

LOS TEMAS RELIGIOSOS EN LA PINTURA DE JOSE MARIA RODRIGUEZ-ACOSTA Y SU VISION Y COMENTARIO DE LA RELIGIOSIDAD ESPAÑOLA

Emilio Orozco Díaz

(Capítulo de un libro inédito sin terminar)¹.

Hay en la temática de José María Rodríguez Acosta un aspecto que reviste más alcance y extensión de lo que puede parecer a primera vista. Nos referimos a los temas de asunto concretamente religioso o de sentido o fondo religioso. Podría pensarse ante esos cuadros que la inquietud o curiosidad por representar las manifestaciones de la religiosidad popular es algo de puro valor anecdótico, costumbrista, que se detiene en lo externo y pintoresco; pero si los analizamos veremos que el tema le afecta no sólo como pintor, para recoger unos tipos populares o unas escenas representativas de lo tradicional costumbrista de la vida sencilla y humilde -a veces superticiosa- de la devoción del pueblo. No falta ese recreo visual del pintor; pero la elección del tema supone algo más, y no, precisamente auténtica religiosidad personal. Es un interés diríamos crítico, de observación inquisitiva, y no de identificación hacia esas formas y prácticas de la vida religiosa. Por eso a veces la religiosidad está aludida en un elemento que se refiere a la vida religiosa. En consecuencia la sencillez con que se nos presentan estos temas suponen en su arranque una complejidad de índole personal, intelectual mas que emotiva. Es la expresión indirecta de un comentario y crítica, aunque a veces con simpatía y cordialidad de la vida religiosa popular, pues Rodríguez Acosta siempre mira con actitud comprensiva y respetuosa a las gentes de clases inferiores.

Tenemos que recordar que la temática es de época, tanto en sus aspectos anecdóticos externos de pintoresquismo y de religiosidad y

emoción sencilla, alegre o triste, como en sus visiones más duras, hirientes y patéticas. Estas últimas notas son las que exaltaron pintores y escritores de la generación de Rodríguez Acosta —algunos de ellos amigos del granadino—, los que respondieron a la visión de la España negra que quedó recogida con los más duros rasgos en el famoso libro de ese título de Verharen, ilustrado por Dario de Regoyos. Este pintor, junto con Solana y Zuloaga, nos ofrecen las más hirientes y exaltadas visiones que en cuanto a la vida religiosa de los pueblos españoles nos dejó el arte de la época. Toda la truculencia y horror de los Cristos terrosos, chorreando sangre, con largas cabelleras desgreñadas, de enlutadas Dolorosas con pálidos rostros llorosos y el pecho atravesado por siete cuchillos, curas de sombríos y torcidos gestos, arrugadas viejas enlutadas que rezan el rosario, disciplinantes deshaciéndose las espaldas desnudas a latigazos, mujeres y hombres enlutados, con sumiso gesto devoto, que marchan en procesión con cirios o faroles; y aisladamente, viejos santeros, barbudos ermitaños y frailes enflaquecidos. Todo ello se ofrece visto a veces en el ambiente de interior de recogidas capillas, ermitas y santuarios de devoción, cargados de exvotos, cartelas de indulgencias, dorados cuadros, reliquias, cirios y viejas flores de trapo; o bien en exteriores de solitarias y destartaladas plazas y calles, empinadas cuestas, portadas y torres de viejas iglesias. En general son ambientes pueblerinos, de tristes y pobres aldeas, pues la devoción popular vive en ellos más intensa, humilde e ingénuo; pero a veces también es el barrio pobre de ciudad, apartado y popular, o los desolados y polvorientos arrabales, ya metidos en el campo. No interesa tanto a los artistas —aunque alguna vez sí— ver esa devoción en la riqueza y suntuosidad de grandes templos, catedrales o solemnes procesiones de gran ciudad con ricas calles y avenidas. Las ciudades que aparecen son las viejas e históricas de estrechas y tortuosas callejas del antiguo barrio, donde también sigue viviendo la tradicional devoción con las primitivas imágenes y ornamentos que dan también la visión de la antigua España mística, devota e inmóvil a través de los años.

En general los pintores que reflejan esa vida devota popular, o caen en el externo pintoresquismo y en el lado amable dulce y sencillo de

la devoción popular, o bien, como en los tres citados, Zuloaga, Solana y Regoyos, que aunque mantengan una actitud de crítica callada y a veces de personal recreo ante la impresionante realidad que pintan, sin embargo su pintura resulta un comentario duro e hiriente de una vieja España, inmóvil, fanática y superticiosa; triste, ignorante y a veces brutal; una de las caras de la España negra. Claro es que la actitud de esos tres pintores se dirige especialmente, como vascos y castellanos, a las ásperas visiones de los viejos pueblos de Castilla y a los norteños, tan apegados a la devoción tradicional; pero unos y otros buscando, aunque por caminos distintos, esa cara sombría de la España negra. Zuloaga -ya lo percibió Manuel Abril- procede ateniéndose a un concepto o idea previa -pensemos en su Cofradía del Cristo de la Sangre- que ejemplifica en convencional composición en la que las figuras -Cristo, curas, cofrades o devotos- se levantan y destacan como símbolos de esa España eterna y recóndita, aunque estén pintadas con violento realismo, con grandes pinceladas pastosas que hablan como frases de gruesa e hiriente elocuencia. Regoyos subraya la tosquedad y realismo de las imágenes y la pobreza y mansa humildad de devotos y beatas, con una ingenua sencillez de rasgos descriptivos como de niño que exagera y simplifica, pintando más de acuerdo con lo que vió y piensa, que ateniéndose con exactitud al natural que se tiene delante. Solana con un realismo más directo e impasible, aceptando y casi recreándose con que las cosas sean tal cual son, sin atenerse a una idea previa, y sin preocupación de componer como pintor, aunque lo que haga, sea, precisamente, pintura, pues el contenido literario, religioso o trágico no es añadido, sino el que yace en la concreta realidad. Si la paleta es triste, sorda y sucia, como de materia podrida, es porque la realidad humana es triste, sórdida, sucia y descompuesta; ya en las pobres gentes del pueblo, ya en las polvorrientas y reseca s tierras en que viven, de poblachos pobres o destartaladas y abandonadas zonas de arrabales y afueras de la ciudad como las ofrecía Madrid a comienzos del siglo. Pero en ninguno de los tres pintores hay actitud de reserva ni de contención expresiva; aunque en uno nos presente la realidad religiosa aislándola y exaltada -con unas tierras de fondo con las que se intercomunican y

funden los personajes-; pero de acuerdo con la idea que previamente se ha formado de ella; otro -Solana- la ofrece tal cual es, como la ve en el mundo en que gusta moverse; y otro, como Regoyos, ve sobre todo el recuerdo de lo que le impresionó moviéndole a pintarlo -junto con su ambiente y luz- con la rotunda e ingenua sinceridad de quien -aunque sabio pintor- habla claro y simple como un niño. Lo que hay de elaboración mental y énfasis retórico barroco en Zuloaga contrasta con la sencillez de composición y factura o frase pictórica de los otros dos, aunque el interés por el tema no haya sido precisamente motivado en estos sólo por lo externo y pintoresco; sino por lo que los hechos y tipos les han impresionado. Pero lo que nos presentan los tres es algo directo, rotundo y concreto en su intención.

Los temas y tipos religiosos de Rodríguez Acosta, aunque externamente respondan en su concepción y realización artística a una visión de mayor naturalidad -sin estridencias, énfasis ni ingenuidades- y además de sobrio y templado realismo, sin embargo entrañan en el fondo más complejidad intelectual -aunque sean menos intensos- tanto en la elección de temas como en la composición y ambientación de figuras y escenas e incluso en la matizada o alusiva intención expresiva. En parte las divergencias se explican por su condición de andaluz y concretamente de granadino aunque queda lejos, por otra parte, de las escenas conventuales monjiles del risueño y vulgar candor del sevillano Grosso y de las morbosas, inquietantes y ambiguas visiones de misticismo y sensualidad del cordobés Romero de Torres. También se distancia de aquellos -y de estos- por la categórica diversidad de temperamentos. En el granadino hay casi siempre la actitud de freno y contención de autocrítica, a veces timidez, y en general la huida de cualquier gesto de violencia, agresividad o grosería, pero también se distingue Rodríguez Acosta porque obedece al elegir esos temas a una preocupación que no es sólo curiosidad por las formas externas y prácticas rutinarias de la vida y sentir religioso de las gentes del pueblo.

El lenguaje pictórico que emplea el granadino es menos personal que el de aquellos tres pintores; menos elocuente y rotundo que el

de Zuloaga; de menor vigor que el de Solana, y menos simple e incisivo que el de Regoyos. Pero en cambio sus asuntos -aunque tengan menos fuerza- acusan más el propio pensar sobre los temas que elige para pintar. En aquellos, con lenguaje muy propio y original se expresa más y con fuerza, un sentir colectivo de esa vieja España trágica que, en la búsqueda de nuestra intrahistoria, atrajo a los escritores del momento, no bien llamado del 98. En Rodríguez Acosta con un lenguaje más común y más de época -pero seguro y maestro en sus recursos- se expresa un sentir e inquietud personal psicológica de crítica, en sus manifestaciones externas populares, ante el hecho religioso. Y por la misma razón su decir y su visión resulta en el fondo -a pesar de su naturalidad- menos directo. Nos pone sí, ante la realidad, y en visión natural, pero lo que con cierta contención y reserva nos quiere expresar es su personal reacción y comentario tanto de las prácticas devotas como del fondo religioso de la figura o hecho que nos presenta.

