

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

Año 1949 - N.º 34



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

226

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 588



IMPRESO EN ESPAÑA

EN LOS TALLERES DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS,
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1949



Tomo X
Número 34

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1949

MARZO - ABRIL

Núm. 34

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excma. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

Págs.

- Antonio Sancho Corbacho.—*El Monasterio de San Jerónimo de Buena-*
vista 125
José Hernández Díaz.—*Martínez Montañés y la ideología de su tiempo.* 171
José López de Toro.—*Un poema latino sobre la conquista de Sevilla..* 183

MISCELANEA

- Felipe Cortines Murube.—*Aserción taurina de un bibliotecario.....* 207
Miguel Romero Martínez.—*Seis sonetos de Italia interpretados lírica-*
mente en lengua española..... 211
José Andrés Vázquez.—*Una rectificación a Argote de Molina* 217

- LIBROS 219

- Crónica, Agosto, Septiembre, 1944, por J. A. Vázquez, Cronista Ofi-*
cial de la Provincia..... 231

ARTÍCULOS ORIGINALES

MARTÍNEZ MONTAÑÉS

Y LA

IDEOLOGÍA DE SU TIEMPO (*)

Entre los numerosos problemas que se debaten en el terreno de la Filosofía del Arte y de la Estética, figuran en preeminente lugar los que hacen referencia a la autonomía del arte y a la relación entre forma e idea, como elementos de la imprescindible dualidad que concurre en toda obra artística. Cuestiones son ambas de palpitante interés antaño y hoy y que en última instancia constituyen como el cimiento de los temas que en torno a la expresión plástica de la belleza pudieran plantearse.

En efecto, críticos especializados y pensadores procedentes de diversos campos científicos han comentado en torno a la esencia del arte, a su origen, método y fuentes, y en repetidos casos se han propuesto precisar la valoración del artista en sus funciones de creador y plasmador de una obra de arte. No pocas opiniones, de origen racionalista o positivista, proponen la cuestión—de máxima actualidad en estas calendas—de la independencia absoluta del artista y de su libérrima aptitud para dar valor empírico y categoría de realidad a sus creaciones, sin limitación alguna de temas ni de fórmulas o matices expresivos. Ello motiva esa ola de producciones, donde a fuerza de pregonar la libertad se ha dado sentido plástico a circunstancias que repugnan a la razón y por ello precisa negarles adecuación con un concepto ecuménico de la belleza y por ende su calidad de obra artística, ya que siendo ésta labor humana requiere el control imprescindible de lo que constituye la esencia misma de la racionalidad.

(*) El presente trabajo fué leído en la sesión pública que celebró la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, el 18 de junio de 1949, fecha tricentenaria de la muerte de Juan Martínez Montañés.

Prescindiendo de esta tendencia, cuya difusión es síntoma alarmante de los postulados de la ética social de nuestro tiempo, la mayoría de los críticos y pensadores de todos los siglos han militado inmediata o remotamente en las filas de las geniales orientaciones que marcaron Platon y Aristóteles, y los filósofos que los siguieron, matizando sus directrices fundamentales. O la creación artística es consecuencia de las «Ideas» que, conocidas en una existencia preterrena—el Mundo de las Ideas—cada hombre por razón de su condición racional lleva en sí, verdaderos conceptos abstractos, auténticos arquetipos, de valor universal por tanto, de que disponemos según el pensamiento platónico, y que mediante su teoría de la «anamnesis» cada sujeto evoca con determinadas circunstancias ante la realidad natural; o esas ideas bullen en la mente del artista en virtud de una emanación o iluminación divina, en la forma que precisaron Plotino y San Agustín, respectivamente; o por el contrario, el origen del arte habría que buscarlo en la Naturaleza, según fórmula aristotélica, viniendo a ser el artista como un investigador de las bellezas contenidas en los objetos naturales, en los cuales tendría que beber como en fuente única y saciadora para obtener sus creaciones, que son libres en cuanto producto de un ser dotado de entendimiento y voluntad, pero en relación directa con el mundo externo, según doctrina de los escolásticos tomistas.

