

estas dos espléndidas muestras de lo que podía dar de sí en el siglo XVI, en Flandes, y por el impulso de un hombre tan entendido en arte, tan aficionado como el hijo de Carlos V. Era Felipe II lo que se llama un *amateur*. Acaso mucho de lo mejor que como arte ha tenido España, se le debe a él, que lo trajo de Flandes o lo protegió aquí, y si no está en España aquel portentoso *Cordero místico*, de Van Eyck, que tanto me encantó en Gante, no es culpa del *Prudente*, que intentó varias veces hacerlo cosa nuestra.

El dosel, como digo, vale en su género, lo que pueda valer el tríptico famoso. Dos son los tapices que lo componen: uno el respaldo, otro el que formaba el verdadero dosel. El primero es el Calvario, pero un Calvario de ensueño, bañado en misteriosa luz azulina, con unas lejanías delicadas, un arbolado fino y glácil, y sólo cuatro figuras, siendo la de la Virgen un prodigio de poesía y sentimiento. No hay sayones, no hay más que testigos afligidos del suplicio, que, con un sentido místico, asisten a él, atentos sólo a presenciarlo, a reverenciar el Misterio que encierra y que se significa en la actitud de la Magdalena, recogiendo, en el Santo Grial, la sangre divina que mana del costado.

El otro tapiz es, si cabe, más soberano de ejecución y de dibujo, y encierra solo, en una gloria, la cabeza del Padre Eterno, y bajo su pecho, la simbólica paloma. El arte no puede ir más allá.

En el catálogo de esta Exposición leo que desde mediados del siglo XVI la preocupación de la forma y de la decoración tienden a reemplazar la idea religiosa. Sin duda el fervor era mayor en la Edad Media, pero no han dejado de aparecer grandes artistas religiosos después del XVI, y en España son legión: basta recordar a Zurbarán, Ribera y Murillo; baste pensar en nuestros grandes creadores de la talla en madera, los Hernández, los Castro, los Moure, los Villabrille, los Montañés. En España el Renacimiento, sin perder ninguno de sus caracteres, ha determinado una intensa florecencia de arte religioso. Hasta en el período barroco creó belleza religiosa.

De todas estas épocas encontramos muestras y testimonios en la Exposición de que hablo. Al lado de las tablas góticas y de los trípticos con santos de aureola y fondo de oro, resaltan tallas y pinturas del XVII y aun del XVIII, llenas de fervor. Tal es el Jesús niño, con la Cruz a cuestas, poniendo el pie sobre el mundo y rodeado de angelitos sin cuerpo, que exponen los franciscanos de la iglesia de San Fermín de los Navarros. Esta efigie, de talla, pertenece a la inspiración franciscana, la misma que dictó a Murillo su lienzo *San Francisco abrazando a Cristo*, asunto por ningún artista ideado, hasta que lo abordó el pintor español. El Niño Dios de los franciscanos es otro testimonio de la íntima compenetración del espíritu de San Francisco y el de Jesús. La túnica de la efigie no es otra cosa que el hábito franciscano, y la cuerda que la ciñe, es el cordón de la Orden. Sus pies están descalzos, y, como los de San Francisco en el lienzo de Sevilla, pisan el mundo. La talla es encantadora, y la considero española, no italiana.

A la misma corriente sentimental responde el Niño Jesús abrazado a la Cruz, propiedad del Sr. Coello y atribuido a Valdés Leal. Todo nuestro siglo XVII es un venero inagotable de inspiración religiosa, hermanada con el realismo sencillo de los grandes maestros de aquel período, hasta Claudio Coello, en quien se acaba la tradición, al menos en la pintura, porque, hasta fines del siglo XVIII, hasta la aparición impen-sada de Goya, los pintores que tengan renombre en España serán extranjeros, en su mayor parte italianos.

En la talla, no hay tan brusca interrupción de la veta nacional. Síguese trabajando admirablemente, y de ello quedan muestras aun a fines del XVII y principios del XIX, en los magníficos *Nacimientos* que atestiguan que la tradición persevera.

En los Cristos de talla, de tamaño natural, que han sido uno de los triunfos del romanticismo español, produciendo honda emoción contra las reglas vulgares del clasicismo, algo se ve en este Museo, aunque falte el Cristo más típico, el de las enaguillas y la peluca del cabello natural de mujer, repartida en largos mechones a ambos lados de la frente y descendiendo hasta la cintura. Este crucifijo, eminentemente español, el que cantaron las leyendas, no tiene en la Exposición diocesana más representación que el cuadro, muy conocido, de Menéndez Pidal, titulado *El Cristo de la Vega*. Nadie ignora el asunto de este cuadro: se funda en una de las obras maestras de Zorrilla, *A buen juez, mejor testigo*.

