

El ornato arquitectónico de Estíbaliz



I

Desde arriba

Si los que levantaron la basílica de Estíbaliz hubieran hecho cosa grandiosa, diríamos: Bien pensado; a pedestal grande, gran estatua. No fué así. Y la mole imponente que hubiera lucido sus bellas formas, elevadas de la tierra entre el bosque severo y recordadas en el azul del firmamento, a la vista de tantos pueblos sentados en derredor del monte, no ha sido bañada por la luz del sol, ni ha recibido la caricia de unos ojos. La ingente construcción de piedra, visible de lejos, en la gallardía de la línea y el aplomo de la masa, con el majestuoso efecto de la altura y del relieve, es . . . una modesta iglesia. Los que la hicieron no soñaron en la conquista del espacio y dejaron a un lado, como obra de lujo, las extensas líneas, las torres, las agujas de piedra. Estaban calculadas las formas de expresión y embellecimiento al alcance, no de los deseos, sino de los escasos medios de que disponían los iniciadores.

Pero a falta de grande quisieron hacer obra bella. Bella con la sencillez de las flores, que no pueden costearse los multicolores vestidos fabricados en, Oriente ni los necesitan.

Desconfío a primera vista de los impresos que llenan miles de páginas. ¿Es posible que todo eso sea interesante? Lo bueno que hay ¿no quedará ahogado en la inepticia y la palabrería? ¿Podrán reinar ahí el orden y buen método? Me dan miedo los edificios enormes. ¿Qué cobijarán capaz de llenar la soledad del espíritu entre la rigidez y frialdad de la pura línea o la multiplicidad del inadecuado adorno? ¿Tanto abunda lo bello? ¡Qué difícil es hermanar lo bello y lo grande!

La basílica de Estíbaliz no busca deslumbrar al espectador y se presenta sencilla y noblemente ataviada.

A pesar de todo, la fachada parece rica. Labores delicadas, multiplicadas con exceso; miembros arquitecturales de labra prolija; piedra simple trabajada con esmero, suponen desembolsos de cierta cuantía. La sencillez, pues, es en Estíbaliz relativa;

Más austera en el interior y sobria de adorno, dice bien en aquella soledad campestre, dulce y serena, de tamizada luz. y fresco ambiente. Gocen en hora buena los ojos y el espíritu de la florida portada, del severo porte del recinto, del delicioso paisaje que rodea el montículo, de todo ese conjunto natural y artificial, con sus sugerencias de ingenuidad y reserva, que tanto convidan a una intimidad placentera. De Vitoria, la, ciudad vecina, se distingue desde aquella altura bastante poco: unas cuantas torres, ciertos edificios de alguna mole y un montón de construcciones que la lejanía desdibuja. Las innumerables y diminutas aldeas, que sin detenerse en ninguna la vista recorre, las torres erguidas y los campanarios humildes, multiplicadas vías y arroyuelos señalados de árboles, campos de vario verdor, manchas de reducidos bosques, montes más o menos alejados, más o menos poblados, más o menos elevados, sirviendo de marco al ameno cuadro; todas las cosas que dan la nota característica del país, llevan con aire de distinción un no sé qué de delicadeza, de fina sonrisa, de cansancio soñador. También las cosas tienen aires nobles o plebeyos.

Las aldeas que se agrupan a los pies de la colina parecen contentas en su medianía y se ve que llevan dignamente la vida. Vida de trabajo con frecuencia rudo, vida de familia y de economía, vida religiosa a la sombra de su iglesia, la cual llena el pueblo y por la forma de la forre lo señala. Cada familia su amplia casa; cada casa su huerto; cada huertecito su docena de árboles frutales, erguidos o achacosos.

Mientras repetidas veces yerra la vista de una cosa en otra, queda el espíritu sumido en una vaguedad muy de su gusto. Es la situación en que se reciben los secretos que la naturaleza gusta deslizar a retazos al oído. Los secretos de los pocos, los secretos que no abrumen nuestro interior. El espectador ve todo y no ve nada; respira a sus anchas, y no cuenta las horas.

Al poeta aquel, que desde su estatua de la plaza pública clamaba por un lugar más alto para no ver demasiado las miserias humanas, yo le llevaría al cerro de Estíbaliz, seguro de que allí había de hallarse a su gusto.

Sacudamos ahora un poco el sueño del espíritu y vayamos exa-

minando el santuario, después de postrarnos un momento a los pies de la que todo lo llena, y es allí, y en el corazón de los que allí la buscan, reina y madre, de misericordia y de, amor. Puesto que la obra de arte es, no sólo el ornato del país, sino un habla constante de los que nos precedieron, veamos qué nos dicen los que piedra sobre piedra levantaron estos muros. ¿Serán capaces de hacernos entender algo de su noble idealismo, gustando así la delicada poesía que alimentaba su espíritu?

II

Antecedentes

Antes de dibujar el cuadro hemos colocado el marco. Y acaso hemos procedido con lógica, ya que la vista de éste nos prepara y convida a fijar la atención necesaria en la obra cuyo análisis intentamos.

El santuario de Estíbaliz no tiene origen conocido y se pierde en lejanías que la historia no puede iluminar debidamente. Se da como cierto que en 1064 pasó por donación uno de los altares a poder del monasterio de San Millán. El cual tal vez era ya dueño de lo restante del santuario. Propiedad de monjes, es lógico pensar que a ellos se debe la fábrica en pie, siendo el edificio mismo, por su idea y ejecución, que suponen no sólo adelantos constructivos, sino también gran saber teológico y escriturario, una confirmación indirecta de la intervención monacal.

Acaso nada queda del primitivo edificio, es decir, de la construcción entregada a los monjes. Probablemente fué muy humilde y nada tiene de extraño suponer que la madera desempeñaba el principal papel. A mi modo de ver debía de ser de madera en aquel tiempo la mayoría de los pobres oratorios de nuestro país, rico en arbolado. Porque los recursos de aquellas gentes no eran tampoco sobrados y las cosas se desenvolvían en una inseguridad grande. Puede además preguntarse qué estabilidad de lugar había en la comarca. En tales condiciones es fácil de explicar la inexperiencia entonces en el laboreo de la piedra y la consiguiente carencia hoy de construcciones propias de la era prerrománica.

Desconociendo casi enteramente nuestra historia y tradiciones en el primer milenario cristiano, tenemos que atenemos a conje-

turas. Ahora bien, por modestos que supongamos los edificios del culto. de aquellos remotos tiempos en el territorio basco, dado que hubiesen sido de piedra, sus restos, aprovechados de nuevo en todo o en parte al construirse las fábricas de los siglos XII y XIII, presentarían molduras, adornos, labra distinta de los que después era usual emplear. Y hasta el presente no sé que haya nadie llamado en Alava la atención acerca de vestigios de esta clase respetados por el tiempo.

Posteriormente aún, no es general el construir de piedra los edificios importantes aquí levantados, cuánto más los modestos que formaban la agrupación de unas cuantas casas constituyendo las aldeas diseminadas por todas partes. En la región alavesa (si examinamos los viejos documentos, imprecisos a veces, pues tan pronto nos hablan de adobes, como de madera y piedra), de madera eran, al menos en gran parte, varias casas y dependencias del castillo de Toloño (1). Lo era también la casa principal o palacio del de Ferrera (Herrera) (2). El castillo de Toro, de piedra, tenía al parecer de madera la capilla de San Martín y lo mismo las casas adjuntas, que llevaban cubierta de losa (3). Algo parecido sucedía en el castillo de Labraza, en los de Asa y Buradón. Y no hay que señalar el de Labastida, pues la misma palabra, que primero el castillo y después designó el pueblo, dice que era de madera. El libro de *Registros* correspondiente a 1290 tiene cuidado de advertir que el nuevo molino del Rey en Laguardia se construyó de piedra y se empleó en él el hierro (4). El primer mazonero del Rey de Navarra (= *lathomo*) que hallo señalado en dichos libros es el de Rogerio o Roger, el cual por el nombre puede sospecharse advenedizo (5). Todavía años después, raramente se citan nombres de mazoneros. En 1319 estimulaba el Rey de Navarra a los moradores del valle de Araquil a que hiciesen las casas de tapia y las cubriesen de teja para hacer más difíciles los incendios, recordándoles la facilidad con que los guipuzcoanos habían quemado los anteriores hogares, y dispensándoles con esta condición las pechas de cinco años (5). Tales incendios intencionados eran frecuentes en las fronteras, bastando recordar el de Alsasua por los alaveses y el de Eguino por

(1) Archivo de Navarra; *Registros* tom. 3. fol. 360.

(2) *Reg.* tom. 76, fol. 195 v.

(3) *Reg.* tom. 76, fol. 194.

(4) Tom. 4, fol. 120 v.

(5) Tom. 3.—1297 y sigs.—fols. 39 v., 53 v., 62 v., 93, etc.

(6) *Reg.* tom. 19, fol. 125.

los navarros.. Estas riñas de vecinos, a pesar de paces concordadas muchas veces, mantenían al país en perpetua alarma, y por lo mismo cayó muy mal en Navarra la noticia de que los guipuzcoanos intentaban hacer cerca de Ataun una *bastida* fortísima (1). Y basta esto acerca de las construcciones en madera.

Entre la idea y su ejecución, notemos la transformación en Estíbaliz operada. El inspirador, monje o no monje, da su plan, acaso muy meditado, después de volver y revolver la Biblia, los santos Padres y otros comentadores en boga de los libros santos. El artista se esfuerza en recordar lo que acaban de decirle y trata de asimilárselo lo mejor que puede. Después tantea, rebusca en sucios papeles notas gráficas, que son recuerdo de lo que ha visto en otros monumentos, fantasmagorías de sus ratos de ocio, rápidos perfiles de cosas y actitudes notadas. Las ideas inculcadas van poco a poco perdiendo su fuerza primitiva y se transforman a medida que él las encaja en sus propios moldes. Y sin otra preparación a la piedra. Donde el cincel va copiando ineptamente las vivas imágenes grabadas en el interior del espíritu. Bien ve el buen hombre, que la labor visible necesita retoque, acentuación, modificación acaso notable; mas si lo intenta y la mano se resiste o no consigue que le obedezca plenamente? Y lo peor es que, terminada la obra, el fiscal arruga el entrecejo: no era aquello lo que él había propuesto. Mas ya no tiene remedio.

Sin embargo, al volver la vista, aunque un poco humillado el artífice, nota que sus obras le sonríen y reconocen como a padre. El inspirador pretendía que se grabasen en piedra sus ideas; la mano de su socio no supo trazar sino algunas vibraciones del propio sentimiento. Y el hombre del siglo xx, después de escuchar distraído al maestro en teología, estrecha con calor la mano del humilde pica-pedrero.

