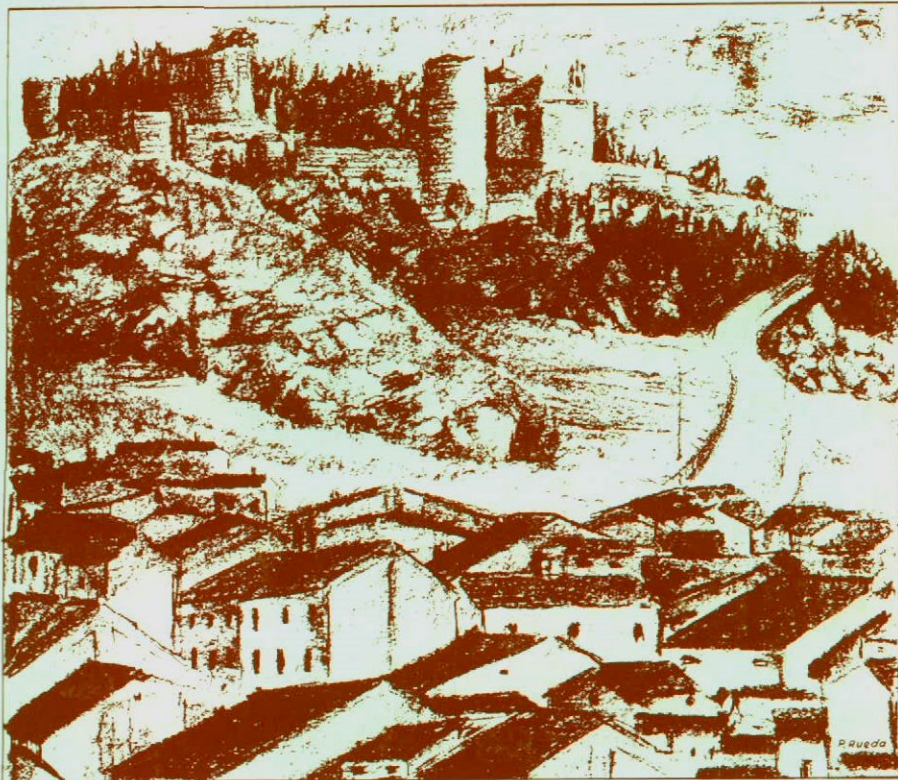


ASOCIACION PROVINCIAL CORDOBESA
DE
CRONISTAS OFICIALES

NOTAS PARA LA HISTORIA
DE
CORDOBA Y SU PROVINCIA



Córdoba, 1986

NOTAS PARA LA HISTORIA DE CORDOBA Y SU PROVINCIA

*Juan Aranda Doncel, Antomo Arjona Castro, Angel Aroca Lara,
Juan A Bailén García, Francisco Crespín Cuesta, Joaquín
Criado Costa, Enrique Garramiola Prieto, Manuel Moreno
Valero, Pablo Moyano Llamas y Antonio Serrano Serrano*

Prólogo de JOAQUIN CRIADO COSTA

ASOCIACION PROVINCIAL CORDOBESA DE CRONISTAS OFICIALES

Córdoba, 1986

Portada de P Rueda

ISBN 84-398-6366-7
Depósito Legal CO 377-1986

Impreso en *Tipografía Católica*
Polígono I La Torrecilla - Córdoba

Notas distintivas del arte andaluz

Por Angel AROCA LARA

El arte no es un fenómeno que nace exclusivamente de la actividad creadora del individuo, se halla condicionado por una serie de factores políticos, económicos, sociales y ambientales que contribuyen a configurarlo. La existencia de un arte propiamente andaluz, diferenciado de la producción artística de otros pueblos de España, depende por tanto, en gran medida, de la singularidad de los rasgos que conforman la identidad de Andalucía. Geógrafos e historiadores han establecido la originalidad del medio físico andaluz y las peculiaridades del devenir histórico de este pueblo. Ello, a priori, nos permite afirmar que el arte de Andalucía ha de tener su propia personalidad.

