

«EL BAUTISMO DE JESÚS», DE LA IGLESIA DE TURRE. EL ARTE RELIGIOSO Y HUMANO DE PEDRO SOLER

JACINTO SORIANO

Profesor de la Universidad de la Soborna de París

Para muchos historiadores, el Arte, desde sus remotos orígenes rupestres, ha tenido siempre un carácter funcional, ha sido un instrumento y un medio destinado a un fin que le era radicalmente externo. La experiencia del Arte en su valor inmanente y desligado de toda finalidad –reducido a la finalidad sin fin kantiana–, es un hecho relativamente reciente. La idea vigente hoy es la total inutilidad de haber enfrentado una concepción del Arte contra la otra. El Arte puro y el Arte funcional, se piensa ahora, no estaban, en suma, tan distantes el uno del

otro o sólo lo estaban en el ámbito de teorías rígidas y excluyentes. Hoy sabemos que en toda obra de Arte, la funcionalidad que le pueda venir de la sociedad en la que se produce, no oblitera su dimensión propiamente estética, es decir, que en toda obra de arte hay significaciones no estética, del mismo modo que en toda obra humana puede haber significaciones estéticas.

Si el arte puro ha alimentado las suspicacias sobre el papel social de las formas estéticas, en el arte funcional –en sus formas diversas de arte religioso,



Motivo central (Foto de Pedro Soler)



Bocetos (Foto de Paqui Soler)

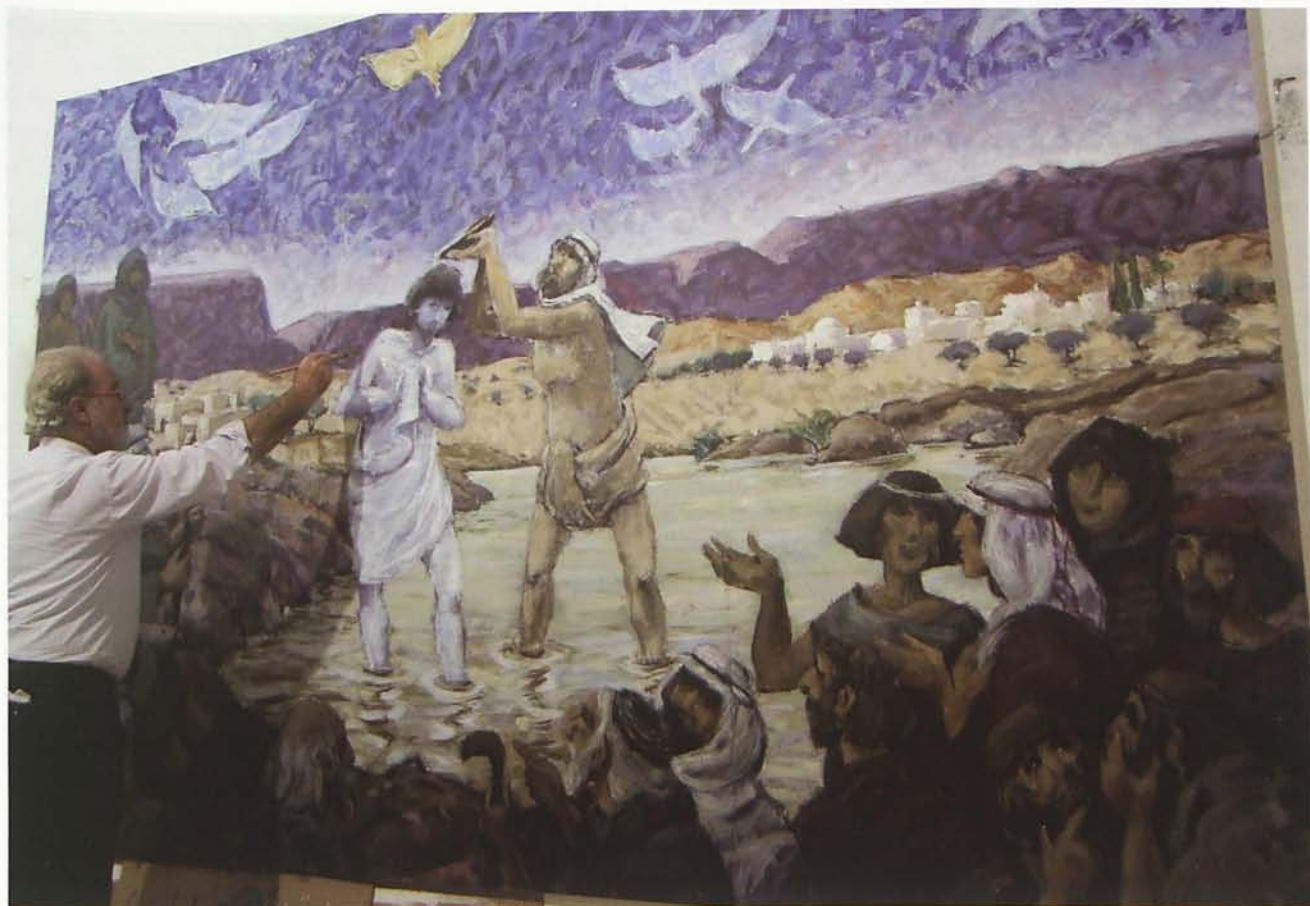
educativo, político, social, etc.— los planteamientos han llegado a suponer una verdadera devaluación de la dimensión estética. Unas citas permitirán valorar tal extremo. Lo decía con toda convicción en los años 60, Alfonso Sastre: «Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferimos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en un mundo injusto y florido de excelentes obras artísticas». (*Anatomía del realismo*) Era ésta, expresión de una larga tradición del arte «comprometido». Recordemos también la crítica que Miguel Hernández hacía de un libro de poemas de Pedro Pérez Clotet, al que calificaba de «bello excesivo», y Serrano Plaja distinguiendo muy claramente en la poesía de «combate» lo que es y no es poético. «Esta poesía no puede solamente ser poética, sino que han de estar en ella latentes, valores de historia y de humanidad». Salvo contadas excepciones, las obras obedientes a estos principios son hoy, en el mejor de los casos, meros documentos históricos.

