

SUPREMACIA DEL ESPIRITU EN EL ARTE (*)

GOYA Y EL ALEIJADINHO

Cuando muy generosamente se me invitó para ocupar esta prestigiosa tribuna, para pronunciar la disertación de clausura del Ciclo de Difusión Cultural, en ocasión del primer Salón de Artes Plásticas del magisterio nacional, bajo los auspicios del Excmo. Sr. Secretario de Educación que honra este acto con su presencia, me pareció oportuno hablar sobre un tema estético de enfoque actual. En tal sentido, medité, que dentro de las polarizadas y complejas temáticas de nuestro tiempo, sobresalía, indudablemente, una expresión definida: la crisis del espíritu en el arte contemporáneo.

Efectivamente, sin necesidad de acudir a las seculares manifestaciones artísticas —pintura, escultura, música, etc.— baste traer a cuento el arte arquetípico de nuestro siglo: el cine. En este sentido, tengo la seguridad que a ningún espíritu cultivado de hoy, escapará que el cine constituye el hallazgo más trascendental del arte moderno. Ha traído, insólitamente podríamos decir, una plástica flamante —apretada nada más que en dos dimensiones— capaz de expresar las más encontradas aventuras de la criatura humana dentro del objetivo y físico marco del mundo circundante. La pantalla luminosa, es la más notable revelación estética del siglo XX. Supera a todas las demás artes en docencia social. El cine llega

(*) Conferencia pronunciada por el Rector Ing. Angel Guido en el Teatro Nacional Cervantes, el día 30 de noviembre de 1948. Esta conferencia fué auspiciada por el Consejo Nacional de Educación y contó con la presencia del Ministro de Educación Dr. Oscar Ivanissevich.

a las masas y compite, en esa pedagogía formativa de los pueblos y de sus costumbres, con las propias escuelas primarias, secundarias y hasta superiores y universitarias. Sin embargo, lamentable es confesarlo, en el cine moderno —salvo honrosas excepciones por cierto— no campea el triunfo del espíritu. Antes al contrario, la abundosa temática no suele pasar más allá de la novela burguesa de fin de siglo pasado. Se ha avanzado extraordinariamente en la *forma* —la nueva plástica cinematográfica— y se ha descendido en el *contenido* —asuntos y desenlaces sin ideales superiores—.

Pues bien, señoras y señores: frente a esta crisis del espíritu en el Arte presentísimo, me ha parecido un acto docente y oportuno, actualizar arquetipos consagrados en la historia, que han sabido superar los dolores de la carne, sublimándola en creaciones espirituales que han alcanzado la inmortalidad.

He aquí, pues, el motivo de esta disertación. He querido traer dos ejemplos arquetípicos, que han dignificado la Historia del Arte, con sendas obras inmortales creadas bajo la invocación del espíritu. Me refiero a Goya y al “Aleijadinho”, y como veréis, no ha sido el azar quien ha intervenido en la selección de estos dos grandes genios del siglo XVIII.

Goya y el Aleijadinho

El Aleijadinho nace en 1730, en Ouro Preto (Brasil) y vive 84 años. Goya en Fuendetodos (Aragón), en 1746 y vive 82 años. Al Aleijadinho se le manifestó la lepra, que lo obligó a replegarse en su torturada soledad, a los 45 años. Goya contrae la sordera a los 46, convirtiéndole en el gran solitario genial que conocemos.

Pero estas primeras coincidencias cronológicas y episódicas no serían suficientes para justificar un estudio estético comparativo de estas dos figuras extraordinarias del arte del siglo XVIII. El motivo por demás impresionante y que bien justifica esta glosa estimativa, es la pareja evolución artísti-

ca e idéntica desembocadura estética y espiritual en ambos, después de aquellos episodios dolorosos. Me refiero a la superación del dolor físico y a la creación artística inspirada en la supremacía del espíritu.

Goya reencuentra a su España después de su sordera. El Aleijadinho a su América después de la lepra.

En efecto, Goya antes de la sordera y el Aleijadinho antes de la lepra, habían desplazado sus creaciones artísticas dentro del gusto oficial de su tiempo. Goya, fiel al pseudo-clasicismo ítalo-francés, orientado por la famosa Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en Madrid, creada por Felipe V. El Aleijadinho, dentro de las deliciosas decoraciones rococó del estilo Don Juan V, importadas de Portugal e incorporadas con unánime complacencia, al arte oficial de la Colonia.