Lo mismo que es lógico y consecuente que el niño Rodríguez Acosta, viviendo en un hogar en el que las prácticas de piedad impregnan y jalonan las horas de la vida diaria y en el que las festividades del año litúrgico son celebradas tanto en la observancia de ayunos y abstinencias en Cuaresma y Semana Santa como en la alegre conmemoración de la Navidad, Corpus Christi y procesión de la Virgen de las Angustias -prodigue la copia de cuadros religiosos dibujando o pintando estampas para regalar o felicitar a sus padres y hermanos como el dibujo de cabeza de Eccehomo casi de tamaño natural que regala al padre en 1889-, también es lógico que cuando joven se desentendiera de ello y se adentrara en el cultivo de la pintura y dibujo de realismo costumbrista y paisaje en contacto con otros jóvenes condiscípulos del maestro y se alejase de la pintura de esos temas.

No era la pintura religiosa el tema predominante en los finales del siglo, aunque, poco antes se hubiese producido en Europa un renacer del género bajo los ecos del simbolismo y prerrafaelismo y del resurgir arqueológico litúrgico que hizo volver la mirada hacia formas primitivas bizantinescas en un todo acordes con el neogoticismo

y neobizantinismo que predominaba en la arquitectura. El movimiento que representan los discípulos de Ingres, el grupo de los nazarenos y la escuela de Beuron, junto con el primitivismo e ingenuidad que culmina en Maurice Denis, no podía contener el violento cambio que el naturalismo y el realismo había impuesto en las artes y en las letras. Los temas religiosos —a parte la decoración de los templos— se mantenían sólo con cierto vigor en las grandes composiciones concebidas aún con el mismo sentido arqueológico y académico del cuadro de historia. Y también se cultivaba la visión costumbrista de escenas populares de la vida religiosa. El cuadro religioso propiamente de devoción era objeto de menor interés y también de menor demanda de los particulares, pues en buena parte se satisfacía por la creciente abundancia de los grabados y, aún en formas más populares, por los cromos y litografías.

Ahora bien anotemos que en Granada trabajaba uno de los pocos pintores que con modesta y sencilla, pero honrada, sinceridad cultivaron el tema religioso. Nos referimos al erudito, historiador y arqueólogo don Manuel Gómez-Moreno González. Dentro del más sobrio realismo, sin convencionalismo ni teatralidad, pero con honda religiosidad y modesta actitud, junto a la pintura de género y sobre todo del retrato, realizó gran número de cuadros de tema religioso que alcanza su culminación en el gran lienzo de San Juan de Dios salvando a los enfermos en el incendio del hospital. Supersonal devoción al popular santo granadino le hizo alcanzar quizás el más alto grado de auténtico sentimiento religioso que se logró en la pintura de su tiempo. Su fuerza pictórica y su intensidad expresiva se comprueba mejor comparando este lienzo con lo que se realizaba en su tiempo en Roma —donde lo pintó en buena parte— centro entonces de la actividad artística europea. Casi todos los cuadros religiosos de su momento resultan convencionales, académicos y lamidos. Pero fuera de la labor callada de ese artista los demás pintores estaban casi ajenos al tema religioso; cuando aparece en un García Guerra —como el Niño Jesús y el San Juanito que existían en el Colegio de los Escolapios— se ve obedecer sólo al encargo; realizado con soltura, pero sin gracia ni ternura

religiosa. Lo poco que el maestro de Rodríguez Acosta, don José Larrocha, realiza dentro del tema revela claramente el encargo forzado sin complacencia por parte del artista.

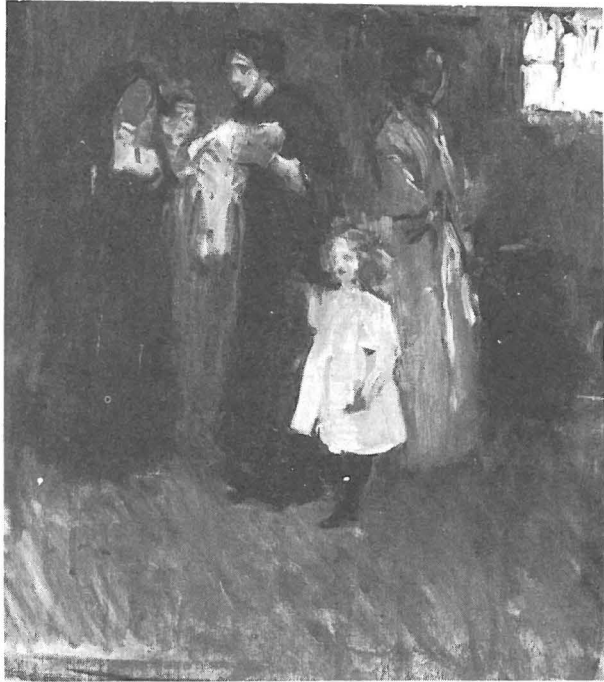
Una de las últimas copias que el niño, casi muchacho, Rodríguez Acosta debió realizar de cuadros religiosos es la pequeña copia de una Inmaculada de Murillo, fechada en 1894, colocada en el camarín de la Virgen del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo; cuadrito compañero de otro de su íntimo amigo y condiscípulo López Mezquita. Cuando marcha a Madrid junto a éste para pintar bajo el magisterio de Emilio Sala -y en contacto también con el maestro del amigo granadino, Cecilio Pla- acudirá al Museo del Prado a copiar sobre todo fragmentos, pero no será lo preferido la abundante pintura religiosa que allí contempla. Rodríguez Acosta en Granada se entregó a la pintura de paisajes, estudio de figura y retrato y más aún a la pintura de género con escenas costumbristas tales como se las sugieren su maestro y artistas como Guzmán. Es el pequeño cuadrito -según comentamos- de recreo en lo externo y pintoresco de tipos populares, con exactitud descriptiva, algo fría, como visión de figura colocada, más que sorprendida. Junto a ello prodiga la visión de figura en visión próxima de bustos y cabezas -ya como tema por sí, sobre todo las femeninas de gitanos y tipos populares- ya como retratos. En este tipo de cuadro de tono localista y provinciano es donde se anuncian o apuntan más plenamente sus dotes y sus inclinaciones hacia una pintura más vigorosa y de concepción más en grande, como será característica de su madurez y plenitud.

En la evolución de la pintura de José María Rodríguez Acosta hay un profundo cambio de concepto a partir de sus estudios en Madrid y seguidamente con sus contactos con la pintura extranjera en sus frecuentes viajes. La principal huella corresponde en general a la francesa incluida la corriente impresionista.

Una de las primeras presencias de un tema en relación con lo religioso como realidad social -como tan frecuente era en la novela- viene a darse en ese momento de paso al siglo XX en que el joven

pintor, al mismo tiempo que reafirma su entusiasmo y fe en la pintura -ya sin obstáculos familiares- rompe con convencionalismos sociales -aunque siempre con distinción en su actitud de reserva de la intimidad- sin mas respetos humanos que la sujeción y atención a la familia a la que ama y por quien se siente querido, pese a que debían percibir padre y madre que el hijo preferido estaba apartándose de las prácticas religiosas. Los insistentes consejos del padre durante sus primeros años de estancia en Madrid para que continuara a solas los rezos y prácticas de devoción vividas en el hogar no pudieron contener sus dudas y tras ellas el surgir de una creciente indiferencia que, discretamente, disimulaba ante los padres para no herirles.

La producción de cuadros con elementos o alusión a la vida religiosa no es abundante en cuanto a obras ultimadas, pero la práctica y estudio del pintor, sí es intensa y, precisamente, destacan dos lienzos que nos importa señalar. Uno es una composición de varias figuras en visión de aire libre, bajo la luz tamizada de parra y árboles de un huerto o carmen. Cuando lo adquirimos para el museo -siendo director- lo titulábamos conduda, *La hora de la siesta* o *La Visita del cura*. Yase comenta en otro capítulo este cuadro por lo que representa en su sentido compositivo y colorista. Lo que nos ofrece es una escena que seguramente vería en el cortijo de la Parra, de la Vega o en su carmen familiar; una práctica frecuente; la visita del párroco a la casa de sus feligreses. Observamos que a la visita asisten sólo dos mujeres mayores que conversan tranquilamente con el cura, pues la bella joven de la familia se ha quedado dormida retrepada su silla sobre un árbol, como indiferente, o aburrida, de la conversación del sacerdote que en cambio parece entretener a las mujeres. El perro, desentendido de ello, sólo atiende y mira al pintor que recoge la escena, quien por otra parte, demuestra complacencia al pintar a la bella muchacha dormida. El comentario de la escena que nos hace el pintor es de un insinuante excentricismo religioso. Está clara su indiferencia por el sacerdote -hombre por otra parte de apariencia sencilla y vulgar que busca y atrae a las mujeres con el entretenimiento de la conversación-. Tal



José M.ª Rodríguez Acosta. *Escena a la Puerta del Hospicio.*
(Estudio para un cuadro no realizado)



José M.ª Rodríguez Acosta. *Escena a la Puerta de un Convento.*
(Estudio para un cuadro no realizado)

como representa la escena se deduce que la conversación religiosa no es para hombres –por eso no han acudido– ni para la juventud –que se aburre y adormece sólo con su presencia. La buena práctica religiosa de la visita del párroco en la vida popular no le inspira más que este amable y simpático, pero escéptico comentario. Pero observamos que no hay burla ni ironía, sino sólo un asomo de escepticismo.

