

## Discurso de recepción

leído por el Académico Sr. D. Pedro Vidal y Rodríguez Barba,  
el día 18 de diciembre de 1932.

SEÑORES ACADÉMICOS:

No sé cuál sería vuestro propósito el día que me elegisteis para que compartiese vuestras tareas. *Una vida de trabajo y hogar* no crea méritos en nuestro estado social, ni es hoy base de reputación, elevando a distinguida a personalidad alguna, si ésta no ha ocupado puestos de esos que en tiempos de crisis política obliga a irrevocable dimisión.

Tampoco puedo presentarme ante vosotros como una grata esperanza, pues si vengo pronto, en relación con méritos no contraídos, vengo tarde por mi edad para aumentar con fruto el ya copioso caudal de vuestros trabajos. Pero, ¡en fin! Me llamáis, y a vuestro llamamiento acudo, tanto más agradecido a la distinción que conmigo tenéis, cuanto que esto me demuestra que no sois vosotros de esos que creen son indispensables la juventud y la fuerza muscular del boxeador para dilucidar cuestiones que siempre han de resolverse, si solución tienen, en la quietud del gabinete de trabajo.

Os agradezco el llamamiento, y a vosotros me acojo confiado en que vuestras inteligencias suplirán las deficiencias intelectuales de vuestro nuevo compañero.

Por la ineludible Ley de Herencia es muy triste pensar que en la mayoría de estas solemnidades académicas no se puede dar el primer paso sin tropezar con el amigo que nos precedió en la vida, y si este amigo fué además un buen compañero de estudios y de profesión, comprenderéis la depresión de mi espíritu en este acto. El compañero a quien sustituyo lo fué D. Ezequiel Martín y Martín, excelente arquitecto, encanecido en el ejercicio de tan noble profesión y luchador siempre con entusiasmo por los prestigios de la Arquitectura y por el decoro de los que a ella nos

dedicamos, huyendo del mercantilismo profesional, hoy tan extendido.

Poco debo decir de tan bondadoso señor arquitecto, porque por fortuna vuestra todos le habéis conocido y habéis disfrutado de su consejo y discreción durante largos años. Siempre al servicio de la Diputación Provincial de Toledo; dejó sembrados en toda la provincia los frutos de su trabajo en multitud de edificios de nueva planta o reformados, alcanzando su actividad a las no sencillas tareas de la arquitectura diocesana; a los trabajos de esta culta Academia; a los de la Comisión Provincial de Monumentos; a las atenciones del Gobierno Civil y a multitud de obras, reconocimientos e informes de carácter particular, en todo lo cual se invirtió su larga vida, no sólo para bien propio, sino también de sus coterráneos y de los que con su amistad y consejo nos honrábamos.

El Reglamento de esta Academia nos obliga en estos actos a presentar un trabajo didáctico, y sólo por ser obligación ineludible, voy a cumplirla.

El compromiso en que vuestra ley y mis deberes me ponen es muy grande; pues a mi carencia de dotes de escritor, se une el deseo de dilucidar un tema que merezca vuestra atención, y me es imposible hallar uno que sea nuevo para vosotros. En estas dudas, no encuentro otro remedio que, confiándome a vuestra bondad, que ya nunca me abandonará, exponeros algunas consideraciones sobre «El Transparente» de nuestra hermosa Catedral Primada.

## I

### **El Monumento y su crítica histórica.**

Deseoso el cabildo de la Catedral de Toledo de realizar su antigua aspiración de engrandecer la habitación que existía detrás del Altar mayor, desde el tiempo del cardenal Cisneros, para depósito y guarda de la *Sagrada Forma*; encontró ocasión propicia, en la reputación que Narciso Thomé había adquirido con su monumental obra de la Universidad de Valladolid, por entonces muy alabada; junto con la dimisión que por aquellos días le presentara su maestro Mayor D. Teodoro Ardemáns. muy atareado con la construcción del Palacio Real de la Granja y otras muchas obras en Madrid.

Y a Narciso Thomé encargó este proyecto que, comenzado en 1720, había de verse terminado a los doce años de trabajo, o sea en 9 de junio de 1732.

