

# D. NICOLÁS DE BUSSY, ESCULTOR

(Noticia de su actividad artística. Las esculturas simbólicas)

Por JOSÉ SÁNCHEZ MORENO

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras  
de la Universidad de Murcia

En el estudio monográfico de Ibáñez García sobre el escultor don Nicolás de Bussy (1), coloca el desaparecido Cronista de Murcia unas líneas finales en las que dice lo siguiente: «Honremos la memoria del «precursor de Salzillo en la escultura pasionaria», con quien (hay que confesarlo, aunque nos pese) Murcia fué tan olvidadiza que rayó en ingrata... ¿Llegará el día de rendirle un honor que sea, aunque tardío, justo desagravio de la ingratitud de más de dos siglos?...»

Ciertamente que no se lamentaba sin razón el ilustre investigador de nuestra historia local. Atendiendo su queja justificadísima, y convencido de la importancia que tiene, en todos los aspectos, pero sobre todo en el artístico, la personalidad casi leyendaria del famoso escultor, a quien bien puede considerarse murciano —puesto que aquí dejó lo más numeroso y gallardo de su produc-

---

(1) Murcia, 1928.



ción—, me incliné a completar el honor que se le debe, vinculando su nombre a los propósitos universitarios, de manera que en la Universidad, y, modestamente, por quien se siente nutrido de su auténtico espíritu, se asentara el homenaje diferido durante años contados por centenas. A tal objeto se encaminó la primera parte de un trabajo de investigación que se insertó en esta misma revista (1) y ahora se continúa. Porque tengo la seguridad de que, más que la oficiosa lápida—no despreciable si logra evocar y perpetuar con su fría materia lo que en ella se graba—o que un busto muchas veces supeditado a conveniencias municipales de ornato, importa trazar la estela de un trabajo en el que se manifiesten todas las circunstancias útiles para descubrir la fecundidad de un hombre durante su paso por el mundo, revelando cuanto pueda servir a la reconstrucción de su figura humana, moral y, en casos referidos a los artistas, de capacidad creadora.

No otro es el móvil de esta publicación, y sea para la Universidad de Murcia, que la difunde, el reconocimiento de haber desagraviado con ella el olvido y casi inopia que en el mundo artístico ha estado un escultor de facultades extraordinarias, genial y sin pareja en su manera personalísima de interpretar la santidad.

A lo largo de estas páginas habrá de hacerse alusión a cuestiones que constan en la citada primera parte, pero cuanto se plantea o descubre ahora constituye una nueva tarea para aclarar determinados extremos relacionados con su vida y actividad artística, que pueden revelar aspectos interesantes en las de todo artista.

## **BUSSY, EN VALENCIA**

Según la afirmación de Dempere, llegó don Nicolás

---

(1) Núm. 2; primer trimestre de 1943: págs. 121-150 y cinco reproducciones fotográficas.



a la capital levantina cuando contaba veintidós años. Allí se puso en relación con el escultor-tallista Tomás Sanchis, y es de suponer que en su taller adquiriría los conocimientos técnicos elementales del arte a que se dedicó y en el cual llegara a brillar de forma poco frecuente (1). Acaso su estancia, durante los años que se prolongase, le puso en contacto con los plásticos locales, bien en la época primera de su residencia allí o en sucesivas ocasiones de visita a la ciudad. Se sabe que con Senén Vila trabajó amistad, y hasta es posible que después de la llegada y establecimiento del pintor en Murcia (1678) fuera éste quien le animara a venir a nuestra tierra movido por la confianza que como escultor le merecía, y habida cuenta del extraordinario movimiento artístico que caracteriza a Murcia a partir de los primeros años del siglo xvii. Y es fama que aquí continuó el estrechísimo contacto entre Bussy y los Vila...

Otro pintor que se relaciona con él es Juan Conchillos Falcó. Por los ingresos obtenidos con el ejercicio de su profesión, el escultor llegó a adquirir una casa en Valencia, y a aquél dió poderes para arrendarla y cobrar su renta; lo descubre una escritura de 24 de julio de 1700, en la cual revocaba aquéllos (2) para concederlos más tarde (3), el 12 de noviembre del año 1701, a Onofre Calleches, vecino de Valencia y maestro de fabricar coches, para arrendar su casa de la plaza de San Francisco, «que linda con casas de Vonilla el balmayor». Indica Baquero en sus «Profesores» (4), al desarrollar sus notas sobre

---

(1) El escultor Tomás Sanchis, de quien da noticia el Barón de Alcahalí en su «Diccionario biográfico de Artistas Valencianos» (Valencia, 1897; página 395), es el autor de San Joaquín con la Virgen niña que menciona Juan Bautista León, S. J., en «El nuevo cielo del Empleo...» (Madrid, 1723; página 553) como «uno de los más afamados escultores de su tiempo» (Citado por Herrero García en su «Contribución de la Literatura a la Historia del Arte»; Madrid, 1943; pág. 63)

(2) Ante Rubio, fol. 185.