Aún es más sutil la alusión a la práctica de la vida piadosa en otro lienzo de esos años. Se trata de un paisaje de sentido y magistral visión impresionista de un rincón albaicineró; el compás y entrada de la Iglesia del Convento de la Concepción bajo la última luz rosada transparente del atardecer. La luz en el cielo y en la blancura de la fachada es toda vibración. Es la hora del toque de oración, que llama al rosario –ese momento que con igual melancolía del paso del tiempo recuerda Antonio Machado en sus versos–. La visión es de soledad y mística blancura conventual, algo especialmente sentido por la sensibilidad de poetas y pintores granadinos. En la puerta del templo hay en el suelo el grupo de dos pordioseros; y al rezo del rosario acude sólo una viejecilla enlutada y un gato negro. La presencia de lo viviente, que señalan la vieja y el animalillo, es también al mismo tiempo la nota pictórica de obscuridad que resalta por contraste el valor ambiental de la vibrante luz del atardecer en el blanco Albaicín. La sutil expresión escéptica de la rutinaria práctica religiosa la subraya el puro valor pictórico.

Hay dos estudios o bocetos de apresurada realización –quizás en algún caso queriendo recordar lo visto directamente– que deben corresponder a los primeros años del siglo y que obedecen, indudablemente, a proyectos de grandes composiciones de tamaño natural, según se establece como normal en el pintor a partir de estas fechas, y que responden en el fondo a una temática de participación o alusión a las prácticas de la vida religiosa, en hechos o manifestaciones externas relativas a obras de beneficencia o caridad ejercitada por los religiosos. Aunque ellas supongan –según el gusto de época– una crítica social, sin embargo se detiene más en lo externo pintoresco

y no en la triste anécdota sentimental. En uno de ellos vemos a una monja en actitud y disposición de recibir a una criatura en pañales que lleva en sus brazos la madre, enlutada, con gesto angustioso. Al lado de ésta, una niña vestida de babero se acoge temerosa a ella. Por último queda más atrás, a ese mismo lado, otra mujer vestida en claro con mantón cruzado como en expectante actitud del resultado del intento de la entrega del recién nacido en la inclusa. También parece esbozarse entre la monja y la madre una cabeza de otra religiosa que asoma curiosa mirando a la pequeña criatura. La escena transcurre como en el vestíbulo del asilo, en penumbra, con una ventana en el ángulo derecho que lanza una triste luz fría de mañana. Aunque adivinamos se trata de la visión de una escena de tensión expectante, pues la madre aún no ha logrado entregar al hijo para ser cuidado en el asilo, sin embargo, junto al negativo comentario de una sociedad injusta con sus convencionalismos y abandono del débil y desvalido, se insinúa el lado positivo de exaltación de la figura de las religiosas entregadas a la caridad de atender y cuidar las pequeñas criaturas abandonadas por razones de la miseria, el egoísmo y el vicio.

El otro boceto, más simple de composición y más confuso en la expresión y rasgos de sus figuras, nos ofrece, al parecer, a un fraile dominico que abre la puerta del convento para atender la llamada de un necesitado que ha quedado a un lado apoyado en el muro esperando el resultado de su llamada. Está claro que esa figura está pidiendo ayuda. Nos recuerda la escena que el costumbrismo del siglo XIX recogió; la búsqueda de comida -la llamada sopa boba-, aunque las manchas del boceto son tan confusas que también podría responder no precisamente a una figura de mendigo. Pero, en todo caso, estamos ante una escena que supone el posible lado positivo de la vida cristiana del religioso; claro es, que según es típico del pintor, lo que se ofrece es un momento de tensión expectante, pues no sabemos si serán atendidas las necesidades del que llega al convento en demanda de ayuda.

Pero pocos años después de los cuadros comentados -precisamente

cuando abandona el género de pintura hasta entonces preferida, de ambientes de exteriores luminosos, y se recrea en la visión de interiores, de recintos en penumbra, con una paralela de mayor preocupación por la expresión de lo íntimo psicológico -el artista, totalmente formado, seguro de sus recursos técnicos y plenamente consciente de lo que quiere decir- pues busca el cuadro con significado que trasciende lo puramente visual y pictórico- se lanza a una gran composición de tema religioso. Pero precisemos; lo que le interesa al hombre y al artista no es -salvo sólo un caso- la representación de una escena o figura religiosa con histórico sentido realista, ni tampoco figuras de Cristos, Vírgenes o Santos, como tales imágenes objeto de la devoción de las gentes. Lo que quiere recoger es la visión de las formas como las más distintas personas expresan y viven su vida de devoción en el interior del templo. Nos referimos al gran lienzo que tituló *En el Santuario* -fechado en 1906- al que debió consagrar mucho tiempo -según demuestran esbozos y dibujos- estudiando no sólo la composición, sino, más aún, quizás, el esencial aspecto expresivo de las actitudes y gesto de cada una de las figuras que integran la escena. Porque se trata de un grupo de personas de distinta edad y condición social reunidas por razón de la devoción al pie de una venerada y milagrosa imagen del Crucificado. Hay un rasgo formal en la composición que queremos subrayar, porque creemos es importantísimo y revelador, como pocos, tanto del temperamento y actitud del pintor granadino al comentar y representar las formas de la religiosidad católica española, como de la concreta intención que en este caso parece se propuso al presentarnos una expresiva escena del interior de un templo.

Nada más diametralmente opuesto a la concepción y composición que de un tema paralelo -también de la devoción a Cristo Crucificado, según comentamos- ofrece el arte de Zuloaga. Este lo centra todo en la visión hiriente patética de la realista imagen del Cristo en primer término. A pesar del vigor y expresivo pintoresquismo de los varios personajes de la cofradía, es la dramática figura del Crucificado, desmelenado y chorreando sangre, lo que se nos impo-



José M.ª Rodríguez Acosta. *En el Santuario.*

ne y lo que nos hace sentir directamente lo áspero y primitivo de la devoción popular. Frente a esa concepción que busca conmover directa y violentamente con la imagen de gran tamaño en el centro y primer término de la composición, Rodríguez Acosta procede por la vía radicalmente contraria. Con una sabia consciente -y respetuosa forma de componer que supone la compleja intención indirecta- reduce la Imagen del Cristo -motivo eje de la dinámica del asunto- sólo a una muy reducida visión de los pies, elemento por otra parte esencial y de pleno sentido en las prácticas de la devoción popular al Crucificado, al que las gentes gustan -para palpar la concreta realidad de la imagen y de su milagroso poder taumáturgico- tocar o besar sus pies. El pintor ha representado, pues, de la imagen lo esencial y necesario para dar el pleno sentido a su composición. No siente interés ni curiosidad por la imagen del Cristo en sí, y quiere evitar, decididamente, el que visual y formalmente atraiga o centre la atención de quien contemple el cuadro. La razón es que el artista lo que quiere representar -y en toda la variedad de gestos y actitudes- es un escena en que se expresa claramente la reacción de las distintas gentes en la vida y práctica de-

vocional, centrada precisamente, en la especial atracción que ejerce, haciendo acudir a toda clase de personas y de todas partes. El hecho de que titule su cuadro *En el Santuario*, es significativo de la intención de hacer ver lo que es un lugar de devoción popular adonde se acude a venerar una imagen milagrosa. Por propia observación en las iglesias granadinas y por experiencia familiar con la devoción al Santuario de Lourdes -adonde fue muchas veces con su padre- él podía comprender esos extremos de la devoción. Es claro que su composición es convencional, pues en un santuario, levantado por razón del culto a una imagen, lo lógico es que ésta esté colocada en el altar mayor o en el retablo de una capilla, y no simplemente colgada en una de sus paredes laterales. El artista, por otra parte, procede sin embargo, de acuerdo con una visión real, dado lo frecuente que es en nuestros templos el que los Crucificados aparezcan colgados en bajo en la pared lateral de la nave o capilla para que los fieles puedan acudir a rezar a sus pies en forma aislada y recogida.

Claro es que en este caso lo lógico sería que los devotos no estuviesen colocados y atentos -como lo están- mirando hacia el altar mayor de la iglesia. Pero de todas maneras lo que el pintor ha buscado como asunto no está materialmente -aunque sí espiritual y expresivamente- en la imagen, sino en la forma como las gentes rezan, imploran, meditan -o simplemente están- en el templo. La presencia de esa imagen, para localizar y dar el necesario ambiente y esencial sentido religioso, le hizo elegir unos elementos mínimos -tan reducidos como intensamente elocuentes- que a pesar de ser casi nada, cuantitativamente, en la superficie del lienzo, expresan con toda su fuerza el carácter devocional del recinto. El pintor, con esos pocos elementos -y en visión parcial- tan certeramente elegidos, nos introduce y aproxima con fuerza -para que nos sintamos dentro- a un ambiente de religiosidad; pero, además, de una religiosidad con unas especiales características, que se quieren resaltar por lo que tiene de materialización de una espiritualidad religiosa que se mira con curiosidad -y hasta con algo de simpatía- pero que no se comparte. El principal de esos elementos religiosos que

LOS TEMAS RELIGIOSOS EN LA PINTURA DE JOSE M.^a RODRIGUEZ-ACOSTA



Estudio para el cuadro *En el Santuario*



José M.^a Rodríguez Acosta. *Estudio para el cuadro "En el Santuario"*

dan sentido y explican las actitudes de los devotos es, en primer lugar, los pies del Cristo a los que se aproxima e inclina para besar, un hombre de edad; junto a esos pies del Crucificado vemos unos exvotos de cera -un pié y una mano- unos cuadritos con oraciones e indulgencias, un rosario y un trozo de un antiguo marco con tallas doradas en los ángulos -según tipo granadino canesco-. Todo eso viene a ocupar sólo una pequeña franja del ángulo izquierdo superior. Pero añadamos una vez más, cómo reforzando el valor significativo de la composición -utilizando lo pictórico lumínico- el brillo de luz máxima del cuadro lo recoge el oro de ese marco del ángulo. Así la entonación, tan sabiamente lograda, es la que refuerza la realista visión ambiental de interior penumbroso de un templo al mismo tiempo que coadyuva al significado de la composición en su sentido religioso expresivo de recogimiento.

