

ARTICULOS

La actitud sociológica ante el arte español

Por LUIS DIEZ DEL CORRAL

Catedrático en la Universidad de Madrid

LA SOCIOLOGIA Y EL ARTE

El punto de vista sociológico es cada día más necesario para la comprensión del arte. La sociología, es decir, la ciencia que tiene como objeto temático la sociedad y sus formas peculiares de estructura, es una ciencia muy moderna pero muy ambiciosa. No están muy de acuerdo sus cultivadores en cuáles sean su contenido, sus fines, sus métodos, etc., pero ello no es óbice, sino antes bien acicate para que las listas bibliográficas se enriquezcan cada vez más con nuevas publicaciones, que no se limitan a intentar resolver o esclarecer los problemas específicos de su tan problemática ciencia, sino que, desbordando sus fronteras, se adentran por los ámbitos de ciencias afines, dando lugar a disciplinas especializadas: sociología de la religión, sociología de la economía, del derecho, del arte, etc.

Esta última disciplina sociológica es de las más cuestionables por la índole de la materia sobre que versa. Dentro de la tendencia general a independizarse y proclamar su autonomía los distintos sectores de la vida, característica del mundo moderno, el sector del arte resultó acaso el más avanzado, el que por ello, en tan buena medida, definió la época del Renacimiento. A partir de entonces, la mayor parte de las tendencias y escuelas artísticas, desde las clasicistas hasta las que postulan "l'art pour l'art", pasando por las románticas de uno y otro tipo, han defendido con mayor o menor empeño los fueros del arte contra la intromisión de factores extraños. El que busca cánones eternos de belleza o pretende combinarlos de forma nueva, el que considera que la obra artística es encarnación de una suprema verdad o producto de la pura capacidad creadora del espíritu, difícilmente puede admitir que al cumplir su egregia

misión actúa estrechamente vinculado por intereses de clase, ideologías de grupo o mentalidades sociales.

Se dirá que cosa parecida ocurre en los otros sectores de la cultura: que el jurista, el empresario, el sabio en una rama científica cualquiera, también cree que su actividad es libre, incondicionada, algo absoluto en mayor o menor grado. Pero en el caso del arte es preciso admitir que ese grado de absolutez es de los más elevados, y que repercute muy especialmente en lo que se refiere a la estructura de la sociología del arte a través de cada uno de sus dos términos. Que el arte postula de por sí una autonomía a ultranza frente a las vigencias de las instancias sociales es algo que se pone de manifiesto no sólo en la actitud de los artistas más representativos de nuestro tiempo, anárquicamente rebeldes o despectivos frente a las más perentorias exigencias de la sociedad, sino, de modo paradójico, a través de la actitud de los sociólogos que cultivan la especialidad de la sociología del arte.

Adviértese efectivamente en ellos, de una parte, una especie de timidez y de respeto ante el contenido del arte y, de otro, como reacción dentro de la mecánica de un complejo de inferioridad, un rigor implacable en proclamar la subordinación del campo artístico a los factores sociales. Ambas actitudes no son contradictorias, porque los rigores y las violencias tienen como un sentido abstracto y se detienen en los linderos mismos del arte, sin pretender traspasarlos. Es como un fuerte oleaje que por mucho que bata la costa no la vence, antes bien pone de relieve la solidez rocosa del terreno. Lo mismo viene a pasar en esas obras de Sociología del arte o Historia social del arte, en que se afirma rotundamente —así por un Arnold Hauser (1)— que el arte del Renacimiento italiano, por ejemplo, no es otra cosa que la “traducción a términos artísticos de los ideales aristocráticos, conservadores, acariciados por una sociedad empeñada en su permanencia y continuidad”, lanzándose el juicio con tal seguridad que no necesita ser comprobado mediante el señalamiento de concretas correspondencias y condicionamientos en materia de símbolos, temática artística, fórmulas decorativas, tipos de profesionalidad, etc.

En el fondo, el implacable sociólogo tiene un respeto exagerado por los arcanos de la creación artística, la toma en bloque sin atreverse a deslizarse en su interior, y se limita a atacar el continente compacto con que se tropieza desde fuera, batiéndolo con el oleaje bravío de la causalidad social, de un signo ideológico u otro, en lugar de deslizarse modesta, interrogadoramente, por una sutil red de canales, por un sistema vascular apto para conducir al sociólogo hasta el corazón mismo de la obra de arte. La verdad es que la mayor parte de los libros de sociología del arte de los últimos años

(1) “The Social History of Art.” London, 1951. (?), pág. 547.

dan poca impresión de enredo y travesura intelectual; parten de la discriminación más o menos tajante entre fenómenos artísticos y sociales, dando a éstos un sentido fundamentalmente económico y considerándolos como una especie de fondo, de "background", sobre el que afloran a la manera de epifenómenos las creaciones artísticas. Cómo han surgido esas plantas, cómo han acertado a asimilar las sustancias químicas que encuentran en el suelo, en qué medida ha sido éste transformado para convertirse en humus fecundo, es algo que escasamente interesa al sociólogo, más dado —para remarcar nuestra metáfora— a las cuestiones externas, descriptivas, espectaculares, del geógrafo, que a las más delicadas e íntimas del edafólogo o el botánico.

