

ALGO DE DON GREGORIO FERNANDEZ EN RENTERIA

(CRONICA, ESTUDIO Y REFLEXION
DIVIDIDOS EN OCHO CANTOS)

RAMON AYERZA ELIZARAIN



Canto primero: DIES IRAE Y CONGOJA

La tarde era soleada, con ese ocasional brillo de cuando el sol logra imponerse y bruñe con mil resplandores pueblos grises de por sí. Corrían los últimos días de septiembre por entre las fachadas de Calle Arriba, y el otoño, con una desenvoltura típicamente renteriana, engalanaba de oro las rosas de sus piedras. Yo lo veía y sentía; pero no me consolaba de andar de vuelta por el pueblo tras de colmar la diltada ración de todas las mañanas. Ingrata era la circunstancia y aún más triste la causa que la motivaba: había fallecido el padre de un amigo.

Alejándome en lo posible de las aturdidas rutinas de cada madrugada, entré como oiartzuarra, entre las moles de Morrontxo y Torrekua, entonces silenciosas, y desde las que en un entonces se nos solía dar esforzado y bullicioso recibimiento. La puerta norte del templo no carecía de ventajas: era discreta, lo que reducía mi presencia a un acto de silencioso respeto, y me evitaba la visión próxima de la portada de Cristóbal de Zumarrista, ásperamente erosionada por una limpieza, de la que me temo que nunca se va a recuperar. Saldría luego por la misma puerta.

En cuanto a la ceremonia, los funerales actuales son una calamidad. Privados de sus hermosas y tradicionales intervenciones corales, quedan los asistentes abandonados a la eventualidad de salmodiar unos textos que aparecen en una pantalla, y lo hacen, por lo general, con exacta sospecha del resultado, tope y morigeradamente, con lo que el acto adquiere cierto tufillo de reunión protestante. En suma, que el punto de mayor interés se centra en las palabras de salutación y consuelo que pronuncia el sacerdote oficiante.

Era el difunto hombre mayor, perteneciente a una generación ya muy diezmada. A ellos fue el recuerdo del párroco Sr. Munoa, que glosó con cariño la figura del difunto y recitó de paso la lista completa de sus amigos supervivientes. Quedaron éstos, casi todos ellos presentes, sumidos en el dolor y la congoja. A la salida hablé con uno de ellos, y me confirmó que, sobre todo, fue congoja.

Canto segundo: EL ANGEL MALO Y EL (?) BUENO

Aliviado al ver que no se me incluía en la nómina, y no queriendo reparar en las expresiones de quienes eran omino-

samente citados, distraje la mirada en los altares próximos. Lo primero que llamó mi atención fue el ático del que se encontraba cabe a mí. Oficia allí una escena con figuras de bulto entero, frecuente en las iglesias del entorno, en la que San Miguel da su merecido a Lucifer. Aparece en la talla el ángel reciamente armado, como corresponde a representante de la Autoridad; en la rodela de su mano izquierda, una leyenda en latín: *QUIS SICUT DEUS*. El diablo, en cambio, está desnudo, sin más prendas encima que las dos suelas de las sandalias del ágel: una, en el cuello; otra, en la riñonera. En muchos casos, aunque inequívoca, la actitud del ángel suele ser ambigua, pues uno no sabe si aterriza sobre un pie para estoquear al demonio con la espada que blande en la mano, o si amaga con ésta para arrearle un patadón con la otra pierna. Yo siempre me he decantado por la segunda eventualidad, presumiblemente incruenta y decididamente más festiva. Algo en la actitud del pobre diablo apoya esta esperanza: en general se contorsiona para hurtar la entrepierna de una posible trayectoria de las sandalias.

En la figuración de la Parroquia de Rentería el ángel ya se ha posado y no amaga, sino que blande con amedrantadora decisión su corto sable. Obediente a la tradición, el diablo realiza aquí, sin embargo, la misma contorsión que en los otros casos. Es impensable que lo haga por castidad. ¿Por qué, entonces? Los ángeles carecen de sexo, lo que les evita muchas tentaciones y el riesgo de superpoblación en un colectivo inmortal. Me preguntaba yo qué oculta en concreto este generalizado gesto diabólico, y si, en aquella transformación que siguió a su caída, además de alteraciones capilares, de alas y de cuerna, los ángeles rebeldes sufrieron otras modificaciones.

