

PABLO DE ROJAS, EL MAESTRO DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS

POR EL DR. D. ANTONIO GALLEGO Y BURÍN

ACADÉMICO DE LA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

En este homenaje, que rinde a la memoria de Martínez Montañés la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría no podía estar ausente la Academia de Bellas Artes de Granada, y, en nombre de ella, y como representante suyo, agradezco vuestra atención al invitarla a participar en él y os transmito su más cordial saludo.

Pero yo traigo también de Granada para Sevilla otro saludo de hermandad. El saludo de un pueblo que, una tarde de julio, sintió repicar las campanas sevillanas llamando a Cruzada y que, por no ser infiel a su tradición, no quiso ser sordo a su canto. Nuestra Vela respondió con su voz bronceada a las voces de plata de vuestra Giralda y la Granada de Mohamed V contestó a la Sevilla de Pedro I con grito fraternal, como en aquellos días en que los alarifes granadinos labraban vuestro Alcázar, y los obreros del Rey castellano teñían, a su vez, de tonalidades cristianas los patios de nuestra Alhambra. Fué esa llamada como un eco de la voz de vuestro Rey Santo, y la respuesta como un eco de las voces de nuestros Católicos Reyes, y en este diálogo invisible al que nos empujaba la Historia, Sevilla y Granada quedaron, de nuevo, estrechamente unidas, y, ahora, por líneas de trincheras, que ponían fronteras de plomo y de fuego a nuestros límites geográficos accidentales. Volvíamos a ser, como antes, tierras fronterizas, adelantadas de los Reinos, avanzadas de

la Civilización. Como lo fué siempre España, y como lo fué muchas veces Andalucía, verbo de la Cultura, flor de la Intelligencia y aroma del Espíritu.

Más allá de nuestros horizontes de dominio se quedó la otra España. La que no quiso o no pudo responder a ese grito de llamada, porque no puso el corazón en escucha de ese repique mañanero andaluz, ni de las broncas voces que llegaban del Roncal navarro; y olvidó el color de nuestro cielo, y el olor de nuestros azahares, y a lo que suena el correr de nuestras aguas, y lo que vale una copla y lo que vale una oración; y olvidando historia, sangre y hermandad, quedó prendida en la amarilla seducción del Asia, negando así la Historia, renegando de la Sangre y matando el Amor. Y allí quedó, prisionera de su propia pasión, encerrada entre la faja, ancha y gloriosa, de la auténtica España, y la feja, móvil e infinita, del *Mare nostrum*, ese Mediterráneo azul que, día tras día, hora tras hora, llevará hasta las playas de Levapte, en el blanco rizo de sus olas, la maldición de unos siglos de historia, que no perdonan renunciadas de casta. Entre tierras castellanas y aguas latinas respira angustiada esa otra España, con nostalgias de llanuras perdidas y de lejanías marineras, abierta el alma a la esperanza de una redención, y con el corazón batiendo en silencio por este amor hacia la Nación nueva, que, en un día memorable de julio, nos unió, una vez más, a Sevilla y Granada, símbolos de Imperio y símbolos de Unidad.

Fiesta es ésta, dedicada a Montañés, que representa esa unión, vieja y nueva, de nuestras dos ciudades; unión de un espíritu, que es el mismo que animó a la España de Oro, que en Sevilla rompió sus claridades primeras, y en Granada logró luces de mediodía; y, tan firme y sutil, que bien podría servir para explicarla un hecho, que quizá desconozcáis, y que yo os quiero referir, antes de comenzar a deciros lo que

vengo a deciros y que, sin duda, es el más emocionante comentario que pudiéramos poner a este homenaje.

