

RETABLO DE SAN JUSTO, POR SENDO

Andrés Martínez Oria

Sendo, en el recuerdo



El 2 de julio fallecía en la casa de la Judiega, en su San Justo natal, el pintor Rosendo García Ramos, Sendo (1948-2022), y el día siguiente asistíamos a la misa funeral en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, iluminada por el retablo que ahora comentamos. Iniciado en octubre de 1999 por encargo del párroco don Ricardo Fuertes Vega, se inauguró en agosto de 2003, estando al frente de la parroquia el recientemente fallecido don Julio Alonso González. Del desarrollo, avance y vicisitudes técnicas y artísticas del proyecto tuvimos cumplida información en las conversaciones cotidianas con Sendo en el tiempo compartido en el Instituto de Astorga, y desde el principio nos pareció que la obra estaba destinada a ser quizá la cumbre de su arte.

Las notas que siguen son producto de la charla con el artista ante la propia obra la mañana del 14 de junio de 2004, un día espléndido de sol, tras la celebración del Corpus. A la espera de un momento propicio para su publicación, salen a la luz ahora que lamentablemente el pintor ya no está entre nosotros.

Cuando la obra pictórica viene a completar un espacio arquitectónico con la armonía que lo hace este retablo de los Santos Justo y Pastor, se diría que el habitáculo estaba aguardando el tesoro para albergarlo y lucirlo como el metal exhibe la piedra preciosa en él engastada. Así, el retablo de Sendo es la culminación de una obra que aguardaba lo esencial para considerarse acabada. *Finis coronat opus*. El artista tuvo que acomodarse a la tiranía de un espacio que le venía dado, y supo resolverlo con la maestría de quien ha alcanzado la madurez de su arte. Las figuras se distribuyen en un espacio que se concibe como arquitectura de arcuaciones y columnas dispuestas

en calles y pisos, como en los retablos tradicionales. Pero el cuerpo superior parece seccionado arbitrariamente por la disposición del techo, como si el retablo viniera a reclamar un espacio simbólico superior, que ha sido mutilado. Como si el retablo preexistiera a la materialización del templo. No deja de ser un guiño rebelde ante las limitaciones humanas.

La visión inicial produce ese asombro y emoción que debe concitar la obra de arte para percibirse como verdadera. No se sabe si lo hace más bello la luz naciente, que lo viste de una luminosidad deslumbrante, o la luz de la tarde, que lo sume en esa bruma honda del misterio. Hay quien lo quiere a la luz de las lámparas, prodigio de esplendores, y quien lo prefiere en la calma sugestiva de la penumbra, como se reclaman las cosas más íntimas.

Pero la visión inicial del conjunto ha de ser pórtico y entrada a un universo pleno de detalles y significaciones que están ahí para ser desveladas e interpretadas a la luz del conocimiento. Se puede descorrer la cortina invisible que lo vela y observar desde la mirada personal. También, como el día de la inauguración, puede recrearse la mirada colectiva al tiempo que se van encendiendo las luces y se muestra teatral, prodigioso, impresionante. Elevados sobre la predela de estrellas de seis puntas irregulares, orientadas hacia el centro, símbolo del camino de Santiago, los lienzos que articulan el conjunto se acomodan finalmente al espacio arquitectónico que habían de cubrir. La obra de arte es antes de nada distribución, ordenamiento, solución técnica de un problema, y en ese acierto radica buena parte del éxito final, porque los ojos han de verlo como si no hubiera otra solución posible. El prodigio ha de nacer del conjunto y de cada una de las partes, aún las más pequeñas, de tal manera que, al observar la obra concluida, nadie piense ya en los

muchos bocetos y cuidadosos estudios preliminares que propiciaron el milagro.

Los lienzos pueden mirarse aislados, singularizados, o integrados en un espacio general que, sin llegar a ser uno, da la impresión de composición única, sutilmente enlazada por la línea de horizonte, por el cromatismo discreto y luminoso de sienas, sepias y rosados que produce sosiego y reflexión, por la atmósfera leve en que moran las figuras. Una secuencia de espacios y escenas diferentes, integrados en un único escenario totalizador. Un paisaje cósmico, humanizado y trascendido por el relato de la vida, la muerte y la resurrección.