Pues bien, el extraordinario paralelismo entre ambos artistas geniales está en ese viraje brusco, en ese autodescubrimiento insólito, en ese renacimiento espiritual, acontecidos inmediatamente después de aquellos dramáticos episodios patológicos pocas veces igualados en la historia de los artistas atormentados. Goya liberándose de la hegemonía extranjera y académica y gritando, podríamos decir, la afirmación de su hispanidad eterna, con un nuevo arte humanizado, precursor del expresionismo. El Aleijadinho dando la espalda a la blandura rococó y afeminada del estilo a la moda decadente de su tiempo y expresando, revolucionariamente, la autenticidad social y telúrica de su América.

Goya y la sordera

Niñez, adolescencia, juventud y primera madurez de Goya, corresponden al período álgido del borbonismo. Es decir, a uno de los amagos extranjerizantes más virulentos que sufrió España.

Cabalmente, lo vernáculo fué subestimado durante el borbonismo. Desde el Palacio, Granja y Retiro de San Ildefonso,

Felipe V dirigía dictatorialmente el arte ítalo-versallesco, conforme al gusto palatino de la época. Artistas extranjeros le rodeaban. En arquitectura pontificaban el italiano Juvara — autor de los planos del Palacio— y su discípulo Sacchetti. Los jardines del Retiro, proyectados y dirigidos por el francés Boutelet, discípulo de Le Notre. Las esculturas ornamentales, imitando las de Versalles, estuvieron a cargo de los franceses Carlier, Dumandré, Coustou, Pitué, Frémin.

En pintura, desde Lucas Jordán —que no fué español sino italiano y se llamó Luca Giordano— hasta Tiépolo, una verdadera cadena de pintores extranjeros pontificaron en las cortes españolas del siglo XVIII. Los franceses Juan Ranc y Verdot. El flamenco Van Loo y la caravana de pintores italianos: Procaccini, Amiconi, Giacchino y otros. Hasta los pintores de las escenográficas fiestas de Palacio fueron italianos: Farinelli, Bonavía, Fideli, Rusca. Luego, uno de los más mimados pintores, de la corte borbónica: el bohemio Rafael Mengs.

En escultura —siguiendo siempre la pista extranjerizante del arte español de aquella época— baste registrar este solo impacto: Felipe V. tuvo como primer consejero estético al escultor genovés Olivieri, quien proyectó la famosa Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, creada por decreto del 13 de Julio de 1744.

Pero, todo este extranjerismo que Goya tuvo que soportar contra su hispanidad desescamoteable —vívida en el recio telurismo de su Aragón— no solamente se desplazó en las artes. Felipe V, en efecto, al mismo tiempo que llamaba al italiano Juvara para dirigir sus palacios, hizo venir al francés Orry para dirigir su hacienda; al italiano Alberoni para organizar la diplomacia y al francés Marqués de Lede, para instruir sus ejércitos.

Esta temeraria aventura deshispanizada —quizás justificable económicamente— fué presenciada, vívida y convivida por Goya. En efecto, nace Goya el 30 de Marzo de 1746. Niñez y adolescencia en Fuendetodos, tierra aragonesa. Sentido visceral de la España eterna. Cielo, árboles, lluvias, tormentas de

Aragón, mezclados a los hombres y mujeres de Fuendetodos, dan al niño genial esa sucesión de hechos y experiencias vivas de los cuales extrae el sentido de la tierra y de la sangre. En su infancia su padre quiso hacerle campesino. El destino le hizo artista. Pero Goya jamás abandonó su reciedumbre de aldeano aragonés. Llevó a través de su vida, constantemente, la fragancia espiritual de la tierra recién roturada y todas las leyendas y creencias populares del folklore ibérico. Y así convivió, en sangre, tierra y espíritu de su patria, hasta los veinte años.

En 1766 se traslada a Madrid y en el 77 viaja a Italia. Madrid borbónica e Italia humanista confieren a nuestro artista genial lo ecuménico indispensable para su formación completa. Tenía 25 años cuando estuvo en Roma. Viaja a Milán para ver la obra de Leonardo. A Venecia para estudiar al Tiziano, al Veronés y al Tintoretto. En Venecia conoce la obra de su contemporáneo Tiépolo, tan admirado en su patria. Florencia completa la Italia que fatalmente debía añadir a su universalismo y a su oficio.

La España borbónica y la lección de Roma, consagran su europeísmo durante varias décadas aún. En los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara es fácil estimar que Europa supera la hispanidad de su arte. Pero el destino colaboró para que madurara su "metier". La lección de Italia persiste. Comienza a copiar, a los 32 años, los cuadros de Velázquez al aguafuerte.