En íntima conexión con ambas posiciones se halla el otro problema antes enunciado y es la manera cómo en toda obra de arte colaboran la idea que en ella exista y la forma de expresarla. Es muy sabido que las ideas y conceptos para que sean conocidos fuera de nuestra conciencia hay que expresarlos de alguna forma material por la limitación de nuestras facultades y por tanto no conoceríamos las creaciones artísticas si éstas no se manifestasen en el mundo real y por medios empíricos. Ha de darse, pues, una convivencia entre la idea y su representación, y ésta es siempre de interés, pues de la manera de expresar dependerá en gran parte la forma del conocimiento. ¿Pero en qué proporción han de contribuir a la expresión las formas y los conceptos? ¿Cuál de ambos elementos será el preferido? ¿Debe el artista conceder primacía a la forma cuidándola con mimo, o ha de atender fundamentalmente a la idea hasta el punto que constituya la médula misma del objeto artístico? Podríamos recorrer la historia del arte y hallar los altibajos de ambas tendencias, que no son caprichosos, sino producto del ambiente filosófico de cada siglo, en el que los artistas tienen papel de protagonistas. Considerar a los artistas como muchos hacen, en función de simples realizadores, como conocedores de un oficio y nada más, es opinión mezquina y errónea. Todo artista es siempre un filósofo, un pensador, que de manera aguda o liviana, profunda o superficial, elegante o rudamente, nos transmite sus ideas, valiéndose de sus propios medios de dicción que son los recursos

técnicos, que en ocasiones guardan relación proporcional con los conceptos a los que sirven y otras están desproporcionados, ya que a veces a grandes ideas estéticas no acompañan maravillas de ejecución y a la inversa. Por ello estudiar la obra de arte únicamente por su dibujo, modelado o policromía, sin considerar al hombre que ha manejado esos recursos para «decir algo» a través del tema de su obra, que encierra fundamentalmente su creación, sería ver sólo lo que en él puede ser producto de singular habilidad o ricas fuentes imaginativas o sensoriales, olvidando su inteligencia, que es lo que le da categoría de hombre, donde en potencia o en acto se halla el artista. La verdad escueta de todo ello lo acredita la Iglesia Católica con su sabiduría, pues en su función de Magisterio universal ha utilizado el arte como elemento muy apto para llevar los hombres a Dios. Lo que la Exégesis Sagrada y la Apologética en todas sus formas han expresado de una manera temporal mediante la oratoria o la música y de forma más duradera por la literatura, ha sido confiado de modo permanente a las artes plásticas, que han sabido interpretar los Dogmas y Misterios con toda su fuerza expresiva y docente. Precisamente por ello la Iglesia alentó y alienta al arte, exigiendo la belleza de las formas y recreándose en ellas como elemento captador de espectadores, pero vigilándolas y tutelándolas estrechamente en cuanto a las ideas que dichas formas contienen; actuando no obstante con respeto a la libertad de los artistas para que creen, bien entendido que al someterse éstos al contenido de los Dogmas, producto de la Suprema Inteligencia, jamás puede coartarse la razón individual que a distancia participa de sus postulados fundamentales.

Y si, pues, todo artista es un pensador, sería erróneo verlo aislado de su época, no porque pretenda ahora valorar en demasía la influencia del medio geográfico y cronológico en la historia artística, a la manera de Hipólito Taine, sino estimando que el hombre como elemento integrante del conjunto histórico contribuye como una partícula a la formación de la cadena donde cada una tiene que enlazarse con otras para formar el eslabón y éste con los que le anteceden y siguen, pues aislado nada representa en definitiva. Por ello es ejemplar antes de hacer la valoración de un artista situarlo en el ambiente de su época e investigar qué misión desempeñó y en qué circunstancias.

Largo ha sido el preámbulo, mas ya queda razonado el tema de mi trabajo. Figura tan excepcional como Juan Martínez Montañés, exégeta profundo de temas sacros, bien merece la pena que intentemos desentrañar los fundamentos filosóficos que su obra representa y llevar a cabo el análisis del ambiente renacentista sobre el que destaca su personalidad.