(3) Protocolo del mismo escribano, fol. 108 del libro de dicho año.

(4) Pág. 131.



Conchillos —cuyo segundo apellido no indica—, que éste trabajó en Murcia por los años de 1694 a 1697; si conoció a Bussy entonces, o ya se relacionaron antes en Valencia, no es fácil determinarlo, aunque se puede pensar que cuando el pintor vino a la ciudad del Segura no eran uno y otro extraños.

He aquí, pues, señalado otro detalle desconocido de la vida de don Nicolás, el trashumante y polifacético hombre que representó comedias haciendo papeles femeninos (según Dempere), quizás era músico, casó y enviudó, se arrebatava místicamente hasta componer angustias deprecaciones —en que aludía a la inquietud de sus andanzas, acaso «ñon sanctas»—, anduvo en negocios de minas y murió tras haber vestido el hábito religioso de los mercedarios...

### EL CIRCULO ARTISTICO DEL ESCULTOR

Por efectos del trasiego a que estuvo sometido, de una a otra ciudad del Mediodía y el Levante españoles, hubo, necesariamente, de conocer a individuos dedicados a su mismo arte. Comprobado documentalmente, en la primera parte de este estudio, que don Nicolás de Bussy fué escultor de cámara de S. M. Carlos II, el primer contacto que se nos ofrece es el que tendría con Luisa Roldán, «la Roldana», que, como harto es conocido, ostentó el mismo cargo honorífico en la Corte del Rey Hechizado. Pudiera ser un indicio de ello el hecho de que viniera a parar a la ciudad de Mula (Murcia) una imagen de Santa Clara —de las de candelero—, con destino al convento de clarisas, sin duda por el conocimiento que con aquella escultora trabaría fray Pedro de Jesús por su trato con el hijo natural de Felipe IV, don Juan de Austria, a cuyo mismo fenómeno de relación atribuí la posible hechura por Bussy de un Cristo en la Cruz, además de las razones críticas que anotaba en la susodicha parte. Ambas imá-



genes han perecido durante la Cruzada: la de la santa franciscana fué identificada por don Juan Antonio Perea, que halló una inscripción en el pecho de ella en la que decía: «Nuestra Madre Santa Clara Del Rial Convento de Mula. Iso la escultura Lvisa Roldán escultora de Sus Magestades. Año 1692» (1).

De los lugares en que «tocó» la baqueteada nave humana de don Nicolás, Granada fué uno, puesto que así nos lo hacen suponer, casi sin temor a errar, los documentos que se reprodujeron en la monografía que en estas páginas se continúa. ¿Qué de extraño tiene que, al menos por la identidad profesional, José de Mora y Pedro de Mena hubiesen sido amigos de este otro escultor que tan mal se asentó hasta que vino a Murcia? Mas no se adivina qué pudo tomar de ellos, si es que sometió alguna vez su ínclita rebeldía en el orden artístico a algo que no fuera la propia y desbordada intranquilidad.

No queda rastro de un verdadero círculo artístico de Bussy, como no sea este casi natural del oficio en Valencia, Granada, Murcia y, en menor escala, el cortesano de Madrid o el fugaz durante su estancia en Alicante, y, en este caso, con astros menores que él, que brillaba con luz propia. Y tampoco logró perpetuar su técnica e inspiración en discípulos o colaboradores, puesto que si los tuvo no entendieron la extraña concepción del maestro, ya que en él y con él empieza y remata una manera que sólo duró lo que la vida del hombre.

De su estancia en Murcia surge la curiosidad por saber dónde vivió y tuvo taller. Nada se ha dicho hasta ahora, y poco puede decirse, salvo lo que consta en una referencia indirecta que hallé en cierto documento público de 1742, varios años después de la muerte del escultor: en aquél se mencionaba, situada en la parroquia de San

(1) Hizo público este hallazgo el señor Perea en un artículo sobre motivos artísticos de Mula en el «Boletín... del Musco Provincial de Bellas Artes», Murcia, 1927; núm. 6.



Bartolomé, la «plazuela que dicen de Busi, junto a la almazara del convento de Santo Domingo» (1). Ignoro cuál será el exacto emplazamiento actual del lugar, pero sí me atrevo a suponer que en dicha plaza tendría don Nicolás vivienda y oficina, y que por su fama dió nombre, popularmente, al sitio.