Más es preciso tomar como modelo —es inevitable que el cultivador en nuestro tiempo de una ciencia humanista siga más o menos la pauta de una ciencia natural— al botánico, que se esfuerza por penetrar en los secretos de la vida de la planta, y no al geógrafo que se conforma con describirnos las zonas de cultivo, las cantidades de cosecha recogida, las condiciones generales del clima. Es preciso, en una palabra, considerar al arte no como algo que brota en el flanco de la sociedad, sino como un fenómeno esencialmente social. El arte es un fenómeno social no sólo por sus supuestos, por sus medios, por sus finalidades externas, sino por sus más esenciales estructuras. Un sociólogo malogrado, M. Guyau, que abordó los problemas que nos ocupan con evidente genialidad, descubría el carácter social en la célula más mínima de la vida artística: "el sentimiento de lo bello —escribía (2)— no es sino la forma superior del sentimiento de la solidaridad y de la unidad en la armonía; es la conciencia de una sociedad en nuestra vida individual".

Para gozar en su plenitud una obra artística es preciso descender a sus supuestos sociales. Porque una obra de arte, por pura y cerrada que pretenda ser, es un organismo fragmentario. El artista que la compuso dejó muchas cosas en el tintero, no porque se le olvidaran o no tuviera tiempo de expresarlas, sino porque eran cosas ya sabidas, convenciones que no resultaba preciso recordar, preferencias por demás obvias, convicciones en que una ligera alusión era suficiente; lugar común, en una palabra, "res mostrenca", vulgar social, sobre la que se erige la obra individual del artista como una colina sobre el valle. No es que lo social se limite a dar altura, basamento, a la obra autónoma del artista, sino que ésta se refiere constantemente a su medio social como una colina descubre la gracia de su línea rotunda por el vacío del valle o contrasta la luz de su cumbre con la penumbra de la hondonada.

En toda obra de arte hay una dialéctica concreta con la sociedad de su tiempo. Es mucho más que un condicionalismo global, es una

(2) "El arte desde el punto de vista sociológico". Trad., Madrid, 1931, pág. 52.

correspondencia muy precisa y pormenorizada. Pero tampoco se trata de una dependencia, de un sometimiento, como pretenden no pocos sociólogos de contextura más o menos marxista, acaso sin saberlo, sino de una relación ambigua, de la que pueden derivarse las máximas posibilidades para la libre creación individual. También el genio necesita para sus creaciones de una materia prima social. Acaso el genio se diferencia del mero talento por su mayor capacidad de asimilación de lo social, es decir, por su capacidad de representar las grandes convicciones, anhelos, impulsos que son textura de la vida social, pero justamente porque no se ha sentido en actitud de sumisión frente a ellos, sino que los ha asumido y apretado con garra poderosa, remoldeándolos en su obra artística (3).

Arte popular y arte personal no son términos incompatibles; núntrese mutuamente. Gran parte del arte popular es poseso de un arte individual y aristocrático, y el arte más personal tiene que hundir sus raíces en las entrañas de las formas más sociales del arte. La historia del arte español, acaso más que la de ningún otro pueblo europeo, patentiza lo que venimos diciendo. Cervantes y Goya son cumbres máximas, insuperables, de creación personalísima, pero al mismo tiempo penetraron radicalmente en las entrañas de la vida popular en las formas artísticas elementales de sus refranes, de sus costumbres, de sus fiestas, de las vulgaridades y tinieblas colectivas.

EL ARTE ESPAÑOL FRENTE AL ESTILO

Pero no vayamos demasiado de prisa. No se trata en esta ocasión de destacar las características específicas del arte español, sino tan sólo de poner de relieve la necesidad de considerarlo en su conjunto desde un punto de vista sociológico, y desde un punto de vista sociológico penetrante, sutil, que se deslice en el seno más secreto de la obra de arte.

