que, desde el siglo XII, venía luchando por sus libertades, y a la euforia que esto produjo agregó el bienestar económico de unos años, que dieron a la vida un sentido de permanencia, de confianza en las fuerzas humanas, lógico es que los creadores del nuevo arte lo articularan con la precisión, el equilibrio

y el brío de quienes se sienten dominadores del mundo, al que cada día arrancan un secreto nuevo, y soñaran en llegar a someterlo a una expresión casi matemática. Pero, unos años de colmadas satisfacciones materiales hacen olvidar los problemas del espíritu, y cuando los tiempos cambian y se inicia en los pueblos el periodo de depresión histórica y éstos pierden su confianza en lo terreno, la relación entre el hombre y el mundo varía, de nuevo, esencialmente y, entre las luces deslumbradoras del clasicismo italiano, aflora otra vez el aliento del alma medieval.

Esa reacción contra los ideales del alto renacimiento, que enlaza con los del inmediato goticismo, como desprendida de él, se opera en toda Europa, a través del periodo que, con la arbitrariedad de toda determinación cronológica, se fija entre 1520 y 1590 y hasta 1620, periodo que Dvorack volvió a denominar manierista, y que, Pevsner y María Luisa Caturra, han analizado agudamente.

Este periodo, que carece de una unidad formal, pues abarca las más variadas expresiones artísticas es, como Camón Aznar ha visto, fruto de un proceso en el que cada pueblo realiza a su modo la transformación de lo medieval y la absorción de las formas antiguas renacidas en Italia, desarrollándose hasta el momento en que, el Arte, consciente de su misión, cuaja, al mediar el siglo XVI, unas definidas estructuras orgánicas que, por su mismo racionalismo y certidumbre, son desplazadas por el desbordamiento sentimental que, dentro de él, ha desencadenado Miguel Angel.

Desde que éste rompe con el equilibrio altorrenacentista y Andrea del Sarto, Correggio y Tintoretto conducen al modo de ver de lo barroco, el clasicismo puro está vencido. Aquella corriente pasional que, violentamente, sacude la obra de Miguel Angel, es la lucha de una naturaleza en busca de la armonía, sin lograr encontrarla, y la idealización que, en los griegos, era un sistema de abstracciones, Miguel Angel la alcanza por una imperfección, voluntaria o no, pero cierta, que le aleja de ellos. Por eso, su fuerza se transforma en amargura, en tristeza, esa tristeza de la que dijo Byron que es la mitad de la inmortalidad, y a la que le lleva su preocupación por la muerte, sentimiento que le une a todo lo medieval.

Con Miguel Angel marca, pues, el barroco, su primera gran

definición, el enlace e integración de dos visiones del Universo. En él se anudan lo vital y lo pasajero con lo trascendente y lo eterno, se moviliza toda realidad inerte, colmándola de expresión, agitándola e inundándola de luz, y se arranca al hombre de su realidad viva para lanzarlo al espacio y fundirlo con la inmensidad. Un alma así no podía ya satisfacerse con el arte enigmático, a pesar de su naturalismo, del medievo, ni con el claro y armonioso del idealista clasicismo. Por eso, frente a la realidad inerte de éste necesitó revivir el símbolo y, frente al simbolismo estricto de aquél, necesitó buscar sustancia nueva en la realidad misma para vitalizarlo. El realiza la gran revolución, que no podrá contrarrestar la clásica reacción rigurosa de los finales del cincocento, pues nada bastaba a detener ya la corriente barroca, que ha de llegar al máximo desbordamiento un siglo más tarde.

Desprendido, pues, del espíritu del postrer goticismo y vitalizado por su contacto con la realidad renaciente en la que filtra su sentido, el barroco, a partir de Miguel Angel, que encierra en sí esa inquietud, tiene esenciales móviles de inquietud religiosa, ofreciéndose, al llegar a su plenitud, como la más viva expresión de ella y como el punto culminante de la evolución del arte espacial cristiano.

Por eso, el barroco comienza a manifestarse de nuevo en los instantes de preocupación religiosa que encienden en el mundo la Reforma y, más tarde, la Contrarreforma, con la que, muchos, como Veisbach, con claro error y ambiciosamente, han querido identificarlo.

Certeramente, ha señalado Pevsner, al estudiar el fenómeno manierista, que la Contrarreforma constituye una época espiritual armónica en sí misma y distinta de lo anterior y lo siguiente, el rigorismo de la cual encierra en sí una negación de las peculiares libertades barrocas. El barroco responde, sin duda, como apuntábamos, a una común preocupación espiritual, coincidente con la que animó al mundo medieval, escindido luego en su unidad por el huracán reformador, pero, por eso mismo, sus expresiones no son exclusivamente católicas, sino que se manifiestan también en los países protestantes. No puede, pues, ser estimado como producto de la Contrarreforma, antes de la cual el fenómeno barroco ya se había producido y, cuando logra su

plenitud, los dos campos en lucha, el del catolicismo y el del protestantismo, están ya deslindados.

Ese puro arte contrarreformador, en cambio, pudiera identificarse, como hace Weise, con el romanizante, por la tendencia narrativa de éste, su énfasis heroico, la idealización y grandeza de sus formas y obedecer sus manifestaciones a unas reglas y una disciplina que, rechazadas por el barroco, se corresponden mejor con los principios contrarreformadores. Arte que, por su tono universal, su severa regulación y su interpretación racional, podía servir, más eficazmente, al pensamiento y al espíritu de Trento.

Por eso, hablamos hoy de un estilo trentino, como expresión de aquel movimiento, estilo que representa la culminación del proceso de selección que, a través del período manierista, realiza el arte para lograr su total "liberación de los resabios góticos" y la conciencia de un clasicismo "de solemnes y austeras formas romanas". Ese estilo, que Camón Aznar ha definido, con aguda percepción, como apoyado en el Renacimiento y sirviendo de subsuelo al desarrollo del barroco, y que representa —dice— "la esencialización de las teorías renacentes y su aplicación inexorable, eliminando de sus formas, puras y abstractas como leyes, toda contaminación naturalista", "surge de un planteamiento estrictamente racional de las formas, que las faculta para un comercio universal"; arte, "incapaz de evolución en sí mismo" y en el que, "desvanecida la naturaleza, se mueve sólo entre espectros de razón", al servicio de una lucha que, en aquellos instantes, se ofrece en toda su dureza y angustioso dramatismo.

Pero, al llegar el siglo XVII, ese arte está, por eso mismo, agotado, y el ímpetu pasional barroco lo desborda. Es el momento de plenitud de éste. El fervor contrarreformista, como dice D'Ors, se traduce entonces a estilo barroco, al aflojar la inteligencia sus leyes y recobrar la vida su fuero, y ese ímpetu barroco, capaz de concebir plásticamente lo sobrenatural, y que, en cierto modo, da vida a una nueva iconografía que Mâle reconoce como peculiarmente barroca, lo hace suyo el Catolicismo y lo convierte en uno de los más puros traductores de su espíritu, vencido ya el momento en que la lucha imponía aquella rígida disciplina, limitadora de peligrosas interpretaciones individuales. La guerra ahora se ha convertido en misión y el dinamismo, la pa-

sión y la exhuberancia barrocos son eficaces agentes misioneros. Por eso, los jesuitas fueron sus más entusiastas propulsores y divulgadores, sin que esto quiera decir nada sobre la existencia de un barroco jesuítico que no existió como tal.

No fué, pues, el barroco, un dogma, sino un movimiento de libertad para las formas y para el espíritu, que opone a las rigideces del clasicismo, meditadas y frías, la complicación de sus ardientes, espontáneas e impetuosas organizaciones decorativas, rellenas de fantasía.

He ahí el nuevo factor que con él entra en juego y que, en todo, ha de dejar su huella: la fantasía. Fantasía creadora, que, como dice Spengler, no tiene el menor sentido antiguo y cuyo papel en la gestación de la obra de arte no llegan a percibir los estéticos hasta que, en el siglo XVIII, Juan Bautista Vico vislumbra su significado e importancia como potencia. Fantasía frente a razón, aparato imaginativo que es el que presta al barroco su continuo fluir de vida, su ímpetu y su ilusionismo y que ni en los momentos ni en los artistas de mayor preocupación formal permite detenerse al espíritu en la pura contemplación de esa forma, que pierde la claridad de sus perfiles, se funde con el mundo envolvente y se deshace en él, atraída por el imán de la lejanía, en el que esa fantasía forja su mundo, dándose así ese paso de lo lineal a lo pictórico, definido por Wolfflin como una de las cinco parejas de conceptos que distinguen lo clásico de lo barroco: paso de lo corpóreo a lo incorpóreo, de la forma estática al vuelo de la forma.

Por eso, en Arquitectura pasan a ocupar el primer plano los efectos de perspectiva, sonretiéndose la construcción al principio que Lipps llamó de subordinación monárquica (imperio de una parte sobre el resto del edificio, templo con cúpula) contrario a aquel otro, que podría llamarse democrático, del clasicismo, en el que las partes se subordinan a la totalidad del efecto armónico. Y esos efectos de perspectiva, en Arquitectura, como en las otras artes, produciendo una marcada impresión de profundidad, organizan las cosas según jerarquías visuales y sentimentales, porque el barroco necesita de esa profundidad para disolver en ella sus realidades. Por algo, Spengler ha señalado, genialmente, la conexión entre esa evolución artística y los progresos de la Matemática y de la Música.

No obstante, a esa disolución de lo corpóreo el barroco le da unidad por medio de la luz, que presta cuerpo a la afinidad de todas las cosas, al contrario del clasicismo, en el que, la nitidez de lo individual, lleva a la coordinación de los distintos elementos de la obra: claridad absoluta de lo clásico, frente a la relativa de los objetos en el barroco, como definió Wolfflin.

Pero, es que la composición, la luz y el color ya no se encuentran en el barroco al servicio de la forma, sino que alcanzan vida propia, y este fenómeno —sin duda, el más armónico y característico de la sensibilidad barroca— Wolfflin mismo, con su obsesión formalista, lo interpreta indicando que esa claridad relativa barroca no penetra en el Arte hasta que la realidad se mira como fenómeno distinto del hasta entonces perseguido. Y, sin embargo, no se trata de un problema óptico, sino representativo, pues no hay duda que el hombre *ha visto* siempre igual al mundo; la diferencia nace al representarlo, y el nuevo sentimiento espacial es el que da sustantividad a esos elementos. Sentido de la tercera dimensión que sustituye al bidimensional anterior. Pudiéramos decir que, por su fusión con la forma palpable, luz y color alcanzan por sí categoría de formas, como la línea decorativa, dentro del impreciso formalismo barroco. Forma, luz y color se integran, pues, en él y, por eso, hay aquí algo más que expresión y vida. El realismo es otra cosa o, si queremos, es éste un realismo visionario, por ese juego de formas imprecisas, cuya imprecisión se ha señalado tan reiteradamente.

Bien es verdad que, al hacerlo, sólo se han tenido en cuenta las expresiones barrocas arquitectónicas que, en efecto, son pobres y estériles, pues se reducen a la estípite, de invención española, esquema geométrico de la cariátide, y a la columna salomónica, de tradición antigua, reproducida primero por Rafael, en uno de sus cartones de 1515 y, luego, por Rubens, en 1602, y revivida en piedra y en madera por Bernini en la loggia di Longino y en el baldaquino de San Pedro (1627-1632) a partir de lo cual se generaliza su empleo, que en España, y aparte sus antecedentes en el arte plateresco, es precisamente Granada la que la introduce en la primera mitad del siglo XVII como veremos; columna cuya reaparición no es cosa casual ni de gusto, pues simboliza la espiritualidad barroca, contorsionada por el peso de lo material, en un estremecimiento ilimitado de su forma, lo que, sí

significa contradicción con la función de todo soporte es, en cambio, del todo coherente con el fondo de este arte, que también vacilaba en su dominio constructivo espiritual.

Pero, si así ocurre con la Arquitectura, no olvidemos que no es ésta la más característica de las artes barrocas. Precisamente, por ese sentido inmaterial, musical, del barroco, es la Pintura el arte que mejor lo representa y, en cierto aspecto, la Escultura, artes que podían sacar nuevas notas del alma humana, que es lo que al barroco interesa. He ahí la razón de que sus géneros típicos sean el retrato y el paisaje que, al cabo, son la misma cosa. En el paisaje vibra el alma de la Naturaleza, cuyo conocimiento obsesiona al barroco que, en el rostro de los hombres, busca también sorprender sus paisajes interiores.

En el fondo, todo se reduce a una sola preocupación: el alma, por oposición al cuerpo, al desnudo, glorificación de lo físico e intemporal, preferido del arte clásico. Y no se oponga a esto, como objeción, el recuerdo de Rubens, en el que el desnudo es masa, como se ha dicho, y no forma pura. Esta última no interesa al barroco. El se goza, precisamente, en su transgresión y en movilizar esa forma al servicio de sus ideales. De ahí, su continua violación formal, su dinamismo, que le dispara en mil líneas distintas, trenzadas en decoración, a la caza de lo infinito. Por eso, el ropaje tiene en él ese valor decorativo, en contraste con el clásico, que sólo sirve para excitar el sentido de lo corpóreo, y con el gótico, que desenvuelve en él todo un lenguaje de formas. Y, por eso también, cuando el alto valor simbólico y el sentido espiritualista de esas líneas barrocas desfallece y sus íntimas contradicciones y arbitrariedades se debilitan, el barroco desemboca en un naturalismo fácil que se deshace en decoración banal. Es el paso al rococo, que llega a dominar en Francia y Alemania, por el sentido clásico de la una y el reformista de la otra, que nunca pudieron incendiarlo con el fuego y la pasión que le son propias. Es Versalles, Dresde, Viena, música cortesana, muebles caprichosamente retorcidos, porcelanas graciosas y frágiles. El arte se hace cuestión de gusto. Sólo España mantiene sus formas, henchidas de espiritualidad, a través de la pompa churrigueresca, en la que late su primitivo aliento inspirador, su ardor y su certidumbre, en medio de la apariencia de inconscientes desbordamientos formales.

¿Qué significa este movimiento, cuyas notas esenciales hemos intentado subrayar? El despliegue en guerrillas ideales de todos los valores humanos, imaginativos, espirituales, frente a un mundo de razón al que el Cristianismo opuso otro de ensueños y cálidos anhelos. El enseñó al alma a atravesar la realidad —rayo de luz sobre cristal— y a penetrar sus valores de forma, a la caza del pájaro blanco del ideal. La Contrarreforma puso ese espíritu, al utilizarlo, en tensión más viva, reintegrándole el puro valor religioso que tuvo en lo medieval, pero, entre aquéllo y esto hay esenciales diferencias.

El goticismo —su impulso primero— fué aspiración ascendente, con el alma llena de fe, y el barroquismo, desenvuelto en el mundo contrarreformista, que hace acción y milicia todo su esfuerzo, fué realidad dispersa por espacios múltiples, zonas de duda a cuya conquista se va, con anheloso caminar. En el mundo barroco todas las esperanzas se conservaban fundadas en la conciencia de su ignorancia y de su duda y en su deseo de creer, como las del mundo medieval se habían basado en la certidumbre de su creencia. Aquel, *crece* encontrar en sí la solución de sus inquietudes; el barroco *quiere* encontrarla y dispara su voluntad, en busca de la solución de su destino, a un más allá. Aquél se rinde a su evidencia que, al cabo, es una duda; éste se entrega a su duda, a través de la cual va, como un rayo, a la busca de la evidencia y la verdad.

Por esto, el arte barroco fué un arte de piedad, de perdón, de invocación a la misericordia, como el gótico lo fué de definición y de castigo. Lo medieval es llamada continua al despertar de la vida y lo barroco continuo y fantástico ensueño, que conduce al despertar cierto de la muerte. Sueños perdidos en las lejanías de un espacio, repleto de realidades intuídas, envueltas en luces misteriosas, como las que llamean en los cuadros de Rembrandt, en quien puede decirse que está todo el sentido desolado y trágico del barroco (barroco reformista), como en Rubens toda su vitalidad y su gozo (alegría de un barroco cristiano), y en Bernini todo su adormecimiento y musicalidad.

Lo que le sucedió quiso ser una resurrección clásica, pero, otra vez, el espíritu se alzó contra ella en el movimiento romántico.