Canto tercero: UNA VIRGEN SO LAS VERGUENZAS DEL MALIGNO

Todo esto ocurría muy rápido, apenas unos segundos. Estaba aún en ello cuando algo muy próximo desvaneció por completo aquellas fantasías, arrastrándolas lejos como polen caído sobre un torrente. Bajo aquella escena de violencia, siempre terrible, encajada en una hornacina que casi le va pequeña, la exenta, estática y pacificante geometría de una niña de indecible belleza devolvía a sus sombras tan chapuceros denuedos.

La figura representaba a una muchacha no muy esbelta, extremadamente joven, la cabeza ligeramente ladeada hacia su derecha, grandes ojos entornados, rostro lleno y mejillas casi violentamente sonrosadas. Cabellos largos y ondulados cayendo en simétrica cascada sobre sus hombros. Manos juntas en actitud de oración sobre su pecho y levemente ladeadas en dirección contraria a la de la cabeza, como dándole un contrapunto. Vestida de túnica blanca floreada y manto de brocado azul, delicadamente orlado de palmetas de oro.

Me intrigó el rostro, firme y sosegado, distraído y contenidamente dulce, nada empalagoso, rostro enigmático en todo caso, que es lo que siempre confiere mayor interés a los rostros. También me llamaron la atención los pliegues de la ropa, aquellos pliegues bajo las manos juntas, que disimulaban y proclamaban por lo bajo la preñez de la niña; y sobre todo, los pliegues duros, casi metálicos, del tercio inferior del manto. Eran pliegues de tradición alemana y traídos a España por los maestros flamencos y alemanes que trabajaron para los últimos Trastamaras. También eran pliegues de telas de sedas, de kimonos de corte del shogun, que dan a esta imagen un vago aire de muñeca japonesa. ¡Cuántas tradiciones amorosamente recogidas, pacientemente digeridas, en estas obras completas y repletas de la mejor estatuaria barroca castellana! Me quedé pasmado. Por si fuera poco, las manos, de gesto tierno y dibujo regordete, alejaban las conjunciones adversativas. No cabía duda: estaba contemplando una obra de Gregorio Fernández.

Canto cuarto: EL INFATIGABLE PIONERO

Si la obra era de Fernández, y así me lo parecía, era impensable que tal circunstancia hubiese podido pasar inadvertida

a las buenas (y sufridas) gentes que por aquí se interesan en estos temas. Afortunadamente, en Rentería es fácil salir de dudas, pues cuenta con un Archivero extremadamente competente y cuyo nombre no diré porque todos le conocemos. Al punto me tuvo informado: don Manuel Lecuona se ocupaba ya de este asunto en el *OARSO* de 1960, y atribuía a este escultor no sólo la Inmaculada, sino también mi ángel entregado a la violencia; y otro, situado a la derecha de éste, según se mira. Por cierto que en aquel artículo don Manuel apellida a don Gregorio, Hernández y no Fernández, como es habitual, aunque ambas maneras son correctas y el propio interesado usara una u otra indistintamente.

Tiempo habrá, espero, de volver sobre ello con mayor atención. A primera vista, el ángel sablista no me parece muy fernandiano. La anatomía del conjunto es más de receta que de estudio, el brazo que porta el escudo se acoge al alivio de la perspectiva. Piernas y faldellín mantienen una relación más platónica que física y los pliegues de aquél distan de reflejar el refinamiento de las geometrías abstractas y abstraídas del genial gallego. Por su parte, el pobre diablo es bastante horroroso, cosa adecuada para él, pero impropia en Fernández. Si como en otras ocasiones, la intuición de don Manuel resultase acertada, tendríamos aquí en todo caso una obra menor, relacionada quizás con el taller de Fernández, obra de alguno de sus muchos discípulos o imitadores, pero no, en todo caso, de su mano.

En cuanto al ángel de la derecha, que sí que parece sacado de una Anunciación, es más interesante sin duda, pero poco se puede decir de él pues apenas es visible en su oscuro rincón. Ya veremos cómo consigo subir hasta allí, pero prometo ocuparme con mayor detalle de él.

