

El Retablo Neo-románico de la Iglesia de la Encarnación de Bailén

Por Martín Malpesa Arévalo

EL MARCO ARQUITECTONICO

*L*A iglesia parroquial de la Encarnación de Bailén (Lám. 1), en la provincia de Jaén es un noble edificio labrado en piedra de asperón rojo y amarillento cortado en sillares procedentes de las canteras del país. Arquitectónicamente se trata de un templo levantado en su parte esencial a lo largo de varios siglos (XIV al XVII). Sin que pueda afirmarse que estamos ante un monumento de refinado estilo, resulta un edificio hermoso, incluso solemne y no exento de gracia. Consta de tres naves, la central más ancha que las laterales. Sostienen sus bóvedas nervadas ocho gruesos pilares. Románico, gótico, renacimiento y barroco se dan la mano en esta iglesia.

En el presbiterio, delante del testero de la nave central existía un hermoso retablo de madera, obra del siglo XVI. Estaba adornado de numerosas esculturas, columnas y diversos motivos ornamentales. Junto a la gótica imagen de la Virgen de Zocueca y otra barroca de San Dimas, atribuida a la escuela de Alonso Cano, constituía el más rico tesoro artístico del templo. Las conmociones político-sociales de 1936 redujeron a cenizas estas obras excepto «San Dimas», que se salvó, quizás, de la hoguera por ver todos en él unas calidades artísticas poco comunes; a este hecho se unió la feliz circunstancia de su fácil transporte, por eso hoy se puede admirar esta talla barroca digna de los mejores elogios.

Tras la guerra civil, el edificio, que había sido dedicado a diversos usos, volvió a recuperar el carácter para el cual había sido erigido, fue restaurado y resultando imposible colocar el antiguo retablo renacentista, del que aún se conservan algunos restos, se colocó, en su lugar una mesa de altar con templete-ostensorio columnado labrado y pulimentado en excelente piedra gris procedente de las canteras de Jabalcuz. La obra no resultaba ciertamente de un estilo puro —se mezclaba lo barroco, lo neoclásico...— no era tampoco de un exquisito gusto artístico; pero como labor artesana tenía bien ganados méritos por el fino trabajo, por la sobriedad de sus líneas y por el perfecto acabado de su pulimento y montaje.

EL PROYECTO

Con el transcurso del tiempo y sin duda como consecuencia sociorreligiosa del despegue económico de los años sesenta, unido todo al sentimiento religioso que emanaba del Concilio Vaticano II y de su preparación, se vio necesario devolver al viejo templo su retablo. No pudiéndose, materialmente, restaurar el antiguo, y quedando el testero de la nave central desangelado y frío, desprovisto de su complemento, se precisaba colocar allí una obra artística digna del noble templo.

En el año 1959, el entonces obispo de la diócesis de Jaén, doctor Félix Romero Mengíbar, insinuó al párroco de Bailén, Francisco Cavallé Cobo, en una de sus visitas la idea de erigir un retablo que reemplazara al antiguo (1). La sugerencia del prelado no cayó en saco roto y fueron presentados varios proyectos para la realización de la obra y tras el dictamen emitido por la Comisión Diocesana de Arte Sacro, el obispo encargó la realización del proyecto que presentara don Francisco Carulla i Serra, catedrático de Escultura de la Escuela Superior de Bellas Artes «San Jorge», de Barcelona. El escultor, antes de enviar su proyecto a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de Jaén, había tomado parecer a otros escultores, pin-

(1) "*Bailén, 1972*". La Iglesia de Bailén estrenó retablo, P. Morillas.

tores y arquitectos, quienes consideraban favorable el proyecto que el señor Carulla ofrecía a su consideración (2).

Carulla representó para la Comisión el artista creativo, hombre de su época de profundos conocimientos técnicos y artísticos, dotado de un sentimiento nuevo capaz de manejar el cincel, la gubia y el martillo como los medios mecánicos y eléctricos más modernos y complicados. Era la confluencia de la tradición con el presente, el arte y la técnica. Todos eran conscientes de lo que suponía elegir el proyecto de un artista así; pero no resultaba conveniente salir del paso colocando «unas maderitas doradas y mármoles imitados» (3).

Al principio se pensó como materiales básicos en el mármol, el alabastro y la caliza (4). Después, como veremos, quedó la idea inicial reducida al asperón y a la piedra caliza (5). Con estos materiales más sobrios, menos ostentosos, y sin merma alguna de la calidad artística, el retablo ganó en sobriedad y fuerza a la vez que quedaba muy bien engastado en el contexto de un edificio, el cual, según se dijo, está labrado en asperón rojo y amarillento procedente de canteras próximas a la localidad.