Sin saberlo, el Romanticismo era, en fin de cuentas, un neo-

barroquismo, atraído, más intelectual que sentimentalmente, por un goticismo falso, a la sombra de las palmeras de un orientalismo inerte. Le faltaban el aliento creador barroco, su fuerza demótica y su fe. Por eso, pudo el barroco ser vida de siglos y el romanticismo llegó a ser enfermedad del siglo; éste fué una batalla sin victoria, y aquél una victoria sin lucha; éste necesitó de una vanguardia y de un prólogo, y aquél fué despliegue victorioso de guerrillas y libro sin prefacio. Porque fué libertad y no fué escuela.

Sus conquistas llegan a nuestros días. De él puede decirse que nace todo el arte moderno, ese arte que, frente a la realidad, en una magna posición objetiva, crea una realidad, podríamos decir mágica, más allá de la primera, una ultrarrealidad, que ya el genio de Velázquez —barroco en su sentimiento espacial, modernísimo en su objetividad pura y su sentir sereno— supo reunir en una síntesis sin precedentes y sin continuación. Sin él tampoco habría nacido el impresionismo, y su derrota la señala el instante en que se intenta volver a la forma pura. Frente a Tintoretto, Cézanne.

Pero, además, la flor de su herida mortal se abre al cambiar el clima religioso y acusarse la crisis de los valores cristianos. Porque, el barroco fué, ante todo, eso: arte cristiano, puesto al servicio de una religión que, exaltando heroicamente las formas, en fantástico vuelo, se opuso con su fausto imaginativo y su efusión sentimental, a las negaciones formales del reformismo militante.

Arte lleno de contradicciones, de improvisaciones y de sorpresas. Difícil de definir, porque su canon es el anticanon y su ley la violación de la ley. Arte, todo ambición, fuerza y dinamismo, que vive un proceso de continua creación.

Por, eso decía Gómez de la Serna, que el barroco es el único concepto que merece el respeto de dejarlo indefinido, porque es querer más de lo que se puede querer y ponerse a realizarlo sin haber acabado de hallar el camino y la manera, con ceguera genial y con deseo temerario.

Es, en fin, en frase de Maeztu, “la creencia nacida del esfuerzo”.

Y, vengamos a España, donde ese influjo religioso y el ímpetu espiritual de esta raza, hacen que el barroco aquí desenvuelto surja de una tradición forjada en la entraña misma del país.

Desde que en la cueva de Altamira aparece el instinto artístico indígena, todo acusa en él ideas de indisciplina, de vitalidad, de movimiento, tendiendo a una expresión fuerte e intensa, como la que matiza toda creación barroca. Por eso, podríamos decir que este arte es nuestro arte auténtico, arte nacional, o mejor, nacionalizado. Arte matizado, resellado por España, como quería Unamuno, quien, al hablar de lo nacional, lo distingue del arte local, nacionalista, cuyo adjetivo pugna con el significado del Arte mismo. Y, éste, es al que España prestó más jugo de su entraña, más color de su sangre y más sustancia de su espíritu.

Cuando Wolfflin observa que, antes de afirmar que un estilo es nacional, precisa ver hasta qué punto ese estilo tiene rasgos persistentes, pudiera presentarse el arte de España como ejemplo de constancia estética, no por vigencia de recetarios nuestros, sino por virtud de su fuerza racial instintiva, de deformar, de complicar las cosas y de prodigarse en modalidades desconcertantes. Desde el salto del bisonte prehistórico, marcando en el aire el brío de su músculo, hasta las mismas creaciones neoclásicas, bajo las que aún se percibe la melancolía de una inquietud dominada, el arte de España tiene ese tono bravío que lo deshace todo para luego rehacerlo a su antojo y volver a modelarlo, o bien, esa contención quemadora por cuyo fondo circula la corriente musical de la tormenta expresiva.

Por eso, nuestras reacciones sobre lo extraño actuaron siempre en sentido anticlásico, ya interpretando o complicando aportaciones orientales, que fueron muchas y quedaron incorporadas a nosotros para ser recreadas por manos españolas, ya vigorizando y dando contenido nuevo a la plástica que, desde el siglo XIII, acusa las notas que el XVI y el XVII habían de incorporar a este arte tan complejo y expresivo, o bien, prestando jugo a la mística, que aquí se ofrece con caracteres nuevos. El cruce por



España de tantas razas y culturas tenía que poner en su alma esta inquietud y formar un tipo psicológico complejo, cuyos anhelos van del cielo a la tierra y de la tierra al cielo en una alternancia de realidades y de ensueños, tan regular y tan constante como la sucesión de crepúsculos y auroras. Entre idealismo y realismo oscila siempre ese espíritu, inquieto y turbado por la paradoja de voluntarias renunciadas y de instintivas rebeldías.

Así, se comprende que, al hacer una estimación del barroco, se deje aparte y como caso típico el de España, que, todavía, en pleno dominio de influjos gótico-flamencos y, en plena aparición de los primeros brotes renacentes, a finales del siglo XV, crea un arte de espíritu tan barroco como el isabelino y plateresco, pese a la duplicidad gótico-clásica de sus estructuras. Arte isabelino y plateresco que es expresión de la euforia y del sentido vital que animaban a la nación en aquellos días, cuando el país llega a unificarse y se descubre América, aventura barroca que rompe los límites conocidos de la Tierra. Arte de una variedad y viveza de formas y una riqueza de soluciones sin precedentes, pero que sólo podía mantenerse con esfuerzos geniales, que se opusieran al puro Renacimiento, que todo lo arrollaba. Sin embargo, él es la expresión de una peculiaridad española que, aún en su fracaso, mantiene vivo ese espíritu móvil y rebelde que todo lo matiza.

Y, aunque, paralelamente a él y a su inmediata sucesión de los tiempos imperiales, se desarrollen artistas y escuelas de clara estirpe clásica que, en Valladolid, en Alcalá de Henares o en Granada, dejen muestras de un sentir a la italiana, con firmes estructuras y diáfanos organizados, esas manifestaciones van siendo anuladas por el vigor de este espíritu que sólo es eclipsado un instante por la seca reacción filipina.

Y, como ocurrió en Arquitectura, sucedió en Pintura y en Escultura, que nos brindan iguales reacciones anticlásicas, coincidentes con las europeas, aunque, siempre, más acentuadas, y siempre también al servicio de la Religión, máxima preocupación española. Ahí están, para probarlo, Berruguete, con su vigor, su dinamismo y sus formas visionarias, que convierte en llamas cada una de sus obras, torturadas, nerviosas, ascendentes; y un extranjero como Juní que, pese a su formación y a sus acentos clásicos, cobra, por influjo de España, ese ritmo fastuosamente apasionado y brioso de sus líneas y de sus movimientos, ondula-

da música de maderas y oros; y otro extranjero, el bruselés Pedro de Campaña, que presta a su Descendimiento de Sevilla el tono incendiado de devoción española, que se hace dolor acerbo y sufrimientos sangrientos en Morales, goticista rezagado; y, en fin, el Greco, el artista más representativo de esta tendencia y este momento, en el que está el germen de todo nuestro gran barroco, gótico y barroco a un tiempo mismo, nacido entre luces venecianas que velan las nubes de Castilla, y fruto el más fuerte y sazonado de aquella España visionaria con la que hubo de enfrentarse la Contrarreforma, para dominar su objetivismo y sus libertades sentimentales.

Porque, ya lo dijimos antes: el espíritu de Trento, el espíritu contrarreformador, nada tienen de común con este barroco que prelude el del siglo XVII. Lo mismo que Felipe II somete su Imperio y los desgaire españoles a una rígida organización política, así opone también al individualismo artístico de España el rigor clasicista del tardío Renacimiento que dominará nuestro arte hasta entrado el siglo XVII; reacción rigorista que abre un paréntesis en el desarrollo barroco y que responde a muy complejas causas espirituales, fuertemente acusadas en España.

Es el momento agudo de las luchas contra las herejías, que marca un sensible cambio en la espiritualidad, impone una severa disciplina estricta, unitaria e indiscutible, y rechaza y condena toda interpretación religiosa individual, oponiendo, a nuestro subjetivismo y a los extravíos extáticos anteriores, la actividad y la consideración del hecho concretamente humano de la Pasión. Es el influjo de San Ignacio y de Santa Teresa —acción y no contemplación— haciendo cambiar el sentido de la Mística, que moviliza todas las fuerzas espirituales para ponerlas al servicio de un único ideal, por medio de un eficaz y vigilante activismo, que define así nuestro Fr. Luis: “No es devoción aquella ternura de corazón o consuelo que sienten alguna vez los que oran, sin prontitud y aliento para el bien obrar”.

“Prontitud y aliento”, dice Fr. Luis, con ese ánimo de milicia, ánimo heroico y de conquista, que resella siempre esta acción. Heroísmo es toda la de San Ignacio: su acción, sus expresiones y su vida. Como las de un cruzado. El se viste “la almilla de Cristo” para sus conquistas, y el adiestramiento para la lucha está en sus “Ejercicios espirituales”, título que revela su sentido mi-

litar, como los de otros de nuestros místicos y ascetas: “La conquista del Reino de Dios”, “Los Triunfos del Amor divino”... Acción y rigores, que responden, adecuadamente, al espíritu contrarreformador, en nada acorde con el exaltado individualismo barroco, que, momentáneamente, queda sojuzgado por esa unitaria disciplina impuesta a todos los aspectos de la vida, a la que tan bien respondía la uniformidad rigorista del romanismo. Rigorismo que España acentúa, en contraste con su espíritu, despojando a la forma de cuanto pueda mancillar su parquedad, y a la piedra de todo ornamento, tanto que, como dice María Luisa Caturba, en ninguna parte como en España se desnuda entonces el Arte. Símbolo de ello es el Escorial, ese “esfuerzo consagrado al esfuerzo”, como le llamó Ortega Gasset, que desdeña todo lo que fuera de él pueda haber y, sin embargo, en su interior, dominado por la fría matemática de su concepción, arde la llama pasional que incendia todo el arte de España.

Hacia 1560, ha triunfado en ésta la corriente romanista, pero, a medida que el tiempo avanza, el espíritu nacional va filtrándose en ella, tiñéndola de rasgos populares y acentuando su realismo. El arte trentino va quedando aislado, y así como el Estado de Felipe II llevaba en sí los gérmenes de una derrota que, pronto, había de manifestarse, así sucede con este arte, que, pese al esfuerzo herreriano de razón, no puede dominar el desbordamiento de los españoles que, al llegar el siglo XVII, en el Arte, como en la Vida, han impuesto su sentido popular.

“El entendimiento ha de ser oscuro y oscuro ha de ir por amor en fe y no por mucha razón”, había dicho Fr. Bernardino de Laredo, guaiador de Santa Teresa, y sus palabras dibujan toda una época española y explican el arte de ella, entregado al amor y huído de la mucha razón. Aquel pueblo no razonaba sus creencias y, al servicio de ellas, lo ponía todo, coincidiendo en una misma aspiración: superar la realidad cotidiana, dando escape al espíritu para satisfacción de sus anhelos.

Así, pudo el barroco cuajar como gran arte nacional, libre de normas, entregado a su instinto, aprovechando el botín de su victoria sobre lo clásico, y así pudo dar vida en Escultura a esa imaginería castellana y andaluza, que lanza a las luces de la Naturaleza sus creaciones, fundiendo en esa atmósfera lo humano y lo divino; y reflejar eso divino en la Pintura, con un sentido de

hogareña familiaridad a la española, junto al mundo de la picaresca, mundo vivo de España que ennoblecen los ardientes retratos del Greco o la grandiosa y viva objetividad de los de Velázquez; y, en fin, cuajar en Arquitectura uno de los intentos más geniales, vivificador de todo nuestro barroco, el de Alonso Cano, que, modificando los órdenes clásicos, crea una arquitectura original, evolución de la greco-romana, que hace escuela en toda España y, sobre la cual, tiende el manto de sus oropeles Churriguera, en el que, como Cervantes decía del teatro de Vélez de Guevara, había que ensalzar el rumbo, el boato, la grandeza y el sentido heroico a que antes aludimos. Heroísmo barroco que no podían comprender los fríos tiempos del academismo, que deshicieron nuestro arte entre frialdades y recetas de escuela.

Refiriéndose a Góngora, Azorín ha escrito una página que puede aplicarse a la interpretación de lo churrigueresco que, en realidad, viene a ser puro gongorismo plástico:

“La modernidad profunda de su poesía —dice de Góngora— estribaba, precisamente, en la supresión de los intersticios de las cosas, de las sensaciones. Entre determinadas sensaciones, existían antes determinados espacios, vacíos o llenos de cosas, y esa supresión, que rellena todo de sensibilidad, dió vida a una poesía original, nueva, audaz”.

Así sucede en Churriguera, como en todo el barroco derivado de él. No hay espacio vacío, intersticio, por el que la mirada o el espíritu puedan escapar. Todo está “relleno de sensibilidad”, todo se mueve, se enlaza, se mezcla y se funde, se revuelve y se quiebra, revertiendo sobre sí mismo, con tono y técnica musicales.

El retablo barroco, esa gran arquitectura en madera, dentro de nuestra arquitectura de piedra —equivalente a las imágenes policromadas en nuestra Escultura— Churriguera lo consagró, haciendo de él un puro temblar de oros, que, de las Iglesias, sale a las calles, fingiendo retablos en las portadas de nuestros edificios civiles. A fines del siglo XVII, el retablo de San Esteban en Salamanca fija el tipo que, contra lo que vulgarmente se dice, tiene, como todo lo churrigueresco, una firme estructura arquitectónica bajo el aparente confusionismo de sus plantas quebradas, de sus enormes y cupulados badalquinos. Es la lógica del barroco, que no es anarquía, sino un orden, interpretado por aquel



espíritu; ordenado desorden que no se deja dominar por la razón, contra la que Churriguera se rebela violentamente.

Si Cano atentó contra Viñola, aún quedó en él cierto respeto por las formas clásicas, pero Churriguera no respetó nada, y llevó más allá la evolución; acentuando molduras, volando cornisas, soportando su enorme aparato con el temblor de sus sistemas columnarios, con sus capiteles cubiertos de zarcillos, de racimos de uvas, de hojas de vid y, en fin, ultimando la evolución del entablamento iniciada por aquél y rompiendo los frontones, sobre los que se encaraman y brincan las figuras. La materia no impone ya ninguna norma y, en lo que parece más material y recargado, no hay, por el contrario, más que inmaterialidad, libre juego de formas, esclavas sólo de la fantasía. Lo mismo que hay en su contemporáneo Hurtado Izquierdo, Churriguera andaluz, del que luego hablaremos.

¡Qué lejos todo esto de lo, un tanto, teatral italiano, y de lo graciosamente frívolo francés! Aquí hay un valor dramático, unos acentos heroicos que en ningún otro arte encontraremos. Valor y acento que pugnan por crear un arte propio, nuevo, grande, con esa "afanosa grandiosidad española" de que hablaba Carducci, con esa española soberbia de creación, que no pierde ocasión de manifestarse "afanosamente" retorcida; esa soberbia que, al decir de Gracián, se había aposentado en España, por parecerle tan de su genio. Y es de esa altivez, de ese afán creador, de los que está preñado este movimiento que, frente a las Atenas reales e ideales, intenta alzar en España Acrópolis barrocas. Ahí está para probarlo la Cartuja granadina, momento final de este arte, canto de cisne que rinde al suelo la blanca suavidad de sus plumas.

En todo gran intento, la potencia creadora llega pronto a agotarse. La sucesión churrigueresca —incluyendo en ella todo lo barroco español— tenía que acusar ese agotamiento, y de ella nacieron copias faltas de vida, dislocadas y arbitrarias, como al hondo dramatismo de Valdés Leal sucedieron truculentas visiones, y al lacerante y sublime de nuestros imagineros el paralizado realismo de aquellas esculturas que Gautier señalaba cercanas a las figuras de cera.

Pero, el remedio a este amaneramiento, a esta limitación creadora, no era, por cierto, el frío academismo de importación, que

hubo de rechazar España que, en el hondón de su alma, mantenía vivo algo más que eso y que, hasta muy finales del siglo XVIII, en Madrid y Sevilla, en Granada y en Murcia, a pesar del influjo mediterráneo, siguió alentando la tradición española. Andalucía quedó, pues, como última zona defensiva del barroco, del que había sido impetuosa vanguardia. Y es que, en ella, se encuentran todos los fermentos de vida española, exaltados por fecundidades decorativas que lo musulmán dejó clavadas en su espíritu, del que no se desprendieron nunca, rescoldo, siempre vivo de una tradición, difícil de apagar, que opuso a lo neoclásico la fuerza espontánea de esa corriente popular que, manando siempre de ella, mantuvo despejado su cauce, hasta que la crisis del espíritu hizo inútil su esfuerzo, y el cansancio de unas formas, ya agotadas, quebraron todas sus posibilidades de creación.

