

Contestación al discurso anterior

Por Francisco ZUERAS TORRENS

Es para mí un motivo de gran satisfacción el pronunciar este discurso, para recibir como Académico Numerario al Ilustrísimo Señor don Angel Aroca Lara, contestación al suyo de ingreso, que, como habréis comprobado es una pieza fundamental en la investigación de una de las parcelas más sugestivas de la escultura barroca andaluza. Después de formularle un cordial saludo y darle la bienvenida en nombre de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, esbozaré brevemente algunos aspectos de su brillante personalidad e historial.

Recordando primeramente que el señor Aroca Lara, Licenciado en Historia del Arte y Maestro Nacional, nacido en La Roda de la Mancha, provincia de Albacete, desde su llegada a esta tierra cordobesa se integró plenamente en su vida cultural. No sólo de la capital sino también de la provincia, como lo demuestran sus cargos de Cronista Oficial de la Villa de Iznájar y Secretario de la Asociación Provincial de Cronistas Oficiales de Córdoba.

Don Angel Aroca Lara es Profesor Titular de Historia del Arte de la Escuela Universitaria de Profesorado de EGB, de Córdoba, donde su labor docente ha sido tan intensa como eficaz. No obstante, su apasionamiento por el arte y la cultura toda le ha llevado a sacar tiempo para ser profesor de los Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba, sobre «El Barroco en Andalucía», celebrados en Priego y Cabra, y profesor de Cultura Andaluza en los cursos desarrollados en Córdoba capital y provincia. Para ser pregonero de las fiestas de varias localidades y colaborar con sus escritos en diversas publicaciones. Y hasta ha sacado tiempo para cultivar la pintura, participando con éxito en exposiciones colectivas de localidades albaceteñas y conqueses, y en la de «Pintores y escultores de la Real Academia de Córdoba», celebrada en 1986 en el Círculo de la Amistad de nuestra ciudad.

Una intensa y polifacética labor que sería reconocida en su momento por esta Academia, nombrándole Académico Correspondiente, distinción a la que hizo honor con su asistencia frecuente a nuestras sesiones, en las que ofreció interesantes comunicaciones, fruto de su labor investigadora. Que se ha dirigido hacia los campos de la Didáctica, la Historia y el Arte, con preferencia en esta última rama, puesto que aunque ha publicado estudios sobre temas históricos —como el titulado «Iznájar en el levantamiento de Pérez del Alamo»—, destacan los relacionados con la escultura andaluza.

Muchos son los temas del profesor Aroca que han visto la letra impresa: «La escultura cordobesa del Seiscientos», «Reflexiones ante el Cristo de la Agonía» —que es un interesante estudio sobre una de las obras cumbres de

Juan de Mesa-, «La obra de Duque Cornejo en Córdoba», «Notas para el estudio iconográfico e iconológico de la sillería del coro de la catedral de Córdoba», *El Crucificado en la imaginería andaluza*, libro editado recientemente en la colección de bolsillo «Cajasur», y un largo etcétera.

Una importante labor investigadora la del nuevo Académico Numerario don Angel Aroca Lara, sobre todo en la faceta escultórica. Que por último la ha dirigido hacia el tema del Niño Jesús, tema por él hondamente sentido, como lo demostró ya con su trabajo «Un Niño de Duque Cornejo en la ermita del Socorro», que también fue publicado. El discurso que acabáis de oír sobre «Iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en la escultura barroca andaluza», viene a ratificar su profunda dedicación al servicio del estudio y de la divulgación.

Un discurso, el que acaba de pronunciar, elaborado documentadamente en torno a una de las más sugestivas parcelas del arte barroco. Con el que me siento tan identificado —como lo he venido demostrando en conferencias y publicaciones—, cosa que puede resultar extraña, puesto que mi nacimiento y treinta y ocho años de mi vida tuvieron como telón de fondo el arte románico, que es precisamente la antítesis de los esquemas barroquistas.