### NOTICIA DEFINITIVA SOBRE «EL PRETORIO»

Era este grupo una de las «insignias» que hizo Bussy con destino a la Cofradía de la Preciosísima Sangre, y de él afirmó Ibañez García en su estudio (2) que era obra hecha entre 1701 y 1703; como al citar la fecha aducía en prueba de ella ciertos documentos que dijo haber consultado, la acepté como buena en el *Catálogo* de la obra de Bussy—con aspiración de que aun siendo lo más completo posible no dejara de ser provisional, pues algunas afirmaciones se apoyan en hipótesis, si sopesadas, rectificables—, más ahora ha de traerse la prueba documental que rebate lo afirmado. Se trata de una escritura en la cual el cirujano Antonio de Lisa, José Antolinos, Juan López Carretero y José Martínez, todos mayordomos de la Cofradía, se comprometieron el 12 de abril de 1699 à pagar a Bussy doscientos ochenta pesos escudos de plata, «del resto de las hechuras y paso del Ecce Homo», en varios plazos que se señalan en el documento (3). O sea, que antes de 1699 ya estaba hecho el grupo en que Cristo es presentado por Pilatos y un soldado al pueblo que le eligió a Barrabás mientras exigía clamorosamente la infamante pena de la cruz para el verdadero Hijo de Dios.

A propósito de esta composición, en la que aparecía el popularísimo «Berrugo», se anota que pudo inspirarse Bussy en el grabado de la Biblia lugdunense que repro-

(1) Otorgado el instrumento ante Esteban González, fol. 323 de aquel año.

(2) Op. cit., págs. 43-44.

(3) Protocolo de Rubio, fol. 62.





Figura de género conocida por «EL BERRUGO», que figuraba en el grupo pasionario «EL PRETORIO» (anterior a 1699)





dujo don Eduardo García de Diego en unas notas publicadas en el número 13 del «Boletín... del Museo de Bellas Artes de Murcia», o en una «figura de género» de Nicolás von Hagenau (por 1505 a 1510) existente en Munich (Sammlung Böhler), que representa con muy pocas variantes a un individuo de expresión pícara, vestido con ropas y gorro que difieren insignificadamente del atuendo con que se tocaba el monigote colocado bajo el balaustre tras el que se esculpió al Redentor ofrecido al escarnio de los judíos.

**LA ORACION EN LA «CEDULA»  
:: DE SAN FRANCISCO JAVIER ::**

Según se hizo constar en el *Catálogo* de Bussy, al restaurar la imagen de San Francisco Javier, procedente de la antigua iglesia de San Esteban, conocida por «La Compañía», pues era de la Orden de San Ignacio de Loyola, se halló en su interior una cédula ilegible en su totalidad por el pésimo estado a que fué reducida por la polilla. Se advierten, no obstante, en ella algunas frases sueltas, tales como las siguientes: «*humilde esclavo... Recojimiento que os suplico... perdonándomelos Señor por la preciosa Sangre... sacrosanta pasión que fué... y perdón de mis Culpas... mayor perfección en el asierto de vuestras Imágenes... virgen santísima y de todos los Santos y Santas que pudiese asser... hermana francisca y que la pueda ayudar yo... los tres beaticos que deseara daros... que lo tengo ganado con mi estudio y trauajo... esclavo de Jesús en Murcia año 1700*».

Como en la oración que contenía el papel hallado en el Cristo de la Sangre, se aprecia la misma entrecortada angustia y el recuerdo a los suyos, siempre presentes en sus peticiones a lo alto; por cierto que habla de «*tres beaticos*», quizás hijos suyos, a los que educaba en el temor de Dios con ánimo—que no sabemos si alcanzó a ser



realidad— de consagrarlos al servicio divino. Repite la petición reiterada en la «cédula» del citado Cristo, solicitando acierto en el ejercicio de su profesión, y cita a una *«hermana franciscana»*, para acabar con la fecha en que hizo la imagen, que no difiere de la que conjeturalmente le adjudiqué al catalogar la estatua del santo misionero en Oriente.

### LA TENDENCIA AL SIMBOLISMO PLASTICO

En dos de sus obras—una de ellas la más característica y definitiva del artista— muestra su preferencia e inclinación por las representaciones simbólicas, con las que se plantea un interesante problema de crítica artística: el de señalar las fuentes literarias o iconográficas que pudieran servir a Bussy como determinantes de las subjetivas interpretaciones plásticas a que nos referimos. Una es el trono para una Cruz, tallado, hecho para una Cofradía religiosa de Oribuela, en donde aparecen el Demonio, la Muerte y unos ángeles entre nubes, sobre un globo representativo del Mundo, composición conocida por «La Diabla». Otra, el «Cristo de la Sangre».