En el terreno de la Filosofía pura advertimos que el Renacimiento adopta una posición negativa e intransigente frente al escolasticismo me-

dieval, luchando por volver al puro pensamiento clásico aristotélico y más aun al platónico, y olvidando las mixtificaciones que en la Edad Media se habían introducido en las doctrinas de ambos colosos. Dos orientaciones básicas se advierten en estos momentos iniciales de la Edad Moderna: una, propiamente humanística, de sentido neoplatónico, que encarna y representa la Academia de Florencia, fundada en pleno Cuatrocento por Marsilio Ficino; y otra, de matiz naturalista, de remotas raigambres neoaristotélicas, aunque tanto difiera de la Física del Estagirita y de los Tomistas, que en parte contiene la obra de Leonardo de Vinci—gran físico y genial artista—y cuya dirección vinculan el canónigo polaco Copérnico y el profesor pisano Galileo Galilei.

Bien avanzado el siglo XVI se dibujan las dos trayectorias definitivas en el pensamiento filosófico de los tiempos modernos: una que arranca de la filosofía inglesa y apoyándose en la experiencia sensible como fuente del saber va a dar origen al empirismo del Canciller Bacon de Verulamio, a las corrientes derivadas de él que capitanearon Locke y Hume y a las aberraciones que se llaman Deísmo, Sensualismo, Positivismo, etc, máximo exponente de recientes tendencias ideológicas. El otro camino, más profundamente cimentado, lo representa el Racionalismo Idealista de Renato Descartes, que tanta influencia tuvo en toda la filosofía europea del siglo XVII, acusando sus huellas Malebranche, Spinoza, Leibnitz, los teólogos Fenelón, Bossuet y Pascal, los jansenistas de la escuela de Port Royal y en arte el pintor Poussin.

Por último, formando parte de este proceso es digno de notar el importantísimo brote de escolasticismo que representan los pensadores españoles de Trento, que encauzaron las doctrinas filosóficas y teológicas del inmortal Concilio.

La Filosofía del Arte, según podemos juzgar a través de preceptistas y teorizantes del Renacimiento, encaja el complejo ideológico ya expuesto.

Italia, que marca la vanguardia renacentista, nos va a ofrecer en torno a los artistas florentinos y romanos de una parte y a los venecianos y napolitanos de otra, las directrices estéticas del momento. Los tratados de arte de la época no eran los recetarios medievales que a través de la ingenuidad empírica de los siglos del románico y mejor aún del gótico, plasmaban el simbolismo religioso, exponente de esencias de agudo misticismo, sino que plantean los problemas modernos del arte plástico con impresionante signo de actualidad: el conocimiento de la obra de los antiguos, norma formativa imprescindible, y el estudio del natural—el hombre máxima creación—como yunque que forja la personalidad artística.

Mas la Naturaleza está diversamente calibrada por las escuelas artísticas italianas. León Bautista Alberti—pintor, arquitecto y singularmente filósofo y humanista—, legó a sus colegas del Cuatrocento una

interpretación científica de la naturaleza, a tono con los ideales platonizantes del ambiente florentino, más arriba señalados. Su pensamiento, sin embargo, se aleja tanto de la estética plotiniana que advertía en la creación artística una emanación divina, como de la aristotélica, que propugnaba por la imitación del natural, sosteniendo firmemente que merced a principios creados por la inteligencia puede llegarse al conocimiento de la belleza que anida en las cosas. Pero el método en que esta cuestión de principios se resuelve está siempre fundado en la ciencia, singularmente en las Matemáticas. El artista según él debe en todo caso representar lo que vea, concediendo por tanto gran valor a la apariencia, como manifestación espacio-temporal del estado de los cuerpos, otorgando también notoria importancia a la expresión moral y logrando así el admirable equilibrio entre lo real y lo ideal, fundamento del arte florentino del siglo XV.

Sus doctrinas fueron muy divulgadas y ejercieron gran influencia en todo el Renacimiento, junto con las de otros teóricos y matemáticos de la época que tienen análoga significación, cuales Francesco di Giorgio Martini y Piero della Francesca, cuyas ideas, en especial las contenidas en su «De prospectiva pingendi» fueron extendidas por Luca Paccioli en su tratado «La divina proporción», dado a la estampa en 1509 y recientemente reimpresso.

Al terminar el siglo XV, Leonardo de Vinci había escrito casi la totalidad de su «Tratado de la pintura», que sirvió de programa básico a los artistas del Cincuecento, aunque no alcanzó la difusión de los anteriores. Llegó a propugnar por la formación universal del artista, quien no debía detenerse en la contemplación del hombre como máxima creación de la Naturaleza, según sostuvieron los florentinos, sino ampliarla con amor a los restantes objetos naturales.

