

RELIGIÓN Y ESPIRITUALIDAD EN EL “FIN DE SIGLO”. ICONOGRAFÍAS FRANCISCANAS EN LA PINTURA MALAGUEÑA CONTEMPORÁNEA

BELÉN RUIZ GARRIDO

RESUMEN

La crisis de la pintura religiosa a partir del siglo XIX asistirá a finales de siglo a un cambio de rumbo a través de la renovación inscrita en el marco de las poéticas finiseculares. Pero ahora la denominación explícita y estricta se hará extensiva al ámbito más amplio de lo “espiritual”, basado en una sincera relación directa e individual del ser humano con la divinidad, que, en ocasiones, se materializa en comunidades artísticas. Las vertientes místicas, anímicas, salvíficas, e incluso estéticas, recobran en el fin de siglo un impulso que dota a la temática religiosa de nuevos rostros. En este contexto, la contemporaneización de San Francisco de Asís, iconografía religiosa predilecta en el complejo espíritu finisecular, tiene que ver con la potencialidad de asimilación de su figura con las preocupaciones del hombre moderno. La plástica malagueña cuenta con interesantes ejemplos que responden a estas premisas.

ABSTRACT

The crisis of the religious painting in the 19th century experienced a change of direction at the end of this century with the fin-de-siècle poetics reform. At that moment the explicit and strict naming was extended to the wide spiritual field, based in the sincere, direct and individual relationship between the human being and the divinity, who in certain moments was materialized in artistic communities. The mystic, mental, salvation, even aesthetics aspects were promoted at the end of the century providing the religious subject matter with new faces. In this context the contemporary action of San Francisco de Asís, the favourite religious iconography in the complex fin-de-siècle spirit, was related to the assimilation of his figure with the worries of the modern humankind. The painting from Málaga has interesting examples which meet these premises.

1. LA CRISIS DE LA PINTURA RELIGIOSA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Lugar común en la historiografía contemporánea es la consideración crítica de la pintura religiosa, en estado de precariedad prácticamente desde el inicio de la contemporaneidad y el triunfo de los ideales revolucionarios¹. A pesar de los vaivenes de esta victoria a lo largo del siglo XIX y de los avatares ideológicos, el futuro de este género no podía resultar muy alentador, al menos de acuerdo con las coordenadas que lo habían mantenido con pleno sentido y en su máximo esplendor durante el Antiguo Régimen. Es lógico que la gran pintura de aparato sacro, bajo el espíritu barroco, auspiciada y promovida por los estamentos privilegiados, aquella que había tenido pleno sentido para una sociedad cuya existencia tenía un marcado y dirigido carácter religioso, fuera perdiendo su razón de ser. Esta circunstancia estaba relacionada con una serie de cambios que afectaban a todos los ámbitos de la vida: pérdida de poder ideológico y económico de la Iglesia tras la desamortización, el afianzamiento de la burguesía como nuevo catalizador social, la caída de las monarquías absolutas y/o su reconversión a través de la asimilación de los principios burgueses, la secularización y el anticlericalismo.

Pero también había razones artísticas. El proceso creciente de autonomía del arte comportaría una emancipación más o menos efectiva en todos los niveles de la creación, con los consiguientes condicionantes. El tradicional patrocinio y mecenazgo de la iglesia, la nobleza y la monarquía, principales comitentes y clientes, se irá diluyendo ante los nuevos procedimientos de demanda, acceso, promoción y validación de lo artístico. La obra de arte, y los artistas, pasaban así a depender de los mecanismos del mercado, de las fluctuaciones del gusto y de las diferentes estructuras de control y difusión ejercidos a través de las enseñanzas y el refrendo académico, la crítica de arte y la celebración periódica de certámenes y exposiciones nacionales e internacionales.

La sociedad del progreso y de la ciencia, autosuficiente, independiente y laica no demandaba obras devocionales. La crítica católica contemporánea encuentra responsables para esta realidad:

“Así sucede que en nuestro siglo las Bellas Artes, la Poesía, la Música, la Pintura, la Escultura, buscan en muchedumbres ociosas, livianas, descreídas y en inspiraciones profanas y generalmente ligeras y de poco momento, el favor y el aplauso

1. En los estudios monográficos sobre la pintura del siglo XIX se analiza, o al menos se menciona, este hecho. Un tratamiento exclusivo del tema en ÁLVAREZ LOPERA, J. “La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1, 1988, 81-120.

que le prestaron otro día las riquezas de los templos, la meditación de los claustros, la grandeza de las solemnidades católicas y las victorias de la cruz sobre los enemigos de la verdad y los apologistas del fanatismo”²

Esto no quiere decir que los artistas dejaran de trabajar la temática religiosa, pero su proporción, en relación con el ascenso de otros géneros en las exposiciones nacionales, fue paulatinamente en descenso³. Además, el proceso de adaptación a las nuevas exigencias propició que la pintura religiosa, progresivamente, se fuera asimilando a otras temáticas. La pintura de historia era una de ellas. Como vía de triunfo en el engranaje oficial, los artistas pensionados en el extranjero enviaban a las exposiciones nacionales grandes cuadros narrativos, como ejercicios de cualificación técnica y exaltación de valores nacionales a través del recurso de nuestro heroico pasado⁴. A estas premisas respondía la historia religiosa como una parte más de la tradición redescubierta y desempolvada. También la pintura de género, liviana, sin compromiso, de lectura fácil, muy ligada al costumbrismo, a veces humorística, otras con pretensiones más o menos encubiertas de moralismo, ofrecía un punto de anclaje a través de legiones de monaguillos, reuniones populares a la puerta de la iglesia, salidas y entradas de misa, práctica de los sacramentos, ejercicios de caridad cristiana, sermones y procesiones⁵.

No obstante, ninguna de estas creaciones era “verdaderamente” religiosa. Faltaba lo que, a juicio de la crítica, debía ser la piedra angular de tal reconocimiento: la autenticidad, es decir, la capacidad para producir un sincero fervor religioso⁶. Unos se adolecen de la situación:

“En Pintura, señora mía, la religión no tiene ya intérpretes, porque no tiene apóstoles; el arte cristiano trajo un ideal que no sienten los pintores de nuestro siglo realista... Se hacen iglesias, y por lo tanto, se pintan cuadros para decorarlas; mas en ellos sólo se ven reproducciones frías de viejas pinturas, nuevas santas familias sin idealidad, cuyas divinas personas se diría que acaban de leer los periódicos, o bienaventurados que se aburren en el cielo, como el pintor, al pintarlos, se aburrió en la tierra. Las santas familias (...) son puramente simbólicas: el hijo no es el hijo; la madre no es la madre; el esposo no es el esposo; para pintarlas es preciso ser teólogo, como lo eran nuestros viejos pintores, que antes de coger la

2. Cfr. GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Madrid 1987, 605.

3. *Ibidem*. PANTORBA, B. *Historia de las Exposiciones Nacionales*, Madrid 1948.

4. ÁLVAREZ LOPERA, J. *Op. cit.*, 84.

5. *Ibidem*, 98-99.

6. *Ibidem*, 82, 95 y ss.

paleta oían misa... Crea v. que en toda la Exposición no hay un cuadro que pueda figurar en los altares sin corromper al devoto”⁷

Otros sustituyen el lamento por una reflexión menos apasionada en la que, de nuevo, se resalta el anacronismo de la pintura religiosa y se aboga, como única vía coherente con los tiempos, por la exaltación histórica:

“Nuestros abuelos tenían una aspiración, la del cielo; nosotros una religión, la de la patria; una santa idea, la de la humanidad. (...) Ahí está nuestra historia, cuyas gloriosas páginas pueden inflamar la mente de los que deseen traducir en loores la brillante epopeya de nuestro pasado de grandeza. El cuadro histórico reemplazó al religioso; el entusiasmo por la patria, a la fe; el artista puede hallar en la historia un fresco manantial de hermosas concepciones”⁸

El anacronismo, y la aparente pérdida de valor⁹, la desubicación, la falta de autenticidad y credibilidad, la incompatibilidad entre los nuevos intereses y la devoción y sacralidad como esencias inherentes a la verdadera pintura religiosa, unidos a la disolución-reconversión en los géneros de historia y de costumbres, se combinaban para arrojar el balance crítico.