Antes de seguir adelante, es necesario precisar el valor del simbolismo como motor de ciertas realizaciones artísticas, pues en él reside gran parte de las ideas que hicieron nacer no sólo muchas de las obras del acervo plástico nacional, sino que hasta fué canon dominador en el movimiento de creación de toda una época. Fué ésta la premedieval, en la que alcanza el simbolismo escultórico su más refinada expresión, porque era propio del ideal cristiano ambiente la preferencia rigurosa del subjetivismo, de lo abstracto, sobre todo lo formal y externo. Más tarde, en la época en que se ha consolidado el espíritu del barroco en toda la vida española, tras el paréntesis renacentista extraño a la verdad sentimental del



pueblo hispánico, descubren los artistas en el simbolismo la más acorde forma de humanizar lo sobrenatural; con él, en sentir de Ludwig Pfandl, se origina una más intensa eficacia sobre sentimiento y reflexión por lo impresionantes que resultan las personificaciones.

Con el simbolismo, el caudal de energías que en el orden representativo de lo mental es utilizado por la imaginación, llega a ser expresado lo que percibió internamente, con libertad del ritmo a que están sometidos el acontecer fenomenológico y las formas en que se plasma. Tal ocurre con Bussy, que ve lo real y objetivo al través del idealismo y la subjetividad de lo abstracto en la forma, aunque ya tuviese vida concreta en otra de las artes: concretamente, la literatura. Nuestro escultor está, natural es, añadido a la naturaleza, pero en la traducción a la realidad utiliza el lenguaje del ideal de que estaba lleno, no otro que el religioso. Mas al dar vida artística a sus estatuas, no mata en germen la idea reduciéndola a simple forma humanizada para desfigurar aquélla y quedarse desatado de la abstracción generatriz; lo que hace es darle vida plástica, aun a costa de un gran esfuerzo exegético capaz y suficiente para que la emoción realista resulte acomodada y acorde con el idealismo del que fluyó la energía escultórica, administrada con sutileza en servicio de la expresión.

La imagen religiosa cumple un doble papel en España: el de recibir un culto dirigido, por medio de la animación de su humana apariencia, a Dios, la Virgen y los Santos, y la de sugerir esas conversaciones en las que la devoción pone preguntas y respuestas para que la fe supla la mudez de los bultos: en esta comunicación, el arte de la imagería y su callada voz que habla a los devotos, constituye el lenguaje de los momentos psicológicos, como escribe Hausenstein (1), medio de comunicar

(1) «Vom Geist des Barocks». Munich, 1924.



su arte con el sentimiento popular, utilizado por Bussy certeramente.

«LA DIABLESA».—Es la primera obra simbólica a que aludimos al comienzo de este apartado. Se halla en Orihuela y sirve de peana a una Cruz; en ella corren parejas invención y ejecución. Está constituida por una gran nube, entre la cual aparecen varias cabezas de querubines, apoyada en una esfera que representa el Mundo; una imagen del Diablo, medio tendida, abre la boca en un gesto desagradable, mientras enseña con una mano el fruto del árbol del Bien y del Mal a un esqueleto que tiene frente a sí, también tendido, incorporándose apoyado en los codos. Dicha escultura puede colocarse en el ciclo macabro del que tan brillantes intérpretes son Holbein «el Mozo» en el arte del grabado —con sus escenas de la «Danza de los muertos»—, Valdés Leal con sus interpretaciones pictóricas de las postrimerías (iglesia de la Caridad, de Sevilla) y Gaspar Becerra con su atribuida escultura «La Muerte», del Museo de Valladolid. El mismo tema macabro, frecuente en las estatuas sepulcrales alemanas y francesas, se manifiesta en España, si no con frecuencia, al menos con relativa profusión, como en los ejemplos de las yeserías de la capilla de los Benavente (iglesia de Santa María, en Medina de Ríoseco) y en la estatua de la Capilla Dorada salmantina.

A lo largo del transcurso de los años, lo que fué preferencia de muchos artistas del xvi y del xvii, encuentra nuevo encarnador en el artista de que nos ocupamos. El simbolismo de «La Diablesa» no es oscuro: sobre la Muerte, el Mundo y el Pecado, triunfa la Cruz, símbolo a su vez de la Redención del género humano por la segunda Persona de la Santísima Trinidad. Toda la composición es, pues, una metáfora plástica, un relato a los ojos, esa forma de sinestesia que tanto agrada a los hombres españoles del trance de nuestro barroquismo. Si se quiere, es algo que en lo tangible hace las veces del con-





Grupo «LA DIABLESA», de Orihuela (Alicante), ejemplar extraordinario de la escultura simbólica española en el estado en que se hallaba antes de 1936. Ahora ha desaparecido la Muerte y el Diablo está con mutilaciones notables.



ceptismo en la literatura, es decir, el prurito individualista y de ingeniosa originalidad que define al hombre en España, según aguda observación del famoso hispanista L. Pfandl.