Lo que el influjo extraño creó entonces nace desengarzado de nuestra alma y de nuestra historia. La de Goya es la última voz española que se escucha, con resonancia universal, después de esta sinfonía de siglos en los que el barroco fué arte de España.

¿Qué representa Granada, en este movimiento?

Desde los años más inmediatos a su reconquista, Granada acusa los preludios de este arte que, en un "crescendo" continuado, se desarrolla en ella con las más variadas expresiones, hasta culminar en la más original, complicada y alucinante que, dentro de lo español, es su momento final, y la síntesis de todas sus formas y exhuberancias, que aquí sufren, más aún que en el resto de España, una fascinación oriental.

Tal vez, el hecho de no haber tenido Granada Edad media cristiana, explique, en ocasiones, determinadas singularidades de su espíritu, muchas de cuyas creaciones pueden cimentar su razón de ser en ese hecho, ya que todo lo medieval es en ella producto de una raza y una cultura diametralmente opuestas a la cristiana que, por fuerza, había de impresionarse con su visión y su recuerdo.

Si los cristianos, como correspondía a su victoria, se impusieron al país conquistado en el orden político y en el religioso, lo musulmán, en cambio, se filtró falazmente en muchos aspectos de la vida de aquéllos y, especialmente, en su arte, haciendo nacer el arte morisco, expresión de la convivencia de vencedores y vencidos, y origen de una tradición y una forma de cultura, manifestadas a través de más de dos siglos, que influirán, aún después, con su recuerdo, en expresiones y obras, que así justifican su peculiaridad.

Y, aunque, por el instante, esto no afecte en nada a nuestro tema, conviene no olvidarlo ni sorprenderse cuando volvamos sobre ello, más aún, teniendo en cuenta aquella opinión del Profesor Friedländer, que Eugenio D'Ors registra como emitida en la "Querrela del barroco en Pontigny", de ver anticipada la morfología de las fachadas de Borromini y sus imitadores, nada menos que en el templo de Baalbeck.

Pero, ahora, lo que importa destacar, naturalmente, como decisivo en el arte de Granada, en aquellos años inmediatos a su reconquista, son las aportaciones del arte norteeuropeo y, muy especialmente, las del clasicismo italiano, porque Granada, en aquellos instantes, centra toda la actividad artística española. En la Capilla Real, el Renacimiento lanza sus primeros destellos y, junto al clasicismo improvisado de Vigarny que, en aquel retablo, intenta, en vano, desfigurar su estirpe gótica, pone su nota de severa gracia florentina el decorativismo de Fancelli y, junto al amplio acento clásico de Jacobo Florentín, lucen los oros de las caladas decoraciones de maestro Bartolomé el rejero y, junto al miguelangelismo españolizado de Bartolomé Ordóñez, asoma Italia la flor de sus acentos en el cuerpo desnudo de un Cristo de Perugino, y en los verdes jugosos de un huerto de Oración de Botticelli. Italianos e italianizantes se habían dado cita en Granada, como para recoger en su brazos a esta ciudad que acababa de rendirse. Y, en portadas de Iglesias y palacios, los ornamentos platerescos juegan sus curvas gráciles sobre estructuras góticas, renacientes o musulmanas y se rematan en campanarios los alminares del Islám.

Cuando Carlos V llega a Granada la ciudad le cautiva y, en el corazón mismo de la Alhambra, alza el palacio al que dió forma el espíritu de Italia. Granada se consagra así ciudad del Re-

nacimiento. La anatomía de Torrigiano seduce a sus artistas; en los jardines granadinos Andrea Navagiero fragua con Juan Boscán la introducción de los nuevos modos literarios, y la forma y la idea de Florencia plasman aquí, esmaltadas por esta luz, casi veneciana. Un instante más, y el arte español estará vencido. El realismo nórdico, lo puro isabelino, la inquieta movilidad española, han sido fascinados por los nuevos ideales.

Pero, España no se entregó nunca, y el palacio de Carlos V, que dirigía Machuca, discípulo de Rafael, la más pura creación italiana de España y la más impersonalmente española, quedó aislado junto al embrujo de la Alhambra que, a pesar de su derrota, aún dejará sonar su voz. A Machuca nada le sucede, su escuela se extingue con él mismo; más, junto a él, y paralelamente a él, surgen las creaciones de Diego de Siloee, formas italianas abrasadas de fuego andaluz, decoraciones inquietadas por una fantasía castellana, creaciones, en fin, de un Renacimiento original, capaz de evolucionar y de no agotarse en estériles repeticiones, dominando a la Vida y dejándose, a su vez, arrastrar por ella. El genio de Siloee abre, pues, en Granada, tempranamente, el camino a una reacción que alienta futuras inquietudes. Su arte tiene, a pesar de su italianismo, color, expresión y acento peculiares, envolviendo puras formas clásicas en la exhuberancia de un decorativismo barroco que ofrece copiosas novedades. La puerta del Perdón de la Catedral es buena síntesis de ese repertorio decorativo que, Siloee primero y, luego, sus sucesores, difunden por toda Andalucía, iniciando una corriente desviada de aquella pureza clásica que lo puro español rechazaba. Siloee centra, a diferencia de Machuca, la actividad artística de su tiempo, y el grupo que encabeza, en el que forman Juan de Maeda, Diego de Aranda el viejo, Toribio de Liébana y Baltasar de Arce, ocupa con su labor todo el segundo tercio del siglo XVI. La escuela está creada y, aunque en Escultura no alcance a evolucionar como en Arquitectura, las obras que de ella salen son germen de todo lo posterior.

Si Siloee y los suyos constituyen el primer momento de esa escuela, el segundo lo representa, paralelamente al puro romanismo de los Leoni y Becerra en Castilla, el gran retablo de la Iglesia de San Jerónimo, que se obliga a hacer, en 1570, el pintor Juan de Aragón, modificado en su traza de viñolesco rigorismo



por Diego de Pesquera y Lázaro de Velasco y cuya imaginería pudiera emparentarse con la de Juan Bautista Vázquez el mozo. El retablo de San Jerónimo, que inicia en Granada la reacción que en aquel tiempo se ofrece en todo España y la novedad de sus formas, señala, por el momento otros rumbos a la escuela que, marcada en su originario clasicismo por una fogosa inquietud decorativa, se despoja ahora de sus atavíos y busca expresarse con la rigorista grandeza formal correspondiente al nuevo ambiente que en España se respira.

Granada misma, no es ya, tampoco, la de los alegres y gozosos días isabelinos. Ahora, hay en ella una misión evangelizadora que cumplir, inexorablemente, a la que se entrega el Arzobispo D. Pedro Guerrero, que había llevado a Trento la voz de su santidad y su experiencia. Al gozo de los conquistadores y a la sometida resignación de los conquistados han sucedido recelos y resistencias que obligan a imponer con fuerza la autoridad. Su paz y su riqueza, que han atraído a ella mercaderes genoveses, señores de Castilla y artistas flamencos e italianos, ha sido turbada y destruída. En 1568, los sometidos moriscos alzan voces de rebelión, y las Alpujarras ven cruzar por entre sus riscos la figura de D. Juan de Austria, que domina aquélla, en una lucha de inaudita ferocidad. Granada sufre una profunda transformación material y espiritual, y lo que, después de esta crisis, se produzca tiene que ser, por fuerza, distinto de lo anterior: más duro, más grave, más severo. Granada, saturada antes de alegría renaciente, apaga los brillos de aquella clara primavera, florecida en un paisaje de turbante y alquicel, entre las sombras de un crepúsculo que lo desvanece, en el que, a través de los cedros de la Alhambra, el Prior del Convento de los Mártires Fr. Juan de la Cruz, busca luz de cielo que ilumine su lírica oscuridad. Y, sobre ese fondo desvaído, que evocará, con ecos ya de lejanía, el verso de Lope de Vega, se mueve ahora una picaresca que, en la Rondilla granadina, ejercita con el ventero de Cervantes la ligereza de sus pies y la habilidad de sus manos, mientras D. Luis de Góngora traza el perfil cristiano de la Granada nueva, quebrando, en la sonoridad de sus romances, cristales del Genil. Ahora, está todo impregnado de melancolía y de fervor. La vida tiene el regusto amargo de pasados dolores, la aspereza que ha impuesto la fuerza de las armas, la exaltación de lo que sólo

en Dios confía y un sentido profundo de trascendencia y de meditación.

Esa turbación espiritual se refleja en su arte, en el que, si se exceptúan los cuadros, llenos de unción fresca y sencilla, de Fr. Juan Sánchez Cotán, y las esculturas, todavía firmes, con voluntad de forma, en la que se insinúan los primeros atisbos expresivos, de Pablo de Rojas, todo lo demás es pobre y amanerado, falta del ímpetu y de la certidumbre, común a su tiempo; y, en Arquitectura, sucede lo mismo: son el arquitecto Ambrosio de Vico y el ensamblador Miguel Cano, quienes absorben la actividad de este período, en la traza de portadas de Iglesias y de retablos, secos de línea, desnudos y sin gracia, encuadrando pinturas de Raxis, García Corrales o Alvarado, y esculturas del mismo Rojas, Aranda o Navas.

Sólo hay que registrar, en el desfallecido ambiente de estos años, una obra que, por lo señalada, hemos querido destacar al final de este cuadro, aunque, en rigor, debiera haberse mencionado antes: la Chancillería, cuya construcción, al mediar el siglo XVI, recoge en su patio, de 1540, el influjo renaciente, como trazado que fué por Siloe o alguien muy cercano a él, pero que, en su fachada, hecha en 1587, por el cantero Miguel Marín, con recuerdos italianos en las esquemáticas cariátides de sus ventanas bajas, semejantes a las del palacio Imperial de Génova, del Bergamasco, acusa la aparición del barroco, en la penetración de sus líneas, sus rotos frontones, el resalto y valentía de sus moldurajes, la gracia y el capricho de sus cartelas, enmarcando espejuelos de piedra serpentina que coronan ventanas y ocupan tímpanos, poniendo en ellos esta nota de color, y en la móvil y fastuosa decoración de su portada. He aquí, pues, la primera gran obra barroca de Granada, y aún de España, cuya novedad impresionó tanto a sus contemporáneos, que hizo decir a Mateo Alemán, con voz salida del fondo popular, que era "uno de los más famosos edificios, en su tanto, de todos los de España, y a quien, de los de su manera, no se le conoce igual en estos tiempos".

Como precedente de ella pudieran señalarse otras dos de un artista muy poco conocido: Francisco Castillo, que, en 1584, labra en Martos (Jaén) un pilar con alto frontal de sillares almohadillados y escudo imperial, y la fachada de la Cárcel del mismo pue-

blo, de destacada molduración, frontón roto por un tondo, con los signos del Imperio, y figuras de la Justicia y de la Fortaleza acomodadas sobre aquél.

La Chancillería marca, pues, con anticipada cronología, la aparición de un movimiento que, pocos años después, desenvolverá en Granada las más originales notas y servirá de modelo a un arte que, en ninguno de sus instantes, ha de olvidar su raíz clásica, mostrando siempre, entre su opulenta organización decorativa, la claridad de sus estructuras.

Pero, si la Chancillería parece haber abierto vía libre a ese movimiento, en tan anticipada fecha, el momento histórico hace que, durante unos años, quede sin sucesión ese precoz esfuerzo.

El último tercio del siglo XVI, como va dicho, es un período de sequedad, del que sólo destacan, en medio del bullir de retablos e imageros adocenados, a que antes aludimos, Alonso Hernández, cooperador en la obra de la misma Chancillería, al que aún seduce el recuerdo de Siloe, y autor de la escalera del Convento de Santo Domingo, fechada en 1597, con cúpula pintada por Pedro de Raxis, y de la portada de la Iglesia de Alhendín, que ya acusa el contagio de las frialdades de su época, y Bernabé de Gaviria, que se adentra en el siglo siguiente, y que autor, hacia 1614, del Apostolado de la Catedral, en el que la escultura granadina se expresa ya con acento barroco.

Al llegar el siglo XVII, aparecen dos artistas que, reaccionando contra aquella sequedad, aportan notas anunciadoras de nuevos rumbos y, sobre las pobres estructuras arquitectónicas dominantes, hacen reaparecer el ornato, cubriendo sus desnudeces y vitalizando sus mezquindades. El uno, tímidamente, con escasez de gracia y de brío: Gaspar Guerrero; el otro, el burgalés de la Montaña, Francisco Díaz de Rivero, con más amplios concepción y alientos.

Gaspar Guerrero hace, en 1615, 1618 y 1620-24, tres retablos para la Catedral: el de la capilla de Santa Ana, que pinta Raxis, el de la de Santa Teresa, con lienzos pintados, de 1620 a 1622, por el H. Adriano, y el de la de Santa Lucía, con esculturas de Alonso de Mena y, en todos ellos, de más atrevida delineación que sus contemporáneos, apunta ya la complacencia en quebrar líneas y romper frontispicios, mover volutas y encajar escudos, sustituir columnas y pilastras con ingenuas cariátides, y

animar el conjunto con angelotes que sostienen los escudos o rematan los frontispicios, y soportar con monstruos las ménsulas que apoyan la obra, animando, a su vez, el banco de alguno de ellos, con movidas cartelas barrocas. Por sus fechas, constituyen estos retablos gran novedad, en medio de los secos conjuntos arquitectónicos de Ambrosio de Vico y de Miguel Cano, avivados, a lo sumo, con algún escudete o espejuelo o leves hiladas de serafines o grutescos en sus frisos y pilastras, generalmente desnudos.

Pero, esta, tímida todavía, innovación de Guerrero, va a re-frendarla inmediatamente Díaz de Rivero, con mayor decisión, y a matizarla con novedades, hasta entonces insólitas en Granada, que proveerán a sus sucesores de motivos inéditos en ella.

Díaz de Rivero, que, en su juventud, fué carpintero en Madrid y que, luego, estudió en Sevilla durante dos años el arte de ensamblar, llega a Granada a trabajar en la Iglesia del Sacro Monte, con el jesuíta Pedro Sánchez, maestro de obras de la Compañía que, en 1609, había traído el Arzobispo D. Pedro de Castro, fundador de aquella Colegial, para hacer su traza y dirigir la obra del templo, de la que, pocos años después, quedó encargado Rivero, quien, de 1615 a 1617, hace la sillería de aquel coro, primera de sus obras conocidas, seca y fría, como cualquiera otra de su tiempo. Pero, en 1623, contando 31 años, pues había nacido en 1592, entra Rivero en la Compañía de Jesús, como hermano coadjutor, cuando se están labrando el Colegio e Iglesia de la Compañía, hoy parroquia de los Santos Justo y Pastor, que dirigía el mismo Padre Pedro Sánchez, y allí es encargado de realizar la obra de los retablos, haciendo, a partir de 1630, los cuatro del crucero y el mayor.

En estos retablos, cuya traza ofrece todavía la rígida organización que imponía el sentido pseudo-herreriano de que está impregnado su autor, hace franca reaparición el ornato y late, por vez primera en ellos, una decidida voluntad barroca, que, por vez primera también, utiliza aquí la columna salomónica, de origen italiano, como dijimos, y quizá divulgada en España por Rubens, con los típicos encintados de los jesuítas, ya utilizados en la Escuela de éstos en Orihuela, y empleados en Granada en las más variadas formas.

Señalan, pues, estas obras, el momento en el que ese arte

seudo-herreriano comienza a ceder el paso al movido y exhuberante de los años sucesivos, y en esta Iglesia (la cúpula de cuyo crucero decoran angelotes de la escuela de Alonso de Mena, insulsos, amanerados y monótonos, como expresión de lo infecundo de esta etapa de tránsito, en la que Mena es la figura más representativa) se perciben, por contraste con esto, la entereza y la novedad del arte de Rivero, con sus valientes y ricos sistemas columnarios que, apoyados en grandes ménsulas, destacan la finura de su decoración de cintas y follajes, cartelas y escudos rompiendo los frontones, y repisas en las que ya está el esquema de la decoración de placas recortadas que Cano desarrollará más tarde, así como también, en algún rincón, se insinúa, tímidamente, sin duda como recuerdo sevillano, la hojarasca que el mismo Cano hará suya e inconfundible. Completan el cuadro decorativo de Rivero profusión de molduras onduladas, muy características suyas, recortando los perfiles de su arquitectura y guarneciendo los encasamientos, todo ello labrado con escaso relieve, como trabajo de marquetería pegado a los planos de la construcción o envolviendo, como un encaje, la torsión de las columnas, que en los retablos pequeños siguen la tradición de las de cordón franciscano, y todo muy perfilada y cuidadosamente ejecutado, lo que da a las construcciones, dentro de su movilidad, un aire severo, aumentado por lo oscuro de la tonalidad general de ellas, sólo avivada por el oro de columnas y moldurajes, severidad que hacen aún más patente las bolas y pirámides con que el artista remata los frontispicios, como pregonando su pristino herrerianismo.