En un proceso análogo al referido, los venecianos, arrancando de Aristóteles y los árabes, defendieron el conocimiento libre de la realidad, el contacto directo con la Naturaleza, proponiéndose agudamente el problema artístico y alejando de sí sutilezas y prejuicios de orden científico, ajenos a la esencia misma de la cuestión. Y así como en Florencia el artista era hombre culto, que familiarizaba con sabios y filósofos, en Venecia estaba rodeado de políticos y comerciantes, grupos sociales poco propicios a un clima de lucubración. Por ello los preceptistas fueron o críticos como Pietro Aretino o Ludovico Dolce o pintores de escasa significación artística como Paolo Pino.

Y es curioso observar que mientras aquéllos desembocaron en un ambiente caracterizado por la fría mentalidad estética y artística de los manieristas—lánguido y mortecino epílogo de un arte sabio, que no permitía continuidad por falta de comprensión del repertorio de ideas que lo nutría—, los venecianos con sus opulencias de color y desenfadados de claroscuro, donde las cosas se matizan sinceramente enfrentándose con la

realidad, van a enlazar con el tenebrismo del Caravaggio y con los problemas de forma y luz, que constituyen la esencia del arte moderno.

Mas era lógico que surgieran tendencias eclécticas, representadas principalmente por los Caracci y entre los teóricos por Gian Paolo Lomazzo, quien en 1584 publicó su «Tratado del Arte de la Pintura», donde aún oscila entre la observación empírica del mundo y los conceptos abstractos al afirmar que el arte es una imitación de la Naturaleza y una representación de la idea.

Por otra parte y como inmerso en el propio ambiente del período, Alberto Durero en su famoso «Tratado de Proporciones» propugna en analogía con los florentinos por dar al arte una ley matemática y en cuanto a la creación artística se hacía eco de las teorías que afirmaban que el artista debía recibir de Dios dones para perfeccionarse sucesiva e ininterrumpidamente.

Al comenzar el siglo XVII el arte ofrecía un panorama de notable singularidad e interés, cuyas notas específicas, en cuanto a la estética y a los recursos técnicos, pueden reducirse a marcar los esfuerzos que en los diversos géneros y estadios se realizaban para librarse del manierismo que todo lo invadía. La preocupación por el natural aumentaba a ojos vista, pero no de una manera cerebral lucubrando frente al modelo, sino abriendo el espíritu a la percepción y goce estético de las calidades que en cada caso ofreciera y huyendo en lo posible de prejuicios y sutilezas. Al servicio de tal modalidad los recursos técnicos se enriquecieron notoriamente, en función de lo cual el culto a las formas adquiere una densidad significativa y elocuente. La preocupación por la obra de los antiguos subsiste como base de formación académica, más sin desviar del verdadero camino hacia la Naturaleza. Es el barroco con todas sus circunstancias.

Las ideas filosóficas antes apuntadas pierden en extensión, aunque no en profundidad. Las normas tridentinas respecto a la interpretación del arte sagrado, al precisar los conceptos del decoro y dignidad de las imágenes, determinan un giro perceptible en el matiz de las apreciaciones de los preceptistas, como a seguida se puntualiza. Lógicamente uno de los asuntos fundamentales que se tocaron era el referente a la utilización del desnudo en la iconografía católica.

Ya Giovanni Andrea Gilio en su «Diálogo degli errori dei pittori», impreso en 1564, y el escultor Bartolomeo Ammanati en 1582, habían escrito para evitar que el arte incurriese en deshonestidades. Este último año el Cardenal G. Paleotti daba a la stampa su «Discorso intorno alle imagini sacre», verdadero tratado de orientaciones iconográficas y cuyas ideas fundamentales recogió el Cardenal Federico Borromeo en su obra «De Pictura Sacra», impresa en 1634. El afán de puntualizar las relaciones entre las reglas del arte y singularmente el uso del natural, con

la rigurosa expresión de la imagería sacra, determinó obras escritas en colaboración entre teólogos y artistas, cuales el «Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro», que se imprimió en Florencia en 1652, original de Ottonelli y Pietro da Cortona. Unos y otros con más o menos concesiones a la obra de arte y a la libertad de la expresión artística, recogen el espíritu de la Iglesia Católica sobre el particular, que hubo de quedar definido en la vigésima quinta y última sesión del Santo Concilio de Trento, celebrada el 3 de diciembre de 1563.