No pocas polémicas suscitó el referido plan de remozamiento y ornato del viejo edificio. Dos fueron, sobre todo, los motivos aducidos en contra del proyecto. Primero, se consideraba anacrónico y poco coherente el emplazamiento de una obra moderna en un antiguo templo. Segundo, el gasto a realizar sería cuantioso (6). Contra la primera argumentación se alegó que si la obra resultante era de alta calidad artística, nada perdería el edificio, al contrario quedaría enriquecido; pocos, por no decir ninguno de los templos españoles guardan unidad estilística, cada siglo ha añadido algo al

ABREVIATURAS

A.H.P.J.: Archivo Histórico Provincial de Jaén.

D D.: Documentos diocesanos.

O.C.: Obras y contratos.

(2) "*Bailén, 1972*". La Iglesia de Bailén... Ib.

(3) A.H.P.J., D.D. 100, O.C. (4).

(4) A.H.P.J., D.D. 10, O.C. (4).

(5) A.H.P.J., D.D. 40, O.C. (4).

(6) A.H.P.J., D.D. 100, O.C. (4).

anterior. Contra el segundo argumento adujo que las obras serían costeadas por el pueblo de forma totalmente voluntaria, de manera que los feligreses vieran en la realización una obra comunitaria, religiosa, social y democrática; cada cual contribuyó con lo que quiso o pudo. No faltó quien recordarse el pasaje evangélico de María Magdalena al ser reprendida por los apóstoles cuando derramaba rico perfume en los pies de Jesús, un despilfarro innecesario, que Este, en cambio, vió con agrado.

Así las cosas, el párroco a la sazón, Francisco Cavallé Cobo, alma del proyecto, emprendió las primeras gestiones, prosiguiéndolas hasta la total finalización de las obras. No pocos disgustos y laboriosos trabajos ocasionó tan difícil tarea. Los escasos recursos económicos y los recelos de algunos (7), no fueron barrera infranqueable y el retablo fue concluido. Los años han transcurrido, el polvo ha ido cayendo sobre las viejas y las nuevas piedras confundíéndolas, y lo que antes era toráneo, ajeno, ha quedado ahora incorporado de pleno como uña y carne en la pétrea fábrica de la iglesia.

El retablo en piedra que presentamos es obra proyectada, ejecutada y dirigida su colocación por el escultor y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes «San Jorge», de Barcelona, Francisco de Paula Carulla i Serra, según proyecto aprobado en noviembre de 1962 (8), proyecto que en el transcurso de los años fue modificado a tenor de tres circunstancias: económicas, litúrgicas y artísticas.

Las primeras previsiones incluían gran número de placas de mármol (9) y esculturas de alabastro que después fueron sustituidas las primeras por sillares de arenisca de color beig y rojo del país y los segundos por caliza blanca de diversas procedencias (10). Los motivos aducidos para tales modificaciones fueron de tipo económico y artístico, el mármol resultaba caro, además al ser las placas de este material pulimentados, reflejarían la luz con el consiguiente perjuicio visual y estético del que contemplara el retablo

(7) A.H.P.J., D.D. 100, O.C. (4).

(8) A.H.P.J., D.D. 100, O.C. (4).

(9) A.H.P.J., D.D. 10, O.C. (4).

(10) A.H.P.J., D.D. 80, O.C. (4).

en su conjunto (11). Esta sustitución del mármol por el asperón era algo en lo que se pensó desde los primeros momentos (12).

El tema central de la obra sería ocupado por el misterio de la Encarnación, al que está dedicado el templo. La parte superior se reservaría para el Padre Eterno. En las calles laterales irían relieves con la Crucifixión, la Visitación, la Expulsión del Paraíso y la Adoración de los Pastores. Estaba previsto que los Santos copatrones de la iglesia, Andrés y Gertrudis, junto a otros cuatro Santos más, figurasen representados entre los relieves altos y los bajos de las calles laterales. Pero fueron suprimidos a instancias del escultor, primero los cuatro Santos (13), después los dos copatrones. El motivo fue el siguiente: mientras las obras proseguían se establecían las nuevas normas litúrgicas aprobadas por el Concilio Vaticano II, y que afectaron a la celebración de la Misa. El proyecto preveía que el altar mayor quedaría emplazado bajo el retablo, según costumbre secular. El celebrante adoptaría una posición de espaldas a los fieles, por tanto era preciso retirar de aquél la mesa del altar, que se trasladó a la delantera del presbiterio. De esa forma quedaría un gran espacio libre entre el altar y el retablo con la consiguiente ruptura visual de la disposición de las esculturas. La escena central quedaba minimizada en su tamaño (2,40 m.) —siendo, como sabemos, el tema principal— con relación a las otras esculturaciones. Era, pues, preciso aumentar el tamaño de las primeras, lo que se lleva a cabo dándoles una altura de 2,90 metros.