Como bien ha señalado en su discurso don Angel Aroca, la iglesia medieval no se distinguió en potenciar el culto al Niño Jesús, lo que hizo que esta iconografía en mi tierra natal altoaragonesa —bastión importante del Románico— quedara reducida a esas hieráticas Vírgenes coronadas, sobrecoedoras en su rigidez, de rostros alargados y ojos de mirada atónita, que tienen sentado sobre su pierna izquierda al Niño Jesús, también coronado, de recia expresión e inexpresiva actitud. Por lo que mi descubrimiento juvenil del Divino Niño fue a través de su papel de simple acompañante de esas Vírgenes sedentes, de complemento para simbolizar mejor los conceptos de María como Trono de Cristo, de Madre de Dios y Trono de la Sabiduría.

Pues bien, a pesar de haberme formado estética y espiritualmente bajo la impronta de la reciedumbre románica, cuando llegué a Córdoba, hace ya treinta y dos años, no tardé en asimilar totalmente el arte barroco escultórico. Tanto el que narra el sufrimiento físico y mortal agonía de Cristo en su Pasión, como este que exalta a Cristo en su infancia, tratado con extremada dulzura, por medio de delicadas formas policromadas con el más rico colorido de la vida.

Y asimilé pronto el Barroco escultórico porque descubrí que sus imágenes, aquellas cristíferas extremadamente dramáticas, o estas infantiles extremadamente dulces, eran algo así como la conjunción de los extremos mismos de toda una rica gama de sentimientos religiosos. Comprendí pronto que no podían haber sido modeladas o talladas de otra manera, dada la idiosincrasia de Andalucía. Lugar donde calaron más profundamente los designios del Concilio de Trento, en cuanto al arte religioso, haciéndolo hablar con la fuerza y elocuencia del más apasionado de los sermones.

Asimilé pronto, hasta el extremo de entusiasmarme, la por mí desconocida iconografía del Niño Jesús exento, al entenderla como lógica consecuencia de una época dominada por los temas de la infancia de Cristo, que-

riendo hacer familiares los grandes temas de la religión y hacer meditar a los fieles con las imágenes del Niño Nazareno, que anticipaban su Pasión y el triunfo sobre la muerte. Argumentos que por otra parte eran eficaces elementos de captación religiosa, puesto que la figura de un niño es la que despierta los mayores sentimientos afectivos y espirituales del ser humano.

Dado mi interés por este tema, ha sido para mí muy interesante y esclarecedora la visión analítica que nos ha proporcionado el nuevo Académico Numerario, don Angel Aroca Lara. No sólo lo específicamente artístico –antecedentes, iconografías, artistas– sino también el tema que trata sobre el Niño Jesús en la religiosidad y la cultura andaluzas, porque viene a poner de manifiesto el insólito fenómeno de que importantes escultores, abrumados de trabajo por grandes encargos, que les proporcionaban fama y dinero, descendieran a la realización de estas pequeñas obras, muchas de las cuales eran escondidas en la clausura de los conventos.

Como Juan Martínez Montañés, el «dios de la madera», en cuyo grandioso taller sevillano se construían los más aparatosos retablos bajo su meticulosa dirección. Artista que no sólo fue el creador de la primera y más maravillosa iconografía del Niño Jesús del período barroco, para la Cofradía Sacramental de la Catedral de Sevilla –el Niño Jesús, de pie, desnudo y en actitud de bendecir–, sino que realizó otras réplicas de esta imagen, llegando a la producción de otras fundidas en plomo, como el profesor Aroca nos ha detallado en su discurso.

Como Alonso Cano, el segundo gran creador de otra iconografía, la del Niño Nazareno, artista polifacético, siempre agobiado de trabajo –retablos, esculturas, pinturas, proyectos arquitectónicos–, que descendió a realizar esa otra pequeña maravilla de 80 centímetros, con el tema del «Niño Jesús con la Cruz auestas», para el salón de actos de la Congregación de San Fermín de los Navarros, de Madrid. Para hacer luego una réplica de la misma, con la única variante de una corona de espinas, para los Capuchinos en su residencia madrileña.