Representa Rivero, en el arte de Granada, la transición de la seca desnudez arquitectónica, impuesta desde el último tercio del siglo XVI, a la libertad decorativa barroca, a la que él aporta las novedades de la columna salomónica, las placas y algún otro motivo que, desde entonces, se incorporan al repertorio de aquella decoración. Su autoridad y su influencia pesaron mucho y su fama se extendió por toda la región, llevándole a trabajar a Málaga, a Andújar y a Montilla, donde hizo el altar de San Ignacio, esto aparte de otros muchos en Granada y su provincia.

Al decir del Rector del Colegio de San Pablo de esta ciudad, P. Alonso de Ayala, "sus facultades le hicieron maestro venerado de todos los maestros... en estos reinos y otros extraños" y,

además de gran ensamblador y arquitecto, fué gran matemático e inventor de un instrumento "que, en lugar de astrolabio y aguja de marear, le servía para fabricar debajo de tierra en la rectitud del rumbo que se proponía y la debida igualdad y distancia del centro de la esfera", e inventó otro "instrumento con el que, fácil y brevemente, se labran en la madera los ondeados, que han imitado otros muchos", sistema mecánico que debió emplear para rizar sus molduras y aún quizá también para la labra de sus columnas.

Hizo, asimismo, alguna obra combinando la madera y la piedra, muestra de lo cual es la cátedra de esta Universidad, obra suya sin duda, que anticipa, igualmente, lo que Cano, con sentido más depurado, desarrollará luego en el facistol de la Catedral granadina.

En cuanto a la decoración de placas, a que antes aludimos, Rivero la utilizó, como exclusivo tema ornamental, en el patio de la hoy Casa parroquial de la misma Iglesia de los Santos Justo y Pastor, construido por él hacia 1640, y en el que, tanto el friso como todas las guarniciones de los ventanales y las pilastras, son de placas de ladrillo cortado, que el mismo Rivero fabricó, constituyendo ésto una de las más notables anticipaciones canescas.

De su influjo, quizá, naciese también la escuela de escayolistas que tal desarrollo había de alcanzar en Granada, y que aún está por estudiar, y una de cuyas primeras obras es la decoración de la bóveda de la Sacristía de la Iglesia citada, hecha en 1642, compuesta de guirnaldas, palmetas, hojarasca y jarrones, distribuida en encasamientos en forma de lunetos, que enmarcan alegorías y figuras de la Orden ignaciana y, en su cabecera, la del Creador sosteniendo el mundo en sus manos, todo labrado con cierta tosiedad, entre destacados moldurajes de duros perfiles, caracteres que se repiten en la bóveda del Paraninfo universitario, de fecha análoga a la de esa Sacristía. Del posterior desarrollo de esa escuela de decoradores, en la que pudo influir Rivero, que en Granada pasó casi toda su vida, muriendo en ella en 1670, son muestras la bóveda de la Iglesia de la Cartuja, hecha en 1662, y la de la nave y crucero de los Hospitalicos, ambas de arte más fino y complicado, en el que pueden encontrarse ya resonancias del de Cano que, en 1652, había llegado a Granada,

y de la mezcla de unos y otros influjos debe ser, asimismo, la portada de la Iglesia de las Angustias, de 1665, en la que hay acusadísimas notas y detalles canescos.

Lo que hasta ahora hemos visto, abre el camino al barroco de Granada, pero, aún adolece todo ello de cierta rigidez y sequedad —muy marcada en las creaciones de Rivero, en parte debido a su formación y, en parte también, a los procedimientos mecánicos empleados en la construcción de columnas y moldurajes— y, sobre todo, adolece de falta de ímpetu y de gracia, y esa gracia y ese ímpetu no animarán al arte de Granada hasta la llegada de Alonso Cano, quien sacudirá violentamente el encalmado ambiente granadino de mediados del siglo XVII y abrirá en su arte el más profundo surco. Como Gómez Moreno ha señalado, Cano representa “el paso más decisivo y racional, dentro del barroquismo español, del que fué su árbitro”; por ser su obra “obra de plástico y no de constructor, de artista y no de científico”; que si el arte alcanza sus más sazonados frutos, cuando pintores y escultores hacen obra de arquitectos, más ha de lograrlos en estas creaciones barrocas, en las que, perspectiva, aire, luz y color, importan tanto en ellas como las leyes de la resistencia.

Nacido Cano en Granada, en 1601, y formado en el taller de su padre Miguel Cano, el más nombrado ensamblador de su tiempo, como se ha dicho, colaborador asiduo de Ambrosio de Vico y de sus compañeros, que representan aquí el pseudo-clasicismo de entonces, desde pequeño aprende el difícil secreto del oficio del artista, que no todos llegan a desentrañar: aprende a ensamblar, a desbastar un leño, a mezclar los colores, a hacer pintura arquitectónica, en la que el capricho puede jugar libremente, fingiendo estructuras de insospechada novedad, y a decorar retablos, donde el pincel ha de someterse a la disciplina de rígidas organizaciones; y, así, cuando a los 14 años pasa a Sevilla tiene ya una formación artística nada común, completada en aquella ciudad en los talleres de Pacheco, de Castillo y de Martínez Montañés. Pero, si allí comienza su fama, es en Madrid —a donde llega hacia 1634, huído de Sevilla, a causa de su desafío con el pintor Sebastián de Llanos y Valdés, y acogido a la protección del Conde Duque de Olivares, por la mediación de su compañero Diego Velázquez— donde la cimenta y donde logra eliminar,

en un proceso de agitada y continua depuración lo que, aprendido de Pacheco, fuera atadura para su arte, y asimilar, en cambio, lo que la gran pintura italiana, en la que se sumerge, le ofrece; y su técnica y su color, someten el dibujo a su maestría y en él se cuaja entonces esa unidad, equilibradamente varia, en la que, su clásica tendencia a tipificar, se individualiza con ritmo impetuoso, diluyendo a su vez ese ímpetu y ese movimiento entre tintas venecianas, lo que hace tan suave y desconcertante su difícil barroquismo. Barroquismo lleno, por otra parte, de valores plásticos, acusados siempre en sus lienzos, en los que su pincel tiene, a veces, calidad de gubia, cuyo corte queda disimulado bajo el halago del color.

Pero, en Arquitectura no es así. La geometría de la Arquitectura no admite estos halagos ni estos disimulos. Es un juego de fuerzas y masas que impone sus leyes con más decisión y, para transgredirlas, hay que alterar el juego, de tal modo, que unos principios equivalentes a aquéllos rijan las nuevas organizaciones. Y aquí es donde Cano nos descubre su instinto genial, al romper con las normas clásicas que, por serle bien conocidas, han de servirle, al reaccionar contra ellas, para disciplinar su revolucionario intento y serenar sus decisiones, de tal modo que, lo que él defina, tenga su ley y su lógica bajo la nueva forma creada.

Así, Cano, vencida la crisis que hacia 1644 se produce en su vida, por la acusación de asesinato de su mujer, que le obliga a huir a Valencia y, de allí, a la Cartuja de Porta Coeli, en la que se refugia y trabaja algún tiempo y donde debió establecer contacto con el arte de Italia, si es que no llegó a visitarla, reanuda su trabajo en Madrid, donde crece su nombre, al hacer, en 1648, el arco triunfal que los mercaderes madrileños dedicaron en la puerta de Guadalajara a la entrada de la Reina D.<sup>a</sup> Mariana de Austria, mujer de Felipe IV, obra en la que muestra su revolucionaria decisión, como nos cuenta Díaz del Valle, al decir que era “de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la Arquitectura, que admiró a todos los demás artífices, porque se apartó de las normas que, hasta estos tiempos, habían seguido los de la antigüedad”. Con ella, rompe Cano los viejos moldes y abre ancha vía al pleno barroco, que, impregnado de su espíritu, va a desarrollarse en toda España, preparando las geniales explosiones de Hurtado Izquierdo y de Churriguera.



El mismo Díaz del Valle nos dice cómo Cano iluminó a los artífices de su tiempo, para que aprendieran a ornar su arquitectura “como se conoce en los nuevos templos que en esta villa de Madrid se han fabricado”, y cómo rompió con la tradicional teoría de los límites de las Artes fundiendo todas a la busca de insospechados y desconocidos efectos pintorescos, empleando, además, un nuevo repertorio de formas, que sustituye los órdenes de columnas por lisas pilastras, y una ornamentación originalísima en la que toman carta de naturaleza las placas colgantes, láminas recortadas en forma de tablillas de marquetería superpuestas, motivo originalísimo, con resabios orientales, que ha de hacer gran fortuna, y su característica hojarasca, especie de hoja de col, que con tanta gracia y maestría utilizará y que, por vez primera aparece en Sevilla en la portada que Herrera el viejo dibujó para la Relación de D. Francisco Luque Fajardo, de las fiestas celebradas en aquella ciudad con motivo de la beatificación de San Ignacio, impresa allí en 1610.

En 1652 Cano vuelve a Granada, una vez ordenado de sacerdote, para ocupar en su Catedral una plaza de Racionero, y es aquí donde rinde su arte los más sazonados frutos y donde, hasta su muerte, ocurrida en 1667, no cesa de trabajar, pintando los grandes lienzos de la Vida de la Virgen para la capilla mayor de aquel templo, esculpiendo sus más importantes esculturas y fijando en definitiva los caracteres de todo su arte que, en esta última etapa, atenta con, más decisión que nunca, contra la rigidez arqueológica de Viñola. De su revolucionaria decisión surgen los grupos barrocos de Sevilla, Madrid y Granada, y en lo que de él procede nada puede decirse que sea extravagante ni caprichoso. Se rebela contra la receta, contra la rutinaria utilización y juego de las formas clásicas, moviéndolas libremente, sin normas que limiten el campo de acción de su fantasía ni su instinto barroco, para dar a su arquitectura amplias perspectivas y sonoras profundidades, pero, siempre, esa libertad está, no diré dominada, aunque sí regida, por su formación clásica, que hace que la sustitución de los elementos constructivos del clasicismo, por otros equivalentes, como la columna salomónica y la estípite, rara vez jueguen en su arte, pues sabe que, sin inventar nada, puede inventar mucho.

Del arco de Madrid y de la Iglesia del Convento del Angel

Custodio de Granada, que él trazó, nada queda si no es su puerta principal de madera y bronce, con sus característicos golpes de hojarasca. Pero, quedan, en cambio, numerosos dibujos, la mayor parte de su etapa madrileña, en los que se nos manifiestan detalladamente sus estructuras arquitectónicas y gran parte de su repertorio ornamental; y quedan también, íntegras y en pie, la fachada de la Catedral de Granada, de 1667, y la Iglesia de las Agustinas, hoy parroquia de Santa María Magdalena de la misma ciudad, que él inspiró y que dirigió, probablemente, el mismo maestro Juan Luis Ortega, que había dirigido la construcción de la desaparecida Iglesia del Angel, de la que ésta debe ser una réplica.

Ambas obras resumen todo su sistema que, en la Catedral ofrece, en toda su grandiosidad; el aliento de las puertas triunfales romanas unido a su predilección perspectivista, todo resuelto con la más limpia y simple originalidad y, en una y otra, las líneas constructivas vibran, destacando con claridad sus perfiles, aunque dominando su juego formal ese ímpetu, esa movilidad y esa aplicación, insólita hasta entonces, de los antiguos elementos a las nuevas concepciones, nacidas de un espíritu barroco, cuyos ojos ven, tras columnatas y pórticos, algo más que las frías interioridades clásicas.

El mismo Gómez Moreno ha señalado las notas características de ese sistema, que adopta las columnas del nuevo orden, correspondiente al sexto de Scamozzi, en las que, al capitel dórico se agrega el follaje corintio, aprendidas, sin duda, del hermano Francisco Bautista, cuando con él trabajó en la Iglesia de San Isidro de Madrid, si bien, el soporte preferido por Cano es la pilastra. Esa fué su especialidad: los empilastrados, a modo de ático, sin capitel o sustituido éste por un golpe de hojarasca, alarde simplista que luego no supo conservarse “y que constituye el principal motivo decorativo de la citada Iglesia de las Agustinas de Granada, ejemplar el más característico de la estética canesca.

En cuanto a los arcos, Cano los traza, a veces, sin impostas, reduciéndolos a una simple faja, obedeciendo al fin casi decorativo que desempeñan en ciertos casos. No abusa de los frontispicios, ni arquea cornisas ni recuadros y, “estos últimos, llevan sus líneas horizontales acodilladas de arriba a abajo, pero nunca lateralmente, como los primeros barrocos acostumbraron, a partir

de la Chancillería, por ejemplo, atestiguando Cano, en todo ello, su independencia respecto de italianismos”, pese a su formación.

Nota muy personal suya y de las más importantes es la modificación que realiza en el entablamento clásico. Cano, siguiendo el ejemplo dado ya por Machuca, en el siglo XVI, cercenando su friso al orden toscano, generaliza esto, “aún sobre columnas, introduciendo en el arquitrabe una especie de modillones, con sus hojarasca típicas, cuyo predominio suele relegar a un fajeado, sin continuidad ni valor, el arquitrabe mismo”; y otra variación suya es la de “respetar el entablamento completo, en los resaltes de encima de las columnas, y dejar solamente su cornisa entre medias, de suerte, que se alivia la masa de líneas horizontales, ingrata para el instinto de verticalidad propio del avance cristiano, y aún se acentúa esto “con desligar los miembros superiores de la cornisa, listón y cimacio, que forman una especie de guardapolvo rígido, mientras se hunde hasta el plano de fondo lo demás, provocando masas de oscuro”, con ese instinto barroco de profundidad, más acusado en él como pintor, que matiza así, cromáticamente, sus construcciones.

Su sistema ornamental, mezcla de naturalista y abstracto, combina, con la tendencia pictórica que le es característica, la hojarasca, agrupación típicamente canesca, “de hojas cóncavas y carnosas, escotadas, picudas o resueltas en espirales que se adaptan a todo como escrecencias parásitas”, con sartas de laurel, guirnaldas y rosas y peras entremedias, centrandos los campos de decoración niños y querubines, tema este último prodigado con la mayor gracia y soltura y que, apropiado por su escuela, llegará, en momentos, a constituir, por sí solo, todo un sistema, si constructivamente absurdo, creador de una obra, tan original y arbitrariamente decorativa, como el retablo de la Virgen del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo.

El arte de Cano ofrece, sin duda, frente a esas arbitrariedades, un cierto racionalismo, por su lógica ordenación y su claro juego de fuerzas y disposición de elementos constructivos, es indudable. Pero, ¿qué hay en él de servil y ciega acomodación a las normas renacentistas, que revele plagio impersonal o vulgar repetición de modelos al uso? Casi nada. El opera sobre esos elementos, naturalmente, pero combinándolos a su modo, y como el forjador el hierro, con el calor de su fuego y el brío de su golpe, los re-

tuerce y anima, resellándolos con su espíritu. Lo mismo que Eugenio D'Ors, al hablar de Baltasar Longhena, califica la obra de éste de una “geometría sensible”, nosotros podríamos decir de Cano que la suya nos ofrece una “sensibilidad geometrizada” que, por eso mismo, ha de ser más fecunda en lo decorativo, ya que, en esto, puede hacerse —permítase la frase— más sensible la sensibilidad, más pasional la pasión, más caprichoso el capricho y más graciosa la gracia, y donde, a su vez, toda disciplina científica puede también imponerse con mayor lenidad.

Que, en el arte de Cano, como indicó Gómez Moreno, hay gérmenes de un sistema arquitectónico integral, es evidente. ¿Le faltó genio para formularlo e imponerlo? Más bien, creemos debido su fracaso a aquella su constante movilidad, que le llevaba a emprender las actividades más diversas, y también, a que el ímpetu de la corriente barroca turbó y perturbó la evolución racional y metódica de ese arte que, por su solera clásica, así lo exigía. Por eso mismo, Cano sabía que su intento había de extinguirse con él, aunque ese intento dejara huella imborrable y hubiera de pesar e influir en todo lo que le sucediera. Pero, su espíritu revolucionario no se satisfacía con eso. El deseaba perpetuarlo, en un contagio de sus inquietudes, de su movilidad y de su ardor, a cuantos le rodeaban, y por eso difundía entre ellos, grabados, estampas, dibujos, para espolear su curiosidad y despertar en sus espíritus constantes sugerencias que mantuvieran siempre vivo su eterno afán de creación.