El arte religioso, en su larguísima y extensísima tradición, también se ha cargado de una funcionalidad extraestética. Son bien conocidas las funciones del arte religioso medieval: es una ofrenda a Dios; es intermediario entre el mundo humano y el sobrena-

tural, (desde lo visible hacia lo invisible), es una afirmación de poder (ya religioso, ya político) y, la más general, de catequesis mediante la imagen para una población de fieles analfabetos. Aquí también, no cabe duda, el sentimiento religioso prima sobre la experiencia estética, hasta convertir, en muchos casos, una pintura religiosa en una verdadera imagen de arte sacro.

Sólo en los grandes artistas el conflicto queda resuelto en el ámbito de los valores estéticos. Ellos solos han sido capaces de revelar el parentesco esencial entre las formas artísticas y los sentimientos religiosos. Lo que queda por definir es la naturaleza de esta relación. Para ser breves y recordar cosas con frecuencia olvidadas, partimos del siguiente postulado: el sentimiento estético no se identifica con el sentimiento religioso, ni político, ni social, etc. Aunque las formas artísticas sean portadoras de referencias doctrinales cristianas y conlleven intensas emociones y sentimientos religiosos, unas y otros constituyen dimensiones no estéticas de la obra de arte. Para que en el dominio de la sensibilidad se pueda delimitar una dimensión estética específica es necesario que

los sentimientos que le sirvan de base se constituyan en un *Ethos* o «posición existencial» para hablar como Nietzsche. Dicho también, es necesario, que el complejo sentimental que funda las formas estéticas, adquiera una trascendencia y una universalidad radicalmente «humanas», y ello con independencia del puro sentimiento religioso. En el verdadero artista, la realización de su obra produce esta metamorfosis. Si la Verdad del sentimiento religioso, expresado en el arte, está en la trascendencia divina, la *verdad* de la experiencia estética fundada en el arte religioso, está en la profundidad humana de un *Ethos*. Es la dimensión existencial de la espiritualidad cristiana la que se hace *verdad* estética en el Arte religioso y sacro. Inversamente, este carácter esencial del arte, es lo que permite, mediante la experiencia propia de la obra —probablemente inconsciente en los fieles que contemplan el cuadro colgado del muro de una iglesia— *entrar* en los contenidos religiosos de la imagen. En la experiencia estética se da el «principio del contacto eficaz», del que hablaba Kandinsky (*Du spirituel dans l'art*, 1912), que garantiza el *encuentro* o comunión entre dos sensibilidades, la del creador y la que despiertan las formas en el espectador.



Últimas pinceladas por el autor (Foto de Paqui Soler)

EL ARTE COMPROMETIDO DE PEDRO SOLER

Críticos y admiradores de sus cuadros han hablado del *compromiso* en la pintura de Pedro Soler: «Las personas que lo conocían, dice Juan Grima, lo situaban en el contexto de una pintura social comprometida, cargada de aires de libertad, crítica y dura con el franquismo y los elementos involucionistas...»¹. El compromiso es la clave misma del arte de Pedro Soler y lo que le entronca con las corrientes pictóricas y poéticas de la modernidad más contemporánea en la que figuran poetas como Gabriel Celaya, Blas de Otero o Rafael Alberti, o cantautores como Amancio Prada, Paco Ibáñez o Raimon². Pero la singularidad de algunos de estos poetas y artistas —entre ellos Pedro Soler— es la de haber sido capaces de conjugar su arte y su exploración estética con los imperativos de la sociedad. Sin

¹ Juan Grima: *Pedro Soler. Huellas de color y barro*. Museo de Almería. Catálogo, 2008, p. 10.

² Juan Grima: *Op. cit.*, p. 10.

rechazar una finalidad exterior del arte, la lógica interna de su poética se enraíza en lo más hondo de su sensibilidad, allí donde lo más singular de una personalidad se proyecta sobre lo universal humano. Estos artistas saben siempre yuxtaponer a las exigencias reconocidas de la sociedad, la dinámica viva de su propia experiencia creadora. El *compromiso* fundador del arte de Pedro Soler, primero social y político y ahora religioso, ha sido una actitud moral y un planteamiento ideológico que nunca ha acaparado la totalidad de su proceso creador. Su aceptación de la posible funcionalidad del arte nunca se ha hecho en detrimento del arte mismo.

Como ha sucedido antes con su compromiso social y político, en la pintura actual de Pedro Soler, el «espíritu religioso», con absoluta independencia de la fe y de toda práctica devota, se ahonda en inquietud y preocupación radicalmente humanas. Sus primeros dibujos en la infancia no imitaban aquellos «santos» que se distribuían en la catequesis y en la escuela; sino que fueron algo tan «realista», como el aguador del pueblo con su mulo y sus cántaros del que guarda recuerdo el artista. La visión de esa imagen realizada en la cuartilla cuadriculada de su libre-

ta, fue el primer «asombro» que orientaría su vida escolar hacia «las formas y las sombras» más que «a las letras y a los números». Esta sería, dice, la «inclinación principal» de su vida. Con aquel asombro germinal, escribe el pintor, evocando aquel niño nacido en Sorbas, «comenzó un largo camino arduo y difícil siempre, inquieto y sinuoso la mayoría de las veces»³.