Desde esta misma base de crisis se gesta el cambio de rumbo de la pintura religiosa, en la búsqueda de unos valores coherentes, un nuevo contexto y una intencionalidad renovada.

2. IDEALISMO, ESPIRITUALIDAD Y MISTICISMO. HACIA UNA RENOVACIÓN DE LA PLÁSTICA RELIGIOSA EN EL FIN DE SIGLO

La crisis de valores religiosos venía a inscribirse en una problemática más amplia que afectaba a todos los ámbitos de la existencia del hombre moderno. El siglo marcado por el escepticismo, el materialismo y positivismo burgueses, el adocenamiento y el conformismo o la pérdida de valores elevados, estaba incubando en su propio seno la necesidad de reacción y las posibilidades

7. Crítica de Fernanflor a la Exposición de 1887. Cfr. GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Op. cit.*, 605-606.
8. FERNÁNDEZ CUESTA. “De la decadencia del arte”. *El Mundo Pintoresco* 16, 15 abril 1860. Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J. *Op. cit.*, 92 y textos.
9. Sólo en apariencia. Álvarez Lopera aclara lo minoritario de esta crítica, pues la mayor parte, desde los ámbitos oficiales, se afanaba en recordar la función social y el prestigio del que aún consideraban uno de los grandes géneros. *Ibidem*, 92.

para la acción, convirtiéndose en los “enemigos” comunes a combatir. Los mejores resultados de esas nuevas inquietudes tendrán lugar con el llamado “espíritu finisecular”, a partir de los años 80 del siglo XIX, pero ya había encontrado un buen abono en las actitudes románticas, recuperadas bajo un nuevo prisma.

Las respuestas por parte de los artistas son tan variadas como heterogéneo y complejo se presenta el fin de siglo. Pero hay una serie de inquietudes que reúnen las sensibilidades diversas bajo un denominador común: el inconformismo ante el modelo de vida burgués vacío de contenido y superficial en lo representativo, que basaba su superioridad en los valores económicos y en la pose hipócrita, y, por tanto, la objeción inquieta a lo que suponía la oficialidad social, religiosa y artística.

Bajo este prisma los artistas toman la iniciativa optando por caminos múltiples que atienden a un amplio arco de sensibilidades: desde el compromiso, a la evasión, desde la esperanza, al pesimismo y el escepticismo, desde la exaltación de los sentidos hasta las más extremas y decadentes, en las que dejarse morir al menos implicaba una toma de postura. Algunas de estas alternativas fueron “anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo, afán erótico”¹⁰; podríamos añadir a la lista, teosofismo, wagnerianismo o primitivismo.

La obsesión de los artistas renovadores se centra en dotar de sentido, de contenido, de sinceridad y de coherencia los programas artísticos. El alegato de Santiago Rusiñol, en su reivindicación del sueño y el poder de la imaginación, como pilares de las actitudes esteticistas y simbolistas, aún lleno de sarcasmo, es lo suficientemente elocuente:

“El arte por el arte agoniza, para dejar lugar al arte comercial, al arte cromo, al arte barato, al arte espectacular, que es el único que entiende la democracia del arte. Prohibido soñar, amigos míos, prohibido tener visiones, ver vaguedades en las nubes que se forman en la atmósfera del pensamiento, prohibido cerrar los ojos para ver en el interior un más allá difuminado y enamorarse de sombras desconocidas: siempre lo natural como guía, siempre esclavos atados a este conjunto natural lleno de fealdad y tristeza, guarnecido de bajezas de espíritu y miserias morales, habitado por moribundos que contemplan el pasado como un libro sin hojas, sin tener fe en el futuro, conformándose resignados con las migas del presente”¹¹

10. VILLENA, L. A. de. *Máscaras y formas de fin de siglo*, Madrid 1988, 13.

11. Discurso leído en la Tercera Fiesta Modernista, 1894, en FREIXA, M. *Las vanguardias del siglo XIX*, Barcelona 1982, 210.

La altura de espíritu y la riqueza moral, la disconformidad, la contemporaneización de una tradición seleccionada y lanzada al futuro, la construcción estética a través del poder de la creación sin límites ni cortapisas, son algunas de las consignas esgrimidas por los artistas, individualmente o en grupos. Es lo que Hofstätter llama neoidealismo, como corriente ideológica y filosófica de la actitud finisecular¹².

En este mismo ámbito la revitalización del material religioso cobra sentido. En los márgenes de la oficialidad, es decir, en aquellos espacios estéticos alternativos que contribuirán al desarrollo de la modernidad, la temática religiosa se renueva¹³. El fin de siglo asiste al tratamiento de los temas religiosos en su más amplia acepción, atendiendo a la espiritualidad que puede manifestarse bajo signos diversos. Se trata de una cuestión vital y como tal es concebida, en base a la heterogeneidad. Una de las figuras míticas preferentes de la sensibilidad finisecular será Cristo, pero un Cristo retornado, transformado en suma. Para Hinterhäuser la revalorización de esta figura se corresponde con las nuevas y renovadoras exigencias espirituales y se manifestará en diversas vertientes que se corresponden con los diferentes perfiles. Las posiciones milenaristas, acordes con el sentimiento dual fin de siglo-fin del mundo, lo esperaban como salvador. Pero, además, interesaba el Cristo humanizado, el agente de la transformación social, el Jesús de los pobres, y también la imagen de vengador y juez, de visionario, hacedor de milagros o el genio religioso¹⁴. Por encima de todo, el afán por su figura venía a responder a un sentimiento aglutinador de todas las anteriores manifestaciones: "los autores para quienes la figura de Cristo llegó a adquirir importancia esencial pretendían ir más allá de una devota y amorosa reconstrucción histórica; su objetivo era incorporar a la imagen del Salvador su propia conciencia de crisis, sus propios deseos de reforma religiosa y eclesiástica"¹⁵.

En consonancia con la búsqueda, renovación y puesta en práctica de inquietudes metafísicas, místicas y espirituales, la revisión de las imágenes emanadas de la iconografía cristiana no eran incompatibles con otras formas de espiritualidad alternativas, lejanas incluso a la cultura occidental de tradición judeocristiana, pues todas respondían a las mismas exigencias de reforma espiritual y creativa a las que hemos hecho alusión. Las experiencias sobrenatu-

12. Sobre la importancia de la corriente neoidealista y la filosofía de Schopenhauer como sustratos ideológicos del modernismo véase HOFSTÄTTER, H. H. *Historia de la pintura modernista*, Barcelona 1981, 37-40.

13. Algunos ejemplos de la renovación llevada a cabo por artistas contemporáneos en AZANZA LÓPEZ, J. J. y URRICELQUI PACHO, I. J. "¿Utopía o realidad? Reflexiones en torno al arte religioso de la primera mitad del siglo XX", *Boletín de Arte* 23, Málaga 2002, 405-437.

14. HINTERHÄUSER, H. *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid 1980, cap. I.

15. *Ibidem*, 21.

rales sólo se entienden en el contexto de esta búsqueda que hace superar los límites impuestos por la ortodoxia, los cánones establecidos y las normas. El interés por la teosofía, el orfismo, el espiritismo y los cultos orientales, entre otros, responde a esta disolución de las fronteras en una esfera vital que no podía tenerlas.

Uno de los principios del neoidealismo será la búsqueda de la esencia, de lo verdadero por sentido. En esa indagación, el ser humano se encuentra a sí mismo. Las experiencias místicas, entonces, aunque en el fin de siglo se compartirán en hermandades, cofradías y gremios, se vivirán como prácticas individuales, es decir, aquellas en las que el ser humano se comunica, se encuentra y se proyecta en lo sagrado desde la privacidad y la intimidad del discernimiento. El siglo que había rehabilitado el poder del individuo como centro de la humanidad replanteaba ahora esta comunicación desde la dualidad de las actitudes revitalizadoras o decadentes.

