

Boletín

del

Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid

Núm. 21

Octubre, 1930

Los grupos de "La Piedad" de Gregorio Fernández ⁽¹⁾

El del Museo

En la inmensa labor que acumuló en su haber de artista el gran imaginero castellano del siglo XVII Gregorio Fernández, se acentuaron modalidades y se crearon tipos que han persistido hasta nuestros días, sirviendo las obras de inspiración a escultores modernos por comprenderse reflejaban aquellas nuestro carácter nacional con todos sus expresismos, naturalismos y hasta misticismos.

Gregorio Fernández, ciertamente, creó modelos, que repitió él mismo, suponiendo que, sin duda, había dado en el tipo forjado en su imaginación excesivamente delicada, tranquila y resignada. Y en la gran cantidad de estatuas que salieron de sus manos, hizo descollar de manera maravillosa, dos modalidades en las que reconcentra todo su saber de artista: su técnica suave y escrupulosa, por lo mismo que culminaba los límites del naturalismo; su religiosidad puesta a servicio de un Arte que requería comentar el ambiente de época, como corolario de las ideas dominantes en el pueblo culto y no culto.

Esas dos modalidades las dan sus famosos Cristos desnudos y sus magníficas Vírgenes en el dolor de contemplar al Hijo muerto. Sirviéronle de base las dos figuras más relevantes del Cristianismo: Cristo y la Virgen. Pero no le alucinaron y preocuparon los temas ni los asuntos en que el alma se expandía en éxtasis de alabanzas y de glorificación, suponiendo, por de con-

(1) Aunque estos dos artículos que incluimos bajo este epígrafe han sido ya publicados en otras ocasiones, les reproducimos ahora, modificados en algunos particulares que la investigación moderna exige.

Igual criterio hemos de seguir en otros estudios que se irán dando, ya de cosas del Museo, bien referentes al arte en la provincia.

tado, que toda su labor había de ser de Arte religioso, si no que, cuerpo enfermizo el suyo, influye su alma de los alientos de la muerte y del dolor que la muerte inspira. Por ello, nunca estuvo más inspirado el maestro Gregorio Fernández que cuando tocó los temas de Cristo muerto o la Virgen en su atribulado dolor de madre. Pensaba, quizá, Fernández, que tan cerca veía la muerte,—aunque delicado de salud vivió muchos años,—que no existía para el alma otra emoción tan intensa como la contemplación del cuerpo yerto, rígido y lívido del que pasó a otra vida, ni había otro dolor como el que torturaba al que en este mundo se quedaba privado del ser amado. Y llevó su idea al Arte labrando la gran colección de Cristos difuntos, en la que dejó su alma entera de artista, y la no menos importante de Vírgenes dolorosas en la que parece resumir todos sus amores y sentimientos.

No hay para qué tratar ahora de los Cristos difuntos, ya crucificados, como el de la Luz del Museo de Valladolid, conocidísimo y muy estudiado, o el de San Pedro de las Dueñas (León), casi ignorado de poco conocido; ya yacentes, como el de El Pardo, los variados de Madrid y los dos de Valladolid que tengo por auténticos de Fernández. El tema de estas líneas es la «Piedad» del Museo y he de circunscribirme al asunto en estas breves palabras, muy breves para lo que él requiere en sus distintos aspectos.

Dentro del asunto de las Vírgenes dolorosas de Fernández cabe una primera clasificación según que la Virgen esté sola en la escultura o forme grupo con Cristo en el regazo. De una y otro especie existen variedades; pero, hay que convenir por de pronto, que casi siempre se vale de un mismo modelo, de una mujer bella, piadosa, resignada; ¿sería su mujer propia, María Pérez, pues las mujeres de los artistas frecuentemente sirvieron, en tal oficio de modelo, a sus maridos, en obras de gran interés y valor? En la segunda especie de esa primera clasificación están los grupos de la «Piedad», es decir, la Virgen con Jesús muerto en su regazo, y de ésta existen aún dos variedades en Valladolid: la actual en San Martín, antes en el convento de San Francisco, y la del Museo, antiguamente en las Angustias, en donde estaba acompañada de los Ladrones crucificados. De estos dos grupos de la «Piedad» es de más importancia y tiene más fama el del Museo y es el que ahora sale en la procesión del Viernes Santo.