Por otra parte, al quedar el oficiante separado del retablo, la línea visual de un asistente de mediana estatura situado en el punto medio de la nave central, recordamos que el templo tiene tres naves, proyectaba la línea de la arista superior del altar muy cerca de la línea de arista de los relieves bajos. Para evitar tal efecto se elevó la posición de éstos desde los dos metros del suelo con que hubieran sido proyectados en un principio, hasta 2,40 metros, así el espacio comprendido entre los relieves altos y bajos destinados a los copatrones quedó tan reducido que era imposible realizar el

(11) A.H.P.J., D.D. 80, O.C. (4).

(12) A.H.P.J., D.D. 40, O.C. (4).

(13) A.H.P.J., D.D. 70, O.C. (4).

primitivo proyecto sin deterioro de la armonía y equilibrio de la obra, por lo cual fueron suprimidos (14).

El grupo escultórico de la Anunciación, que presidiría el retablo iba a ser colocado contra una pared cóncava de curvatura semicilíndrica, se consideró exagerada y se atenuó dicha incurvación, dejándose el paramento ligeramente cóncavo (15). La Anunciación, Virgen y Angel se esculpirían en dos bloques de caliza blanca extraídos de la Penibética granadina, las dimensiones de estos bloques eran de $3 \times 0,80 \times 0,80$ cada uno, con lo que su inserción en un semicilindro, en lugar de superficie plana o ligeramente cóncava, podría dañar el efecto visual y estético, por lo cual, según queda dicho, se prefirió abrir la curvatura de aquél, sirviendo a la vez de soporte, receptáculo y mostrador de las esculturas. De haberse dejado volumétricamente semicilíndrico hubiera resultado estuche y en lugar de realizar las esculturas, habría atenuado su efecto, cuando lo que se pretendía desde el principio era justamente todo lo contrario (16).

Hasta el día 2 de mayo de 1970 se pensaba situar el sagrario al pie del paramento de la Anunciación, a 1,50 metros del suelo y sobre un basamento (17). Luego no se realizaría así sino que se emplazó en la capilla del testero de la cabecera de la nave del Evangelio (18).

Con la aprobación y puesta en vigor de las nuevas normas litúrgicas (sacerdote de cara a los fieles), Carulla i Serra pensó suprimir el antiguo altar y utilizar algunas partes del mismo para la nueva mesa; ésta será de un metro de ancha, para poder celebrar conjuntamente varios sacerdotes y facilitar la visión de los asistentes a las funciones religiosas; pero hasta ahora el proyecto lo contemplaba al pie del retablo, del que sólo se separaría justamente lo necesario para poder evolucionar el sacerdote (19). Este nuevo proyecto fue abandonado, prevaleciendo el

(14) A.H.P.J., D.D. 80, O.C. (4).

(15) A.H.P.J., D.D. 80, O.C. (4).

(16) A.H.P.J., D.D. 30, O.C. (4).

(17) A.H.P.J., D.D. 80, O.C. (4).

(18) A.H.P.J., D.D. 110, O.C. (4).

(19) A.H.P.J., D.D. 30, O.C. (4).

criterio de emplazamiento del altar mayor casi en el borde delantero del presbiterio, su antiguo sitio, a la vez que el sagrario se trasladaba a la capilla del testero de la nave del Evangelio, según se dijo (20).

En lugar preferente, en la base del muro cóncavo de la Anunciación y sobre cuatro gradas se situó la sede. Toda la fábrica sería de mármol de Figueras, excepto ésta, que se pensaba fuera de Burriol. Terminó siendo de madera (21).

Las previsiones establecían que el embaldosado del presbiterio fuera en damero de losas cuadradas de mármol blanco y gris, alternativamente dispuestas, en forma semejante al enlosado de la iglesia. Sin embargo, estas previsiones fueron desestimadas y aquel enlosado se sustituyó por un mármol duro y bien pulimentado de Figueras porque «permitía un abrillantado ideal» (22).

