



El Maestro del Altar de San Francisco

(escultor santafereño del siglo XVIII)

Por LUIS ALBERTO ACUÑA

Cuando se intenta el estudio de nuestro arte colonial o siquiera la somera consideración de alguno de sus tópicos, suele suponerse que la más alta, si no la única, expresión de nuestra cultura estética durante la dominación española en la Nueva Granada la constituyó la pintura y que don Gregorio Vásquez Arce y Ceballos fue su más cumplido exponente.

Aconteció, empero, que si el citado pintor constituyó en efecto la cifra y compendio de nuestra pintura, tal arte ni fue el único practicado entre nosotros ni logró por su fama opacar el de la imaginería o escultura religiosa, que con él corrió parejas, no cediéndole ni en popularidad ni en excelencia.

Poco o nada sabemos de lo que fue en la Nueva Granada tal arte durante el siglo XVI, aparte del hecho de que algunos muy importantes imagineros andaluces como Juan de Mesa o Bautista Vásquez remitieron a Tunja, a Cartagena, a Pamplona y Santafé no pocas de sus obras para satisfacer encargos de colonos o para ser vendidos a presuntos compradores. De lo que sí poseemos evidentes y no escasos informes, fue del auge creciente que durante las dos centurias subsiguientes alcanzó en Santafé de Bogotá el citado arte de la imaginería, y de especial manera la esculpida en madera, recubierta de encarnaduras y estofados.

Corta pero muy brillante es la nómina de escultores que la historia nos ha deparado hasta ahora y entre los cuales es grato recordar a Juan de Cabrera, quien esculpió las estatuas que decoran el frontis de la catedral bogotana; a Pedro de Lugo Albarrazín, autor, entre otras de la imagen del Señor Caído, de Monserrate; a Antonio Pimentel, que decoró el portal de la Capilla del Rosario; al fraile Juan Dome a Dios, que terminó la efigie de Nuestra Señora del Campo en la recoleta de San Diego, y al andaluz Pedro Laboria, a quien se debe,

entre otras muchas tallas, el grupo de *El Rapto* en el templo de San Ignacio.

Figura a la cabeza de estos imagineros un monje franciscano cuyo nombre no pude hallar después de larga búsqueda en los viejos cartularios del archivo de un convento. En una relación escrita por 1680 se habla de "un religioso lego que hubo en esta provincia y que talló en madera los tableros de medio relieve que adornan el altar del templo de su convento". Cuantos le confundieron con el decorador García de Asucha o con el provincial Fray Gregorio Guiral y Miranda no supieron interpretar la noticia de Juan Flórez de Oca-riz, o anduvieron equivocados en el conocimiento de este imaginero, venido de lejanos países, español probablemente, formado en el obrador de algún gran escultor religioso de su tiempo y que unió a la sabia técnica de la escuela castellana la pavorosa inspiración de los maestros andaluces.

Pero este ilustre innominado, cuyo nombre y patria permanecen ocultos, no debe en adelante seguir siéndolo; sírvale de apelativo el de su obra maestra y llamémosle, pues, Maestro del Altar de San Francisco.

Entremos ahora en la consideración de su obra, la que merece puesto tan principal en el historial ya glorioso de nuestras artes: Altar del Templo de San Francisco de esta ciudad, con profusión de relieves en los que la representación exegética servida por una imaginación exaltada y casi vesánica, mezcla una naturaleza convulsionada y fecunda con las formas pujantes de los cuerpos humanos. Exotismo en los motivos ornamentales y gracioso anacronismo en las pomposas indumentarias. Cuerpos de canon rechoncho. Complacencia en las representaciones anatómicas de músculos distendidos, y en las caracterizaciones un tanto exageradas de los personajes. Encarnaduras policromas. Prodigalidad de bruñidos dorados y de lacas cálidas y transparentes. Y acertadas carnaciones de rostros frescos y embarnecidos de niños gordezuelos y de vírgenes jóvenes.