Alcalá la Real, patria de Montañés, fué recobrada para España, en septiembre de 1936. Dos meses y medio vivió bajo el dominio rojo aquella ciudad de frontera, tan cargada de historia y de sol, tan turbada por ecos de romances, forjados a la sombra de su castillo señero—Alcalá de ben Zaide—que era defensa del reino granadino y atalaya de la alta Andalucía. En sólo esos dos meses toda la riqueza artística de Alcalá fué destruida. Y de la Iglesia, en la que el Montañés famoso se bautizara, únicamente queda la materialidad de su fábrica. Altares, retablos, cuadros, imágenes... todo se deshizo y quemó en ella, y deshecho y quemado fué también su Archivo. Mejor dicho, no todo, pues quedó a salvo un libro, uno tan sólo, casualmente caído tras el armario mismo donde se conservaba, y que, olvidado allí, encontraron los nuestros. ¿Y, sabéis qué libro es ese? Pues, precisamente, el que contiene la partida de bautismo de Juan Martínez Montañés, quien parece que así quiso, por invisible poder del espíritu, poner a salvo su fe de cristiandad, y, además, dejarla con nosotros, afirmando, con ese mudo idioma del azar, su unión con esta España, que era la suya, cuyo secreto conocía, y cuya alma hizo vibrar, al tallar, a golpes de gubia, estos santos de palo.

Porque, estos santos recios, hechos, como decía Santa Teresa de San Pedro Alcántara, de raíces de árboles, son una de las más puras creaciones españolas. Expresión de la fe y del sentir de nuestro pueblo, que matizaba su arte, nacionalista y popular, con sus notas más características. Arte, que, por eso mismo, constituía la versión plástica de sus ensueños religiosos, de sus alientos místicos, y que en la Escultura, con sus elementos de forma, que podían herir más vivamente los sentidos, encontraba su más pura expresión. Por eso, este arte, siguiendo el curso del alma popular, vino a ser, como la Mística, fiel intérprete de sus emociones y, como ésta, pudo expre-

sar inquietudes análogas. Popular y realista como ella, más ético que metafísico, práctico y moralista, ponía ante los ojos toda la vida y la pasión cristianas, para edificar con su exhibición, y al servicio de las procesiones revivía en los *pasos*, con perfil humano, los episodios divinos. Un arte que nacía del pueblo y se volvía hacia él, para reconfortarle y educarle, y que le hablaba su lengua, aquel mismo romance que hablara Fr. Luis de León, para poder ser comprendido. Arte apartado de toda abstracción; amante de lo concreto; nacido de nuestro ímpetu realista; más ascético que místico; más hijo de la voluntad de acción humana, que de la divina inspiración. No un arte de comunicación con Dios, sino de disciplina para llegar a Él; de humanización de lo divino, para satisfacer así nuestras ansias de Divinidad. Arte de esfuerzo humano, como la Ascética; de panoramas transcendentales, y de doloridas expresiones, y de violentas actitudes, siquiera, a veces, se alce tan alto como se alza cuando el genio del Greco lo eleva a la Gloria del Señor de Orgaz, o Alonso Cano lo lleva a ver, como miniatura para dentro del corazón, el Misterio de la Inmaculada, o Montañés lo impulsa hasta la cumbre misma del Calvario, o Mena lo transporta, hecho llama viva, a la aparición franciscana de Toledo. Arte, en fin, de España, de una España dominada por la idea de su salvación, siempre a la busca de Dios, al que el Espíritu recogía, más allá de las estrellas, para atraerlo y estrecharlo contra sí en la humanidad dolorida y sangrante de un Crucifijo.

Este era el arte de nuestros imagineros, gloria religiosa y artística de España; y esta era también la España de nuestros imagineros, que ellos supieron, como nadie, interpretar y dejar retratada, para eterna memoria, enmarcada en la dorada arquitectura de nuestros retablos, que bien pudieran figurar entre los mejores tratados de psicología española. ¿Qué tiene, pues, de extraño, que el espíritu de Montañés, al cabo de cuatro siglos, haya querido quedarse con nosotros? Su raíz esta-