A los 33 años compite con los pintores italianos, franceses y flamencos en la vida palaciega. Carlos III y los Príncipes de Asturias reciben a Goya en el Palacio Real. Antes de los 39 años pinta los frescos del Templo Metropolitano del Pilar en Zaragoza. Pinta el lienzo San Bernardino de Sena para la Iglesia San Francisco El Grande de Madrid. Retrata al conde de Floridablanca. De esa época es el cuadro de la familia del Infante Don Luis en el Palacio de Arenas de San Pedro. No tenía 42 años aún, cuando fué nombrado Académico de Mérito de la Academia de Nobles Artes de San Fernando.

Entre los 40 y 45 años su obra se entrega a la Europa ecuménica. Se le designa pintor de Carlos III y Teniente Director de la clase de pintura en la Real Academia. Ascende a pintor de cámara de Carlos IV. Sus retratos denuncian una aptitud extraordinaria y un oficio consumadísimo. Crea nuevas gamas de las extraídas de los venecianos. Es la época de los verdes-grises, de los rosasplata. Se aventa su pintura quizás, por el recuerdo de los paisajes limpios de su infancia de aldeano aragonés. El realismo hondamente hispano interviene en la urdimbre de su pintura en ocasiones singulares: expresiones caricaturescas, deformismos, desantropomorfismo, mutilación de lo apolíneo, etc. Pero su europeísmo aún persiste, tenazmente, y se consagra al designársele Director de Pintura de la Real Academia de San Fernando.

Mas su hispanidad profunda, vivía latente, hondamente atrincherada en su yo, en la intimidad desescamoteable de su conciencia. Un accidente sin duda grave en la salud de Goya, es el motivo de que esa conciencia vernácula salte a primer plano violentamente, enérgicamente. Una apoplejía —según las últimas investigaciones— deja una sordera pertinaz que le acompañó hasta la muerte. Renace entonces, por destino singular, su indigenismo hispano madurado y macerado en aquellos zumos de la tierra y de la sangre de su infancia y adolescencia en Fuentetodos.

Sus amores con la Duquesa de Alba, “La Maja vestida” y “La Maja desnuda”, constituyen en vida y en obra, el puente que ya jamás franqueará, de su europeísmo a la hispanidad. Comienza, entonces el Goya de la España auténtica extraída de lo más íntimo del folklore español. Sin condimentos olímpicos, sin pastorales versallescas, sin muletas académicas, repito, se lanza a una nueva vida de arte consagrado a su patria, desde los 50 años.

Efectivamente, “La Maja desnuda”, especialmente, está todavía unida al cordón umbilical europeo. Para algunos críticos (“Goya” de Starico) está inspirada en una composición panteísta del Tiziano. Pero, inmediatamente después de esta

obra que, en cierto sentido adolece de aplomo y pose apolínea, el tormento físico de su sordera despierta, singularmente, el ideal vernáculo de lo torturado, esa estética de lo torturado cuya prosapia es heredada desde las más remotas edades de los primitivos habitantes de la península. Y así, dolorosa pero triunfalmente, logra el genio multiforme de Goya, realizar una de las obras más notables de la historia del arte y convertirse en precursor de un movimiento que tuvo que florecer medio siglo después: el impresionismo. Daumier, probablemente, sea su continuador inmediato.

Espiritualmente, la tortura impuesta en su propia "voluntad de forma", después de su sordera, lo convierte en el visionario del gran arte social moderno, inspirado en la vida integral del pueblo y al mismo tiempo apoyado en las grandes aventuras del espíritu. Y nace, entonces, el gran español que dormía en la intimidad recóndita de nuestro genio. A este hecho transcendental en la vida de Goya, titulo yo: la Rebelión.

La rebelión

Como una erupción volcánica retenida durante treinta largos años, inunda la gigantesca y montañosa alma de Goya, el fuego de la España eterna. Cincuenta años tenía, aproximadamente, y desde los veinte había abandonado Fuendetodos para probar y vivir la aventura ecuménica europea, que en ese momento histórico corría su propia patria. La milagrosa tortura de su sordera despierta en Goya el genio de la raza. Se lanza a crear arte dentro de su mundo torturadamente español.

En sus últimos treinta años, Goya orienta su arte hacia esa estética de lo torturado de la raza. Abandona para siempre Europa y entra en la España de su niñez, de su adolescencia, en su España desborbonizada. Libértase, triunfalmente, del academismo neoclásico a la moda y rearticula el eslabón perdido, casi un siglo, de aquel barroco medievalizado que era expresión auténtica del pueblo.

Al promediar los cincuenta años ya se insinúa en Goya ese subsuelo de lo torturado traído al lienzo como una suerte de propia consolación, de rescoldo para su angustia hispanísima. Pintor dotado extraordinariamente y capaz de competir con el mismo Tiziano —por ejemplo las “Majas” o retratos como el de Doña Isabel Cobo de Porcel— delata su estética dolorosa en cuadros como “Familia Real” pintando a Carlos IV y sus familiares en un lienzo cuyo contenido ha descrito Fauré en esta forma: “Colección de monstruos embrutecidos por los estigmas acumulados, las prácticas piadosas, la orgía furtiva y el miedo”.