Ya en otro capítulo de este libro analizamos el sentido compositivo de este cuadro en cuanto a la expresividad de las figuras; la doble y contrapuesta tendencia, de una parte a la expresión concentrada, de gesto de interiorización y hasta ensimismamiento y sueño, y por otra de expresión desbordante comunicativa de figuras que miran al expectador. Los dos gestos traducen en parte la personal actitud del pintor, así como la comunicación simpática con las personas de cuya relación gustaba, sin olvidar la actitud contenida, en su reflexión, o de inquietud, duda o también timidez.

Aunque por los pocos elementos materiales del recinto, así como por los tipos y sus indumentarias, nos sugiere más este cuadro el ambiente rural que el urbano, es de señalar que el artista -de acuerdo con el aspecto que puede presentar cualquier templo- quiere ofrecer una visión de la vida devocional de las distintas clases y estados sociales; pero no sólo por regusto de época o por lo pintoresco de los tipos y su correspondiente variedad de trajes y vestidos. Tan pensada está la selección de tipos como su distribución y sus actitudes y gestos.

Si el cuadro traduce una consciente sabiduría pictórica, también



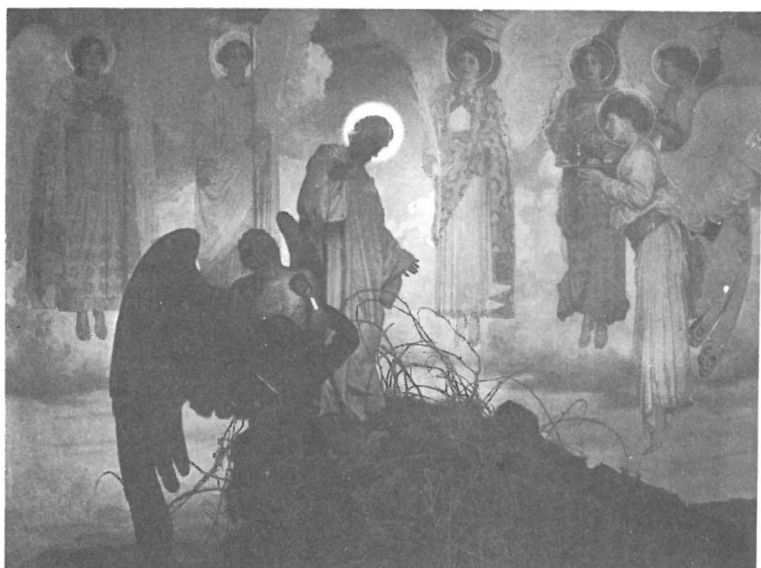
Boceto para La Tentación



Boceto para La Tentación

expresa un muy intencionado significado, aunque la intuición del pintor haya podido contar, junto con la conciencia y reflexión, en su acierto para representar su comentario o crítica de la vida y prácticas de religiosidad españolas; pero en un caso y en otro es insinuando y poniéndonos ante una escena de aparente realismo o visión sorprendida en instantánea, para que el juicio lo hagamos nosotros.

Si repasamos las figuras masculinas vemos bien esa amplia variedad de edad, clase social y estado, personificadas en cinco tipos distintos. Al fondo, a la izquierda, sentado, parece rezar con la cabeza caída un caballero de mediana edad, vestido con usado, pero elegante, gabán de cuello de terciopelo; en el mismo plano, en el centro, inclinándose para besar los pies del Cristo, vemos de espaldas a un hombre de más edad cubierto de larga capa, que nos hace pensar en una clase media; a su derecha un monje anciano de larga barba, medita, o se adormece, tranquilo, arrodillado, apoyándose en el respaldo de una silla; junto a él, sentado, un joven con barba, que parece sacerdote o ermitaño, de vestidura talar, mira hacia arriba con gesto absorto que traduce, más que sosegado éxtasis contemplativo, una exaltada inquietud interior, como de lucha o duda en su vida de fe. Por último, a su lado, en primer término un joven y humilde pastor apoya sus manos y rostro en su cayado, en actitud de pedir con angustia y fe ciega un favor sobrenatural. En cuanto a los tipos femeninos, en primer término, sentada en el suelo, al borde de una pobre estera, vemos una joven que parece rica aldeana a juzgar por su rica toca y vestido, con gesto de abstraída, en su rezo del rosario, o en sus pensamientos. Tras de ella, igualmente sentada en el suelo, una viejecilla vivaracha de clase más modesta —quizás la criada que la acompaña— nos mira descarada sonriente, indiferente o ajena al real, o aparente, ambiente de devoción que le rodea. Este gesto de proyección hacia fuera —que ya comentamos— es —en cuanto al íntimo sentido o significado del cuadro en relación con su autor— algo que deja la interrogante sobre la posible indiferencia religiosa de quien concibió la escena. El gesto comunicativo de la simpática viejecilla está claro que es el que une con el pintor que se ofrece como contemplador de la devoción de las gentes. Nos



José M.^a Rodríguez Acosta: *La Tentación de la Montaña*

sugiere que es la persona con quien el artista parece se identifica y simpatiza, aunque, por otra parte, contemple con respeto y deje a cada uno entregarse a sus rezos y meditaciones, dudas, o incluso a dormirse, por razón de práctica rutinaria o aburrimiento. El comentario, pues, del pintor refleja curiosidad, sí, por el hecho; pero dejando adivinar el íntimo sentimiento de indiferencia que le hace quedar fuera -sólo como artista observador- ajeno a cualquier devoción que no sea la de la vida, el saber y el arte.

Pasados pocos años -en 1910- el pintor vuelve al tema religioso; pero ahora es el tema religioso considerado no por alusión o significado, sino en su más pleno y alto sentido de representación. Se trata del cuadro -no sólo por su tamaño- de más empeño en todos los aspectos que realiza por entonces; tanto por su pensamiento, inventiva y madurada composición, como por sus valores más propiamente pictóricos, de concepción y estilización de formas y efectos de entonación, luz y color. Pero dentro de esa temática, el asunto elegido y su interpretación supone una desviación de su normal orientación artística seguida hasta entonces; y aunque demuestre madurez y gran

sabiduría de pintor -esto es avance como tal- sin embargo lo que ahora se propone realizar responde a una orientación estética retrazada más acorde con pasados movimientos artísticos finiseculares. Nos referimos al gran lienzo *La tentación de la Montaña*, o sea la última de las tres tentaciones de Cristo según el Evangelio de San Mateo. Si José Francés calificaba el cuadro de decoración -lo que no creemos, sea exactamente adecuado- se debe a que el artista se propuso una más completa concepción del tema religioso que en buena parte obedece a los principios imaginativos que presiden el movimiento simbolista y su persistencia en el Modernismo o *Art Nouveau*.

Hay un hecho inicial en cuanto al asunto que conviene subrayar; José María Rodríguez Acosta, dentro de la temática religiosa, se aparta de los aspectos que prefirió hasta entonces y que le seguirán después atrayendo. Lo que ahora representa es un asunto propiamente religioso; sus personajes y asunto corresponde a una historia evangélica, y con intervención de figuras sobrenaturales -como las del diablo y los ángeles- y no las normales escenas del mundo real contemporáneo en que gustaba observar las formas y prácticas de la vida religiosa popular. Porque el pintor esto era de lo que gustaba, y seguirá gustando algún tiempo. Contemplar la escena o el tipo que interviene o hace alusión a la vida y práctica devocional; pero no sólo -como es general en la pintura en España y fuera de ella-, por deleitarse en lo pintoresco costumbrista, sino más aún -según hemos visto- para proyectar sobre el asunto una compleja matización psicológica religiosa que viene a dar al cuadro un significado e, indirectamente, a reflejar la íntima y reservada actitud de adhesión o de crítica del propio artista.

Lo que ahora se propone Rodríguez Acosta es ofrecer una escena de la vida de Cristo, de las más inquietantes y misteriosas de su existencia como Dios y hombre. El tema debió atraerle por sus posibilidades expresivas y también por las puramente pictóricas; pero la razón esencial determinante del cuadro es quizás, creemos, algo más íntimo; es el testimonio de la superación -o de intento de supe-

ración- de una crisis espiritual; es el asomo del resurgir de una fe perdida o muy debilitada. En esa tentación de Cristo el pintor está representando en cierto modo la experiencia de su propia tentación que ofrece como vencida también. Conociendo -como conocemos- la vida del pintor en ese año de 1910 en que con intensidad trabajó en este lienzo, podemos afirmar -según vimos- que había vuelto a las prácticas religiosas y devociones -por lo menos formalmente y para dar satisfacción a sus padres- como en sus años de infancia. Aunque ello fuera transitorio -avivado circunstancialmente por la inquietud ante la enfermedad de los padres- él debió sentir la íntima necesidad de descubrir sobre todo a su padre -esa vuelta a la fe y la renuncia a la tentación, más que de las seducciones del mundo, de la más profunda y sutil de la soberbia de la inteligencia. El tema debió atraerle además por lo que entrañaba por sí de inquietante fenómeno psicológico espiritual y por ello de posibilidades artísticas de representación. Así su esencial vía psicológica espiritual de aproximación al tema se unió la vertiente estética; de ahí que acudiera en parte a formas de representación de lo sagrado dadas por el arte finisecular. Sobre todo el arte de Hodler que él conocía bien por sus viajes a Suiza, debió ofrecerle con su unión contrastada de vigoroso realismo y profundo simbolismo, la forma más acorde con su propia sensibilidad y estética.