ba en España; su sentir afincaba aquí. Él necesitaba volver a recorrer las calles de Sevilla (en las que el aire quiebra cantos de olor) para encontrar de nuevo a sus Cristos procesionales y admirar el milagro que salió de sus manos. Y, como su alma era de España, su alma se quedó aquí; como se había quedado este arte suyo, que Granada vió nacer, cuando en Granada comenzaban a amortiguarse los brillos renacentistas y se anunciaban ya las radiantes explosiones barrocas. Por eso, en Montañés se unió ese justo equilibrio, esa claridad limpia que ilumina columnatas y pórticos, que es clasicismo puro y diáfano; y esa meditación, turbada y graciosa, que rellena de sentido la forma y la estremece de interior emoción, que es barroquismo contenido.

Y serenidad e inquietud; meditación y gracia; emoción y perfil, fluían de las fuentes granadinas, porque en Granada, al ser conquistada, el clasicismo había plantado sus tiendas, pero como las plantó sobre un suelo abrasado de sol africano, allí pudo todo lo clásico avivarse con arrebatos pasionales, y toda la movilidad pasional serenarse bajo el dominio de las líneas clásicas. Y, por eso, fué Granada la que dió al Renacimiento su carta de nacionalidad en España...

A la vieja Granada, que, sobre la masa quebrada de su Sierra de nieve, perfilaba las aristas implacables de sus torres bermejas, y dibujaba en sus cielos la media luna del Islam, había sucedido la Granada cristiana, en la que fué a anidar todo el gozo primaveral y optimista de la España isabelina. Yugos y flechas, entre coronas de laurel—símbolos de victoria—timbraban las piedras de sus edificios nuevos, y la alegría del Renacimiento derramaba sobre ella sus chorros de luz clara, anunciando el Imperio.

Imperar es dominar con espada y espíritu. Hablar un idioma universal. Y el acento de España ya se escuchaba de extremo a extremo de la Tierra. Nuestro espíritu había salvado el Atlántico, llevando a tierras desconocidas las luces de

una fe; y había salvado el Mediterráneo, llevando a Europa los brillos de una espada. España había volcado su alma sobre el mundo y otro mundo había nacido de ella, y para engalanarlo necesitaba formas nuevas. Italia le aportó entonces la versión de los mármoles clásicos y las exuberancias decorativas de Roma, y, en este triunfo de su espíritu, sonaron con voz nueva las campanas de Granada, que, volteando sobre los viejos alminares, voceaban el final de una cultura y la aurora de la que sucedía.

Granada era, en aquellos instantes, el centro de toda la actividad artística española. En la Capilla Real, el Renacimiento lanzó sus destellos primeros, y, junto al clasicismo improvisado de Vigarny, que en aquel retablo intentó, en vano, desfigurar su estirpe gótica, ponía su nota de gracia florentina el decorativismo de Fancelli; y, junto al amplio acento clásico de Jacobo Florentín, lucían los oros de las decoraciones caladas de Maestre Bartolomé el rejero; y, junto al miguelangelismo españolizado de Ordóñez, asomaba Italia la flor de sus acentos, en el cuerpo desnudo de un Cristo del Perugino, y en los verdes jugosos de un huerto de Oración de Botticelli.

Italianos e italianizantes se habían dado cita en Granada, como para recoger en sus brazos a esta Ciudad, que acababa de rendirse. Y en portadas de Iglesias y palacios, los ornamentos platerescos jugaban sus curvas gráciles, plegándose a las viejas estructuras musulmanas, fundiendo así, arte viejo y arte nuevo, en un abrazo insospechado.

Cuando Carlos V llegó a Granada, la Ciudad le cautivó, y, en el corazón mismo de la Alhambra, alzó el palacio al que dió forma el espíritu de Italia, en aquella arquitectura cesárea, hecha para el gozo del Emperador.