La escultura es magnífica y une en una talla, todos los ideales de Fernández en las Dolorosas y en los Cristos yacentes. Pero con ser tan importante la escultura, ni es la mejor de Castilla ni es tampoco la obra cumbre de Fernández, como alguien ha pretendido o ha supuesto. ¿Qué lugares iban a ocupar entonces la estupenda Virgen de los Cuchillos de Juní y la Dolorosa de la iglesia de la Cruz del mismo Fernández?

No tengo espacio para comparaciones críticas ni para disquisiciones extensas. Baste señalar que la «Piedad» del Museo es una buena obra en la que alguien vió la corrección clásica; pero también un aspecto dramático que, ciertamente, repitió Fernández en todas sus Dolorosas.

La Señora está sentada en un peñasco y el cuerpo del Señor, tendido e inclinado, se apoya en la pierna izquierda de la Virgen; ésta sostiene, con su mano izquierda, el brazo de su Hijo, al cual oprime con la sábana sobre la que está extendido el cuerpo muerto. El Cristo recuerda perfectamente los Cristos yacentes mejores del maestro. La cabeza aparece inclinada hacia su izquierda; el brazo de este lado, el que sostiene la Virgen, pasa por encima de la rodilla de la Señora y cae separado en movimiento natural; el brazo derecho se tiende a lo largo del cuerpo; la pierna de ese mismo lado, un poco doblada, sobre la izquierda; todo en sentido inverso a los Cristos yacentes, como resultado de la colocación de la figura, pues aquí la cabeza de Jesús está hacia la derecha del observador, mientras que en los Cristos yacentes la puso Fernández a la izquierda. La sábana perfila diestramente todo el cuerpo del Señor, contorneándose éste con curvas suaves dibujadas con gran maestría. Excusado es decir que el modelado de las carnes sigue la técnica de los desnudos de Fernández: suave, con morbidez, escrupulosa en todos los detalles anatómicos, a veces rayana en la exageración. La cabeza sigue también el tipo característico de los Cristos del maestro sin añadir novedad alguna.

La actitud de la Virgen es de gran dolor y sentimiento. Sus ropajes son amplios y abundantes, con los clásicos plegados del artista, abultados y quebrados. Dirige la mirada al Cielo y el brazo derecho le extiende en expresión suplicante. La cabeza es un verdadero acierto, un momento de inspiración del artista; porque, aparte que aquellos ojos lloran de verdad, aquella boca entreabierta, que no perfila decididamente los labios, la nariz,

las mejillas, el rostro todo, en suma, componen un rostro que sufre, hace ver la agitación de la respiración, el débil quejido que se escapa de aquella boca llena de dulzuras.

Los críticos rigoristas podrían ver y notar no solamente en esa cabeza de la Virgen, lo más expresivo del grupo, seguramente, sino en otros detalles de la escultura, los recursos socorridos y hasta vulgares para acentuar las emociones del alma. ¿Qué importa ello, si todo ello despierta un gran sentimiento de piedad, de conmiseración, de dolor profundo, contagiándonos de ese dolor y amor sublimes que exhala la escultura? Porque, ya lo dijo el crítico más exigente que le ha salido a Fernández, el señor Orueta: «se hace adorable, despierta amor, y este amor delicioso y sensual, como todos los grandes amores, nos contagia con el dolor con que nos quiere contagiar, y nos deleita con la belleza en la totalidad de sus emociones».

Es esta «Piedad» una de las obras que resume, además, las exquisitices técnicas del maestro, aun llevadas a las telas, precisamente no lo más recomendable en el artista. Aquí, por lo contrario, valoró las telas, y dió más flexibilidad y finura a la toca de la Virgen y a la sábana en que se apoya el cuerpo de Jesús, así como hizo más grueso y basto el paño de que están hechos la túnica y el manto de la Señora. Bien se ven allí el lienzo de lino y la lana de éste.