Se trata efectivamente de un «realismo» siempre trascendido por las formas estéticas. Cuando Pedro Soler evoca su paso por la Escuela de Artes de Almería y sus paseos por el barrio de La Chanca, se hace evidente que su andadura fue la terca y obsesiva persistencia de aquel «asombro» inicial. En el barrio en donde, por la misma época, los «social-realistas» (pienso en Goytisolo, entre otros), denunciaban, sin apenas mediación, injusticia, miseria y subdesarrollo, la visión de Pedro Soler entra en lo humano a través de las formas y los colores: «la blanca cal sorprendida por azuletes, rojos, anaranjados y verdes insolentes, cubrían aquella vaguada y trepaban por las laderas del cerro indiferentes al griterío de niños con tracoma y mujeres vocingleras vestidas de negro riguroso.» En estas frases se adivina un sentimiento de «injusticia», quizás de autocrítica, al constatar formas y colores «indiferentes» a la realidad. El hecho mismo de que en su recuerdo se proclame esa «indiferencia» deja adivinar la secreta ambición de aquel joven para quien la suntuosidad de las formas debe quedar enraizada en el espesor de lo social y de lo histórico, es decir, de lo humano. Su posterior militancia en el PCE clandestino testimonia esta aspiración.

La crítica ha subrayado con acierto cómo el esplendor formal y colorista de la pintura de Pedro Soler, lejos de ser un «estetismo» huero, posee siempre resonancias hondamente humanas. La riqueza y la intensidad pictórica, la vastedad de sus recursos plás-



La Magdalena (Foto de Pedro Soler)

ticos ha podido engañar a ciertos críticos que sólo han celebrado en su creación la acabada manifestación de «arte puro» y la «totalidad armónica, válida en sí misma, recreo de la vista, pintura sin más.»⁴ Los recursos pictóricos —materia, elementos plásticos, composición— realizan la paradoja de responder a la finalidad externa (social, política, religiosa, didáctica...) del Arte, por medio de su misma superación en las formas estéticas. En sus manos, éstas se ponen a significar el *sentido humano* que posee lo social, lo político y lo religioso.

La descripción del cuadro «El bautismo de Jesús», que Pedro Soler ha realizado para la iglesia de

³ Pedro Soler: Pedro Soler. *Huellas de color y barro*. Museo de Almería. Catálogo, 2008, p. 6.

⁴ Javier Villán: *Pedro Soler: Huellas de color y barro*. Museo de Almería. Catálogo, 2008, p. 48.

Turre es la ilustración de estos principios que resumen, a mi entender, el sentido más hondo de su arte. El pintor abandona el caballete y se lanza en el gran formato. El resultado es una pintura acrílica sobre madera de 4,80 x 3,60.

El Bautismo es un episodio en la vida de Jesús dentro de la Historia Sagrada del cristianismo que aparece relatado en el Nuevo Testamento. Según el Evangelio, Juan bautiza a Jesús en el río Jordán. En las primeras imágenes, las más sencillas, sólo aparecen los dos protagonistas. Su iconografía evoluciona y se enriquece con la presencia de ángeles o personas que asisten al acto. Se introducen a veces animales e incluso figuras alegóricas.

El cuadro de Pedro Soler guarda los elementos iconográficos más característicos de la escena. En un primer plano figura un grupo de personajes, entre los que se encuentran María Magdalena y la Virgen María rodeadas por otras personas que presencian el bautizo. Éste tiene lugar en el centro del cuadro: con los pies en las aguas del Jordán, Jesús recibe sobre su cabeza el agua vertida con una concha por Juan. En el fondo se extiende un paisaje de llanura en el que hay dos aglomeraciones de casas bajas y blancas y remata en un fondo de colinas oscuras. Sobre ellas un horizonte luminoso que se confunde con un cielo poblado de palomas entre las que figura la simbólica del Espíritu Santo de donde baja un rayo luminoso sobre la cabeza de Jesús.

SERENIDAD Y ENERGÍA

Otra vez evoco las palabras de Juan Grima referidas al arte de Pedro Soler: «... y sobre todo valiente al utilizar toda una gama de colores terrosos, entre el sepia, el marrón y el rojo, que añaden dramatismo a los personajes pintados, sorprendiendo pronto con un brochazo de blanco, una luz rompedora, ...» Esta es, sin duda, su clave pictórica: el colorismo en su máxima expresividad.

En el cuadro, un dibujo esquemático y sugerente diluye los contornos suaves de las figuras amables llenas de dulzura sencilla e ingenua. Las dos figuras centrales, hieráticas e inmovilizadas en la

eternidad de su gesto ritual, se han espiritualizado en su idealizada desrealización figurativa. Son «interpretaciones» poetizadas y no «representaciones» hiperrealistas como pretendían los artistas barrocos con el patetismo gesticulante y sangriento de sus imágenes y de sus pasos procesionales.

Los rostros y las formas corporales son abocetados mediante un dibujo de contornos diluidos que deja al color toda su fuerza expresiva y simbólica. Esto deja las formas al borde de la abstracción. Figuras y paisaje se convierten en manchas cromáticas en las que domina una pincelada libre, firme y expresiva. La otra forma de abstracción viene de su composición de la que hablaremos enseguida.

La gama restringida de colores —azul, blanco, ocre, amarillo— aplicados siempre en sus tonos más claros y luminosos, contiene todas las emociones del cuadro. Pedro Soler vuelve aquí a ese «arte tremen-



Espectador (Foto de Pedro Soler)



Paisaje del fondo (Foto Pedro Soler)

damente mediterráneo» que es clave de su pintura.⁵ El color azul es un recurso plástico permanente en la obra pictórica de Pedro Soler. Lo encontramos también en su cerámica en donde actúa como principio de estructuración compositiva, como estricto elemento simbólico («Desnudo con garabato azul», «Floreiro con borde azul», «Gallo con cenefa azul») o como fondo enmarcador de las figuras («Fauno seductor» o «Rapto de los faunos»...).