III

Qué viene a ser el santuario

En el interior, una nave de dimensiones corrientes, que corta otra de crucero, al cual convergen los ábsides semicirculares. La orientación es la tradicional en iglesias de esta época y no hay no-

(1) *Reg.* tom. 13, fols. 32 v. y 159.

vedad tampoco en la colocación de los vanos de acceso. Así, pues, los tres ábsides miran al oriente, la puerta principal se abre en el brazo de crucero al mediodía y la otra puerta corresponde al oeste. En la intersección de ambas naves se eleva un cuerpo cuadrado, que hace oficio de lucerna. Los pilares presentan en sus frentes medias columnas, que reciben los arcos ligeramente apuntados. También son apuntadas las bóvedas. Los arcos diagonales del cuerpo elevado del centro descansan, no en semicolumnas colocadas en los codillos, como sería lo razonable, sino en apoyos embebidos en el arranque del citado cuerpo. Esta falta de lógica constructiva indica acaso que no se pensó en tal elevación al delinear los planos. ¿Obedece la construcción de este aditamento al deseo de iluminar mejor las naves en su parte central? ¿Fué la intención de ennoblecer el recinto? Ambas cosas probablemente. En el mismo caso está la basílica de Armentia, que desarrolló su obra con más valentía y mayor adorno.

La imposta general es sencilla, sin otro ornato en sus molduras que una doble línea de perlas.

Los capiteles historiados del interior nos dan el pensamiento culminante que presidió en la erección de la iglesia. Representan, en escenas sin solución de continuidad alguna vez, la tentación en el paraíso, la caída y sus inmediatas consecuencias, principio de los males del género humano; la Anunciación a María, aurora de la redención.

Si la altura general es razonable, en el encuentro de los brazos de la cruz toma mayores vuelos al elevar el cuerpo de sección cuadrada, que da aire y cierta majestad al recinto.

El exterior acusa fielmente la estructura interna. Situándonos frente a la puerta principal, que es la verdadera fachada, observamos que es muy notable la asimetría entre las partes del edificio situadas a derecha de la fachada o las que caen a la izquierda: diferencia de trazado y de elevación, diferencias de importancia arquitectural. Forma lógica, si se quiere, deducida de la función respectiva que desempeñan una y otra parte, mas poco grata a la vista. Si este principio se aplicara en su integridad a todo el edificio, no sería razonable el adorno espléndido de la fachada comparado con el sobrio del interior, que, en su cabecera principalmente, como parte más significativa, debería haber agotado los recursos del ingenio.

IV

Idea ornamental de Estíbaliz

El artista de Estíbaliz no pensó en la silueta del edificio, que aquí es una simple consecuencia de su estructura. La espadaña, cuya masa había de destacarse en el horizonte encumbrándose sobre la techumbre de la iglesia, tampoco le mereció atención sino en cuanto formaba parte de la fachada; ni su triangulación terminal, hoy rehecha, presentaba entonces al parecer novedad alguna.

Concentró en cambio el interés en el ornato de pocas partes: puertas y demás vanos, tejeroz y columnas.

¿No es esto lo mismo que observamos en San Juan de Marquénez, en San Vicentejo, en Tuesta, en casi todos los edificios del territorio alavés poco alejados de los tiempos de Estíbaliz? Armentia, por excepción, es de más complicada factura. Y las torres de ambas iglesias de Laguardia responden a una razón militar.

La fachada del Mediodía indica en su autor la creencia de que todo puede ser ornamental, las líneas seguidas o rotas, los puntos presentados simétricamente, los entrelazos, las estilizaciones vegetales, las imitaciones de la naturaleza y de la industria casera, las representaciones zoomorfas, la figura humana. Para él puede sobrecargarse una parte con tal de dejar otra sin adorno. Puede acudir en busca de motivos a la tradición, a la historia, a la naturaleza cercana, a la naturaleza que sólo vive de la fantasía. Haya un nexo invisible que ligue todas estas cosas y una mano que las ordene, y lo que prometía ser un caos, será un pequeño mundo, mejor o peor ordenado.

¿Cuál es la savia que nutre el espíritu del artista de Estíbaliz? —La idea teológica, prestada acaso por un monje que vela y duerme sobre la Biblia abierta. El sentimiento religioso, un poco a raíz de la tierra tal vez, pero sincero y fuerte. Notemos en su imperfecta obra que si no acierta a volar sobre las nubes, pisa en tierra con firmeza. La forma le jugará también sus tretas. No importa: un poco mejor, un poco peor, sabrá dominarla y hacerle hablar. Aunque con voz insegura y poco límpida.

Y así, con ánimo alegre, irá esculpiendo adornos y figuras. Sabrá infundirles aire de fiesta y juventud. Logrará ponerse a tono con

la placidez del ambiente y la dulce intimidad de una naturaleza que a veces sonríe y a veces arruga el entrecejo.

¿Qué debemos ver en estas piedras? —Un pensamiento personal o colectivo. Una voluntad que manda. Unas manos que al obedecer manejan hierros y piedras, diseñan, copian: corrigen.

¿Hay allí indicios de que el que manda lo hace movido de una alta idea? ¿De que quien recibe las órdenes es capaz de comprender esa idea, sentirla y ejecutarla? ¿De que lo quiere? ¿De que lo hace con espontaneidad y gusto, no movido precisamente por el puñado de monedas que le alargan, sino por el amor a la idea misma que ha hecho suya, comunicándole, por decirlo así, la vida que él vive?

Mi pluma, mientras escribo para vosotros, os parece como una prolongación de mí mismo, Capaz de grabar en el blanco papel lo que pienso y hasta los latidos de mi corazón. Las piedras de Estíbaliz son el papel en que escribieron los hombres de otros tiempos.

La idea ornamental, cristalizada principalmente en la fachada, encarna el deseo de vestir, enriquecer y alegrar la obra de piedra, al tiempo que sirve de libro abierto donde el artista graba su idea teológica y poética. Qué hay allí característico? Qué transitorio, qué permanente? Qué vale o no vale? Dónde están los aciertos, cuáles son las equivocaciones? Qué decían esos muros a los que los labraron? Qué nos dicen a nosotros, refinados hijos del siglo xx, descontentadizos de cuanto nos rodea, espíritus inquietos en busca del descanso por intermedio de un arte flotante, impreciso y mutable?

Qué pusieron ahí los hambres de otros siglos? —Entusiasmo, unión, trabajo, dinero, piedra, saber, tiempo. Cualquiera de estas cosas que hubiera faltado, Estíbaliz no sería Estíbaliz.

V

Fachada

(Figs. 1 y 2) En los dos primeros cuerpos, que forman resalto, se abren el vano de la puerta y el de la ventana de crucero. Compone el tercero la espadaña con sus huecos de campanas.

El arco levemente apuntado de la puerta tiende a evitar la pesadez de los de medio punto, más propios para expresar fuerza serena. Esta combinación de arcos, indicio en arquitectura de época tran-

sitiva, da aquí el resultado de ponderación y ligereza que el buen sentido del artista buscaba.

Nótese en la fachada la feliz alternativa de vanos y llenos, de adorno y desnudez, de superficies lisas y superpuestas, de líneas horizontales, verticales y curvas; el bello efecto de claroscuro, la acertada disposición de partes.

Es patente el deseo de evitar en diversos sitios el severo efecto de la arista viva por medio de baquetones, columnitas, amplios cortes, en chaflán que se adornan. Estas alternativas de blandura y severidad, tan pensadas, no dejan de ser significativas.

Compárese ahora con la puerta de la fachada principal la otra puerta de poniente. (Fig. 3). Toda la riqueza y galanura de aquella se reduce aquí a simples molduras en las cinco arquivoltas que la forman. Hasta los canes están sustituidos por sencillas zapatas en la impostilla de escaso relieve que la corona.

VI

Ornamentación animada

En el interior el ornato animado se reduce a los capiteles, un poco rudos para lo que nos prometía el porte señorial de la fachada. Los personajes historiados aparecen aquí colocados de preferencia bajo los ángulos del ábaco. El efecto estético de esta disposición no es malo cuando andan, mas resulta desagradable en la quietud por el equilibrio inestable a que nos parece forzar el artista las desplomadas figuras. El cuerpo del ángel de la Anunciación, por ejemplo, que no parece capaz de sostener la robusta cabeza que sobre él gravita, se siente no solo agobiado, sino inseguro, y pese a sus alas, a punto de caer en el vacío antes de terminar su honorífica embajada.

En el exterior tenemos las figuras de los capiteles, las de las jambas de la puerta, otra Anunciación, finalmente varias representaciones humanas y zoomorfas a una y otra mano de la misma puerta, en algunas de las arquivoltas y en los canecillos de fachada y del ábside.

No busquemos lo que no hemos de hallar aquí ni en otras partes por aquel tiempo: el estudio y perfección de la forma. Servían los artistas de entonces a la idea y les bastaba darla a conocer: nadie

les pedía otra cosa. Eran más bien los escribas de un texto precioso que los miniadores que lo ilustraban. Esta falta de pretensiones pone de manifiesto en sus obras una cualidad inestimable: la espontaneidad de la expresión. Cuanto lo consiente, claro está, la indocta mano, que lucha con toda suerte de dificultades.

Las figuritas que se deslizan por los entrelazos de las jambas nos dicen la simpatía con que han sido trazadas y el placer de la ejecución. Tal vez no toman muy en serio su serio papel. ¿No se diría de alguna de ellas que estaba haciendo piruetas o un paso de comedia? ¿Indicará todo esto incomprensión en el artista, falta de compenetración con su asunto, sugerido casi siempre; infanti- lidad; exuberancia de buen humor? Acaso.

En su movimiento a lo alto, palpitantes de vida, comunican a la puerta animación, ligereza y una cierta fuerza ascensional.

Que estas figuritas, que tan inocentemente y como jugando desempeñan su papel, representan un adelanto en la estatuaria decorativa del tiempo, no lo negará quien conozca lo que en otras partes se hacía. Saben ver, saben moverse, saben servirse de las manos, saben vestir. Casi casi saben ya pisar: una novedad. Por lo demás libertad absoluta en la elección de canon de proporciones.

Observémoslas en sus diversos movimientos. Están trazadas con una rapidez que denota en su autor certera visión y cierta habilidad de traslado. El saber ver es de pocos; el fijar esos fugitivos cambios, que son la expresión de la vida, es la obra de quien tiene su mano amaestrada y señoreada por la despierta fantasía. Son estas graciosas figuras el principal adorno de la puerta, los niños de la casa, las flores del jardín, el río de la llanura. Es difícil comunicar a la imagen ese agrado, ese infantilismo y ausencia de malicia, la inconsciencia de la acción, esa frescura de impresión y la naturalidad seductora. Si alguna vez los halláis en la obra de arte, echad las campanas a vuelo.