En conjunto es la «Piedad» del Museo una obra bellísima que conmueve y «hace gozar la dulce emoción del arte». Es una talla magnífica, una joya apreciablesísima, sin par en su tipo o modelo, porque si en ciertas particularidades la aventaja la Dolorosa de la iglesia de la Cruz, hay que tener en cuenta que en la «Piedad» ha de contemplarse igualmente que a la Virgen el cuerpo inanimado de Jesús, y la atención ha de repartirse en las dos figuras sin que la una aminore los valores artísticos de la otra. La composición no puede ser, por tanto, más artística ni superada en totalidad por nada.

Reconcentra la Virgen la expresión del grupo, la idea fundamental, ya que el cuerpo del Señor está muerto, y logró Fernández expresar el dolor como él lo sentía; no al modo de Juní en su maravillosa Virgen de los Cuchillos, que representa el «grito del dolor», como tengo dicho, sino el dolor resignado, tranquilo, dulce, suplicante. Toda la actitud de la Virgen de la «Piedad» está rogando, suplicando al Altísimo. No protesta.

Oprime al Hijo contra su cuerpo, como amparando a la Humanidad entera; pero ruega, suplica, que aquel sacrificio que tan caro la cuesta, que la hace desfallecer y la aniquila, no resulte estéril para los hombres. A Dios pide; en Dios confía. Por eso conmueve a todo Cristiano. Ruega como nosotros la rogamos a ella, «gimiendo y llorando».

El de la parroquia de San Martín

De entre los infinitos temas que el arte escultórico religioso ha desarrollado con más intensidad, para mover la compasión de los fieles en la contemplación de los parajes de las vidas de Jesús y de María, hay dos de gran fuerza a que los artistas han prestado siempre gran atención y los fieles gran admiración, descartando como no podía menos de suceder, la escena culminante, la representación del *Calvario*, síntesis de la expresión gráfica del arte de todos los tiempos cristianos, como reflejo cierto y evidente de la Redención humana.

Quando el artista quiso pintar motivos de dulzura y de alegría, representó la *Anunciación*, el *Nacimiento*, la *Adoración de los Magos*; e hizo universal el asunto y le repitió miles de veces en todos los pueblos de la cristiandad. Pero cuando se propuso manifestar el hondo sentimiento y la compasión, aunque resignada, fuertemente expresada, se hizo dueño de dos temas, que igualmente generaliza en las diferentes épocas de la historia artística: la *Quinta Angustia* y el *Entierro de Jesús*. En el siglo XV se desenvuelven prodigiosamente estos dos asuntos, y pasan también a España, donde en el siglo siguiente tienen una significación de gran interés e importancia, por lo mismo que los artistas nacionales les reproducen con gran cariño.

La representación iconográfica del *Entierro*, requiere gran energía y movimiento en la composición, y por eso labra Juní el grupo del *Entierro* en San Francisco de Valladolid y en la Catedral de Segovia, con la misma valentía. ¿Quién con más arrostos iba a representar una escena, como la del *Entierro*, en que toda ausencia de movimiento hubiera hecho caer el acto en la frialdad y en la vulgaridad? El *Entierro* precisa sucesión de instantes para impresionar: nadie mejor que Juní para interpretar, a pesar de sus incorrecciones, y si se quiere, exageradas actitudes.

Por el contrario, la *Quinta Angustia*, esa escena acongojadísima en que la Virgen recibe y reposa en el regazo el frío y yerto cuerpo de su Hijo, descolgado del sagrado madero, es toda de dulzura y de sentimiento tranquilo; la resignación debe ser beatífica, la actitud reposada; y un maestro excelente contó también Valladolid, que elevó esas propiedades y características al mayor grado: Gregorio Fernández, eximio artista que logró, entre los primeros, nacionalizar la escultura, hacerla genuinamente española, sin dejarse influir de los manieristas italianos, y sin caer en las exageraciones a que el naturalismo desesperante condujo, después de sus días, el noble arte de la imaginaria religiosa.