O como el cordobés Francisco Dionisio de Ribas, creador de la tercera iconografía básica –la del Niño Jesús de pie, pero vestido con lujosa túnica tallada y policromada con riqueza–, artista igualmente abrumado de encargos como creador de retablos en el taller familiar de Sevilla, como imaginero e incluso como hombre de negocios, que sacó tiempo para realizar ese bello «Niño Jesús», con destino a la iglesia hispalense de San Juan de la Palma, además de otras réplicas reclamadas por el fervor popular.

Formado, como he dicho, en las esencias del arte románico, expresión de una profunda religiosidad –arte realizado por hombres que tenían como única preocupación servir a Dios y salvar las almas–, yo me llegué a formar la imagen del artista medieval, a través del retrato del Maestro Mateo, el autor del maravilloso Pórtico de la Gloria, colocado a ras del suelo, de rodillas, en la catedral de Santiago en actitud humilde, como de pedir perdón a Dios por haber osado hacer aquella obra.

A pesar de su dedicación casi completa al arte religioso, no podemos formarnos una imagen análoga de los artistas del Barroco, que si se les puede

suponer ciertos valores llamados cristianos, olvidaban la moral natural o la dimensión ética y espiritual del hombre en términos generales.

La verdad es que a mí, por ejemplo, me resulta difícil reconocer en ese arquetipo de unción religiosa que es el «Niño Jesús con la Cruz auestas», de San Fermín de los Navarros, a Alonso Cano, célebre por su soberbia y por sus intrigas de buscón de enchufes en Sevilla, donde tanto dio que sufrir de palabra y obra al bueno de Zurbarán. Hombre de vida accidentada y de mal carácter aquel Alonso Cano, acusado del asesinato de su mujer María Magdalena —que apareció muerta en la cama de quince puñaladas—, procesado y torturado por la Inquisición a causa de esta sospecha, absuelto y huido, y finalmente ordenado sacerdote en Granada, en cuyo Cabildo provocó no pocas rencillas.

Como me resulta difícil reconocer en el «Niño Jesús», de la catedral de Sevilla, tan lleno de espiritualidad, a aquel Juan Martínez Montañés, hombre de carácter soberbio y reacciones violentas, además de creyente «sui generis». Tanto que no faltó mucho para que se viera complicado en el célebre auto inquisitorial de 1624 —en el que salieron en calidad de «alumbra-dos» algunos personajes de Sevilla muy conocidos— debido a las extrañas tendencias esotéricas del gran escultor de Alcalá la Real. Me produce desconcierto el pensar que ese espiritual Niño Jesús pudo ser creado por aquel Martínez Montañés, que padeció excomunión por un pleito «in sacris», y que incluso cometió un homicidio en el compás de un monasterio.

Enigmáticas actitudes las de Cano y Montañés, abocados a la realización de estas devotas iconografías, que tan mal casan con sus encrespados temperamentos. Solamente se justifica, en el caso de Alonso Cano, en el afán de conseguir la expresión del candor y la ternura, a manera de contrapunto de su vida azarosa —como bien ha apuntado el profesor Angel Aroca—, o bien a causa de una especie de nostalgia o amargura por una paternidad frustrada, ya que su primera mujer, María de Figueroa, había muerto de parto, y la segunda, la que murió asesinada, no le proporcionó descendencia. Por lo que respecta a Martínez Montañés, el interés por el tema infantil pudo ser ocasionado precisamente por lo contrario: por su indudable amor a los niños dado que engendró nada menos que doce hijos en dobles nupcias.

Aunque la verdad es que si se analiza el ambiente de la Sevilla de la época —que era donde estaban los grandes talleres imagineros— poca sorpresa pueden producir tales paradojas. No en vano escribió Santa Teresa de Jesús, refiriéndose a la ciudad hispalense, aquella frase de «la abominación de pecados que hay por acá son para afligir». La gran Santa Teresa que, por cierto, iba llevando imágenes del Niño Jesús de fundación en fundación de sus conventos —para ser conservados en sus clausuras en fanales de cristal—, que escribiría en otra carta, refiriéndose a Sevilla, «las ofensas a Dios que pasan en este lugar de monjas y frailes».