DESCRIPCION DEL RETABLO

El retablo está enmarcado en un rectángulo cuya base arranca del suelo del presbiterio midiendo 7,60 metros de anchura, siendo su altura 10,20 metros. Sobre el lado superior se sitúa un semicírculo a manera de gran tímpano de 7,60 metros de diámetro, por lo que encaja perfectamente en la anchura del rectángulo. Por consiguiente, desde la base inferior hasta el punto más elevado del semicírculo, el retablo alcanza 14 metros de altura. Todo él va adosado al testero de la cabecera de la nave central de la iglesia (lámina 2).

El conjunto puede descomponerse en cuatro partes: el semicírculo superior y las tres franjas rectangulares y verticales o calles que forman el rectángulo principal.

El semicírculo superior o tímpano contiene tres esculturas, el Padre Eterno sedente con el brazo derecho levantado y la mano en actitud de bendecir (Lám. 3); a ambos lados, sendos ángeles volan-

(20) A.H.P.J., D.D. 110, O.C. (4).

(21) A.H.P.J., D.D. 110, O.C. (4).

(22) A.H.P.J., D.D. 110, O.C. (4).

do horizontalmente adoran al Todopoderoso (Lám. 4). Las tres esculturas de caliza blanca se apoyan sobre un paramento de sillares de asperón rojo del país (Lám. 2).

El rectángulo principal se encuentra descompuesto, según se dijo, en tres franjas verticales a las que hemos denominado calles, según la antigua nomenclatura.

La calle central (Lám. 2) tiene unas dimensiones de 3,60 metros de base por 10,20 metros de lado mayor. Está incurvado resultando una superficie cóncava compuesta de sillares de asperón ligeramente amarillento de tres tipos de tamaño: 10 cm. \times 10 cm.; 10 cm. \times 20 cm., y 20 cm. \times 20 cm. Su colocación es «ordenadamente anárquica» o «muy bien desconcertada», montados en «seco», sin que aparezca argamasa o cemento entre las juntas.

Tres esculturas en caliza «muy blanca» procedente de las canteras de Sierra Nevada (23) se insertan en el paramento cóncavo, componiendo la escena bíblica de la Anunciación. La Virgen, de pie, frontalmente esculpida en un bloque de 3 m. \times \times 0,80 m. \times 0,80 m. (Lám. 5), se puede inscribir en un huso, según modelo que ya creara Alonso Cano para su famosa Inmaculada de la catedral granadina. Colocada a 5,20 metros del suelo, mantiene los pies unidos presentando el dorso; los brazos extendidos a lo largo del cuerpo con las manos levemente desplegadas y la cabeza inclinada ligeramente sobre el hombro izquierdo.

A la izquierda, de esta imagen, el arcángel mensajero Gabriel, de perfil, cabeza inclinada hacia María en actitud parlante con las rodillas ligeramente flexionadas, tiene una altura de 2,80 metros (Lám. 5). Colocado a seis metros de la base, la posición se sitúa en una línea superior a la de la Virgen y en el mismo plano del fondo.

Sobre la Virgen, siguiendo su misma línea de plomada y a treinta centímetros del lado superior del rectángulo cóncavo, el Espíritu Santo, representado por la tradicional paloma tallada en caliza, en posición invertida, con las alas extendidas presentando el dorso al espectador (Lám. 5).

(23) A.H.P.J., D.D. 80 y 120, O.C. (4).

La calle o franja vertical del lado del Evangelio está formado por dos relieves. El superior se dedica al tema de la Crucifixión. El inferior, a la Visitación de la Virgen a su prima Isabel.

El panel sobre el que se inserta la Crucifixión es un rectángulo de 1,90 metros de base por 2,20 metros de altura. Está constituido por tres bloques de piedra caliza tallada y esculpida. Su base se eleva a 13,70 metros del suelo. Tres relieves componen la escena: Cristo en la cruz, María y Juan. Cristo crucificado, de frente con los brazos extendidos en la cruz, la cabeza flexionada a la derecha, escuálido, presentando el dorso de los pies y acariciado por la Madre, que se encuentra junto a El, delante de su brazo derecho. La escena dolorosa es contemplada por el «discípulo amado», cabizbajo, de perfil, junto a Cristo, delante de su brazo izquierdo. Las tres esculturas presentan isocefalia (Lám. 6).

El panel inferior es un rectángulo de las mismas características y dimensiones que el superior. Acoge el relieve que representa el tema de la Visitación. Las figuras centrales son la Virgen y su prima Isabel, que de perfil se saludan estrechándose mientras los esposos a la izquierda y derecha, respectivamente, contemplan la salutación de las mujeres. La isocefalia es igualmente manifiesta (Lám. 7).