Enumeremos entre estas joyas del barroco santafereño las más admirables por la originalidad interpretativa y la variedad de las composiciones: *Martirio de Santa Bárbara*. Rebuscada y simétrica composición pero grandiosa y de gran fuerza narrativa: de rodillas la virgen mártir muestra en la albuosa desnudez de su torso un pecho erecto y chiquitín. Implora la santa el favor divino y un milagro se obra. Dios en persona descende sobre el grupo, el instrumento de tortura se raja, rebota y hiere de muerte a los verdugos —ocho redoblados mozállones— que plañen con gran aspaviento frunciendo en un visaje de dolor sus narigudos perfiles.

El Retorno de la Huida a Egipto.—El contexto de los árboles y las figuras no destruye la claridad ni el encanto de esta composición triangular y equilibrada. Ya en su tiempo la obra se tuvo en gran estima, como que de ella se dijo que era "la más hermosa que se conoce en este Reino y no tiene igual en muchas", y a fe que el concepto no pudo ser más acertado. Platican graciosamente San José y un ángel, la Virgen y el niño; y hasta la criatura que tira del ronzal a la borrica



parece platicar con ella. Un mono pringoso que tiene su guarida en el tronco de un árbol viejo los ve pasar indiferente.

Bautismo de Cristo.—El orden, la elegancia y sencillez de este tablero, sólo encuentra semejantes en las mejores creaciones renacentistas. Luce el Señor la armonía de sus formas desnudas sobre un paisaje tropical. Corren raudas las aguas sobre su torrentera. El paraje tiene penumbra y recogimiento de selva. Las frondas tremen de arrendajos, de mirlos y de guácharos. Se abre paso entre ellas y relumbra como una llaga de oro el Espíritu Santo. Y un perro se allega para beber del agua que Jesús torna sagrada por la ablución de su cuerpo doblemente divino.

San Jerónimo en Penitencia.—Desnudo y arrodillado el senil anacoreta se angustia oyendo el clamor de la trompeta que tañe un ángel desde la copa de un árbol, y a cantazos flagela su pecho. A su espalda el cielo. Los árboles y el valle resplandecen dorados como en una fantasía de las Mil y Una Noches.

Santiago Combate a los Infieles.—Composición violenta y dislocada. Un grupo de jayanes sobre sus potros se revuelve como para combatir a puñadas a un enemigo celestial que los aterra y confunde con su mera presencia.

San Juan escribe el Apocalipsis.—Engrifada y flamígera vomita la bestia retorciendo sus siete cabezas coronadas. Sobre un cielo tachonado de estrellas aparece la Mujer alada. Nadan los delfines y navega un galeón en un mar de aguas trémulas y umbrías. Hendiendo los aires grazna un pajaraco. Y al imberbe mancebo, libro en mano, le arden los ojos de iluminado con la tremenda visión.

Martirio de San Lorenzo.—Con ominosa fiera un rostrueto sayón de jeta dura le desgarran al joven mártir las ijadas con su garfia; otro de poderosas espaldas atiza la llama. Menéase bruscamente el santo no para rehuir el pinchazo sino para alcanzar anhelante la recompensa que le aportan dos gordezuelos angelillos.

Santa María Magdalena en el Apartamiento.—Ninguna representación de la santa penitente fue más extraña y original: ella, recostada como sobre un sembrado de erectas y puntiagudas gallofas se extasia en la contemplación de un guacamayo y un faisán policromos que tragan de unos frutos gordos y dorados. A sus pies el unicornio y el elefante chiquitos, ingenuos y simbólicos semejan juguetes de celuloide. A su derecha un campesino de botas, escarcela y chambergo le chafa con la contera de su cayada el anca a una alimaña, mientras del cielo descenden los ángeles trayendo un cestito rebosado de golosinas.

La Virgen Madre y San Antonio.—Bajo una parra literalmente cuajada de racimos la Virgen en compañía de Santa Ana le permite al santo de Padua tomar en los brazos a su divino hijo. Hace pinitos el crío curvando graciosamente su cuerpecito. Por el suelo un tití y un gato se disputan un bocado; ante ellos indiferente y rabilargo pasa un pavo real. Y arriba, por los leños que sustentan la parra, que-ditas y agazapadas corretean las ratas.