En él parece repetirse —salvadas las distancias— el mismo caso de Miguel Ángel. Arquitecto, pintor y escultor como él y, como él, indisciplinado, rebelde e insatisfecho, su obra está, como la del italiano, teñida de tristeza, de melancolía, llena de recuerdos y de nostalgias de los grandes maestros. Su Asunción de la Catedral granadina, quiere competir en su ímpetu con el divino vuelo de la de Tiziano. Su cabeza de San Pablo, de la misma Iglesia, enseña su ambición de escultor que, recordando el Moisés de Miguel Ángel, quiere hacer de la madera piedra viva, y darnos, en sólo la mirada del gran Apóstol, la sugerencia de su espada y de su figura arrolladora y, en la fachada de la citada Catedral, sueña con la “manera grande” o, más bien, con aquel “orden gigante” paladiano, que tanto debió de impresionarle, porque él también, como Palladio, intentaba, según frase de



D'Ors, "encajar la vida en la norma" y, serenando su agitación barroca, dar a su vez a lo clásico el calor agitado de su tiempo y de su alma.

Pero, su aliento, que lo vivifica todo, al extinguirse él, que es la llama, falta en lo que le sucede y, en Pintura, especialmente, su escuela no logra, ni en hombres ni en obras, continuación digna de él. Lo que aquélla produce aparece deslumbrado por su color —esos violetas, esos malvas, que son reflejo de su melancolía— y es todo eco de sus tipos, de sus composiciones y de sus temas, siquiera Juan de Sevilla, heredero de su inquietud, cree una obra vigorosa, uniendo, al cuidado formal canesco, el humano ímpetu de Rubens, que tanto le seduce, influido por la difusión que de lo flamenco hace en Granada el compañero de Cano y discípulo de Van Dick, Pedro de Moya. Junto a Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, más colorista, pero más servil en el recuerdo del maestro, aligera ya su arte y lo lleva casi hasta los umbrales de un fácil rococo, que Cano habría desdeñado si no conservase todavía algo de su ardor y de su dinamismo. Aparte estos dos nombres, lo demás no es sino una débil sucesión de ellos, reanimada un instante, en un más puro renacer canesco, al llegar el siglo XVIII, con el pintor y escultor José Risueño.

En cambio, en Escultura, la escuela nos da obras extraordinarias y singularísimas, muy distintas de las de la áspera imaginiería de Castilla y de las menos expresivas, por más classicistas, de la sevillana. Las granadinas acusan todas una concentración, una vida interior tan honda, que las hacen ser las más emocionantes de la imaginiería española, que, de las divinas expresiones de las Vírgenes y del vigor realista del Adán y la Eva del maestro, hace nacer las dramáticas figuras ascéticas de Pedro de Mena, que, en el encapuchado San Francisco de Toledo o en la Magdalena del Museo de Valladolid, encierra toda el alma de España; y en los Cristos y Vírgenes de José de Mora, con su patética expresión, su dolor lacerante, íntimo y silencioso, reflejado en su mirada, toda el ansia barroca de eternidad; y en las gráciles, y como en vuelo, esculturas de José Risueño, el anuncio de un rococo a la española, con una ingenua y virtuosa degustación de la forma, que el artista modela y modula en barro, para trabajarla más débil, sí, pero más amorosamente, y que

da vida a un grupo de barristas que, con antecedentes desde el siglo XVI, llega hasta los finales mismos del XIX, manteniendo hasta entonces sus caracteres originales.

Esa fecundidad y esos vuelos que, en Escultura, alcanza la escuela de Cano, demuestran que en éste alentaba, ante todo y sobre todo, como ocurría con Miguel Angel, un escultor. Su pintura toda tiene esas calidades escultóricas, expresadas también en su sistema ornamental arquitectónico. Por eso, junto a su originalidad creadora en Arquitectura, que tan honda repercusión tuvo en el arte de España, figuran como sus creaciones más personales y geniales las escultóricas, una de las cuales, la de la Inmaculada de la Catedral granadina, crea un tipo, que se perpetúa, lo mismo en Pintura que en Escultura, y destaca como único en el arte universal.

En esa obra, pudiera decirse que el arte de Cano, vuelto hacia adentro, hace su más íntima y silenciosa confesión: de arquitecto, de pintor y de escultor. Porque, en esa obra, realizada como en secreto, dicha en voz baja a su propio espíritu, se alcanza, como nunca, el sentido arquitectónico de la proporción y la medida, y el pictórico se ajusta, en una depuración de color, a sólo ayudar a la forma, y ésta logra lo jamás logrado: expresar la máxima vitalidad y expresión humana y divina, en la mínima corporeidad. Ni ahora ni luego, se dará en el Arte una muestra de lo infinito, de lo eterno, en tan minúscula expresión de lo finito y nunca lo finito tendrá tal volumen de infinitud. En ella está todo el valor humano de la Maternidad y todo el divino de la Encarnación, todo el anuncio sobrenatural de la Redención y toda la humana melancolía del presentimiento de ese Drama; ella expresa el ansia espacial del barroco y su aspiración de eternidad, su decisión y su certidumbre, su salto del acá al allá, al que conduce el hilo de luz que sostiene sus diminutas manos; y el pensar dormido de esta cabeza es como el símbolo del Tiempo, que ante ella cruza, con su pasado de profecías, su presente de anunciación de redenciones y su futuro de misericordias. Esta obra, alta y firme, tersa y transparente, suave y deslumbradora, es palmera y torre, espejo y fuente, luna y sol, estrella y cielo, concebida por el artista en un sueño de azucenas, sin mancha de impureza terrena, inmaculada de recetas de oficio, como nacida de una divina inspiración.

¿Idealismo barroco? ¿Barroquismo clásico? ¡Qué más da! Lo cierto es que ahí quedó esa pequeña obra como uno de los más grandes hitos del Arte, centrando el ansia barroca de espacio, porque ante ella se ensancha éste, y centrando el tiempo, con ese su pensar silencioso, que sabe del ayer y del mañana, porque lo que ella encierra es el solo auténtico presente, que hace del tiempo Eternidad y del espacio Universo.

En esa obra está toda el alma de Cano y todo su drama. Como buen barroco, él quiere más que puede. Crea, no sobre lo que ve, sino sobre lo que desea, con ese anhelo que, partiendo de la realidad, huye de ella, idealizando, con el afán clásico de que estaba impregnado. En ella está también toda su estética, y el doctrinal de ese barroco de Granada, que juega con lo minúsculo, y se hace preciosismo, tono menor, para medir su resonancia en el gran concierto del mundo, y que prefiere a la voz el susurro y el matiz al gesto, y la línea a la masa, en una oscilación continuada de reflexión y de efusiones.

Así le sucede a él mismo, en el que también se da esta personalidad doble: la de su razón, que le agobia y le angustia, queriendo depurarlo todo, en un ansia de universales perfecciones de forma, expresada hasta en el momento de su muerte, cuando rechaza el Crucifijo que se le presenta, falto de aquella divina belleza; y la de su sentimiento, que, a su intento de creación de tipos universales —el hombre, la mujer, la hembra, el varón— en sus bustos de Adán y de Eva, opone el fuego de su espíritu, que deshace, como líneas de cera, los perfiles de esas perfecciones formales, para dar vida a dos cabezas soberanamente humanas, que, en su mirada, reflejan sus pasiones y la existencia del alma que les es propia y que es eterna, ese alma y esa eternidad de las que tanto supo el barroco.

Pero, si en Pintura y en Escultura, la escuela que centra su figura no alcanza más evolución que la que, por su genio, le prestan escultores como Mena y Mora, en Arquitectura, en cambio, su fecundidad logra frutos extraordinarios y su evolución no cesa hasta la extinción misma de este movimiento, a través de la cual no se borrará la huella de su genio, que se extiende a toda España.

En Granada, esa huella la acusan todas las construcciones de

final del XVII y, especialmente, los retablos. De éstos, son de los más típicos el pequeño de la Iglesia de San Bartolomé, en el que están presentes sus más señalados elementos arquitectónicos, varios de la Iglesia de San Justo, el desaparecido de la Transfiguración de la del Salvador, y el de Santa María de la Alhambra, hecho, en principio, para la parroquial de las Angustias, en 1665, por Juan López Almagro, según planta de Juan de Rueda Moreno y, en el que, todavía, aletean recuerdos de Díaz de Rivero, entre la movilidad y el decorativismo canescos. Y si, en los finales del siglo, son ya menos pródigas las fundaciones y, en consonancia, escasean las construcciones monumentales, todo lo que se hace, no obstante, nace bajo el signo artístico del Racionero, y el más acreditado arquitecto de entonces, Melchor de Aguirre, maestro mayor de la Catedral, desde 1684 a 1695 en que muere, hace las Iglesias de San Felipe Neri y del Convento de mercedarios de Belén y la portada de la del Convento trinitario de Gracia, inspirado por las sugerencias de aquél, reflejadas en las fachadas de las dos primeras, especialmente, en las cuales está presente el recuerdo de la de la Catedral granadina, aunque pobremente interpretado, anuncio de una decadencia y un amaneramiento, que pronto van a ser remozados.

Al finalizar el siglo, en 1699, Francisco Rodríguez Navajas, que unos años más tarde —en 1703— será encargado de las obras de la Catedral y, a poco, nombrado aparejador de la del Sagrario, traza para la Iglesia de Santo Domingo el tabernáculo de su capilla mayor, y esa obra, construída con mármoles de diversos colores, constituye uno de los más importantes jalones en la evolución del barroco de Granada. En ella utiliza Navajas los elementos más significativos del arte de Cano que, en el templete del facistol de la Catedral, pudo dar de ella un anticipo a lo clásico, pero, en éste, y aparte la novedad del material empleado, que hasta entonces no usan los granadinos, Navajas introduce otras que anuncian lo que, pocos años más tarde, ha de desarrollarse en el Sancta Sanctorum de la Cartuja: las columnas salomónicas de mármol negro, la movilidad de la planta y, en consecuencia, la de los moldurajes de toda la construcción, acusados con gran vuelo y resalto, y la forma de la cúpula que, con la combinación de mármoles distintos, finge en el exterior su estructura interna, recordando su esqueleto de madera, como obra

de ensamblador. El tabernáculo de Santo Domingo, valientemente concebido y trazado, pese a lo débil de sus columnas, y limpiamente ejecutado, viene a ser ahora lo que había sido la obra de Díaz de Rivero en los comienzos del siglo XVII: punto de enlace y transición de dos maneras. En él está lo que de Cano va a subsistir en el arte de Granada y lo que va a agregarse a él: estos altos zócalos, estos nuevos sistemas columnarios, esta quiebra de molduras y el empleo de un nuevo material y una nueva policromía lograda con sus combinaciones, todo lo cual marca un nuevo momento en ese arte.

Esta manera, que sucede a la canesca, montando sobre sus limpias estructuras otras más complicadas, sin respeto a los principios y elementos formales que Cano respetó, sustituidos por otros que imperarán durante más de un siglo y que, en lo decorativo, hará evolucionar su sistema hacia un pasional derroche de formas, en las que hacen su aparición recuerdos musulmanes, la representa el capitán D. Francisco Hurtado Izquierdo, cordobés, de Lucena, cuya figura aún se dibuja imprecisamente en el arte de España, y cuya fama quedó, hasta ahora, eclipsada por la de su contemporáneo José Churriguera, para el que fueron todos los elogios de los entusiastas y todas las diatribas de los enemigos.

De la vida de Hurtado muy poco nos es conocido. Sabemos el lugar, aunque no la fecha de su nacimiento, y sabemos que era capitán, lo que hace pensar en que, los años de su juventud transcurrieran fuera de España o en la Corte, lo que podría explicar los italianismos que acusa su arte, que también pudo recibir a través de Jiménez Donoso, el más señalado barroco de aquellos momentos y con el que Hurtado debió tener relación, a juzgar por las analogías que ofrecen muchos aspectos de la obra de ambos.

Sus primeros trabajos debió realizarlos en Córdoba, donde en 1696 construye, en unión del escultor Juan del Río, el tercer cuerpo del retablo de la Iglesia de San Lorenzo y, ocho después, en 1704, la gradería divisoria de la capilla mayor de la de la Magdalena, siendo ya, por aquellas fechas, maestro mayor de la Catedral cordobesa y, como tal, había trazado y dirigía la capilla y cripta del Cardenal Salazar de la misma.

Por entonces es cuando llega a Granada a encargarse de la

obra del Sagrario de esta ciudad, de la que se le nombra maestro mayor a fines de 1704, fecha, a partir de la cual, el arte granadino va a girar en torno suyo, siendo desde entonces para él los encargos de las obras más importantes. El mismo año 1704 empieza la del Sancta Sanctorum de la Cartuja; en 1707 traza el retablo de Santiago de la Catedral, hecho por Juan de la Torre; en 1712, se le encarga de la dirección de la del camarín de la Angustias; en 1713, de los púlpitos de la misma Catedral, y, en 1717, perdemos su rastro en Granada, hasta que, dos años después, reaparece trabajando en la Cartuja del Paular, haciendo su Sagrario y transparente, trabajo en el cual debió sorprenderle la muerte, cuya fecha ignoramos, pues, en 1728, nos dice Llaguno que se encargó de terminarlo el escultor granadino y vecino de Córdoba, ejecutor allí de muchas de las obras de Hurtado, Teodosio Sánchez de Rueda.

Amigo de Palomino, por paisanaje y colaboración, el autor de las "Vidas de los pintores" hace de Hurtado grandes elogios al tratar del Sagrario de la Cartuja granadina, al que califica de "esmero primoroso" suyo y, refiriéndose a la capilla cordobesa del Cardenal Salazar, la llama "gran fábrica del eminente ingenio de D. Francisco Hurtado, insigne arquitecto", elogios que causan la indignación de Ponz, que habla de él con inaudito desprecio, censurando los ornatos de esta última obra, "defectuosísimos, cuanto pudieran ser los más ridículos de Churriguera" —dice— como obras de Hurtado, al que ni siquiera se digna nombrar cuando visita el Sagrario del Paular. "No quisiera por cuanto hay en el mundo —escribe— haber visto el que llaman "transparente", término espantoso para mí. Este se reduce a dos piezas, una mayor que otra, unidas a la Iglesia. ¡Qué Churriguera ni qué Tomás! Fueron unos Paladios, en comparación *del* que dirigió esta obra y, nada menos, se intitulaba maestro mayor de las Santas Iglesias de Córdoba y Granada, y no sé qué más".

Cuando Hurtado llega a esta última ciudad es, pues, artista ya acreditado, en cuyo haber figuran obras de calidad, de profundo acento barroco, teñido de italianismo, muy ligado, como decimos, al barroco madrileño de su tiempo, pero, en Granada, Hurtado sufre la sugestión de Siloe y de Cano e incorpora a su arte muchas notas del de aquéllos, acentuando originalidades a

través de todos los influjos que, en evolución ininterrumpida, lleva hasta sus últimas consecuencias.

Ese influjo de Siloe, impuesto o espontáneamente preferido a otros por Hurtado, está patente en la obra del Sagrario que él trazó, con planta de cruz griega, ábsides poligonales en sus brazos y crucero con cúpula apoyado en grandes pilastrones, sirviéndole de inspiración la inmediata Catedral, por lo que, sólo en su ornamentación, pudo expresarse la libertad del artista con acento propio, pero ya eso no corresponde a Hurtado, sino a José de Bada que, desde 1717 se ocupa de la dirección de la obra en sustitución de aquél. Únicamente en el proyecto de fachada, que luego Bada ordenó en definitiva, puso Hurtado su sello, trazando dos portadillas laterales con columnas salomónicas, que se renunció a colocar posteriormente.

Pero, si este circunstancial clasicismo de Hurtado no corrigió su "heterodoxia" —como era lógico— sirvió para disciplinar su arte y atraer su atención hacia temas y elementos que no aparecen en él hasta su llegada a Granada, sin que esto quiera decir que por ello se apagase aquí su ardor barroco, que es aquí, por el contrario, donde más claramente se define y más briosamente se desenvuelve.

El opone al sistema de Cano otro más profuso, complicado y desbordante, en el que se borra aquel racionalismo canesco que, pese a su aceptación de clasicismos —que Cano rehuyó siempre— sustituye por un caprichosamente apasionado construir, en el que la claridad queda enturbiada por la complicación ornamental que, en Hurtado, logra puesto de primacía sobre los elementos funcionales de su arquitectura.