Penetra pues Goya en ese mundo estético de lo torturado español, en ese “terrible realismo que permite a los españoles fabricar lisiados, torturar y ser torturados con una indiferencia que llaman crueldad los que no la entienden”, dice Elie Faure.

Goya usa, pues, ese instrumento mutilador, en forma despiadada, inexorablemente. No con el deseo de destruir, sino con el propósito de hacer reflotar a primer plano la vida auténtica, la vida humanísima —apoyada en ese subsuelo de desesperación de que habla Unamuno marginando la obra de Kierkegaard— escamoteada en esos momentos históricos del arte español copado por la Academia.

Echa por la ventana aquella estética fría y palatina que lo rodeara en su primera madurez. Da la espalda, con esa ironía sarcástica de buen aragonés, a la pintura fría y lamida de Mengs, la teatralidad de Tiépolo, al academismo deshumanizado de Amiconi, las melancolías aristocráticas de Greuze o Fragonard, las pastorales sin fragancia de tierras recién roturadas de un Watteau.

En esta rebelión. Goya sintió la influencia de la revolución francesa. No como revolución burguesa, sino como revolución social. Para Goya la revolución francesa significaba, rotundamente, la reestimación del folklore popular disminuído y hasta ridiculizado por las oligarquías reinantes. La revolución francesa implicaba la caída de las Cortes, la quiebra del

orgullo palaciego, el echar por la ventana los protocolos, las pelucas empolvadas, el ceremonial que tergiversa la vida española y el alma popular. Goya regresa a su pueblo, regresa a su yo después de la sordera.

Revive aquel mundo de fantasías y de experiencias vivas de su niñez, de su adolescencia en Fuentetodos. Reactualiza la magia folklórica de esa España de gitanerías astrológicas y catolicismo quijotesco. Se atrinchera en su populismo y deja volar su fantasía genial. Crea, así, la obra de arte más original, más extraordinaria y más profunda de Europa, dentro de la estética de lo torturado. Se refugia en lo atormentado, en lo agónico, de que habla Unamuno. Constituyen su evasión, su consuelo, su rescoldo generoso para poder vivir, para serle posible la vida de auténtico español, en medio de una España sofisticada por la Academia y por Versalles. Desde su refugio aragonés, pues, crea sus grabados, litografías y pinturas inmortales: Los "Caprichos", los "Disparates", "Los desastres de la guerra", "Tauromaquia".

Vive un estado de subconsciencia crepuscular de la España folklórica, de esa España de la tierra y de la sangre, de la fe candorosamente cristiana y de las supersticiones y presagios, de los cristos sangrantes y de los augures y magos mudéjares. Son los fantasmas de su hispanidad replegada durante treinta años por la hegemonía borbónica. Son, cabalmente, esos fantasmas vernáculos que salen a volar —como en sus "Disparates volantes"— por el mundo de su arte personalísimo. En plena madurez, revive su populismo con virulencia inusitada. Aquel folklore de hechicerías, aquelarres y presagios. Aquel otro de fe católica, supersticiones árabes, gitanerías de raíces medievales que se imbrican entre sí y que se immortalizan en sus grabados inigualados hasta hoy.

Lleva, pues, su arte a su mundo, al mundo goyesco que es lo mismo que decir al subsuelo del mundo español, a ese trasmundo de la subconsciencia popular vernácula. Perfora así ese clima protocolar y académico con su arte rebelde y replica a aquellos panegiristas del orden, del módulo y del número

—cuyos retratos él supo pintar— con el divino y demoníaco desorden del “disparate”.

Los grabados de Goya, pues, se manifiestan como una suerte de confesión genial de los complejos de una raza. Y como la confesión y delación de un complejo es saludable reacción del espíritu, así Goya al gritar esa secreta y recóndita intimidad de su España, consuela su tortura, mitiga su tormento. Alcanza así el genio de este gran español, a las fronteras más insospechadas de su patria. Revela así, esa trastienda espiritual de lo hispano, donde se imbrican realidades tomísticas —Dios en las cosas del mundo— con panteísmos moriscos, fe católica torturada con astrolatrías gitanas. Drama espiritual de lo hispano que en los hombres superiores se hace fe agónica — que es lucha constante para Unamuno— pero que en lo plebeyo, en lo popular, cala en ese sobrenaturalismo fronterizo entre el templo católico y el aquelarre, entre el temor a Dios cristiano y el temor supersticioso de los primitivos célticos e íberos y árabes con sus exorcismos extraídos del paisaje. Este es el secreto de la singularidad genial del torturado y medieval mundo goyesco, gestador de los grabados inmortales.