Se conoce por todos esta obra con el nombre de «El Transparente», por el fin que la misma realiza, iluminando con luz natural el camarín o Sagrario donde se guarda la Hostia consagrada. Era Narciso Thomé natural de la provincia de Valladolid, artista de genio y discípulo en arquitectura del salmantino D. José Churriguera, que vivió del 1650 al 1723, y cuyos discípulos en unión de su esclarecido maestro, formaron la Escuela churrigueresca clasificada por Llaguno como «Secta de Heresiarcas Salmantinos».

El monumento hecho por Thomé consta de varias partes principales y detalles de mucha importancia. Una mesa de altar, un gran retablo que enlaza el pavimento con la bóveda, una bóveda rota y un lucernario sobre ésta. El pavimento se enlosa de modo distinto que el resto del templo, que con tan poco gusto está solado. En la mesa, altar y retablo abundan los mármoles, taraceas, mosaicos, bronce y oro. Los ángulos diedros del ábside poligonal se encuadran con columnas caprichosas superpuestas. Sobre la mesa de altar se destaca la Virgen María sentada en trono de bronce, con su divino hijo en el regazo en actitud de mostrárnosle en su ser natural, sin vestidos que nos le oculten. Sobre la misma mesa del altar hay a derecha e izquierda dos angelitos de mármol blanco con alas de bronce, que a guisa de pequeños atlantes, figuran sostener la composición arquitectónica del nicho central, en el que se destaca la Virgen con el niño ya mencionados; como los que en la claraboya figuran impedir la caída de los desplomados soportes.

Las pieles y las nubes que envuelven las columnas realzadas por la diferente tonalidad del banco mate del fuste, con el dorado de las estrías. Las santas toledanas Leocadia y Casilda y los santos Eugenio e Ildefonso, el Sol centelleante y el cuadro de la Santa Cena, los relieves en bronce de los costados, todo contribuye a la grandiosidad del conjunto.

El segundo cuerpo asienta sobre la cornisa del primero, siguiendo sus resaltos y macizos. En el centro hay un rompimiento de unos tres metros de alto por ancho proporcionado afectando la figura de un óvalo de borde irregular que es por donde el camarín recibe la luz natural procedente de la bóveda perforada que está inmediata. Este óvalo se ornamenta exteriormente con

un sol de bronce que resalta el valor del hueco, sin impedir el paso de la luz al interior. Y hacia este Sol se dirigen todas las líneas del monumento en todos sus cuerpos según leyes de perspectiva, acusando la máxima importancia de este punto cardinal de toda la obra, Norte de nuestras almas. Encima de este Sol está la gran escultura de la Cena y el todo lo Corona la estatua de la Fe.

Parte importantísima de toda la obra es el rompimiento de una bóveda sin alteración alguna del *equilibrio elástico* en que toda construcción gótica descansa. Y con tan feliz éxito realizó Thomé este rompimiento, que acreditó conocer el arte de la Edad Media mejor que todos los arquitectos y artistas de su tiempo. Bien es verdad que Thomé hemos dicho fué discípulo distinguido de D. José Churriguera, y éste supo acreditar su talento artístico hermanando en hermoso y difícil maridaje el gótico y el barroco en la sacristía de la catedral nueva de Salamanca, en la esbelta cúpula de su crucero y en la torre de la misma catedral, en cuyas obras debió aprender Thomé el enlace de la tradición con las nuevas ideas dominantes.

Toda la obra del Transparente está firmada por su autor, según la inscripción latina puesta por él mismo en el relieve en bronce del costado derecho, que dice en castellano: «Narciso de Thomé, arquitecto mayor de esta santa iglesia primada, delineó, esculpió y pintó por sí mismo toda esta obra hecha de mármol, jaspe y bronce.»

Excepto las dos estatuas de las santas Leocadia y Casilda, que fueron labradas en Génova por artista italiano con otro fin del que tienen, por encargo del cardenal Portocarrero, y aprovechadas por Thomé en este monumento, todo él es de materiales españoles y labrado por artistas de nuestra nación, presentándonos como uno de los raros casos que se ven en la historia de las bellas artes. Pues un hombre solo labora obra tan compleja, acertando a reunir con igual maestría las tres artes bellas y las industriales con sus distintos mecanismos, formando un conjunto tan armónico, bien compuesto y bien determinado, ya en su trazado, ya en la ejecución técnica de todas sus partes.