Las experiencias artísticas podían servir también como experiencias místicas. La práctica creativa equipara al creador con la divinidad, como hacedor de lo tangible e intangible, con capacidad para transformar el mundo: "El artista se siente dios"¹⁶. Baudelaire expresa el anhelo de los soñadores que se dejan seducir por los efectos de los paraísos artificiales:

"Nadie se asombrará si afirmo que un último y supremo pensamiento surge del cerebro del soñador: ¡Me he convertido en Dios!"¹⁷

Aunque ese Dios podía adoptar muchas caras: la de Satanás¹⁸ o la del arte.

En ocasiones el arte funciona como sustitutivo de las necesidades espirituales, haciendo las veces de religión alternativa, donde la belleza actuará de diosa suprema. Es el reino del esteticismo decadente. El duque Jean Floressas des Esseintes, protagonista de *À rebours*, la novela que Joris-Karl Huysmans publicara en 1884, concibe la existencia como una alternativa sacralizada de la cotidianidad vulgar. El dandy des Esseintes encarnaría la máxima decadentista que haría empezar el arte donde la vida acababa, de ahí la necesidad de transmutar todos los ámbitos de la naturaleza en artificio. *À rebours* se convirtió en la biblia del decadentismo¹⁹. En

16. FERNÁNDEZ POLANCO, A. *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, Madrid 1989, 12.

17. Cfr. AZÚA, F. de. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona 1999, 65.

18. Felix de Azúa aprecia que en realidad Baudelaire quería decir "¡Me he convertido en Satanás!". *Ibidem*. Dedicó todo un capítulo a este tema LÓPEZ CASTELLÓN, E. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid 1999. También una reflexión sobre el ansia de infinitud del poeta de *Los paraísos artificiales* en la edición del mismo autor de BAUDELAIRE, C. *Obras selectas*, Madrid 2000, 339 y ss.

19. Véase la introducción de Juan Herrero a la edición: HUYSMANS, J-K. *A contrapelo*, Madrid 2000.

el reparto de papeles que la tramoya de esta nueva religión llevaría a cabo, Baudelaire tendría un lugar protagonista: “el maestro o el pontífice de una iglesia o de una religión reservada a los espíritus refinados y sensibles que creen en el poder transformador del arte y profesan un misticismo estético”²⁰.

La adopción de Huysmans no es casual. El poeta de *Las Flores del Mal* sería adoptado como padre, ejemplo y guía por toda la generación finisecular, para quienes ese pulso a la divinidad, como necesidad de autoafirmación, era un síntoma más de las preocupaciones del hombre-artista de la vida moderna.

Pero las vías de encuentro y el tratamiento de lo espiritual son diversos.

Una de las reacciones contra el academicismo inglés amanerado, con espíritu revolucionario, vino pronto de la mano de los miembros de la dispar Hermandad Prerrafaelista²¹, un movimiento de esencia romántica continuado con la generación finisecular a través del hilo conductor de Burne-Jones. La Hermandad basaba su ideario estético en una comunión entre creación, sinceridad, espiritualidad y fervor moral, correspondencia que encuentran desarrollada en la Edad Media, convertida en fuente y modelo. Efectivamente, los primitivos italianos, los artistas anteriores al divino Rafael, quien representaba, desde la visión académica, la base sobre la que se edificaba el arte occidental, ejemplifican sus búsquedas e intereses: “la seriedad de objetivos, frescor de visión y esmerado estudio de la naturaleza”²². Todo ello tamizado por la fantasía y la imaginación que trascendía la expresión directa con símbolos. Además, el apasionamiento romántico por la Edad Media no sólo se manifestó en el ideario estético, sino también a través de un entendimiento existencial del arte en una relación biunívoca con la vida. De ahí la “necesidad” de agruparse siguiendo el ejemplo medieval de trabajo comunitario gremial o conventual impregnado de una fuerte impronta religiosa. Los hermanos prerrafaelistas hicieron de la práctica artística un sacerdocio y de su obra una profecía, expresando la reconciliación entre naturaleza y poesía, entre realidad y sueño, fantasía e imaginación, entre transcendencia evangélica y la «religión de la Humanidad» ruskiniana²³, sumándose al rostro renovado de la temática religiosa.

No fueron los únicos. En el extremo de las actitudes decadentes se encontraban los rosacruces. El grupo, capitaneado por el Sâr Péladan, escritor, mago, maestro, y propagandista provocador, y representado artísticamente por Delville y Khnopff, renueva el mensaje salvífico del arte. La proclama estética conver-

20. *Ibidem* 137, nota 27.

21. Véanse, entre otros, CHRISTIAN, J. “Los Prerrafaelistas”, en AA. VV. *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Gran Canaria 1990, 45-66. METKEN, G. *Los prerrafaelistas: el realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, Barcelona 1982.

22. CHRISTIAN, J. *Op. cit.*, 51.

23. *Ibidem*, 58.

tía al artista en un sacerdote, en un rey y en un mago, y su obra en la síntesis del idealismo y la mística²⁴. Los emblemas –la rosa superpuesta a la cruz, símbolos respectivos del cáliz de Cristo y el mundo–, el objetivo –la búsqueda de la perfección interior y de la felicidad a través del conocimiento y la luz–, y las teorías estéticas –dado que la única realidad, verdad y belleza reside en Dios, el objetivo de la religión y el arte es el mismo: la adoración de Dios–²⁵, encuentran su sustrato en un sincretismo ideológico y espiritual que se nutre de catolicismo ortodoxo y heterodoxo, ocultismo, esoterismo, magia, y tradición oriental. La puesta en escena bebía, asimismo, de la solemnidad y el ritual religiosos.

Indagadores del espíritu y buceadores del subconsciente eran, en general, todos los llamados “pintores del alma”, una nutrida lista encabezada por los rosacruces y los seguidores de Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon, entre otros²⁶. Para ellos lo religioso era una muestra de lo inefable, así como de una espiritualización de la naturaleza, interés que, no obstante, podía tomar sendas diversas y, a veces, opuestas, como hemos visto: “redescubrimiento del cristianismo y aprendizaje de teologías exóticas, pero también misticismo irreligioso y conversión a las nuevas filosofías, a la teosofía o al esoterismo, espiritismo y ciencias ocultas”²⁷. El alcance de sus obras estaba muy lejos de ser un “capricho superficial” o “fantasía anecdótica”²⁸, ya que en el punto de mira estaba la sociedad ante la que se estaban revelando.

Incluso los simbolistas decididamente preocupados por la renovación plástica, mostrarán en sus contenidos un sincero interés por los temas espirituales y místicos. Gauguin y el grupo sintetista de Pont-Aven, o los nabis, serán ejemplos de ello.

En España, los artistas abanderados de la modernidad, como sinónimo de cambio, revolución y verdad en el arte, también trascendieron estas máximas estéticas en posicionamientos de compromiso existencial²⁹. Las opciones, de

24. OLLINGER-ZINQUE, G. “Los artistas belgas y la Rose + Croix”, en AA. VV. *Simbolismo en Europa...*, 87-103.

25. *Ibidem*, 91-93.

26. Con el título de *Los artistas del alma* dio una conferencia el crítico Gustave Soulier en 1894. Dos años después se organizaría la *Exposition des Peintres de l'âme*. Véase JUMEAU-LAFOND, J-D. “Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia al final de siglo”, en AA. VV. *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Madrid 2000, 16-47.

27. *Ibidem*, 19.

28. *Ibidem*, 21.