No obstante hemos de hacer una aclaración previa de que la originalidad del arte no es tan manifiesta como la del folklore o la artesanía, actividades más directamente relacionadas con el pueblo. Las grandes empresas artísticas fueron siempre impulsadas por los grupos dominantes y sometidas a sus férreas directrices oficiales.

No cabe duda de que Medina Azahara, Versalles, El Escorial y el gran palacio de Persépolis, responden, con independencia de sus muchos aspectos diferenciadores, a un mismo deseo de enaltecer al monarca de turno. Por otra parte, los mentores y ejecutores del arte siempre se distinguieron por pertenecer a los grupos sociales más cultos y, en consecuencia, menos ajenos a las corrientes estéticas foráneas, que han contribuido a desdibujar los aspectos estilísticos locales en aras de una mayor o menor generalización de las formas. Sirva como ejemplo el caso de Alonso de Mena, pionero de la fecunda escuela granadina, que nos sorprende con la composición triangular de algunas de sus Inmaculadas —las granadinas de San José y San Matías— inspiradas, sin duda, en los mismos grabados de los que Gregorio Fernández extraería sus característicos modelos.

Pese a la dificultad que constatamos, es posible rastrear las peculiaridades del arte andaluz. Así, retomando el ejemplo antecedente, tenemos que, mientras en las Vírgenes castellanas, los mantos acampanados y surcados por pliegues angulosos en la base prodigados por el padre de esta escuela, hallaron una enorme resonancia, las andaluzas, pese al desliz de Alonso de Mena,

culminarían en los modelos canescos, acusadamente ovales y reentrocados con las formas consagradas en el manierismo andaluz

Puestos ya a establecer las líneas maestras que conforman el arte de Andalucía, destacamos, como primera y más importante, su acendrado barroquismo. El arte andaluz no necesitó esperar al siglo XVII para ser barroco, lo fue desde siempre, como consecuencia del acusado sensualismo de esta tierra prodiga y la extroversión generosa e irreprimible de sus gentes. Barroca es sin duda la eclosión ornamental del tesoro tartésico del Carambolo o el visigodo de Torredonjimeno, igualmente barroco es el abigarramiento de mocárabes en las salas de la Alhambra o el entrecruzamiento de arcos en el lucernario de la mezquita mayor de Córdoba.

Las descripciones de la época, pese a las exageraciones y fantasías que pudieran tener, nos hablan de la teatralidad y efectismo —notas genuinamente barrocas— con que Abderramán III recibía a los embajadores en Medina Azahara. Estos accedían a la residencia del califa por la gran avenida de levante. A ambos lados, los hombres que formaban la guardia personal del monarca sobre sus caballos, crines al viento y fulgores escapados de los dorados cascos y las lanzas. Al fondo, sobre tejados de oro y plata, en los terrados, las mujeres envueltas en amplios mantos de colores, regalo del califa para lucirlos en las solemnidades. Así, entre ganado y sobrecogido su espíritu, llegaban los portadores de credenciales al salón del trono, de un lujo difícilmente imaginable que Al-Maqqari describe así: “su techo era de oro y mármol de grueso espesor, color puro, y cuyos géneros eran de distintos colores, las paredes del salón eran como el techo. En su centro se colocó una perla sin igual, con la que León, emperador de Constantinopla, obsequió a Abderramán III. Las tejas de este alcázar eran de oro y plata. El salón tenía en su centro un gran estanque lleno de mercurio. Había en los costados ocho puertas, que estaban enlazadas por arcos de marfil y ébano incrustados con oro y diferentes clases de piedras preciosas, que se elevaban sobre columnas de mármol coloreado y de berilo puro. El sol entraba por aquellas puertas y sus rayos daban en el techo del salón y en sus paredes, produciendo una luz que se apoderaba de la mirada. Cuando Abderramán III quería atemorizar a alguien de su corte, hacía una señal a uno de sus esclavos para que agitase el mercurio, y aparecía un resplandor como de relámpagos que sobrecogía totalmente los corazones, hasta el punto que parecía a todos los que se hallaban en él que el local había volcado con ellos mientras que continuaba moviéndose el azogue”.