Canto quinto: EN BUSCA DE LAS HERMANAS DE LA VIRGEN

Gregorio Fernández tuvo taller de escultura abierto en Valladolid desde antes de 1605 hasta su muerte, en 1636. Trabajó principalmente para cabildos, prelados y órdenes religiosas. Esta clientela fundamentalmente religiosa propicia en su obra la configuración de temas que se repiten y reproducen canónicamente.

Ese fue el caso de las Inmaculadas. Don J. J. Martín González, probablemente el mayor especialista en la materia, le atribuye en el libro que ha publicado sobre este autor las siguientes:

Salamanca, Iglesia de la Vera Cruz.
Astorga, Catedral.
Valladolid, Iglesia del Carmen Extramuros.
Valladolid, Convento de Santa Clara.
Segovia, Catedral.
Madrid, Convento de la Encarnación.
Ataquines (Valladolid), Iglesia Parroquial.
Valencia, Colegio del Corpus Christi.
Paredes de Nava (Palencia), Iglesia de Santa Eulalia.
Peñafiel (Valladolid), Convento de Santa Clara.
León, Iglesia de San Marcelo.
Monforte de Lemos (Lugo), Convento de Franciscanas Descalzas.
Además de éstas, y hoy en paradero desconocido:
Valladolid, Convento de San Francisco.
El Abrojo (Valladolid), Convento.
Segovia, Convento de Santa Isabel.
Ciudad Rodrigo (Salamanca), Cofradía de la Concepción.
Sevilla, en el comercio de arte.
En el País Vasco:
Vitoria, Iglesia de San Miguel, retablo mayor.
Vitoria, Iglesia de San Antonio, perdida en la Desamortización.
Eibar, Convento de Franciscanas (incendiado en 1936).
También he podido ver, fuera de esta catalogación:
Aguilar de Campos, casa parroquial.
Toledo, Monasterio de San Juan de los Reyes.
Alba de Tormes (Salamanca), Museo Carmelitano.

Canto sexto: O DE COMO ES LA QUE ES INMACULADA

Dentro de la tipología general de las Inmaculadas de Gregorio Fernández, volumen troncopiramidal, cabeza redonda, pelo suelto en simetría y ondeante cascada, manos juntas orantes, pliegues metálicos en el tercio inferior del ropaje, lazo posterior de la capa... hay algunas variantes dignas de señalarse.

Para empezar, no responden todas a una misma edad; sino a dos edades: niña y joven mujer. Probablemente ambos modelos responden a características de los encargos, y tal diferenciación de edades es observable en otros artistas de la época. La tradición litúrgica se había apoyado hasta entonces en imágenes de la Virgen como madre-mujer madura. En el barroco, con la verbosidad de la Contrarreforma, la floración del Dogma de la Inmaculada Concepción y una más atenta consideración de las Escrituras, aparecen estas figuraciones de la Virgen como niña, más ajustadas al relato evangélico. A este tipo pertenece la talla de Rentería.

También son observables diferencias en los troncos (o peanas). En unos, los más frecuentes, aparece un grupo de cabezas de ángeles, normalmente tres; en otros, un reptil, de acuerdo con la advertencia del Génesis. A mí, las caras de los angelillos se me antojan célticas, ingenuas, soñadoras (y así lo son, al menos las de los chatillos de Rentería), aunque quizás sea mejor no hacerme mucho caso.

Si el Renacimiento es, en el arte occidental, el tiempo de las carnes desnudas (sólo los San Sebastianes mantuvieron, en solitario, la tradición apolínea a lo largo de la Edad Media), el Barroco es el tiempo de la sublimación de los ropajes, es la época de los pliegues. Tiene ello, en Fernández, un particular interés. Ya lo heinos señalado antes, en él se conjugan diversas tradiciones de difícil rastreo algunas de ellas. Su formación es básicamente manierista y se mantendrá fiel a ella, aunque incorporará diversas influencias plásticas. Una, la de la retablistica hispanoflamenca, con sus maestros belgas y alemanes, de la que creo que toma el gusto por la angulosidad en los pliegues y que lleva a autor tan autorizado como el pro-



fesor Caamaño a compararlo con Van der Weyden. La dureza de los pliegues, su plasticidad metálica, se fue agudizando con el paso del tiempo y sirve ello para orientar la datación de las obras que son atribuidas a ese autor.