Pero atento a indicar el movimiento, cuida poco el artífice 'del modelado, de la proporción de partes y de la belleza de forma. Hasta qué punto sacrifica la forma en obsequio de la idea, puede verse en el personaje que está en lo alto de la banda derecha y se dirige a nosotros señalando con el índice un objeto. El dedo aquel ha crecido más que un sarmiento en Mayo y produce la impresión de que con el tiempo tendrá un mayor desarrollo.

La Anunciación que se ve a derecha tiene carácter distinto. Acaso tengan, razón los que la suponen de época anterior. Creo sin

embargo que no desdice cronológicamente del resto de la portada, aunque en modo alguno puede ser de la misma mano que esculpió las otras figuras.

VII

Ornamentación vegetal.—Otras labores.

Será bueno ahora que el lector recuerde sus antiguos estudios, pocos o muchos, de botánica. Desempolva al menos el texto del bachillerato, y ayudado de él, vea si le es posible herborizar en la flora que aquí ha fijado sus raíces.

En materia de ornamentación no puede sujetarse a reglas la estilización de las plantas o de cualquiera otra cosa natural. Mas si éstas pierden sus formas características, el adorno no será ya sino un objeto imaginario. Esto sucede frecuentemente en el arte románico. Es a veces perder tiempo empeñarse en clasificaciones que pueden ser tan arbitrarias en el que las hace, como lo fueron en el capricho decorativo del que las trazó. Vaya esta observación por delante, para que no se me haga cargo de omisiones de esta clase. Y téngase en cuenta principalmente cuando hablemos de simbolismo. Porque ¿qué significación simbólica daremos a un objeto desconocido, o al menos impreciso?

A diferencia de los capiteles interiores, esencialmente narrativos y líricos, las labores de la puerta, a saber: bandas de las jambas, fustes de las columnas, capiteles, arquivoltas, canes, tienen oficio principalmente decorativo, y como decorativas es lógico juzgarlas. Toda la decoración de las jambas aparece encuadrada por dos líneas de pequeños círculos. El tallo serpeante que asciende llenando la banda derecha, hemos de suponerlo de vid, no porque tenga apariencia de tal, sino por los racimos que de él penden. Ni las figuras que por él ascienden, deslizándose entre sus valientes volutas, ni la ornamentación vegetal pierden sus propias líneas. De modo parecido está tratada la flora de la otra banda, que no lleva figura sino en la parte alta. El relieve no es grande aquí ni en lo restante de la puerta, sin duda teniendo presente el decorador la pequeña distancia a que su obra sería vista. Acentúa el relieve en los capiteles por la importancia arquitectónica de tales miembros.

La labor en los capiteles de fuera se hace más suelta. La vege-

tación se desarrolla opulenta y se esponja el acanto; el núcleo queda cubierto del todo o casi del todo; bórranse en alguno de ellos las aristas, adivínanse en otros, iníciase en uno la voluta que recuerda lejanos modelos jónicos; unde el cincel su filo, y el juego valiente de luz y sombras hace apreciar el modelado, bastante correcto. Ni la altura ni el diámetro de los capiteles son exagerados. (Véanse figs. 4 a 8.— Las figuras 5 y 6 corresponden a dos caras del mismo capitel.)—En las arquivoltas usa promiscuamente él autor de adornos vegetales e inanimados. (Fig. 9.)—El acanto en la arquivolta que lo lleva está tratado de muy diversa manera que en los capiteles.

Tiene de cómodo el vástago serpeante que se le puede alargar indefinidamente, retorcer a voluntad, ampliar la onda, destacar hojas o hilitos para llenar espacios. Generalmente la aplicación de este adorno es simétrica, aunque la naturaleza proteste de ello, como de los demás convencionalismos de forma.

Ese sarmiento, que así alarga su tallo en Estíbaliz, tiene escasa fuerza para agrandar y vigorizar sus pobres hojas ni su menguado racimo, que probablemente no madurará del modo debido. Pobre ofrenda del artista al Señor de las plantas, de las flores y de los frutos! Pero mientras el sarmiento siga verde ¿quién pierde la esperanza?

En las imbricaciones de los fustes de columnas alternan las rosáceas de cuatro pétalos con la labor de cestería, de tal modo colocadas unas y otra que forman losanges a todo lo largo de la superficie. Esta adaptación geométrica en los fustes, en las jambas, y, más o menos, en toda la puerta, es muy propia de quien sacrifica el ornamento a las exigencias arquitectónicas. ¿Por qué olvidar alguna vez este sano principio y recargar de adorno miembros que sin él lucirían mejor la propia forma?

¿Qué más simple que una cuadrifolia? Pero aunque sin color ni aroma,, tiene en la piedra el aspecto de algo vivo en la naturaleza: es delicada, evoca sensaciones agradables. Nuestro espíritu se pone fácilmente en contacto con estas buenas flores, que nos cuentan tantas cosas exquisitas. Ese era el camino verdadero del arte decorativo. El artista que tuviera el sentimiento de la naturaleza florida estaba en condiciones de decirnos tan bellas cosas...! Las variadísimas formas, unas veces acusadas, otras perdidas; unas desarrolladas, prometedoras otras; juegos de luz y sombras, que un cincel experto podrá fijar en la piedra con la sencillez de una naturaleza tan inconsciente como sabia, tan fuerte como delicada; agrupa-

ciones sin número, contrastes sorprendentes... cuántos recursos para quien tiene abiertos los ojos del espíritu!

Acaso en alguno provocará efecto desgraciado ver en las columnas esas pobres flores alineadas como soldados, pegadas a la dura piedra en postura forzada, ellas, llamadas a mecer su dulce peso al compás que el aire les marca; ellas, libres, a quienes ningún hombre ha señalado jamás patria ni lugar determinado donde lucir sus gracias y exhalar su perfume; ellas, que gustan de ocultarse discretamente en la sombra. Por otra parte, parangonarlas a los míseros trabajos de cestería! No han de sentirse un poco humilladas? Aunque contentas de servir a la Reina de las flores, he podido escuchar sus quejas calladas y les he dado la razón. También se la he dado al artista, que, aunque rudo, supo ver en la representación floral un elemento decorativo de gran importancia y amar lo que tan digno es en la naturaleza de interesarnos vivamente.

Creo que son piñas y nada tienen que ver con la flor de yaro esos pequeños racimos multiplicados que se ven en la arquivolta más exterior. No es raro que aparezca en los monumentos románicos de Alava este adorno de la piña.

Está todo el adorno a escala con las figuras: menudas éstas, fino aquél, de modo que forman como un bordado de labor muy cuidadosa sobre la piedra. Esta adherencia completa a la piedra ha contribuído mucho a la buena conservación de las labores, apesar de los crueles zarpazos del tiempo, que sólo ha conseguido desfigurarlos un poco.

VIII

Un poco de crítica a propósito de la puerta

Exigimos al artista que sepa ver: el artista exige también de nosotros que cuando sentamos cátedra de críticos sepamos ver. Y con razón, pues el saber ver es toda la ciencia del, que honrosamente quiere llevar el nombre de crítico. Ver, no lo que no hay, sino lo que en la obra de arte aparece. Ver lo que está delante de los ojos y lo que solo se manifiesta ante los del espíritu. Poco importa que el artista sepa o no sepa lo que allí puso, que muchas veces lleva en sí mismo y deja transparentar en su obra lo que no sospecha. Tampoco sabe el niño lo que es candor a pesar de que se

refleja en sus ojos y en sus palabras. Si puede haber inconsciencia de los propios méritos, también la hay de muchas faltas. El arte presenta los mismos repliegues que la naturaleza.

Es posible que el autor de la puerta se hubiera admirado de ciertas alabanzas que nos ha merecido su obra, como es fácil 'que protestara si hubiera oído decir que seguía principios de un arte decadente.

Van estas observaciones en obsequio de la verdad, a quien se deben el crítico y el artista.

Mirando fríamente las cosas, el principal defecto que hallamos en la puerta es el recargo de adorno. Todo está adornado: fustes, ábacos, jambas, arco. Si las líneas arquitectónicas no aparecen ahogadas, pierden no obstante algo de su gallardía. Que la profusión puede dañar a la claridad es fácil de comprenderlo. Que el adorno multiplicado pierde de su valor, que la yuxtaposición impide que luzca, debidamente, salta a la vista. Y el espíritu, solicitado a la vez de todas partes, termina por fatigarse y deja de prestar atención sostenida.

Casi estoy por borrar lo que acabo de escribir. Acaso, acaso tuvieron razón los que hicieron todo esto. ¿Para quiénes edificaban y tallaban? Para sencillos labriegos y pastores, que no les pedían arte, sino imágenes y adornos, muchos adornos. El número es una gran cosa para las gentes sencillas. ¿Cumplían bien su fin, en lo que daban de sí los tiempos y circunstancias, estas labores, que no se hicieron para nosotros ni para satisfacer nuestras inaguantables exigencias de refinados? ¿No ha de haber también un arte para los pequeños?

Por otra parte, es difícil contenerse en la sobriedad cuando la excitación del sentimiento preside y está en ebullición la fantasía. Si la brevedad suele estar reñida con la claridad, tampoco vive en paz con la energía del sentimiento, que se desborda como líquido que hierve. Tal vez no sea de equidad condenar en Estíbaliz al que desde la portada nos quiso decir muchas cosas que él sentía acerca de la grandeza de la Virgen. La veía simbolizada en la naturaleza; la descubría en profecía repasando el Testamento viejo; consideraba su excelencia en su cualidad de Madre de Dios. ¿Eran bastantes unas pocas piedras para grabar perceptiblemente tantas ideas, sin que perdieran de su trabazón, brillo y grandeza?

Dejemos como está la puerta con su lirismo animado y redundante, del cual emana como una simpatía oculta, como de otras obras el hastío. ¡Oh frialdades académicas!

IX

Simbolismos.—Iconografía.

Entre las figuras de la puerta hay representación histórica de personas sagradas. Aparecen éstas claras y no dan lugar a dudas iconológicas. La escena de la Anunciación junto al arranque de la rosca de arco y la imagen del Salvador en la jamba izquierda las reconoce el más lego en estas materias. Cabe discutir sobre el verdadero papel que esta última desempeña. Si es muy aceptable suponer ahí un recuerdo del árbol de Jesé, cabe también negar al adorno vegetal todo valor emblemático. En el examen de la puerta las dudas serias nacen de! juego simbólico.