España, la auténtica, la eterna, se reencuentra entonces en esos cuadros, grabados y litografías geniales que han pasado a la historia como una de las expresiones más notables del arte universal.

Y esta es la obra de Goya después de la sordera. Las torturas del cuerpo del artista, no pudieron lastimar su alma. He aquí, pues, un ejemplo elocuente de la supremacía del espíritu en el arte.

El Aleijadinho y la lepra

El caso del Aleijadinho es, aún, más extraordinario que el de Goya, en lo referente a la influencia notable de una enfermedad en la evolución de la obra de un artista. Como veremos, el arte del Aleijadinho se desplaza en dos expresiones estéticas consecuentes con su estado físico. La salud y la enfer-

medad tienen sus respectivas polarizaciones: lo barroco y lo gótico.

Es decir, barroquismo y goticismo, no como objetivaciones estilísticas, sino como expresiones ontológicas del *yo* del artista en dos etapas de su vida.

Lo barroco satisfizo las demandas estéticas del Aleijadinho cuando, antes de los cuarenta años, gozó de todos los privilegios de una salud perfecta. Después de los cuarenta y hasta su muerte, ocurrida a los ochenta y cuatro años, las amables y gentiles formas del barroco portugués trasvasado a América, no pudieron satisfacer la inspiración genial de un artista dolido y lastimado tan impiadosamente. Acude entonces a un arte totalmente alejado de los cánones de la época y su tortura se sublimiza en una plástica singular y única en su tiempo. Es por ello que he llamado gótico a este período de la vida y obra del Aleijadinho. Es decir, creación estética despaganizada en la sublimación del dolor por el Arte. Cúmplese así, en Brasil, uno de los capítulos más densos y notables de la Estética de lo torturado. El arte de América se enriquece, entonces, con una de las obras más admirables de la cultura universal, dirigida por las fuerzas immanentes del espíritu.

Veamos, pues, despaciosamente, este proceso estético-patológico, podríamos decir, consumado en la vida y en el espíritu de este gran atormentado del arte, al que se le llamó piadosamente: "El Aleijadinho" (El estropeadito).

Clima social de Minas Geraes durante la Colonia

Minas Geraes —donde vivió el Aleijadinho—, durante la Colonia, atraía, como una suerte de Eldorado, a conquistadores y "bandeirantes". El oro y los diamantes escondidos entre los socavones de las montañas ubérrimas, constituían el acicate deslumbrador de aquellos hombres audaces y aguerridos del siglo XVII. El siglo XVIII —siglo del Aleijadinho— fué un siglo menos heroico y menos viril que el XVII. El "pathos" social que tuvo que soportar el Aleijadinho duran-

te su infancia, juventud y primera madurez, fué fecundo para esa rebelión cultivada desde la niñez. La diferencia de clases y la subestimación humana de negros y mulatos, hirieron profundamente la dignidad de vivir de nuestro gran artista.

La euforia de la riqueza insólitamente advenida, había excitado burguesamente a los europeos enriquecidos en pocos años. Sin aristocracia de tradición, se exacerbó el desequilibrio de clases. En lo que respecta al tratamiento de negros y mulatos, baste recordar la pragmática promulgada por Don Juan V, el 24 de mayo de 1749. Según Teixeira de Melo —en una de cuyas obras reproduce parte del texto de dicha pragmática— los negros y mulatos de cualquier sexo, no podían vestir con tejidos de lana, ni usar joyas ni medias de seda las mujeres, bajo pena de azotes o reclusión en la isla de Santo Tomé (capítulo VII). Tampoco se permitía el uso de rebozos, capa y capotes, que pudieran esconder la cara de negros y mulatos (capítulo XI). Eran penadas estas transgresiones con azotes o reclusión en Angola. En el capítulo XX de dichas pragmáticas, se establecía que no era “necesario presentar el cuerpo del delito tratándose de negros y mulatos. Suficiente era la simple denuncia llevada por un blanco”.