Estos, que en Cano son siempre la columna y la pilastra, y aún aquella sin su variante salomónica, en Hurtado nos ofrecen un cuadro contrario. Su nerviosidad constructiva sintoniza mejor con la columna torsa, que Díaz de Rivero divulgó en Granada y que, en tiempos de Hurtado, ya utilizan Churriguera y el barroco madrileño, pero a ella agrega un elemento nuevo, la estípite, sustitución barroca y esquemática de la cariátide clásica, que incorpora su arte, con personalidad inconfundible, aunque no fuese él su inventor.

¿Lo sería Crescenci, que, en 1629, en los patios de la Cárcel

de Corte de Madrid —si es que son suyos— la esboza por vez primera? Lo ignoramos; pero, a partir de ahí, son varios los antecedentes que pueden señalarse a este tipo de soporte. En esquema está en las lisas, y estrechas en su base, pilastras de Cano, que, con más claridad, la define en uno de sus dibujos; Donoso también la sugiere, en 1690, en el patio del Colegio de Santo Tomás de Madrid; en 1693, la emplea Churriguera en el retablo de San Esteban de Salamanca y, en fin, a 1694 corresponde el trono anónimo de la Virgen de la Victoria, del camarín de esta Iglesia de Málaga, sustentado por ángeles y apoyado en cuatro rígidas estípites. Pero, si Hurtado no la inventa, la recrea, movilizándola, quebrándola, rompiendo su unidad, para acentuar su perfil de esquema humano, colmándola de decoración, que remata siempre con el capitel corintio o compuesto, y él la divulga y fija en el barroco.

Desde 1707, fecha de la construcción del retablo de Santiago de la Catedral granadina, la estípite sustituye del todo a la columna y, a base de ella, se urde y compone el aparato arquitectónico de aquella grandiosa obra, en la que están presentes todos los elementos de un arte ya cuajado, que agrega, al cuadro de formas del español, y con fortuna sin igual, este nuevo elemento de constructiva decoración que, desde Hurtado y Ribera y sus seguidores madrileños, no dejará de utilizarse, bien sustituyendo a las columnas o a las pilastras, ya exento o ya adosado, con relieve o estilizado en esquemática planificación de su forma, manera ésta muy peculiar de algunos granadinos y, en especial, del retablista Blas Moreno, en la mitad del siglo. La estípite es, pues, la nota más característica y personal del arte de Hurtado, como del de Churriguera lo fué la columna salomónica, si bien, Hurtado también emplea ésta, preferentemente cuando trabaja la piedra.

Acentuando lo que ya Cano inició, respecto a la escasez de frontispicios, en las composiciones de Hurtado son éstos poco frecuentes, prefiriendo cerrar los cuerpos de su composición o las grandes entrecalles que flanquean las estípites, con líneas quebradas, a manera de alfiz o línea de tríptico medieval, alzando sobre ellas nuevos cuerpos con hornacinas y tondos, empenachados con sus peculiares lazos o broches de hojarasca.

Los arcos escasean en sus composiciones, si no es para en-

volver el conjunto arquitectónico, o los fragmenta para utilizar sus trozos como motivo de decoración y, en lugar de ellos y de los frontispicios, emplea, frecuentemente, con genial originalidad de inventiva y adaptación, esos fragmentos de arco, invertidos, a modo de molduras, que, en el Sagrario del Paular, nos dan la clave de su inspiración, al componer con ellos un conjunto ornamental, versión barroca de los arcos cruzados de la Mezquita cordobesa.

Altos zócalos con movidas molduras y amplios entablamentos de gran vuelo y grosor y quebrada movilidad, como proyección de su planta, para producir fuertes contrastes de luz, revelan lo que dijimos ya de la posible influencia de Donoso en este continuo y violento quebrar de líneas, que tanto indignaba a Llaguno: “Con todos los abusos —decía éste— que hasta su tiempo (el de Donoso) se habían introducido en nuestra arquitectura, todavía se conservaban algunos pedazos en línea recta. Vino Donoso de Roma, al parecer sin más estudio que el de los disparates borrominescos, y a los resaltos infinitos añadió las “entortijaciones”, que otros llevaron después hasta su perfección y pronto”.

Y, uno de estos *otros*, era Hurtado Izquierdo. Mas, a pesar de ello y, en medio de la complicada organización de sus obras, tan difíciles de describir, no se borra en ellas el esquema de su organización, cuyo esqueleto se dibuja bajo la masa decorativa, precisamente por ese predominio de rectas y quebradas de sus composiciones, en las que escasean los roleos, tan típicos de Churriguera, con el que, en cambio, coincide en la utilización de doseles y cortinajes, de lo que son ejemplo el retablo de Santiago y el Sancta Sanctorum de la Cartuja granadina.

En cuanto a su sistema decorativo, Hurtado sustituye la hojarasca de Cano por otra, a base de la hoja de acanto rizada, con la que organiza un complicado follaje muy característico, diferente, en absoluto, del canesco, en traza, dimensiones y complicación, de menos rigor simétrico, pero mayores cadencias, y que, en el pequeño retablo de San Pedro Mártir de la Iglesia del Convento de Zafra y en el citado de Santiago, se nos muestra con todo detalle y en todas sus variedades, sin que quede fuera de ese cuadro de su decoración, la característica placa de Cano, marcada con golpes decorativos, que no perdonan zona alguna en que prodigarse, engendrando una especie de mágica flo-

resta, pudiéramos decir, goticista, que, invadiendo todos los planos de la construcción, se desborda fuera de sus límites, festoneando su contorno a manera de marco, y anunciando la aparición de la cornucopia, fragmento reducido y autónomo desprendido de aquélla y que ha de imperar en el rococo.

Combinada con esta exhuberante decoración vegetal, multitud de molduras y filetes aumentan la compleja geometría de estas organizaciones arquitectónicas, cuyas estructuras, sin embargo, no dejan de acusarse, decimos, bajo esta incesante flexión de formas, con esa relativa claridad, característica del barroco de Granada, en gran parte debida a Cano y de la que carece el barroco de otros grupos geográficos, que la enturbian con mayores arbitrariedades ornamentales.

Ese sentido arquitectónico, a pesar de todas sus complicaciones decorativas, queda vivo en Hurtado, como queda en Churriguera, si bien, en éste, la ornamentación sea más compleja, variada y dispersa. Aquellas acumulaciones de ornato en las columnas torsas churriguerecas, de hojas, racimos de vid, espirales de acantos retorcidos, que Ponz calificaba despectivamente de “garabatos” y que, D. Gregorio Francisco de Salas, decía que parecían,

“...enroscadas en los troncos  
de escabrosas encinas y de robles,  
que suben a buscar, para comerse,  
los huevos o los pollos de los nidos”.

en Hurtado son menos densas y de menos encrespada y más fina y suave ejecución, aunque los motivos ornamentales sean análogos en uno y otro artista, que difieren también en el concepto y dimensión de sus obras, menos grandiosas en Hurtado y con predominio en ellas de las horizontales, en contraste con el rotundo verticalismo de las de Churriguera, su mayor valor escenográfico y su abundancia de figuras, movidas entre guirnaldas de flores, chórcholas y canastillas de frutos, motivos renacentistas puestos al servicio de su movilidad barroca, que no aparecen en la decoración del cordobés.

Sería interesantísimo hacer el estudio comparativo de estos dos artistas, tan semejantes y, a la vez, tan dispares en sus técnicas y en su sensibilidad, y que, a pesar del paralelismo de sus vidas y de

sus obras, reflejan atracciones bien distintas: el uno, Churriguera, deslumbrado por las luces de la Italia barroca; el otro, Hurtado, ocultando bajo sus italianismos, unas preferencias medievales que, a veces, brotan con incontenible ímpetu en medio de su fragor barroco. Por eso, en ellos, a pesar de ese paralelismo de obras y de vidas, que tienen una casi exacta coincidencia cronológica, no hay influencia clara del uno sobre el otro y sólo existe en ambos la de una formación común, quizá nacida de la seducción de Crescenci y de Jiménez Donoso o del estudio de Herrera el mozo, en sus trabajos de Monserrat, nortes probables de un arte que, en Hurtado, tuvo, además y sin duda, la influencia decisiva de Palomino que, por su íntima amistad con él, debió poner a su servicio su caudal de conocimientos, a los que su sensibilidad supo dar originalísimas traducciones.

Las notas indicadas como características del arte de Hurtado, tan retablista como arquitecto y, en su etapa final, más arquitecto que retablista, y a las que hay que agregar el uso del entablamento canesco, cultivado por sus contemporáneos, el del capitel corintio y compuesto y la preferencia por las plantas cóncavas, en contraste también con las convexas de Churriguera, produciendo mayores efectos de profundidad, varían, como en Churriguera varían, cuando se trata de obras en piedra, en las cuales, las columnas salomónicas (a veces, con seis vueltas, en lugar de las cinco características de Churriguera) aparecen despojadas de ornato, pero no así los demás elementos constructivos en los que aquél se prodiga con la misma facilidad, maestría y blandura que cuando labra la madera.

Esto ocurre con la más importante de sus obras: el Sancta Sanctorum de la Cartuja granadina, comenzado en 1704 y acabado en 1720, en el que Hurtado funde, en unidad indestructible, arquitectura, pintura y escultura, creando una de las más bellas e impresionantes obras del barroco español. Dobles columnas corintias en cada uno de los ángulos, apoyadas en altos pedestales, sustentan los arcos sobre los que se alza la cúpula y, en los intercolumnios, decorados con pabellones que sostienen niños desnudos, hay repisas con estatuas, de Duque Cornejo, de Mora y de Risueño, de quien son también las de Virtudes recostadas sobre los óculos ovalados de tres de los frentes de la capi-

lla, dos de los cuales dan a capillitas laterales del Sagrario, según costumbre en las Iglesias cartujanas. Las paredes, cuajadas de exuberante decoración, encuadran lienzos de Palomino con historias del Antiguo Testamento, y la cúpula, que el mismo Palomino pinta en 1712 y que es una de las más bellas pinturas decorativas de su tiempo, cierra este deslumbrador conjunto, en medio del cual se alza el tabernáculo de mármoles de colores, sostenido por ocho negras columnas salomónicas, con dorados capiteles y, en los ángulos, estatuillas alegóricas, doradas también dando guardia al Sagrario que ocupa el centro, envuelto en fastuosa arquitectura, cuyo pronunciado movimiento, angulosidades y resaltos, produce un fantástico efecto de luces y de sombras, aumentado por la riqueza de su decoración, en la que están presentes todas las formas de Hurtado, su típico follaje, sus cartelas con espejuelos, la estilizada complicación de las placas canescas, las palmetas y las conchas, unas veces de inspiración renaciente y otras oriental, los broches de hojarasca y la infinita variedad de molduras, quebradas y rizadas, pabellones de ricas y brillantes telas, y figurillas de ángeles sosteniendo éstas o encaramados sobre las cornisas, y todo movido con agitado y presuroso ritmo, que acentúa la variedad de los colores y los contrastes de éstos por las incrustaciones de unos mármoles en otros, y por la riqueza del pavimento, el brillo del oro y la masa de luz alta que filtra la cúpula, teñida con el azul del cielo de Palomino.

El Sancta Sanctorum, la "gran fábrica" elogiada por éste, simboliza uno de los más altos momentos barrocos, en el que se funde todo el arte andaluz de su tiempo, integrándose todo en esta gran sinfonía, que preludia el instante musical que, con suavidades de cuerda, va a sucederle, en la Sacristía de la Cartuja misma.

De aquí, puede decirse que nace también la escuela de incrustadores de Granada que, en madera, hace famoso el arte de Fr. Manuel Vázquez, autor de las cajoneras y puertas de esta Iglesia, hechas de 1730 a 1764, y en piedra, los numerosos tabernáculos, frontales de altar, púlpitos, aguamaniles y zócalos que, en las más diversas y bellas combinaciones, decoran Iglesias y palacios de Granada hasta los finales de aquel siglo.

Según nos cuenta la Crónica del Prior de la Cartuja, de 1720, sólo se hicieron a Hurtado por esta obra "algunos moderados



agasajos”, porque, habiendo conseguido los cartujos que se le nombrase administrador de los Propios y alcabalas de la villa cordobesa de Priego, “no sólo lo tuvo por suficiente recompensa de su aplicación y cuidado, sino es que regaló a la Casa con una pintura de Santa María Magdalena, de mano del Racionero Cano, que está hoy en Capítulo”. El entusiasmo que despertó lo demuestra que, antes de terminarla, en 1719, la Cartuja del Paular le encargaba construir su Sagrario y transparente, donde culmina el genio decorativo y singularmente colorista de Hurtado, que injerta allí el recuerdo de los arcos cruzados califales, entre el hervor de sus ornatos barrocos.

A la vez que estas obras, se construía en Granada el camarín de la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, conforme a la traza hecha, en 1703, por el mercedario del Convento de Belén Fr. Baltasar de la Pasión, y con la dirección de Juan de Mena, al que, en 1712, sustituye Hurtado Izquierdo hasta 1718 que, ya ausente de Granada, es reemplazado por Francisco Beltrán que está cinco años al frente de la obra, no terminada hasta 1742. No conociendo la traza de Fr. Baltasar, ignoramos lo que de ella conservara Hurtado ni lo que a ella pudiera agregar su arte, que debió ser mucho, a juzgar por las evidentes coincidencias con las preferencias de éste en cuanto a elección de materiales, riqueza de color, empleo de columnas salomónicas de mármol negro, cuatro de las cuales sostienen la cúpula, y exuberancia de follaje en su decoración, debiendo señalarse en él, como nota curiosa y muy de la manera de los recursos de Hurtado, la presencia, al lado de las columnas, de unas pilastras, como tablas de canto, alzadas allí para corresponder a las adosadas a las paredes, nota insólita y no del mejor gusto en aquel conjunto de gran belleza, en el que todo el ornato tiene más serena movilidad que la común en Hurtado y un acentuado recuerdo de sus preferencias italianas, acusado en su clara organización: preferencias italianas que explícitamente patentiza Hurtado, al encargársele en 1713 los púlpitos de la Catedral granadina, en los que prefiere a su personal inventiva ejecutar el diseño que, para tal fin, había solicitado de Florencia.

Hurtado que, desde entonces, compartiría sus obligaciones de administrador de los fondos de los Propios de Priego con sus actividades artísticas, de las que dejó señaladas pruebas en aque-

lla ciudad, no debió cesar en las de Granada, pues aquí son numerosas las que acusan su mano o las de su escuela. Tales, entre otras, el retablo lateral de la Iglesia de Santo Domingo, dedicado a este Santo, y los del crucero de la de la Magdalena, los tres con columnas torsas y sus follajes característicos, y los tres, posiblemente, de los primeros tiempos de su influjo; el de Jesús Nazareno de la Catedral, que directamente inspira el de Santiago del mismo templo, hecho en 1722 por Marcos Fernández Raya; los dos colaterales de la Iglesia de las Angustias, de 1721, de Isidro Fernández Navarro; el pequeño, dedicado a San Pedro Mártir, de la Iglesia del Convento de Zafra, en el que su ornato muestra, con singular claridad y relieve, sus más típicas notas, y el mayor de la misma Iglesia. Pero, la actividad artística de Hurtado en Granada no termina ahí, pues, en unión de Bada, su discípulo y continuador, debió tramar el proyecto de la Sacristía de la Cartuja, que Bada llevó a efecto y no Luis Arévalo, como hasta aquí se ha dicho, ya que éste, sólo fué albañil y maestro cantero, encargado de su construcción, que terminó al ocurrir la muerte de Bada.

Hurtado Izquierdo centra, pues, en Granada, uno de los más importantes movimientos del arte español, aún imperfectamente conocido, y cuya raíz hay que buscar en Córdoba donde él se inicia y agrupa sus colaboradores, cordobeses en su mayoría. Su taller debió tener frondosidad tan complicada y extensa como su arte y en él figurarían, sin duda, notables estuquistas y entalladores, capaces de interpretar la compleja y difícil movilidad de su arte que, aún conocido hasta ahora tan incompleta y fragmentariamente, basta para situar su nombre, con honores de igualdad, junto a los de Cano y Churriguera.