Difícilmente podría hallarse una orgiástica expresión tan genuinamente barroca como la vertida por los alarifes y decoradores andaluces del siglo X en este suntuoso palacio, “ante cuya belleza —afirma Antonio Gala— todos los palacios reales posteriores no han sido más que alcobas realquiladas con derecho a cocina”.

Hablar de un arte barroco andaluz como fruto de unas circunstancias religiosas y sociales ceñidas en el tiempo a los siglos XVII y XVIII, es cuando menos equivoco. Estas pudieron propiciar el clímax del espíritu barroquizante que siempre animó a las creaciones andaluzas, pero el carácter barroco del arte andaluz no nació con ellas, ni acabó cuando éstas perdieron vigencia.

Cuanto más nos acercamos a la manifestación popular, la más auténtica, la menos contaminada por modas y modismos, mejor advertimos la constante barroca de la plástica andaluza. Alguna vez he comparado los altares callejeros de Andalucía con el abigarramiento de los retablos dieciochescos: idéntico sentido ornamental, la misma imprecisión de límites y ese común acento de curvas contrapuestas. «Acaso el tallo retorcido del geranio no es una filamentososa columna salomónica?»

Barroca es igualmente la cal, que vistió de nácar los pueblos de esta tierra para ocultar dignamente la miseria. Su función es la misma que tuvieron el oro y la policromía cuando trataron de enmascarar la pobreza de los santos de palo.

El profesor Bonet Correa advierte certeramente el talante barroco de la expresión popular andaluza. «Si bien se mira el arreglo de un patio de vecinos, las macetas de un balcón, la decoración y muebles del saloncito de una casa, los complementos de una televisión, los ornamentos de una caseta de feria o una carreta del Rocío, el adorno de un paso procesional, una cruz de mayo o la disposición de un altar con velas y floreros o la manera de vestir o enjorar una imagen devota, son siempre barrocas. Nada se hace hoy a nivel popular en Andalucía que no lleve aún el sello de este estilo. Barrocos son los trajes y barrocos son los dulces de pastelería, las bombillas que iluminan una fiesta, un edificio o una calle, los pergaminos de un miembro de cofradía, el cartel de una novena o un solemne triduo de la más humilde iglesia parroquial».

Comparto plenamente el texto antecedente, ahora bien, discrepo de Antonio Bonet en la extensión temporal del fenómeno. Para él, se inicia en el siglo XVII y abarca hasta nuestros días «perpetuando el triunfo de la Contrarreforma y la supervivencia de la sociedad del Antiguo Régimen». Para mí, el barroquismo andaluz tiene unas raíces más profundas, es tan viejo como este pueblo. Creo —aún a riesgo de caer, como Hipólito Taine, en la sobrevaloración del medio— que ha sido la generosidad de la tierra la que ha hecho barrocos a sus hombres. Es imposible ocultar lo que se puede sentir en Andalucía, no hay más remedio que expresarlo a borbotones, con la misma fuerza que el ambiente importuna los sentidos. Es más, pienso que ser andaluz y no ser barroco, no es una buena manera de serlo. Es injusto guardar avaramente lo que se nos ofrece, es bueno devolverlo, enriquecido tras pasar por el tamiz de la propia sensibilidad, para que otros puedan gozarlo.

Qué duda cabe que la Contrarreforma y la falta de una burguesía racionalista favorecieron sobremanera el arte andaluz de los siglos XVII y XVIII, fueron como la miel sobre hojuelas, que vino a desatar un ansia contenida de expresión que habría de materializarse en delirantes retablos y camarines desbordados de espejos y roleos. Si exceptuamos las manifestaciones artísticas de la Andalucía islámica, nada es comparable a la formidable eclosión del barroco andaluz, porque ningún movimiento artístico de los que se han sucedido a lo largo de su historia le cuadraba mejor a Andalucía.