Era, pues, la *Quinta Angustia* un tema artístico que entraba de lleno en las prodigiosas facultades de Gregorio Fernández, y le desarrolló, hasta por tres veces, de modo magistral, siempre con gran fuerza expresiva, como tratado por él mismo, sin la ayuda de los oficiales de su acreditado y tradicional taller, en que trabajaron, años antes, Juan de Juní y Pompeyo Leoni.

Y, en efecto, el crítico don Isidoro Bosarte, tres *Quintas Angustias* contó de Gregorio Fernández (o Hernández como hasta hace poco se decía, sin haber leído su firma auténtica), existentes en Valladolid a principios del siglo XIX. (Ahora no me he de referir a la Piedad de las Carmelitas descalzas de Burgos, también atribuída a Fernández). Era la primera de aquéllas, la que había en la iglesia de las Angustias, la segunda, en el convento de San Francisco; la tercera, la del remate del retablo mayor de la misma iglesia de las Angustias (aunque no suya según la investigación moderna) y ya se condolía Bosarte que no se citase la segunda, la de la iglesia de San Francisco, por los escritores, aunque en su tiempo estaba bien patente a la vista de todos. Las *Piedades* o *Quintas Angustias* de la iglesia de este nombre, son muy conocidas, y de ellas no he de decir nada. Como es sabido, la primera de las tres mencionadas, pasó de la iglesia penitencial a las salas de la Academia de Nobles Artes de la Purísima Concepción, y a la formación del Museo de pinturas y esculturas por la comisión clasificadora de los objetos artísticos de los suprimidos conventos, constituyó una de sus más valiosas obras. La *Quinta Angustia* del remate del retablo mencionado, pasó por ser de Pompeyo Leoni; luego, al descubrirse la escritura de contrato para la hechura del mismo, se creyó que la hizo Cris-

VALLADOLID



Parroquia de San Martín
La Quinta Angustia
de Gregorio Fernández
(Detalle)

VALLADOLID



Parroquia de San Martín
La Quinta Angustia
de Gregorio Fernández

tóbal Velázquez y a éste legalmente había que atribuirla. Pero Cristóbal Velázquez no era escultor, sino sencillamente ensamblador, y lo probable, lo más probable, casi seguro, es que Francisco del Rincón, yerno de Velázquez, sea el autor de la escultura toda del retablo, el Francisco del Rincón presunto maestro de Fernández.

Quedaba en Valladolid citada otra *Quinta Angustia* de este insigne maestro de la imaginería española, y se creía perdida; y no se hizo ningún trabajo de investigación, porque se suponía que, al recogerse del convento de San Francisco lo más importante que allí hubo, desde el punto de vista del arte, y no aparecer ese grupo de la Virgen y Jesús difunto, había sido destruido, o llevado por los mismos frailes ¡sabe Dios a dónde! En fin, se creía la obra perdida, tan perdida que el mismo don José Martí, en uno de sus estudios, expresó que «es una de tantas obras como han desaparecido sin averiguarse su paradero», y en otro trabajo, uno de los últimos que publicó, sobre *Gregorio Fernández. Su vida y sus obras* (en el *Museum* de 1912), repitió el concepto de ignorarse «el paradero» de una obra que se tenía interés en conocer.

Yo también mostré mucha diligencia en buscar la obra escultórica, y aunque un «quizá» de un escritor local moderno pudo servir de guía, fuí siguiendo una pista que creía más firme. Que la obra de San Francisco era de Gregorio Fernández no admitía duda; lo había dicho fray Matías de Sobremonte. Algo del estilo del maestro vería en el grupo Bosarte, cuando reprochaba a los escritores no haberse ocupado de la escultura; y me aprendí de memoria la descripción que hizo de ella en su *Viaje artístico: Figuras del natural*; la Virgen con los brazos abiertos y la mirada al cielo; el cuerpo del Señor no tendido, sino sentado en la tierra, sostenido en cabeza y espaldas contra las rodillas de su Madre; la base mucho más pequeña que la Piedad del Museo.