Entre esos íntimos colaboradores de Hurtado, con el que trabaja en Granada y el Paular, figura el sevillano Pedro Duque Cornejo, al que debemos el magnífico retablo de la Virgen de la Antigua en la Catedral, hecho de 1716 a 1718 y que, por sus dimensiones y traza, es de los más atrevidos y originales de este tiempo y que, aún difiriendo de los métodos y estética de Hurtado en muchos aspectos, —predilección perspectivista, fingiendo arquitecturas dentro de su arquitectura, y pródiga decoración escultórica— coincide con aquél en otros muchos y no deja de ejercer su influencia en lo que después se produce en Granada, influencia acu-

sada en el tabernáculo en madera de la suprimida parroquial de Santiago, hoy Servicio Doméstico, eco del de piedra del Sancta Sanctorum, y en el retablo mayor de la Colegial del Sacro Monte, con su profusión escultórica, característica del arte de Duque Cornejo, uno de los más distinguidos escultores de su tiempo.

Sin estudiar está aún el problema de la posible actuación en Granada de Joaquín Churriguera, el hermano de José, que, a juzgar por la recomendación que de él hace, en 1724, el Arzobispo de Granada al Cabildo de la Catedral de Plasencia (Cáceres) para que le fuese encargado el retablo de la Asunción, en la capilla del Tránsito de aquella Catedral, hace pensar en que, quizá, el interés de este Prelado respondiese a haber utilizado a su satisfacción a Joaquín en trabajos de su diócesis. Y, como el desaparecido retablo de la Iglesia de la Encarnación de Motril, tenía muchos puntos de contacto con el arte de Churriguera, y el de la Concepción de la Iglesia de Santa Ana de Granada, aunque sus motivos ornamentales coincidan con los de Hurtado, es, por su organización, extraño a todo lo granadino y, en cambio, muy semejante al dibujado por Alberto Churriguera para la capilla de San Antonio de la Florida, no sería disparatado pensar en una posible actuación de los Churriguera en esta ciudad.

Fruto, quizá, de estas heterogéneas actividades e influencias sea el gran retablo de la Iglesia de San Ildefonso, hecho en 1720, atribuido por algunos a Blas Moreno y decorado con el más bello grupo de esculturas del arte de José Risueño, alzado sobre columnas barrocas partidas, de órdenes distintos, con fastuosa decoración, que le hace ser la obra de más rumbo y grandeza de las que, en esos años, se producen en Granada, y en el que, aún percibiéndose resonancias del arte de Hurtado, hay notas no comunes en él, ni tampoco frecuentes en ningún otro de los arquitectos o ensambladores granadinos de aquellos días.

De todos ellos, y antes de que lleguemos a Bada, el sucesor directo de Hurtado, destacan dos, todavía poco conocidos y aún menos estudiados: Alfonso Castillo, presbítero, natural de Monturque (Córdoba) que hizo la Sacristía nueva de la Iglesia de San Felipe, la cantería y yesos de la del Convento de San Antón, y diversos retablos de esta Iglesia, entre ellos, los laterales del crucero, de buena, aun-

que rígida organización arquitectónica, personales interpretaciones de la estípita, variedad de arcos, con los resabios medievalistas de Hurtado, y prodigalidad de las placas canescas, todo lo cual da a Castillo, singular significado en la mitad del siglo; y a él se debe también la portada principal de la Iglesia de la Compañía de Jesús, hecha en 1740 en piedra de Elvira, con aire de gran retablo de dos cuerpos de gran resalto, y pareja de columnas corintias flanquando su puerta central, con arco de medio punto, labrado intradós y esculturas de Agustín de Vera.

El otro, Blas Moreno, que ocupa con su actividad todo el centro del siglo y, aparte Bada, es el más importante de los retablistas de entonces, representa una síntesis de los influjos de aquél y de Hurtado, con una simplificación de sus motivos ornamentales y una planificación de sus formas, y de su mano son los retablos mayores de San Matías, de 1750; el de la suprimida parroquial de San Miguel, con imaginería de Torcuato Ruiz del Peral; el de la Cruz, en la Capilla Real, de 1752, que acusa, aún más que ningún otro, sus formas planas, y el pequeño del oratorio de la Catedral, que enmarca un lienzo de la Inmaculada de Alonso Cano.

Para final de esta sumaria enumeración hemos dejado dos obras de singular significado: el retablo y camarín de la Virgen del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo, construido, de 1726-1756, por iniciativa de la Hermandad que asiste aquella imagen, y que unió a estas construcciones su sala capitular, con rica escalera independiente, antecamarines y transparente, con lo que la obra se prolongó hasta 1773.

El retablo consta que lo labró también Blas Moreno, pero ¿sería él su tracista y lo sería igualmente del camarín? No lo creemos, pues los caracteres de ambos contrastan con los del arte de Moreno y, a su vez, contrastan entre sí los de una y otra obra.

La composición de este retablo, en el que se combinan complicadamente figuras de ángeles y querubines que, a cientos, se enlazan entre sí, se encaraman en frontispicios y cornisas o componen estípites y basamentos, es la más confusa, exuberante y bellamente arbitraria del barroco de Granada, donde se conoció en su tiempo con el nombre despectivo de "la pepitoria". En ella se insertan, además, medallones con relieves, repre-



sentando episodios y figuras bíblicas y otros de la Pasión bordeando el retablo, cuyos laterales flanquean dos tribunas de valiente traza, coronadas por arrogantes arcángeles que sostienen banderas y que recuerdan las figuras que rematan el de Duque Cornejo de la Catedral granadina. ¿Tendrá con él alguna relación esta obra? Así nos inclinamos a pensarlo aunque no deba darse a esta opinión otro valor que el de una mera hipótesis.

Si el retablo es rico y extraño, no menos lo es el camarín, una de las más curiosas y deslumbradoras muestras barrocas, sin antecedentes en Granada. Una gran variedad de piezas y bolas de espejo, guarnecidas de dorados adornos, componen su fantástica decoración, que se adapta a las líneas de molduras, lienzos de pared y curvas de la cúpula, cubriéndolo todo con sus mágicos brillos, dominando en los antecamarines la misma riqueza, en columnas de mármol, relieves en piedra y pinturas en bóvedas y muros, entre éstas, las de la batalla de Lepanto y San Pío V, del discípulo de Risueño, Domingo Echevarría. El pavimento de las piezas, de mármoles recortados de colores, forma dibujos de trofeos y escudos de armas pontificios, españoles y turcos, en recuerdo de aquella victoria, que Pío V y los vencedores atribuyeron al Rosario y cuyo recuerdo ordenó festejar Gregorio XIII, por lo que, en todas las Iglesias dominicas se encuentran obras de arte conmemorándola.

El camarín es una de las más fantásticas creaciones de un barroco esencialmente decorativo, al que presta carácter singularísimo su uniforme policromía de oro, exaltada por el brillo de los múltiples espejos. Y, este mágico efecto del oro y del cristal sugiere la idea de grutas y cristalizaciones naturales, sensación aumentada por la penumbra que invade este recinto, sólo alumbrado por la escasa y difusa luz cenital de la mágica cúpula, en contraste con lo que, paralelamente a él, ocurre en la Sacristía de la Cartuja que, como última evolución barroca, deshace sus esencias en las espumas blancas de unas luces diáfanas, con valores musicales, que alumbra el arte de José de Bada.

Bada es el artista que cierra el amplio círculo de Hurtado y que, aún procedente de su tronco, representa, dentro de esta tupida selva barroca, un intento de depuración de las formas, que, en los comienzos de su carrera, alientan una inspiración clásica y, después, han de descomponerse en sus manos, quebrando

sus líneas y moviendo sus estructuras hasta límites no alcanzados por ningún otro barroco español.

Bada, cuya actividad ocupa toda la primera mitad del siglo XVIII, es paisano de Hurtado, pues nace, en 1691, también en Lucena. A Granada llega cuando cuenta 11 años y aquí casa, en 1714, con una hija del cantero Francisco Rodríguez Navajas —tío suyo, autor del tabernáculo de la Iglesia de Santo Domingo y aparejador con Hurtado de las obras del Sagrario— que representa, como dijimos, el lazo de unión de la corriente canesca y la nueva de Hurtado con el que íntimamente colabora.

Así, Bada vive, desde su adolescencia, en medio del grupo de artistas que trabaja en el Sagrario, donde debió de hacer su aprendizaje, impresionándose, desde sus años mozos, con la deslumbradora fantasía de los proyectos de Hurtado, pero sufriendo también la sugestión —como la sufrió éste— de la presencia del renacentismo de Siloe y de las finuras depuradoras de Cano, en la inmediata Catedral. Entre esas tendencias oscila su espíritu que, inclinado, en principio, a plasmar en un temprano pseudo-clasicismo, se deja arrastrar luego por las complicaciones del maestro de la Cartuja para hacer en ellas una depuración que, una vez lograda, vuelve a complicar con personalísimas originalidades. Bada, impresionable por temperamento, tiene, por eso mismo, un gran poder de asimilación, lo que explica las extrañas variedades de su arte. Su formación es tan rápida que, en 1719, cuando sólo contaba 28 años, se le considera ya como el mejor maestro de Granada, según nos informa el Prebendado de esta Catedral D. Alonso de Pantoja, que, en carta de aquel año, al Arcediano de Antequera D. Lázaro Aparicio, escrita con motivo de la designación de maestro mayor de la Catedral de Málaga, dice: "Como Maestro mayor, el grande que se conoce es Josef de Bada. Este es un mozo, sobrino del Maestro Navajas quien, siendo tan gran maestro y su tío y habiéndolo enseñado, hoy está siendo segundo maestro de su sobrino. Las pruebas que hay (además de las grandes obras y remedio de nuestra capilla mayor que se nos iba lastimando) son el concurso de maestros y pruebas que hicieron los Padres de la Compañía para su torre, que en este mes concluye, para que le eligieron después de haber tratado y conferenciado con todos los maestros de España, y la capilla mayor de San Antón, para que

se hicieron iguales diligencias... y, sobre todo, la enmienda de nuestro Sagrario, para que hemos hecho pruebas de los maestros que hemos tenido noticias y está elegido para enmendarlo”.

El éxito de la torre de los Jesuitas fué extraordinario, tanto que, dudando el Provincial que Bada pudiera realizar lo que le presentó en proyecto, cuando la torre estaba casi acabada decía al Rector del Colegio, que había mostrado su confianza en el artista: “Padre, confieso que no creía a vuestra Reverencia pero ya veo que es más de lo que vuestra Reverencia me decía”. Y es que, como el P. Pantoja informaba, cualquier cosa que Bada “demostrase con la pluma, lo ejecutaba con mil excesos de perfección en la piedra misma”.

Esa información decidió al Cabildo de Málaga a nombrarle maestro mayor en 1720, y un año después comenzaban sus trabajos en aquella Catedral, interrumpidos desde 1623, y que habían de ocuparle hasta su muerte. No toca analizar en este ensayo la obra malagueña de Bada, en la que éste vió coartada su libertad de iniciativa artística al tener que someterse a ordenaciones constructivas anteriores a él y acomodar las propias a la armonía de aquellos conjuntos, pero, aún así, se percibe en lo que allí hizo el eclecticismo de su espíritu que, barroco por naturaleza, se siente refrenado por el recuerdo del clasicismo de Siloe y las complejidades de Cano, como ocurrió con su maestro, aunque de vez en cuando, brote, entre todo ello, la llama de su propia inquietud.

Esta era la más adecuada para recibir la herencia de Hurtado Izquierdo, al que, al marchar de Granada, hacia 1717, sucede en los trabajos del Sagrario, del que es nombrado maestro mayor en 1722. Cuatro años después hace la portada principal de este templo, desnuda y fría, y recordada en alguna de las de la Catedral malagueña y quizá inspirada en la, armoniosa y muy canesca, de la Iglesia de las Angustias de Granada, flanqueada de columnas corintias y, animada en su cuerpo segundo, que coronan tres frontones, con estatuas de Agustín de Vera Moreno, el más significado escultor granadino de esos años que, abandonando la tradición de la madera policromada, trabaja en piedra sus estatuas, que ilustran la mayoría de las obras de Bada.

Vera Moreno rompe así la unidad de la escuela de escultura religiosa de Granada, que, al desaparecer Risueño, sólo encuen-

tra sucesor digno, en el arte, todavía castizo, con recuerdos de Mena y de Mora, de Torcuato Ruiz del Peral, cuyas actividades se prolongan hasta casi los finales del siglo: mientras en Pintura su sucesión la representa su discípulo Domingo Echevarría, única figura de alguna consideración en esta agonía de la escuela pictórica de Cano.

En el mismo Sagrario, hizo también Bada el tabernáculo, construído con ricos mármoles, en forma piramidal muy exagerada, y con recuerdos de Hurtado, aunque muy depurados por una preocupación de sobriedad que no logra triunfar de su instinto, siendo de notar cómo se escapa éste, a la busca de formas más originales, en los dos huecos del fondo, que conducen a la Sacristía, en los que Bada combina unas portadillas, que empenacha con sus típicas molduras y roleos, de modo que recuerdan los arcos fiorenzados, nota curiosísima que no será la vez primera que se nos ofrezca en su arte.

En 1725 aparece Bada trabajando en el edificio del viejo Ayuntamiento granadino. Allí realiza la reforma de su fachada e interior, terminada en 1728, en la que vuelve de sus frialdades clasicistas —que le llevaron a eliminar del exterior del Sagrario las dos portadas laterales hechas por Hurtado con columnas salomónicas— para enlazar de nuevo con la tradición de su maestro, componiendo un conjunto con bella portada de piedra de Elvira de movido y fino molduraje y balcones guarnecidos de salientes estípites y cornisas, con graciosa distribución de follaje, placas canescas y recuadros en las ventanas bajas, ocupando algunos lienzos de pared con escudos ceñidos de hojarasca y cabezas de niños. Todos estos ornatos, tallados en estuco, como la cúpula de la escalera, ofrecen la novedad de su policromía, con la que se imita en los balcones diversidad de mármoles de colores, influído por el recuerdo del Sancta Sanctorum de la Cartuja. Aunque con inferior concepción y sutileza, Bada anticipa ya, en esta fachada, algo de lo que realiza él mismo, casi paralelamente a esta obra, en la Sacristía de dicha Cartuja.

A la vez de ella, construye en Antequera (Málaga) la pequeña Iglesia de San Isidro en la que, por contraste, se desnuda su arte de decoración, en esa sacudida de líneas que curva todas sus formas, las ondula y las riza, despojándolas de ese ornato que no tardará en reaparecer, al cuajar definitivamente su estética,

basada en una simplicación y repetición de motivos, para producir, con esa insistencia, mayor efecto de riqueza y de claroscuro en sus obras.

A 1734 y 1737-41 corresponden dos de ellas en las que se acentúa ese proceso depurador de formas. Esas obras son el retablo en piedra de la Iglesia de las Angustias, que hace Marcos Fernández Raya, y el trascoro de la Catedral granadina. En ambos, aún están vigentes los usos de su maestro Hurtado, pero Bada opera en ellos esa depuración de sus formas a las que, a la vez que estiliza, robustece y estructura, clara y sobriamente, simplificando el ornato para hacer más patente su vigor y que el color de los mármoles sea el principal elemento decorativo, enriquecido con incrustaciones de gran belleza y contrastado con la nota blanca de las esculturas de Vera.

El trascoro, construido con fastuosidad de materiales y formas, es de las más importantes de sus obras, correspondiente al momento que podríamos considerar como transicional de su arte. Alzado sobre un elevado zócalo, se divide en cinco entrepaños, separados entre sí por pilastras corintias, a las que se añaden robustas y elegantes estípites, de original composición, utilizándose en ellos elementos que recuerdan algunos del arte plateresco, y su cuerpo central, en forma de nicho, ocupado por la imagen de la Virgen de las Angustias, se apoya en grupos de columnas y lo flanquean en su parte baja otros cuatro nichos con estatuas de Obispos y encima ventanales, rematando el conjunto un movido y volado entablamento, que empenachan sus típicos roleos. Nichos y ventanas se guarnecen con las más variadas molduras, quebradas, curvas, ondulantes, en insistente repetición, en la que el barroco juega sus motivos, con una fácil claridad y limpieza, hasta entonces desconocida.

De Bada mismo y coincidente con esta etapa de su arte, pudiera ser la traza de la caja de los dos grandes órganos que construyó Leonardo Dávila, de 1744 a 1749, en este mismo templo, y del citado Fernández Raya, uno de sus directos seguidores, la peana de la Virgen de las Angustias de su Iglesia, hecha en 1734 y más inspirada que en su arte, en los púlpitos de Hurtado, de la Catedral.

