

Reflexiones ante el Cristo de la Agonía

* * *

Por Angel AROCA LARA

En 1622 y cumpliendo un encargo de Juan Pérez de Irazábal, contador de S. M., Juan de Mesa talló un impresionante crucifijo, que es conocido como el Cristo de la Agonía. Cuatro años más tarde, este vasco afincado en Sevilla decidió enviarlo a su tierra natal, por lo que, desde entonces, se venera en la parroquia de San Pedro de Vergara.

Coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento del imaginero cordobés, el ministerio de cultura, bajo el patrocinio de los reyes de España, ha organizado la exposición «Sevilla en el siglo XVII». En ella se exhibe un importante conjunto de obras, exponente magnífico del ambiente cultural y artístico de la ciudad hispalense, por aquellos años en que fue la populosa urbe monopolizadora del comercio con América.

Para presidir una de las salas del museo de artes y costumbres populares, en el que se halla instalada la referida muestra, el Cristo de la Agonía ha vuelto a Sevilla, brindándonos a muchos la oportunidad de contemplarlo por primera vez.

Confieso que me acerqué a este soberbio gigante de cedro con cierta inquietud, temiendo que la expectación de tantos años pudiera trocarse en decepción al acortar distancias. Pronto advertí que mi desasosiego era absolutamente gratuito y carente de fundamento. No hubo asomo de desencanto en la aproximación.

El Crucificado de Vergara es uno de esos originales que superan con mucho a sus mejores reproducciones. Nunca hubiera podido imaginar el impresionante realismo de aquellas rodillas cuajadas de adherencias resinosas. Tocar los pies y sentir el golpe de la gubia bajo el estuco. Participar de la tensión que el cuerpo dolorido transmite al espacio inmediato. La plasticidad del perizoma en acusado contraste con la suave textura de la piel. El rostro de Dios coronando la obra.

Paseé las distintas salas, pero realmente mi visita había terminado ante aquel increíble crucifijo. Ahora, cuando intento evocar el contenido de la muestra, todo se desvanece sofocado por la rotunda imagen del Cristo agónico.

Durante tres siglos, lo mejor de la obra de Mesa ha sido atribuido a Montañés; a ello ha contribuido, obviamente, la circunstancia del desconocimiento absoluto del imaginero cordobés y también la generalizada tendencia a adjudicar al «dios de la madera» cualquier buena imagen de la época sin filiación segura. Hoy los especialistas tienden a establecer la distinción entre maestro y discípulo. «Mesa —dice Martín González— aportaba una corriente naturalista diversa del realismo idealizado de su maestro» (1). Evidentemente, las diferencias entre el Cristo del Gran Poder y Nuestro Padre Jesús de la Pasión son un buen ejemplo de la aseveración del prestigioso tratadista. No obstante, no debemos caer en el error de encasillar al maestro cordobés en una línea decidida e invariablemente expresionista y contrapuesta al formalismo montañésino. En no pocas ocasiones, el sufrimiento de la estatuaría pasionista del que es por antonomasia «imaginero del dolor», está mitigado por una nota sublime de idealismo.

Juan de Mesa conoció la estatuaría romana conservada en Córdoba y Sevilla, los monumentos italianos importados en el Renacimiento, las obras que aquí dejaron artistas de dicho país como Francelli o Torrigiano, el miguelangelismo acusado de los imagineros manieristas que sentaron las bases de la escuela sevillana (2) y, por supuesto, respiró el clasicismo imperante en el taller de Martínez Montañés. De todas estas fuentes libó el genial cordobés ese toque de idealización con que aderezó el realismo que le caracteriza. No es por azar por lo que la obra que hoy nos ocupa fuera tenida, en otro tiempo, como de Torrigiano (3).

El Cristo de Vergara es considerado unánimemente como el mejor de la importante serie de crucificados que realizó Juan de Mesa. Basta contemplarlo, para llegar al convencimiento de que la estatuaría barroca andaluza constituye uno de los capítulos más sugestivos y apasionantes de la creación del genio hispano, y que el maestro cordobés le corresponde un lugar de honor entre aquella pléyade de imagineros, proyectistas, tallistas y ensambladores que, durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, se entregaron a hacerla posible.