Toda esta obra, incluso la del Sagrario, su camarín y escalera que se hizo al mismo tiempo como parte integrante de ella, costó la suma de 1.492.881 reales y 28 maravedís de vellón, que exceden cerca de 15.000 duros a los 200.000 ducados que generalmente se dice haber tenido de coste.

Esta obra, no sólo dió fama imperecedera a su autor, sino también al Cardenal Astorga, gran protector de Thomé y de esta asombrosa construcción, que desde una modesta sepultura se eleva a la categoría de un *Himno Eucarístico* en piedra, anticipo precoz de las aspiraciones del catolicismo de nuestros días.

Al pasar de los tiempos llegó el de la Reacción Arquitectónica representada por D. Ventura Rodríguez, D. Juan de Villanueva y discípulos de menor cuantía que, repeliendo todo lo que no se ajustase a los cánones del arte romano, más o menos acomodado a sus gustos, criticaron con sobra de pasión, no solamente la obra de Thomé, sino todas las Arquitecturas de la Edad Media. Siendo cierto que en éstas todo les era desconocido, hasta su *clasificación*. Muy especialmente las escuelas góticas. Que a pesar de tenerlas delante de sus ojos llenas de vida, encontraron, más fácil que su estudio, despreciarlas, calificándolas de *Bárbaras*. No por tener en cuenta su origen extranjero, sino en su acepción de *disparatadas*. Procedían todos de la Edad Media; eran su descendencia natural como renacentistas, y llamaban bárbara a dicha edad, su madre. Sin duda por la oposición con que siempre nace una idea con relación a la que la engendra. El Renacimiento nació de la Edad Media, y llamó bárbara a la Edad Media.

Cean Bermúdez en su *Diccionario* dice: que esta obra dió a Thomé gran crédito en su tiempo (1732), pero se le quita hoy (1800), porque España había adelantado mucho en las Bellas Artes y por esto se descubrió, a primera vista, la ignorancia de Thomé. Y más adelante califica su obra de «feo borrón del respetable templo en que todavía existe».

Debía sentir Cean no hubiese sido ya demolido este altar, ¡sin duda como prueba completa del adelanto en Bellas Artes de la España de 1800!

Un académico de la de San Fernando y distinguido escritor, en su *Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura*, publicado en 1848, calificaba esta obra de «inmensa balumba, una de las producciones más enrevesadas de Narciso Thomé», que en él «se refleja la imaginación extraviada que le produjo». Es uno de los monumentos más singulares del estilo churrigueresco que dió lugar a desmedidos elogios y a muy amargas censuras, siendo de moda aplaudirle y vituperarle y «en uno y otro caso, con más afectación que justicia». En resumen, para Caveda no tiene este

monumento más valor que el histórico, y sólo en tal concepto merece conservarse.

D. Manuel R. Zarco del Valle, en sus *Documentos* (pág. 395), dice que la maravillosa máquina de Thomé fué «terror de académicos de antaño, asombro de las gentes, discutible siempre y siempre admirable».

Amador de los Ríos en su *Toledo Pintoresca*, lo describe a grandes rasgos y lo juzga con acritud pero con más justicia y menos virulencia que Ponz. Parro se deja llevar del clasicismo que le dominaba sin que él acabara de comprenderle. En la obra *Recuerdos y Bellezas de España*, en el tomo correspondiente a *Castilla la Nueva* es donde el Sr. Quadrado hizo sobre esta obra la expresión más justa que conocemos: «En nuestros días no se ha estudiado como merece la obra de Thomé». Y estamos enteramente conformes con este juicio.

Así siguió la crítica durante siglo y medio, juzgando despiadadamente el Transparente de la Catedral, hasta que a fines del siglo XIX se forman dos corrientes de juicio de esta obra. Predominando sobre los implacables censores otra que se acentúa en el siglo actual contraria a los apasionamientos de los que no ven en los diversos estilos arquitectónicos, una continuada sucesión de formas, respondiendo a una sucesión también de ideas. Productos ambas de la inteligencia humana en su desarrollo natural y continuo. Es esa corriente que no sólo aprecia los defectos, sino también las bellezas y el genio, acusadores de su época social, ostentadora en esta obra de un *carácter* y de una *armonía* que pugna con lo vulgar y ordinario.