El lienzo representa el momento último de las tentaciones -cuando Cristo rechaza a Satanás el ofrecimiento de poder y dominio sobre el mundo-, pero uniendo a él la aparición del coro de ángeles que acuden a servir de comer y beber a Jesús, tras los cuarenta días de ayuno y soledad en el desierto. Los dos momentos están unidos, situándose, así, ambos, coincidiendo en la cumbre del monte a donde Satanás ha llevado a Jesús para ofrecerle el dominio sobre todos los países del mundo que desde él puede contemplar. Artísticamente, Rodríguez Acosta mantiene una intencionada actitud contrapuesta entre la concepción realista del grupo central que forma Cristo, encumbrado en la cúspide de la montaña, con Satanás vencido, cayendo precipitado a sus pies, y la visión más estilizada y convencional -en plano inmediato posterior, más elevado- constituída por el coro de

ángeles que a un lado y otro flotan verticales, suspendidos en el aire rodeando a Jesús y dispuestos a ofrecerle de comer y beber.

Si José Francés hablaba de cuadro decorativo era indudablemente por esas figuras de ángeles de concepción estilizada en sus formas, con un neobizantinismo propio de pinturas religiosas finiseculares y modernistas. Por el contrario es de señalar -repetimos- que la figura de Cristo obedece a una visión totalmente realista y lo mismo la de Satanás; ésta, claro es, presentada dentro de la forma convenida tradicionalmente -pero sin ceder a lo grotesco- para representar lo en la iconografía occidental, sobre todo en relación -como ángel vencido- con la figura del Arcángel San Miguel. Hay, pues, creemos, una consciente contraposición entre lo que se concibe como hecho real, sucedido en la tierra a un ser que vive en ella, como Cristo, y lo que se estima como la extraordinaria presencia milagrosa de lo sobrenatural y puramente espiritual de la aparición angélica. El color y la luz valorados especialmente, vienen a reforzar, por efectos pictóricos, ese contraste. Con una decisión sabia -y en cierto modo respetuosa- deja la cabeza de Cristo como masa oscura, sin precisar rasgos que individualicen, pero realzando con ello lo que entraña de misterio divino el que no podamos ver su rostro, pues precisamente lo impide el efecto óptico real de violento contraluz que crea el nimbo intensamente luminoso que lo rodea. También refuerza la expresividad simbólica acentuando con la sombra la natural obscuridad del cuerpo y alas del diablo que vienen, así, a contrastar más con las brillantes y coloreadas de los ángeles y con el luminoso cielo que los envuelve. La sensación de elevación, transparencia y lejanía espacial se logra con la función del color, especialmente con las tonalidades violáceas conscientemente intensificadas -por propia visión y por consejo de su maestro Sala- que al mismo tiempo que sugieren distancia impresionan con la emoción de luces de atardecer y refuerzan a su vez -por efecto visual de armonía de complementarios- la extrema brillantez de la refulgente luz amarillenta del nimbo que aureola -como una luna o sol- la cabeza de Jesús.

El cuadro, como vemos, demuestra según es normal en su autor, sabiduría y conciencia plena en el manejo de todos los recursos; no sólo en los propiamente técnico-pictóricos, sino también en cuanto a los medios de despertar una emoción psicológica religiosa. Sabemos por sus cartas de ese año cuan cuidadosamente lo trabajó y como procuró no sólo el consejo de su maestro Sala, sino también el parecer de otros sabios y maduros pintores como Pradilla y Muñoz Degrain, a quienes llevó a su estudio cuando el lienzo estaba ultimándose. En esta obra se une el sentimiento de quien cree o quiere ver renacida su fe de creyente ante la emoción del hecho sobrenatural a representar, y con ello la actitud de quien comprende y percibe la trascendental emoción como artista. Lo demuestra el hecho de cómo ha elegido y desarrollado el pasaje evangélico; pues creemos que el acierto de haber fundido dos escenas sucesivas, la de la última tentación y la posterior de la comida de los ángeles -asunto este último tradicionalmente representado aisladamente, y en abundancia en la escuela granadina- aunque pudo surgir de golpe por intuición de pintor, sin embargo descubre reflexión y estudio -que confirman los varios bocetos y la lenta elaboración del cuadro- hasta lograr con esa simultaneidad de escenas una exaltación apoteósica de Cristo que, colocado en la cúspide de la montaña, queda encumbrado en un sentido real y material, y con ello reforzando el sentido simbólico de triunfar sobre la tentación de Satanás, como hombre y como Dios, completando la visión extraordinaria con la presencia del coro de ángeles que en los aires aparecen para servirle. Este aspecto del tema -que aislado del anterior de la tentación, en alguna obra debió conocer el artista-, es precisamente el desarrollo de una expresión del relato que hace San Mateo. Dada la concienzuda manera de trabajar de Rodríguez Acosta, es indudable que leyó también la narración de San Lucas -y la breve mención del ayuno y tentación que hace San Marcos-; pero necesariamente hubo de atenerse totalmente a aquel, ya que éste da como última de las tres tentaciones aquella en que el diablo coloca a Cristo en lo más alto del templo de Jerusalén y le incita a arrojarlo al espacio para ser sostenido por sus ángeles. San Mateo le ofrecía todos los elementos narrativos y descriptivos y las sugerencias necesarias, para llegar a la

composición bitemática de enlace de los dos momentos finales del pasaje, del ayuno y de las tentaciones de Cristo. Conviene, pues, tener presente esos versículos para comprender la interpretación que ofrece el lienzo; "Después -dice el evangelista, tras narrar la referida tentación- se lo llevó el diablo a una montaña altísima y le mostró todos los reinos del mundo con su esplendor, diciéndole: Te daré todo eso, si te postras y me rindes homenaje. Entonces le replicó Jesús: Vete, Satanás, por que está escrito: "Al Señor tu Dios rendirás homenaje y a él sólo prestarás servicio. Entonces le dejó el diablo; en esto se acercaron unos ángeles y se pusieron a servirle". Nuestro artista ha procurado dar la sensación de altura reduciendo sabiamente la montaña a una puntiaguda cúspide, y de acuerdo con el texto evangélico ha dado a la actitud de la figura de Cristo un movimiento de categórico imperativo de rechazo. En correspondencia con ese gesto y para dar mayor expresividad dinámica, en vez de atenerse al literal sentido del texto, presentando al diablo en la simple actitud de dejar de tentarle y apartarse, lo representa con violento gesto desesperado de impotencia, rendimiento y caída. Y, además, nos ofrece la presencia de los ángeles -algunos con ricas bandejas con la comida y bebida para Cristo- no como hecho posterior al de la tentación, sino como algo simultáneo; superposición de escenas y momentos que -repetimos- contribuye a dar al hecho central un supremo valor y significado apoteósico de triunfo sobre todas las tentaciones y poderes del mal. Así la escena real del Hombre Dios, venciendo las tentaciones, y la sobrenatural de la aparición angélica se unen. Las bellas y convencionales figuras de los ángeles quedan flotando dentro de un espacio tan inmenso como real en su visión de lejanía con encendidas luces y nubes de atardecer.

Si repasamos los varios bocetos veremos cómo la idea fue desarrollándose y madurando -tras abandonar la composición vertical en que debió pensar para resaltar la consiguiente tensión dinámica ascendente y con ello el sentido triunfal de la figura de Cristo- hasta lograr un equilibrio compositivo dentro del inevitable convencionalismo y teatralidad. Sobre todo supo compensar la distribución de los ángeles; evitar la excesiva rigidez de simetría, y en especial

que la figura de Cristo no se superpusiera a ellas. Aunque los ángeles de la izquierda ofrezcan un nimbo análogo al de Jesús -y no el aro brillante que ostentan los otros- sin embargo al quedar al fin la cabeza de Cristo sobre el fondo del cielo, logró no sólo valorarla más, sino también darnos una visión ambigua de realidad, en cuanto que el nimbo que la rodea, como decíamos, se ofrece también como si fuese la luna, con la proporción y luz cálida con que la vemos ascender en la hora del crepúsculo. Si desde el punto de vista compositivo -que comentamos en otra parte- el violento y extremo contraste de claroscuro de la cabeza nimbada de Jesús señala en abstracto el centro de enfoque de la expresividad pictórica visual del lienzo, también figurativamente dicha cabeza mostrada sobre el nimbo, centra el significado religioso de la composición -aún en su misma ambigüedad de aureola de divinidad y astro lunar-, pues el rostro ejemplifica la insondable obscuridad del misterio de la unión de lo humano y lo divino, ante cuya aureola, de astral luminosidad, quedamos deslumbrados, como ciegos, sin poder distinguir los rasgos de su humanidad.

Rodríguez Acosta, aunque con momentos de vacilación en su fe cristiana hasta la indiferencia y agnosticismo, respetaba y presentía el misterio de la existencia, y como artista sentía su grandeza; y con su saber pictórico, teórico práctico, comprendía cuales eran los medios para lograr representar y comunicar la emoción de lo numinoso. Pero, precisamente, por ser consciente de cómo y por quienes se había logrado la expresión de la religiosidad en la pintura, se atuvo parcialmente a considerarlos, dejando al descubierto una tensión y contraste en la falta de unidad -en cuanto a concepción formal- de los dos temas enlazados. Con ello logró sin embargo una sublime teatralidad, con una grandiosidad, en parte decorativa -casi de mural o vidriera-; pero permitiendo por todo ello la posibilidad del tirón ridiculizador de la caricatura de que fue objeto; cosa, por otra parte, que sólo es posible realizar con las creaciones artísticas que sobrepasan por su concepción elevada al plano de lo normal y sencilla visión de la realidad. Fue este lienzo, en cuanto a elección de tema y concepción formal algo aislado en la obra del pintor; no

sólo por todo lo ya dicho, sino también por lo que tácitamente queda en él expreso. Por haber ofrecido una composición que no es la mera presentación de unas figuras o escenas, sino la visión de dos hechos, esto es, de un doble suceder, o sea de una doble acción. El cuadro -además de expresar algo de una íntima vivencia- representa y cuenta; hay un suceder material, cosa distinta a la visión de una escena con figuras quietas -sino colocadas- casi siempre preferida por el pintor, en las que, aunque exista, en general un íntimo acaecer -e intenso a veces- es ello algo que no afecta al movimiento y hechos externos que suceden, sino que crean sólo una tensión interior. Sus figuras -salvo en algunos casos de fallo- no son simplemente figuras colocadas como objeto o modelo pictórico, sino seres en cuyo interior late una lucha, una inquietud, o simplemente el impulso de vida o la aceptación del rutinario existir. En la tentación de la montaña, como en una obra teatral, está sucediendo algo importante que se desborda en hechos, movimientos y gestos, pues no afecta sólo a lo interior de los seres representados, sino también a la materialidad de lo externo, sugiriéndonos, así, una sucesión temporal: Cristo acaba de rechazar la tentación de Satanás que huye y cae desesperado, y, en el mismo momento, ya están presentes, rodeándole, los ángeles que le han de servir los alimentos y bebidas que le repongan del esfuerzo y del largo ayuno.