El relieve bajo se sitúa a 2,40 metros del suelo, mientras que el panel que hay debajo de él está formado por sillares de aspeón rojizo de 20 cm. × 20 cm. y de 20 cm. × 40 cm., colocados sin cemento en las juntas, y dispuestas de forma asimétrica componiendo un rectángulo de 1,95 m. × 2,35 m. Entre el relieve de la Visitación y el de la Crucifixión se emplaza otro rectángulo de las mismas dimensiones, materiales y características que el anterior. Sobre el relieve alto, un conjunto de sillares semejantes a los anteriores se disponen de similar forma hasta fundirse con el conjunto del semicírculo o tímpano superior, sin solución de continuidad.

La franja o calle vertical del lado de la Epístola es paralela en disposición, materiales y dimensiones a la del lado del Evangelio, si bien presenta la novedad lógica de los relieves. El alto con el tema de la Expulsión de Adán y Eva del Paraíso por el

Angel del Señor. El inferior muestra el tema de la Adoración del Niño por los pastores.

En el panel de la Expulsión, de izquierda a derecha se sitúan el Angel, que de perfil con el brazo izquierdo extendido conmina a la pareja desobediente a abandonar aquel lugar paradisíaco en el que los había puesto el Creador. Adán, con la cabeza gacha, unido a su compañera que le precede en el destierro, obedece la orden (Lám. 8).

El relieve de la Adoración de los pastores es, quizá, el más rico de todos por su composición y número de figuras. Presenta seis esculturas en tres bloques prismáticos de caliza blanca. En el centro se sitúa la Virgen, Madre y trono del Niño que se sienta de frente en su regazo con su mano izquierda en el pecho y la derecha en actitud bendicente, como si de un Pantocrátor niño se tratara. La Virgen sentada frontalmente, los brazos extendidos a uno y otro costado del niño nos muestra a su Hijo presentando las palmas de las manos. No dirige su mirada al Divino Infante, sino que, muda y expectante, mira hacia un punto indeterminado.

A su derecha, izquierda del espectador, José de pie, barbado, con túnica, según tradicional iconografía, de perfil, conduce entre sus manos a un niño que de perfil igualmente contempla al Salvador.

Como símbolo de la Adoración de Jesús, la estrella conductora de cinco puntas preside la escena.

La isocefalia, más o menos marcada en los otros relieves queda aquí rota a causa de las distintas posiciones y diversas edades de los personajes representados (figuras de pie y sedentes, niños y adultos) (Lám. 9).

Todos estos relieves están esculpidos en bloques de caliza de un grosor de 55 centímetros embutidos en el muro a una profundidad de 33 centímetros sujetos por garfios metálicos. Los bloques sobresalen en 22 centímetros de esta masa pétreo, dejando libre un núcleo de 10 centímetros de espesor, surgiendo las esculturas con una profundidad de 12 centímetros (Lám. 10, 11, 12).

El conjunto del retablo se inscribe en un filete de piedra de cinco centímetros de grueso, con una profundidad de 30 centímetros. Siendo el paramento curvilíneo que sirve de enmarque a las figuras centrales, de un espesor de ocho centímetros.

COMENTARIO

El Padre Eterno, colosal Pantocrátor bendiciendo es una presentación, a la que estábamos acostumbrados desde que el arte bizantino lo difundió, lo vemos así, en actitud semejante, en numerosos monumentos bizantinos de Oriente y Occidente; en San Vital de Rávena, en Santa Prudencia de Roma, ya está plenamente formada esta iconografía, aunque no vaya siempre referida al Padre. Desde ahora un hombre barbado o no, bendiciendo, sentado en trono oriental, será el motivo iconográfico que representa a la deidad en la cumbre de su poder.

Pasará la representación a período prerrománico transcrito no ya a la piedra, sino al pergamino (Evangelarios de Durrow y de Kell, que guardan el Colegio de la Trinidad y la Biblioteca Nacional de Dublín).