«EL CRISTO DE LA SANGRE».—Mucho se ha hablado del valor artístico y simbólico de esta imagen capital de don Nicolás de Bussy, pero no se ha intentado hallar de manera definitiva las fuentes de inspiración que sirvieran al escultor para plasmar el símbolo perseguido en la forma plástica con que lo ofrecía a la contemplación devota. Sin pretensión de agotar el tema, reduzco a dos los orígenes inspiradores: literarios e iconográficos.

Al tratar de los primeros, bueno será recordar la indudable afición de Bussy a las lecturas ascéticas y místicas. Nos lo dice aquel documento que publiqué en la primera parte de este estudio, en el cual citaba en cierta comparecencia pública el robo de que había sido objeto por un criado granadino que tuvo a su servicio, que se llevó de su casa, entre otros bienes, «*un libro, su título el christiano ynterior*»; y completa la suposición el hecho de que acabara sus días en la disciplina claustral de los frailes de la Redención de Cautivos.

Lo que a la mano de Bussy había, por ser entonces mercancía pródiga en el mercado literario español, además de los Libros Sagrados, era una copiosa profusión de obras de ascética y mística, y entre los autores preferidos estaba, sin duda, fray Luis de Granada. En leer y meditar debió encontrarse tranquilo el espíritu agónico del artista, y de sus soliloquios mentales obtendría frutos de inspiración, preocupado siempre—como lo demuestran los textos de las «cédulas» del «Cristo de la Sangre» y del «San Francisco Javier»— por hallar la más depurada forma interpretativa de los misterios que cobraban vida por la fuerza de sus gubias.

Citaré en primer lugar el conocido dato del origen de la devoción a la Sangre de Cristo, nacida en Valencia a



finales de la primera mitad del siglo xvi, y trasladada a Murcia en 1603 por el lego carmelita fray Juan José de la Exaltación (1), y las novenas en su honor reimportadas de México y Valencia (2).

La imagen del Cristo de la Sangre fué originariamente compuesta con cinco angelitos, que recogían, uno, la del costado y, los otros —dos a dos—, la que manaba de las llagas de las manos; se hallaban colocados en el pie de la figura del Señor, uno, y, los otros cuatro, en cada ángulo del trono procesional en que desfilaba la escultura con su Cofradía. Su posición extraña, con los pies puestos en el suelo, en actitud de caminar —adelantada la pierna izquierda— y con la cruz en que tiene clavadas sus manos cargando sobre la espalda, por lo cual inclina su cabeza y dobla su torso por el agobio del madero, ha sido objeto de diversas interpretaciones. Díaz Cassou recurre a la sencilla y nada despreciable de que en la efusión se significa la inagotable gracia y en la posición el precepto de que cada cual tome su cruz —como El aquella en que fué inmolado— para seguirle (3). Ibáñez García, al escribir su monografía sobre el escultor, acepta la significación que resulta de identificar los conceptos teológicos Fuente de Salud y Cristo Redentor, que ve expresados en el lema de la asociación pasionaria: «*Haurietis aquas in gaudio, de fontibus Salvatoris*» (Isaías, XII, 3).

He intentado hallar la que pudiera admitirse indubitavelmente como fuente literaria de la imagen simbólica, y creo que está entre las siguientes:

1.<sup>a</sup> Del costado de Cristo manó agua y sangre. En la estatua, además de las llagas de las extremidades, sale un gran chorro de la del costado. Precisamente en el Gradual de la Misa propia de la Preciosísima Sangre de Nuestro