Los neoclásicos arremetieron con furia contra el arte barroco. Son innumerables los desmanes que se cometieron. Pero lo más grave ha sido la pertinaz secuela de aquellos apasionados ataques, que paradójicamente fue-

ron más barrocos que la estética que combatían. Los eruditos decimonónicos continuarían anatematizando sistemáticamente a este estilo, aún hoy, pese a su aparente rehabilitación, el término barroco se carga, con frecuencia, de un matiz peyorativo. Hora es ya de que Andalucía reivindique decididamente no sólo este arte imigualable, sino también el orgullo de ser esencialmente barroca.

Otra nota distintiva del arte andaluz es su ascendencia mediterránea. Andalucía vivió durante milenios abierta a todas las influencias que le aportaron las aguas del Mediterráneo, su estética se forjó a golpes de mar.

Desde el Neolítico, la vocación mediterránea en Andalucía sólo se verá interrumpida en dos ocasiones: la venida de los pueblos germánicos y el avance de Castilla. No obstante, tras la confusión de los primeros momentos, indefectiblemente el arte retornaría a su rumbo.

De la costa oriental del Mediterráneo, con escala en Creta, llegó el toro a Andalucía. Quizá también de esta isla pudo venir la falda de faralaes, hecha a la medida de las mujeres de esta tierra. De Oriente y por el mar, llegó la tumba colectiva de corredor y doble cámara, como la antequerana de El Romeral. Idéntico camino recorrieron los exvotos ibéricos, descendientes directos en iconografía y función del orante de los templos mesopotámicos. De allí vino también, sobre las aguas, la rica y convencional fauna que había de enseñorearse en la plástica ibérica. El mar nos trajo el tema sumerio de Guilgamés disfrazado de Hércules para, más tarde, hacerse cristiano en el Daniel del foso.

Roma, por el Mediterráneo, nos penetró del espíritu griego, que ya había llamado tímidamente a nuestra puerta. La romanización, en un primer momento, supuso un retroceso en la normal evolución de la estética andaluza, porque el férreo centralismo del Imperio reprimió los destellos de originalidad que tendían a apartarse del arte oficial. No obstante, la corriente antropomorfizadora de los dioses aportada por Roma daría, a la larga, el fruto excepcional de la imaginería barroca.

Dicha tendencia se mantuvo latente en los siglos de prohibición coránica, lo que le hizo tomar virulencia. A poco de levantarse definitivamente la veda de las imágenes en Andalucía, Trento exalta su culto. La Iglesia pretende que el arte religioso, esencialmente didáctico durante la Edad Media, adquiera ahora un valor emocional. Hay que humanizar a los personajes divinos, acercarlos al pueblo, conseguir que éste se familiarice con ellos. La imagen símbolo debe abandonar el retablo para convertirse en imagen objeto, que sale a la calle y se mezcla con la multitud.

Sevilla, que monopoliza el comercio con América, es la ciudad más próspera de la Península. Granada, la última conquista, es la mimada de los Reyes. Si aquí y ahora florecen las dos grandes escuelas escultóricas andaluzas, sin duda no es por azar, pero no es menos cierto que, bajo estas circunstancias ambientales propicias, subyacía un impulso nacido en Grecia 2 500 años antes y traído más tarde a las costas andaluzas de la mano de Roma. Era como la lava hirviente de un volcán en su impaciente espera por aflorar. Su erupción habría de desbordar las previsiones de sus propios instigadores. No es una novedad que el sensualismo paganizante de no pocas manifestaciones de la Semana Santa andaluza y las heterodoxas connotaciones del culto

mariano en esta tierra escapan al control de la Iglesia. La clave estriba en que su raíz, más que católica, es griega y mediterránea.

El Mediterráneo se dejó ver también tras la fecunda obra del más grande pintor de nuestro siglo. Creta, Fidias, el toro, la luz y el azul de este mar se asoman siempre, con más o menos arrogancia, a las telas de Pablo Ruiz Picasso.