En España los preceptistas y teorizantes del barroco constituyen un grupo digno de especial mención. Excepción hecha de don Felipe de Guevara, quien en sus «Comentarios de la Pintura», basa gran parte de sus conceptos en la «mimesis» aristotélica y analiza las influencias que en la obra de arte deben ejercer el medio ambiente, el estudio de la historia, el temperamento del artista, etc., la mayor parte de los tratadistas están influidos por claros matices platonizantes, al conceder mayor importancia a la expresión de las ideas que a las formas; aconsejando no obstante— como no podían por menos, ya que casi todos fueron artistas—, el estudio del natural.

Así, pues, Jáuregui, literato y pintor, afirmaba que «el arte no pretende sólo corpulencias, sino vidas y espíritu»; Pablo de Céspedes, en su «Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura», escrito en 1604, sostuvo que la mayor nobleza de la pintura consistía en ser imitación de la obra divina; Vicente Carducho, en sus «Diálogos de la Pintura», mantiene «...que sólo sirva la Naturaleza de una reminiscencia y despertador de lo olvidado...»; y Jusepe Martínez en sus «Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura», se muestra también de doctrinas estéticas idealistas.

Mención especial deseo hacer de Francisco Pacheco en este lugar por varias razones: por la importancia excepcional de su tratado del «Arte de la Pintura», cuyas características principales analizaré seguidamente; por sus íntimas relaciones con Juan Martínez Montañés, que nos obligan en justicia a la unión de ambos en el homenaje que España celebra con motivo del tercer centenario del óbito de éste; y porque también el presente año se conmemora el propio centenario del referido tratado, que impreso por vez primera en 1649, fué faro orientador del arte y de los artistas.

Pacheco, insigne humanista, filósofo muy discreto, excelente dibujante y buen pintor, prestó a las Bellas Artes un singular servicio al componer su referido libro «Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas», que debió terminar con el cuarto decenio del siglo XVII, o sea unos diez años antes de darlo a la estampa. Un conjunto de recetas relativas a los diversos procedimientos y técnicas pictóricas, tanto desde el punto de vista del arte puro como en sus aplicaciones; un centón de ejemplos tomados de la historia de las artes plásticas que son citados en

torno a sus aseveraciones y doctrinas; numerosísimas citas eruditas que acusan la profundidad y extensión de su cultura; orientaciones y consejos a los artistas, útiles en todo momento, pero en especial en el instante de crisis ideológica en que se dieron a conocer; un vademecum curiosísimo para conocer el estado de las Bellas Artes en la primera mitad del referido siglo; y lo que es más importante un verdadero tratado de iconografía sagrada de inestimable valor doctrinal y docente; he aquí los valores generales de esta obra que todo pintor necesita conocer y consultar asiduamente como amplio venero de ciencia pictórica.

En mi reciente libro titulado «Juan Martínez Montañés», que con ocasión del centenario ha editado el Laboratorio de Arte de la Universidad Hispalense, me he ocupado de recoger las principales directrices de su pensamiento, advirtiéndole en la obra del insigne imaginero de Alcalá la Real, la realización de sus ideas. Allí recordé que la orientación de Pacheco era indudablemente platonizante y en diversos lugares hube de transcribir algunas de sus frases más representativas, especialmente en el capítulo en que estudio la famosa «Ciegucecita», joya de nuestra Catedral. Como se ve se halla dentro del ideario de la época, antes expuesto, ya que su doctrina estética es idealista objetiva; aunque como observa sabiamente Menéndez y Pelayo, su amigo el padre jesuita Diego Meléndez, debió iniciarle en la teoría escolástica del conocimiento, ya que Pacheco creía ciertamente en la objetividad real de la idea pictórica.