29. Véanse, entre otros, SOLANA, G. “El camino de los cipreses. Imágenes del simbolismo idealista en España”, en AA. VV. *Los pintores del alma...*, 50-73. CAPARRÓS MASEGOSA, L. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada 1999. CALVO SERRALLER, F. “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)”, en *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, Madrid 1997, 17-59.

nuevo, toman caminos y denominaciones diversas, conformando un heterogéneo fin de siglo español. Desde el activo grupo catalán, capitaneado por Rusiñol, hasta el foco madrileño congregado en torno a Valle-Inclán en las tertulias del Nuevo Café de Levante³⁰, el interés programático de renovación plástica se cimentó en la reivindicación de los criterios de verdad, coherencia, sinceridad, compromiso y belleza, en sintonía con lo llevado a cabo en los principales centros europeos, singularizados con añadidos de diversa índole.

La corriente idealista-simbolista tuvo representantes para los que el arte asumía el papel de una religión, si bien sus actitudes se manifestaron desde perspectivas y comportamientos intencionalmente diferentes³¹. En este sentido, el tratamiento de lo trascendente se podía realizar tanto desde la temática específicamente religiosa, como a través de imágenes evocadas bajo planteamientos ideales y simbólicos. Responde a este último prisma, la nueva mirada proyectada sobre el paisaje, basada en una restablecida relación con lo natural que remite a la exaltación de valores ancestrales, míticos y místicos. La fantasía, la imaginación, la aplicación de las correspondencias y las asociaciones, la sugerencia y las emociones reivindicadas por Rusiñol³² serían los vehículos perfectos.

De carácter esencialmente católico, y también dentro de la sensibilidad idealista, habría que destacar el trabajo de los miembros del *Cercle Artistic de Sant Lluc*, fundado en 1893 y compuesto, entre otros, por los hermanos Llimona, Baixeras y Alexandre de Riquer. El *Cercle*, revitalizando el trabajo de la hermandad prerrafaelista, defendía un ideario que ponía el arte de contenido moral al servicio del hombre, al que se le facilitaba el acceso a lo revelado a través de una representación pretendidamente natural, conciliadora entre la realidad y la idea, entre “lo increado y lo creado”, resultando un “realismo espiritual”, más o menos explícito³³.

La manifestación agónica de este arte de marcado contenidismo católico sería la celebración en Barcelona del Congreso de Arte Cristiano en 1913³⁴.

Bajo otra óptica, pero igualmente dentro del complejo espíritu finisecular, la actitud noventayochista tenía en el punto de mira a la religión, principal

30. La aportación de los diferentes centros y focos españoles finiseculares, tratados de forma global, en AA. VV. *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918*, Barcelona 1993.

31. Es la diferencia señalada por Guillermo Solana entre el pintor Rogelio de Egusquiza, fervoroso wagneriano, y Rusiñol, cuyas acciones y manifestaciones iban más encaminadas a «encandilar y mistificar al público profano». *Ibidem*, 55-56.

32. Véase nota 11.

33. FONTBONA, F. y MIRALLES, F. *Història de L'Art Català. Vol. VII. Del Modernismo al Noucentisme 1888-1917*, Barcelona 1985, 101-109.

34. *Ibidem*, 250.

preocupación y cuestión trascendente tanto como asunto estético, como desde el plano vivencial. A partir de posiciones regeneracionistas, la cuestión religiosa se asociaba a la decadencia española como una de sus causas y síntomas. Pero, evidentemente, no se trataba de una crítica indiscriminada. El objetivo de las denuncias, destinado a combatir el atavismo hispánico, era la reducción a una serie de prácticas huecas, justificadas en la tradición pero carentes de sentido, la “religión áspera, formalista, seca” del Baroja de *Camino de perfección*³⁵. Es la misma reflexión que Azorín plantea en *La voluntad*:

“... ¿Cómo este pueblo rico, próspero, fuerte en otros tiempos [Infantes], ha llegado en los modernos al aniquilamiento y la ruina? Yo lo diré. Su historia es la historia de España entera a través de la decadencia austríaca. (...) Durante todo el mes –consagrado cada uno a un santo–, durante todo el año, las novenas suceden a las novenas... Se celebran trisagios; se cantan rogativas; pasan por las calles largas procesiones de penitentes. Cristos lacios y sanguinosos, Vírgenes con espadas de plata; las campanas plañen por la mañana, a mediodía, por la noche; brillan misteriosas las luces en las naves sombrías; entran, salen, discurren por las calles devotas con mantillas negras, hombres con capas amplias, que se quejan, que sollozan, que hablan de angustias, que piensan en la muerte. Y la idea de la muerte, eterna, inexorable, domina en estos pueblos españoles, con sus novenas y sus tañidos fúnebres, con sus caserones destartados y su ir y venir de devotas enlutadas (...) Así nacen y se van perpetuando en un catolicismo hosco, agresivo, intolerante, generaciones y generaciones de España”³⁶

De aquí se deduce que esta crítica no era incompatible con el sentimiento y la expresión sincera y profunda, de modo que uno de los caminos de la revitalización apuntaba hacia la búsqueda de la esencia espiritual, representada, entre otras cosas, en la condición popular y en la tradición mística³⁷. Las palabras y las imágenes de los artistas exaltan el valor de lo sencillo y sentido, sin olvidar cierta delectación por lo macabro y las pasiones extremas propias del “fin de siglo”.

La interiorización de lo externo, y la reflexión sobre ello, quedaba a un paso del escapismo y del sueño.

35. Cfr. ÁLVAREZ LOPERA, J. “El presente como historia”, en AA. VV. *La mirada del 98. Arte y literatura en la Edad de Plata*, Madrid 2000, 58.

36. *Ibidem*, 58-59.

37. *Ibidem*, 60.

3. ICONOGRAFÍAS RELIGIOSAS PREFERENTES. LA ATRACCIÓN FINISECULAR POR LA FIGURA DE SAN FRANCISCO

Para la expresión de la síntesis entre realidad tangible y naturaleza, y espiritualidad, evasión y sugerencia, la elección de la figura de San Francisco no resultaba casual.

La plástica religiosa finiseccular convierte al Santo de Asís en motivo recurrente, junto a otras iconografías que prefiguran los anhelos y la problemática de la época. Las historias sagradas del Antiguo o Nuevo Testamento, las exaltaciones marianas, las vidas, muertes o visiones de santos y las representaciones alegórico-religiosas³⁸, serán trabajadas desde esta óptica de revitalización de la vinculación entre el ser humano y la divinidad. No obstante, el santoral sufrirá un proceso de selección, acorde con los objetivos, ya mencionados, de transformación, sinceridad y coherencia, que, de paso, servían para diferenciarse de la grandilocuente y teatral pintura académica de historia, a través de la renovación del vocabulario formal, en unos casos, y simplemente del tono, en otros. Además de las figuras de Cristo y la Virgen, la elección se centrará, principalmente, en San Francisco, San Antonio y sus tentaciones, San Juan Bautista y María Magdalena.

El pobre de Asís encarnaba, desde la proclamación canónica de su santidad, apenas dos años después de su muerte acaecida en 1226, una serie de valores interpretados, perfilados e inmortalizados desde la plástica medieval, como fuente primaria en la búsqueda de la esencia; pero será la estética barroca la que concrete las opciones iconográficas más extendidas³⁹, circunstancia que en absoluto desdeñarían las poéticas finisecculares. Estas fuentes vehiculan las imágenes del Santo, convertido en icono de las inquietudes espirituales contemporáneas.

Los rasgos biográficos de San Francisco marcaban las claves de esta asimilación. Su renovación personal supuso una catarsis traumática, y al mismo tiempo esperanzadora, desde una profunda crisis espiritual hasta el renacer de un hombre nuevo; un proceso basado en la renuncia material, el sufrimiento físico y la ayuda de la revelación mística, a través de una comunión revivida con la naturaleza. El conocimiento de uno mismo, la introspección, no exenta de contradicciones y padecimiento, era una de las máximas filosóficas y metafísicas del convulso sentir finiseccular. Recordemos los sentimientos de *spleen*

38. CAPARRÓS MASEGOSA, L. *Op. cit.*, 93-115.

39. La relación de estudios tanto biográficos como histórico-artísticos sobre la figura de San Francisco es extensa. Las referencias para el presente trabajo se centran en el análisis llevado a cabo por SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en *Actas I Curso de verano El franciscanismo en Andalucía*, Priego de Córdoba 1997, 241-280. En este artículo se recoge abundante bibliografía sobre el tema.

y hastío decadentes, la dejadez del alma y el abandono, incluso físico, como estados de ánimo intermedios para la posible recuperación y resurrección del hombre nuevo, y por extensión de la humanidad.