El eclecticismo constituye también una constante del arte andaluz. No sé a ciencia cierta si ha sido el carácter contemplativo de este pueblo el que le ha vuelto perezoso a la hora de inventar formas, o si es que no ha sentido la necesidad de hacerlo, dada la enorme cantidad de aportaciones que ha recibido a lo largo de su vieja historia. En cualquier caso, lo que nunca se ha hecho en Andalucía es copiar servilmente. El andaluz no plagia; asimila magistralmente —el sensualismo de su medio le ha hecho especialmente receptivo— y transforma, enriqueciendo lo que toma gracias a su despierta imaginación. El ejemplo que mejor avala nuestra afirmación es, sin duda, la mezquita de Córdoba. De ella prácticamente todo es prestado: arcos de herradura de estirpe visigoda, de los acueductos romanos tomaron la superposición de arcos y la alternancia de piedra y ladrillo en sus dovelas, de Bizancio, los cimacios y los bellos mosaicos que cubren el miharab y sus aledaños, las almenas de gradas picudas que coronan los muros exteriores las hemos visto en la puerta babilónica de Ishtar, de las mezquitas sirias deriva la errónea orientación de la de Córdoba, hasta los materiales son prestados en las etapas primeras de su construcción. La bóveda de nervios cruzados, lo más original a primera vista, también pudo tener, según Gómez Moreno, precedentes en el Asia de los inagotables refinamientos.

No obstante, con todos estos elementos ajenos, los musulmanes andaluces crearon un estilo de originalidad incuestionable. La gran mezquita de Córdoba, edificio en el que se gestó, serviría de modelo para la almohade de Sevilla y no pocas del norte de África. De las bellas formas del arte califal y de sus sabias soluciones arquitectónicas se nutrirían las refinadas construcciones taifas, el arte de los hombres del desierto, el nazarita, el sículo-normando, el mudéjar. Subyacentes quedaron bastantes enseñanzas que esporádicamente aflorarían en la época barroca, para hacerse más patentes en los neostilos decimonónicos y en la arquitectura regionalista.

Es el talante liberal de este pueblo el que le ha hecho proclive a aceptar las corrientes estéticas llegadas de otras tierras. El andaluz tuvo siempre vocación de colonizado, jamás intentó ser colonizador, esperó paciente y, de forma sistemática, llevó a cabo la incruenta conquista cultural de sus vencedores. Lo que trascendió del arte andaluz lo hizo en virtud de su propio peso específico. A veces, como el caso de la colonización de América o las repoblaciones mozárabes del valle del Duero, salió en corrientes organizadas pero en ningún caso porque los andaluces movieran un dedo para exportarlo.

Aquí, en la tierra de la tolerancia, se hallaron soluciones que permitieron la convivencia del arte gótico y el renacentista. El pilar de Siloé mantuvo la esbeltez de la catedral granadina, proyectada por Enrique de Egas, sin necesidad de traicionar los principios estéticos del siglo XVI. En Málaga y Jaén se consolidaría dicho soporte y tomaría el impulso necesario para saltar al Atlántico y llegar a México.

Con el oro de Córdoba y Sevilla, allá en el siglo XIII, se elevan catedrales en Castilla, mientras que sus reyes ordenan la construcción de iglesias humildes en dichas ciudades. Los andaluces no sólo aceptaron la imposición de estas ermitas de aldea sino que se prestaron a quitarles dureza introduciendo el tejeroz sobre modillones, el alfiz, o la armadura de madera en la cubierta. Fue el intento de acercar al Mediterráneo a un arte bárbaro y ajeno por completo a la estética andaluza.

La tolerancia, la parsimonia, la despierta sensibilidad y la imaginación son las claves del eclecticismo, siempre superado, que advertimos en el arte andaluz.

Comencé el análisis del arte andaluz manifestando que la primera y más destacada de sus notas distintivas es su acendrado barroquismo. Concluyo ahora, en aparente contradicción, afirmando que, en ocasiones, sacrifica la expresión a la forma y se nos muestra bello, equilibrado y ponderado, clásico en definitiva. El andaluz, para sentirse más vivo, sostiene perpetuamente una lucha encarnizada entre la razón y el sentimiento. Su expresión es inevitablemente barroca porque se nutre de un ambiente generoso en extremo, no obstante, como buen mediterráneo, conoce y ama el equilibrio. Su mente despierta le permite distinguirlo y rescatarlo, cuando le parece oportuno, de la enmarañada selva de su irreprimible barroquismo.