Qué relaciones ve nuestro espíritu entre lo material e inmaterial? Cómo los objetos externos conmueven el alma? Cómo aplicarnos nuestra idea a la forma plástica de que aparecen las formas revestidas? Por los sentidos empieza el conocimiento y por el orden material nos ponemos en relación con el orden inmaterial. Este es el verdadero papel del símbolo: hacer perceptible la idea, darle vida, comunicarle frescura. Al hablar así del símbolo, entendemos por tal el natural. De él es hijo el símbolo artístico. Si mediante el uno conocemos la fecundidad, el poder, la vida de una idea; mediante el otro gustamos de su belleza. ¿Será indiferente servirnos de un símbolo expresivo y gracioso o de un símbolo frío y muerto? ¿Cómo no ha de tener en arte la mayor importancia la figuración simbólica?

Lo primero que pedimos al símbolo es la claridad. Si hay que esclarecer la idea, preciso es bañarla de una luz apropiada, que emana de la forma con que el símbolo aparece revestido. Claridad plástica y claridad ideológica. ¿Qué me dirán todos vuestros jeroglíficos si yo no veo allí sino garabatos? ¿Cómo llegaré a conocer la cosa, si el símbolo que me presentáis, su fotografía por decirlo así, es deficiente? De poco me sirve conocer qué simboliza el gallo, si antes no quedamos conformes. en que esto es un gallo.

Que la claridad en Estíbaliz no es más que relativa, lo veremos al examinar cosa por cosa cuanto hace allí oficio simbólico.

Heredadas de tiempos anteriores? persistían cuando se levantó la basílica, ciertas ideas simbólicas, que eran como la base de las que de nuevo se elaboraban. Al lado de lo nuevo lo viejo: *nova et vetera*; que el arte nunca ha podido tener por divisa el *nova sint*

omnia sino tomándolo en un sentido muy restringido. La iglesia puesta' en alto, por ejemplo, era emblema de la superioridad de las cosas espirituales. Las varias puertas, que comunican el interior con el exterior, lo eran de las relaciones entre el cielo y la tierra.

Si consultamos a Honorio de Autún, nos dirá que simbolizan a los cuatro evangelistas las cuatro paredes que componen la iglesia; a los doctores, cuya luz celeste esclarece nuestra inteligencia, las ventanas que derraman la luz solar; que las torres son los prelados y las campanas sus predicaciones (1). En otro lugar afirma que el santuario es nuestra mente, el altar nuestro corazón, la torre nuestra cabeza, la campana la lengua y las ventanas los ojos. Por eso algunas iglesias presentan la forma de cruz que se adapta al cuerpo humano. Las pinturas con las cuales se decoran las paredes de nuestros templos son las buenas obras, y la luz bañando desde la lucerna el recinto de la iglesia viene a ser el esplendor de la ciencia sagrada hermo-seando todo lo que allí se hace y se contiene (2).

Estos y parecidos simbolismos, aprendidos en Rábano Mauro o en autores más antiguos, como Melitón de Sardes o San Isidoro de Sevilla, servían de comentario a las ideas religiosas de la época. En los bestiarios hallaban representaciones de vicios y virtudes. Del Viejo Testamento tomaban las figuras históricas del Nuevo, yuxtaponiendo así escenas de ambos, espigaban en el Evangelio las parábolas y pedían a la naturaleza sus semejanzas. Es decir que bebían en todas estas fuentes, buscando apagar la sed, no sólo de enseñanza y de doctrina, sino de expresión plástica de los afectos humanos en la forma más vigorosa que les era posible.

Desde que Estíbaliz está en pie ha sido tal el cambio de las ideas artísticas, que con dificultad penetramos el pensamiento de los constructores románicos. Prudentemente los que han tratado de esta nuestra iglesia han soslayado la cuestión de la interpretación simbólica y sólo el P. Pinedo, que yo sepa, se ha sentido con ánimos de resolverla. En varios artículos de una revista que editan los benedictinos de dicho santuario (3), va estudiando el simbolismo de cada una de las figuras y de los diversos ornamentos de flora

(1) *Speculum Ecclesia*.— En Migne, *Patrol. Lat.*, tom. 172. cols. 1103-1105.

(2) *Ibi*, col. 1106.—Acerca del simbolismo de las iglesias véase además el cap. 1.º del *Rationale* de Guillermo Durando, el cual adoptó las explicaciones de Pedro de Chartres en su *Manuale*. V. *De Mysteriis Ecclesie*.

(3) *Floreillas de Estíbaliz*, núms. 2 y siguientes.

que allí quedaron esculpidos. Procuremos resumir el pensamiento del citado Padre.

En el interior está bien señalada la intención del artífice al poner, junto a la caída de los primeros padres y su destierro del paraíso la señal de la redención que se acercaba, colocando la escena de la Anunciación. En los capiteles de la izquierda se desarrolla la caída y su castigo; en los de la derecha el misterio de la Encarnación. El P. Pinedo ve en la flor de lis la realeza del que venía al mundo y las manzanas las juzga símbolo del buen olor de Cristo.

Fuera ya, en el examen de la puerta principal, considera. las columnas representación de la rectitud de la fe y de la diligencia en el servicio de Dios. En su derecho está, lo mismo que al afirmar que pueden simbolizar también las virtudes, a los apóstoles y. a los ángeles.

Igualmente podía haber añadido a los evangelistas, —nos permitimos interrumpir el hilo de la exposición del P. Pinedo—. Y aquí el número de cuatro se prestaba bien a ello. Si, como en Armentia lo dice claramente la inscripción que lleva, la puerta designa al Salvador ¿qué tendría de extraño que aquí estuviera acompañado de los evangelistas, según se ve frecuentemente en nuestros monumentos medioevales y en los de fuera, ocupando tímpanos y otras partes de honor? Nótese que las puertas de las iglesias de Uncastillo, que después citaremos, las de Argandoña y Arzubiaga, cuya relación de parentesco con Estíbaliz es innegable, llevan columnas en número de cuatro. No así Lopidana relacionada también con ella, cuyas columnas son seis. Que el número solo no da el simbolismo se ve en una ventana del próximo Lasarte, en la cual hay seis apóstoles delante de sus respectivas columnas. A no ser que admitamos que en su tiempo hubiera otra ventana con la restante mitad del apostolado. En los demás monumentos alaveses del período románico y transitivo no se ve la intención de simbolizar a los apóstoles en las columnas de los vanos, y es menester llegar para ello a tiempos posteriores, donde el apostolado forma una guardia de honor a la entrada de las iglesias.

Después de esta aclaración sigamos ahora al Padre en su estudio. Habla de los capiteles de las columnas en la puerta citada, los cuales en su opinión tienen representación simbólica, y dice que: En el 1.º de la derecha, las espinas de las hojas de acanto lo son de los vicios, el alejamiento de Dios y la idolatría, como las perlas, que en su hoja central ostentan, indican los deseos celestiales. Estas perlas

nos dan la clave para reconocer el significado de la cabeza esculpida encima, de ojos desmesuradamente abiertos y sumidos en el infinito. «Estas hojas nos dicen cómo el pueblo elegido de Dios había caído en todas las abyecciones, pero en él había algunos hombres que deseaban las cosas celestiales, el advenimiento del Mesías, y esa cabeza no puede ser otra cosa que la del profeta Isaías, pues ella parece que nos está diciendo aquellas palabras del primer responsorio de Adviento: «Mirando desde muy lejos, he aquí que veo venir el poder de Dios, y una nube que cubre toda la tierra. Id ante El y preguntadle: ¿tú eres el mismo que ha de reinar sobre el pueblo de Israel?». Esta pregunta halla su respuesta en la cara interior del capitel mismo. En ella, las hojas de acanto se estilizan aún más, los tallos forman elegantes curvas, las perlas, se multiplican y del centro del capitel surge una paloma en actitud de levantar el vuelo: siguen los vicios y la idolatría, pero los deseos de las cosas celestes aumentan y esa paloma es Cristo mismo que nos dice contestando a la pregunta: Yo mismo soy el que ha de reinar sobre Israel.» (1)

Estas ideas se corroboran en los siguientes capiteles, donde además aparece claramente el simbolismo de la Sma. Virgen en la azucena y en la zarza, alusión a aquella zarza que ardía sin quemarse del libro del Exodo.

Qué ve el P. Pinedo en las jambas de la puerta? Un comentario gráfico de las profecías de Isaías. Los tallos de vid que serpean son la viña que el profeta canta y representan al pueblo judío. La primera figura, a la derecha de la entrada, mayor que las demás, es el profeta Isaías. Lleva un pergamino, según aquello del cap. VIII: Toma un pergamino... Bajando a la figura que está sobre el zócalo se ve una mujer, de vestido muy ceñido, peinada con esmero, marcha afectada, cuello erguido, mirada provocativa. Es la hija vanidosa de Israel, a la que de parte de Dios amenaza el Profeta en el cap. III. —En el hombre desnudo en actitud de gritar ve el cautiverio hebreo de Egipto y Etiopía. —La tercera figura, de abajo hacia arriba, es el Profeta, que cumpliendo la orden del Señor (cap. LVIII), clama sin cesar reprendiendo la hipocresía de los judíos y enseñándoles cuáles son los sacrificios que le agradan..-La cuarta nos anunciará la amenaza de destrucción de Jerusalén y el por qué del castigo del pueblo de Dios. Cómo en el hombre del odre ve el P. Pinedo la profecía sobre la ciudad santa nos lo explica recordando que e?

(1) *Floreccillas de Estíbaliz*. n.º 6.

agua simboliza la frase oscura de las palabras de los profetas, el odre la mente depravada de los judíos, por alusión a la frase del salmo 52 v. 7, la cabeza a Jerusalén, el cuello a las vecinas ciudades ocupadas por Senaquerib y los asirios. El agua tomará otro camino. En la devastación sólo Jerusalén fué salva. —En el hombre desnudo de medio cuerpo arriba, que tiene fuertemente asida la voluta formada por la vid, le parece observar la acción de pisar las uvas en el lagar, aludiendo al cap. LVIII de Isaías. —La jamba izquierda de la puerta, que sólo ofrece una figura a la terminación del vástago ondulado, es para él la representación del árbol de Jesé.

Y sigue analizando al pormenor los detalles que decoran las arquivoltas y los canes que sostienen la impostilla. No continuó esta relación temiendo que el lector cobre fastidio a mi trabajo, y paso a decir qué opino de todo esto. Con perdón del P. Pinedo, con cuya amistad mucho me honro, y de su saber bíblico y arqueológico, demostrado aquí y en otras producciones de su pluma. Mi mayor gusto hubiera sido aplaudirle, no sólo por la intención y la erudición desplegada, como de corazón lo hago, sino también por el acierto. Yo también daré mis razones, buenas o malas, eso lo verá el que leyere.