La psicología de Cano, Montañés y otros creadores de estas imágenes religiosas infantiles, respondían ni más ni menos que a la actitud generalizada de aquella gran ciudad, habitada por hombres y mujeres de fe religiosa, aunque muchas veces no actuaran de acuerdo con sus creencias y estuvieran

abocados a pecados y delitos de todo género, o a las actitudes más desconcertantes.

Como la del escultor cordobés, allí afincado, Francisco Dionisio de Ribas, a quien la amargura por la prematura muerte de su esposa Laureana de la Porta, le llevó a abrazar la carrera sacerdotal en 1647 –tres años después de haber realizado el maravilloso Niño Jesús de la Palma–, para después de dos décadas, abandonar lo de «clérigo de menores», convertirse en el director de los negocios del gran taller retablista creado por su hermano Felipe, y volverse a casar, con la joven Laura de Trujillo, apremiado por un impulso existencialista.

Algo misteriosamente atractivo tuvo en el período barroco el tema del Niño Jesús, cuando fue abordado por escultores de tan compleja condición humana y religiosa. Y por pintores también de opuesta dimensión ética y espiritual, puesto que, por ejemplo, al lado del altivo Valdés Leal, de orgullo exagerado e insoportable soberbia, estaba Bartolomé Esteban Murillo. Hombre de temperamento devoto y volcado hacia una «tierna dulzura», que le convertiría en el intérprete máximo de las argumentaciones de Cristo Niño, con esas versiones insuperables que se llaman «El Buen Pastor», del Museo del Prado y de la colección Lane de Londres; del «Niño Jesús dormido», de la Art Gallery de Sheffield, etc. Intérprete magistral este Murillo del Niño Jesús, solo pero también acompañado de Su Madre, en tantas y tantas inolvidables composiciones, unas de signo naturalista y otras con fondos de gloria poblados de niños que juegan en un mar de nubes.

Algo misteriosamente atractivo tuvo en el período barroco el tema del Niño Jesús, cuando fue también la gran tentación de los mejores poetas de la época, andaluces y no andaluces, con Lope de Vega a la cabeza. Sin duda alguna, con textos de Lope se podrían ilustrar todas las series escultóricas del Niño Jesús de los conventos de clausura, iglesias y colecciones, a los que se ha referido en su discurso el profesor Aroca, de manera tan brillante.

El Infante Divino fue motivo de inspiración de poetas o poetisas, como Sor Juana Inés de la Cruz, que en el virreinato de Nueva España poetizaba en tono de villancico ante varias imágenes del Niño Jesús, colocadas entre los objetos y centenares de libros que atesoraba en su «celda-apartamento» del convento de jerónimas. Sonetos, décimas, quintillas y romances dedicaron al Niño Dios otros grandes poetas. Como Luis de Góngora o José de Valdivieso, que pudo competir con Lope de Vega, que fue el renovador magistral del villancico, en el período barroco, con el Niño Jesús de protagonista. El gran Lope que escribiría aquello de

Las pajas del pesebre,
Niño de Belén,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.
Quedito, que duerme aquí.
¿En el suelo duerme? –Sí.
Pues decidle que despierte;

que viene tras él la muerte.

Nada mejor para dar fin a esta disertación y a este acto que estos versos de Lope de Vega, puesto que en ellos, fieles a la obsesión barroca de proyectar el Niño Jesús hacia su destino doloroso, preconizándole la muerte, se condensan todas esas iconografías —el Niño de Navidad, el Niño de Pasión, el Niño Jesús dormido, etc.—, que tan documentadamente nos ha analizado el nuevo Académico Numerario, Ilustrísimo Señor don Angel Aroca Lara. Al que doy un fraternal abrazo de compañero y amigo, al mismo tiempo que le expreso la más cordial bienvenida en nombre del cuerpo académico.