El transparente pertenece a la Escuela Barroca, que comenzando en Churriguera con bastante clasicismo, va poco a poco difuminándose éste en sus sucesores. Llegando a su máximo desarrollo con Thomé. Y por exceso de vida en el detalle, va perdiendo en absoluto la forma arquitectónica y llega a su fin en la Cartuja granadina con Fr. Manuel Vázquez (1697-1765), que es ya un reflejo fiel del gongorismo y del gracianismo que la precedieron.

El estilo de Herrera fiaba la expresión arquitectónica a la *Masa*. Determina una brusca parada en el desarrollo del plateresco, que dura mientras viven el maestro y sus principales discípulos, apareciendo después los Donosos Churriguerras y otros muchos, que volviendo por los fueros del ornato, pero no ya a la

manera de los Covarrubias, habían de ir anulando la obra de Herrera, o sean, las masas por el creciente desarrollo de la ornamentación, llegando hasta alterar la nobleza de los alzados con adornos muchas veces extravagantes.

El Renacimiento representa una revolución contra el misticismo de la Edad Media.

Herrera, con su neoclasicismo, personifica una reacción contra el Renacimiento. Y el Barroco, es la protesta de éste contra aquél, pugnando por continuar su interrumpida vida.

¡Que así, en continuas acciones y reacciones, se desenvuelve el espíritu humano; como en no interrumpidas acciones y reacciones se desarrolla también la vida de la materia.

## II

### Su estética.

**Simbolismo.**—El Transparente es una vasta composición artística, en la que su autor hace intervenir a todas las Bellas Artes, a la Historia Sagrada y a toda la Naturaleza en armonioso conjunto de relieves, pinturas, profetas, santos y virtudes, para contribuir al enaltecimiento de Dios. Y que todas las artes rindan honores ante los rayos del Sol que de aquella perforación esplenden, haciendo destacarse la idea de *Dios con nosotros*, guardado tras aquel muro Sol de nuestra alma, al que rinde pleitesía desde antes de su aparición en el horizonte visible, ese otro Sol material que alimenta nuestro cuerpo.

El artista tenía que resolver el problema que se le confiara, imprimiendo a su obra una disposición, una forma general y un significado que acusase esta idea.

La oración mental en el aislamiento, es propia de inteligencias superiores. Pero si hemos de impresionar al vulgo, a la generalidad, con un Misterio, no podremos llamar su atención si no representamos este misterio o imagen en una obra material que sea la síntesis de nuestras convicciones y sentimientos religiosos, contribuyendo a la emoción con la contemplación del objeto material, afirmando sus creencias y haciéndoselas amar con más entusiasmo.

Con el fin de dar luz a una habitación, ha de manifestar exteriormente al pueblo la estancia de Dios en su trono del camarín. Y no sólo lo realiza luchando y venciendo el desconocimiento que en su época existe del arte gótico; sino que se propone y lo consigue, que nadie pase por las naves de la Girola con indiferencia, haciendo fijar la atención y la mirada en aquel Sol, símbolo del oculto en el Sagrario, que es por sí el principio de una eternidad cuyo brillo no puede amenguarlo el vuelo del tiempo.

Para ver este monumento precisa elevar la vista al cielo, hacia donde también se dirige nuestra alma henchida de anhelos y dolores que acusan con su existencia la del ser divino. Y no podrá comprenderse si se carece de una sensibilidad muy viva.

En este monumento son dignas de estudiarse las reglas de perspectiva que se manifiestan en las inclinaciones dadas a las cornisas. Y a éstas sujetó Thomé toda aquella masa, buscando un mayor efecto interrumpiendo la dirección de las líneas en su centro con una legión de ángeles en la parte inferior y en la superior por el cuadro alegórico de la Cena. Y así reviste también de una máxima importancia el óvalo transmisor al interior de la luz natural, significando la finalidad de su destino. Dando en medio del amontonamiento de nubes, rayos, serafines y arcángeles, una idea de la aparición de Dios en el Sinaí.

El punto de fuga de toda la composición se mueve sobre la vertical central. Así que la vista del observador se eleva hacia arriba involuntariamente. En el lucernario hay pintadas legiones de ángeles que descienden de lo alto y en todo él se representa una visión de los cielos, comunicándonos la unión del Dios Padre de lo Alto con el Dios Hijo del Sagrario.