Otra escuela peninsular, la castellana, liderada por Gregorio Fernández, unió a andalucía sus esfuerzos para lograr la escultura policromada española que, según la doctora Gómez Moreno, «es hoy considerada como uno de los grandes ciclos del arte universal» (4). Pues bien, el Cristo de la Agonía es obra señera de dicho importante colectivo, cuya trascendencia refuerza la citada autora al admitir que pueda incluso juzgarse «equivalente en origina-

(1) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «Mesa versus Montañés», *Jornadas de estudio sobre Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo*, Sevilla, 1983.

(2) Valga como ejemplo el caso de Juan Bautista Vázquez que, tras copiar servilmente a Miguel Ángel en obras como la Piedad de Ávila, viene a Sevilla, donde, a decir de Ceán Bermúdez, «acabó de desterrar la manera gótica que todavía reinaba». El pionero de la escuela sevillana no olvidó lo aprendido en Italia al avecindarse en esta tierra, pues los ritmos de tendencia circular, tan característicos del maestro Buonarrotti, presiden la obra de su etapa andaluza, alcanzando versiones tan logradas como el Resucitado del retablo de San Mateo en Lucena.

(3) Hernández Díaz recoge una cita de Ponz en este sentido. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: «La escultura andaluza del siglo XVII» *Summa Artis*, Vol. XXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1982, p. 95.

(4) GÓMEZ MORENO, M.^a E.: «Escultura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1963, p. 19.

lidad y valor plástico a la escultura griega, como expresión ambas de una religiosidad sinceramente sentida y artísticamente expresada» (5).

Es precisamente la religiosidad profunda de Juan de Mesa la que, a mi juicio, aportó lo mejor al Crucificado que nos ocupa. Este sentimiento sobrepasa el hábil manejo de la gubia, los conocimientos de anatomía, e incluso el anhelo realista del autor.

Se sabe que el maestro perteneció a dos cofradías, la del Silencio y la de San Lucas (6), pero ello sólo no justifica el conocimiento profundo de la doctrina católica y el fervor religioso manifiestos en su obra. En los escasos pero fecundos años de su producción artística, apenas si distrajo su actividad en temas ajenos a la apoteosis de la Redención. Abordó la cuestión por derecho, yendo directamente al asunto y sin dejarse seducir por la anécdota. Diez crucificados, dos nazarenos, dos resucitados y un Cristo yacente en los brazos de María —documentados entre 1615 y 1627— más otras atribuciones en la misma línea temática (7), constituyen una nómina de imágenes de Jesús en sus gloriosos últimos días a la que es difícil encontrar paralelo. El artista, obviamente, hizo lo que le demandaba la clientela, pero fue a él precisamente y no a otro maestro —incluido Martínez Montañés— a quien hicieron estos numerosos encargos. Seguramente porque nadie como el imaginero cordobés logró tanto éxito en la reproducción de Cristo según el espíritu de Trento y el sentir popular.

Sólo desde la religiosidad profunda del autor se explica el magistral marriage del realismo del suplicio y el idealismo requerido por la Divinidad, que caracteriza al Cristo de la Agonía. Martín González lo considera «el Laoconte español» y advierte «que es uno de los más claros influjos del gran mármol helenístico» (8). No niego la influencia, pero me cuesta ver en el Crucificado de Mesa el patetismo del Laoconte. Ambos muestran los ojos vueltos, la boca entreabierta y la cabeza desplazada del eje del cuerpo. Efectivamente uno y otro están sacudidos por el dolor, pero este sufrimiento es diferente. Para el sacerdote troyano es el enfrentamiento con la ira desatada de Poseidón, el castigo implacable por sus recelos ante el caballo griego, el fin en definitiva. Jesús, en cambio, con su muerte, abre un camino a la esperanza. Cristo sabe que su tormento no es el fin, sino el principio. Como afirma Pijoan, «Laoconte sufre pena material y moral al mismo tiempo, por el dolor que le causan las serpientes y por contemplar a sus hijos, inocentes, participando de su castigo» (9). El padecimiento de Cristo apenas si trasciende el plano material. Su instintiva sensación de abandono fue efímera. antes de concluir su reproche al Padre, comprendió la necesidad y grandeza de su aflicción y aceptó sin reservas. Sus hijos —culpables en este caso, pero hijos en definitiva— no son motivo de tormento para Dios en su agonía, están libres de peligro; y el dolor de la impotencia, que acongoja al troyano, es en Cristo el gozo por la Redención.

(5) GOMEZ MORENO, M.^a E.: *op. cit.*, p. 22.

(6) HERNANDEZ DIAZ, J.: «Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo», *Jornadas de estudio*.

(7) HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, pp. 87, 99 y 100.