El otro punto de vista sociológico, más usual, que acabamos de comentar, es de todo punto insostenible en el caso del arte español, porque le falta el supuesto para que aquél entre en juego con su dualismo peculiar de arte y sociedad. El arte español no se ha ofrecido a lo largo de su historia, ni acaso en ninguna época de la misma, como un sector autónomo y cerrado de la cultura, ni ha mostrado una evolución proseguida, objetivada, inmanente, a la manera del arte italiano o del arte francés. Las formas artísticas en el Renacimiento y el Barroco italianos, en el gótico y el clasicismo galos presentan un perfil tan neto desarróllanse temporalmente con consecuencia tan rigurosa, están tan inclusas en categorías estilísticas, que cabe perfectamente —no pocas veces se ha hecho —exponer su historia como

(3) Vid. del autor, "Ensayos sobre arte y sociedad". Madrid, 1955, p. 32.

si se tratase de un desarrollo silogístico en torno a unas directrices que se prosiguen con diáfana y rigor admirables. La evolución de la ojiva o de la bóveda de crucería, desde Morienvall a la Catedral de Beauvais, pasando por St. Denis, Senlis, Noyon, Laon, Chartres, Reims, Amiens, etc., constituye un sistema cerrado en que cada etapa se encuentra preparada por la anterior, y ésta hereda y resuelve los problemas de la precedente, siguiendo leyes cuyo funcionamiento, con toda su interna dialéctica, suena a perfecta sinfonía matemática. También la historia de la música alemana proporciona este goce especial, como reduplicativo del que procura cada una de sus grandes composiciones. Cabría decir que la historia de la música sinfónica germánica viene a componer la figura de una sinfonía elevada al cuadrado.

De la misma manera que la historia de la arquitectura renacentista y barroca italiana es redonda, rotunda, como una de sus grandes cúpulas. El espíritu se encuentra prendido en la contemplación de aquel desarrollo consecuente de formas objetivas. Trátase de una pura "Geistesgeschichte", de una "Historia del espíritu" que se basta a sí misma y no necesita para ser perfectamente inteligible recurrir a ningún factor que no esté explícito en el lenguaje de la obra artística. Por eso, siguiendo los pasos de Guillermo Dilthey, ha podido escribir Dvorák su "Historia del arte italiano" (4), como una pura "Geistesgeschichte", como si se tratara de una historia del pensamiento filosófico, con más rigor incluso, porque la producción artística es más notoria, más evidente y convincente que la producción conceptual.

Compréndese así que cuando los sociólogos han enfocado con sus métodos peculiares esos bloques compactos que forman la historia del gótico francés o del Renacimiento italiano, apenas hayan logrado abrir brecha, golpeando inútilmente contra verdaderos muros de granito. Poco consigue añadir el descubrimiento de una ligera variante en la mentalidad social de los gremios o en las ansias de independencia de las comunas a mediados del siglo XIII a la comprensión de ese tránsito claro, inevitable, que va de la nave a la cabecera de la Catedral de Amiens; es decir, del gótico clásico al "rayonnant". ¿De qué pueden servirnos las referencias a las cortes de los tiranos renacentistas en que trabajó Piero de la Francesca, para explicarnos algo tan suficiente de por sí como son los puros volúmenes luminosos que pueblan sus frescos? Los sociólogos no han sido capaces de cortar las líneas rigurosas que enlazaban entre sí los atrios catedralicios o los cuadros florentinos como frases de un mismo texto pletórico de sentido interno, y se han limitado casi siempre a coger el texto entero y a declararlo sometido al imperio de unas instancias sociales que, en verdad, más que la eficiencia política de la soberanía muestran la vaga virtualidad feudal de la "suzeraineté".

(4) MAX DVORÁK, "Geschichte der italienischen Kunst", München, 1928.

Pero en el caso del arte español la cosa varía por completo. No hay en él concatenación rigurosa de sus formas, no hay evolución lógística de sus estilos, ni subordinación jerárquica de las artes menores, industriales, a las mayores, ni especialidad rigurosa de la actividad artística. No es posible considerar el arte español desde el punto de la "Geistesgeschichte", de la "Historia del espíritu" objetivado, como el arte francés o el italiano. ¿Cómo va a ser ello posible si faltan no sólo las circunstancias indicadas, sino también la más fundamental de pertenencia a la órbita unitaria de una cultura?