La ponderación, el sentido de la medida y el acento idealizante de la escultura andaluza del siglo XVII, en oposición al desmelenamiento patético de las imágenes castellanas de la misma época, no es un tópico, sino una realidad constatable. No hay una Virgen andaluza que muestre un gesto tan desgarrado, tan heterodoxamente humano como la Piedad de Gregorio Fernández. Es cierto que las Dolorosas de Andalucía lloran más, pero no es el suyo un llanto de desesperanza y abandono, sino de senequista resignación ante los designios del Padre. Aquí es muy difícil encontrar las lágrimas del terrible octavo dolor de la Soledad, porque la solidaridad de las gentes sencillas de esta tierra lo hacen inconcebible. El llanto de las Vírgenes andaluzas es siempre digno, sin estridencias, apenas se escucha un sollozo. Si las lágrimas afloran con más generosidad que en Castilla, es porque la austeridad de aquella tierra no quiso permitir este lujo a su gente, y ello es un problema de los castellanos.

El pueblo andaluz jamás se ha complacido en el dolor y la sangre, porque ello se opone frontalmente a su natural hedonismo. A nadie se escapa que la Semana Santa andaluza es más una fiesta de exaltación primaveral que rememoración luctuosa de los tristes sucesos del Gólgota.

La Iglesia, al fomentar los desfiles procesionales, lo hizo, entre otras razones, porque eran un medio de reconducir los pasos teatrales del ciclo de la Pasión. Estos, desde que en el Medievo salieron de las iglesias a las plazas, se habían ido adulterando, los personajes divinos no siempre eran representados con dignidad. Se hacía, por tanto, necesario fijar su carácter en imágenes de madera que no traicionaran con gestos incorrectos o ademanes vulgares a quienes encarnaban.

Los artistas andaluces fueron enormemente respetuosos con la intención de la jerarquía eclesiástica, jamás olvidaron que con su gubia estaban dando forma a Cristo y a María. Por ello, contuvieron aquí su natural tendencia

expresiva y la sacrificaron en aras de la forma. Siempre quedaba el exorno del paso para dar rienda suelta al instinto andaluz y crear la más barroca y sensual de las orgías, donde, entre el oropel, arde el cirio y se mustia la flor nutriéndose al par que se consumen.

Los Cristos andaluces jamás olvidan su naturaleza divina, a veces, como en el de la Agonía de Vergara, el artista elige ese estrecho filo que separa la vida de la muerte para mejor conciliar realismo e idealización. En ese instante de laxitud que precede a la entrega definitiva, el Cristo de Juan de Mesa muestra, a un tiempo, el padecimiento de la carne en el hombre y la faz serena que demanda su condición de Dios.

La cal mantiene, a nivel popular, ese mismo buen tono, ese saber estar que sostuvo de tejas arriba a la imaginería del XVII. Si la mujer andaluza se pasa media vida con el escobino en la mano, no es sólo por orgullo. Lo hace también porque es una manera de defender a los demás de su propia miseria. Las penas se guardan dignamente de puertas adentro porque a nadie le importan, pero igualmente porque no es lícito entristecer con ellas a los otros.

Estas, son, a mi juicio, las cuatro notas fundamentales, que distinguen al arte andaluz: barroquismo, raíz mediterránea, eclecticismo superado y ocasionales destellos de clasicismo. Por otra parte, si he insistido fundamentalmente en los periodos islámico y barroco, no es exclusivamente porque aquí las manifestaciones artísticas de Andalucía alcancen su máximo esplendor, sino porque en ellos aflora con más fuerza lo genuinamente andaluz —ésta es seguramente la primera razón de su grandeza—. Idéntico motivo me ha llevado a hacer frecuentes referencias al arte popular.