(8) MARTIN GONZALEZ, J. J.: *La escultura barroca española, 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 160.

(9) PIJOAN, J.: «El arte griego», *Summa Artis*, vol. IV, Madrid, Espasa Calpe, 1959, p. 543.

Juan de Mesa debió tener en cuenta la posición del Hijo del Hombre ante su martirio, al ejecutar el imponente Cristo que hoy ha vuelto a Sevilla; y, desde luego, no olvidó ni un instante que estaba tallando a Dios. El dolor humano quiebra el cuerpo del Verbo Encarnado, pero con dignidad rayana en su naturaleza divina, sin las estridentes contorsiones que advertimos en el Laoconte. El Cristo de mesa se yergue sobre los pies y contrae el abdomen en un último intento de llenar de aire sus pulmones. Necesita de este aliento para encomendar su espíritu al Padre. Desde los clavos, vemos ascender el padecimiento de la carne, patente en la tensión, que no en la convulsión, de una anatomía más real que correcta. El suplicio, pronunciada la última palabra, se atenúa en la expresión de un rostro idealizado, divino ya, en el que el dolor no es sino un recuerdo, el eco del instante anterior. La faz de Cristo recobra la calma. Nada en ella recuerda el «pathos» del Laoconte. No hay torvedad en los ojos, simplemente se vuelven hacia Lo Alto. El entrecejo se desfrunce y los arcos superciliares han comenzado el retorno a su posición habitual. La cabeza no se aparta de la mortífera serpiente, se entrega al Padre. No sale de la boca de Cristo el desgarrado grito laocontiano, las comisuras de los labios se agudizan doblegando el débil impulso del último aliento. Si el artista se hubiera recreado fugazmente en peinar los cabellos con la gubia, Dios se le habría muerto entre las manos.

Mas no sólo la fe y la piedad del imaginero hicieron posible el Cristo de Vergara. Su genio, su pericia, el espíritu contrarreformista, un pueblo fervoroso y apasionado, el sensualismo de Sevilla, el estoicismo cordobés... Todo se aunó en la empresa. Concurrieron, después, el tiempo y la distancia para hacer más sublime, si cupo el sublimarlo, al Dios de Juan de Mesa.

No debe ser fácil representar el momento culminante del drama del Gólgota. Sólo «el mayor escultor de Cristos crucificados entre los andaluces» (10) pudo hacerlo con tan sorprendente maestría. La obra surge cuando Juan de Mesa está próximo a los cuarenta años, dentro del «lustró magistral» -1618 a 1623- (11), pero es posible que la idea rondara en su cabeza desde tiempo atrás. En su crucificados anteriores, el maestro cordobés va sacudiéndose, con más o menos empeño, la influencia montañesina. Busca su propia visión de Jesús en la cruz entre los resquicios que le dejan las condiciones impuestas por los contratos y su propia inseguridad. El agónico de Vergara «responde -en palabras de Hernández Díaz- a su tipología cristífera personal y es la perfección del ensayo realizado en el de la Conversión» (12). Fue entonces, en 1622, cuando consideró llegado el tiempo de hacer su Cristo.

De siempre supo que el momento había de ser el postrero estertor. En él, la convulsión creciente va seguida por la fugaz laxitud de la entrega. No pudo idear mejor coyuntura para verter su temperamento apasionado, in-

(10) GOMEZ MORENO, M.^a E.: «Los crucificados de Juan de Mesa y el Cristo del Colegio Imperial», *Jornadas de estudio...*

(11) Así denomina a este período el profesor HERNANDEZ DIAZ, *op. cit.*, p. 89.

(12) HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, p. 95.

discutiblemente barroco, y contenerlo, acto seguido, con la seducción por la belleza subyacente en todo andaluz.

El genio y el virtuosismo técnico del cordobés se vuelcan en la árdua tarea de conciliar lo ideal y lo real, lo bello y lo expresivo. Su método consistirá en aprisionar el tiempo. Adelantándose en tres siglos a los futuristas italianos, logra representar, en el Crucificado de Vergara, los sucesivos instantes de la agonía: las piernas subrayan el impulso ascensional con que se inicia el espasmo; el clímax está marcado por el dinamismo del perizoma y la tensión del tronco; el rotundo realismo del cuello es el último esfuerzo por retener al Hombre. Cede la crispación en las manos. El rostro, aceptada la entrega, refleja la dulzura de la agonía de Dios.