La concentración de luz, que sólo por esta parte alta se recibe, aumenta los efectos de sombra en algunos puntos. Y con el empleo del mármol oscuro de Saelices, hábilmente adoptado para los fondos y perfiles, exagera los lejos, aumentando el efecto de profundidad o alejamiento perspectivo que se quería conseguir con las inclinaciones de las cornisas horizontales.

El Transparente es una gigantesca agrupación escultural. Tiene grandiosidad teatral. Ingenio en la composición y seguridad en la ejecución. Es la obra más atrevida y exuberante del Barroco. No es posible llevar más lejos el lujo y la ostentación, la variedad y a veces la confusión. En la construcción es una aleación de formas, un conjunto fantástico de riqueza, imagina-



ción y audacia de ornato y de color. Capricho armónico con las costumbres y sentires de su época. Sociedad decadente que se extasia entre delirios del más elevado refinamiento.

Siendo la Arquitectura la menos simbólica de todas las Artes, tuvo por ello que luchar Thomé con enormes dificultades para la realización de su idea. Y como en el ornato es donde el simbolismo muestra su mayor importancia, le precisó expresar en éste el símbolo. Presentándonos en una rica ornamentación las relaciones que ligán los mundos físico y moral, o sea, el significado espiritual del Monumento. Como toda la naturaleza presta galas al simbolismo, por eso toda ella se manifiesta en esta obra, realizando la idea matriz, el tributo de todas las Artes.

¡Formas de una idealidad, que busca en lo simbólico y en lo abstracto, lo que es tan difícil de expresar en la inerte e insensible materia!

Por todas partes aparecen cabezas de serafines envueltas en nubes, así como las columnas, pilastras y demás elementos, pues Thomé debió perseguir la idea de no dar claridad a su pensamiento, y valiéndose de simbolismos, sublimar la piedra ante las inteligencias superiores. Para que lo que no se viera por los ojos materiales, se adivinase por los ojos de la Fe.

Nosotros vemos en el simbolismo la manifestación de lo *moral* apoyándose en lo *natural*. Por medio de éste, el Arte impresiona a las multitudes que tratan de descifrar su sentido, no acabando de comprender por completo la significación espiritual del monumento, porque como hemos dicho, desconocemos las relaciones entre los mundos de la materia y del espíritu.

Este estudio corresponde a una ciencia que aún está por crear como cuerpo de doctrina. Porque la *Geometría Estética* es la que ha de manifestarnos, en su día, los contactos entre las *formas* y la *sensibilidad*, que es a la vez *física y moral*.

Del mismo modo podemos también afirmar que aún no se ha escrito la *Historia de la Humanidad* desde el punto de vista moral. Y todavía esperamos la venida del historiador que nos haga ver cómo aquí, en la tierra, son distribuidos los premios y los castigos, en relación con el olvido o el desprecio que hacemos de la Ley moral.

¡Atareados con el estudio de lo finito, nos olvidamos, por completo, de las constantes aspiraciones de nuestro espíritu, en su tendencia al ideal puro e infinito.

**Su idealismo.**—El aspecto ornamental de las obras de Churriguera, era también propio de sus discípulos. Para éstos, construir era adornar. Eran más dibujantes que constructores; enemigos de la rigidez de Herrera, acentuaban siempre su propia personalidad sin atender para nada a las reglas clásicas.

Representa Thomé en Arquitectura los últimos rasgos de una grandeza nacional que no quería avenirse con la decadencia de nuestro genio, que había de seguir y persistir. Y en su obra se manifiesta su protesta. Y como toda protesta es enérgica, no está la suya exenta de esa energía manifestada en el detalle. Siendo sin embargo, el Transparente, el retablo *más idealista* de todos los retablos de este templo, a pesar de sus líneas y de sus masas.

Si nos fijamos bien en todos los retablos de la Iglesia Primada, veremos que sólo representan necesidades del culto hechas *forma*. Aunque sus autores se llamen Egas o Borgoñas. Siendo, pues, manifestaciones *realistas* del Arte. Y sólo este de Thomé responde, no a una *necesidad hecha forma*, sino a *una idea*, que se hizo *sensación* en su mente para convertirse en Arte, mostrándonos a una humanidad superior a sí misma a lo que fué. Porque ni el arte realista ni el idealista se plegan en absoluto en su valor artístico a la realidad de nuestra vida.