Proclamada desde ámbitos diversos, la inquietud por la novedad, como hemos visto, reivindicadora de transformaciones estéticas, sociales y espirituales, encontraría en la figura de este Santo un modelo a imitar, incluso desde posiciones no religiosas. En la base de esta relación estaba el hecho de que el santo medieval personificaba un cambio de rumbo hacia la sociedad secularizada, fundamentada, entre otras cosas, en la fraternidad cósmica, la comunión con la naturaleza, y un “encuentro de Dios en el mundo”⁴⁰.

La clave de esta amplitud de miras residía en una forma nueva de comunicación con la divinidad, basada en una adecuación personal de lo espiritual, materializada en la plástica a través de interpretaciones individuales, sinceras, sentidas y emotivas. La dualidad expresada en la alteridad del Santo, como *Alter Christus*⁴¹, o encarnación de Cristo en la tierra, colmaban las complejas aspiraciones espirituales de la época.

La otra cara de la moneda era la mística, en principio, en abierta contradicción con la naturaleza humana de la reentablada comunión divina, y, sin embargo, tan atractiva para el pensamiento y las poéticas finiseculares. Lo sobrenatural, en sus aspectos tangibles e intangibles alimentando la imaginación y la fantasía, los sueños y deseos, surten de motivos recurrentes el corpus iconográfico y formal. Los signos más eficaces de lo inexplicable serán los relacionados con la recepción de los estigmas, la muerte y el descubrimiento del cuerpo incorrupto del Santo.

La apariencia física será otro estímulo para la sugestión. El *Poverello* mostraba en su cuerpo las marcas de la abstinencia, la mortificación y el suplicio. El consiguiente aspecto enjuto y demacrado, las señales sanguinolentas de la estigmatización y de la superación de las tentaciones, potenciaban la imagen espiritualizada dada por la plástica, y, de nuevo, buscada como recurso asociativo. Simbolismo y decadentismo volverán a expresar, con delectación morbosa, el gusto por las posiciones extremas, en las que el individuo, que se siente fin, se interroga sobre todas las cuestiones existenciales que sufre en propias carnes, como los santos –vida y muerte, eros negro, tentaciones y contestaciones–. La consiguiente elección de vías alternativas le llevará a destinos diferentes, periferias del mundo, paraísos naturales y artificiales, sueños y ensueños.

El proceso de integración del artista finisecular con el Santo de Asís contaba, entonces, con múltiples facetas, concentradas en la identificación perso-

40. Véase CANTO RUBIO, J. *Giotto y la secularización*, Alicante 1975, 43-49.

41. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Op cit.*, 241.

nal. La continuidad de las actitudes extremas románticas y la prefiguración de la modernidad, los posicionaba en una situación de "bisagra", con las consiguientes complejidades y contradicciones. Mientras que la conjunción de fuentes y ámbitos diversos, desde la realidad o la riqueza inventiva de la legenda, terminaba de completar el carácter de las imágenes.

4. INTERPRETACIONES FRANCISCANAS EN LA PLÁSTICA MALAGUEÑA CONTEMPORÁNEA

El tratamiento de la figura de San Francisco cuenta, en la pintura malagueña, con algunos ejemplos significativos desde la esfera de las posiciones individuales, no programáticas.

Al igual que en el resto de España, desde el último tercio del siglo XIX, la práctica de la temática religiosa en Málaga⁴² optará por la asimilación con los géneros de costumbre o históricos, o el camino de la renovación en el ámbito de las alternativas poéticas finiseculares. Desde la interpretación local de las iniciativas transformadoras, tendrá lugar una superación de la tradicional copia murillesca, y una profundización en los valores espirituales, trasladados a la "nueva narrativa"⁴³ que venimos comentando.

Artífice indiscutible de esta vinculación con las propuestas de la modernidad a finales del siglo XIX es Joaquín Martínez de la Vega (1846-1905)⁴⁴. La temática religiosa de su producción entronca con los intereses y preocupaciones finiseculares, sobre todo, a través de las iconografías pasionales, centradas en las Dolorosas, Ecce-Homos y Cristos yacentes, y preferencias muy escogidas del santoral, como las tentaciones de San Antonio y San Francisco.

La presencia del Santo de Asís en su obra no resulta, por tanto, fortuita. Está documentado el tratamiento de la iconografía seráfica en dos ocasiones. La primera, en 1898⁴⁵, respondió a un encargo para decorar el desaparecido retablo neo-gótico de la capilla del colegio de la Asunción, de Barcenillas,

42. SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga 1987, 341-363.

43. *Ibidem*, 341.

44. Estudios monográficos sobre el pintor en GARCÍA HERRERA, G. *Martínez de la Vega, estampas de la vida de un pintor romántico (1846-1905)*, Málaga 1961. CONDE-PUMPIDO SOTO, B. *Pintura malagueña del siglo XIX: J. Martínez de la Vega*, Memoria de Licenciatura mecanografiada, Málaga 1983. SAURET GUERRERO, T. *Joaquín Martínez de la Vega. 1856-1905* (Biografía de CONDE-PUMPIDO SOTO, B.), Cat. de Exp., Málaga 1990.

45. ROMERO, J. L. "La escultura en Málaga a fines del siglo XIX", en AA. VV. *Málaga y Picasso en el centenario*, Madrid 1981, 114.



1. J. Martínez de la Vega, *San Francisco*. Panel del retablo de la capilla del Colegio Barcenillas

realizado por Antonio Casasola⁴⁶. La idoneidad de la elección respondía a la adecuación a las características estilísticas del retablo y la capilla. Por su parte, la disposición vertical de los paneles pictóricos del retablo pudo estimular al artista en la opción iconográfica, referida al legendario descubrimiento por parte del papa Nicolás V, y la comitiva que le sirvió de testigo, del cuerpo incorrupto del Santo, encontrado de pie, con la mirada elevada, las manos enfundadas en el hábito, la capucha calada y las marcas de la estigmatización aún sangrantes. La representación de San Francisco muerto, como figura aislada, para aumentar el fuerte impacto visual y redundar en los efectos patéticos y estremecedores, fue invención original de la plástica española barroca, perfilada y popularizada por los pintores y escultores andaluces⁴⁷.

Uno de sus más insignes artistas, Pedro de Mena, había dejado ejemplos destacados en Málaga, en la sillería del coro de la Catedral y en la vecina Antequera, conocidos, indudablemente, por Martínez de la Vega. Pero la aprehensión por parte del pintor de los modelos de Mena no se concretaba en esta obra de manera aislada, sino que respondía a todo un programa de recuperación estética del escultor en la ciudad⁴⁸, inscrito, como hemos visto, en un interés general, más amplio, dentro de la plástica finisecular española.

Las similitudes entre la imagen pictórica y la estatuaría resultan evidentes. En este sentido, resulta interesante citar la definición dada por Julián Gallego con relación a las analogías entre las representaciones plásticas como “auténticos objetos, casi naturalezas muertas, al mismo tiempo muy de veras y muy petrificadas, de lo que deriva su misteriosa majestad”⁴⁹. Como en la escultura de Mena, el San Francisco de Martínez de la Vega, redunda en el juego barroco de las dualidades, retomado en el fin de siglo a través de recursos expresivos que canalizan la mirada desde la cercanía y el distanciamiento, desde el tratamiento realista a las concesiones idealistas. La aparente contradicción entre humanidad y misticismo, como preocupación espiritual finisecular, queda resuelta sólo en la medida que una paradoja de este carácter se puede solventar.