Pero es el arte románico el que dará mayor difusión al Pantocrátor realizado en piedra, pintado en retablos, al fresco sobre el cuarto de bóveda del ábside de algunas iglesias. Así aparece en San Saturnino de Tolosa, en San Genis-les-Fonts, en Santiago de Compostela, en Taull, en San Martín de Vich. ¿Cuál es la novedad aquí?, Carulla i Serra nos ha presentado un Dios Padre que se sale de las proporciones y del contexto en los que venía siendo tratado. Ahora en lugar de aparecer en pequeña o mediana dimensión, acompañado de numerosas figuras, se le representa en tamaño colosal, sólo asistido de dos ángeles que a derecha e izquierda acuden a El volando para adorarlo. Los pliegues aristados del vestido, el blanco puro de la caliza contrastando con el tono rojizo del paramento semicircular en su parte superior a manera de tímpano románico, la marcada frontalidad, la posición elevada en el retablo, dan a esta obra una majestad que sin duda ha perseguido al artista. Es el Señor, que desde su altura

contempla al mundo colocado a sus pies. Sociológicamente se inspira en la Edad Media.

Los ángeles que acompañan al Padre a derecha e izquierda, colocados de perfil en posición horizontal y volando, repiten el mismo esquema del relieve visigótico de la ermita de Quintanilla de las Viñas y del románico claustro de Silos, ambos monumentos muy próximos entre sí en la actual provincia de Burgos. Las tres esculturas aisladas en su rojizo tímpano producen una sensación espacial de distanciamiento del resto del retablo y del espectador, no podemos olvidar que representa el cielo y los elementos formales y visuales se han unido aquí para comunicar esa sensación de grandeza distante y autoeficiente; a sus pies discurren los hechos acontecidos en un tiempo y un espacio circunscriptible y mensurable, describe la vida del Dios Hijo, que como Hombre tiene Historia, no así en cuanto a Dios, en el que todo es presente.

En la calle lateral izquierda, en el cuerpo superior, el relieve de la Crucifixión se presenta equilibrado en su composición siguiendo la tradicional disposición románica, Cristo en la Cruz, rígido, acoge bajo sus brazos a dos discípulos, que entristecidos asisten al drama. Nuevamente hemos de comparar el relieve con los correspondientes románicos, si bien el anónimo artista medieval representó con mayor abundancia de detalles el momento supremo de la vida de Jesús. Carulla ha concebido la escena desde el punto de vista de la Redención del género humano. Cristo está en la cruz como pudiera estarlo en rico trono, no es ayudado su cuerpo a descender de aquélla por los hombres, como ocurre en la Catedral de Parma, en San Isidoro de León o en el claustro de Silos, sino que los hombres, la Humanidad, asiste al momento supremo de la Redención adorando a Cristo, quien la acoge bajo sus brazos protectores. Es la Humanidad que adora a su Dios a pesar de verlo morir.

En la escultura románica era más frecuente que los brazos inertes y péndulos colgarán de la cruz para posarse sobre los hombres; ahora es al revés, los hombres se apoyan en Cristo crucificado. Simbólicamente vemos la actitud sumisa de unos hom-

bres que veneran la potestad y la verdad a pesar de vivir en esos momentos una situación insostenible y derrotada.

Por la plasticidad del cuerpo crucificado, por las superficies planas en lugar de curvas, esta escultura recuerda la talla central del retablo gótico que Gil de Siloe realizara para la Cartuja de Miraflores.

El cuerpo superior de la calle lateral derecha, con relieve de la Expulsión queda un tanto descolocado en cuanto a temática se refiere, poco o nada tiene que ver la expulsión de Adán y Eva del Paraíso con la Historia de Cristo contada en los otros relieves, ahora bien, si consideramos la Historia de Jesús y su misión en la tierra, el tema de la Expulsión es fundamental, puesto que se trata del punto de partida para la Redención. La falta de los Primeros Padres, será reparada mediante la Encarnación y muerte de Dios Hijo.

El ángel autoritario, poder ejecutivo en términos actuales, ordena a la pareja abandonar el Paraíso. No existen aquí los gritos de dolor por la dicha perdida que vemos en la dramática pintura de Masaccio ni aparece en estas figuras la elegancia y la belleza formal de los desnudos de Durero, sino más bien se trata de la representación expresionista de la conciencia del hombre que ha obrado mal, esa conciencia es la que le obliga a asumir su propia responsabilidad obedeciendo sin protestar, sin sollozos pueriles la orden del poder ejecutivo, del ángel del Señor.

La plástica del ángel vestido de larga túnica, la tenue vestimenta de Adán y Eva reducida a simples paños ceñidos a la cintura, aumentan el efecto expresivo de regia autoridad en el mensajero y la actitud sumisa en la pareja; vemos aquí, pues, un efecto expresionista e ideológico marcado no sólo por la actitud de los representados, sino también por la indumentaria de los mismos. El pecho del ángel, concebido en una perspectiva frontal, guardando parecido con el arte egipcio, la actitud cabizbaja de los Primeros Padres, refuerzan más aún la dicotomía: autoridad-sumisión.