La espiritualidad de la escena se expresa, sobre todo, con su extrema luminosidad «mediterránea» ya aludida. Tampoco aquí se trata de una luz natural como podría deducirse de una escena de exterior y de su marco paisajístico. El intenso azul del cielo, vasto y majestuoso, está sostenido por un horizonte luminoso que sugiere un espacio infinito. Más cerca del espectador, en la escena central, irradia la luminosidad de la blancura simbólica en la figura de Jesús. Esta luz inmanente en las formas, es decir trascendente en su sentido espiritual, confiere al cuadro

⁵ Juan Grima: *Op. cit.*, p. 11.

una homogeneidad amable y acogedora que debe potenciar la empatía del contemplador del cuadro con la secuencia eterna de una historia divina. Los contrastes de luz y de color se articulan en un «armonismo» esencial como hubiera dicho Baudelaire.

Toda obra auténtica, lo sabemos, procede siempre de una herida profunda. Pero este sentimiento doloroso e incluso trágico no necesita necesariamente de la expresión de la violencia. En algunos cuadros de los años 70, es verdad, Pedro Soler expresa su «compromiso» social y político en una estética expresionista del furor. Violencia individual en el terrible cuadro *El grito inútil* (1975) que recuerda aquel otro «Grito» trágico, desgarrador y existencial de Munch, y violencia colectiva en el cartel de 1985 con motivo de la «Semana de Andalucía» en Madrid, en donde mediante un intenso expresionismo de las figuras, los rostros y los gestos comunican toda la furia revolucionaria del pueblo. Pero la dimensión hondamente humana que revelan las formas estéticas, aun en las expresiones del patetismo más trágico, crean una pintura de

una acogedora serenidad. Se ha dicho, con toda justeza, que el de Pedro Soler es un «arte gozoso». La ternura con que son tratadas las formas —dibujo, color, tonos, materia— constituye un poderoso lenguaje afectivo.

En el Bautismo de Jesús, esta serenidad optimista y esperanzada se expresa también en la composición del cuadro. Todo él está marcado por un movimiento de elevación espiritual expresado igualmente en una abstracción progresiva de las formas que pasan de los motivos figurativos a su «geometría secreta» en una marcha hacia lo pictural puro. Un cierto equilibrio estable se construye a partir de la dualidad constituida por la vertical de las figuras centrales en el eje medio del cuadro y el juego de horizontales de los demás personajes y del espacio. En la geometría equilibrada de horizontales y verticales, se imponen éstas en un impulso ascensional marcado por las figuras centrales, que se prolongan en el movimiento creado por la línea que las une al símbolo del Espíritu Santo. Este ritmo ascendente de sentido espiritual —todos sus motivos son figuras sagradas— se equilibra con la horizontal de líneas y planos paralelos que se suceden, desde el plano constituido por el personaje colectivo figurado en una horizontal de bustos homogéneos, seguido por el plano luminoso del agua, y, más lejos, por los ocres y amarillos del paisaje extendido hacia el fondo del cuadro y dividido en el centro por la horizontal formada por el blanco terroso de las casas; más alto, en un contraluz oscuro de azules y negros, está el horizonte de colinas coronadas por una luminosidad difusa que se funde al plano superior del cielo, poblado de palomas cuya agitación repercute el movimiento del plano inferior de los espectadores de la escena bautismal.

Sin paradoja, esta apacible serenidad de las formas se conjuga con la expresión de una intensa energía. Ésta se manifiesta, en el grupo colectivo que ocupa el primer plano, en el carácter abocetado de las figuras, en las formas modeladas y plenas de los cuerpos y de los rostros; en la expresión de algunos de éstos, expresivamente agitados y deformados. La mímica excesiva de algunos de los primeros cuadros «comprometidos» de Pedro Soler se serena aquí para convertirse en energía psicológica en la concentrada intensidad de la atención portada por los personajes a la escena que contemplan, tanto más expresiva que contrasta con la inmovilidad de las figuras. El pueblo sujeto y actor que expresaba su rebeldía a la injusticia y al destino se ha convertido aquí en pueblo-espectador, fuente ahora de una intensa energía inte-

rior serena y retenida. Energía manifiesta también en la creación del pintor materializada en el proceso mismo de la realización del cuadro. Una serie de fotografías tomadas en diferentes momentos de este proceso permiten ver una serie de dibujos preparatorios de diversos grados de acabado. Vemos al pintor animado por un concentrado impulso interior que se manifiesta en el trazo vibrante de algunos dibujos a veces algo desordenados y de líneas y modelados caóticos y turbulentos. En otros momentos, la mano se serena como buscando el equilibrio global de la composición y de las grandes líneas de la geometría subyacente en la imagen. Aquí, lo que era impulso caótico se serena y aquieta en un equilibrio mesurado y armonioso. En otros bocetos domina la emoción interior traducida en el movimiento de la curva, casi un arabesco, de una ráfaga luminosa que luego se enfría y se serena en formas más estrictas y regulares. La turbulencia de las formas, en un torbellino espiral, se estabiliza en un rayo vertical que fija la imagen en el movimiento inmóvil y eterno de la unción divina.

Pedro Soler recoge de una larga tradición el saber que la pintura, como arte de intervenir en la sensibilidad, se hace también vehículo esencial de exaltación de la fe religiosa. Pero más allá del tema, puesto efectivamente al servicio del fervor espiritual, se sitúa la pintura con su «música de las formas» y la «melodía del cuadro» para citar otra vez al gran poeta de la modernidad que fue Baudelaire. Quizá la posición de la pintura, colgada en el muro interior del estrecho baptisterio, prive al espectador de la distancia necesaria para percibir estos elementos abstractos constituidos por la geometría secreta del cuadro.