Ante todo no hablamos del interior. Las figuras representan allí su papel histórico en escenas de confrontación del Antiguo con el Nuevo Testamento, y su lenguaje es en general suficientemente claro para que no necesiten especial aclaración. Si alguna duda cabe; es acerca de cosas accesorias, pues la figura y lo figurado, en cuanto tales, se amoldan a la forma narrativa tradicional. De su valor iconográfico hemos dicho algo en otra parte. Hablamos ahora del simbolismo de la puerta, de las figuras principalmente, que nos dicen qué es todo eso, cuál es la razón de ser de cada una de ellas. Y de paso notaremos igualmente su expresión artística, o sea la orientación plástica en el sentido decorativo.

Que no es obvio el significado de todo esto lo dice el mismo esfuerzo del P. Pinedo buscándole una explicación razonable. Y qué verían allí los sencillos campesinos de entonces? Lo que ven los de ahora.

Siento disentir del parecer del P. Benedictino. Porque me agrada, observar ahí patente la íntima relación que guardan las escenas del exterior con las del interior, que constituirían así un poema de partes bien ligadas y de alta entonación. Pero bien sabe el Padre que este nexo falta muchas veces en edificios de la Edad Media

o la trabazón es muy débil. Me desagrada además hacer crítica negativa y haber de advertir a otros que no es firme el terreno que pisamos.

Digamos en primer lugar que no todo adorno de aquel tiempo lleva significación simbólica. Es frecuentemente adorno y nada más que adorno. En Armentia, donde campea un alto pensamiento, lírico, en nuestras humildes iglesias de aldea, el acanto, que como simple adorno era empleado de griegos y romanos, continuó con más o menos fortuna en su oficio de tal. Analícense ciertos ornatos como quiera y se llegará a la misma conclusión. Los puntitos perlados, que llevan las hojas y vástagos por herencia bizantina, no tienen en Estíbaliz otra significación que la labor de cestería en unas columnas o las flores cuadrifolias alternando con las perlas en las restantes. En el uso de hoy, valga la paridad, si la rosa tiene también su simbolismo popular, ni se acuerda de él la andaluza que se la prende al cabello, ni la señora que la ostenta en sus salones.

Más aún: tan arbitraria como es en muchos casos la ejecución del adorno en la flora, lo es también en la fauna y ocasionalmente hasta en la figura humana: juego del artista, necesidad de llenar un espacio, apariencia de riqueza ornamental. Lo es hoy y lo fué ayer: en Siria y en el Japón, en el arte maya y en el arte griego, en arquitectura escandinava y en arquitectura alavesa.

Digo en muchos casos, no en todos. No parece que San Bernardo, que algo sabía de esto, viera muy claro el simbolismo de ciertas alimañas que habían osado apropiarse honorífico lugar en el templo. Cuando menos no tomó en serio el trascendental papel, que a veces se les atribuye, al intentar limpiar la casa de Dios de tales bichos. Su famosa diatriba no es otra cosa que una barredera manejada por enérgicas manos.

Las figuritas de las bandas, tan frescas, tan ingenuas ¿qué nos cuentan? Dos hay con aspecto grave, en papel litúrgico, si vale la expresión: las que están en lo alto. De una, la de la izquierda, no hay duda que representa a Jesús predicando o bendiciendo. La otra no sé quien es con certeza; acaso un profeta, acaso... Después hablaremos. Nótese que ocupa un lugar de parecida importancia a la del Salvador. Este, que debía aparecer en el tímpano, ha buscado un lugar aislado y desde allí, como de una cátedra, habla a los que se acercan.

Las restantes figuras más están en la puerta para divertirse que para, inspirar sentimientos serios. Y cuánto me cuesta atribuirles

la malicia que se les supone. Si esta joven de abajo tiene la diafanidad de pensamiento,

«el aire sencillo, aquel agrado,
que va diciendo a todo el que lo advierte:
yo sí que estoy contenta con mi suerte.»

(Fig. 10.)—Si el de más arriba (Fig. 11) es tan infantil como un niño de diez años, juguetón y travieso, que deja la escuela por los nidos. —Los pensamientos graves del siguiente (Fig. 22) parecen reducirse a resolver el problema de una buena merienda sin dinero, que no posee. La cara parece brumosa, mas el gesto y el ánimo son serenos. —El que escancia el vino (Fig. 13), el único que trabaja, tiene su punta de socarrón y tienta las cosquillas del bebedor, mientras por otro lado se burla acaso de las debilidades humanas ante el licor del padre Noé. —El otro compañero de cara gordinflona (Fig. 14, parte baja), entretenido en sus juegos gimnásticos, interpela a no sé quien, a propósito de un objeto que tiene en la mano izquierda. Ni veo que pise uvas, ni aparece el *tórcular* citado en el texto aducido por el P. Pinedo. Quienes pisan racimos y hacen vino son, por ejemplo, los que se ven en San Marcos de Venecia o en la puerta Norte de Ujué (Navarra).

¿Es esto decir que no hay aquí sino un capricho de la imaginación, algo semejante a los grutescos que pusieron después en moda los artistas del Renacimiento? En modo alguno. Su carácter simbólico es patente.

Pero ya vamos viendo que con frecuencia es difícil leer símbolos. Que por otra parte pueden llevar un significado muy distinto del que a primera vista les atribuimos. Al león le damos a manos llenas fortaleza, generosidad, nobleza, valor. Por ello simboliza la realeza. En las Escrituras desempeña su magnífico papel y con el cordero tiene el altísimo honor de representar la persona de Jesús. Con la diferencia de que el uno nos recuerda su humildad y mansedumbre, el otro su dominación universal. Manso como un cordero que sin exhalar un balido se deja despojar de su lana y es llevado al matadero (Isaías), Jesús es fuerte, es señor, es el león de Judá vencedor de sus eternos enemigos (*Vicit leo de tribu Juda*). Pensamiento recogido en un canto gráfico de alto lirismo por uno de nuestros monumentos: el, de Armentia. No, obstante, representa alguna vez al diablo, «león rugiente que da vueltas alrededor del que trata de devorare según nos dice San Pedro. Y no es maravilla, reuniendo

propiedades de muy diversa índole, que en ocasiones nos causan pavor y repugnancia, en ocasiones admiramos y nos entusiasman.

Tratando de interpretar las escenas de que venimos hablando, me pregunto si el artista habrá querido representar alguna de las cosas más corrientes entonces en tales lugares, los cuales venían a ser un libro abierto que ofrecía a doctos e indoctos un resumen de todo lo que se sabía o se creía saber. No hay aquí recuerdos astronómicos. Nada tampoco relacionado con las labores campestres o la caza. ¿Serán los sentidos corporales? —En tal caso el orden de abajo arriba sería este: vista; olfato (1), oído, gusto y tacto. No patrocinamos esta explicación, que no nos satisface.

Es muy de razón buscar en la Biblia la idea directora. Eso hizo también el Padre Pinedo. Y mientras él escucha al profeta Isaías, oigamos nosotros a Job. También Job tiene desgarradores acentos al pintar las miserias de la vida humana, efecto del pecado de los primeros padres. Hemos asistido en el interior de la iglesia a la caída, al destierro del paraíso, a las primeras lágrimas vertidas en el mundo, bien amargas ciertamente. ¿Serán estas otras escenas un desarrollo del pensamiento allí iniciado, una interpretación un tanto libre, una especie de homilía gráfica de carácter popular de un texto de Job muy conocido, que en dos líneas hace la pintura de la mísera vida del hombre sobre la tierra? El hombre nacido de mujer, nos dice Job (2), en el breve tiempo de su vida, se ve repleto de mucha clase de miserias. Sale como una flor y es como ella pisoteado y se desliza como sombra y nunca permanece en el mismo estado.

¿El predicador de Estíbaliz quiso acaso decir cómo el hombre nacido de mujer, gallardo y delicado como una flor, flor que dura pocas horas y es pisoteada por todos, se ve sujeto a multitud de miserias, a la desnudez y desamparo, al continuo cavilar y sudar para ganarse el sustento y defender la vida, la cual es agua que se evapora, o se derrama en el suelo porque es muy chico el vaso destinado a contenerla? Después de tales supuestas reflexiones no falta quien con todo interés nos invita a poner nuestro pensamiento en el cielo, donde está. nuestra patria durable, donde no hay miserias, donde hallamos cuanto podemos apetecer, por insaciables que parezcan nuestros deseos. —Aplicada a la vida humana la metáfora del vapor de agua, que nunca está en un ser y desaparece pronta-

(1) También las viñas tienen su olor, como lo recuerda el Cantar de los Cantares, cap. II, 13.

(2) Cap. 14.

mente, no es de Job, pero es bíblica y la hallamos en la carta de Santiago.

Quizá parezca esto un tanto rebuscado. Mas recuérdese qué afán de sutilizar y discretear dominaba el ingenio de aquellas buenas gentes en la interpretación de la Escritura y en el uso de los símbolos.

Tomemos otro camino. Siguiendo el emblema apuntado de la viña como representación de la casa de Israel, veamos en la figura superior a un profeta que enseña, predice y amenaza. ¿No podríamos adivinar simbolizados en los que con tanta libertad se mueven en las volutas, pisoteando las desnudas ramas y menguados racimos, a los dominadores que han ejercido presión sobre el pueblo de Dios? Cinco suertes de personas, viene a decirnos Salimbene (1), gobiernan de manera cruel y deshonrosa: la mujer (Atalía); el siervo, y de ello se queja Jeremías: *Servi dominati sunt nostri* (2); el necio (*Est malum quad vidi sub sole... positum stultum in dignitate sublimi*) (3); el niño (*Ve tibi terra, cuius rex puer est*) (4); el enemigo (*Dominati sunt eorum qui oderunt nos*) (5). —¿Algo parecido quieren decirnos estas figuritas? ¿Será más forzado, por ejemplo, ver al necio en el hombre del odre, empeñado en vaciarlo sobre un vaso desproporcionado, que otras interpretaciones de las cuales hemos hablado?

En lo que llevo dicho he tenido presente:

1.º Que no siempre se corresponden las ideas directivas del interior y exterior de las iglesias medioevales.

2.º Que el adorno inanimado, lo mismo que el de figura carecen frecuentemente de sentido simbólico en ese tiempo.

3.º Que es en muchos casos difícil saber cual es el verdadero sentido de estos símbolos, por imprecisión gráfica o por subjetivismo ideológico.

4.º Que el símbolo era muchas veces de interpretación varia, inestable y hasta fantástica.

¿Qué tiene pues de extraño que, hablando una lengua de diccionario tan impreciso, sea a veces incierto el sentido de la frase?

Me diréis que cómo se puede admirar lo que no se comprende. —Que no se comprende esto? Lo que no se comprende fácilmente es tan sólo el *asunto*, es decir: su significado simbólico. Que el asunto

(1) *Cronica en Monumenta Germ. histor.*—Edidit Oswaldus Holder-Egger. pp. 65 y 66.