El bautismo.

Pero no hay una lectura lineal y única, una secuencia cronológica. Los ojos habrán de componer su propio itinerario que, además, no tiene por qué ser siempre el mismo, pues la pintura es lenguaje que se desarrolla en el espacio y no en el tiempo. Otra de las condiciones de la obra que aspira a perfección es la posibilidad de lecturas distintas dentro de la unidad de interpretación. La costumbre nos llevará quizá de izquierda a derecha, de la apertura al cierre, en orden sucesivo. Temas cuidadosamente elegidos, relacionados con el agua, iniciativa, al parecer, de don Ricardo, el cura promotor. *El Bautismo* y *La Pesca Milagrosa* vienen a ser metáfora del río y el mar. Así, el manriqueño «Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar» condensa la sabiduría poética medieval. Venimos del agua y al agua volvemos. Entonces aparece Jesús, que viene de Galilea al Jordán, donde Juan, para ser bautizado por él, según el evangelista Mateo, simbolizado por el hombre. Y el Jordán, donde Jesús acepta humildemente el agua bautismal de quien solo era precursor, es el Tuerto, habitado por esos angelotes que se miran en el agua de finas transparencias, como los amorcillos paganos que revoloteaban un poco por encima del mar en calma, tocando a veces el agua con la punta de los pies. La escena universal se singulariza en esos observadores anónimos de la orilla, testigos de un acontecimiento trascendente, y

en ese río que discurre entre riberas conocidas, casi familiares; San Justo, San Román, manchones amarillos de chopos vagamente otoñales y barreros que recuerdan las torcas de Nistal y Barrientos. Al otro lado, el lago de Tiberíades, mar pequeño de Galilea, es la playa que acabamos de pisar un día de verano o esa otra de Caparica, que el artista trajo en la memoria de Lisboa. Jesús acaba de subir a un altozano y señala el lugar donde han de echarse las redes. Agua vivificadora, principio y fin. Predominio de un azul que se recrea en toda la gama imaginable.

La lección evangélica ha de interpretarse, como hacían los artistas del Renacimiento y Barroco, de forma personal. El relato debe adquirir vida propia, energía diferenciada, porque ahí reside otra cualidad del arte, la propuesta original y novedosa. Así, el Nacimiento no será el belén al uso, sino una matrona fértil y vigorosa que amamanta a un niño rebosante de salud. Una mujer de la tierra que, en su fuerza nutricia, abre las piernas sin recato para ampararlo, no se vaya a caer, en ese instante tembloroso en que busca apoyo el pie inseguro. Este lienzo y el correspondiente del lado opuesto son los únicos interiores. En ambos, que desarrollan el tema del alimento sacro, las perspectivas de la cubierta apuntan a un vértice imaginario que vendría a cobijar las figuras centrales del retablo. Galpones campesinos de aquí, almacén y desván, inspirados en la casa de la abuela, pero que bien podrían evocar la pintura italiana o flamenca, tablas que dejan ver su interior y también un espacio sugerido al otro lado. Espacio iluminado, abierto a otros espacios oscuros, de amanecer o atardecer. Sensación de profundidad, de infinito, de misterio. Dentro de un marco general, levemente sugerido, cada secuencia posee su propio esquema compositivo. En el cuadro, que el artista titula significativamente *El Aguinaldo*, las figuras del Nacimiento, San José, la Virgen y el Niño, el ángel que observa desde el techo quebradizo y los pastorcillos que ofrendan productos de la tierra en un delicado bodegón de miel y fruta, evocan una interrogación abierta a múltiples lecturas. Todos están pendientes del recién nacido salvo ese niño que mira al espectador. El artista, que ha elegido familiares y vecinos como modelos, ha querido dejar un autorretrato de la propia infancia.