DRAMATURGIA Y ESCENOGRAFÍA

En la tradición iconográfica de la vida de Jesús, la escena del Bautismo es esencialmente representativa y narrativa. Desde su singular visión, Pedro Soler ha realizado su propias dramaturgia y escenografía del cuadro.

Todo el sentido religioso de la imagen es portado por el elemento dramático central. El eje vertical del cuadro pasa entre los dos personajes. Sin embargo, se instala un cierto desequilibrio entre ellos. El Bautista domina la figura ligeramente inclinada de Jesús. Esto parece orientar la significación al acto mismo del bautismo. La figura de Cristo aparece entonces como el vértice de dos dimensiones trascendentes,

por una parte, el gesto bautismal de Juan, por otra, la gracia celestial caída sobre su cabeza a través del rayo luminoso enviado por el Espíritu Santo. El espectáculo posee toda la solemnidad del momento y su sentido espiritual está expresado en cierto hieratismo de las dos figuras. Dignidad que se opone a la cotidianidad de los espectadores que ocupan el primer plano. El gesto bautismal se inmoviliza en su significación eterna, mientras que el personaje coral se agita en un dinamismo interno que es el de la historia y del mundo.

La imagen religiosa realizada por el pintor obedece a las modificaciones introducidas por la tradición. Desde finales de la Edad Media los artistas cambian el ritual del bautismo y en lugar de ver a Jesús completamente sumergido en las aguas del río Jordán, —este modo de bautizar es el único encontrado en la Biblia— se ve a Juan que la derrama sobre su cabeza con la ayuda de una concha. Fue entonces cuando la iconografía tradicional del Bautismo de Jesús contenía la advocación de la Trinidad. Presencia del Padre, mediante la voz que en algunas imágenes está simbolizada por el propio texto evangélico saliendo de una boca, la del Hijo en la figura de Jesús y la del Espíritu Santo en su tradicional figura simbólica de la paloma. En un dibujo preparatorio del cuadro, Pedro Soler, parece haber querido evocar esta tradición. El Padre estaba representado por la ráfaga de una nube ondulante salida de un ojo o de una boca situada en la parte superior derecha que recuerda la estela citada en algunos cuadros y, sobre todo, la nube de la que salía la voz del Padre. La paloma simbólica del Espíritu Santo se representa en medio de esta ráfaga luminosa que cruza el azul del cielo de derecha a izquierda y se adelgaza para posarse sobre la cabeza de Jesús, que tras esta ceremonia bautismal se convierte en el Mesías. La imagen sagrada cobraba un movimiento vertiginoso en las ondulaciones luminosas, intensificado por el vuelo de dos grupos de palomas que las flanquean. Con esta metáfora, «el Espíritu», que originariamente significaba «viento» o «aliento», designaba la fuerza y la vida de Dios. Pero la doble significación teológica de la iconografía tradicional —la Epifanía, referida al Bautismo y la Teofanía, alusiva a la Trinitaria— sufre a lo largo del tiempo una evolución. Como en muchas de las representaciones del Bautismo de Jesús, en el cuadro de Pedro Soler, ha desaparecido la evocación de la Trinidad. La ráfaga luminosa ha sido borrada de la imagen con lo cual se privilegia el

protagonismo de los dos actores principales: Jesús y el Bautista, situados en el instante crucial y eterno del bautismo. Quizá el pintor haya querido buscar un mayor equilibrio entre lo espiritual y lo corporal. El Dios hecho hombre que es Jesús, asume la corporalidad y la eleva a la espiritualidad más pura. La línea blanca que une el Espíritu Santo y Jesús, ¿Marca un movimiento descendente-ascendente de lo visible a lo invisible? (¿No es esto una metáfora del Arte?) La nube o viento en ráfaga luminosa que ha desaparecido se sustituye por otro símbolo: el rayo que baja del cielo asociado a la paloma del Espíritu Santo. De ésta desciende vertical una línea blanca que sobre la cabeza de Jesús se confunde con el agua bautismal vertida por el Bautista. El Bautismo realizado por Juan queda asimilado a la unción divina en una misma figura de la espiritualidad. La paloma simbólica, según impone la tradición iconográfica, se inmoviliza en un cielo intensamente azul y blanco en donde vuelan grupos de palomas, simples contornos estilizados y manchas luminosas, que simbolizan los ángeles que también en la iconografía tradicional acompañaban como acólitos la ceremonia del Bautismo, pero que aquí, además, despiertan sentimientos de libertad y esperanza. Ante un cielo que ha enmudecido, es el pueblo, desde el primer plano del cuadro, quien recupera la palabra. Son significativos los gestos explicativos de María Magdalena sobre los pormenores del acontecimiento y lo de otro grupo de espectadores también visiblemente locuaces.

En el proceso de realización del cuadro, tras el personaje colectivo, Jesús es la primera figura dibujada por Pedro Soler en la escena central. En numerosos esbozos se precisa progresivamente la imagen. La figura, en pie en medio del agua, está ligeramente inclinada como para recibir el agua bautismal. Un paño cubre su cuerpo hasta las rodillas y las manos de Jesús cierran los pliegues a la altura del pecho, con gesto y actitud orante. La desnudez sugerida de la figura alude a su pureza: Cristo es el nuevo Adán sin pecado. La pureza del personaje también está simbolizada por el color blanco del cuerpo y del paño que lo envuelve, resaltado por su contraste con el color «bronceado» del cuerpo más desnudo del Bautista. Este color blanco simboliza igualmente la luz inmanente que irradia la figura de Cristo. Al acto del Bautismo se le nombró «Fiesta de las luces» y Cristo es visto como la «luz del mundo» que ilumina a quienes estaban en las tinieblas del pecado. En el Evangelio apócrifo se lee: «Y cuando fue bautizado, una



Preparación de colores (Foto de Paqui Soler)

gran luz emergió de las aguas y se irradió alrededor...» Luminosidad de la figura que hace de Jesús el símbolo de la renovación y del renacimiento.