---

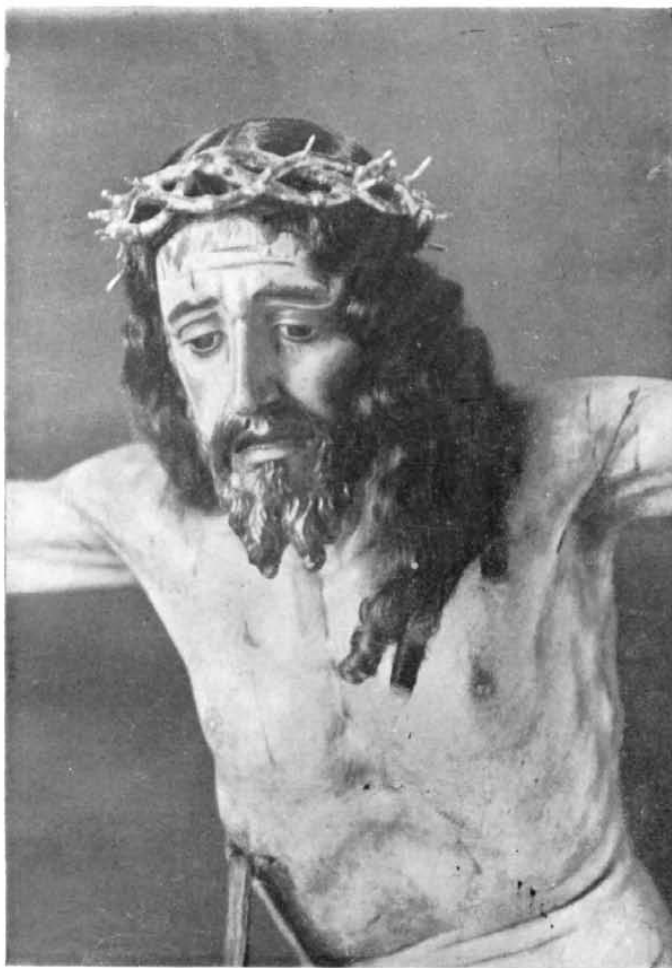
(1) Citado por Díaz Cassou en «Pasionaria Murciana». Madrid, 1897; pág. 123 y nota en ella.

(2) *Ibidem*, nota pág. 142.

(3) *Op. cit.*, pág. 143.







Cabeza y torso del CRISTO DE LA SANGRE antes de su mutilación y cremación (1693).



Señor, se recoge el versículo de San Juan, que dice: «*Hic est qui venit per aquam et sanguinem, Jesus Christus: non in aqua solum, sed in aqua et sanguine*» (Epístola 1.ª; V. 6). Idea y texto que aluden directamente a la Redención, acaso complementados por la carta paulina a los Hebreos (IX, 20), en la que se afirma: «*Hic est sanguis testamenti, quod mandavit ad vos Deus*».

2.ª El V. P. Fr. Luis de Granada mueve a considerar en su tratado ascético «De la oración y consideración» (1) sobre la Santísima Sangre, con el siguiente texto: «*Sobre todo esto veo esas cuatro llagas principales como cuatro fuentes que están siempre manando sangre; veo el suelo encharcado y arroyado de sangre; veo ese precioso licuor hollado y derramado sobre la tierra...*» El sentido literario no difiere de la representación plástica, y alude al versículo profético «*Haurietis...*» citado antes. Complétase esta idea de fray Luis en otro texto suyo, perteneciente a una obra muy difundida como lectura piadosa durante el siglo XVII, la cual, tanto como la anterior, debió ser conocida profundamente por don Nicolás de Bussy: me refiero a la titulada «De la introducción del símbolo de la Fe». En el capítulo XII de la tercera parte, encabezado como «Sexto fruto del árbol de la Cruz, que son los Sacramentos de la ley de gracia», cita el escritor «*aquellas fuentes de agua viva que saltan hasta la vida eterna*» (Juan, IV, 13) y a renglón seguido coloca el versículo de Isaías «*Haurietis...*». *Sacaréis gozosamente las aguas de las fuentes del Salvador*, cuya es la versión castellana.

Si es interesante la proximidad de los textos del Evangelista y del Profeta, no lo es menos que al discurrir el fraile dominico sobre los Sacramentos, diga de ellos que «*el mayor es el del cuerpo y sangre de nuestro Redentor, donde él está todo entero; cuerpo, alma, y divinidad; mas él primero en la orden, que es como puerta para todos los*

(1) Edición en Barcelona, de 1880; tomo I, cap. X, § IX, pág. 361.



otros es el santo bautismo. Y en el ministerio de estos dos sacramentos se nos representa que la gracia que se da en ellos procede de la pasión de Cristo».

Recuérdese por los que lo conozcan, y conste para quienes desconocen el Cristo de la Sangre, de Bussy, que ante su imagen lleva una especie de gran concha que hace funciones de pila o receptáculo para la sangre que vierte. ¿No está clara la conjunción de este símbolo alusivo al primer Sacramento y las fuentes de sus llagas, aquél puerta de los otros seis y las segundas traducción plástica del texto del Discípulo amado? Creo que ésta es la idea que movió al escultor para realizar la imagen, materializando artísticamente el concepto, de acuerdo con los escritos de Isaías, San Juan y San Pablo y según la ascesis ofrecida por fray Luis de Granada para la perfección de la vida cristiana.