Hizo Thomé su obra por espontáneo impulso natural, con un hermoso ideal en su mente por guía, siendo el artista de sí mismo. Esta obra no ha podido ser imitada, como tampoco lo han sido otras cumbres de las Artes. Porque éstas figuran como individualidades de muy alta estatura y a ellas como a la *pluma del genio*, no puede llegar ningún *folлонcico*. Porque su altura las hace inaccesibles.

Para nosotros, Thomé es un solitario dentro de su arte, camina sólo anidándose en su alma, sólo lo grande. Thomé, como el Greco, no se parecen a nadie. Son ellos solos. Son los parientes más cercanos del héroe de Cervantes. ¡Un loco sublime que persigue un ideal con gran fe! Nadie como aquél después del siglo XIII, plasmó la arquitectura en la manifestación de una idea, revelándonos el misterio de la Eucaristía en artes sometidas a las leyes materiales de dureza e inexpressión.

¡Misterio eucarístico que por sí sólo llena la vida entera del cristianismo! Encuentra en este monumento la forma que manifiesta tantos anhelos del alma como habían atormentado con anterioridad a tantos santos, que sólo vivieron para la adoración

de este misterio. Teresa Henríquez o la *loca del Sacramento*, San Pascual Bailón, el Beato Juan de Ribera, el P. Juan de Avila, Santa Clara de Asís, San Juan de Sahagún y muchos santos más, habrían encontrado en Thomé el intérprete en la materia del amor espiritual que a ellos les animó en esta vida. Porque Thomé en esta obra nos da, en mármol, en oro y en arte, la forma de la fe cristiana, inspirándonos amor al *misterio Santo de la Eucaristía*, cristalizado en nuestra alma abismada en la contemplación del *Altar de los misterios*; que asentándose sobre el misterio de una tumba, se corona con la estatua de la fe. Aquél nos ata a la tierra por la ley de atracción de la materia y ésta nos une con el cielo por la ley de atracción de los espíritus.

Así se explica por qué todos los que creen doblan sus rodillas delante de este altar y elevan sus almas uniéndose al coro que entona toda la creación al Dios del Saber, del Poder, y del Querer. Cuya parte central sostenida por ángeles y de ellos rodeada, nos dice: Que este retablo no es como otros retablos, sino que éste es una corona de amor que no se apoya en el suelo material, siendo sostenido por ángeles representantes de nuestro espíritu, que *lo Cree, lo Adora y lo Desea*.

**Su humorismo.**—También vemos en este monumento su poquito de *Humorismo*, representado por los dos grupos de ángeles que en la parte superior del lucernario, o sea en la parte de más dudosa estabilidad y por ello la más discutida, desempeñan funciones mecánico-artísticas. Un grupo de estos espíritus ha conseguido aplomar las columnas que custodia, y observa, riéndose, al grupo del otro lado que pugna por poner derechas las suyas, y no lo consigue a pesar de sus grandes esfuerzos.

Aun en los momentos más dramáticos de la vida se puede producir *lo Cómico*, siempre que inesperadamente se rompa el equilibrio que debe existir, ya en nuestros actos o sensaciones, o bien en las cosas. Lo mismo podemos decir del humorismo. Que en general no es más que la tristeza mezclada con la ironía y con el arte. El humorismo nos acusa siempre una tristeza que no quiere manifestarse al exterior en todo su valor. Es como sonrisa escéptica que pugna por ocultar un dolor.

¿Qué dolor querría manifestar Thomé veladamente en el esfuerzo de unos ángeles con la sonrisa de los otros? ¡Quién sabe! Aunque por el sitio en que este humorismo se nos manifiesta,

bien pudo ser la respuesta del *genio* a la ignorancia de los que dudaban de la estabilidad de una obra que fué muy discutida antes y después de su realización.

¿Querría también significar Thomé la desproporción entre nuestro débil ser y la fuerza infinita de una idea que nos agobia con su inmensa grandeza, representada por ese sol ante el cual se rendirá la conciencia humana, modulando dulcemente la satisfacción de una esperanza?