Sobre la Península Ibérica se cruzaron desde los albores de la Edad Media dos órbitas, dos mundos culturales, no sólo distintos, sino antagónicos. A pesar de serlo en el plano de una historia universal, es evidente que en el orden del arte esos dos mundos tan distintos han sumado e integrado sus aportaciones, pero no se trata, no podía tratarse, de una verdadera fusión, según atestigua soberanamente sobre el mejor monumento del Islam occidental, la mezquita de Córdoba, la catedral renacentista levantada por los cristianos. Aun en los casos en que se consigue una articulación íntima de elementos occidentales y orientales, es imposible construir la historia del arte español como una "Geistesgeschichte" en el sentido plenario del término, con su trasfondo claro, sistemático, de significación espiritual. El mestizaje de formas artísticas cristiano-islámicas —a veces, y casi siempre acertadísimo— se produce en planos secundarios de vida artística, en planos acaso extensísimos, muy vitales y castizos, pero que no alcanzan las cimas de la significación estético-cultural. Basta recordar la silueta de las poblaciones españolas más señaladas por su mestizaje artístico: Toledo, Sevilla, Córdoba, Granada, para verlas presididas por grandes monumentos catedralicios o palaciales que tienen una manifiesta significación artística unilateral, es decir, cristiano-occidental. Habrá algunas concesiones, ciertamente, en el "triforium" del deambulatorio toledano, por ejemplo; en la planta y el alzado acaso de la gran catedral sevillana; pero esas concesiones patentizan aún más el sentido de afirmación señorial, de monumentos "de" y "a" la Reconquista que tienen los citados edificios.

LA FUNCION POLITICO-RELIGIOSA DEL ARTE ESPAÑOL

De esta suerte se nos precisa más en un sentido netamente político el aspecto sociológico del arte español. No se trata de que los supuestos sociales, las preferencias de determinados grupos o clases, el tono de ciertos climas mentales se trasluzcan a través del arte español, sino que la misma voluntad social colectiva, expresada "more político", se encuentra corporalizada en los edificios más destacados de la arquitectura española, y, en menor medida, claros es, también en las otras artes. El arte español de la Edad Media es un arte de reconquista, es decir, un arte eminentemente político, y en

sus obras de más envergadura debe su existencia a la decisión y al apoyo económico, político y artístico de las monarquías hispanas.

También —se argüirá— las grandes catedrales románicas de Alemania fueron obra de los emperadores, como tantas de Inglaterra o incluso de Francia, creaciones de los reyes o de las grandes casas feudales. Pero la historia política en estos casos penetra menos en la obra artística, es menos expresión ésta de un designio colectivo, de un destino existencial. La voluntad política exprésase en la magnitud del edificio, en su esplendidez, en la carga decorativa o en la grandiosa depuración de sus líneas, no en la misma esencia artística del edificio, por ejemplo, en su estilo. El uso del estilo gótico en Francia o en Inglaterra no tiene un específico sentido político, es un lenguaje artístico general, de que se sirven reyes, duques, obispos, abades, o los modestos burgueses cuando tienen que abrir una ventana en su casa. En España, no; es decir, en la España reconquistada del Sur —y, de rechazo, también en la de los conquistadores del Norte—. El gótico no es en Toledo o Sevilla un estilo común que la gente emplee, sino un estilo advenedizo, conquistador, un estilo que desde sus más sencillas formas está predicando una concreta situación de dominio social,

Poco importa que luego los conquistadores que se repartieron las ciudades y pueblos andaluces siguieran habitando en caserones o palacios árabes, y que los grandes señores y los reyes construyeran los suyos de acuerdo con la tradición morisca, sirviéndose como en el caso del Alcázar de Sevilla de elementos extraídos de palacios antiguos musulmanes; los señores que así vivían necesitaban ver proclamada su situación social mediante la erección de una gran iglesia, cuando menos, del más legítimo cuño occidental, que fuese como la consagración artística de su función directiva, y les tranquilizara al mismo tiempo su conciencia por las concesiones hechas a las formas vitales y artísticas del pueblo sometido, cuyo caserío se extendía rendidamente a los pies de las nuevas catedrales y colegiata góticas o renacentistas tanto en las grandes ciudades como en los pueblos.

No es ésta una interpretación psicologista y sociologista “a posteriori”, sino el más neto mensaje fenomenológico que envían al viajero o al historiador del arte las estampas urbanas de las ciudades y de los pueblos andaluces: Baeza, Ubeda, Jerez de la Frontera, Utrera, Arcos de la Frontera, Véger, Palos de Moguer, etc., etc. En ninguna región del Mediterráneo descendió tanto el estilo gótico como en la Península Ibérica, salvo en Chipre, porque allí el gótico era tremolado también frente a la Media Luna como insignia de combate y señorío.

