

El volumen del Arte Español

FERNANDO CHUECA GOITIA*

Todos los países de Europa, cual más, cual menos, han dejado constancia de su paso por la historia en virtud de la naturaleza de su territorio con sus ventajas propias, pero también con aquellas dificultades que han hecho de su geografía un ingrediente de sus vidas y han condicionado su personalidad.

Esa constancia de su paso por la historia, la cifraba Unamuno en lo que él llamaba la "Tradición eterna". Se trata de un concepto que nos resulta sobre manera atractivo; es el vínculo, siempre fluyente y vivo, que une el ayer al mañana; es la desaparición —anegados en el lago intemporal— del pasado y el futuro; es el hombre Unamuno sin edad. Unamuno odia el pasado muerto y archivado por los bachilleres y demás hidalgos de la razón. Quiere el pasado, el presente y el futuro en una sola pieza: la tradición eterna. Y esa tradición eterna la vislumbra magistralmente como asentada en la intrahistoria. Tradición eterna e intrahistoria son las dos ideas fundamentales del ensayo más trascendente de Unamuno. ¿Qué es la intrahistoria? ¿Dónde está, por consiguiente, la tradición eterna? La intrahistoria es el silencio donde se apoya el ruido bullicioso de la historia, son las quietas aguas abisales cuya piel líquida rozan los vientos, es el suelo

*De la Real Academia de Bellas Artes.

eterno y permanente sobre el que se sedimentará el limo turbio del río del presente, es el fondo común y semejante y no el rasgo diferencial y pasajero. En ese fondo está lo verdaderamente castizo, lo original, que es lo originario.

La historia actual, la llamada científica, trabaja hoy a favor de la intrahistoria, y deberá trabajar cada vez más, y una de sus ramas, la historia del arte, es la que más triunfos conquista y la que está llamada a conquistarlos todavía mucho mayores. La historia del arte, en muchos aspectos, es pura intrahistoria y la historia de la arquitectura casi no es otra cosa más que intrahistoria. Es intrahistoria porque la arquitectura, en su alma esencial, es producto de unos factores tan vastos, tan difusos, tan solidarios de la tierra y del hombre entendido como casta—castizo— y casi al hombre como especie. Bajo los monumentos arquitectónicos, no sólo los encumbrados, sino a veces, en mayor grado, los más humildes, se percibe ese hombre intemporal. La mayoría no son de ayer, de hoy o de mañana exclusivamente, sino de ayer, de hoy y de mañana a un mismo tiempo.

Lo mismo puede decirse de una pintura, de un drama, de una novela o una sinfonía. Son evidentemente materiales para la historia, cosa comprendida desde época más reciente de lo que parece. El Kermes de Praxiteles, la Escuela de Atenas de Rafael, las Meninas de Velázquez, la Divina Comedia de Dante, Don Quijote o la Misa en Re de Beethoven hoy los vemos como documentos históricos, en algunos casos como fuentes mismas de la historia, pero hace pocos años su componente histórico pasaba a muy segundo término prevaleciendo los valores puramente artísticos, estéticos, poéticos. Hoy han entrado en la historia intemporal, han entrado de la mano de la tradición eterna. En cuanto tienen fecha, en cuanto están datados, recaen en el documento histórico liso y llano, en cuanto vienen de la mano de la tradición eterna no son de ayer sino también de hoy y de mañana. Muchas de estas realidades que nos llevan de la historia a la metahistoria, a la transhistoria y a la intrahistoria, las comprendió mejor que nadie Unamuno. Está por hacer un estudio sobre el pensamiento de Unamuno y su concepto de la historia.

En esta ocasión la Revista "Cuenta y Razón" pide mi opinión sobre el volumen del Arte Español, volumen que en el ánimo de todos, ni que decir tiene, es considerable. Pero ese volumen es necesario caracterizarlo, porque el arte español no es semejante al de otras naciones de Europa. No entramos en valoraciones ni en preferencias pero sí en distinciones y peculiaridades. Nuestro arte es diferente por la sencilla *razón* de que nuestra historia, y siguiendo a Unamuno nuestra "intrahistoria", es muy diferente a la de otros pueblos de Europa.

Existe un período arcaico en que el arte europeo no adquiere ni mucho menos caracteres nacionales. No hablo del arte rupestre o prehistórico que como su nombre indica es anterior a la historia. Al fin y al cabo se trata de un arte producido nada menos que unos veinte mil años antes de Cristo y la historia está por escribirse.

Luego en la esfera del arte europeo, todo queda a cargo de la cultura grecoromana que domina todo el Mediterráneo y *alcanza a* regiones septentrionales de Europa.