(2) *In Orat. post Trenos* v. 8.

(3) *Eccli.* X.

(4) *Ecclesiastes* X.

(5) *Psalm.* 105.

no os preocupe demasiado. Pensad sólo lo que son estas figuras de vida exuberante; tened presente que las ha trazado el basto cincel de un buen hombre de *aquellos tiempos*. Ved lo que ahí hay; ved lo que no hay, pero pudo haber y se entrevé. Sacad después las consecuencias. Ya sé que los más no comprenden jota en arte si no va desleído todo en la claridad de la forma. Bueno será advertirles de antemano que se resignen a representar el pobre papel que les ha cabido en suerte.

Mas no creo que debamos darnos por vencidos. Para mí el verdadero significado de las figuras (y propongo mi parecer con toda modestia) podría ser el siguiente:

1.º La figura 10 es emblema de la tierra. Nótese con qué sencilla vanidad nos presenta esa joven, con sus flores y frutos las plantas que brotan a sus pies.

2.º Es emblema de los vientos la figura 11. Parece clara la acción de soplar y la formación de vapor condensado en una nubecilla. Este simbolismo no constituye una novedad en aquellos tiempos.

3.º Tampoco es novedad el representar la lluvia, los ríos, los manantiales, un hombre que vierte el agua de su jarro o de su odre, como lo hace la figura 13. —El tapiz bordado de la catedral de Girona, anterior a la obra de Estíbaliz, da alas a los cuatro hombres que allí soplan por medio de unos tubos un tanto abocinados, y significan los cuatro vientos cardinales, Los mismos vientos son allí los encargados de vaciar los odres.

4.º Sin violencia de la escena puede verse simbolizado el fuego en la parte alta de la figura 14. En la Edad Media continuó figurándose la materialidad del fuego de una manera más o menos parecida a la señalada en la masa casi informe de Estíbaliz por el dedo del personaje citado. No está indicado el calor, mas sí la fuerza ascensional del fuego. Hay allí un objeto combustible y unas llamas que de él se alimentan y suben en forma menos geométrica que las que pintó en la mano de San Antonio de Padua el buen Fiorenzo de Lorenzo (Museo de Nantes) en pleno Renacimiento.

5.º Tenemos indicados los elementos naturales como entonces se entendían. ¿Qué representan las otras dos figuras que en la banda restan? (Figs. 12 y 14, parte baja)—Creo son estaciones del año: invierno y primavera. Las otras dos están ya representadas por el soplón y el aguador, que recitan doble papel en esta pequeña comedia.

El orden en que aparecen es: invierno, verano, otoño y prima-

vera. Recuérdese que empezando entonces el año en 25 de Marzo, debía romper fila la primavera. Pero el artífice dispone las cosas de otro modo, agrupando las dos estaciones análogas y colocando en contraste junto al verano, a quien ha despojado de toda ropa, el invierno, medianamente provisto de ella. Tiempo el invierno de trabajo íntimo, de reflexión, propio del hombre previsor, que mediante la actividad del espíritu y el ejercicio orgánico subsiguiente llena las necesidades internas y externas. Tiempo de brumas y de nieve, tristón, cuando la naturaleza parece acercarse a la muerte. Las épocas de mayor actividad corporal parecen aquí verano y primavera, de urgentes ocupaciones y días largos. La primavera estación relativamente fría, se abriga menos que el lluvioso otoño. Es de temer que, a pesar del ejercicio muscular, estos hombres adquieran una pulmonía: Estíbaliz no es Alicante. Confía sin duda el padre de estas criaturas en el vigor del jovenzuelo y del varón fuerte (primavera y verano), en la sagacidad y previsión de los de edad madura. ¿Por qué un muchacho es aquí emblema de la primavera? Porque tal era el uso antiguo. Porque en latín es neutro el nombre que la significa, y en latín, en mal latín, discurrían los directores de la obra de Estíbaliz. Un poco, raro es dar la misión de soplar al verano, que no siempre se desata en viento y tempestades, y la de aligerar las provisiones de agua al otoño, que si tiene que empapar los campos disponiéndolos para una buena siembra, es conveniente que no ocupe en solo eso la actividad de aquellos días aptos para el trabajo.

X

Fecha

A falta de documento que nos diga cuándo se hizo el edificio, no nos queda otro recurso que preguntarlo a las mismas piedras.

Son indicio de antigüedad en las construcciones de este género las formas simplificadas, la labor rústica a martillo, la ausencia o rareza de columnas y su poca altura relativa, con capiteles de tendencia cúbica y labor bárbara, la escasa escultura, la pequeñez de las cornisas, la limitada abertura de los vanos. A medida en cambio que el arte románico avanza, despliega sus recursos, enriquece su ornato, armoniza sus partes, cuida mas de la labra, ama

la luz, combina mejor y aligera las masas, y de la cabeza del templo lleva la decoración al resto del interior, a las puertas y al exterior del ábside.

Ciertos detalles ornamentales de Estíbaliz podrán a primera vista parecer propios de un estilo románico primitivo. No olvidemos sin embargo la coexistencia de ornatos de gusto anterior, trenzados, cables, follaje estilizado de escaso relieve, con otros adoptados por una generación más avanzada. Planta, bóvedas, columnas, arcos interiores y exteriores, apoyos, conjunto del adorno, labra, todo nos dice que es obra románica ya adelantada. Puede fecharse alrededor de 1200.

El cuerpo cuadrado, que se levanta en la intersección de la nave principal con la de crucero, podría sospecharse que no obedece al plan primitivo. Acaso desvirtúe, no obstante, esta suposición el estudio de las resistencias, calculadas desde el principio, para el contrarresto de las presiones. No afecta esto directamente a lo que aquí estudiamos y no tenemos por consiguiente que preocuparnos mucho de ello (1).

XI

Notas sobre la filiación ornamental de Estíbaliz

Cuan lejos está nuestra iglesia de los modelos bizantinos lo dicen, no solo sus formas emancipadas de la tutela de Bizancio, no solo las labores que, aunque recuerden orígenes asiáticos muy conocidos en la corte de Oriente, presentan aquí muy distinto aspecto, sino sobre todo el espíritu, tan diverso del que llenó en otro tiempo la tierra más culta de construcciones fastuosas. Nada hay aquí de los esplendores de allí: ni la majestad, ni el material rico, ni el solemne aparato deslumbran en Estíbaliz. La misma profusión de labores de la portada es de un lirismo cándido y sincero, que no da en hinchazón ni deforma, y está lejos del formulismo y del amaneramiento oriental. Nada, pues, de acompasado, aparatoso

(1) El que quiera conocer la cronología de nuestros monumentos viejos, no puede perder de vista las conclusiones que se deducen del estudio de las importantes obras de que son autores respectivamente M. Gomez-Moreno y J. Puig Cadafalch: *Iglesias Mozárabes*, Madrid, 1919—y *Le premier Art roman. L'Architecture en Catalogne et dans l'occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles*, París, 1928.

y postizo. Al empaque de allí responde la naturalidad de aquí, la cual, si por carta de más o carta de menos, no da siempre la justa medida, tampoco echa mano de lo teatral e hiperbólico en la ornamentación. Justo es que veamos en todos estos adornos, principalmente en las figuras de las jambas, la frescura de un arte primaverales. La vida que ahí late y comienza a manifestarse no sufre la rigidez y sequedad bizantinas (1). Y menos aún la tristeza pegajosa que van sembrando aquellos artistas en los alrededores del Bósforo alegre, en Roma o en las orillas del luminoso Adriático. ¿No es verdad que hay aquí promesa de felices días para un arte que comienza a mirar con cariño la naturaleza vecina y suelta las ataduras seculares? Por otra parte, la imaginación en el hombre no deja de ser un magnífico don del Criador, y aunque es difícil educarla, no es lógico tenerla inactiva.

Ciertas son en Estíbaliz las reminiscencias de un arte que quiso absorber todos los adelantos constructivos conocidos. Hasta qué punto son directas o indirectas estas reminiscencias, como otras de diverso origen, asirio, persa, copto, etc., dígalos el que sepa. No hay quien conozca debidamente las misteriosas vías que recorre el arte al cabo de los siglos, como no hay botánico capaz de explicar las transformaciones que sufre una variedad de rosas en la sucesión de años y de climas. ¿De una misma raíz del árbol no surgen con frecuencia varios brotes, que al elevarse se separan cada vez más y toman formas muy diversas?

Evidente es el origen oriental, acaso asirio, de los entrelazos perlados, sobrepuestas las perlas o llenando, como entre los griegos, los senos de las curvas. Del vestido pasaron las perlas como ornato y signo de riqueza a otra clase de adorno: el vegetal. A su vez el vegetal, perlado o no perlado, sirvió de adorno al vestido. Y así las cuadrifolias que en Estíbaliz aplastan sus pétalos contra el fuste de las columnas, formando como una cruz de brazos iguales, adornan la vestimenta en un marfil bizantino, el llamado del Rey de Francia en la Biblioteca Nacional de París. Siglos antes que en Estíbaliz se emplea también en Occidente el adorno perlado, y un ejemplo puede verse en el Museo Cristiano, de Brescia. Frecuentemente empleados en labores de estilo lombardo, conocidísimo en otras de procedencia árabe, fué haciéndose más raro en el período románico.

(1) No todas las obras bizantinas están reñidas con la vida, como puede atestiguarlo en Rávena el fresco de Teodora, de tan penetrante mirada.

No diremos que deban su inspiración a Bizancio los adornos de tema radiado, los de gusto geométrico y la repetición de motivos que podamos descubrir en Estíbaliz. Sería un disparate, como el afirmar que en los humildes artistas que aquí pusieron sus manos no había recuerdo tan vivo como el de las obras de procedencia hispanomahometana, más a su alcance acaso que los marfiles y los códices bizantinos. Por esta facilidad de información precisamente, al influjo oriental y a los ejemplos galos hay que agregar la influencia ejercida por un arte, aunque hoy poco conocido todavía, bastante extendido entonces por las regiones limítrofes de la Rioja y Burgos. Después de los estudios de M. Gómez-Moreno y Kingsley Porter no puede dudarse que marcó huella profunda en otros centros no muy alejados el gusto mozárabe. Estíbaliz no adoptó su técnica ni su labra, mas sí se vistió de algunos de sus arreos.