Repasé los papeles de la Comisión de monumentos y pedí noticias de obras sacadas del Museo; nada pudo lograrse. No me quedaba más que la identificación por los detalles apuntados por Bosarte, y con ellos en la memoria comprobé muchas *Piedades*, y pude, al fin, encontrar la que se creía perdida, en la iglesia parroquial de San Martín, en la capilla de San Ildefonso, fundada en 1622 por el obispo de Honduras, don fray Alonso

Fresno de Galdo. Coincidía el grupo que en esa capilla observé con la descripción que hizo Bosarte de la *Piedad* del convento de San Francisco; disposición, actitudes, eran las mismas; pero la identificación la completé en absoluto estudiando los paños, que tenían el mismo modo de hacer, la misma técnica que obras indubitables de Fernández. Aun la comprobación la llevé más adelante, y, en efecto, el grupo de San Martín y su retablo, habían sido trasladados a la parroquia desde el convento de San Francisco, después de la exclaustación.

La obra perdida, aquella escultura de paradero ignorado, la teníamos entre nosotros. ¡Menos mal! La hemos estudiado a conciencia, y algo dice de su celebrado autor, del famoso Gregorio Fernández, que creó tipos que sirvieron de modelo nada menos que a Pedro de Mena, según críticos modernos. Ello prueba que el maestro de la escultura vallisoletana del siglo XVII fué también genial e inspiradísimo; no tenía los atrevimientos y audacias de los artistas eminentes del siglo anterior, pero ¿quién pone en duda su exagerada conciencia de artista y su fuerza creadora?

El estudio detenido, pausado, del grupo de San Martín, me ha hecho ver una buena obra de la gubia de Fernández; pero no tan magnífica como la *Piedad* del Museo. La creo una de las primeras que hizo el artista, mas, no cuando su fama estaba afirmada y se había hecho el maestro. Inferiores las cabezas a las del grupo del Museo, llevan en cambio, la auténtica los paños, algo *hojalatosos* y *muy puestos* en el modelo, sobre todo los de la pierna derecha de la Virgen. El cuerpo de Jesús está *más vivo* que en la *Quinta Angustia* del Museo; no tiene aún la rigidez de la muerte, está copiado el modelo sin poner el artista cosa propia: la puso en el rostro del Señor, y no estuvo inspirado como en el *Cristo de la Luz* y en el mismo Cristo del grupo repetido del Museo.

Un poco afectada es la actitud de la Virgen con los brazos abiertos, tema que repitió Fernández varias veces: las Vírgenes de la Cruz y del *Descendimiento* en la misma iglesia; pero es muy inferior la de San Martín a la de la Cruz. Visto de frente el grupo procedente de San Francisco, no agrada la dirección de las cabezas de Cristo y Virgen, hacia el mismo lado y casi en la misma vertical, aunque naturalmente una se incline al suelo y otra al cielo; falta algo de ponderación en las masas repartidas.

Grupo hecho para retablo y no para procesión, lleva como aditamento de rigor la cruz con cantoneras de metal y un fondo de arquitectura y campo, que recuerda aún las costumbres del siglo anterior en varios artistas seguidas.

Es obra, la *Quinta Angustia* de San Martín, que no ganando nada en la oscuridad de la capilla ha sido trasladada al crucero de la iglesia; los bellos detalles que tiene requerían más luz; verdad que toda la obra en general de Fernández está hecha para admirarse sin tinieblas; éstas, atenúan u oscurecen los prodigios y habilidades del maestro, y éste tuvo momentos felices, de fuerte inspiración, que solo la luz enseña.

La obra es de mucho valor y mérito; se ve en ella un artista que estudia, que poco después empuña el cetro de la escultura castellana, el cual nadie recoge luego en Valladolid, porque Carmona trabaja en la corte; y, en fin, con toda seguridad, contamos con una hermosa escultura más de Gregorio Fernández, más apreciada por lo mismo que por tantos años se ha creído perdida. Sin ser obra genial debe ser estimadísima; algo elevado puso en ella el artista cuando, sin ser obra maestra, refleja religiosidad e inspira compasión.

En la actualidad, aunque no es escultura para procesión, y sí para altar (la parte posterior no está tallada), sale en la de la mañana del Viernes Santo llamada de Caridad.