Granada se consagró así Ciudad imperial del Renacimiento. La anatomía del Torrigiano seducía a nuestros artistas; en los jardines granadinos, el embajador Andrés Navagiero

fraguaba con Juan Boscán la introducción de los nuevos modos literarios, y la forma y la idea de Florencia plasmaban allí, esmaltadas por aquella luz andaluza, que es una luz casi veneciana. Un instante más, y el arte español estaría vencido. Todo el realismo nórdico, todo lo isabelino puro, había sido sobornado por los nuevos ideales.

Pero, España no se entregó nunca. Por sus siglos de historia han cruzado mil razas y culturas distintas y España fué siempre vencedora. Se romanizó para hacer emperadores; se germanizó para imponer su cristianismo, y se arabizó para sembrar de flores orientales las tierras de Castilla, y hacer del Arte mudéjar la mejor prenda de su espíritu. Y así ocurrió ahora. El Renacimiento rompió aquí su ritmo, con acentos que España le impuso; sus equilibrios con exaltaciones; y su clásica serenidad con la inquietud barroca, que es norma española, desde el brinco violento del bisonte de Altamira, hasta los retratos inquietantes de Goya.

Por eso, el palacio de Carlos V, que dirigía Machuca, discípulo de Rafael, y donde trabajaban italianos como Corte, o flamencos italianizados como Leval, quedó aislado, y junto a él comenzaron a surgir las creaciones de Diego de Silóee, formas italianas abrasadas de fuego andaluz; finas decoraciones, inquietadas por una fantasía puramente española; creaciones, en fin, de un Renacimiento vigorosamente original; capaz de evolucionar y de no agotarse en estériles repeticiones, dominando a la Vida y dejándose, a su vez, arrastrar por ella. Y esto sí que tenía entronque con nuestra tradición. ¡Esto sí que abría cauce a una tradición nueva!

España era, otra vez, vencedora. Las formas recogidas de fuera, impuestas por grupos selectos, que representan minorías, las manos populares españolas las estrujan, siempre, las deshacen, y las remodelan y recrean, para hacerlas surgir, nuevamente, como creaciones suyas, amasadas con sus sudores y vivificadas con su espíritu. Por eso el italianismo puro

murió en flor. Quedó aislado en el ámbito nacional, como aislados quedaron también los escultores escorialenses, y el arte nuestro evolucionó entonces, con evolución propia, apegado a su tierra, nutrido de su sustancia y, apartando piedras y mármoles, volvió a sacar de los chopos altos de Castilla, y de los nogales y de los pinos andaluces, las figuras de esas Vírgenes y de esos Cristos que, como los chopos y los nogales y los pinos, clavan también sus raíces en lo más hondo de la tierra española.

El genio de Silóee abre, pues, tempranamente, el camino a esta reacción. Él centra, a diferencia de Machuca, toda la actividad artística de su tiempo, y el grupo que encabeza, en el que forman Juan de Maeda, Diego de Aranda el viejo, Toribio de Liébana y Baltasar de Arce, ocupa con su labor todo el segundo tercio del siglo XVI. La escuela está creada, y, aunque en Escultura no alcance a evolucionar como en Arquitectura, las obras que salen de estos talleres constituyen, no obstante, la primera semilla de todo lo posterior y una rica cantera de estudio para los artistas sucesivos.

Si Silóee y los suyos representan el primer momento de esa escuela, el segundo lo simboliza, paralelamente a los trabajos de los Leoní y Becerra en Castilla, el gran retablo de la Iglesia de S. Jerónimo de Granada, que se obliga a hacer, en 1570, el pintor Juan de Aragón, modificado en su traza de viñolesco rigorismo por Diego de Pesquera y Lázaro de Velasco, y cuya imaginería pudiera emparentarse con la del mismo Pesquera y con la de Juan Bautista Vázquez, el Mozo. Que en ésta intervino más de una mano, es indudable—aparte de lo que se agregó en una ampliación de 1605, como luego diré—pudiendo percibirse en lo más antiguo su paralelismo con lo sevillano contemporáneo, con lo aportado a Sevilla por Vázquez, el Viejo, y Diego de Velasco, los más representativos maestros de su tiempo en esta Ciudad. El retablo de San Jerónimo introduce en Granada una gran novedad de formas,