Canto séptimo: DON GREGORIO NOS VISITA

Considerada la importancia del País Vasco a lo largo de toda su historia, y de la época de los Austrias en particular, nada tiene de sorprendente que haya en él obras pertenecientes a los más insignes artistas del reino, como Gregorio Fernández. Vino éste de la mano de Juan de Orbea, personaje fuera de lo común. Llegó a ser Provincial de la Orden del Carmen en la Provincia de Castilla, lo que no le impidió tener extraordinaria influencia sobre los franciscanos de Valladolid. Fue un notable promotor artístico, admirador de la obra de Fernández, productor ejecutivo de alguno de sus proyectos y, cuando ello hizo falta, hasta mecenas. Fue él quien lo patrocinó en 1621 para realizar los retablos mayor y colaterales de la Iglesia del Convento de Franciscanos Descalzos llamado de la Concepción y de San Antonio, en Vitoria, buscando para ello incluso una mecenas en la persona de doña Mariana Vélez y Ladrón de Guevara, condesa de Triviana, viuda de don Carlos de Alava.

De nuevo el Padre Orbea, esta vez con el mecenazgo de Luis López de Isasi, ricohombre afincado en Valladolid y procedente de una familia hidalga del País Vasco, logra su contrato en 1624 para hacer el retablo mayor del Convento de las Franciscanas de Eibar. Quedó allí en la cuneta el maestro Pedro de Ayala, con quien primero había hablado Isasi, arrebatado incontinentemente de sus pretensiones por nuestro carmelita. La obra se realizó en 1629.

Por las mismas fechas se realizaría el retablo de la Iglesia de San Miguel, en Vitoria, que se colocó en 1632. Aquí estuvo antes contratado Juan de Anchieta, que fue desplazado por Fernández, probablemente por el éxito obtenido por su obra en San Antonio, aunque quizás no convenga olvidar que estaba de mayordomo en esta iglesia un Pedro de Sarria, oriundo de aquella villa lucense y, por ende, paisano de Fernández. Decididamente, parece que hay cosas que no van a cambiar nunca. De estas fechas podría ser la talla de Rentería.

Su tercera gran obra en tierras vascas también fue franciscana: Aránzazu, donde en 1627 se le encomiendan todos los retablos y la sillería. No hubo aquí mecenas exteriores de ninguna clase, y fueron los propios monjes quienes pecharon con los gastos, para lo cual se vieron obligados a desprenderse de buena parte del tesoro, en plata y joyería, que guardaba el convento. Fue obra inmensa y maravillosa que le ocupó hasta el final de sus días y se perdió irremediabilmente, junto con tantas otras cosas, cuando las guerras carlistas.

Aparte de esto, hay de su mano un San Ignacio y un San Francisco en el Seminario de Vergara.

Canto octavo: EN DONDE A TODO HAY QUE DARLE LA VUELTA

Me temo que me he alargado mucho y que va siendo tiempo de dar término a estas líneas. Volvamos para ello a la talla de la iglesia renteriana.

Todas las Inmaculadas atribuidas a Gregorio Fernández, cuya espalda me ha sido dado observar, presentan en la parte posterior de la capa un lazo que se resuelve en amplios pliegues. Sabedor de que Fernández no acostumbraba a firmar sus obras, quise al menos comprobar si el lazo estaba allí atrás y obtener así un refrendo para la atribución propuesta.

Había, pues, que dar la vuelta a la imagen. Fui amablemente ayudado en esta delicada labor por el joven Coadjutor de la Parroquia, con quien pude así compartir mi (relativa) decepción: la imagen carece de espalda, está ahuecada por detrás. No tiene ello nada de particular, y sólo acredita el destino retablistico y no procesional de la imagen.

La operación puso de manifiesto otras cosas, algunas de ellas nada agradables. La peor de todas, la abundante presencia de xilófagos que parecen particularmente encariñados con la imagen; tanto, que se la están comiendo. Aun reconociendo la sensibilidad artística demostrada por estos coleópteros, debemos calificar su proceder como desmedido y algo habrá que hacer con ellos.