Muy poco después de esa obra, en el lienzo *La duda*. (En la celda) -1912-, vemos al pintor proseguir el cultivo de la temática religiosa en la línea que marcó en su gran composición *En el Santuario*; con el mismo sentido de visión realista de interior, unida a una actitud, aún de resabio simbolista, en cuanto que lo que quiere expresar es el momento concreto de la angustiada inquietud de vacilación en la vida de fe. El nuevo cuadro lo inició en 1910, cuando todavía trabajaba en el lienzo de la *Tentación*. En el fondo, pues, es expresivo indirectamente de las inquietudes y vacilaciones de su propia vida de fe religiosa. En realidad va a marcar la entrada en una nueva crisis que le llevará a la indiferencia y al agnosticismo. Esa coincidente actitud de intelectualismo y directa y natural visión de lo externo para expresar la honda tensión psicológica de la duda,



José M.^a Rodríguez Acosta. *En la celda (La duda)*

encuentra ahora una interpretación más simple, pero también más íntima y concentrada en su interiorización al reducir la composición a una sola figura. Aunque en pocas palabras, lo que se propuso el pintor, lo declaró bien en una carta dirigida al crítico José Francés en 1912 al hablarle de los cuadros que ultimaba como envío para la exposición nacional de ese mismo año: "Preparo tres lienzos -le decía-. Uno de fraile delante de un altar, adornado con cuidado infantil. Pinto esta figura -añadía- cuando, al disponerse a orar ante el altar, un mal pensamiento o una duda le abstrae por completo, y he tratado de interpretar ese estado del alma".

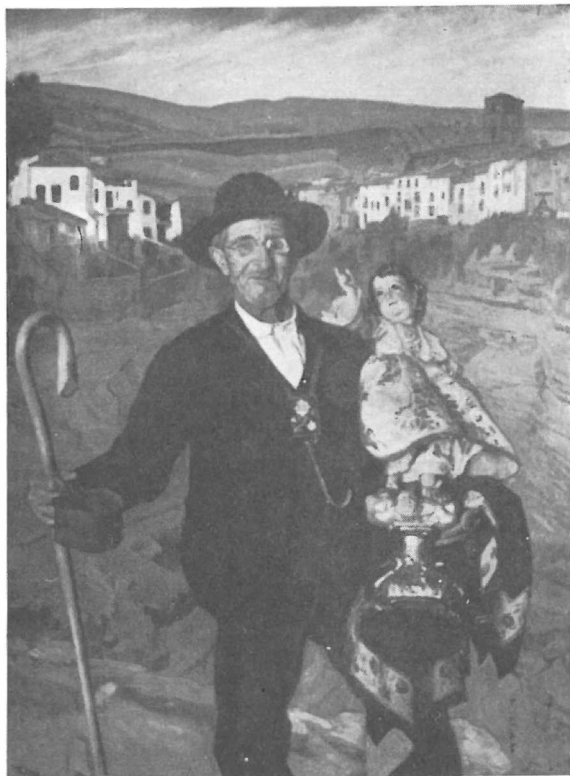
Sabemos también por otra carta dirigida al padre que quería repre-

sentar un religioso de la Orden hospitalaria de San Juan de Dios. Está claro que en el sentimiento del pintor había -como en general en el pueblo granadino- simpatía por esta orden y por su labor caritativa. Estos hermanos que encarnaban la religiosidad apasionada y práctica de sentido evangélico lejano de intelectualismo y teologías, con la fe puesta en las obras, le ofrecieron al pintor granadino el mejor protagonista para su composición; el angustioso problema de la duda en un hombre de fe firme y sencilla. Está bien claro, pues, que lo que ante todo buscó el pintor fue expresar un estado de alma; pero precisamente del alma de un hombre viejo y sencillo; un modesto y tosco fraile, entregado en su celda a la recogida y continúa práctica de la oración, sorprendido en el momento en que el terrible rayo de la duda deja a su vida sin sentido. Pero la complejidad intencional del artista -apuntada en sus propias palabras citadas- va más allá de la expresión del hecho psicológico de la duda; también nos señala la naturaleza de esa fe en su concreta materialización en el altar que tiene en su celda, como objeto de su devoción. Hasta externa y formalmente, en el contraste de la grandota y venerable figura del fraile y el altarcito con adorno infantil y monjil, se nos descubre el comentario cordial, pero excéptico, ante una tan sencilla y femenina forma de práctica devocional; descubre una fe pobre y superficial, que se centra y deleita en la devoción de una Virgencita enmarcada por una guirnalda de flores de papel y sobre un altarcito, de frontal y mantel de precioso bordado, cubierto por completo de floreros, cacharritos, candelabros y un vaso en el que brilla la luz de una mariposa. Lo concentrado de la composición -como en visión muy próxima- intensifica el valor expresivo de la figura y del altarcito de la Virgencita. La visión es de penumbra, de interior de celda que, como una cueva, sólo recibe luz de la puerta, punto desde el que contemplamos la escena. Aunque la pesada figura, abultada aún más por el obscuro hábito que la envuelve, forma como un bloque, sin embargo con un leve movimiento hacia adelante, el artista ha sabido comunicarle una sensación de vacilación e inestabilidad -reflejo de la interior- como si no pisara seguro, a pesar de sus grandes zapatones. Tiene en sus manos, entreabierto un libro, en actitud de haberse levantado para dirigirse al altar; sugie-

riéndonos que la misma lectura devota le ha planteado esa duda que le angustia. El gesto refleja certeramente haber quedado absorto, mirando al vacío, ese vacío que deja su alma sin posible agarre a nada seguro; así hasta su mismo pisar es vacilante como si ya no anduviera sobre un suelo firme. Como siempre la entonación viene a reforzar con sus valores lumínicos el sentido expresivo de la composición. Podremos decir que el pintor se recrea en lo superficial anecdótico pintoresco de todos los cacharritos y adornos del altar; pero reconozcamos que esa expresividad y valor es el que intencionadamente tienen esos objetos dentro del significado general del cuadro. Los brillos intensos nos llevan a la reluciente corona que agobia la cabecita de la Virgen, cuyo cuerpo también se pierde bajo el rígido y amplio manto que la cubre. Sabiamente -respondiendo a la realidad del efecto óptico y al sentido de la devoción rutinaria primitiva y popular-, el rostro de la imagen queda reducido a una mancha, borrados totalmente sus rasgos, como si quisiera subrayar que lo externo y sobrepuesto de las prácticas de devoción anulan u ocultan el verdadero objeto y fin a que ellas han de dirigirse. Y aún no creo atrevido pensar -aunque pudo actuar en ello el artista por pura intuición e incluso inconscientemente- que la valoración máxima de luz que ha dado a la llama de la mariposa colocada sobre el altarcito tiene un significado simbólico de eje que potencializa en su expresividad el efecto pictórico luminoso. Pensemos que pudo dejar encendida la vela de un candelabro -y hubiera sido con lógica- puesto que los hay en el altar; pero quizás con esa llamita el pintor quiso significar la misma fe religiosa, algo tan débil que puede oscilar y apagarse con el menor soplo. Las supervivencias del simbolismo no sólo alientan en lo ideal y convencional del arte modernista, sino que sobreviven también, como el sentido estético del Modernismo, aún en el resurgir de las tendencias realistas. El significado simbólico, la expresión de lo interior y de lo espiritual puede hacerse -así se hizo en el Barroco- a través de la visión más fuertemente naturalista. Rodríguez Acosta, se siente atraído por la realidad exterior, incluso goza sensualmente de ella; pero al mismo tiempo tiene realidades interiores que le inquietan o le interesan. En ese momento, aunque su fe estuviese vacilante, le quedaba viva la inquietud por el

misterio de la vida religiosa y con ello la curiosidad por las prácticas devotas de la gente que le rodea.

Es posible -y lo decimos sólo como hipótesis- que hacia estas fechas o poco antes, pintara dos bocetos o apuntes -ya que parecen impresiones directas- de dos escenas de la vida religiosa popular, posiblemente realizados más que con la intención de hacer de ellos un cuadro por sí mismos, como estudios o esbozos para utilizar de fondo de una figura en cuya expresión habían de ser elementos de importante resonancia. Uno de estos apuntes recoge en visión de conjunto, como contemplado a distancia, para utilizarlo en un fondo, el momento en que una procesión, con un paso de la Virgen de las Angustias, está entrando en el templo; y decimos esto porque, claramente, se ve la cruz, con el sudario, de espaldas, tal como el artista pudo verlo en Granada en la procesión de la Virgen de la Alhambra y de la Soledad de José de Mora, de Santa Ana; pero la portada que queda esbozada no nos permite identificarla con la de ninguna iglesia granadina. El otro apunte sí es localizable en nuestra ciudad, pues anotó expresivamente con seguridad de pincelada en su fondo el toque brillante de Sierra Nevada contrastada en su luminosidad por el agudo y oscuro perfil de un ciprés. El elemento que centra la composición es una gruesa cruz; y en torno a ella vemos oscuras figuras, al parecer femeninas, unas inclinadas, otras arrodilladas y otras -más en primer término- sentadas o acurrucadas. Salvo una figura, como de niña, situada junto a la cruz, todas las demás visten de negro u oscuro, con las cabezas cubiertas de tocacas, mantos, velos o mantillas. No hay duda que el asunto es de sentido religioso devocional y popular, pues no se trata de un acto litúrgico; pero nos deja la duda de si son figuras rezando en torno a una cruz, como lugar de devoción, o si es en torno a una tumba, o incluso -aunque sería raro dada la entonación, movimiento y aspecto de las figuras- que se tratase de una fiesta de la Cruz de Mayo. El aspecto es más de recogimiento y rezo que de agitación y fiesta. Podría pensarse que fue algo visto directamente por el pintor en la realidad y anotado para convertirlo en cuadro independiente y no como fondo de una composición de figuras. En todos los casos, el apunte



Con el Santo y la limosna

demuestra una vez más, la curiosidad o inquietud del artista por las formas populares de devoción.