Queda por aclarar, en el campo libérrimo del simbolismo, el porqué de la extraña actitud caminante en que aparece la figura del Crucificado. No es desacertada la opinión emitida por Díaz Cassou, antes reproducida, pero quizás pudieran aducirse otras de equivalente fuerza; en este aspecto, no me atrevo a asegurar como más arriba en cuanto a la procedencia literaria del concepto a que se dió forma, pero aduzco otros dos textos: el primero lo debo a una feliz observación de mi distinguido amigo el catedrático de Lengua y Literatura Españolas en esta Universidad, Dr. D. Angel Valbuena Prat, autoridad de primer orden en muchas materias.

Al departir sobre la significación de la postura de la imagen a que nos referimos, me indicó si aludiría a las palabras de la Epístola del Miércoles Santo —y nótese que pertenecen a un día elegido desde la fundación de la Cofradía de la Sangre para el desfile procesional de sus «insignias»—, por cierto también de Isaías (LXIII, 3): «*Torcular calcavi solus...*», etc. Profetiza el que anunció su visión en los días de Ozías, Joathan, Achaz y Ezequías,





Angelitos pertenecientes al «paso» del CRISTO DE LA SANGRE, que ocuparon antiguamente, con otros dos, los ángulos del trono (1693).

los combates y victorias de Jesucristo sobre los enemigos de su pueblo con aquellas terribles palabras: «*El lagar he pisado solo, y de los pueblos no hay hombre conmigo; los pisé con mi furor y los quebranté en mi ira; y la sangre de ellos salpicó mis vestidos y a todos estos los manchó*». ¿Se ha querido dar a entender con la postura que se encuentra hollando con su ira y furor el lagar...? En tal caso ha prescindido el artista de los vestidos, elemento indispensable en la exacta interpretación plástica del vaticinio, dispersando la sangre sobre el cuerpo desnudo (1).

El segundo texto lo hallo en el incomparable artifice de nuestra lengua, fray Luis de León, y en su maravilloso monumento literario «De los nombres de Cristo». En el capítulo VII del libro I menciona el agustino excelso, en apoyo del nombre *Monte* que da al Hijo de Dios, textos de los profetas Daniel e Isaías: «*Y en los postreros días será establecido el monte de la casa del Señor sobre la cumbre de todos los montes*». El Cristo de la Sangre está colocado sobre un montículo, y El que murió en el Gólgota era, en verdad, casa del Señor—del Padre—y representación de la Iglesia, casa de Aquél establecida sobre la cumbre de las más altas cimas del mundo. La interpretación del nombre que glosa fray Luis juega con las palabras de San Pablo a los de Efeso: «*El haber subido ¿qué es sino por haber descendido primero hasta lo bajo de la tierra?...*», para decir que Cristo, «*vencedor glorioso, descubrió su claridad, y ocupó la tierra y el cielo con la virtud de su nombre*».

Quizás el Cristo de la Sangre pudiera dar a entender con el simbolismo de su actitud que toca el suelo en lo alto del monte y ocupa todo aquél y el cielo, al que llegó victorioso de la muerte por el sacrificio en la Cruz... O, también pudiera haberse representado al Redentor como

(1) Este tema del Señor pisando las uvas del lagar aparece en la Puerta Speciosa del Santuario de Estíbaliz (relieve en su jamba izquierda), y ha sido descrita por Dom Ramiro de Pinedo en «El simbolismo en la escultura medieval española»; 1930; págs. 166-88.



caminando hacia el pecador para hacerle el presente de su Sangre, con la que se revalida la virtud de los Sacramentos. Esta interpretación final es la que más me agrada, y la completo con otra: el Cristo de Bussy está buscando al pecador, ya que éste no quiere ir a El, y le ofrece con la fuente inagotable de su gracia sacramental el renuevo de la Redención que alcanzaba a todos los hombres desde la eminencia del Calvario.

Se unen en dicha exégesis del simbolismo de la imagen a que nos hemos referido, los conceptos extraídos de fray Luis de Granada y la innegable entrega generosa de Cristo a los pecadores, ofreciéndose a ellos sin cesar en la septena de los Sacramentos, clave ésta, a mi juicio, del entendimiento de la simbólica estatua.

Sobre los posibles antecedentes iconográficos de la imagen, hay uno definitivo que he hallado en la magnífica colección de grabados del inteligente discernidor de esta modalidad del arte, Rvdo. D. Isidro Albert, Director del Museo Arqueológico Provincial de esta ciudad: es un buril sobre vitela, debido al flamenco Cornelius Galle, el cual, según reza al pie del grabado, «fecit et excud». Se representa a Cristo enclavado, con la Cruz puesta sobre una fuente, a cuya taza doble vierte un chorro que mana del costado abierto; en torno a aquélla se arrodillan cuatro santos de la Compañía de Jesús (San Ignacio, San Luis, San Estanislao y San Francisco Javier) y reciben sobre sus pechos las saetas que salen de las llagas de manos y pies—San Ignacio y San Francisco, las que proceden de las primeras, y los otros dos Santos, las que vienen de los segundos—, mientras contemplan extáticos al Crucificado; en lo alto, y en los ángulos de la composición, dos grupos de ángeles, cuatro a la izquierda y tres a la derecha, muestran los atributos de la Pasión, mientras del centro superior desciende el Espíritu Santo rodeado de un nimbo resplandeciente que se confunde con unas apenas apuntadas ráfagas en torno a Jesús. Este





Grabado en vitela, a buril, original de Cornelio Galle, posible antecedente iconográfico para la inspiración del CRISTO DE LA SANGRE.