El fin del arte para Pacheco es llevar los hombres a Dios, tendencia espiritualista tan destacada que el referido polígrafo antes citado lo estima como un predecesor de Owerbeck, y por ello su repertorio de iconografía sagrada es tan ortodoxo, bien cimentado y posee tal fuerza dialéctica, que su valor es superior, como elemento de formación, a las famosas estampas de Durero o del P. Nadal, e incluso a la «Iconología» de Cesare Ripa.

En los problemas artísticos siempre vivos de relaciones entre forma y expresión en la obra, se inclina por ésta, pero otorgándole un valor universal, y por tanto permanente y definidor; propugna el uso del natural, pero respecto a su empleo en las obras sagradas aconsejó, por lo que al desnudo femenino se refiere, tomar el rostro y manos de mujeres honestas y el resto del cuerpo de estampas y estatuas antiguas.

Este libro, que fué uno de los monumentos que nos legara el siglo XVII, hasta el punto que el profesor Camon estima acertadamente que en él se fijan las fórmulas estéticas, religiosas, representativas y aún técnicas de la pintura que recoge el espíritu tridentino, reclama una reimpresión total, cuidadosa, pulcra y al alcance de todos y yo brindo a Sevilla, que con ocasión del centenario acometa esta tarea a través de sus Patronatos de Publicaciones y Centros de Cultura, convencido del magnífico servicio que con ello se prestaría.

En este ambiente ideológico, liviana y torpemente evocado, se forma y labora Juan Martínez Montañés.

Como ya expuse en mi libro antes citado, la temática montañesina revela una larga y concienzuda formación espiritual que le lleva en cada caso a interpretar valores universales, verdaderos arquetipos, en los cuales quedó definida la mentalidad de su época. A tono con el ideario de Pacheco, que advierto en Martínez Montañés, el maestro de Alcalá penetró tan agudamente en los asuntos a realizar, conoció sus fuentes con tal perfección, que agotó los temas al identificarse plenamente con la esencia de los mismos, prescindiendo de lo accidental y superfluo; pero todo ello sin descuidar la forma, antes al contrario, valorándola, mimándola, a fuer de artista barroco, haciéndola desempeñar el papel justo a su misión de soporte material, necesario a la representación de las ideas, que en tan alto grado supo expresar. Por ello su dibujo, modelado de carnes—el desnudo tan preferido por el artista—las cabell ras y los ropajes están tratados con plena conciencia de que tienen una función principalísima que cumplir al servicio de un tema espiritual. Y por si fuera poco, Pacheco al policromarle sus imágenes otorgó a la forma la plenitud de su grandeza dentro del ideario de la época.

Al verlos colaborar tan estrechamente unidos ¿cuén se acuerda nte el rico ejemplario montañesino de aquellas diatribas, mantenidas a veces con furia y violencia desde el inicio del Renacimiento, sobre las jerarquías de las artes y en especial entre la pintura y escultura, para salir siempre triunfante la primera? ¿No es cierto que el propio Pacheco, que había arrojado leña al fuego de esta pasión, contribuyó con su sabiduría técnica a destacar los valores formales de aquella estatuaría donde parece que el propio Montañés, recorriendo un mundo de ideas abstractas, a la manera platónica, había estudiado los modelos para los temas que hizo vivir en sus tallas? Pero al propio tiempo ¿no vemos, según he dicho, que al componer relieves e imágenes de bulto redondo, la materia habla con personalidad y elocuentemente, acomodándose al asunto? En conclusión, puede afirmarse que la materia ha sido utilizada en función justa del tema y al propio tiempo éste avanza hasta expresar lo que los medios plásticos le permiten, ambos en un excelso matrimonio y feliz convivencia.

Si, pues, la imaginería montañesina representa un equilibrio entre la expresión insuperablemente conseguida y las formas, que suave y lógicamente nos llevan al conocimiento, goce e identificación con aquélla, hallamos hecha plástica por obra y gracia de este maestro la doctrina neoaristotélica escolástica. Valoración empírica de la realidad previa al logro de conceptos e ideas, el intelecto laborando con su fuerza y libertad, utilizando la experiencia sensible y operando de modo racional. De ahí ese carácter inconfundible de las obras que estimamos auténticas del maestro, por hallar en ellas un conjunto de elementos sensibles reunidos con fin artístico, que preparan al espectador para que elabore conceptos,

que en todo caso tienden a su valoración universal y que en medio de nuestras limitaciones nos hacen evocar la Divinidad, la Santidad y los grandes principios de Derecho Natural, patrimonio de nuestro ser. En cambio, es a veces reconocible el taller por cierto virtuosismo que en ocasiones es inconfundible. Perfecciones de técnica, acusadoras de la ruta magistral, pero faltas del ímpetu que da alma potente, excepcional, a las imágenes salidas de manos de quien ya sus contemporáneos apellidaron el «Dios de la madera».