Tenemos que llegar a la Edad Media para que encontremos una producción artística española en el campo de la pintura que tenga cierta coherencia y entidad, como han estudiado Gómez Moreno, Elias Tormo o Mosen Gudiol, unidos a investigadores extranjeros como Bertaux, Mayer o Chandler R. Post y, aun así, a juicio de quien modestamente escribe estas líneas, no resulta clara la

españolidad de una pintura tardorromana como la de los murales de Santullano en Oviedo y otros vestigios de arte ramirense o las primicias del arte mozárabe en los códices miniados.

Pero en este aspecto, la arquitectura supera y antecede a la pintura en invención y originalidad, pues frente a los balbuceos de la pintura, en la arquitectura encontramos notas definidas muy dignas de considerar.

La arquitectura visigoda, antes de la invasión musulmana, demuestra la persistencia de la sociedad hispanoromana como resto del naufragio imperial. Pero la llamita de Roma todavía alumbraba, como nos lo demuestran las Etimologías de San Isidoro. Desgraciadamente, la mayoría de la arquitectura visigoda ha desaparecido, sobre todo las grandes basílicas anteriores al siglo VII. En cambio, nos quedan pequeñas iglesias, como San Juan de Baños o San Pedro de la Nave, altamente significativas y donde podemos observar en el tratamiento del espacio y en el uso del arco de herradura, rasgos distintivos propios de lo español en el concierto del arte europeo.

Luego llega el arte asturiano y, en especial, el ramirense: un "unicum" en el concierto de la Europa cristiana, muy por encima en originalidad e invención de lo que supone la pintura española del momento. Así lo explican sin lugar a dudas Santa María del Naranco, San Miguel de Lugo y Santa Cristina de Lena.

Tras este momento fulgurante llega la arquitectura mozárabe, cuyo conocimiento debemos a Don Manuel Gómez Moreno y a su obra "Las iglesias mozárabes", publicada en Madrid en 1919. Con este libro profundizó en su estudio y sistematizó, con genial intuición y con maravillosa competencia, todo lo referente a nuestra arquitectura mozárabe, antes apenas conocida.

Pero aquí ya ha empezado nuestra diversidad, por un hecho que acaso sea el de mayor alcance de nuestra historia. La invasión, a partir del año 711 de nuestra península por los árabes. Culturalmente Hispania en su extremo occidental, había sido siempre propicia al influjo de Oriente. En los escasos restos de la arquitectura ibérica encontramos una nítida influencia del oriente griego, formas jónicas que tienen sus raíces en Asia Menor. En la escultura, en la universalmente famosa "Dama de Elche" sentimos la presencia de la Grecia jónica, realizada por un aderezo particularmente suntuoso. Lo mismo se puede decir de la "Dama de Ibiza", figura de marcado sabor oriental. Durante la época de colonización de los fenicios, de los griegos y de los cartagineses se mantuvieron y ampliaron los contactos espirituales y étnicos con los pueblos y civilizaciones orientales. Durante el período romano, la corriente sigue. El templo de Munigua, romano-helenístico; el monumento funerario de Zalamea de la Serena (Badajoz), de ascendencia siria: algunas de las características de la escultura hispanoromana son pruebas inequívocas de lo que decimos.

Pero aparte de estas premoniciones la invasión musulmana fracciona nuestro arte en dos grandes territorios. Por una parte los musulmanes se asientan sólidamente en el mediodía, en Andalucía, en el Al-Andalus, mientras los cristianos se hacen fuertes en el norte cántabro y desde allí van poco a poco descendiendo hacia el sur en victoriosa cabalgata.

Pero durante muchos siglos como acabamos de decir el arte queda fraccionado y no sólo el arte sino muchas cosas más. Y esto no hay quien lo mueva. Por todo esto quedamos separados del resto de Europa. Nuestra Edad Media es dúplice, románico-gótica en el norte, islámica en el sur, a través del arte omeya, almorávide, almohade, taifal y nazarí en el sur. Y quién puede negar españolidad a

este arte, quién puede negar españolidad a la Mezquita de Córdoba a la Aljafería de *Zaragoza*, a la Giralda de Sevilla o a la Alhambra de Granada.

Estas piezas y otras muchas que harían la lista interminable forman parte del volumen del arte español tanto como las iglesias románicas, las catedrales góticas, las esculturas del pórtico de la Gloria o de San Vicente Ávila los relieves de Silos; el Pantocrator de San Clemente de Talhull y otros ábsides del románico catalán. Las pinturas góticas de un Ferrer Bassa, de los Serra y Borassá y más tarde de los hispano flamencos como Fernando Gallego, Bartolomé Bermejo o Pedro Berruguete.