A mi pobre juicio es indudable que el autor de la puerta de Estíbaliz conocía de vista o por dibujos la cruz de San Isidoro de León, que hoy guarda el Museo Arqueológico de Madrid y debió de parecer en su tiempo una de las obras más llamativas salidas de los talleres semimusulmanes que en la Península trabajaban. Pudo verla en la peregrinación a Santiago, tan frecuente entonces. No debe olvidarse que nuestros andariegos artífices de aquellos tiempos debían de conocer de vista muchas cosas lejanas, cuanto más las que estaban más a su alcance: San Millán de la Cogulla y sus marfiles, verbigracia, y acaso mejor Santo Domingo de Silos, los que labraron las iglesias de Alava. En aquella decoración menuda que luce la cruz en su reverso, en aquellas figuras humanas tan movidas, que juegan entre la flora serpeante, es fácil ver el origen de la ornamentación empleada en la puerta de Estíbaliz. De la ornamentación decimos, no de la idea, cuyo vestido viene a ser la ornamentación. Por analogía de impresión, nacida anteriormente, espontáneamente, o sugerida (todo es posible) por la vista de una obra que hace saltar la chispa y prende el sacro fuego en el dormido espíritu, pudo el artista de Estíbaliz valerse de parecidos *medios* para expresar su moción: la suya insistimos, la que en su interior vivía. Si brotó la idea al contacto de la otra, valga lo material de la frase, tenemos una filiación espiritual. Falta en este caso probar la suposición. Al adoptar parecidos medios de expresión ornamental, puso ante los ojos de los que habían de contemplar su obra la complacencia de los recuerdos, la vibración de su alma ante lo que había visto y el deseo de traducirlo y comunicarlo a los demás en la medida que

le era posible. La imitación servil, el mecanismo del oficio quedan para los que hacen jueces de estas cosas a los ojos de la cara y las emplean como los demás, porque así lo hacen los demás. Los que tienen abiertos los ojos del espíritu saben discernir lo que viene al caso, eligen las cosas donde más a mano las hallan, las trasforman y adaptan cuidadosamente y les imprimen su sello de fábrica. Se dirá de ellos que sufren la influencia de otros (no puede menos de ser así); pero al lado de los elementos ajenos campearán sus notas individuales. Si el gusto decorativo es parecido en las dos obras de que hablamos, difieren en lo demás notablemente. Compárese, por ejemplo, el modelado infantil del crucificado con la acusación en Estíbaliz de las articulaciones más principales de las figuras, lo mismo al desnudo que bajo el vestido. En Estíbaliz las manos y pies saben hacer su oficio, a veces hasta con gracia: en el Cristo de León están muy lejos de tales efectos. Pero estas concomitancias decorativas nos dicen claramente que si en la cruz es cierta la influencia árabe, es lógico anotarla también en Estíbaliz, atenuada, indirecta sin duda, pero manifiesta en el modo de entender el ornato y en más de un detalle.

No sería buen criterio para apreciar debidamente, influencias forasteras limitarse a seguir cronológicamente el empleo de un adorno. Se necesita conocer además el modo de servirse de él, y sobre todo, como ya hemos dicho, penetrar en el espíritu que presidió a las obras sujetas a comparación. Cables trenzados y molduras funiformes, aunque de un uso no tan generalizado como el del acanto, las palmetas o la flor de loto, no caracterizan de por sí el gusto de un pueblo. Ni siquiera la labor de cestería, de empleo más restringido, nos permite afirmar gran cosa. La vemos empleada en los primeros siglos del cristianismo. La heredó el arte prerrománico, y de ello tenemos más de una muestra en la iglesia de San Jorge de Valpolicella, cerca de Verona, que corresponde al siglo VIII. Y no es sólo de la primera o segunda época lombarda, sino que se ve prolijada por los mozárabes. El hallarla en Estíbaliz no es pues cosa que pueda admirar.

A título comparativo agrego unas cuantas reproducciones, que supongo no desagradarán a los estudiosos. La primera (fig. 15) es un capitel del Museo de Barcelona, rudo, reducido a su mínima expresión en fuerza de simplificación. El efecto no obstante es bueno. En el segundo, del mismo Museo (fig. 16) la labor del primero ha perdido su carácter y se ha convertido en vástagos estilizados que

entrelazándose envuelven por completo el núcleo. Más rico y con más ínfulas que el otro, el capitel no deja de ofrecer alguna pesadez. Algo parecido en cuanto a la forma vemos en Bujedo (Burgos), (fig. 20): cuyos entrelazos son aquí de cuerdas, como en el capitel alavés de la vieja iglesia de Donás: la ejecución resulta sencilla y el conjunto no está desprovisto de gracia. Esto mismo se ve en Labiano y en Lizarraga de Izagaondoa (Navarra). En la reproducción de Irache (Navarra), (fig. 17) puede notarse que la labor es un juego de entrelazos que se desarrolla sobre zona plana, de labra fina y líneas muy variadas. Las dos puertas de Santa María en Uncastillo (Zaragoza), (figs. 18 y 19), son las que más parentesco tienen con Estíbaliz en la manera de tratar la labor de cestería. Allí como aquí recubre el fuste de alguna columna, cosa que también se ve en Ripoll, en Santillana y en otras partes. Note también el curioso cómo en Uncastillo lucen igual que en Estíbaliz los adornos perladados. Algo de lo que hemos dicho sobre el espíritu que presidió en la ejecución de las bandas de Estíbaliz puede aplicarse a las divertidas escenas de Uncastillo, que tanto recuerdan las de la ermita de Echano, cercana a Unzué (Navarra), de la cual me ocupé brevemente (demasiado brevemente) en otra ocasión. Y véase por fin en estas columnas entregas de Asís (figs. 22 y 23), muy anteriores a las alavesas, cómo ni el tiempo ni el espacio han borrado semejanzas, cómo casan en tales dibujos los entrelazos vegetales y no vegetales, y cuál es el oficio de las perlas en uno y en otro caso.

XII

Influyó Estíbaliz en otros monumentos alaveses

Es cierto que Estíbaliz fué en Alava un modelo admirado de ornamentación, como lo dicen las imitaciones a que dió origen. Digo en Alava, porque sólo de Alava me consta (1). Tales imitaciones, que a veces son patentes, dan lugar en otras iglesias alavesas a serias dudas, no fáciles de desvanecer.

No parece que Estíbaliz sirviera de escuela de técnica constructiva. En ninguna otra iglesia de Alava se repite la planta de Estí-

(1) Por excepción puedo indicar algún detalle ornamental en la ermita de San Miguel de Zumechaga (Vizcaya).

baliz ni la disposición de la fachada. La planta en general adoptada para las nuevas iglesias que brotaron en la región durante la Edad Media como las flores en el campo, es más sencilla aún que en Estíbaliz. Tampoco hemos notado que se copiaran sus dimensiones.

No puedo decir con seguridad cual fuese la fuerza impulsora de Estíbaliz en lo que se refiere a la escultura decorativa, no sólo porque es difícil determinarla, sino también porque mis notas son en esto deficientes. Anteriores al ciclo gótico no conozco que se den por rincones alaveses esas frágiles figuras con su gracia, ondulante, su humor; su inquieta personalidad, al servicio de un decorado rico de fantasía. Más puntos de semejanza tienen con los relieves de Armentia las soberbias esculturas de la ventana de Lasarte, tan sobrias y más vigorosas, más sustantivas que las de Estíbaliz. No hallo relación entre éstas y las de los capiteles de Tuesta, dignas de atención.

Además de la imagen de la Virgen, de la cual hay recuerdos e imitaciones, no sólo en Alava, sino también en las regiones próximas, lo que de Estíbaliz hallo que gozara de más popularidad es la labor no escultórica.

A un paso de Estíbaliz está Argandoña, que quiso adornar la puerta de su iglesia con fustes de columnas que difieren muy poco de las que hemos examinado en el santuario que corona el otero. Los capiteles en cambio toman otros rumbos. También se ve la labor de cestería de manera parecida a Estíbaliz en los fustes de la puerta de Urrúnaga. Lo mismo sucede en Lasarte. Se emplea igualmente, aunque de distinto modo, en Oyardo y en ventanas de Belunza. En Arzubiaga decora otros miembros arquitectónicos: el recuerdo de Estíbaliz parece claro en este detalle y en el dibujo de las piñas. En cuanto a Lopidana no tengo que advertir cosa alguna: la reproducción que presento (fig. 21) habla por sí sola. Como puede verse en lo dicho, son numerosas en Alava las construcciones que presentan fustes vestidos. Añádase la puerta del Cristo en Labastida, la de San Juan en Laguardia y la de San Vicentejo. En Navarra creo que no pueden señalarse de esta época más de dos casos de tales fustes.

Acaso los mismos que labraron los adornos de Estíbaliz o sus discípulos fueron los que acá o allá en Alava se encargaron de la ornamentación de otros edificios. No es poco que algunas construcciones perduren a través de tantas vicisitudes en que otras hubieron de sucumbir.

La lindísima puerta de San Juan en Marquínez no se podrá decir que utiliza directamente los modelos que Estíbaliz le ofrecía. Ha sabido trasformarlos y producir con ellos nuevas armonías. Si las une un común sentimiento decorativo, emparentandolas en alguna manera, hay más suave tranquilidad en Marquínez, y aunque rica ésta, ni en sus multiplicadas arquivoltas luce la variedad de Estíbaliz, ni puede competir en la labra, más sumaria en San Juan.

Lo que va dicho supone el reconocimiento implícito de la prelación cronológica de Estíbaliz sobre estas otras iglesias. Las razones que tengo para pensar así, sería largo explicarlas. Ni todo se ha de decir de una vez.

Estíbaliz vive. Afortunadamente. Vive para la piedad. Viva también para el arte, que aliado a la piedad es una fuerza muy poderosa. Eche hondas raíces en el corazón, que de él y para él vive el arte noble.