La Madonna de los niños Justo y Pastor viene a ser un homenaje a los santos patronos de la iglesia que, niños aún, llevan en la mano la palma del martirio. Los ampara la madre protectora que quiere acompañarles en el camino doloroso del testimonio y los sacralizan esos angelotes que asoman entre nubes y el que abre, abajo, el libro del Martirologio, las páginas donde están inscritos quienes han sufrido por la fe. Hasta aquí, un tierno homenaje a la infancia en for-

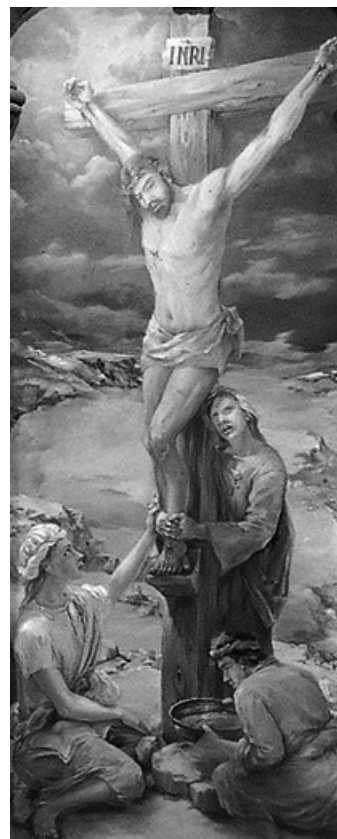
ma de niños, adolescentes y ángeles, tema suficientemente resaltado, que no tendrá tanta importancia en la otra parte del retablo. Si se había respetado una cierta convención en la indumentaria, los niños Justo y Pastor visten ropas de hoy en simbiosis renacentista de lo clásico y lo moderno. Actualización del relato en ucrónica plasticidad que lo hace más próximo y creíble. Si queremos completar el espacio vital que va del nacimiento a la muerte, tendremos que volver los ojos a la imagen que señala el lugar propicio para la pesca. La línea de horizonte deja ver un cielo alto, como de Durero, nubes densas que sugieren atardecer, hondura, misterio. Atmósfera mágica, aquí pulcritud de acuarela que da al relato ese aire de trascendencia y espiritualidad necesaria.



La Madonna de los niños Justo y Pastor.

La iconografía tradicional suele colocar al Crucificado en el centro del retablo, la parte más noble y visible, dejando al Resucitado la puerta del sagrario, pero el artista ha querido desplazarlo para llevar allí la Resurrección, en una lectura nueva y esperanzadora del Evangelio. El centro teológico no sería así la muerte, sino la resurrección. El mensaje del patetismo se sustituye por el de la esperanza. Pero la muerte está ahí, no se puede ocultar. El lienzo se titula *Stabat*

Mater. Acompañada de la Magdalena y San Juan, en composición cerrada y triangular, de donde parece surgir la cruz, María se abraza a los pies del hijo atormentado con gesto dramático en la boca entreabierta. Hay un juego de miradas significativas en el cuadro. Los ojos de Jesús, moribundo, a los seres que ama. Los de la Magdalena, a María, a quien coge amorosamente las manos. Juan, en sutil juego de espejos, quiere ver en el agua transparente de la escudilla la imagen de Jesús. La madre los tiene extraviados en un punto lejano, ausente, mirando al mundo. Laberinto significativo de manos y miradas. Y arriba, en composición clásica de triángulos opuestos por el vértice, el Crucificado. Los clavos no están en las palmas, iconografía más usual, sino por encima de la articulación de la muñeca, entre el cúbito y el radio, como debió de ser, para aguantar sin desgarrones el peso del cuerpo muerto. Leves azules, violetas tenues, pardo sufrido de la túnica, paisaje árido de piedra y terregal, cielo tormentoso. Desde la hora sexta hubo oscuridad hasta la hora nona, en que expiró, coinciden los cuatro evangelistas. Carne dolorida que evita el patetismo exagerado de la sangre. A mal Cristo, mucha sangre, se decía. Este apenas la muestra en esa anatomía vivamente muerta.