Ninguno de los crucificados del «imaginero del dolor», anteriores o posteriores al de Vergara, estuvo, como éste, en el estrecho filo que separa la vida de la muerte. Juan de Mesa, pleno de ortodoxo monoteísmo, no quiso repetir su obra. Representó a su Dios una sola vez y tuvo conciencia de hacerlo. Impulsado por un sentimiento jerarquizador, agigantó al Cristo de la Agonía -2,18 m.-para que su cabeza se alzara sobre el resto de su producción cristífera.

El tiempo se encargó de sumar belleza y emoción al Dios del cordobés. La incompleta corona de espinas, lejos de aparecer como mutilación desafortunada, despeja felizmente el rostro de Cristo y es un símbolo de la liberación del dolor en el trance supremo. La distancia contribuye a aumentar nuestro interés por el Crucificado de Vergara. Sabemos que su estancia será corta, que no ha vuelto a Andalucía para quedarse. El gozo de la contemplación se acrecienta en la fugacidad del encuentro.

El Dios de Mesa revela el valor universal y eterno de un arte, que pudo creerse local y limitado. La expresión del rostro de los que acuden al Pabellón Mudéjar es un signo elocuente de que, como afirma Tapie, nuestra imaginería barroca «continúa suscitando en el pueblo una seria, verdadera y auténtica emoción religiosa» (13). La vigencia, la garra y la belleza del Cristo de la Agonía son argumento demoledor de todas las críticas que se han formulado a nuestra estatuaría policroma, como reflejo del fanatismo de unas gentes que se complacen morbosamente en la crueldad y el horror. No veo en la obra del maestro cordobés más dolor del necesario ni más sangre de la que realmente se vertió en el Calvario. Tan imponente Dios clavado no tuvo por padre el fanatismo, si no la fe honda de un pueblo que, sin necesidad de caer en el desollamiento, rebeldía y heterodoxia de los crucificados de Grünewald, supo dotar a su arte de unas cotas de espiritualidad y emoción inaccesibles al resto de Europa.

Ante el Cristo de la Agonía, el olvido secular de Juan de Mesa se hace aún más injusto e incomprensible. ¿Cuál pudo ser la razón del silencio absoluto en torno al cordobés? Mesa -sostiene Martín González- ha sido víctima de la fama de Montañés. Los escritores tuvieron bastante con el maestro. Otra cosa es si Mesa hubiera seguido en el tiempo a Montañés» (14). Me re-

(13) TAPIE, Víctor L.: *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 333.

(14) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: comun. cit.

sisto a pensar que el brillo indiscutible del alcalaíno fuera, por sí solo, capaz de eclipsar a Juan de Mesa. Hubo, sin duda, algo más. El doctor Domínguez-Rodiño, utilizando palabras de Sánchez de la Cuesta, afirma que éste fue un caso de «plagio con asesinato», si bien no nos aclara quién pudo ser el plagiador homicida (15).