Pero aparte de estos dos polos del arte español el románico-gótico del norte y el islámico andaluz, se genera en nuestra península por esta bipolaridad algo tan nuestro como el mudéjar, cuyo alcance rebasa todos los límites y representa una faceta del arte español que no tiene parigual e incluso *alcanza a* la América hispana.

España llega al renacimiento con un indudable retraso sobre Florencia, pero no se distingue por eso del resto de Europa, incluso se adelanta a algunas otras naciones; pasa entonces por un período de intensa asimilación que acaso se enmascara por la riqueza de soluciones y acusado carácter español de nuestro plateresco. Nuestra fuente de inspiración no es el estilo de los Brunelleschi, Alberti, Michelozzo y el refinado ambiente florentino, sino la arquitectura lombarda y su paso por Francia.

El número de artistas extranjeros que llegan a España atraídos por la cantidad de trabajo que encuentran en nuestro país es asombroso. No olvidemos que nuestra tierra pasa por una de las épocas de mayor plenitud de su historia. Vienen de Italia y, muy especialmente de Francia, algo verdaderamente singular. Además, muchos de éstos que son imagineros, que vienen a enriquecer con sus trabajos portadas, patios, coros, retablos o las más variadas decoraciones platerescas, se convierten en verdaderos escultores que procuran un renacer de nuestra gran escultura. Por ejemplo, Enrique Egas, Juan de Juni (Jean de Joigni), que empiezan trabajando en el Hospital de San Marcos de León, Siloé el viejo, Esteban Jamete, nacido en Orleáns, Felipe Bigarny o Felipe de Borgoña y otros que seguidamente mencionaremos.

En momentos tempranos vinieron de Italia Doménico Fencilli, Michele Carlone, Francisco Florentín, Martín Milanés, Jacobo el Indaco, etc. Luego llegaron de Francia y los Países Bajos, como Tomás Francés, Ricardo Copín, Juan Flamenco, que trabajaron en el Consistorio de Sevilla; Fierre Picart, que trabajó en la Sillería del Coro de la Catedral de Zamora, con Mateo de Holanda, Giralte de Bruselas y Francés Fijón. Un tal Guillaume de París intervino en la decoración del cimborrio de la catedral de Burgos, mientras que otros, verosímelmente paisanos suyos, intervinieron en el preciosos encaje pétreo de la fachada de la Universidad de Salamanca.

Es decir, los entalladores que requería la profusa ornamentación plateresca tuvo dos consecuencias: primero, que llegaran a nuestra patria multitud de artistas de fuera que, unas veces, alcanzaron a ser figuras de primera fila y, otras, quedaron en el anónimo y, en segundo lugar, que gracias a ellos y a los que aquí surgieron paralelamente, el arte de la escultura adquiriera un esplendor desconocido.

Todas las galas del plateresco se vienen a romper contra la dura roca de los muros escurialenses, contra esa mole rígida y adusta que levantara Felipe II. Para muchos historiadores en los que todavía permanecían activas las brasas del romanticismo, la aparición del Escorial significó una catástrofe que dio al traste con la brillante trayectoria de un arte gentil, alegre y delicado como era el plateresco.

Para ellos, además, aquello era lo nuestro, y la tiranía escurialense representaba una imposición foránea, cuando en realidad lo que pasaba era lo contrario.

El Escorial, entre otras muchas cosas, significa el pórtico de nuestro arte barroco. Si barroquismo es superabundancia de ornamentación desenfreno y libertad formal mientras que el Escorial es todo lo contrario, desnudez, severidad y ascetismo formal, parece contradictorio lo que decimos. Pero es así, del Escorial desciende nuestro barroco, primero relativamente sereno en el siglo XVII luego cada vez más exuberante, libre y falto de norma.

El período barroco coincide con lo que se ha llamado nuestra decadencia desde Felipe III a Carlos II. A mí no me corresponde calibrar la realidad de esta decadencia que en cierto modo ha penetrado en la conciencia de los españoles. Pero, desde el panorama que ofrece el mundo artístico español, no cabe duda que esta posible decadencia coincide con la edad de oro del arte español, tanto en literatura como en pintura y arquitectura. No es que sólo aquí hemos llegado a un punto en queja invención le hace marchar a la creación artística por vías propias, olvidándose de las asimilaciones pasadas, sino que demuestra una vitalidad muy grande en la metrópoli y verdaderamente asombrosa en la América virreinal.