Pedro Soler ha incluido otro rasgo de la iconografía tradicional. La verticalidad de las figuras centrales queda ligeramente rota por la inclinación suave del cuerpo de Jesús. En muchas representaciones del Bautismo, Jesús aparecía caminando y en algunos iconos, esboza un movimiento hacia Juan. Este gesto de inclinación del cuerpo y la posición de las piernas en leve desplazamiento, está aquí «para mostrar su iniciativa y la Voluntad del Padre».

Son raras las representaciones en las que sólo aparecen los protagonistas, Juan y Jesús. Por poner un ejemplo, recuerdo el cuadro de Murillo. La tradición iconográfica incluye ángeles, —cuando son tres parece que significaban la Trinidad— mujeres, también en número de tres, grupos numerosos de hombres, incluso vestidos con armaduras medievales. En nuestro cuadro, el primer plano está ocupado por un personaje colectivo formado por hombres y mujeres

del pueblo que asisten a la escena del bautismo. Este grupo, que incluye varias figuras santas, es un pueblo «a lo divino», absorto completamente en la observación de la escena sagrada que tiene lugar ante él: La sola figura asociada al «trabajo» —el pastor con su rebaño— presente en algunos dibujos preparatorios, desaparece del cuadro definitivo.

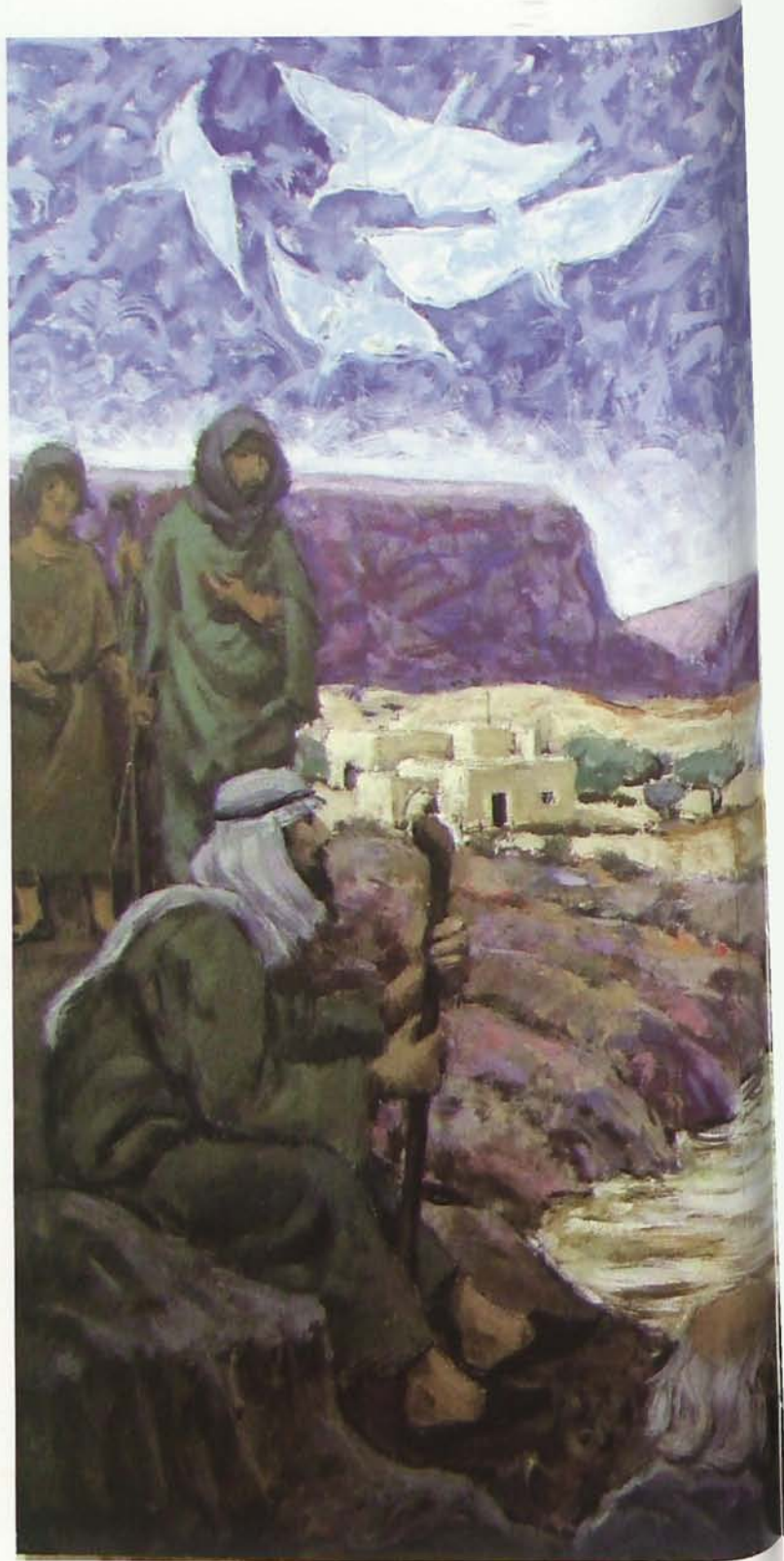
En la casi totalidad de las representaciones del Bautismo, los personajes asistentes —humanos o sobrenaturales— se inscriben en la escena representada. Todos rodean a las figuras centrales de Cristo y Juan. Pedro Soler introduce una variante significativa. El grupo colectivo se sitúa en el primer plano, enfrentado a la ceremonia bautismal. Este personaje múltiple se hace así portador de la perspectiva marcada por la mirada espectadora. Percibido el grupo en un ligero picado, representa el punto de vista del contemplador exterior del cuadro llamado a identificarse a la función observadora del colectivo. En los primeros esbozos del cuadro, el pintor comienza por la realización de este personaje múltiple. Esto sugie-