La Edad Media española tan dramática y combativa tenía que impregnar de sentido político la arquitectura de la época. Cuando se conquistaba una ciudad, no cabía esperar a que las fuerzas indígenas levantasen su catedral con sus recursos económicos escasos,

con su población en gran parte musulmana, con su tradición artística por tantos siglos extraña al cristianismo, cuando menos a las nuevas formas medievales de su arte. Estas tenían que ser traídas de fuera y sostenidas por las fuerzas políticas dominantes: las monarquías, las órdenes militares, las casas aristocráticas, los grandes municipios. Las iglesias hispanas del Medievo o de los primeros tiempos modernos más que entidades místico-artísticas como las iglesias francesas o las inglesas, son concretos personajes histórico-políticos de carne y hueso. Al igual que los protagonistas de nuestra épica y luego de nuestro teatro. Los cantares de gesta hispanos no se pierden en las esferas de una fábula cabaleresca, sino que giran en torno a figuras muy humanas e históricas, que serán también los protagonistas en los populares escenarios del teatro clásico español.

Tal sentido político funcionará como ariete que abra camino fuera de los Pirineos a la influencia de la literatura española. España da a Francia a través de Corneille algo más que las formas de un nuevo género literario, algo que Italia, maestra en todas las artes, no podía darle: las raíces y resonancias nacionales del teatro moderno, el sentido de empresa hazañosa, el afán vocacional y de servicio con virtudes de signo colectivo como la fidelidad y el honor; y transmite todo esto España por encima de los Pirineos no de una manera abstracta, enseñando técnicas teatrales, catecismos morales, patetismos de tipo político, sino entregando vivas figuras de su historia teatralizada, comenzando por la máxima de su Medievo, el Cid, que en la pluma de Corneille se convirtió en la piedra angular del teatro clásico francés.

EXOTISMO, DISCONTINUIDAD Y MIXTURA

Pero el carácter político de un arte envuelve graves problemas. Desde el momento que un arte se politiza con exceso y es utilizado como enseña de empresas colectivas, se corre el riesgo de que se rebaje su calidad artística, y de que se pierda la regulación interna: la íntima necesidad y la autosatisfacción de la obra artística. El arte con facilidad pierde entonces su propio centro de gravedad y comienza a girar en torno a centros extraños. Fáltale la norma interna de su producción, la obediencia a sus internas categorías estéticas, y su ritmo de actividad acaba sometido a extremos de quietud o de superexcitación.

En una historia como la de España medieval, tan sometida a quehaceres existenciales, la dedicación a las tareas artísticas no podía menos de considerarse como actividad secundaria, de lujo o de mero entretenimiento. Una sociedad de tipo existencialmente político y guerrero tendía por propio impulso a no estimar la dedicación al arte como una actividad normal, necesaria regularmente a la vida de la sociedad, según ocurría en sociedades con menor ten-

sión interna político-militar. Por eso no es de extrañar que tantos arquitectos, pintores y escultores de la Edad Media española y del siglo XVI fueran extranjeros o moriscos. No quiere ello decir que el arte que produjeran no fuera eminentemente español. Los artistas extranjeros traían, claro es, sus métodos y maneras, sus propias concepciones, pero debían hacer frente a unas tareas propuestas, a unos gustos con frecuencia muy determinados por parte de los que encargaban la obra, y pronto se llegaba a una identificación de los artistas inmigrados con el sentido general del arte español, respecto del cual funcionaban como órganos auténticos de expresión. Porque lo que ocurre es que, por las condiciones de estructura y actividad de la sociedad española, su arte en cierta medida podía y hasta cierto punto tenía que estar encomendado a artistas extraños a la comunidad civil.

Y, además, tenía que tener su producción un ritmo discontinuo. La historia del arte español, especialmente de su arquitectura, se presenta conmovida por oleadas impetuosas de construcción separadas por vacíos intervalos. Las crestas de la producción artística se corresponden con los momentos de expansión y consolidación de la Reconquista: Ramiro I, Fernando I, Alfonso VI, Fernando III, los Reyes Católicos, Carlos V. Los monumentos arquitectónicos se encuentran, en consecuencia, esparcidos sobre el suelo de la Península Ibérica de una manera discontinua, en franjas tendidas a lo largo en el sentido de los paralelos, como restos arrojados a la playa por las sucesivas oleadas que de Norte a Sur fueron anegando de cristianismo el suelo ibérico hasta acabar de rescatarlo del poder del Islam. Partiendo del conjunto de iglesias asturianas, se pasa por las mozárabes del valle del Duero repoblado con cristianos del Sur, las románicas del Camino de Santiago y de Castilla hasta la Cordillera Carpetvetónica, las góticas que coinciden con el auge de la obra reconquistadora en tiempos de Fernando III, hasta acabar en la gran hornada de iglesias renacentistas con que en tiempos de los Reyes Católicos y Carlos V comienzan a ornarse las ciudades andaluzas, y que se verá duplicada por la serie de catedrales y grandes iglesias construidas en el Nuevo Mundo, que a los efectos que aquí interesan es un enorme espacio donde también se propaga el arte español con su ritmo característico de oleadas expansivas.