El contraste entre la casi miserable indumentaria del negro y la fastuosidad lujuriantemente de los vestidos de la clase aristocrática, se puede advertir, por ejemplo, recordando una de las fiestas más estruendosas y teatrales, llevada a cabo en 1785, en Ouro Preto. Se trataba de celebrar el día del casamiento de Don Juan, Príncipe de Portugal con la Princesa de Asturias. Gastón Penalva, el autor de “O Aleijadinho de Villa Rica”, describe pintorescos episodios de aquella ruidosa fiesta de Ouro Preto (Villa Rica). Cita el caso, por ejemplo, de las damas vestidas principescamente y cuyos peinados eran verdaderas arquitecturas que se preparaban con varios días de anticipación. Apunta el hecho, digno de recordar, que durante la noche anterior a aquella fiesta memorable, las damas aristocráticas velaron “en una poltrona para conservar hasta el día siguiente las catedrales suspendidas de sus peinados fabulosos”.

Fué la euforia incontrolada de una clase burguesa enriquecida sin esfuerzo, en aquella legendaria ciudad minera de la que salieron, solamente en el siglo XVIII, cuarenta mil arrobas de oro puro para Portugal.

Esa aristocracia directora de la segunda mitad del siglo XVIII, no era ya, en efecto, aquella generación monitorea de los primeros “bandeirantes” y conquistadores portugueses de gran varonía y robusta fe cristiana de los siglos XVI y XVII. Muy lejos estaban de aquellos “bandeirantes” cuya gesta heroica de la Conquista, constituye uno de los episodios más admirables de la Historia de América. La clase dirigente había descendido éticamente —y hasta físicamente— usufructuando la gran riqueza producida por las minas providencialmente rendidoras. Riqueza lograda —por otra parte— debido al esfuerzo de generaciones pasadas, pero explotada por sus descendientes, sin sacrificio, sin esfuerzos y sin riesgos. Gastón Penalva, en su obra citada anteriormente, describe la frívola vida galante y casi afeminada de los hombres de ese tiempo. Es interesante registrar este hecho, festivamente citado por el autor: “Durante el siglo XVIII, los mozos de la clase noble tenían la obligación —dice Gastón Penalva— de bordar ellos mismos los vestidos de sus novias”.

Pero, esa trinchera clasista no podía borrar la desescamoteable realidad social de que eran negros y, mulatos quienes extraían el oro y los diamantes de los oscuros socavones de las minas y de las auríferas arenas de esas tierras pródigas de América.

Este rasgo social, descripto al vuelo, permite intuir los demás aspectos de la vida colonial “mineira” del siglo XVIII, que vivió y convivió el Aleijadinho, el mulato Aleijadinho de Minas Geraes.

Ahora bien, mientras su salud le permitió gozar generosamente de la vida, el Aleijadinho soportó esa subestimación para los de su clase. Su rebeldía fué silenciosa frente a esa injusticia social que cotidianamente veía desfilar ante sus ojos. Pero, contraída la lepra —paralela a la sordera de Goya—

nace en el Aleijadinho una iracundia rebelde, que transfigurada por su genio de artista, crea una de las obras más notables del arte universal. Veamos un poco este interesante proceso patológico-estético, podríamos decir, en la vida del Aleijadinho.

Adolescencia, juventud y barroquismo

Uno de los documentos más fidedignos referidos al origen del Aleijadinho, son las "Ephemerides Mineiras" (Tomo IV, imprenta oficial do Estado de Minas, collegidas, coordenadas e regidas por José Pedro Xavier de Veiga, edición 1897. Ouro Preto. Páginas 232 y siguientes). Según dichas efemérides, nace Antonio Francisco Lisboa, el 20 de Agosto de 1730 en el barrio llamado "Buen Suceso", arrabales de Villa Rica (hoy Ouro Preto). Fué hijo natural de Don Manuel Francisco de Costa Lisboa, maestro de obra y de una negra africana llamada Isabel, esclava del mismo Lisboa. Muere el 15 de Noviembre de 1814. Sus restos descansan en la Iglesia Matriz de Ouro Preto.

Veamos una descripción que hacen dichas "Ephemerides" del Aleijadinho. "Antonio Francisco era pardo-oscuro de tez, de hablar arrebatado, de cuerpo contrahecho, de estatura baja, rostro y cabeza redondos, cabello motoso, nariz puntiaguda, pescuezo corto". Desde niño, el Aleijadinho aprendió el oficio de su padre. Este, como dijera, fué maestro de obra, que en aquella época solían officiar de arquitectos. Parece ser que estuvo en contacto con Juan Gómez Baptista, escultor y medallista del reino, autor de los cuños de la Casa de los Contos.

Durante la adolescencia y juventud, Antonio Francisco dedicóse a la arquitectura y escultura con inusitado fervor. El estilo Don Juan V abraza los años comprendidos entre 1706 y 1750. El estilo Don José (1750-1771), corresponde a la juventud y primera madurez del Aleijadinho. Finalmente, el estilo Doña María (1771-1815), constituye la reacción neoclásica europea, lo cual, cronológicamente corresponde a la segun-

da madurez y últimos años de vida del artista. Es decir, en la época de total liberación del estilo lusitano y de afirmación de su recia personalidad.