Y bajo estas magníficas visiones, como complemento ornamental, se halla una serie de mascarones espectrales, desquijarados y visojos

que gesticulan grotescamente; florecen sus frontales y mentones enormes follajes, y el espectador adivina la complacencia del artista al modelar tan contorsionado motivo. De trecho en trecho estos mascarones se alternan con cuerpos de geniecillos desnudos cuyas extremidades se truecan en ramazones revueltas que lamen a modo de lenguas poderosas el muro del altar.

Los otros relieves si no inferiores por la interpretación de los temas, sí lo son por su descuidada factura pues en ellos se advierte la colaboración de algún roncero o mediano discípulo del Maestro.

Sobre estas composiciones que hacen el número de doce se enfila una serie de vírgenes mártires llevando en sus manos atributos simbólicos. Allí santas Agueda y Apolonia, santas Inés, Bárbara y Cecilia y siete vírgenes más lucen el atuendo de su indumentaria, la gracia de sus aposturas y la fresca hermosura de su mocedad. El tiempo con su pátina atezada trocó la color alba de sus rostros en verdosa. Sus meladas cabelleras se exornan con ricos y caprichosos tocados, tan ricos y caprichosos como las mil fantasías resplandecientes que decoran sus pendiles y ropas talaes desde la fimbria al escote.

Y aún más arriba, tocando ya el cimborrio, hállase un apostolado de medias figuras en bajorrelieve, trabajo poco digno de nuestro escultor.

A lo largo de las naves del mismo templo, en altares y camarines topamos hasta una docena de imágenes en las cuales se adivina la mano del famoso maestro y entre ellas son dignas de mentarse las de San Benito de Palermo, San Roque, San Bernardino, San Luis obispo de Tolosa y el rasurado y canijo San Pedro de Alcántara, medroso y extraño como un fantasmón.

Contaremos por último entre las obras auténticas de este maestro el filigranado altarcito de la sacristía del mismo templo cuya construcción debió de dirigir y a cuya hermosura tanto contribuyeron las tallas con que lo dotó y que son del más rollizo y gracioso barroquismo: el ángel anunciante, la Virgen que lo escucha y San José con Jesús niño en los brazos.

No obstante la admiración que nos despierta la variedad y profusión de sus obras, hemos de lamentar en el Maestro del Altar de San Francisco la manera como nos recuerdan sus composiciones, hasta el punto de parecer plagiadas, las de otros célebres pintores y escultores, italianos todos ellos, de cuyas obras debió tener noticia nuestro artista: el San Jerónimo Penitente, figura principal del relieve colocado sobre la puerta que da a la sacristía, es con poca diferencia una copia de la estatua del mismo santo en barro cocido obra de Pedro Torrigiano. La muy hermosa composición que representa el bautismo de Cristo, guarda, por distribución y movimiento de las figuras manifiestas analogías con varios lienzos del Veronés. La figura abandonada y contemplativa de la Magdalena tiene gran semejanza con la del Guido Reni perteneciente a la galería del Colegio de San Bartolomé, y las figuras pequeñas, también talladas en madera y policromadas que representan a Jesús resucitado y dos soldados romanos dormidos pertenecientes al templo de Monserrate, parecen ser, salvo la

diferencia de tamaño y algunas insignificantes variaciones, una copia de la *Resurrección de Cristo* del escultor Alfonso Lombardi conservada en la iglesia de San Petronio de Bolonia. Pero junto a este reproche, originado quizá por las no escasas coincidencias debidas a la comunidad de ideas que suelen tener los artistas dotados de genio, debemos admirar grandemente en el Maestro el haber sido él el primero que interpretó nuestra fauna y flora al prodigar en sus tableros, alternando con el unicornio, el elefante africano y los leones y faisanes asiáticos, ágiles micos que trepan por el agobiado tronco de los robles; guacamayos policromos que picotean los aguacates; retorcidos bejucos de estilizadas hojas que se ciñen en mil vueltas a los gajos; cocoteros cuajados de frutos que semejan henchidos senos maternos; algún armadillo tímido que saca fuera de su cueva la cabeza; ágiles venados que cabriolan en las quiebras; gazapos y cobayos que saltan entre el herbazal; tornasolados colibríes que vibran en los aires y múltiples mirlos que pueblan las florestas.