Los distintos estadios de la arquitectura europea que en el resto de Europa se encuentran superpuestos sobre un mismo suelo, en el caso de España se muestran separados geográficamente, jalando el suelo de la Península con conjuntos monumentales muy diferentes, que dan a unas regiones un marcado carácter románico, a otras gótico, mudéjar o renacentista. Esas contraposiciones se dan más tajantes porque, por tratarse de una utilización del arte con fines eminentemente político-religiosos, no había reparo en emplear, sin atenderse a los vínculos de la tradición artística, los estilos o las escuelas más en boga en el momento de levantar los edificios, aquellos que

más llamativos, más eficaces socialmente resultasen, aunque no estuvieran en la línea marcada por el desarrollo del arte indígena.

De esta suerte, sobre el suelo hispano es dable encontrar monumentos románicos de la oriundez estilística más diversa, aparte de los surgidos con espontaneidad artística en el siglo XI, edificios góticos cistercienses, o del más puro goticismo clásico francés, como la Catedral de León, de indudable progenie angevina, como las Huelgas de Burgos o la Catedral de Cuenca, o de neto porte borgoñón o germánico. Todo esto aparte de los monumentos árabes, mozárabes o mudéjares. España contiene así un muestrario inigualable de obras de arte, es acaso el mayor museo de arte occidental, donde las obras de más diversa procedencia se encuentran yuxtapuestas y con frecuencia fundidas, pues otro rasgo del arte español, como consecuencia de los referidos supuestos sociológicos, es su capacidad de integrar formas artísticas diversas en un intento máximamente ambicioso y tantas veces logrado.

Los historiadores de arte puritanos, acostumbrados a tratar con el arte francés o italiano, y no digamos inglés —el arte más recordado y monótono de todos los pueblos occidentales—, se rasgarán con frecuencia las vestiduras ante las abigarradas catedrales españolas, en que parecen compendiarse no sólo las aportaciones de los estilos y las escuelas más diversas del arte europeo, sino también otras de procedencia oriental, en cuantía y con sentido muy varios. Pero desde un punto de vista general de la cultura, así como radicalmente humano del arte, no cabe sino admirarse del colosal esfuerzo sintetizador y de la original autenticidad que muestran tantos monumentos del arte español, que para un extraño a la cultura europea pueden funcionar como máximos exponentes del arte occidental, como la más completa efigie artística de Europa.

Ahora bien, para comprender ese sentido profundo del arte español hay que enfocarlo no con un puritano criterio esteticista, sino con un vasto criterio sociológico y humano. Sólo así las obras de arte o sus partes diversas que parecen a menudo tan dispares y aun contradictorias, tan incapaces de integrarse en un sistema artístico coherente, serán vistas desde un centro que reduzca a unidad de significación los múltiples elementos. Sólo un punto de vista sociológico-histórico puede dar razón del arte español.

LA UNIDAD ESPACIAL Y EL RETABLO

Sólo él puede descubrir la razón de las grandes directrices internas, más o menos constantes, que enhebran las más diversas manifestaciones del arte español, tanto en las artes plásticas como en las literarias. La inconfundible característica de riqueza y ostentación peculiar de los monumentos españoles en todas sus épocas —que hasta cierto punto cabría calificar de barroquismo, si no fuera por-

que la denominación está reservada por la moderna Historia del arte para un estilo determinado— es consecuencia de la referida función social del arte español. También lo es el afán de unidad espacial que muestran los monumentos eclesiásticos desde el siglo XIV por debajo de sus variantes estilísticas, unidad espacial que aparece tanto en los monumentos de Levante como de la Meseta o Andalucía, y que, según ha señalado Emile Mâle, se encuentra en la raíz del sentido espacial característico del Barroco romano, es decir del arte de la Contrareforma. Cualesquiera que fuesen los gustos y maneras de sus arquitectos, es indudable que el Parral de Segovia, S. Juan de los Reyes en Toledo, S. Jerónimo en Granada y tantas otras iglesias de las provincias catalanas o valencianas, ofrecen como común denominador un ansia de unidad espacial, de inmediata captación visual de su interior, que manifiesta unas idénticas preferencias por parte de sus fundadores. Es un sentido ambicioso y claro del espacio que se corresponde con el que hay que presuponer en los españoles que se lanzaron a la aventura de descubrir y conquistar un nuevo mundo.