que ejercerán influjo decisivo en los artistas que en él se educen. El cantero inicia aquí su declive; el escultor va a convertirse en imaginero, y este influjo, y el peso del nuevo ambiente que, en Granada, domina ya en aquel instante, señalan rumbos vírgenes a la escuela que, nacida del clasicismo, va a poner sobre éste acentos de honda meditación. La tierra granadina no es ya la que vimos dada al goce del Renacimiento. Ahora, hay en ella una misión evangelizadora que cumplir, inexorablemente, y a la que se entrega el Arzobispo D. Pedro Guerrero, que había llevado a Trento la voz de su santidad y su experiencia. Junto a las prodigalidades del Arte, el alma heroica de S. Juan de Dios prodiga su caridad. Al gozo de los conquistadores y a la resignación sumisa de los conquistados, han sucedido díscolos recelos y resistencias que obligan a imponer con fuerza la autoridad. Granada va a perder su fisonomía de tierra conquistada, teñida todavía de color africano. Su paz y su riqueza, que han atraído a ella mercaderes genoveses, señores de Castilla y artistas de Italia, va a ser pronto turbada y destruida. En 1568, los sometidos alzan voces de rebelión, y las Alpujarras ven cruzar entre sus riscos la figura de D. Juan de Austria, que allí anticipa la gloria de Lepanto, triunfando en una lucha de inaudita ferocidad. Granada sufre entonces una profunda transformación material y espiritual, y lo que después de esta crisis se producirá tiene que ser, por fuerza, distinto de todo lo anterior: más duro, más grave, más severo.

Y este es el instante en el que Pablo de Rojas hace su aparición: Cuando se ha realizado el éxodo morisco y Castilla ha tenido que dar su lección de poder; cuando la Arquitectura eleva, para asiento de la Justicia, el Palacio de la Chancillería, cuya fachada, acusando molduras y rompiendo frontones, con anticipado instinto barroco, impresiona los ojos y causa la admiración de Mateo Alemán; cuando el ventero de Cervantes ejercita en aquella *rondilla* la ligereza de

sus pies y la habilidad de sus manos; cuando D. Luis de Góngora coge cristales del Genil para quebrarlos en la sonoridad de sus romances, y en el Convento de los Mártires, el Prior Fr. Juan de la Cruz busca en las noches estrelladas granadinas luz de cielo, para iluminar su lírica obscuridad. Granada, saturada antes de alegría renaciente, está, pues, ahora, impregnada de poesía y de fervor. Su vida tiene el regusto amargo de pasados dolores, la dureza de quien ha tenido que imponerse por fuerza de guerra, la exaltación de quien tan sólo en Dios confía, y un sentido de transcendencia y de preocupación matiza toda su vida. Y sobre este fondo es sobre el que Pablo Rojas hace su aparición.

De donde fuera y donde se formara, lo ignoramos. Aparte el testimonio de Pacheco, ningún recuerdo contemporáneo suyo queda. Nada dijo de él Palomino, y Ceán Bermúdez sólo registró su nombre, glosando con distintas palabras los datos de Pacheco, a quien se los proporcionó Martínez Montañés; o sea, que educó a éste, mientras trabajaba con crédito en Granada, a fines del siglo XVI; que hizo un Crucifijo de marfil, con cuatro clavos, para el Conde de Monteagudo, y que sus obras se hallaban repartidas por la región granadina y confundidas con las de otros maestros. Y nada más, hasta que, modernamente, D. Manuel Gómez-Moreno documentó tres o cuatro y señaló, como probable, su intervención en los retablos de las Iglesias de Santa Isabel la Real y de S. Jerónimo.