El humorismo es rarísimo en Arquitectura. Es más frecuente en la Pintura y en la Escultura. Pero lo general es ver el humorismo refugiado en el Libro. Y si en este monumento existe humorismo, será ello un dato más para hacernos ver en él toda una literatura grabada en piedra. Carácter del humorismo es dar a entender que siente lo contrario de lo que se manifiesta. Por lo que no suele ser comprendido por la generalidad que no puede apreciar el desacuerdo existente entre la *forma* y el *fondo* del asunto.

¡Siempre ha pasado lo mismo! El pueblo, el vulgo, lo que no comprende, lo rodea de misterio o de vituperio. Porque siendo incapaz de penetrar en el fondo de las cosas que se envuelven en las sombras de los simbolismos y del humorismo, no le impresiona sino lo externo, y se siente dominado por la forma, cuyo sentido ignora.

El setimiento de la forma precede siempre en el hombre al raciocinio de la misma. Por eso, El Transparente se impuso desde su principio aun a aquéllos a quienes disgustara, incluso a los puristas del clasicismo, cuya condición de escuela se sintió empuñada ante obra de tanto ingenio bajo el sentimiento de su propia impotencia aplastada, porque el clasicismo del siglo XVIII era un clasicismo híbrido. Que ellos examinen esta obra, viendo sólo *el hecho* material y prescindan del conocimiento de *las causas*, puede admitirse. Pero nosotros no podemos contentarnos con ver sólo la ampulosidad de las formas, sino que admiramos dentro *del hecho* la manifestación de la idea penetrando en el secreto del fenómeno, subordinándose éste a aquella idea religiosa madre del cristianismo, clave del *arco triunfal* de la religión de Cristo.

**Su individualismo y su Armonía con el templo.**—Ya se vé que esta obra difiere mucho de la escuela gótica. Como que ésta obedece a principios generales igualmente seguidos en todos los pueblos donde tuvo vida. Mientras que desde el siglo XVI el arte

obedece a principios particulares y llega en el Barroco a hacerse completamente *individualista*.

La arquitectura católica tiene cierta semejanza de caracteres en todos los países, que facilita su clasificación; siendo secundarias las diferencias que el artista y el clima imprimen en ella. En el Renacimiento, al contrario. Si bien el carácter es general, se modifica notablemente según el genio del autor. Distinguiéndose las obras, más que nada, por su carácter personal, desechando la uniformidad y comenzando en esta época a tomar vida la *arquitectura individualista*. En la católica dominará siempre la unidad de la idea religiosa y del dogma. En el renacimiento el principio de libertad, generador de la personalidad humana con fisonomía propia. Y el barroco, que sigue inmediatamente al renacimiento en su *modalidad clásica*, continúa la misma marcha, pero con movimiento acelerado.

Otto Schubert en su obra («El Barroco en España», traducción del alemán de D. Manuel Hernández, pág. 103), dice que la base de todo progreso artístico es la *Ley del cansancio de las formas*. Y nosotros no estamos conformes con esta afirmación. Porque entendemos que la transformación de las formas obedece, no al cansancio del sentido de la vista, sino a algo más hondo. A la constante renovación del espíritu humano, que imprime en todo su cambio, incluso en la lengua, en las costumbres y hasta en el traje: Por eso, en el juicio crítico de un arte no entra sólo el gusto e ideas de la época, sino también el concepto de tolerancia más o menos amplio de la sociedad enjuiciadora.

En arte peca de ligero el que enjuicie sin un profundo estudio, porque su concepto es muy mudable, como hijo de la variedad de la cultura social. Y lo que en una época es *gran arte*, en otra desmerece, pues todas las épocas de la vida humana han producido arte. Y todos estos artes no son más que modalidades del vivir humano, expresión de sus ansiedades en la sucesión ininterumpida de los anhelos para llegar a comprender la belleza absoluta, sin que ninguno se pueda vanagloriar de realizar por completo este *ideal*. Como en el arte no existen verdades absolutas ni permanentes, cada estilo es el germen de un nuevo modo del sentir humano, y de ahí su variedad. Aunque sí es verdad que el arte se apoya en ideas básicas que no pueden vulnerarse sin perjuicio del mismo. Porque son también leyes del mundo moral.