Pues bien, ese barroquismo importado de la metrópoli, fué el que trató el Aleijadinho durante su adolescencia, juventud y primera madurez. Las decoraciones más gentiles adquieren una inusitada gracia bajo el cincel de Aleijadinho. La frondosidad ornamental del estilo lusitano adopta una gentileza admirable, digna de cualquier escultor francés de su tiempo. Pilas gigantes, enjoyados púlpitos, recamadas portadas, adquirirían una expresión singular de belleza, que ningún otro escultor de su tiempo pudo lograr. Y esto más allá de los cuarenta años, cuando la lepra había comenzado a minar el vigoroso cuerpo del Aleijadinho.

Madurez, tragedia y medievalismo

Traspuesta aquella edad, la vida del Aleijadinho comenzó a ser castigada por uno de los sins más dolorosos para un artista: la lepra.

Las crónicas “mineiras” no son muy precisas respecto a la pavorosa enfermedad del genial artista.

Algunas consideran la “zamparina”, otras la lepra, otras la avariosis, etc. Estudios modernos llevados a cabo por médicos eminentes —entre ellos el Dr. José Marianno, hermano de Olegario el poeta— llegan a la conclusión de que el Aleijadinho había contraído una *lepra mutilante*. Reproduciremos algunos párrafos de aquellas “Ephemerides Mineiras” aludidas. “Los dedos de los pies fuéronsele destruyendo hasta llegar a perderlos —dicen textualmente— imposibilitándole andar de pie, por lo que hacía de rodillas. También los dedos de las manos fuéronsele atrofiando, despiadadamente, en prolongadas y dolorosas parálisis. Los párpados inflamáronsele hasta llagarse. Perdió casi todos los dientes y la boca paralizósele en una horrible mueca de espanto”.

Sin embargo, a pesar de sus mutilaciones, el Aleijadinho

no dejó por ello ni un día su rudo y gigantesco trabajo: la escultura en “piedra sabao”, la talla en cedro. Un aparejo de cuero, inteligentemente adaptado a sus atrofiadas manos, retenía asido el cincel, la gubia, el formón. En la otra mano, otro dispositivo de cuero sujetado a la muñeca, retenía el mazo de madera o el martillo de hierro. Tal fué la extraordinaria voluntad del Aleijadinho.

Más adelante, las crónicas se refieren a la monstruosa figura del Aleijadinho después de la lepra. “Adquirió una expresión siniestra y feroz tal que llegaba a espantar a quienes sorpresivamente le vieran”.

En efecto, fué tan repugnante el aspecto del Aleijadinho que, en ocasión de haber comprado un esclavo llamado Januario, “pretendió éste suicidarse antes que servir a un dueño tan horrible”, dicen textualmente las citadas crónicas.

Pero la fatalidad no solamente se concretó en lacerar el cuerpo ya deforme de nuestro gran artista. Sin piedad, sitió su alma, llevando su vida a una soledad inconsolablemente dolorosa y a una rebeldía agresiva contra todas las injusticias.

Este gran solitario, redujo su vida a un clandestino vagar por las calles de Ouro Preto, Congonhas do Campo, San Joao del Rei, Marianna. Soledad cargada de una de las más hondas amarguras fué, sin duda, la del Aleijadinho tocado por una fatalidad tipo bíblica. “Muy de madrugada —cuentan las crónicas— solía ir a trabajar a las iglesias y volvía a su casa bien entrada la noche, pues trataba de eludir las horas de luz durante su paso por la ciudad, para no ser visto por los vecinos de Ouro Preto. Y cuando debía hacerlo de día —continúan las efemérides— apuraba aceleradamente la marcha de su cabalgadura”.

Para más ahondarse en su trágico yo, para más aislarse del mundo y de los hombres, llevaba el Aleijadinho un sombrero enorme con las alas prendidas en las espaldas de la sobrecasaca. Ocultaba en tal forma, su rostro a la mirada de los indiscretos.

Esta fué la figura del mutilado Aleijadinho, “el Cuasi-

modo de Ouro Preto", como le llama José Marianno. Llagado, deforme, grotesco, inspirando repulsión y piedad por su lepra y pavor por su iracundia rebelde, fué el Aleijadinho, quizás, el más grande artista del siglo XVIII de América y su obra superó con creces a la de los afamados contemporáneos artistas de Portugal.