Esa curiosidad es la que le lleva a realizar en fecha próxima -1914- otro de sus lienzos más justamente famosos, *Con el Santo y la limosna*, la más vigorosa y expresiva personificación del sante-ro, un tipo popular extendido por los pueblos y ciudades españolas, especialmente las andaluzas, y que aún persiste, aunque en muy reducido sector y ligado más a la figura femenina. Aunque se pueda pensar en la sugestión de un lienzo de Zuloaga -reproducido en la revista alemana *Jugend* -1905- que poseía el artista- sin embar-

go, si lo recordó, fue para superarlo e inspirándose en la realidad concreta granadina. La figura del Santero responde a una práctica de devoción popular que conmovía la vida del hogar, ya que se trataba de la visita de una imagen que permanecía unas horas o un día o dos en él, venerada por los de la casa, recibiendo el rezo y la limosna de sus devotos que se sentían satisfechos, teniendo sobre la cómoda o la consola, como un pequeño altar, con la ofrenda de flores, velas o mariposas. La figura del Niño Jesús, la Virgen y la Sagrada Familia, constituían esencialmente las imágenes visitadoras que recibían la especial atención de madres, abuelas y niños, Seguramente Rodríguez Acosta vería llegar alguna vez a su propia casa o al cortijo de la Vega, santeros y santeras llevando sobre todo capillicas, con esas pequeñas imágenes, sabedores de que las prácticas de devoción y caridad de esta noble casa les aseguraba una buena limosna. Aunque esa práctica la moviesen Instituciones religiosas y hermandades, también personalmente había quienes más o menos respaldados ejercían ese oficio de santeros. De ahí los ribetes de picaresca, como pequeña forma de la comercialización de la devoción, que rodeaba esa popular figura, sobre todo en el ambiente rural de apartados pueblos en los que periódicamente llegaba la visita del Santero.

Rodríguez Acosta con curiosidad crítica, pero amable, para estas gentes y estas formas de la devoción popular, supo elegir un tipo bien representativo de santero, ambientándolo, además certeramente en un bello y triste pueblo granadino, tan viejo y arrugado como el curtido viejecito que se nos ofrece, con el santo y la limosna, mirándonos con cierto descaro y satisfacción de su bueno y provechoso oficio devoto. Uno de los aciertos en la elección de sus elementos, fue el ofrecerlo portando una buena y graciosa imagen granadina dieciochesca de Niño Jesús, tal como los que en sus urnas recogen la tierna devoción de las monjas en los conventos de clausura granadinos, sentimiento muy acorde además, con la sensibilidad religiosa popular. El concebir el paisaje que se descubre ampliamente tras la figura, no como simple fondo, sino como ambiente real y concretamente como el de un viejo pueblo, como Alhama

-con su iglesia de época de los Reyes Católicos y con la violenta y rugosa estructura de su gran tajo- con sorda entonación terrosa que resalta el valor de la figura, rimando en su expresividad con ella, fue otro gran acierto en cuanto subraya el significado religioso de la composición. El tipo de santero, viejo, reseco y arrugado, vestido de pana negra y con su limpia camisa blanca, en descarada actitud frontal, como plantado para ser retratado, muestra apoyada en su brazo izquierdo, con satisfacción, la preciosa imagen de Jesús Niño y con la mano izquierda extiende, bien agarrado -con su gordo cayado- el cepo para recoger la limosna. La fija mirada que nos dirige a través de sus lentes refuerza la sensación de satisfacción y seguridad de su buena misión de ir despertando y atendiendo devoción entre las gentes sencillas, escuchando las tiernas y apasionadas exclamaciones de las mujeres conmovidas en su ternura maternal por la preciosa y fresca carita del Niño, y sus ricos vestidos, que precisamente resalta más junto a la reseca figura del santero vestido de negro. Rodríguez Acosta, pues, acertó a recoger una de las populares manifestaciones públicas -que trascienden a la calle- de la religiosidad popular, buscando con ello su ambientación al aire libre en la más plena fusión con el paisaje concreto de un pueblo granadino. La simpatía del tipo apicarado del viejo santero, y el vigor pictórico con que está retratado y hasta la sugestiva visión del antiguo pueblo que lo envuelve, neutraliza y deja sólo en insinuación el fondo de crítica negativa de una práctica religiosa que bordea de una parte la superstición y de otra la picaresca de comerciar con la ingenuidad de las sencillas gentes del pueblo. Observemos que si antes se interesó por observar las formas de la vida religiosa en la interioridad del Santuario y de la celda, ahora quiere sorprenderla en lo que se manifiesta al exterior.

Esa misma línea, se reafirma en otro más pequeño cuadro de fecha próxima -1915- en el que lo religioso público popular queda más ambiente para resaltar la belleza y vitalidad femenina en su plenitud. Significativamente tituló este cuadro *Abril* y es de las obras que cierran una gran etapa de actividad pictórica que será sustituida, casi por completo, por la apasionante actividad y esfuerzos con-

sagrados a la construcción del carmen, el estudio del artista en el más completo sentido de la palabra. Por la composición, en sí, externamente, ese lienzo es sólo una más entre las abundantes representaciones de mujer andaluza -ataviada de mantilla con peineta y flores y con un bello abanico- que nos ofrece la pintura de la época. El acierto de Rodríguez Acosta estuvo en lograr de un tema tópico un cuadro verdaderamente tipo como maestra y sentida encarnación de la plenitud de vitalidad y belleza femenina andaluza; pero realzado, además, con una alusión ambiental a la vida religiosa en cuyo fondo resuena una emoción y significación humana, vital y temporal.

La figura, consciente de su atractivo de mujer, parece que se ha colocado ella misma -más que por el pintor- para que la contemplemos; y, si no nos mira, es porque sabe que no lo necesita para que nos sintamos atraídos a mirarla. No es, pues, indiferente para sí misma, ni tampoco para nosotros; pero sí está ajena, dándole la espalda, a la procesión de Semana Santa que está desfilando por las calles de su pueblo; si bien ella por esa razón de la fiesta se ha ataviado con su rica mantilla, se ha prendido las rosas en el pelo, y ha sacado a lucir su mejor abanico. Aunque el espacio que queda libre tras la figura es mucho más reducido que en el lienzo del santero, sin embargo es el suficiente para reunir todos los elementos expresivos necesarios, no sólo para crear el ambiente que exige la expresión y sentido psicológico de la figura, sino incluso para concretar hasta la fácil identificación del pueblo granadino de que se trata, y el momento de atardecer en que ha sido sorprendido. Se quiere concretar, pues, el lugar y la hora, y lo que está sucediendo en el pueblo, para comunicar con ello una compleja emoción de realidad y vida que coadyuve a la expresión y sentido del concreto vivir de la bella muchacha que se nos presenta y nos hace gozar con sus muchos atractivos, en la tibia tarde de Semana Santa en su tranquilo pueblo alpujarreño. Se trata de Orgiva, al pie de las Sierras de la Alpujarra, en esa zona templada y fértil a la que llegan cerca los aires de la costa. El pintor ha acertado ofreciendo una visión del pueblo mirando hacia abajo, y no al contrario que le hubiera obligado a dar un empinado y macizo fondo de sierras encrespadas. Así logra



José M.ª Rodríguez Acosta. *Abril*

destacar a un lado -el más abierto- el airoso perfil de las torres de la iglesia, y al otro -cortado- el macizo del viejo torreón, centro del pueblo. Ambas cosas se perfilan en obscuro, ya sin sol, sobre un claro cielo, aún vibrante de luz de crepúsculo. Así, la calle ante la que queda la figura, nos permite ver casi entre dos luces las figuras de los blancos penitentes con el brillo de los cirios, y aún en una ventana vemos asomarse una joven tocada de mantilla blanca. Las luces de los cirios brillan, pues, sobre las ya penumbrosas calles; pero sin lograr vencer el intenso brillo de los negros ojos de la muchacha, que de espaldas al pueblo y a la procesión se ha plantado para que la contemplemos.