46. Destruído en un incendio, junto con la decoración, en 1936, se conoce por la fotografía publicada por primera vez por GARCÍA HERRERA, G. *Op. cit.* Las referencias sobre este encargo en las monografías ya citadas. Análisis estético y nuevos datos en SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX...*, 343, y de la misma autora, *Joaquín Martínez de la Vega...*, 144.

47. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Op. cit.*, 253-255.

48. SAURET GUERRERO, T. “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”. *Actas del Simposio Nacional III Centenario de la muerte de Pedro de Mena*, Málaga-Granada 1986, 99-121. El interés por la revitalización del escultor en la ciudad queda patente en un dibujo realizado por Antonio Galbién del San Francisco de Mena, incluido, entre otras obras, en el Álbum que la Academia regaló al Papa León XII en 1887, con motivo de su jubileo sacerdotal. SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX...*, 357-358.

49. GÁLLEGO, J. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid 1984, 245.



2. Pedro de Mena, *San Francisco de Asís*, h. 1663. Museo Municipal, Antequera



3. Duccio, *Cristo de la Montaña*, s. XIV



4. Berlinghieri, *San Francisco*, 1235.
Iglesia de San Francisco, Pescia



5. Duccio, *Transfiguración*, s. XIV

Se trata de la misma contradicción que los pintores primitivos italianos solucionaron, quizás, de un modo más directo. Por eso desde mediados del siglo XIX, la Hermandad Prerrafaelista, en la búsqueda de la esencia pictórica y espiritual, recuperó la plástica medieval en la que se daba esta comunión con el empleo más libre de recursos, en aras de la eficacia visual de la imagen. Sauret ha relacionado el *San Francisco* de Martínez de la Vega con los modelos trecentistas de Duccio y Berlinguieri⁵⁰, actualizados por la estética de la Hermandad inglesa, suficientemente conocida en España en los años finales del siglo XIX. Las citas llegan a ser textuales, por ejemplo, en el rostro del santo, verdadero *Alter Christus* en la imagen del almeriense, dada la similitud con las efigies de las tablas italianas.

A partir de estas referencias fusionadas, el pintor contemporaneiza la imagen. La sobriedad y contención, reforzadas por la estilización formal, pierde su dureza a través de una serie de recursos sutiles: el pie permanece adelantado, pero las manos, sacadas de las bocamangas del hábito, se cruzan a la altura del pecho en señal de recogimiento y plegaria, mientras que la disposición barroca de la capucha se suaviza al hacer que la tela "caiga" sobre la cabeza de una forma más natural. Con ello, Martínez de la Vega conduce la retórica hacia otros lugares en los que el juego equívoco entre la vida y la muerte, entre la identificación por lo humano y lo sobrenatural de la mística, forma parte de las ambigüedades y complejidades de la época.

Prueba palpable de la identificación del santo de Asís con la espiritualidad finisecular es la segunda de las interpretaciones⁵¹. Pero, en este caso, habría que contar con una significación añadida: la que aporta la introspección y la implicación personal. No hay dudas de que, para Martínez de la Vega, San Francisco personifica el intercesor cercano, el hombre-místico con el que identificarse, y, él mismo, la nueva encarnación de Dios en el mundo. En la pretensión de diálogo y comunión renovados, de la validación de estrategias individuales en la vinculación con lo sagrado, esta obra se convierte en una declaración de intenciones. El mismo artista se encarga de dejarlo muy claro añadiendo a su rúbrica un mensaje: "mi santo". La imagen se encarga de hacer el resto. Para ello, el pintor se aleja de grandilocuencias y retóricas altisonantes y opta por una obra poco ambiciosa, como el tamaño pequeño e íntimo del soporte. Y volvemos al principio. La obra se vincula con las poéticas finiseculares, con los gustos simbolistas, desde múltiples aspectos. El santo "mi santo" escoge la noche para la comunicación espiritual. Es el momento más propicio para el

50. SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX...*, 343 y *Joaquín Martínez de la Vega...*, 144.

51. La ficha técnica publicada en el catálogo de la exposición de 1990 especifica los datos de la obra: Pastel sobre cartón. 0,35 x 0,23 m. Fdo. "Mi Santo/Martínez de la Vega". Málaga. Colección particular. *Ibidem*.



6. J. Martínez de la Vega, *San Francisco*. Colección particular, Málaga

recogimiento y la contemplación sin distracciones, pero también el más peligroso para el asalto de las dudas y los temores. El escenario natural es un signo elocuente e identificador del amor del santo de Asís por las criaturas de la naturaleza, pero en la interpretación del pintor se convierte en símbolo sugerente por el tratamiento formal. La indefinición del trabajo rápido y expresivo del pastel, permite evocadoras asociaciones: el árbol, cuajado de pequeñas manchas blancas, podría ser un almendro, pero también el matorral espinoso en el que el santo se revolcó para evitar tentaciones, transfigurando su sangre en flores. De este modo, el paisaje, cargado de una significación únicamente insinuada, no explícita, remite al monte Auvernia, el lugar de retiro para San Francisco, en claro paralelismo con la agonía de Cristo en el huerto de Getsemani⁵². De hecho, ese hombre, con el que el propio pintor podía identificarse a través de su devoción particular, no es un ser humano cualquiera. El aura de santidad lo distingue, trasladando una escena real al ámbito de lo sobrenatural por lo místico.

El sencillo planteamiento formal, resuelto en la parquedad del color, reducido casi a una grisalla, tampoco resulta arbitrario. No obstante, es sometido a la misma economía de medios que el pretendido discurso. Dos focos de luz, la espléndida luna y el haz divino que planea sobre la cabeza del santo como un hálito, permiten presenciar la oración, descubrir una intimidad, y entablar un diálogo desde el silencio.

El sobrecogimiento que produce la visión viene más por lo que se siente y presiente que por lo que se dice, de modo que la narración es relegada por los sentidos y la emoción. Pero estamos ante una obra de devoción particular, por ello Martínez de la Vega no desdeña la significación retórica que una dedicatoria emotiva puede añadir a la imagen. De esta forma, "mi santo" potencia la implicación emocional.

Ante una imagen de este tipo es imposible olvidarse de las circunstancias vitales del artista, desde la última década del siglo XIX, marcadas por las adicciones, la soledad y la miseria, coincidiendo con la adopción de recursos simbolistas y espirituales para su pintura. Con la vida y la obra enlazadas, *San Francisco* "es una reflexión ante la serenidad y el recogimiento, ejemplo de refugio para situaciones atormentadas como la suya o adecuadas a una de esas vías de desgarrar emocional propio de los años que cruzan el siglo"⁵³.