Por todo ello miramos con respeto esta obra del *Transparente*, hija de un artista genial, que no sólo se acomodó al sentir de su época, sino que dentro de ella *supo ser singular* según Caveda. Porque no se puede negar que esta obra tiene ornatos y movimiento de líneas no parecidos a ninguna otra obra de aquella época de retablos. Y no puede ser medianía el que se nos presenta original y altamente simbólico en las formas del detalle, en tiempos de los grandes artistas del ornato, en completa armonía con el fausto y ampulosidad de aquella vida social.

Como nuestro arte tiene caracteres más universales carecemos de exclusivismos en el estudio y apreciación de todos ellos. Y a la intransigencia de la crítica anterior respondemos nosotros con una mayor comprensión del arte de todos los siglos, apreciando los dolores y alegrías de todos los tiempos, cristalizados en sus obras. Porque toda forma nace en la edad a ella apropiada y conveniente.

Hay quien se alarma al ver dentro del monumento catedralicio una obra que revela el modo de hacer y de sentir de la primera mitad del siglo XVIII, cuando dentro de este templo tienen representación, no solamente todas las variantes del goticismo y del plateresco y del greco romano y aun del árabe. Donde hay en su claustro pinturas de Maella y de Bayeu, que sustituyen a las de Juan de Borgoña, en la capilla de Reyes Nuevos, retablo que desplazó al de Felipe de Vigarny. Y en otra retablo clásico que sustituyó al de Espayarte. Allí donde hay cuadros sin perspectiva y estatuas deformes, así como también hay cuadros llenos de ambiente y estatuas armoniosísimas. En frente de la obra de Thomé se levanta otro retablo que es, indudablemente, una belleza del clasicismo de dos genios: Ventura Rodríguez y Manuel Álvarez, ¡Y cuánta es su frialdad, que nadie se fija en esta obra! Aunque se trata de dos artistas que escalaron las cumbres de sus respectivas artes. Y tampoco hay que olvidar que de Thomé todos hablaban mal en aquella época.

¿Qué ha sucedido para que sin desconocer el positivo mérito de aquellos maestros se haya rehabilitado la figura de Thomé, reconociéndose toda la energía y vida que su obra revela? Pues que *la pasión* del ayer ha sido reemplazada con el *estudio* del hoy; como ya hemos dicho, y por éste, hemos deducido que mientras el *Transparente* es una palabra de un arte que muere por agotamiento natural cumplida su misión. El retablo de la capilla

de San Ildefonso representa un arte *muerto* mucho antes de cuando se le quiere resucitar, no bastando para hacer durable esta resurrección todo el talento de sus renombrados autores. Los estilos caídos no se resucitan para imperar de nuevo, porque su resurrección no cabe en los dominios de la inteligencia humana. Ya Mad. de Stael acertaba al declarar: que ni el arte ni la naturaleza reinciden con precisión matemática.

Al hundirse el Imperio Romano, se hundieron con él sus instituciones, sus órdenes y sus reglas. Y más tarde, de la inspiración y de la fe cristiana, nació el *Gótico*, dominando así la forma espiritualizada. Del maridaje de la Libertad con el libre examen, nació el Renacimiento. No el Greco-romano. No el del rígido módulo o geométrico, sino el *renacimiento natural*. Porque el ornato se lo presta la Naturaleza; el de la *variedad* dentro de la *unidad*, que por gradaciones varias de la vida de la idea vive apoyado en los tres reinos naturales y su vida sufre un ¡alto! en su desarrollo. Y al reanudar éste, con la exageración de su ornato, obedeciendo también a ley natural de nuestro ser, produce el Barroco, que aún tiene el mérito de hacer olvidar la *forma* por el valor de su ropaje.

El ideal de la generación presente, no es admirar una sola forma de arte, sino que las comprende y disfruta todas con refinado eclecticismo.

No despreciemos los estilos decadentes. Pues el arte es en sus épocas de declinación de extremada madurez. Y aun cuando el Sol en su marcha después de su cenit va decayendo, no por eso es menos bello. Pues aun en la tristeza de la noche es fuente de vida. Y lo mismo es el Sol de las civilizaciones representado en sus artes.

¡Quién será tan osado que fulmine excomuniones contra formas de arte. Si todas ellas no son más que palpitations del anhelo insaciable de Belleza en una rotación de ideas y sentires que durarán tanto cuanto dure el hombre!

HE DICHO.