Como también hay que tener en cuenta esa mentalidad antropológica y social para no extrañarse de que los mismos que imponían en las iglesias un sentido espacial tan moderno, admitiesen y aun exigiesen que los grandes vanos fuesen cubiertos con un procedimiento arquitectónico arcaico, la bóveda de crucería. Desde el punto de vista de un puritanismo logicista y esteticista parecería más adecuado cubrir tales espacios con bóvedas como las que empleaba el Renacimiento italiano, pero tenemos perfecto derecho a suponer que los hombres españoles del Renacimiento, llamados a imponerse en el mundo entero por su férrea voluntad, por su decidida vocación, se sentían mejor ambientados rezando o viviendo bajo los vibrantes nervios de las ojivas que no bajo los casetones suspendidos de una bóveda de gusto clasicista. En efecto, al pasar, por ejemplo, en el Cuzco del ámbito perfectamente renacentista de la iglesia del Triunfo al contiguo de la catedral dominado por bóvedas de crucería, no se siente un salto hacia atrás, sino tan sólo el encuentro con un lenguaje artístico menos abstractamente esteticista, más adscrito a la función sociológica de revelar una voluntad de conquista y señorío, como cumple al principal monumento religioso levantado por los conquistadores en la antigua capital incaica.

También es preciso aplicar métodos sociológicos para la comprensión de uno de los elementos más característicos y peor comprendidos del arte español: el retablo. Sabido es que el retablo durante los últimos siglos medievales adquiere una creciente importancia en todos los países occidentales (5). Aumenta de tamaño, se enriquece en ejecución, tiende a constituirse en centro artístico del edi-

(5) Vid. JOSEPH BRAUN, S. J.: "Der christliche Altar", München, 1924, II, págs. 277 y ss.

ficio sagrado, pero en ningún lado llega a desempeñar la función capital que ejerce en España. Por mucho que se monumentalice en Alemania, el retablo nunca adquiere las proporciones de los retablos aragoneses o castellanos; sigue siendo pieza independiente, mobiliario del edificio, sin adosarse a la pared de la cabecera y fundirse con ella, constituyéndose en verdadero elemento arquitectónico, en el auténtico promotor de la organización de los edificios eclesiásticos, que son recintos en España cuyas proporciones y cuya disposición se encuentran determinadas por el retablo que preside la capilla o la gran iglesia. Basta entrar en una iglesia con su altar mayor incendiado para comprender que es un edificio decapitado, sin sentido artístico.

La unidad espacial a que antes nos hemos referido está en el fondo promovida por la necesidad de ver desde todas partes y en cuanto se pasa la puerta el retablo que ocupa la cabecera por completo y atrae hacia sí todo el ámbito sagrado. La unidad espacial es en última instancia una unidad visual frente al retablo monumental, el cual no contento con dominar el interior de la iglesia saldrá a la fachada y la transformará en ostentoso retablo, como en el caso de San Esteban, de Salamanca, S. Pablo, de Valladolid, S. Lorenzo, de Potosí, o el Sagrario de la capital mejicana. El arte de Hispanoamérica, al prolongar y extremar las tendencias del arte metropolitano, comprueba perfectamente sus directrices fundamentales, que bien patentes quedan en la decisiva función arquitectónica, tanto externa como interna, que el retablo desempeña no sólo en iglesias de misiones, donde por exigencias de la pedagogía religiosa el retablo se adueña en tan gran medida de las paredes, sino en conspicuos monumentos urbanos, como la iglesia de la Merced en el Cuzco, o las de S. Francisco en Quito o Bogotá.

Por otro lado, el retablo determinó también el sentido de la escultura y la pintura españolas. La escultura española es fundamentalmente escultura de retablos o de esa fiel contrapartida que son los coros con sus tallas. Zurbarán, Murillo, el Greco, Alonso Cano y demás pintores —casi todos menos Velázquez, pintor de corte— son, sobre todo, autores de telas para retablos, unos retablos inmensos, con sus diversos cuerpos, donde las pinturas se pierden y para llamar la atención han de mostrar al mismo tiempo un empaque ritual y una retórica propagandística de composición y de gesto apta para atraer la admiración de los devotos. Y aquí también el arte hispanoamericano confirma por prolongación exagerada la tendencia del arte ibérico. La pintura de todas las escuelas de ultramar es rigurosa y casi exclusivamente pintura de telas para retablos, con una función social de catequesis popular más acentuada por las necesidades de las masas indígenas que en el caso de la metrópoli.

También el teatro español es un teatro de retablos; es decir, un repertorio de escenas que se suceden abigarradamente como las de la vida de la Virgen o del santo patrono en la iglesia de cualquier

pueblo español o hispano-americano. El que contempla el retablo o la pieza teatral quiere ver personajes que se mueven, que gesticulan, que se suceden entrando y saliendo. El espectador moderno siente con frecuencia una especie de empacho de personajes en los retablos y en las obras de teatro españolas, que a fuerza de brazos, de inclinaciones, de gestos, de aventuras, de palabrería, parecen escamotear el sentido central y unitario de la obra de arte y marear al ingenuo observador. Pero ¡qué posibilidades tan estupendas las del retablo! ¡Qué ambición de representación monumental de la vida! ¡Qué ansia de coger y ofrecer una y otra vez, por sus diversos lados, la vida del Señor, o la de tal o cual Santo! ¡Qué ansia pareja en el teatro español de agotar todas las posibilidades de representar la vida humana, no conformándose con un perfil, con un episodio, con un argumento, sino multiplicándolos, en una especie de embriaguez artística como la de Lope de Vega!