Las obras hasta aquí reseñadas, junto con el grandioso lienzo del Juicio Universal, la más atrevida concepción de Vásquez Ceballos y la galería de retratos que adornan el coro, constituyen la no bien estimada riqueza de esta iglesia museo en cuyas naves anchas, penumbrosas y polifonas muchas veces fuimos a buscar deleitación espiritual, las nobles exaltaciones, el olvido de las miserias humanas y de las diarias fatigas y los momentos bellos, raros y evocadores que sólo pueden producirnos la visión de las verdaderas obras del arte y la "inimitable poesía de las cosas viejas" que tanto preciaba Víctor Hugo. En ningún más apropiado lugar pudo ser reunida esta colección de alhajas como en aquel santafereñísimo ambiente del que don Pedro María Ibáñez nos dejó una impresión tan justa como poética y de la cual extractamos este párrafo: "La hemos visitado detenidamente; hemos pasado largos ratos recorriendo sus naves silenciosas; y cuando al caer de la tarde hemos oído el órgano que acompaña quejumbroso el canto de los religiosos, y hemos visto quebrarse sobre el oro del altar la luz enrojecida del sol poniente que dejan entrar los tragaluces, su recinto nos ha producido el efecto de uno de esos fabulosos antros hechos de oro, habitados por genios y quimeras sumidos en los senos de la tierra, y alumbrados por reflejos de misteriosas luces, brillantes y oscuros a la vez y poblados por sombras que vagan sin ruido en procesiones indefinibles."

No queremos terminar este corto estudio sobre el meritísimo escultor sin hacer hincapié sobre el olvido y la oscuridad en que lo ha dejado la historia. Gran extrañeza nos ha producido después de nuestra larga e infructuosa búsqueda la falta de datos biográficos o algún indicio que arroje luz sobre tan extraordinario personaje al cual, incluso, hemos tenido que bautizar llevados de nuestro entusiasmo y admiración reverentes y no conformándonos de manera alguna a contarle en el número de los innominados.

Los Supuestos Estéticos y la Posición Vivencial del Médico-Artista

Por ALICIA SALGAR DE BENETTI

Existe la creencia respecto a la apreciación de las contribuciones que hacen toda clase de hombres de ciencia en obras de arte al Arte en general como última manifestación del espíritu científico, de que ellas, por el solo hecho de su procedencia desde la esfera científica, especialmente a lo que hace referencia al cuerpo médico, pueden ser de escasa o ninguna apreciación estética.

Esto sucede porque se hace mentalmente difícil compaginar dos inclinaciones del ser problemático del hombre, sea la una como "hombre-ciencia", sea la otra como "hombre-artista", en un verterse conjuntamente dentro de la obra de arte como fruto de creación de una manera integral. Y no se debe ciertamente a incultura de quien incluye en la medianía o poco menos, del hombre-artista, al médico-artista o al matemático-músico, pongamos por ejemplo, para el primero a Albert Schweitzer y para el segundo a Albert Einstein, sino a que, en un caso tal, prima, por un lado, la falta de considerar concienzudamente el problema filosófico-psicológico del científico —médico para concretarnos— que se encuentra dentro del campo de su actividad en la lucha constante frente a la problemática vida y muerte, salud y enfermedad, y, por otro, a las evidencias suplementarias, dolor-fealdad, bondad-belleza, de una realidad concomitante a la estrecha relación entre el historial de la complejidad clínica, que forma su realidad ulterior, y su singularidad de relación ético-estética con el constante refinamiento psíquico para la percepción de los problemas adquiridos en el ejercicio de la profesión y que conduce al escudriñamiento de los grandes temas ontológicos y gnoseológicos que se plantean al hombre-científico, superdotándolo para captarlos desde el comienzo de su facultad de pensar y meditar sobre ellos, fundamentado esto último en su "quehacer", que resulta especialmente significativo, de enfrentamiento continuo a la enfermedad, la muerte y la disolución. Este "quehacer" se halla expuesto de continuo a un resultado infructuoso, a una posibilidad de derrota, a un incalculable fallar de los medios al alcance pertinentes a una nueva experiencia continuamente renovada. Viene, por consiguiente, una acentuación