Yo no sé si la decadencia es una realidad o un tópico, pero lo que sí supone es un aislamiento sobre todo en lo cultural, un decidido aislamiento del resto de Europa, incluso de Italia, lo que acusa más su originalidad. Siempre me he preguntado cómo y por qué puede darse el aislamiento en una monarquía que tiene como principal característica ser transnacional o plurinacional, una monarquía católica que extiende sus tentáculos a Flandes, el Franco Condado y buena parte de Italia, y a más de la mitad del continente americano ¿Cómo puede una monarquía así estar tan culturalmente cerrada al resto del mundo?

Se me objetará que los contactos con Italia siguen siendo notables, y que artistas como Velázquez viajan por dos veces a Italia para adquirir obras de arte para las colecciones reales. Los especialistas en historia de la pintura nos indicarán que esos contactos acercan el arte italiano al nuestro. Pero no caigamos en un espejismo, el de confundir las colecciones reales con la trayectoria genuina del arte español. Velázquez, el número uno de nuestros viajeros a Italia como embajador español, sale de la prueba de fuego indemne. Escoge a los maestros preferidos, los que más le agradan, pero él no se contamina. Su retrato de Inocencio X lo pregona.

La confinación del arte español es un hecho, y puede ser uno de los alcaloides de la originalidad que alcanza sobre todo su punto máximo en el siglo XVII y en buena parte del XVIII. En pintura, el predominio de la pintura religiosa, consecuencia de la situación española tras la contrarreforma, puede separarnos del resto de Europa, aunque paradójicamente Velázquez, tan español, no sea un pintor religioso como lo son Ribera, Murillo o Alonso Cano.

Pero acaso otra explicación reside en la autosuficiencia de un ente político de la envergadura de España y de más de medio continente americano, realidad de la que no sabemos si unos y otros, españoles y americanos, nos hemos dado cuenta. Han existido imperios desde los persas a Alejandro y Roma, desde los zares de Rusia al de los colonizadores británicos, pero ninguno de éstos puede compararse al Imperio español en sus dos componentes esenciales. España y el continente

descubierto por Colón. Un imperio dúplice nada menos que separado por el océano Atlántico con un pie en la vieja Europa y un inmenso solar allende los mares.

Este arte tan inconfundiblemente español, y que no tiene paralelo con el barroco de otros países europeos —bien sea Italia o los países germánicos—, perdura casi durante dos siglos, XVII y XVIII, pues en este último, a pesar de la llegada de los Borbones, no se secan las fuentes de nuestro barroco que, muchas veces en el llamado Siglo de las Luces, da las pruebas más osadas de esa desbordante fantasía que más confundía y especialmente exarcerbaba a los caballeros ilustrados.

Nombres como los de Churriguera, Ribera, Tomé, Casas Novoa, los Figueroa, Hurtado Izquierdo, Pedraxas o Rueda, en España, y Francisco Becerra, Martín Torres, Juan Miguel de Agüero, Arrieta, Lorenzo Rodríguez o Francisco Guerrero, en América, pueden considerarse esos famosos Heresiarcas y geriogoncistas como los llamaban Ponz y con él otros ilustrados, colocándolos en es escalón más bajo del delirio arquitectónico. Algunos no tuvieron empacho en llamarles los fatuos delirantes. Hoy estos hombres provocan nuestra admiración y se llevan la palma en cuanto a la invención y originalidad en el arte español.

Después del chisporroteo barroco volvemos a etapas de mayor serenidad y calma aunque de menos originalidad e invención. Se trata de un intento de europeizar España y sacarla de su aislamiento. Otra vez vienen artistas extranjeros a galvanizar el retraído y confinado arte español. Llegan los franceses como Houasse, Jean Ranc, Louis Michel van Loo; italianos como Corrado Giacchino o Juan Bautista Tiepolo; bohemios como Antonio Rafael Mengs; italianos como los arquitectos Juvara, Sachetti o Sabatini, que entre todos tanto influyen en los españoles como los González Velázquez, los Bayeu, Mariano Salvador Maella o Ventura Rodríguez. Se instaura un arte convencional, académico y culto, pero del que desaparecen las fuertes raíces españolas del que sólo nos salva la gigantesca y plural estatura de Goya, un genio capaz de dominar con sus pinceles y con su alucinante imaginación todo un mundo de realidades y quimeras.

Después de Goya el romanticismo, el realismo y el positivismo, la pintura de historia, el impresionismo de Sorolla, el brío escultórico de Benlliure, los dos grandes valencianos, y el magnífico dominio de la técnica se dan la mano. Pero la genialidad vuelve a refugiarse en dos nombres Antonio Gaudí y Pablo Picasso y de lo que ha venido después prefiero ahora no hablar porque tendría que abrir un nuevo capítulo. Prefiero decir como Manzoni en la Oda a Napoleón: "ai posten l'ardua sentenza".