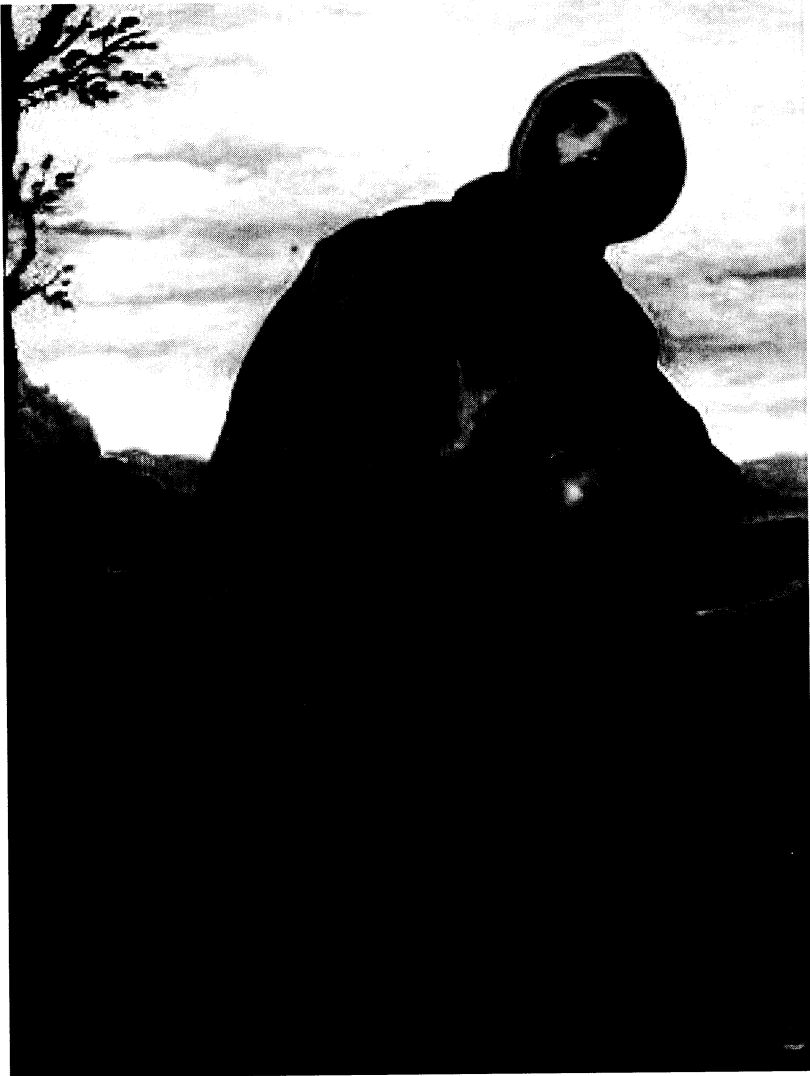
El anclaje de las iconografías franciscanas de Martínez de la Vega con la tradición pictórica española, materializado en citas puntuales, estaba en consonancia con los intereses estéticos de buena parte de artistas, escritores e intelectuales finiseculares, no sólo del barroco sino también de pintores más discu-

52. SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. *Op. cit.*, 242.

53. SAURET GUERRERO, T. *Joaquín Martínez de la Vega...*, 144-145.



7. El Greco, *San Francisco de Asís en oración*, 1587-1597



8. Francisco de Zurbarán, *San Francisco rezando*, 1641-1658. Colegio Plácido Arango, Madrid

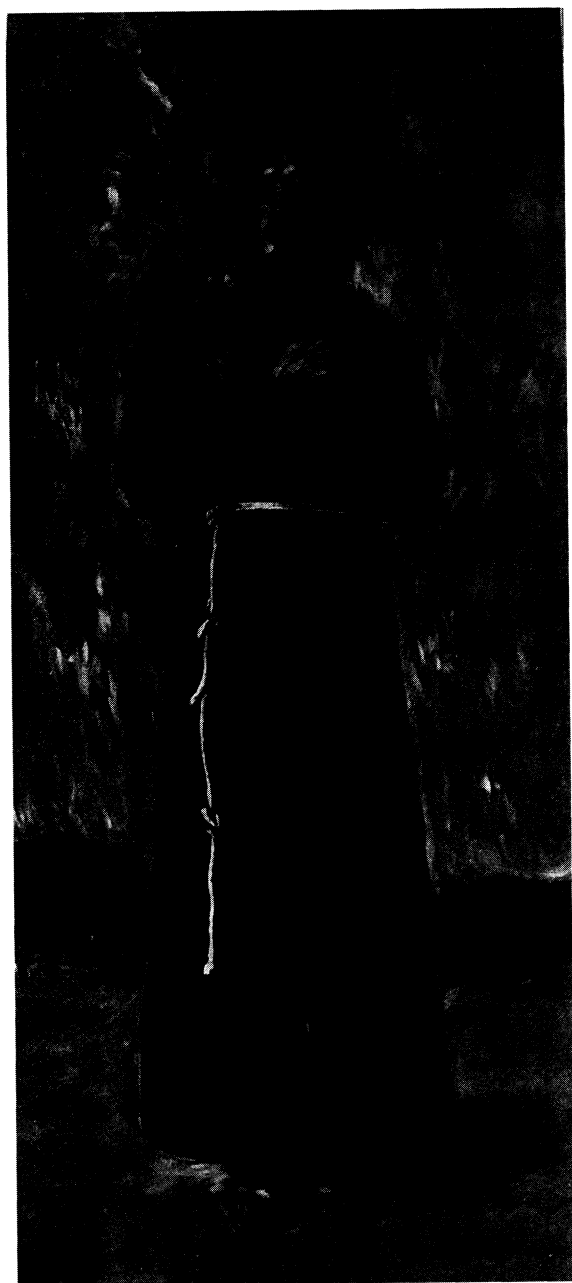
tidos hasta este momento, como el Greco. Álvarez Lopera analiza esta circunstancia con relación a los creadores y a la historiografía, vinculados, directa o indirectamente, con la generación del 98, que tuvieron un papel esencial en el redescubrimiento y estudio del pintor cretense, entre otros⁵⁴. La inclusión de esta reflexión en este punto resulta justificada. Desconocemos si Martínez de la Vega era consciente o no de esta circunstancia. Lo cierto es que también está el Greco presente en sus obras religiosas, quizás porque este sería el responsable de la fijación de unas iconografías difundidas por los artistas barrocos: la visión mística, espiritual y ascética de San Francisco, concretada, preferentemente, en las representaciones que lo mostraban en oración.

No obstante, los modelos recreados por Martínez de la Vega servirán de base y ejemplo para las representaciones franciscanas posteriores, bien entrando el siglo XX⁵⁵.

Así ocurre con *Místico*, un lienzo del pintor antequerano José María Fernández (1881-1947)⁵⁶. Conocemos la obra por una reproducción publicada por la revista madrileña *La Esfera* en el número del 9 de agosto de 1924, con el título de *San Francisco de Asís*⁵⁷. De nuevo, la espiritualidad trascendente, la mística, tenía nombre propio.

Fernández opta por una composición que parte directamente del *San Francisco* para la decoración de la capilla del colegio de la Asunción. La relación con Martínez de la Vega había comenzado casi treinta años atrás, cuando, a partir de 1895, fue alumno suyo en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, convirtiéndose en un aventajado y querido discípulo. Las enseñanzas del maestro serían decisivas durante toda su vida, sobre todo en el dominio del dibujo y del pastel. Cuando Fernández volvió a Málaga, entre 1912 y 1913, después de sus viajes por Europa y sus estancias en Barcelona y Madrid, se instaló algún tiempo en la capital pudiendo contemplar de cerca el *San Francisco* del maestro ya fallecido. Definitivamente en Antequera, tendría ocasión de conocer a algunos miembros de la comunidad conventual y a sacerdotes, retratados y

54. ÁLVAREZ LOPERA, J. *De Cean a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Vol. II, Madrid 1987. Del mismo autor "El presente como historia", en AA. VV. *La mirada del 98...*, 50-75.
55. Del siglo XIX conocemos otros dos ejemplos. Uno, referido por Peña Hinojosa, es un *San Francisco* de Prats y Velasco (*Los pintores malagueños del siglo XIX*. Málaga 1964, 19. Recogido en SAURET GUERRERO, T. *El siglo XIX...*, 343, nota 135). El segundo, el dibujo de Galbién, ya comentado.
56. La vida y la obra del pintor en RUIZ GARRIDO, B. et alii. *Visiones e imágenes del Fin de Siglo. La mirada de José María Fernández (1881-1947)*, Cat. de Exp., Málaga 1998.
57. Sobre las circunstancias de la publicación véase RUIZ GARRIDO, B. "José María Fernández. Semblanza de una vida dedicada al arte", *Revista de Estudios Antequeranos* 10, Antequera 1997, 298.



9. José María Fernández, *Místico o San Francisco de Asís*. Revista *La Esfera*, 9 de agosto de 1924



10. Boticelli, *San Francisco*, s. XIV

caricaturizados en numerosos dibujos y pasteles. Pero la temática religiosa sería trabajada desde perfiles más comprometidos y bajo resortes estéticos más interesantes en toda una serie de dibujos dedicados al ritual procesional de la Semana Santa y la crítica eclesial de carácter goyesco.