(Colección Albert.)





se halla cubierto de heridas sangrantes, que ocupan toda su figura, y lleva el INRI del escarnio en el lugar acostumbrado. La composición se completa con dos árboles, al parecer pino y palmera, uno a cada lado, tras los bienaventurados. Fuera de aquélla, una inscripción reza así: «*Sagittae tuae infixae sunt mihi: et confirmasti super me manum tuam*». Se trata del v. 5 del Salmo XXXVII, del cual se ha suprimido la conjunción «quoniam» con que comienza dicho versículo (1).

La fecha del grabado está comprendida entre los primeros años del siglo XVII, los de mayor actividad independiente del grabador de Amberes.

No es ésta la única estampa popular representativa del Crucificado vertiendo su Sangre que he visto en la citada colección: hay otra, en la que se reproduce un Calvario completo, en donde, además de los personajes que asistieron al término de la Pasión, están figurados cuatro ángeles que recogen en otros tantos cálices el líquido que mana de las llagas. Es buril debido a C. Mallery, también artista de los Países Bajos y de la misma época que Galle (2).

Por fin, registro otro en madera, anónimo, de fines del siglo XVIII, existente en poder del Sr. Albert, como aquéllos.

### **BUSSY, VARONIL ESCULTOR**

**:: Y FELIZ SIMBOLISTA ::**

Las condiciones artísticas de nuestro escultor son,

---

(1) En la versión de San Jerónimo se lee: «*Quia sagittae tuae infixae sunt mihi et tetigit me manus tua*».

(2) El modo de representar el Cristo de la Sangre por Bussy, acaso, en cuanto a los ángeles que recogen aquélla, pudiera haberse inspirado en la plancha de Mallery, aunque la idea plástica del grabador no sea original suya, sino perteneciente al simbolismo propio de la época.



realmente, extraordinarias. Desconocidos los precedentes de su formación, aunque hubiera tenido maestros que le adiestraran con toda perfección en su oficio, hay algo que no se adquiere en los años de aprendizaje ni por los consejos de quienes le llevarán de la mano durante los primeros tiempos de su actividad: nos referimos al hecho que, en frase popular, se enuncia como «dar vida» o «poner alma» en la obra que se ejecuta. Ahí están sus imágenes—las poquísimas que, por desgracia para el arte español, han sobrevivido a la fiebre destructora en que se abrasaron sectarios e ignorantes—, cuyas proporciones, valentía en la ejecución y policromado, dicen elocuentemente más que pudiera revelar la descripción. Y conste, a la vez, la ignorancia en que aún quedamos respecto a la pintura de las tallas, pues no es sabido si para ello requirió la ayuda de profesionales de aquélla. Es posible que, puesto que en su época, y en Murcia, no florecía ninguna pujante escuela pictórica, él mismo policromara según era frecuente entre los escultores; mas, acaso, su amigo Senén Vila o Lorenzo—el hijo de éste—, con los que en tan estrecha relación estuvo, colaborasen con sus paletas en el quehacer de las gubias de Bussy. De una manera o de otra, si feliz es el trabajo de las segundas, no va a la zaga el de las otras, que complementaron sin desdoro lo que el escultor animara.

El profesor Tormo calificó de varonil a Bussy, desde el punto de vista de la concepción plástica de éste; en rigor, no merece menor calificativo, y aunque sea hosco y duro en la expresión, no hace sino traslucir en sus estatuas la formidable incertidumbre espiritual en que se debatió el que puede estimarse como el más caracterizado simbolista de los últimos tiempos de nuestra imaginería patética. Si Bussy no clasifica sus figuras en el grupo de la que podría llamarse nuestra escultura ática, desafortunado sería intentar arrebatarle un puesto de honor entre los mejores maestros de este arte nacional; y dentro



de él, como simbolista, su «Diablesa» macabra y el «Cristo de la Sangre», con ser las únicas muestras suyas conocidas de dicha tendencia, sirven para darle el espaldarazo de la primacía intencional en aquel movimiento.

LAUS DEO ET B. M. V.