A la vez que estas obras en piedra, de tan sabio y depurado barroquismo, sometido a una racional ordenación, Bada se en-

carga de construir la Iglesia de San Juan de Dios que, comenzada en 1737, se terminó cuatro años después de su muerte, en 1759. En ella vuelve a las tradicionales interpretaciones de los retablos, que ejecuta por su inspiración, José Francisco Guerrero, cubiertos de oro, de complicadas molduras y decoración vegetal profusa, a la que se agregan angelillos flanqueando frontispicios o sosteniendo cartelas, y niños desnudos, como pequeños atlantes, soportando las grandes estípites, todo ejecutado con gran riqueza de colorido y dibujo y abundancia del peculiar ornato de Hurtado, aunque de menos acusado relieve que éste, y con profusión de broches y remates. Especialmente, el retablo mayor, concebido en madera al modo del de piedra de la Iglesia de las Angustias, con gran arco en el centro que da vista al camarín, es de una sin igual y deslumbradora riqueza, exaltándose sus formas por un creciente desarrollo de las verticales, a que obliga la elevación del camarín donde se guardan los restos del Santo hospitalario, y en el cual aumenta, si cabe, ese efecto deslumbrador, por la profusión de tallas doradas, mármoles y espejos que lo decoran y que recuerdan el camarín de la Virgen del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo. Y esa misma riqueza se prodiga en el cancel y puerta del templo, cubiertos de la más variada talla, que también hizo Guerrero, y en la que están presentes numerosos motivos de la Sacristía cartujana y, en el juego de sus molduras, las combinaciones de gusto oriental que la cúpula de una de las escaleras del Convento de Santo Domingo, refleja con claridad inapelable.

En la portada de San Juan de Dios, hecha de mármol de Elvira, con dos cuerpos corintio y compuesto, respectivamente, se muestra otra vez el espíritu de Bada, preocupado de la claridad de sus ordenaciones arquitectónicas y pródigo, a su vez, en injertar en ellas el caliente vigor de sus líneas barrocas, jugadas con el mejor gusto y destacadas con el claro oscuro de una rica decoración, que cobija y guarnecé estatuas de Miguel Pereda y de Ramiro Ponce de León y relieves del mismo Ponce. Completan la fachada de lisos muros, en el resto, un balcón a cada lado con frontones curvos de destacado molduraje y la rematan dos bellísimas torres de piedra franca con chapiteles cubiertos de pizarra, en las que hay recuerdos del barroco madrileño de aquel tiempo.

De las últimas obras de Bada es la Iglesia de Agustinas de la Madre de Dios de Antequera (1741-1751) en la que se integran todas sus preferencias, expresadas con un blanco lenguaje de formas que, en la torre del templo, recuerdan las de su compañera del Colegio de Jesuitas de Granada, y en la portada de piedra, sus obras de más finas y depuradas líneas, como la del viejo Ayuntamiento, y en el conjunto de la construcción, con sus recuadros de lisas molduras y simples placas canescas en los huecos, como en las Agustinas de Granada, la atracción del recuerdo de Cano, manifestando, en cambio, su interior, la pura luminosidad de la Cartuja, que pesa sobre su espíritu y le acompaña siempre con su recuerdo.

En ella debió consumir Bada gran parte de su actividad artística, empleada, no sólo en su Sacristía, sino en algunas otras obras de aquel Monasterio, pues suyos deben ser los dos retablos, bellísimos, de la nave del templo, en la parte destinada a coro de legos, que enmarcan dos lienzos de Sánchez Cotán, y el baldaquino del altar mayor de la Iglesia, en el que juegan recuerdos del de Bermiñán en San Pedro de Roma, con sus columnas torsas, decoradas aquí con vueltas de hojarasca y faceladas con espejuelos, apareciendo en su entablamento, que soporta un original y coronado dosel, las características placas de Cano.

En cuanto a la Sacristía, nos dice de ella la Crónica prioral a que antes aludimos que, de 1742 a 1747, se habían concluido ya sus yeserías, puesto el frontal de jaspe, y hecho el pavimento y las puertas y alacenas. Es decir, que, desde 1723, en que se inician las obras, Bada no ha dejado de trabajar allí, entregando toda su vida a aquella obra, cuyo recuerdo le acompaña siempre, porque en ella está todo lo esencial de su arte que, desde sus comienzos, desarrolla una constante evolución, fruto de la triple influencia que en él converge: la del barroco clasicista de Cano —que extiende su raíz hasta Siloe— depurador, inquieto, que quiere dar valor táctil a las aéreas concepciones barrocas; la tumultuosa y arrolladora de Hurtado, alma andaluza de un Churriguera; y la de un decorativismo lineal, que recibe a través de los preciosismos nazaríes, con los que se entrecruzan otros recuerdos medievales de estirpe cristiana.

Lo clásico, lo barroco y lo oriental, fundido en unos juegos

de luz que Bada emplea, como un elemento arquitectónico más, con maestría y originalidad insuperables.

Por esa disciplina clásica, más razonada que sentida, simplifica sus construcciones, pero no por un deseo de gozar de la forma, sino por gustar el placer de quebrantarla luego. El aclara y estiliza las complicaciones de Hurtado para, una vez aclaradas, crear su propia complicación. Su claridad es elegancia y su estilización buen gusto, y sólo eso. Pero, sobre eso, Bada intenta crear un barroquismo nuevo, original, que sustituya las movidas y fastuosas masas quebradas de Hurtado, por las movidas y expresivas líneas propias; el sistema decorativo vegetal de aquél, por un sistema lineal, geométrico, muy suyo; y hacer, del anterior juego de luces y de sombras, un único efecto de luz pura. A la selva pseudo-gótica del decorativismo barroco de Hurtado va a oponer Bada su malla barroca de quebradas líneas gótico-orientales. Barroquismo medievalizado, arabizado, para el que cuenta con las sugerencias que Hurtado le proporciona y con las que le presta el ambiente en que él se desarrolla. Y, eso, reflejado en su concepto de la forma y en su concepto del color.

Aparte de la piedra, que, en general, prefiere a la madera, Bada utiliza el estuco, por su ductilidad para el juego continuado de masas y de líneas tan de su gusto, que tan bien mueve, ondulada y quiebra —con igual facilidad, cuando las trata en piedra— en cornisas, capiteles, pilastras y molduras; pero, el estuco es material más adecuado para su ornamentación, que prefiere a los temas vegetales la malla lineal, de vagos ecos musulmanes, aunque, oponiendo al rectilíneo y quebrado lazo arábigo, una geometría curva, de finos, menudos y repetidos perfiles. Pero, además, el blanco del estuco le seduce, coincidiendo otra vez con lo árabe, que, si trata de policromar sus obras, le inspira los colores dominantes, los tonos fríos nazaríes, preferentemente, el azul. Sentidos de la forma y del color que culminan en la Sacristía de la Cartuja que, si pudo nacer de la inspiración de Hurtado, como dijimos, Bada es quien le da característica y definitiva hechura, en la que la fascinación oriental se hace evidente, sin tener que acudir para explicarnos su singularidad a las decoraciones mejicanas de Tlaxcala, aunque coincidieran las inspiraciones de ambas en equivalentes sentimientos. Pero, había bastante para un cordobés de nacimiento, y granadino de adopción.

con lo que en Córdoba y Granada viera: le bastaban los azulejos, los estucos y los mocárabes de la Alhambra, para hacerle pensar en su posible versión cristiana.

Esa fascinación oriental, que tiene en Hurtado su precedente —aparte lo que en estucos decorativos, cúpulas ornamentadas, zócalos de mármol y pavimentos, hubiese en él, por su formación, de procedencia italiana— se consuma en Bada y en el círculo artístico de su influencia, muy especialmente en las cúpulas, en las que puede observarse ese proceso de arabización del barroco de Granada.

Desde muy atrás, todas las cúpulas de los cruceros de las Iglesias barrocas van complicando, a lo largo del siglo XVII, su decorado, como si recordaran —que sí que lo recuerdan— las cúpulas estalactíticas musulmanas y, a medida que el siglo avanza, sus decorados vegetales, encrespados y de grandes rizos —y, en un principio, casi limitados a las pechinas— se orientan hacia una delineación más geométrica que, evolutivamente, conduce al esquema de las cúpulas nazaríes de mocárabes.

Mientras el grupo de decoradores cordobeses desprendido de Hurtado, o los que con él coinciden, italianos o italianizantes, todavía poco conocidos, nos ofrecen un ornato de importación, extendido desde Levante al Sur de España, que invade con sus decorados Iglesias y palacios, el granadino mantiene sus formas tradicionales y sobre ellas realiza su evolución, que no conduce, precisamente, hacia el rococo italiano ni francés. Por el contrario, el de Granada representa, por su proceso depurador, una regresión hacia formas de pura geometría, que nada tiene que ver con lo que en otras partes se produce y que en Bada logra la más original de las realizaciones, aunque también con él alcanza su final.

Con ello, Bada realiza el sueño que puede percibirse que acaricia a través de toda su obra: verter al castellano la magia seductora de lo arábigo y fundir, en pleno siglo XVIII, como en un nuevo arte morisco, lo que este arte barroco, tan expresivo y ardiente, pudo captar del alma de Granada.

Por eso mismo, la Sacristía de la Cartuja granadina, siendo la más delirante obra barroca, es también la más fría. Por su forma, que destruye el disperso veteado de sus zócalos de mármol, que semejan cimientos deshechos, y por su diafanidad,

que abrillanta este material, también frío, y que se ha preferido a otros para dar una nota de variados colores, con su diversidad de vetas, sobre el blanco uniforme del conjunto. Así, se vierte al barroco esa impresión de lo moruno: el zócalo brillante de líneas rotas, recordando el zócalo de alicatados; el pavimento de mármoles incrustados, en lugar del pavimento de mármoles blancos; el labrado estuco de revueltas líneas y molduras, en vez del uniforme y riguroso ataurique; las ventanas altas, con su luz filtrada, a modo de celosías. Sólo la cúpula, que el chinesco pintor zaragozano Tomás Ferrer decora suciamente, rompe el encanto del lugar y anuncia que aquéllo pertenece a un templo cristiano.

La Sacristía de la Cartuja es una sorpresa de luz, que, al deslumbrarnos, parece fingir un pórtico al fondo y un estanque en el centro, para estampar en el espejo de sus aguas la inquietud de sus blancas pilastras, que parecen revolverse en la angustia nostálgica de pensar que pudieron haber sido columnas y caladas arquerías de la Alhambra. En la Sacristía de la Cartuja, y entre el olor del incienso cristiano, hay un vago perfume de mirto y arrayán.

Con Bada acaba todo. El estilo ha agotado la evolución de sus formas; éstas no admiten ya más sutiles depuraciones ni combinaciones nuevas. Lo que Luis Arévalo haga tras él no será sino ultimar lo que él dejó sin concluir y, en cuanto a lo propio, mal imitarlo. De Arévalo, a pesar de ser de todos estos artistas el más cercano a nosotros, es el que menos sabemos, pero, con lo sabido, basta para calificar su obra. Termina los trabajos de la Cartuja, que duran hasta 1764, nueve años después de morir Bada; hace las portadas del Colegio de San Fernando, y las de las Iglesias de San José y del Convento de San Antón, secas, pobres y sin gracia; trabaja también en la Catedral de Guadix, y de 1755 a 1776 construye la Iglesia de los Basílios, hoy Escuelas Pías, de curiosa organización, con planta de cruz griega, y cúpula central, recordando la del Sagrario, y orden toscano desnudo y frío. Y esto es todo. Nada más de su vida y nada más de su obra, que es, como decimos, sólo un eco, y eco remoto, de la de su maestro. Cuando éste falta, se agota; él no sabe discurrir por otros cauces que los que aquél le abrió.

En él se extingue la gran tradición barroca de Granada. Lo que le sucede es ya la Academia, La Real Cédula de Carlos III

de 21 de Octubre de 1773 prohíbe construir retablos y hacer obras de decoración en las Iglesias, sin remitir previamente a la Real Academia las trazas y dibujos para su aprobación y, unos años más tarde, en 23 de Noviembre de 1777, el Conde de Floridablanca reitera esa prohibición, disponiendo además que, en retablos y adornos de altares, no se utilice la madera, sino los mármoles, otras piedras o el estuco, previniéndose con ello —decía— el riesgo de los incendios, evitando el excesivo gasto de los dorados y provocando el “adelantamiento y digno ejercicio de las Artes” con lo que se evitará llevar a efecto “obras de ninguna hermosura, censuradas de inteligentes nacionales y de la emulación extranjera”.

Se cumple con esto el deseo de Ponz de acabar con las máquinas barrocas, esas máquinas barrocas en las que él no supo percibir que vibraba toda el alma de España.

Hasta aquí, lo que Granada dió al barroco y lo que el barroco dió a Granada.

Si a ella llegaron, en anticipada fecha, fermentos de ideas, que movilizaron el ansia espiritual que el barroco encarna, ella, en cambio, prestó a éste su sentido del primor, su gracia y su lirismo, sensibilizando sus creaciones con ese sentido lírico, bien distinto del épico de un Rubens o de un Churriguera. Lirismo el suyo, nacido de su espíritu hondo —también el cante es barroco— que, en una sola nota transporta el alma: de la fuga de Bach a la copla, de la fuente al surtidor, y todo envuelto en nostálgicos aires de lejanía y de anhelo. Su predilección por lo menudo, lo primoroso y lo íntimo matiza este barroco, que tiene resonancias de ese mundo menor que nos rodea, lleno de rumores imperceptibles y de imágenes impalpables; este barroco de silencios, entre el zumbido de su mágica floresta decorativa, y entre el dolor de sus santos de madera policromada que, a través de sus ojos de vidrio, lanzan su alma a los cielos con la ambición de prenderla en una estrella. Barroco, tan lleno de seducciones, que los acantos corintios venden su alma clásica al ritmo

del arabesco, y la arquitectura deja fracasar su ley para que la luz levante construcciones, con ese aire fantasmal de la Sacristía cartujana, en la que la forma apenas acusa su presencia si no es como luz sobre luz. Barroco tan lleno de poesía, tan relleno de sensibilidad, que sólo podía crearse donde son poesía pura, una civilización ida, un río sin agua y una puesta de Sol: todo lo que se desvanece entre el tiempo y la sombra. Barroco de lo impreciso y de lo misterioso, de rincón y de rayo de luna, jugando en esta ornamentación delirante y suave, impetuosa y primorosa, valiente y menuda, quebrada y curva, que divaga, que quiere y no quiere, que vuela y que cae, que crece y que mengua, en sucesión de anhelos, como reflejo de la ciudad que la crea, que es sol y nieve, llanura y monte, y que pasa de ser piedra a ser pluma, y del canto triunfal de la dorada puerta catedralicia de Cano, al blanco canto de cisne de la Cartuja, donde la sensibilidad, ya agotada, se desvanece en un fracaso de color y de forma y, vencido el espíritu, se rinde a lo que el barroco buscó siempre con anhelosa angustia: el espacio, que allí la disuelve, y el tiempo, medido allí por el ritmo, inexorablemente continuo de sus líneas, símbolos de una eternidad lograda en aquel recinto, en el que sólo queda, flotando en el polvo de plata de su luz, el alma barroca de España.

Es inútil abogar por falsas resurrecciones, pero conviene no olvidar lo que la Historia enseña, aunque no baste con mirar al pasado. Precisa comprender y sentir. Y sentimiento e inteligencia sólo pueden estremecerse con las luces de lo actual y tanteando en las sombras del futuro.

Porque en esa trinidad que forman el ayer, el hoy y el mañana, reside la fuerza de unidad de una cultura y el vigor y la jugosidad del arte, expresión de ella. Arte que, para ser vivo, ha de reflejar el sentir y la idea del pueblo que lo crea y el pulso de su tiempo.

¿Cuál será ese ideal, que dé vida a un arte nuevo —nuevo y viejo— pero, auténticamente nuestro y con valor de universalidad? Difícil es predecirlo, aunque señalado queda cual fue siempre.

Nuestra época refleja un evidente deseo de renovación clásica. Pero, el alma moderna, es, sin embargo, un alma turbada,

podiera decirse que un alma barroca, esclava de terribles realidades, encadenada a un mundo de duras violencias, con ansias de libertad, pero sin libertad de vuelo.

En él se prepara la aparición de una espiritualidad nueva, fuente que brote en el desierto de una inteligencia que, a fuerza de pensar, parece haber secado los manantiales del sentimiento.

Pero, en tanto eso no llegue, el arte no podrá ofrecer, pese a todos los intentos, más que este juego de formas muertas de hoy, con las que, como alguien ha dicho, queremos mantener la ilusión de un arte vivo.

HE DICHO