El cuerpo inferior de la calle lateral izquierda se destina a la representación de la Visitación. Emoción contenida y expectante

de las cuatro figuras que aquí se hilvanan. Mientras la pareja femenina se saluda en gesto suave, los testigos, los dos varones quedan alejados del Misterio; a un lado y otro del relieve, de perfil, y en posición frontal, dan un aire de distanciamiento, la vista se centra en las mujeres mientras que al pasarla sobre los dos varones la atención se distrae del tema principal. El equilibrio se consigue mediante la posición central del tronco de cono que supone el ropaje de María e Isabel y los cilindros laterales en los que se inscriben los santos esposos. Todo el conjunto es una mezcla de emoción hierática y equilibrio silencioso al contrario de lo que sucedió en la Visitación de Ghirlandaio y en las esculturas de la Catedral de Reims, en donde el equilibrio y la emoción están presentes, pero ésta ha dejado de ser estática para convertirse en comunicación dinámica de sentimientos. Nos encontramos en las dos obras, renacentista una y gótica otra, con el interés por el hombre y sus emociones. Gótico y Renacimiento miran al hombre, el primero en su última etapa se ha humanizado plenamente, el segundo es la exaltación de lo humano. Sin embargo, en nuestro retablo se busca la inmaterialidad de lo trascendente, de lo ultramundano, es el románico que Carulla i Serra ha revivido en su Visitación pétreo.

La Adoración de los pastores es el tema que informa el relieve de la calle lateral derecha en su cuerpo inferior. El más poblado de todos los del retablo, seis figuras humanas, un animal (el cordero) y un astro (la estrella guía) llenan, sin cansar la visión, el rectángulo que sirve de base. Se trata de una composición equilibrada en la que se contraponen tres figuras de adultos y otras tres de niños; cuatro en pie y dos sedentes sobre los que recaen las miradas. La Virgen, una vez más, como en la escultura románica, es el trono del Hijo que recibe la adoración del pueblo sencillo ante la complacencia del supuesto padre José. No estamos aquí frente a la «terrible» manifestación humana de Dios, como ocurría en la escultura románica ni frente a la adoración de «elegantes» e irreales pastores del Renacimiento, sino que nos situamos ante la sublimación de lo cotidiano, de lo trivial, de lo anecdótico, se trata de las «notas de sociedad» de esta revista-retablo. Composición y realización sumamente cuidadas, es, quizá, el mejor relieve de todo el conjunto; no en

vano ha sido emplazado en un lugar de fácil acceso a la visión del espectador. El menor tamaño de los relieves, a causa de la inserción de mayor número de figuras en el mismo espacio, hacía que estas corrieran el peligro de difuminarse si su localización hubiera sido elevada, lo que se ha evitado situándolos en la zona inferior del conjunto retablístico.

La calle central, sin división de cuerpos, superficie cóncava y rectangular, sirve de soporte al tema principal, la Anunciación. Destaca no sólo ya por su posición, sino por sus mayores proporciones, por la blancura de la piedra caliza y por la magnitud del paramento que los cobija. Es la obra predilecta del escultor, en ella se recreó, y a ella ha dedicado su mejor arte.

Flotando sobre un espacio, que en realidad no lo es, sino superficie cóncava, un ángel se dirige a la Virgen anunciándole la elección de su maternidad divina, mientras el Espíritu hace su aparición sobre María. La representación es conocida, la encontramos en la Catedral de Amiens, en la pintura de Fra Angélico... Pero aquí, al igual que en el tímpano, la solemnidad del monumento no se consigue por el gesto, sino por el emplazamiento de las esculturas, la magnitud de las mismas y la ausencia de cualquier otro motivo que pueda distraer la atención de quien contempla.

El Espíritu, en forma de paloma, en posición volante e invertida presentando el dorso, es motivo bien conocido por viejo, así aparece en el Bautismo de Jesús por Verrocchio. Pero ahora se equilibran las importantes masas pétreas de las dos esculturas (Virgen y ángel) con este contrapunto de la paloma colocada en el mismo eje que la Virgen. A su vez, estas tres esculturas componiendo un triángulo isósceles apoyado insólitamente sobre uno de sus vértices —los pies de la Virgen— equilibra el triángulo igualmente isósceles que forman las tres esculturas del tímpano y se apoya sobre amplia base.