Stabat Mater.

En el espacio de los lienzos centrales, uno y múltiple, las figuras aparecen dispuestas en óvalo, la cruz arriba y el Resucitado en el centro. Es esa luna que

la iconografía incorpora a las madonnas queriendo simbolizar la tierra y la propia luna como dominio y concepción del mundo. En el centro, Jesús triunfante se eleva del sepulcro a punto de ser coronado por angelotes. El artista, encelado en el retrato, ha concebido un rostro bondadoso y justiciero a la vez, dulce y firme, duro y tolerante, surgido de la muerte, los brazos caídos, pero no del todo, las manos abiertas a la humanidad, la túnica blanca, con el flameo leve de la brisa en la ascensión, cruzada por la banda amarilla que cae del hombro y ciñe la cintura, en esa ingravidez que no alcanzan a mancillar las sombras. Una imagen divinizada, de otra esfera, que la ausencia de estigmas y resplandores raros contribuye a acercar, haciéndola así más cálida y humana. Abajo queda el paisaje desolador de una necrópolis de tumbas y cuevas excavadas en ese valle arisco de los muertos, donde habita la sombra. El espacio de arriba y el espacio de abajo. El sepulcro que ha guardado el cuerpo muerto, en perspectiva de trampantojo, oculta el sagrario que contiene el cuerpo místico. Madera de nogal con incrustaciones de haya, que va cogiendo poco a poco esa pátina del tiempo que acabará igualando la piedra pintada y la madera real, como si los colores se fueran nivelando y adaptando unos a otros, creando una suave veladura común. En los soldados que guardan el sepulcro y marcan con la lanza la dirección del costado herido, aparecen los escasos rojos que avivan el cromatismo cálido para centrar la atención en la imagen del Resucitado. Los arcángeles sedentes, vistiendo túnicas de una levedad casi traslúcida, contemplan la escena con la certeza de asistir a la Resurrección.

Aún queda el interior pleno de significados cuando Jesús, tras la Resurrección, se aparece a los discípulos de Emaús. Dentro de la absoluta libertad de temas y tratamiento de que ha gozado el artista, esta parece ser la única escena sugerida. Los adeptos y el Maestro han hecho el camino juntos y están sentados a la mesa a esa hora indecisa de la cena, cuando se ciernen las primeras sombras. Y es Jesús quien les parte el pan. Cuestión clave en el conjunto del retablo, y en cada secuencia, es la procedencia de la luz que ilumina aquello que se quiere resaltar. En la parte central, la más luminosa, la luz es horizontal y se proyecta, originando las sombras correspondientes, a izquierda y derecha. Se concibe, por tanto, una fuente de luz que vendría a ser el Resucitado. Aparte de esta, que mana del centro hacia los extremos, existe otra en cada lienzo que ilumina el hecho del Bautismo, el pecho que amamanta, la cara de los santos patronos, el rostro y pecho del Crucificado, la arena y el centro del horizonte adonde parece señalar el dedo en *La Pesca Milagrosa*. En la secuencia de *La Cena de Emaús*,

el foco de la luz está en el mismo pan, convertido en símbolo eucarístico, y se derrama por el mantel, las vestiduras y los rostros. El galpón está, como cada cuadro, cargado de objetos simbólicos. La alacena donde se guarda el pan, las lámparas encendidas, la puerta que se abre a otros espacios desconocidos donde ya parece avanzar la noche, la escalera que sube, el desván que deja ver las cazuelas de barro. Todo tan cotidiano, tan próximo, y a la vez tan significativo y universal. El vino parece servido en cerámica de Jiménez de Jamuz, y es el vino de la Consagración. La mesa está dispuesta de tal forma que deja ver a los personajes que han invitado, cuando venían de camino, a Jesús; *Quédate con nosotros, porque atardece y el día ya ha declinado*, le dicen, por boca de San Lucas. Atardecer interior. Iluminado. La escena recoge ese momento en que entró a cenar con ellos y, puesto a la mesa, *Tomó el pan, pronunció la bendición, lo partió y se lo iba dando. Entonces se les abrieron los ojos y lo reconocieron*, prosigue el mismo evangelista. Aunque hay uno que sirve la mesa, sin conciencia de lo que está pasando.