Pero, en toda la Exposición, no hay un Cristo de enaguillas, y son los Cristos españoles, tal cual la devoción nacional los ha sentido. ¿Será que no se concede a las imágenes «de vestir» consideración de obra de arte?

Esta cuestión se ha agitado mil veces, y yo he es-

cuchado muy doctas razones que no han llegado a persuadirme. Jamás me he avenido a que exista algo que sea estrictamente ortodoxo en arte, nada que limite los dominios del sentimiento estético. Donde ponemos nuestro corazón, nace la hermosura. Sostuve, un día, en encarnizada discusión, que todos los dioses son bellos, hasta el terrible Huitzilopotzli con sus dos franjas azules que le cruzaban el rostro, porque en los dioses ha cifrado la humanidad tanta suma de esperanza, de fe, de sentir, que no es posible dar por feo a un dios, siquiera sea un ídolo. ¡Con cuánto mayor razón puede defenderse la hermosura de nuestras imágenes «de vestir»! El realismo que las inspira no será aquel realismo griego, que más bien debe calificarse de naturalismo: una Virgen de los Siete Dolores no será ni una Diana, ni una Cibeles: yo no me atrevo a decir que es mucho más interesante y conmovedora. Hay un poeta francés, Baudelaire, que ha comprendido este encanto singular de nuestras Dolorosas, y lo ha cantado, sin que para darse cuenta de este hechizo psicológico necesitase ni aun ser cristiano convencido. Le bastó para ello lo que tenía de sentimiento católico y estético infiltrado en el alma.

Y sostendré siempre el derecho artístico de las imágenes de vestir, al menos aquí donde forman parte de nuestro espíritu. Y digo que, desde el punto de vista de la moción de afectos, el Cristo de la Vega, con sus enaguillas y su pelo largo, natural, sedoso, que le ofreció la vocación de alguna mujer maltratada por la vida y que busca consuelo, me parece tan atractivo como este otro Cristo que acabo de admirar, obra de un artista que hasta la fecha me era desconocido: Salvador Páramo.

Lleva este crucifijo el número 44 en el catálogo; es de tamaño natural, talla en madera, y fué encargado por el famoso P. Claret para la iglesia de Montserrat, en la Plaza de Antón Martín; cuando ésta se derribó, la magnífica talla pasó a la iglesia de Santa Isabel. Es imposible nada más enérgico, más vigoroso, más perfecto como anatomía, que esta escultura, y antes de saber su fecha, al pronto, se la tomaría por una obra del Renacimiento. Hubo en efecto algunos sorprendentes escultores en este período (mediados del siglo XIX), pero, según sucede a Páramo, sus nombres son poco conocidos.

De propósito he dejado para el final el crucifijo de la reina María Estuardo, que expone la reina María Cristina. No porque tenga este crucifijo gran valor artístico, sino por el recuerdo que evoca, ante él se apiña la gente en la Exposición. Su descripción fiel es como sigue: «de esmalte blanco, menos el paño plegado que rodea el divino cuerpo, y que es de oro. La corona conserva bastantes restos de esmalte verde translúcido, y las disformes gotas de sangre, que manan de las manos, pies y costado del Redentor, no son piedrecitas que imiten rubies, sino lagrimones de esmalte rojo translúcido. La Cruz conserva huellas del filete de esmalte negro que la circundaba, y de azul en el florón superior, compuesto de cuatro volutas, y en las laterales de dos volutas, faltando en todas las virolas o remates. En la parte inferior falta, no sólo el remate, sino también el florón, pudiéndose apreciar la gota de estaño con que fué soldado el remate de la sacra donde estuvo tantos años, bárbara mutilación que hizo desaparecer la tapa posterior con los pasos de la Pasión, en esmalte, que cerraba la Cruz y el Lignum Crucis, dejando al descubierto la caja o hueco de la reliquia».

Así lo detalla el Marqués de Laurencin, académico de la Historia; pero de tan exacta descripción sólo resulta que el crucifijo no es ninguna maravilla de arte; la figura de Cristo en él aparece más bien defectuosa y sin la elegancia de dibujo que caracteriza al Renacimiento. El mérito de este crucifijo, que la desdichada reina de Escocia conservó hasta sus últimos instantes y que formó parte de su indumentario, pues lo ostentó sobre el pecho siempre, en eso está: en lo que recuerda de dolores, de días sin consuelo, de fallidas esperanzas, de agonías y torturas en la cruel prisión. Este crucifijo, prenda de una convicción religiosa que tan caro le costó confesar a la reina, sintió latir aquel corazón animoso, regio, predispuesto al ejercicio de todas las virtudes viriles, aunque, por su mal, predispuesto también a las ternuras femeninas. Y es la cautividad, el martirio de la rival de Bess, es aquel drama que genialmente cinceló Schiller, y que aun hoy constituye el triunfo de tantas grandes actrices trágicas — lo que nos obliga a detenernos ante la reliquia, de la cual surge uno de esos poemas dolorosos de la Historia, que la novela no consigue emular. Hay lágrimas, evaporadas por el tiempo, y que fluyen otra vez en nuestra alma, en el crucifijo de María Estuardo.

