

ARTE ESPAÑOL EN BUENOS AIRES

Adolfo Luis Ribera

Durante la dominación hispánica, y en particular durante los siglos XVI y XVII, los más prestigiosos artistas peninsulares no vacilaron en enviar las obras de sus talleres a las ciudades que por entonces se levantaban en el Nuevo Mundo, con el fin de ornamentar los numerosos templos que por doquier elevábanse a Dios en procura de la santificación de la tierra otrora vejada por cultos idolátricos. Sabido es que pasaron a Indias trabajos de Martínez Montañés, Murillo, Zurbarán y otros tantos artistas, que si no de la categoría de los citados, diestros también en la creación de barrocas composiciones y muy hábiles en el manejo del pincel o de la gubia. Algunas obras de ellos se conservan en distintas partes del continente, otras desgraciadamente se han perdido por el menosprecio en que se las tuvo o por la ignorancia de sus poseedores.

Nuestro país, cuya conquista y colonización fué posterior a la de otras regiones del Nuevo Mundo, y cuyo desarrollo y empuje constructivo destácase recién en el siglo XVIII, careció casi por completo de esa vinculación con la metrópoli, comercial y cultural a la vez, que hubiera permitido formar un patrimonio artístico superior al que poseemos. No sólo no se conservan obras maestras heredadas de nuestros antepasados, sino que ni siquiera nos consta haberlas poseído en algún momento. Las dignas de mención que Buenos Aires atesora en la actualidad, han ingresado al país modernamente, introducidas por beneméritos coleccionistas o por expertos comerciantes, que contribuyen así a elevar nuestro nivel cultural.

Reducidos a no mencionar sino algunas obras capitales, citaremos en primer lugar el *San Bartolomé*, del Museo de Arte Hispano Americano de Buenos Aires, imagen de media talla, producción muy notable del siglo XIII, al decir de Ricardo del Arco. Estaba en la capilla de su nombre del claustro benedictino de San Pedro el Viejo de Huesca, templo parroquial de la primera mitad del siglo XII, obra arcaizante, de tres naves abovedadas con cañones paralelos. En la misma capilla donde la estatua a que nos referimos ocupaba el centro de un retablo, cuyas ta-

blas pintadas propias del siglo XV pasaron al Museo Provincial, está sepultado en un sarcófago romano, puesto en un arcosolio levantado, el rey Ramiro II el Monje, retirado al monasterio oscense al abdicar.

La figura del Apóstol es de tamaño natural, realizada en madera y con restos de la policromía original; está de pie, balanceando al monstruo infernal. Tosquedad de la talla, ingenuidad de expresión y simplicidad en el plegado son sus notas esenciales. Escultura típicamente española, debía ser realizada en madera, material que se adapta de manera singular al temperamento anticlásico, expresivo y barroco y que exige del artista una identificación absoluta con su obra.

De un monasterio también aragonés procede la tabla de la *Virgen y el Niño*, propiedad asimismo del Museo de Arte Hispano Americano, del monasterio de Sigena, a medio camino entre Huesca y Lérida. Fundado por doña Sancha, hija de Alfonso VII de Castilla y esposa de Alfonso II de Aragón, las obras se comenzaron en 1183 y por ser el lugar propiedad de la Orden de San Juan de Jerusalén, el monasterio cayó bajo su jurisdicción; tuvo regla especial sin clausura y las donaciones de gente noble lo enriquecieron notablemente. El incendio durante la guerra civil acabó con los restos conservados hasta entonces, salvándose en parte sus famosas pinturas, custodiadas ahora en el Museo de Barcelona.

La tabla del Museo de Buenos Aires, anteriormente en la colección De Kuffner, Hungría, y en la de Koenisberg, formó parte de un retablo (publicado por Ricardo del Arco en 1915) constituido por una predella pintada por el mismo autor del panel central y cuatro laterales, añadidos sobre la predella, producto del taller de los Serra. Chandler Rathfon Post la atribuye con buen fundamento a Pedro Espalargues, pintor de la escuela catalana de principios del siglo XV, con pocas obras conocidas pero en las cuales se muestra un artista ceñido en el dibujo y afinado en el color.

La Virgen, entronizada entre dos ángeles de pie, sostiene al Niño sobre sus faldas, y ofrece en su mano derecha una fruta. A sus pies, la figura orante de la donadora, Catalina Díez, una monja de San Juan de Jerusalén, con su hábito adornado con la cruz, en tamaño menor que la Virgen, como es costumbre en las pinturas similares, indicación de las diversas jerarquías. Dos filacterias desarrollan en la simplicidad de sus lemas el hondo contenido espiritual de la composición: "*Devota oratrix, Caterina Díez*" y "*O Mater Dei, memento semper mei*".

De fines del siglo XV o quizás de principios del siguiente —algunos pormenores de la talla nos inclinan a pensar esto último— es el llamado *Portal Gótico*, que se admira en el Museo de la calle Suipacha, y que por su arquitectura cabe en realidad considerarlo en su aspecto de retablo, el cual recibe una organización arquitectónica, aunque en mu-

chos casos la profusión y riqueza de las tallas consiga casi anular las líneas de la arquitectura.