La cena de Emaús.

En el plano superior, los retratos de los evangelistas, de un realismo casi naturalista, aparecen identificados por los símbolos del tetramorfos; el buey de San Lucas, el águila de San Juan, el ángel de San Mateo y el león de San Marcos. Rostros de aquí y ahora, convertidos en imagen universal. Novedosa distribución, aprovechando los ángulos muertos de la arquitectura, en un lugar destacado, porque su escritura es la fuente de conocimiento. Y queda el ático, la parte culminante del conjunto, que se dijera un asunto me-

nor, de peregrinos que hacen el camino de Santiago con vestimenta actual, y hay más que eso. Está la cruz presidiéndolo todo, la cruz vacía que unifica y da sentido a la totalidad del mensaje, ligeramente desplazada del centro, símbolo trascendente del cristianismo materializado en el crucero de San Justo, uno de los puntos más bellos del Camino, que Sando ha querido elevar a categoría simbólica. El tema del caminante y la peregrinación, tan tratado por el artista en la etapa culminante de su obra, dignificado y trascendido, se convierte en metáfora del camino de la vida. Aquí, nuevo guiño del pintor, la ciudad celestial, Jerusalén, es Astorga, en una visión panorámica que recuerda la Toledo del Greco. La ciudad, con San Justo a los pies y el Teleno al fondo, coronado de nubes que parecen elevar el conjunto a lo sublime, adquiere aquí un simbolismo insospechado. Ese camino terregoso, en suaves sienas y manchas de bermellón, presidido por la cruz, con la ciudad casi al alcance de la mano, dibuja uno de los paisajes más hondos y significativos.



La resurrección.

El marco general lo constituye una sugerencia arquitectónica de columnas estilizadas de haya maciza, con talla inacabada que deja ver aristas que proclaman fortaleza en una geometría pura de arquivadas y arcuaciones rectilíneas deprimidas que adquieren plasticidad con la decoración de estrellas, ahora de ocho puntas, y los relieves en madera de sicomoro, la higuera silvestre, que simbolizan la escritura, en el caso de los evangelistas, el infinito, la fertilidad, y la abundancia, en las frutas y racimos que penden a los lados. Un par de veneras jacobinas apantallan la luz del ático, donde planea la paloma del Espíritu Santo.



Los Evangelistas.

Pero, además de las significaciones que emanan de cada una de las secuencias, el conjunto ha de tener un sentido claro y directo, un mensaje que todos deben captar. Además del contenido religioso, se desprende del retablo, en primer lugar, una lección de clasicismo y modernidad en el tratamiento de los temas. Lejos de conceptualizaciones abstractas que acaban hurtando el significado por querer significar demasiado, el artista se ciñe a un realismo lleno de propuestas y sugerencias. Se trata de una senda nueva, cada vez más reclamada, que avanza en la maraña de insustancialidades, apariencias y mentiras en que ha desembocado ese arte ausente del siglo recién clausurado. Era necesaria la lección, porque se ha ido demasiado lejos. Hoy la nueva modernidad, encarnada quizás en los más jóvenes, parece demandar iconos claros y evidentes, imágenes identificables. En cada lienzo de este retablo de San Justo está latente el primitivismo medieval, el esplendor renacentista y la exuberancia barroca junto a la frescura y el descaro de la actualidad. Apunta, además, a un espiritualismo nuevo, una religiosidad amable y seductora, cercana y familiar, optimista y positiva que afirma la vida cotidiana sobre el patetismo amedrentador. Una lectura moderna y fecunda de los Evangelios, que no deja por ello de reclamar una tradición artística de siglos. Una lección de arte y espiritualidad, la que nos ha dejado para siempre Sando.

Andrés Martínez Oria, 18 de noviembre de 2004

Fotografías de Imagen MAS