Ahora bien, fácil es comprender que aquel barroquismo lusitano, trasvasado a aquella quimérica tierra de Minas Geraes, no fuera suficiente para satisfacer la gran ansiedad de su alma de artista. La arquitectura, arte abstracto, no podía cumplir estéticamente con ese turbulento mundo interior, doloroso y rebelde del Aleijadinho. Era preciso otra expresión plástica más humanizada, para poder decir toda su ansia de libertad de hombre americano y toda su sed de justicia por ese sojuzgamiento de sus hermanos negros y mulatos.

Después de contraer la lepra, el Aleijadinho se libera de este mundo decadente y resueltamente injusto para los de su clase. Replégase así, en un misantropismo rebelde e introspectivo que le permite descubrir su propia autenticidad y la de América. Abandona las frivolidades ornamentales y graciosas aventuras de sus primeras portadas, pilas bautismales, púlpitos y retablos decorativos. Endereza su energía hacia la escultura y estatuaria humanizadas por el drama de su rebelión social y de su reencuentro telúrico. Acomete, entonces, la figura humana, porque podía imprimir en el modelado del hombre, el gemido de su raza y la esperanza de la libertad de América. Sesenta y seis figuras en madera tallada y policromada en Os Passos de Congonhas do Campo. Doce Profetas en piedra sabao. Solamente en la Estación del Camino al Calvario, esculpió quince figuras en madera, tamaño natural. Tenía sesenta y seis años de edad y veintiuno de vida de leproso cuando comenzó la obra de Os Passos. Terminó los Profetas después de los setenta años de edad y veinticinco de leproso.

Su arte adquiere, entonces, una humanización vigorosa, sin concesiones apolíneas. Su estética originalísima, confundió a críticos de ayer y de hoy. Durante el siglo pasado, el Padre

Engracia, historiador, visitador oficial de la Orden y primer crítico del Aleijadinho, protesta contra las “monstruosidades” de sus estatuas. Se dirige a los Hermanos de la Orden en esta forma: “Sería de mucha honra para la institución del Buen Jesús, que la administración tratase de sustituir esos *monstruos extrahumanos* por figuras que dejen una impresión más bella de la pasión de Jesús”.

Los críticos modernos tampoco coinciden. Algunos creen descubrir rasgos somáticos mongólicos en siete de los doce Profetas. Para otros, el Profeta Daniel, recuerda al Dante, Isaías al Moisés de Miguel Angel. Se rebelan algunos críticos contra el “feísmo” de las figuras de Os Passos. En verdad, en esas caricaturescas estatuas de Os Passos, de grotescos semblantes de narices de veinte centímetros de vuelo, vemos una aguda intención de contrastar la bella figura de Cristo, de María y de los Apóstoles con los romanos y judíos. La delicada escultura de Jesús —digna de un escultor italiano del cuatrocientos— exalta su perfil renacentista, casualmente, por estar ubicada entre las grotescas y cómicas figuras de quienes lo la-ceraron.

De ahí, pues, el desconcierto de los críticos. Es que el arte del Aleijadinho —como el de Goya— no cabe en el marco de una estimativa clásica, como lo hiciera notar en mi trabajo publicado en 1930 en “La Prensa” de Buenos Aires, el primer estudio aparecido en el país sobre este gran artista. El “patos” de extremismo que vibra en su obra, escapa a toda dimensión académica. Es, que la vara académica jamás pudo medir el tamaño de los grandes genios del arte.

Conclusión

Señoras y señores: He aquí pues, dos artistas geniales que han triunfado heroicamente en el duro combate del espíritu acosado por el dolor de la carne. Se diría que la tortura física fué estímulo y acicate para la gran creación de arte, de idéntica manera como aquellos místicos góticos que pedían a Dios

les conservara siempre un pedazo de carne dolido para poder sublimarla en amor a Cristo.

En efecto, Goya redescubre su España después de su sor-dera; el Aleijadinho reencuentra su América después de la lepra. Contemporáneamente, ambos utilizaron su inigualado dolor físico transfigurándolo en obras de arte inmortal y —hecho admirable por cierto— en ambos se advierte cierta voz precursora y alerta para las generaciones que le sucedieron. La reacción nacional antiborbónica de la España eterna, pronto se hizo sentir después de Goya. La afirmación americana, también tuvo su inmediato pronunciamiento: Tiradentes, el mártir de la libertad del país hermano. Y Tiradentes había nacido en Sao Joao del Rei (hoy Tiradentes) ciudad minera como Ouro Preto y donde el Aleijadinho dejó algunas de sus obras más bellas en arquitectura y escultura.

Goya desde Europa y el Aleijadinho desde América, en un triunfal arrebato espiritual, afirman con su arte, el genio de la raza y la autenticidad de la tierra, después de una gran tortura física, sublimada en belleza y en esperanza.

ANGEL GUIDO