re, en la escenografía del cuadro, que su estructura está centrada en la relación actor-espectador, es decir, en la supremacía de la imagen como «representación» y en la significación «teatral» que le confiere la mirada. Es la concepción barroca de la imagen en la imagen. Dualidad estructural expresiva de una dualidad de sentido: antítesis entre el mundo de la historia marcado por el movimiento y la «palabra» de los espectadores frente a la trascendencia divina representada por la escena central marcada por la fijeza intemporal del rito bautismal. Esta antítesis ya existía en el cuadro de Piero de la Francesca, en el siglo XV. La figura que aparece detrás del Bautista despojándose de la camisa para prepararse al bautismo —está en la cola de espera de la ceremonia— es una figura impregnada de cotidianidad. Esta misma es la significación del grupo de espectadores en el cuadro de Pedro Soler.

El colectivo forma parte también del drama en el que parece poseer, además, una función coral «comentadora» del hecho. María Magdalena con su gesto alusivo a la escena central, tiene el rol del Corifeo. La circularidad envolvente de su posición en el cuadro estaba más acentuada en algunos dibujos preparatorios. A la izquierda, los personajes que cierran el semicírculo eran más numerosos y, entre ellos había un pastor con su ganado que, lo hemos dicho, ha desaparecido del cuadro.

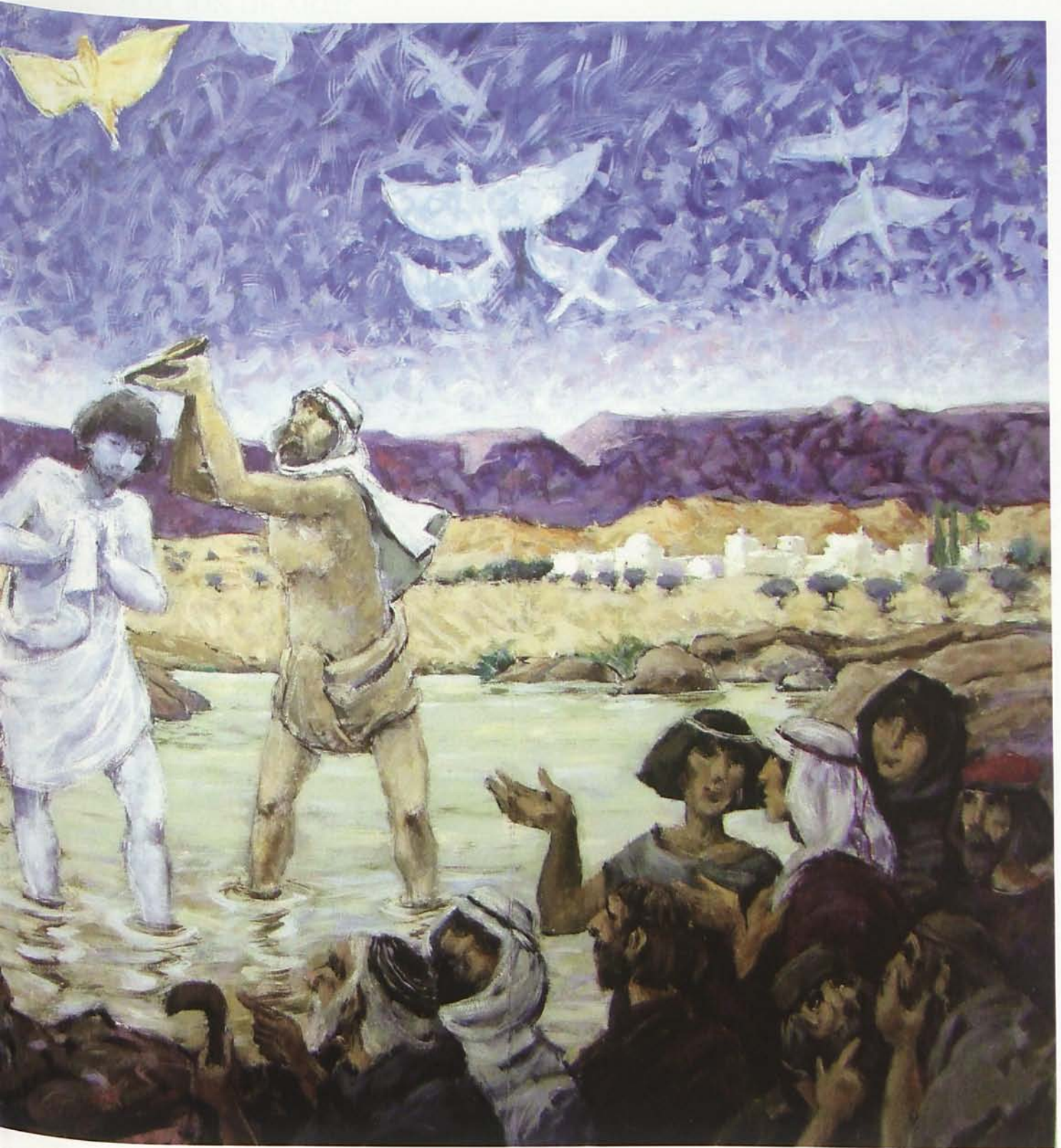
En *espectador* de la escena tiene una forma particular de intensificar el contenido dramático de la imagen central: el colectivo se compone de grupos diferentes, expresivos de las distintas actitudes adoptadas frente al hecho que ocurre ante sus ojos. Sin duda el más singularizado es el grupo de las tres mujeres: María Magdalena, la Virgen María —las dos mujeres esenciales en la vida de Jesús— y Marta. (¿Se trata de Marta, la otra hermana de Lázaro, o se trata de Isabel, la madre del Bautista?) Pedro Soler ha realizado numerosos bocetos de este grupo. Las tres mujeres constituyen un grupo con verdadera autonomía en el que María Magdalena tiene siempre la «voz» y el gesto explicativo dirigido a la Virgen María. El pañuelo blanco que envuelva la cabeza de María, en contraste con los tonos oscuros de los personajes que la rodean, se asimila al blanco, también virginal, que domina en el cuerpo de Jesús.