Así, todo el conjunto se equilibra y el espectador cuando contempla la obra no encuentra estridencias al pasear la mirada sosegada sobre las superficies y los volúmenes, sino que, al contrario, la sensación de reposo llega desde las esculturas al espectador. Si pensamos que cada uno de los relieves pesa varias

toneladas, que el material empleado ha sido la piedra caliza, y que en ocasiones la magnitud empleada es superior a la normal, entendemos que la obra es un gran logro de medida, proporción y equilibrio.

CONCLUSION

Merleam-Ponty afirmaba: «... la Filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de la verdad». El arte no es la copia servil más o menos acertada de un hecho concreto y real, sino que el arte por sí mismo es una creación. De esta forma el artista se convierte en uno de los grandes creadores de la realidad, el cual trabajando sobre lo informe y disgregado, imprime forma y orden reflejando su personalidad y la del momento social, cultural, histórico en que se desarrolla.

El artista que vive en su época, responde a su realidad histórica, pero no ignora el bagaje del pasado. De ahí que presente y pasado se fundan en el artista, quien a su vez transmite esa simbiosis a su obra. Es por eso por lo que vemos en el retablo de la iglesia de la Encarnación de Bailén tantas y tantas influencias sin que ello redunde en menoscabo de la originalidad creativa de su autor el escultor Carulla i Serra.

Cuando un artista crea una obra, lo que realmente hace es transformar elementos existentes con anterioridad y transmitirlos, así a través de su propia sensibilidad. El artista se ve obligado en su quehacer a utilizar los medios de expresión que ya poseía con anterioridad a la realización de la obra. De la misma manera que el poeta escribe palabras, sonidos, cadencias... de un determinado orden, el escultor elige materiales, expresiones plásticas, iconografía, mensajes del pasado que realizados y colocados según criterios e inspiración personal contribuye a la creación de una obra nueva; pero los elementos, el material, la técnica, el estilo, pueden pertenecer y de hecho casi siempre pertenecen al pasado.

Según esto, vemos el retablo de la Encarnación, con un estilo post-románico o neorrománico. El hieratismo, las aristas y las superficies planas de las esculturas, el tono solemne de algunas de ellas, a la vez que la gracia y humanización del gótico, están presentes y perfectamente unidas aquí.

Los escultores impresionistas que dejaron sin trabajar parte de la superficie y volumen de sus obras han influido en Carulla que ha hecho otro tanto en su retablo en piedra.

El movimiento expresionista que cuidó mucho la actitud y el reflejo del estado de ánimo en los rostros influye notablemente en el retablo de la Encarnación.

El cubismo se preocupó por resaltar los volúmenes geométricos en sus formas más simples, las superficies planas, los ángulos diedros.. lo mismo ha hecho el escultor catalán con su retablo de Bailén.

A todos los valores expresados, aún tenemos que añadir otro más: la realización de un retablo que tanta tradición ha tenido entre nuestros artistas. En este tipo de obras, escultura, arquitectura, pintura y decoración se entremezclan para originar una creación armoniosa, compendio de las artes plásticas. Como arquitectura, el retablo es tiempo y espacio, ya hemos visto la preocupación del autor por los ángulos, las distancias, las perspectivas «desde la nave central». El espectador ha tenido que moverse dentro de un espacio, mirando distintas partes, invirtiendo en toda su contemplación estética un determinado tiempo. Ya decía Vitrubio en «De architectura libri decem», que la obra debía de ser útil, sólida y bella. El retablo, que goza de estas características es verdadera arquitectura. Por otra parte, los elementos del lenguaje arquitectónico: estructura, composición, ritmo, escala, monumentalidad y materiales, han sido estudiados y analizados con la minuciosidad que la documentación apartada nos revela.

Merlean-Ponty en «Fenomenología de la percepción», decía: «... la dimensión existencial del espacio es la profundidad, que anuncia una cierta vinculación indisoluble entre las cosas y yo». Todo esto, que responde al aspecto intelectual se complementa con el lenguaje escultórico en sus elementos de expresión que

son: forma, tensión, ritmo, escala, monumentalidad, modelado, textura, color y movimiento. Peculiaridades que las encontramos en la obra de Carulla.

Así pues, el retablo en piedra de la iglesia de la Encarnación de Bailén, constituye un conjunto arquitectónico y escultórico digno, creativo, representativo de una tendencia artística actual que asentándose en la base del presente, empleando una técnica de nuestros días, ahonda sus raíces en el pasado, proyectándose hacia el futuro.