P. Fernando de MENDOZA, O. M. C.

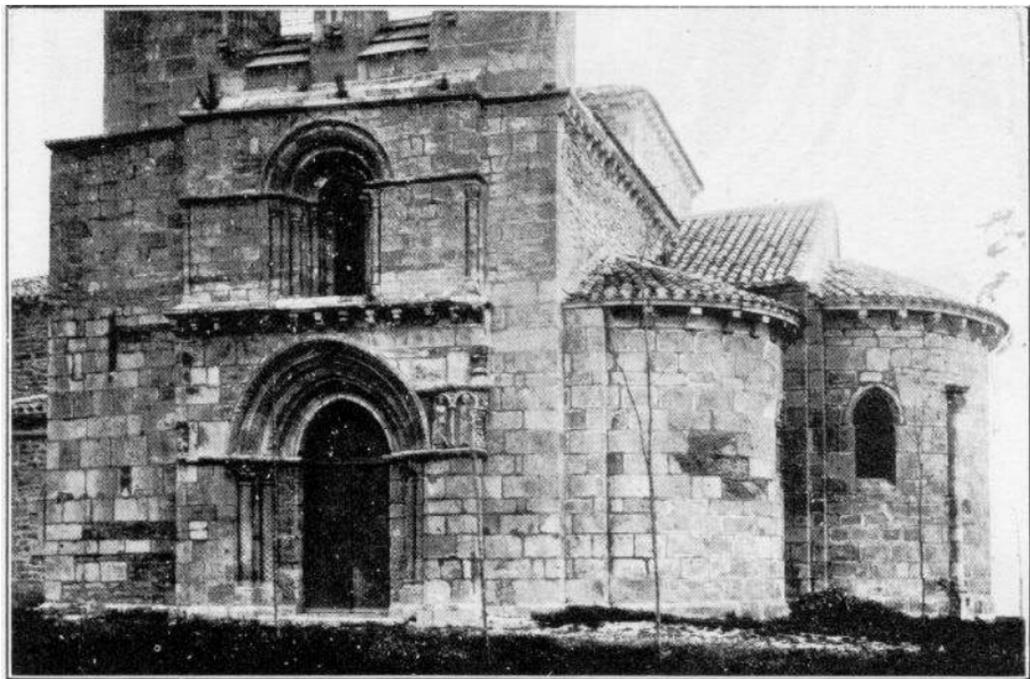


Fig. I.— Fachada y cabecera de Estíbaliz

(Fot. de D. Angel R. de Eguiluz)

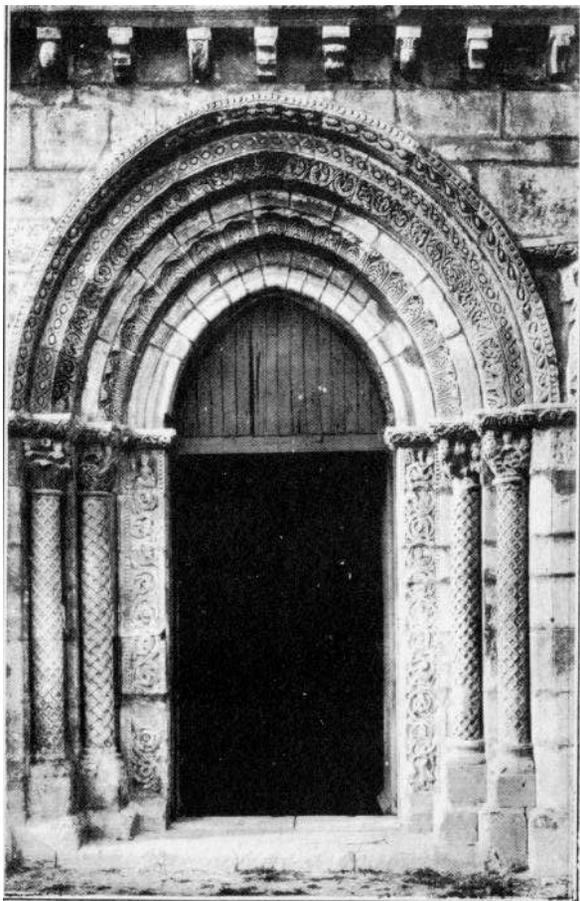


Fig. 2.—Puerta de Estíbaliz

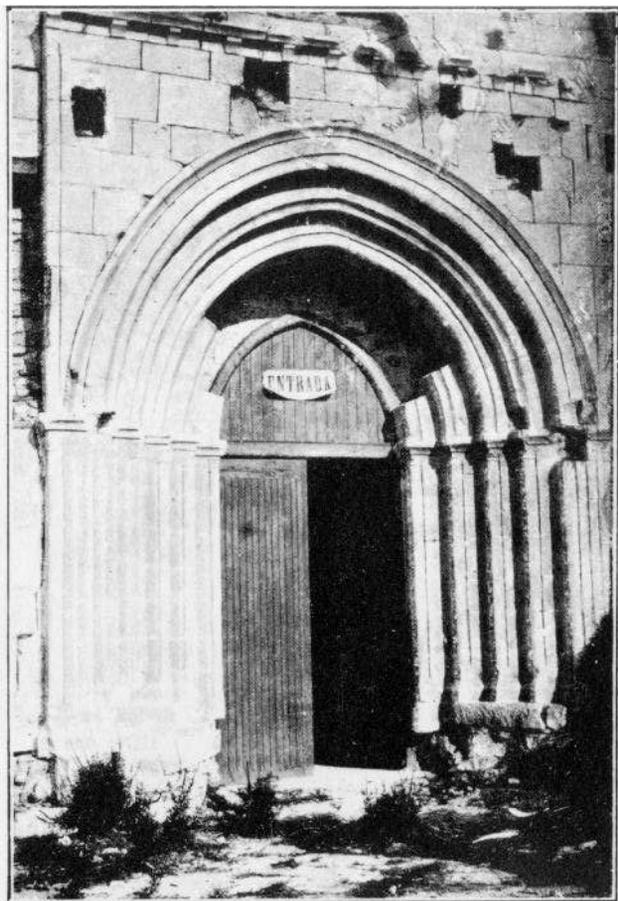


Fig. 3.—Puerta de Poniente



Fig. 4.— Capitel de la puerta



Fig. 5.— Capitel de la puerta



Fig. 6.— Capitel de la puerta

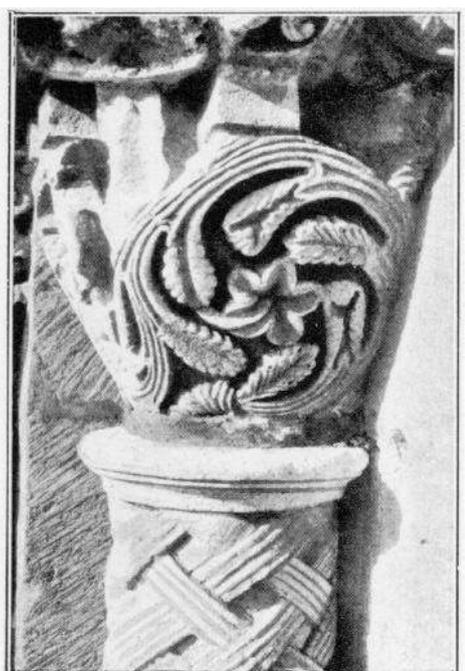


Fig. 7.— Capitel de la puerta
(Fots. Salinas)



Fig. 8.— Capitel de la puerta



Fig. 10.— Labor de una arquivolta



Fig. 10.— Detalle de la jamba derecha



Fig. 11.— Detalle de la jamba derecha

(Fots. Salinas)



Fig. 12.— Detalle de la jamba derecha



Fig. 13.— Detalle de la jamba derecha



Fig. 14.— Detalle de la jamba derecha

(Fots. Salinas)



Fig. 15



Fig. 16

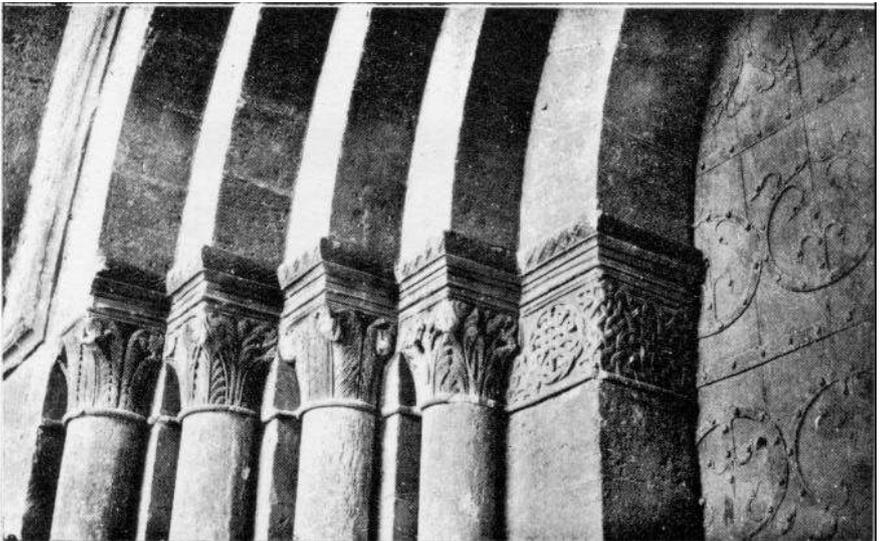


Fig. 17.— Detalle de la puerta

(Fot. del autor)



Fig. 18.—Uncastillo



Fig. 19.—Uncastillo

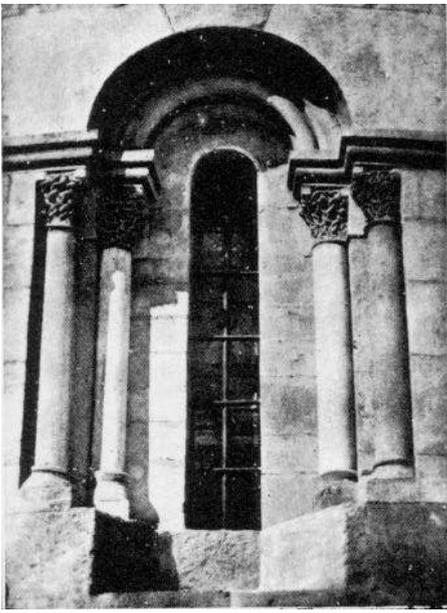


Fig. 20.— Bujedo. Ventana del ábside
(D. Lor. de Elorza)



Fig. 21.— Lopidana. Detalle de la puerta



Fig. 22.— Detalle del ábside de San Pedro
(P. Exuperio de Marsella)

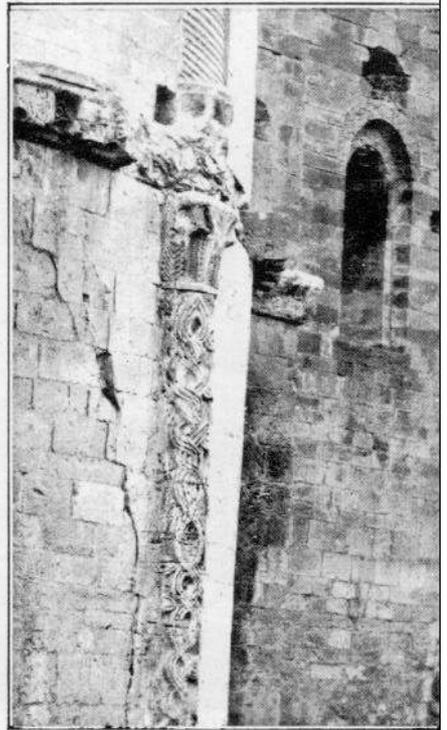


Fig. 23.— Detalle del ábside de San Pedro
(P. Exuperio de Marsella)