Un segundo grupo es el formado por los hombres situados en la parte central del primer plano. Son visibles sus bustos y uno de ellos apunta con el dedo hacia la escena central. Son, tal vez, los «sa-



cerdotes» que se inquietan de la aparición del Mesías.

Un tercer grupo está formado por dos hombres, en el ángulo inferior derecha, sus rostros siempre abocetados, en una deformación expresiva que frisa las formas grotescas, expresan probablemente el



Obra completa (480x320 cms.) (Foto de Paqui Soler)

estupor ante el «misterio» que sucede próximo a ellos o, como sugiere el pintor, la actitud escéptica ante lo que está ocurriendo.

A la izquierda del cuadro, sentado en las rocas de la orilla, un hombre apoyado en su cayado, observa apaciblemente la escena en actitud meditativa o

reflexiva. Tras él, y algo más distantes, prolongando el semicírculo del colectivo espectador, un grupo de dos personajes en pie como atraídos, desde lejos, por la trascendencia del misterio.

En el primer plano izquierda se percibe la cabeza de un hombre vuelta hacia la escena central —de espaldas al contemplador del cuadro— que, de forma cinematográfica, parece conferir al encuadre global una dimensión de visión o «cámara subjetiva», lo cual es otro factor de identificación al personaje espectador colectivo. Idéntico efecto posee la construcción escenográfica del grupo colectivo. Visto éste en ligero picado, el espacio central inmediato se yergue y el bautismo se contempla en visión frontal. Aquí la identificación del contemplador del cuadro y del espectador interior se funda en una identidad de ángulos visuales.

En la escenografía del cuadro, la estructura espacial también está cargada de simbolismo. El espacio está construido en planos horizontales superpuestos con un ligero efecto de perspectiva. Un primer plano está constituido por el espacio «invisible» ocupado por el colectivo espectador de la escena. Este espacio, proyecta la imagen hacia un «exterior» que se identifica con el de los contempladores de la pintura. Se trata de un hábil recurso escenográfico, una vez más, de identificación de éstos con el drama contenido en el cuadro. Sigue a este espacio el plano de la mancha terrosa del agua y el ocre de las rocas de la orilla. Este es el espacio dramático esencial del drama constituido por el acto ritual. Su delimitación central en el cuadro y su visibilidad frontal al espectador —el interior formado por el colectivo y el exterior de los fieles, contempladores del cuadro— es lo que confiere a la escena su carácter dramático privilegiado de portadora del sentido religioso del cuadro. En algunas representaciones del Bautismo, el paisaje es una naturaleza árida y desolada para simbolizar el mundo del pecado. Otra antigua tradición iconográfica inscribe la escena

del bautismo en el agreste paisaje de un profundo barranco por donde corre el Jordán. Su sentido teológico era el del «barranco abismal», símbolo de la honda fractura que el pecado instaura entre Dios y el hombre. En el cuadro de Pedro Soler nada de desolación, ni desgarramiento, sino un apacible y vasto paisaje de llanura en el que dominan los tonos luminosos y claros de amarillos terrosos que se extiende hasta un horizonte de colinas. Este espacio ancho y extenso está cortado en su mitad por las manchas blancas de los caseríos que subrayan la significación cotidiana y «rural» del drama. La llanura remata en unas colinas oscurecidas de negros y azules en el contraluz del atardecer y cuyas cimas se abren a la luminosidad blanca y azul de un cielo esperanzador. A esta claridad hay que añadir la abstracción, que sin romper con la figuración y el «color local», hace que el paisaje se insinue como un «état d'âme», es decir como un verdadero paisaje interior. En el mismo espacio, junto a los caseríos, aparecen las manchas oscuras de algunos árboles. Este motivo hace tal vez referencia a un elemento iconográfico que simboliza el brote de la nueva vida: Cristo es árbol de la vida y nuevo Adán.

Fue el papa Pablo VI quien, en 1964, ante un grupo de artistas italianos, afirmaba con evidente nostalgia: «Tenemos necesidad de vosotros. Hemos sido siempre amigos...» En efecto, la Iglesia católica recurrió a los más grandes artistas que, durante siglos, quedaron convertidos en propagandistas de su doctrina. Si la historia ha mostrado las inmensas obras de arte que han resultado de esta «necesidad» mutua entre la Iglesia y los artistas, hace tiempo que el divorcio se había consumado, salvo casos singularísimos. Nada más excepcional y alentador, hoy, que el párroco de una pequeña iglesia de pueblo, haya solicitado de un pintor la realización de un cuadro para su baptisterio. El párroco de Turre, próximo de la cultura y autor de varios libros, reanuda una vieja y fecunda amistad entre la Iglesia y el arte. Que así sea.