La sutil y compleja intención del pintor creo queda bien clara en el título que le dió al lienzo -que no es un retrato, aunque represente

un modelo concreto identificable-. El llamarlo Abril, visto, con un lógico sentido realista resulta un absurdo, pues a ninguna mujer en el clima de Granada o de Grgiva se le ocurriría abanicarse en esos meses, en los días de Semana Santa. No podemos pensar que el título fuese simple añadidura posterior por la alusión a la procesión de Semana Santa, ni que la utilización del rico abanico filipino fuese introducido sólo por puras razones pictóricas compositivas, junto con las flores, para compensar la excesiva mancha oscura del traje y mantilla negra. Naturalmente que esto cuenta y no sólo por esas razones pictóricas, sino también por lo que tienen de adornos típicos de la mujer, en esos años, sin distinción de clases. Pero pensemos que incluso pudo unir esta figura femenina y el motivo religioso de la procesión, manteniendo lo esencial de la contraposición -festividad religiosa y alegre e intensa vitalidad humana- con la misma consecuencia escéptica de que la celebración religiosa sea la ocasión para incitar al realce de la belleza física y al goce sensual de la vida y no para entregarse con ascética sinceridad a la devoción que, por el contrario, se convierte en pretexto de diversión. En general las festividades del año litúrgico vienen a marcar los grandes ritmos de la vida de la naturaleza con una profunda identificación o comunicación con los ritmos e impulsos de la vida humana. Así el surgir de la primavera -ímpetu y brotar de vida en lo humano y en la naturaleza- viene a coincidir con la Semana Santa centrada en general en el mes de Abril. He aquí el porqué del título del cuadro. El pintor quiso tipificar en esa bella mujer que se ofrece, atractiva, la viva personificación de la plenitud impetuosa de la vida que se impone sobre el sentimiento religioso. Ella desatiende el paso de la procesión, pero además nos atrae e incita a contemplarla; sus ojos negros -lo más oscuro del cuadro- recogen como centro, el más intenso brillo de la composición; más que la lumbre de los cirios. Como siempre la entonación y el efecto lumínico refuerza la expresividad y significado del asunto. La plenitud primaveral de la vida no sólo se impone y anula la triste emoción de la fiesta religiosa de la Pasión de Cristo, sino que incluso parece que esta celebración le incita y excita al más alegre y profano goce sensual. El artista supo sentir un tema tópico de la pintura de la época, exaltándolo en

lo más característico, y comunicándole, además, un matiz significativo que refuerza lo esencial representativo de la belleza femenina, en cuanto la envuelve de un ambiente de atardecer primaveral de Semana Santa, de suave melancolía y halago sensorial, que hace más incitante el atractivo de su belleza. El comentario negativo de las populares prácticas religiosas, no está directamente expresado, pero sí latente en el fondo del significado del cuadro.

Tras de ese lienzo se inicia –según ya señalamos– un largo período de casi total inactividad pictórica del artista. Todos sus esfuerzos, estudios e ilusiones se concentraron en la gran obra de construcción y decoración del monumental conjunto de arquitectura y jardines que constituye el carmen levantado junto a la Alhambra al que ya le dedicamos un ensayo y es objeto de nuestros comentarios en otro capítulo de este libro. Además, el hecho de que entonces –y después– manifieste Rodríguez Acosta una total desatención hacia la pintura como elemento u objeto a seleccionar en el museo o en la decoración de los interiores del carmen –e incluso en la de su propio hogar– no nos permite dejar entrever cuales aspectos y temas prefería de otros pintores. Pero sí queda claro, aunque sea por deducción y reflejo indirecto de todas las innumerables obras de arte reunidas en los jardines e interiores del carmen, esencialmente en la biblioteca-museo, que no dejaron de inquietarle como algo especial los aspectos externos e internos, de la religiosidad, aunque no preferentemente cristiana. Esta quedó sólo como un tema más, entre otros, de consideración artística o reflexión intelectual, pero no como auténtica vivencia personal. Así el afán por las obras de arte y bellos objetos de la más distinta naturaleza y procedencia, que fue reuniendo en esos años, nos descubre –lo mismo que sus viajes– que quizás aún más que el interés por la creación artística en sí misma –como demuestra en su diaric. de esos viajes– lo que le impulsaba era la curiosidad y deseo de conocer las costumbres, cultura y espíritu de los pueblos y gentes que les habían dado vida; lo que representaban como testimonio, de prácticas religiosas y de creencias en mundos y fuerzas ocultas sobrenaturales. Ello puede comprobarse en la primera impresión que nos produce la contemplación de las estatuas

de divinidades clásicas que pueblan los jardines -a veces junto a la tumba y pila bautismal cristiana- e incluso centran como ejes simbólico algunos de sus ámbitos o recintos, dándoles nombre y sentido a los mismos. Igualmente ocurre, intensificado hasta lo agobiante y obsesivo, en el gran conjunto del museo y biblioteca muy significativamente unidos, como condensación del mundo del saber intelectual y de la creación artística y literaria, expresión todo ello de las más distintas y lejanas espiritualidades y mundos y formas trascendentes. Es la diosa Venus, en su marmórea blancura, la que preside el conjunto como símbolo de la belleza, pero, además, en las vitrinas que rodean todo el gran recinto se reúnen no sólo objetos de las más distintas artes y estilos, especialmente de los más exóticos y lejanos, sino también una serie de elementos ligados a cultos o prácticas religiosas y sobre todo un mundo figurativo de imágenes, estatuas, y estatuillas de divinidades religiosas, clásicas, egipcias y orientales unidos a máscaras e ídolos de pueblos indígenas y a imágenes de la iconografía cristiana, medievales, renacentistas y barrocas y a las formas más lejanas de la cristiana occidental como son los iconos rusos. Prueba de que esa variedad de figuras y objetos de valor artístico y significación religiosa fue buscada más que por su valía artística, por su significado iconográfico y espiritual, ya que son pocas las obras de gran importancia en cuanto a calidad artística y valor material que pueden destacarse en la inmensa colección allí reunida. Lo que todo traduce -y lo confirman algunas obras de la biblioteca- es la curiosidad insaciable por esos exóticos y misteriosos mundos que representan y expresan todas esas imágenes de divinidades, seres fantásticos o ídolos que constituyen para masas de gentes la representación de lo divino y sobrenatural que le ponen en contacto con el misterio de la vida y del más allá. Se dirá -y es verdad- que todo ello parece responder a la sensibilidad del Modernismo; pero es que éste supone en su estética y psicología en su búsqueda de la belleza por sí, el ansia de conocerlo todo, de sentirlo todo, de gozarlo todo. Y esto es lo que se hace vivencia profunda en el pintor granadino y por sus medios materializar ese soñado paraíso artificial.

No es, pues, todo ese museo pura colección de arte, ni menos aún sólo deslumbrante y rica decoración, sino muestra de su íntima inquietud y deseo de conocer -como lo fue su deseo de viajar y enfrentarse con los más lejanos países y distintas formas de vida- el sentido misterioso de la existencia y de la creencia en el más allá. Si entre todo ese mundo de extrañas y fantásticas divinidades se integran también las imágenes cristianas, todo ello demuestra que Rodríguez Acosta no quedó nunca ajeno a la grave interrogante del sentido de la vida. Precisamente, de acuerdo con el mundo de creencias y divinidades exóticas, uno de los primeros lienzos importantes que realiza en su etapa final de vuelta a la práctica de la pintura es el de una figura femenina, con fantásticos atavíos orientales o helénicos como de sacerdotisa, portando u ofreciendo a los dioses un pebetero de rasgos de trípode clásico. El hecho de que lo repitiera con variantes demuestra que el artista se complacía en la evocación de un mundo ideológico pagano de signo religioso. En ello se identificaba una vez más con el espíritu y temática del Modernismo.

Sin adherirse con firmeza a una creencia religiosa demuestra fe en la vida, en la inteligencia, en el progreso e invenciones incesantes del hombre y, por supuesto, en el arte, como en todo lo que puede hacer más noble y bella la existencia humana y también en su actividad de pintor tuvo años de crisis y falta de fe en lo que había hecho con tanto entusiasmo. Pero la preocupación por el misterio del mundo interior a través de esa fe puesta sólo en los valores humanos, fue creando una creciente inquietud, vacilación e incertidumbre que paradójicamente expresó a través de sus grandes desnudos -y concretamente en los últimos, el Crepúsculo y la Noche- que constituyen a la vez, la exaltación de lo bello humano y verdaderos símbolos o gestos de una íntima preocupación ante lo desconocido e insondable del sentido de la vida, con el gesto último desolado de quien ante esa interrogante, de innegable sentido religioso, no encuentra más salida que el anonadamiento y el entregarse al sueño en la obscuridad de la noche que nos sumerge en la nada. Se perdió pues, el tema religioso en la pintura de Rodríguez Acosta, pero quedó avivada hasta lo angustioso, una íntima inquietud trascendente de

interrogante; del porqué y para qué de la vida humana, si todo ha de llevar a la noche de la nada.

NOTA

1. Advertimos inicialmente al lector lo que es el presente trabajo para que no espere de él todos los comentarios que le sugieren las obras de Rodríguez Acosta, especialmente las de un carácter más estricto técnico pictórico; de ello se trata en otros capítulos del libro. Hemos querido mantener en este capítulo un enfoque en nuestros análisis acorde con una metodología psico-estética que busque y subraye los rasgos significantes que permitan aproximarse, o intuir al menos, la intimidad de lo complejo de esas creaciones artísticas que comentamos. Esa vía psicológica se amplía y refuerza en los capítulos iniciales de análisis biográfico y de caracterización de la personalidad del artista, que naturalmente no son una simple relación de hechos y recopilación de datos. Como entrada al análisis de este tema en José María Rodríguez Acosta, aunque rápidamente, planteamos, para su mejor caracterización, la confrontación con tres actitudes distintas de tres personalidades pictóricas del momento, con la intención de descubrir mejor lo que creemos distingue al granadino en relación con el contexto psico-sociológico de la pintura de su época. De todas maneras este ensayo, por ser parte de un todo, no puede ser plenamente entendido, sino integrado en el libro para el que ha sido escrito. Nos proponemos y deseamos que dentro de nuestra variedad de trabajos en elaboración podamos tener tiempo -Dios mediante- para ultimar este libro -en su mayor parte ya escrito- para satisfacción personal y de granadino, aunque somos conscientes que se trata de un artista que queda fuera y ajeno a los gustos de hoy.