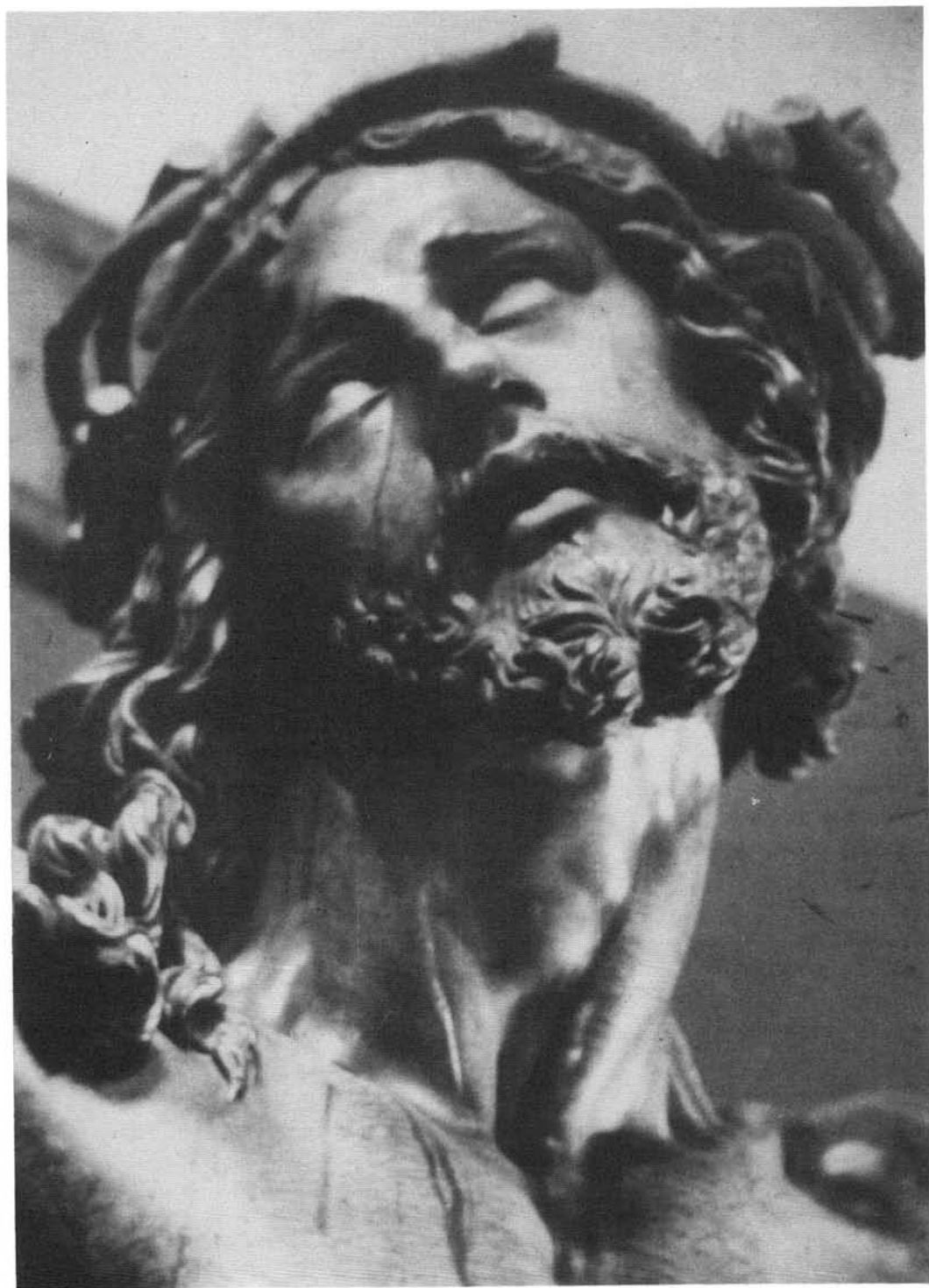
Cabría considerar a Martínez Montañés como el principal sospechoso. Nadie, como él, se ha beneficiado del olvido del imaginero cordobés, pues, desaparecido éste de escena y perdida su memoria, heredó fácilmente sus obras más logradas. Hay además otra razón de peso para presumir la culpabilidad del «dios de la madera». Existe la evidencia de que éste se dejó seducir por el estilo del discípulo (16); circunstancia que seguramente, dado su probado narcisismo, pudo hacerle temer el oscurecimiento de su fulgor. El mejor modo de evitarlo era tratar de borrar el recuerdo de mesa para que la historia no registrara dicho influjo.

No obstante hay piezas que no encajan en nuestras pesquisas policiales. Asesinar al plagiado es el recurso de los advenedizos e incompetentes, y el maestro de Alcalá la Real no fue ni lo uno ni lo otro. Por otra parte es incomprensible que el empeño de un solo hombre lograra que Sevilla entera negase al artífice del Jesús del Gran Poder.

Buscar un sospechoso y, acto seguido, liberarlo de sospecha, no es avanzar en el esclarecimiento del enigma. Realmente ello ha sido un desliz involuntario, o quizás el deseo subconsciente de reclamar a Martínez Montañés el pequeño tributo de la duda, por tantos años de fructífero e indebido usufructo de la obra de Mesa. Mi intención aquí no es hallar culpables y menos condenarlos. Si los hubo, el artífice de varios Cristos de la Misericordia zanjaría, hace tiempo, la cuestión con su perdón amplio y generoso. Lo que verdaderamente me ha animado a escribir mis reflexiones ante el Cristo de la Agonía, ha sido contribuir a reivindicar la mayoría de edad del artista cordobés. Es justo que deje ya de ser el minimizado discípulo del maestro genial, para ser él mismo. Démosle a Montañés lo que es suyo, y a Mesa lo que le pertenece.

(15) DOMÍNGUEZ-RODIÑO y DOMÍNGUEZ-ADAME, Eloy: «Aspecto humano de Juan de Mesa», *Jornadas de estudio...*

(16) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: comun. cit.



Juan de Mesa: Cristo de Vergara