El espíritu de la Contrarreforma, que tan bella y sapientemente han planteado Mâle, primero, y Weisbach, después, el complejo ideológico que Camon propugna porque se nombre con el apelativo de Trentino, por estimar que es la exacta denominación que le cuadra, ha sido representado sin duda por Montañés, quien en la escultura, como Pacheco en lo pictórico, llegaron a dibujar sus perfiles.

Y no se diga que si tal resultado se logró fué al azar o inconscientemente. La obra de Montañés no es producto de la casualidad ni de la aventura; revela formación refinada, cultura teológica extensa—vívida y no impuesta—y no digamos nada de sus conocimientos artísticos, que los poseyó en grado superlativo. Ciertamente el ambiente erudito que la obra de Pacheco nos descubre, debió ser el mismo que viviera el maestro y por ello me lo imagino frecuentando el trato de clérigos, y personas formadas, quizás estudioso de obras literarias, previo a las creaciones subsiguientes a sus encargos, dócil a las inspiraciones de la Iglesia, como lo revela la fama que en justicia adquirió en los medios tonsurados y plenamente identificado con la mayor parte de las ideas que Pacheco, su colega y amigo, nos ha transmitido. Quizás esa misma cultura, aparte la importancia de sus obras, debió contribuir a otorgarle superioridad entre sus contemporáneos, de la forma que en mi libro he comentado.

Exégeta plástico de temas sagrados, hombre erudito con el influjo que de los eclesiásticos recibía, que no era otro que el que cuajó en Trento, Montañés fué en la estatuaría sagrada un escolástico que ante los conceptos del decoro y dignidad en las figuras, emanadas del Concilio, subrayó el aspecto ideal, por ese resabio de platonismo que salpica todas las producciones de la época.

Hago votos porque la efemérides que conmemoramos nos deje la lección que encierra y que artistas, eruditos y aprendices de lo uno y de lo otro, logremos desentrañar la sublime enseñanza que un hombre representativo de una época nos supo legar, y que consiste en la entrega absoluta a su personal teleología, formándose íntegramente y caminando con entereza y sin desmayos al logro de sus propósitos.

BIBLIOGRAFIA

- Artists on Art*. «From the XVI to the XX Century». 2.^a ed. 1947.
- Camon Aznar, José*. «El estilo Trentino». *Revista de ideas estéticas*. 12, 429.
- » » » «La iconografía en el arte Trentino». *Id. Id.* 20, 385.
- Francesca, Piero della*. «De Prospettiva Pingendi».
- Hernández Díaz, José*. «Juan Martínez Montañés», 1949.
- Hornedo, Rafael María de*. «Arte Tridentino». *Rev. I. Estéticas*. 12, 443.
- Lain Entralgo, Pedro*. «El mundo visible en la obra de Fr. Luis de Granada». *Rev. I. E.* 14, 149.
- Literary Sources of Art. history*, 1947.
- Mâle Emil*. «L'Art religieux apres le Concile de Trente». 1932.
- Menéndez Pelayo, Marcelino*. «Historia de las ideas estéticas». 1940. II, 361.
- Montes, Eugenio*. «Algunos rasgos de la estética platónica en el Renacimiento». *Rev. I. E.* 7, 17.
- Paccioli, Luca*. «La divina proporción». 1946.
- Pacheco, Francisco*. «Arte de la Pintura». 1866.
- Sánchez Cantón, F. J.* «Fuentes literarias para la historia del arte español». Cinco volúmenes.
- Suárez, Fr. Raimundo*. «Artesanos y artistas en la Filosofía escolástica», 1938.
- Venturi, Lionello*. «Histoire de la critique d'art». 1938.
- Vinci, Leonardo de*. «Tratado de la Pintura». 1944.
- Weisbach, Werner*. «El barroco, arte de la Contrarreforma». 1942.