JUAN AGAPITO Y REVILLA

GLOSAS

dos en 1

Berruguete, Juni, Fernández.—En Historia, como en matemáticas—aunque se logre aquí con menos perfección y rigor—, el dar con la solución de un problema de conjunto implica la desproblematización de gran número de sus detalles... Nosotros creemos poseer una clave, en la gran cuestión de la escultura española. Muchas de las dificultades relativas a cada escultor resultan con ello eliminadas. Por ejemplo, en el caso de Berruguete. ¿Cuál es, dentro de su personalidad artística, la influencia del elemento indígena; cuál la del elemento italiano? Pregunta ociosa, puesto que, en rigor, la influencia italiana y la influencia castellana auténtica venían a colaborar en idéntico sentido. Y podían las dos traer de consuno lección de una estética grave, de una estilización más geométrica que patética, de un abstracto clasicismo..... En el otro extremo, ¿dónde buscar, entre la obscuridad de lo biográfico, las fuentes del temperamento y de la inspiración de Juan de Juni? A Juni, nuestra documentación, más o menos tocada de leyenda, le pesca, por primera vez, en Oporto; trabajando, según se ha dicho—y nunca desmentido suficientemente, a mi parecer—en las obras de un palacio episcopal. Antes de ese episodio de su vida, nada sabemos del personaje. Colígese, con todo, del nombre y de otras circunstancias, que debía tratarse de un francés y que el apelativo «Juni» envuelve alusión a un toponomástico «Joigny», o cosa parecida. Pero acontece que, aquí también, el detalle pierde a nuestros ojos toda importancia, como no sea la del servicio a una curiosidad. Porque, si en Berruguete la influencia castellana y la italiana se nos aparecen superpuestas, no menos superpuestas, pueden presentarse en Juni la influencia borgoñona y la lusitana; trabajando las dos a beneficio de un ideal dramático, naturalista, pasional y, en último término, barroco.

En cuanto a Gregorio Fernández, que, con Berruguete y Juni, forma la gran trinidad del grupo castellano en la escultura española, tal como se nos ofrece en el Museo de Valladolid, su caso es claro. Aquí, si no se trata, en el rigor político de la clasificación, de un portugués, se trata seguramente de un gallego, y tanto monta, para representación del elemento oceánico y cósmico. Este origen le daba plena calidad. Y, aunque el origen no se la diera, la obra se la concedería. Si el retablo de Nuño González significa, por contenido sentimental, una creación característicamente portuguesa—y de esto la ciencia y la propaganda

de Reinaldo dos Santos han llegado a persuadirnos a todos—, los «pasos» procesionales de Gregorio Fernández no lo son menos en realidad. Quien quiera buscar—no sólo en lo que respecta a la emoción íntima, sino a la concreta realización tectónica— la familia artística de este escultor, yo sé bien hacia dónde le conviene orientarse. Le conviene orientarse—y a ella acercarse, y llegar, y en ella permanecer y estudiar—hacia la pequeña ciudad de Vizeu, donde se encuentra el deleitoso Museo del Grao Vasco, que es seguramente uno de los lugares del mundo donde el amigo de la historia de la cultura, que no se contenta con la eterna rumiación de los cuatro rituales lugares comunes en curso y de las consabidas clasificaciones oficiales, más puede aprender, más puede adivinar.

Un curso de historia sobre la sensibilidad barroca en el Occidente europeo debería abrirse con cinco lecciones: una, sobre la ventana de Thamar; otra, sobre el retablo de Nuño González; otra, sobre el Museo de Vizeu; otra, sobre la ciudad portuguesa también, de Braga.... Véase cómo el papel de Portugal es grande en este espiritual negocio. Y calcúlese si no vale la pena de sacrificar a tanta gloria, con vistas al mundo entero, cualquier vanidad separatista de haber producido lo que se llama en el *argot* del nacionalismo finisecular: «un estilo propio»; cualquier fantasma de ese llamado «estilo manuelino», que luego ha resultado existir, no sólo después de los tiempos del Rey Manuel....., sino antes.