También el Quijote es un retablo, un inmenso retablo, en que vemos a D. Quijote en todas las posturas, en todas las escenas imaginables, como si se tratara de un S. Vicente o un S. Nicolás, del que se nos cuenta plásticamente en cualquier pueblo español cómo vino al mundo, cómo fué encarcelado, juzgado, martirizado, canonizado, etc. El Quijote sólo pudo escribirse en un pueblo entusiasta de los retablos, y por eso el retablo ocupa lugar importante en él. Recordad el retablo de Maese Pedro o aquella aventura que les pasó a D. Quijote y Sancho cuando al salir del palacio de los Duques se encontraron con una docena de hombres que llevaban envueltas en lienzos unas imágenes de relieve y entalladura para el retablo que hacían en su aldea. Entre ellas había nada menos que las de cuatro santos caballeros: S. Jorge, refulgente como un "ascua de oro"; S. Martín, Santiago y S. Pablo derribado. Puntualmente explicó el Caballero de la Triste Figura a su escudero la vida y milagros de aquellos cuatro colegas suyos, que tenían la misma profesión, a saber, el ejercicio de las armas, sólo que a lo divino, no a lo humano y pecador como D. Quijote; y escribe Cervantes que nunca fué mayor la admiración que por él sintiera Sancho, "pareciéndole que no debía de haber historia en el mundo, ni suceso, que no lo tuviese cifrado en la uña y clavado en su memoria". "En verdad, señor nuestro amo —díjole Sancho a D. Quijote—, que si esto que nos ha sucedido hoy se puede llamar aventura, ella ha sido de las más suaves y dulces que en todo el discurso de nuestra peregrinación nos han sucedido". (6).

Tenía razón Sancho. Los retablos han inundado de dulzura espiritual la vida difícil de los pueblos españoles, y aun más de los pueblos hispanoamericanos (7). El retablo habla al pueblo un len-

(6) "Don Quijote", Parte II, cap. LVIII

(7) La moderna pintura mural mejicana de Ribera, Orozco, Sequeiros, etc. es fundamentalmente pintura de retablos populares laicos y antirreligiosos.

guaje comprensible para cualquiera, ingenuo, grato, ostentoso, reiterativo; cuenta cosas que se saben de antemano, o que se comprenden en un abrir y cerrar de ojos; pero, al mismo tiempo, es como un cañamazo para bordar las más atrevidas interpretaciones. El retablo es la obra más singular y representativa de una manera amplia de entender el arte, un arte que cala muy hondo en los estratos de la vida, porque no tiene reservado un sector especial de ella, que penetra muy abajo en las capas sociales porque carece de sentido esotérico, inteligible nada más que para una minoría selecta. Un arte popular, verdaderamente popular, pero que al mismo tiempo puede servir de trampolín para las más soberanas creaciones estéticas.

Es esta una paradoja que sólo puede explicar una sociología del arte rectamente entendida. Justamente porque el arte español no está construido desde las categorías estilísticas rigurosas propias del arte francés o italiano, porque no se encuentra acotado en un sector específicamente artístico dentro de la vida del hombre vocado al arte, tiene éste, si es profundamente creador, posibilidades extraordinarias de invención, de que carecerá ciertamente el artista de talento medio que, falto del apoyo de una escuela, de unos cánones vigentes, caerá inevitablemente en lo trivial. Por eso el arte español desconoce esa pléyade de figuras intermedias, normales, de artistas, que constituye la riqueza de otros pueblos con más regularidad en su producción artística. En la historia de la literatura o el arte españoles faltan alturas medias, concatenadas entre sí formando cordillera; sólo nos encontramos con un colosal basamento popular, o con altísimas cimas.

Pero que falte esa zona intermedia no quiere decir que los extremos no se encuentren en estrecha relación; antes bien, en gran parte, por ser débil esa zona intermedia, han podido las señeras figuras de la literatura y el arte españoles penetrar muy hondo en la entraña del pueblo para luego levantarse a alturas insuperables, mezclando en su obra un Cervantes, un Góngora, un Quevedo, una Santa Teresa o un Goya el sentido más popular, más socialmente extendido del arte, con el más egregio.