LA CONDESA DE PARDO BAZÁN.

LA VIDA CONTEMPORÁNEA

Entre las Exposiciones que estos días están atrayendo un público mucho más numeroso del que solía acudir años atrás a esta clase de espectáculos, llama la atención la de crucifijos o, para expresarme con mayor exactitud, de representaciones de la Cruz y Crucifixión, dentro del arte.

Con motivo de esta Exposición, vuelve a la memoria el caso único del instrumento de suplicio, convertido en símbolo de salvación y gloria. La Cruz, en los primitivos tiempos, no fué, sin embargo, sólo un patíbulo: en muchas civilizaciones y creencias tuvo sentido religioso, y hay libros enteros que tratan del signo de la Cruz antes del cristianismo. Los primeros cristianos, sin embargo, no la adoraron abiertamente: mientras duraron las persecuciones, se limitaron a sugerirla con signos como la letra griega *Tau*. La primera representación de Cristo en la Cruz, es infamante: es la célebre caricatura del Palatino, que vi en Roma: un asno crucificado, y debajo un soldado, el soldado cristiano a quien satirizaban sus compañeros de cuerpo de guardia, con el burlesco letrero: «Alexamenos adora a su Dios». Sin duda un neófito ferviente fué la víctima de esta broma de cuartel.

Ello es que hasta el siglo V, triunfante ya la Iglesia, no aparece la representación de Cristo en la Cruz, que tan hermosas páginas había de inspirar. Dos ejemplares quedan: una escultura en madera, y una placa de marfil, y por cierto que en esta última aparece ya, al lado de la representación del Calvario, tal cual se ha venido haciendo, el ahorcamiento de Judas, pendiente de un árbol en cuya cima, doblegada al peso, cantan los pajarillos.

En el siglo VI, la tradición se precisa más aún: se ve a los soldados echando suertes sobre la túnica; a los dos ladrones; a las Santas mujeres; al sayón que rompe el divino costado con su lanza, y al que eleva la esponja empapada en hiel y vinagre. En otra representación, el pie de la Cruz se apoya en la loba romana, revuelta en actitud fiera, mientras Rómulo y Remo beben el jugo de sus ubres.

Y desde el siglo VI, la Cruz y el crucifijo no cesan de ser tema favorito, asunto fecundísimo de inspiración, variamente interpretado por los artistas. Lo que la Junta diocesana ha reunido en el Palacio de Bibliotecas y Museos para exhibirlo no es sino parte insignificantisima de este inmenso desarrollo del motivo profundamente sentimental y dramático de la Pasión y Muerte de Cristo; y, sin embargo, da idea de muchos aspectos de tan gran desenvolvimiento, desde sus orígenes, en el período bizantino, hasta el momento actual.

Encuéntrense en la Exposición diocesana los Cristos de cobre esmaltado, los Calvarios de bronce, plata, madera y marfil, las cornucopias de coral y bronce, las tablas de los primitivos, las cruces — relicarios conteniendo trozos de Lignum, los crucifijos de campana, los estuches de cuero labrado en forma crucifera, las pinturas representando escenas de la Crucifixión, las grandes cruces procesionales, de plata o bronce, los trabajos en alabastro, los horarios, y pasionarios miniados, los relicarios, los relojes figurando cruces, los bordados en terciopelo y seda, y no es de las menores curiosidades de la Exposición el monetario, en que figuran monedas de Constantino el Grande y de Santa Elena, de Teodora y del socio de Constantino, Maximino Daya, el atormentador de Santa Catalina de Alejandría. Hay hasta crucifijos de porcelana del Retiro, y, por supuesto, esmaltes, alguno de ellos sorprendente de color y bellos grabados.

Hay, en especial, un tapiz — o mejor dicho, dos —, que, como suele decirse, se comen a todo lo demás. Son los famosísimos que ya he visto figurar en grandes Exposiciones universales, y que formaban el dosel de Felipe II. Los expone el Rey.

Nunca el arte de la tapicería rayó más alto que en