La policromía de Berruguete.—Castellano e italiano, Alonso Berruguete—palentino y miguelangesco,—creador de invenciones, que, de puro clásicas, parecen helénicas—como aquellos «soldados romanos», del Calvario de San Benito, que, casi, casi, podían haber estado en el frontón de Egina; o como las cuatro mujeres que, hoy sin pies, vemos, en el Museo de Valladolid, a lado y lado del Retablo; o como el busto en la estatua del Precursor, en aquel mismo calvario, que ofrece, por su nobleza impávida en la figuración del dolor, el aspecto de una máscara de tragedia griega; o como aquellos angelotes, al pie, cuyo sentido renacentista estalla a los ojos del menos sensible,—tiene, sin embargo, un aspecto en que el naturalismo le ha corrompido ya. No olvidemos en que el tiempo ha pasado, desde la hora del Doncel, y que ahora vivimos en una época en que lo barroco es el común denominador. Tampoco conviene olvidar que la tendencia, característicamente barroca, a la fusión y confusión de las artes, venía hasta cierto punto, predeterminada, en el caso de Alonso Berruguete, por la anécdota personal; por el hecho de que, al volver el artista de Italia, lo que en realidad devolvía a la escultura castellana era una vida de pintor fracasado. Este aspecto consiste en su policromía, y en la especialidad pictórica de su policromía.

A pesar de cierta sobriedad y de un buen gusto, que detienen a esta iconografía bastante lejos del desgarró cromático de los más típicos «santos de palo» españoles; a despecho de la abundancia del oro, que—precisamente por ser un elemento convencional y ritual—impide el excesivo abandono al naturalismo, estas coloraciones, matizadas, sombreadas, y se diría que dotadas de atmósfera, de Berruguete—estas coloraciones, que ya dejan muy atrás a la simple iluminación—, hacen de cada rostro y de cada mano de sus figuras, un verdadero paisaje, para nuestra sensibilidad, rico en las sugerencias más peligrosas. Cuán impresionantes, algunos turbadores y encendidos arreboles en las mejillas de estas criaturas de madera! El San Sebastián, el fino y hermoso San Sebastián, que yergue su pequeñez elegante, hacia el centro de esta sala del Museo, pudiera creerse maquillado, como una muñeca. Ida Rubinstein, en medio de la escena, para representar el Misterio dannunziano, parecía menos maquillada que vista de cerca, esta imagen de altar. La actual degradación traída por los siglos, la usura y los asomos de grieta o desconche, lejos de atenuar acrecientan sordamente el fuego de esta morbidez. Tiene el San Sebastián de Berruguete un no sé qué febril, algo que se diría tuberculoso. La llama que le arrebola, le consume. Y ello basta para hacerle entrar—a él y a sus hermanos—en esta región de arte, donde, precisamente, el encanto y la belleza, nuestro placer y el placer de los siglos, no vienen de una impresión de eternidad, de una superación del tiempo, sino, al contrario, de una servidumbre ante el tiempo, de una caducidad, de la intensidad, que es vida, porque pudiera ser muerte; y porque esconde una alusión a la muerte, en cada uno de sus productos mejores.

El mito de Pigmalión no se concibe, ciertamente, ante una figura como la de la Venus de Milo... Pero, acaso, un visitante alucinable, solitario, perdido en las salas del Museo de Valladolid, habrá sentido la tentación de acercar unos labios sacrílegos hasta esos rostros, que la imaginación finge tibios, porque los ojos ven arrebolados. Puede entonces ocurrir que, al acercarse, hayan de pronto detenido su aliento a sobresalto y un espanto. Porque estas criaturas, que parecen a los ojos tener sangre, parecen, en ocasiones, a los oídos, tener corazón. Un ruido sordo se deja oír, a través de su pecho... Son las carcomas, que las trabajan. Pero nada impide que, un momento, se haya tenido la sensación de que allí se esconden unas entrañas robadas a la muerte, y que, por robadas a la muerte, *palpitan*.

EUGENIO D'ORS

(De *A B C*).