Para Fernández “un místico” era el de Martínez de la Vega, por muchos motivos. En principio como marchamo de calidad, marcado por un magisterio que recordaría siempre. Pero también porque el antequerano aprecia la importancia de la tradición seleccionada en la obra del maestro. El *San Francisco* de Pedro de Mena, custodiado en Antequera, es por ello un referente directo, al que se suman la huella del Greco y la actualización de los primitivos italianos a través de las interpretaciones prerrafaelistas.

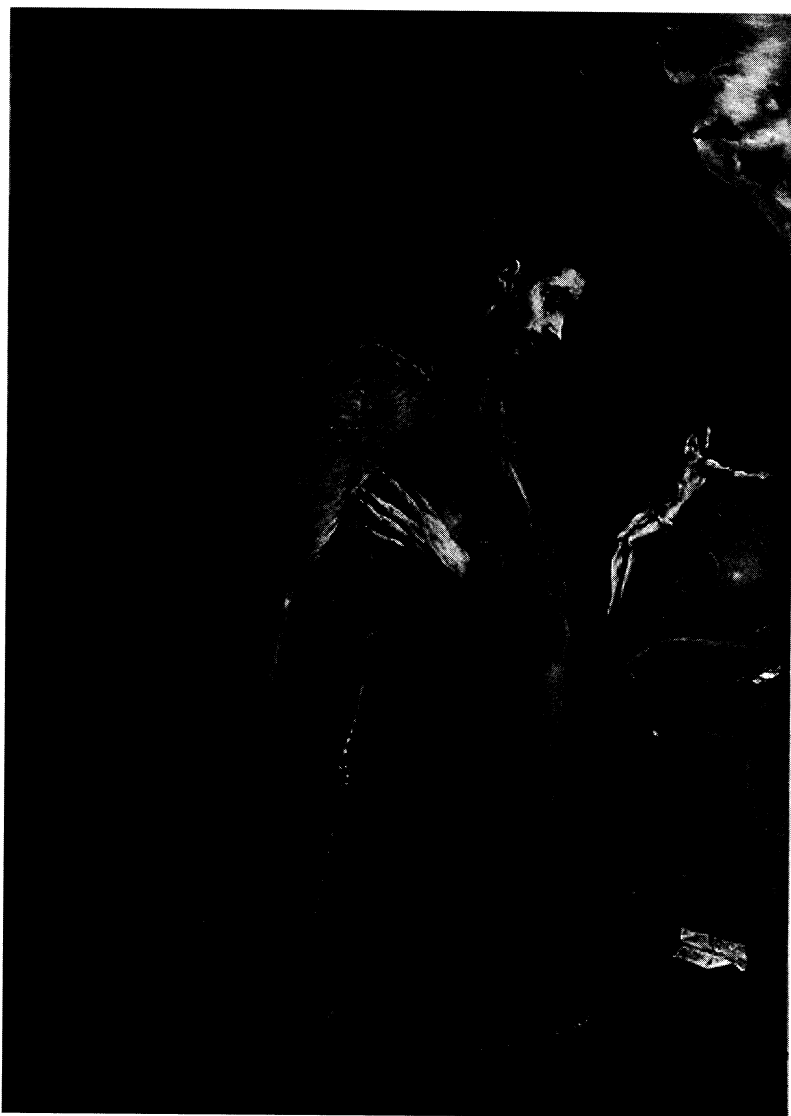
La composición y el motivo iconográfico son citas textuales. La disposición de frente y en pie, incide en el hieratismo y la solemnidad del descubrimiento del cadáver. Pero al igual que Martínez de la Vega juega al equívoco cruzando los brazos a la altura del pecho. La contundencia de la figura se potencia con la colocación de la línea de horizonte muy baja, acentuando la estilización con la verticalidad del soporte. No obstante, Fernández en su intención de dotar a la imagen de un mayor poder expresivo, dentro de la quietud, soluciona el fondo, como un cielo revuelto y convulso, con unas pinceladas más claras, resueltas como pequeñas llamas, indefinidas en realidad, que ganan en espesor alrededor de la figura. Estos son los únicos componentes que sugieren el enfoque sobrenatural, y que remiten a los fondos visionarios del Greco. El pintor incide en la esencia mística no tanto por la materialización de lo intangible sino por los rasgos que acentúan la humanidad del efigiado. Fernández era un buen retratista, mejor al pastel que al óleo, por lo que no desaprovecha la ocasión para dotar al santo de unos rasgos que, aunque estereotipados, son creíbles. Recordemos que el pintor no titula con nombre propio la obra, y es la redacción de la revista quien identifica la imagen con el santo de Asís. La retórica entonces proviene de lo genérico e incide en lo literario. Los rasgos de “humanidad” se concretan además en otros elementos significativos, como la desaparición de los estigmas y la integridad del atuendo, que conserva las sandalias calzadas y a la vista.

Estrictamente coetáneo de Fernández es el lienzo del malagueño Antonio Pezzi de Luque (1883-1933), firmado y fechado en Larache (Marruecos) en 1923, donde ejercía como militar⁵⁸. Su *San Francisco*⁵⁹ muestra la fuerza de

58. Pintor vocacional, llegó a cursar estudios en la Academia de Bellas Artes de Málaga, pero se vio abocado a la carrera militar por tradición familiar y matrimonio. Siguió pintando hasta el final de sus días con una producción mediana y totalmente desconocida aún por estudiar.

Agradezco esta información a la familia del artista.

59. Óleo sobre lienzo. 69,5 x 39 cm. Colección particular.



11. El Greco, *San Francisco venera el crucifijo*, 1595



12. Antonio Pezzi, *San Francisco*, 1923. Colección particular, Málaga

los rasgos místicos característicos del pobre de Asís. La contención narrativa centra la atención sobre los aspectos emotivos y trascendentes, prioritarios en un cuadro de devoción. La dedicatoria "a mi madre", así lo corrobora. Por ello, los recursos de la expresión barroca están de nuevo aquí, pero simplificados a través de iconos que ejemplifican la actualización de la tradición. La figura del santo, en tres cuartos, centra la imagen en un encuadre que, a la vez que potencia la verticalidad y la estilización, acerca al espectador al objeto de la contemplación, enfrentándolo directamente. Mientras, la mirada elevada al cielo, en la actitud de oración tantas veces repetida en la plástica manierista y barroca, desde el Greco, establece la conexión con la divinidad, al tiempo que invita a la plegaria. El pintor evita la frontalidad excesiva, no sólo para dar profundidad a la imagen, sino también como medio para vehicular las miradas hacia otro ámbito. La visión mística, entonces, se completa con los signos que la definen. San Francisco es aquí intercesor, pero al mismo tiempo encarnación de Cristo. Así lo confirman los trazos que sugieren la forma de la cruz que sirve de fondo y contextualiza la imagen; también el halo de santidad, que convierte la imagen en un icono primitivo, y las marcas de los estigmas en las manos enlazadas sobre el pecho. Todos estos elementos refuerzan la pulsión trascendente y emotiva. Los recursos plásticos, de nuevo, se limitan en una policromía sobria acorde con la pobreza personificada por el santo; sólo la iluminación, igualmente mística, centrada en las manos y en el rostro dirige, en este caso, la mirada del espectador hacia los atributos destacados de la ascética.

Formando parte del interés por revalidar la temática religiosa, las imágenes analizadas nos permiten deducir la apuesta de los artistas contemporáneos, desde la actitud finisecular, por la renovación desde la esencia. Las obras, aun con resultados desiguales, inciden en este objetivo. Con las precisiones iconográficas en un segundo plano, aunque sin obviarlas, las interpretaciones redundan en la carga espiritual más que narrativa, a través de la pulsión de los sentidos. San Francisco, el místico y el hombre, encarnará esas aspiraciones.



13. Claudio Coello, *San Francisco de Asís*, h. 1669. Museo del Prado, Madrid