Admitido como un portal de sacristía, de escuela gótico-española de las postrimerías de la décimoquinta centuria, esta hermosa obra plantea dos interrogantes, uno se refiere a su origen, el otro a su destino primitivo. De considerarse español, el portal lo sería únicamente por su emplazamiento primitivo, ya que no creemos puedan atribuirse sus tallas a la labor de algún artista peninsular, antes bien nos inclinamos a pensar que pudo ser labrado por alguno de los maestros extranjeros, muchos de gran categoría, que por entonces abundaban en Castilla, y que habiendo aprendido el arte en su patria dieron origen a la escuela flamenco-burgalesa. Un realismo muy nórdico se acusa en los pormenores de la indumentaria, escenas de fondo, expresión de los rostros, etc., destacándose las figuras por el vigor dramático con que están compuestas las escenas, desarrolladas en cuatro calles distribuidas en dos pisos. Hay un afán por no dejar espacio vacío, muy característico, y el escultor se esfuerza por componer armónicamente las escenas. El plegar es blanco y ondulante, los rostros casi siempre muy expresivos, las cabezas valientes, de cabelleras opulentas y amor a los detalles realistas y pintorescos.

Dudamos que sea un portal de sacristía porque de serlo constituiría un ejemplar rarísimo. No hemos visto ninguno semejante al estudiado, ni en su estructura ni en su realización, tampoco sabemos de alguno citado por tratadistas especializados en el tema, que de existir no vacilarían en darlos a conocer. La línea que separa las calles centrales, donde están esculpidas las escenas del Nacimiento y la Matanza de los Inocentes, a la izquierda, y la Presentación en el Templo y la Epifanía, a la derecha, como también la unión que se pone de manifiesto en el apoyo de los arcos escarzanos sobre las jambas, nos inducen a pensar en fragmentos de un retablo, quizá con puertas a ambos lados del altar, en parte similar al de la Cartuja del Paular.

Aunque conocida, ya que expuesta en dos muestras de arte, no del todo valorada, la *Dolorosa* de Pedro de Mena, antigua colección de la marquesa de Busianos de Ubeda, hoy en poder de don Miguel Pando, es una de las obras escultóricas más importantes que hay en Buenos Aires. Busto de madera policromada de acentuado realismo y de contenida expresión, con la cabeza ligeramente levantada e inclinada hacia la derecha, está modelada con gran delicadeza, evitando lo convencional y afectado. El manto azul cae desde la cabeza y se cruza por delante, debajo de las manos que están entrelazadas. La toca marfileña, que enmarca el rostro, desciende en sencillos pliegues y contrasta con el rojo oscuro de la túnica. Pedro de Mena extrema con el color el acento paté-

tico de sus esculturas, añadiendo a veces lágrimas de cristal, y pestañas de pelo natural, como en la imagen presente.

Atribuído a Mateo Enríquez, el *San Francisco de Asís* que posee el señor Héctor Schenone, relieve en madera policromada procedente de un retablo del Convento de Santa Clara de Medina de Rioseco, es muestra del arte renacentista castellano, que contó con artistas de la talla de Alonso Berruguete, Juan de Juni, Ancheta, Balmaseda, Giralte, etc. El medinense Mateo Enríquez trabajó el relieve de San Francisco, en el cual el Santo de Asís está representado de pie, cubierto con un sayal, cuyos pliegues dejan adivinar las formas anatómicas. Se lo fecha hacia 1610 (1).

De principios del mismo siglo es un *Crucificado* en bronce dorado traído de España por el que escribe estas líneas y que don Manuel Gómez Moreno estudió en diversas ocasiones (2). En 1597 el platero italiano Juan Bautista Franconio llevó a Sevilla un Crucifijo pequeño, de bronce, con cuatro clavos, atribuído a Miguel Angel. Se conocen varios ejemplares de Cristo vaciados sobre este modelo, dos de ellos de plata, uno en el Palacio Real de Madrid. De los otros, algunos con sudario postizo de cobre dorado, se sabe que se conservan en la Catedral de Granada, Catedral de Cuenca y Capilla del Colegio del Patriarca en Valencia. El nuestro, muy bien conservado, se destaca por la pureza de sus líneas y la finura del cincelado, tiene sudario postizo de bronce también dorado. Según Gómez Moreno es una bellísima obra, estudio anatómico admirable y de gran sobriedad y finura, que Montañés imitó en el primero y más famoso de sus Crucifijos, y del que arranca la novedad de caer derecha la cabeza y aún todo el cuerpo, según lo repitieron luego Pacheco, Zurbarán y Velázquez.

(1) Reproducido en ESTEBAN GARCIA CHICO, *La Ciudad de los Almirantes*, p. 179, Valladolid, 1945.

(2) MANUEL GÓMEZ-MORENO, *La escultura del Renacimiento en España*, p. 22, Barcelona, 1931; *Ibidem*, *Obras de Miguel Angel en España y El Crucifijo de Miguel Angel*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Tomo VI, pp. 189-197, Madrid, 1930; y Tomo IX, p. 81, Madrid, 1933.