Pero este hecho, y el magisterio ejercido sobre Montañés, ya bastaban para atraer la atención hacia esta figura, cuyo conocimiento hace tiempo que nos obsesiona. Poco es, sin embargo, lo que hasta ahora hemos podido aclarar acerca de ella. Nos falta apoyo documental para rehacer su vida, que parece obstinarse en permanecer en la penumbra, como si temiera restar alguna gloria al discípulo que formó. Únicamente, partiendo de una declaración suya, prestada en 1591, po-

demos fijar su nacimiento en 1560, perdiéndose su rastro en 1607, y aun en esos cuarenta y siete años de existencia conocida, son bien escasas las referencias, y menores aún las de aquel Rodrigo Moreno que Pedraza citó como maestro suyo y que afirmó florecía en Granada hacia 1576. La más antigua noticia de la actividad de Rojas data de 1581, y, a juzgar por la fecha, bien pudo haber llegado a Granada con los maestros primeros que trabajaron en el retablo de S. Jerónimo y ser, quizá, como ellos, de tierras castellanas. En 1586, hizo, con Diego de Aranda, Diego de Navas y el pintor Pedro de Raxis, el retablo de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral granadina, hoy deshecho; en 1592, el Crucifijo de la misma Catedral; en 1599, una Virgen para el Sacro Monte; y, hacia esos mismos años, trabajaría—si es que trabajó en él—el retablo de Santa Isabel, labrando, también por entonces, varios Santos para la Iglesia de Santo Domingo, un S. Pedro para Lucena y, en 1607, en unión de Bernabé de Gaviria y de Martín de Aranda, las esculturas del retablo de la Iglesia del pueblo granadino de Albolote. Y esto es todo lo que de Rojas sabemos.

Pero, estudiando estas obras, y las contemporáneas que se encuentran en nuestra región, podemos, aunque imperfectamente, formarnos idea de lo que fué y significó este maestro, cuya retina se impresionó no sólo con lo italiano. Porque él vió y se asimiló algo más. No en balde había trabajado en Granada Felipe de Vigarny, cuya médula norteña sedujo a Rojas y le hizo olvidar convencionalismos, para enfrentarse con la realidad, siquiera la traducción que nos transmita sea dura y bronca, a veces. Él vive el último apogeo del Arte en su tierra, cuando ya se inicia el declive renacentista, y el español reacciona contra lo clásico trivial y busca en sí mismo una definición nueva. Rojas fué el escultor capaz de lograr esa síntesis, que unía a la sana fortaleza natural, todavía no olvidada, los primeros atisbos expresivos del alma española.

Su obra no es la de un genio, pero ella por sí sola llena toda una época, y constituye un paso decisivo en la total evolución de su escuela, y el instinto plástico que toda ella refleja ya no podrá perderse, a pesar del período de amaneramiento que le sucede, porque ese instinto plástico ha de transmitirse a Montañés, quien, por encima y a pesar de todas las decadencias, sabrá mantenerlo, ennoblecerlo y perfeccionarlo.

Yo voy a presentaros aquí una parte de esa obra, para que podáis juzgar de ella, sin que su ordenación responda a un criterio científico, lo que haría más larga aún de lo que ya lo es esta charla. Simplemente, voy a exponeros algunos de sus tipos más característicos.

Veamos primero, porque lo estimamos lo menos personal en su labor, los relieves que labró para distintos retablos, muestras, al propio tiempo, de las diversas etapas de su arte, dentro de las fechas que de él nos son conocidas.

En 1605, se hicieron nueva distribución y modificaciones en el retablo de S. Jerónimo, según traza de Orea, y entonces se colocaron varios tableros, que difieren de todo lo anterior que en aquél hay. Esos nuevos tableros indican una mano que bien pudiera ser la de Pablo de Rojas, porque si se comparan con las obras que, en 1586, talló para el ya citado retablo de la Catedral (S. Juan Evangelista, S. Lorenzo, S. Cecilio, S. Gregorio), se verán sus extraordinarias coincidencias, fortaleciendo esta presunción el haber intervenido en uno y otro trabajo los mismos artistas: Diego de Navas y Pedro de Raxis.

En el tablero de la Ascensión, de composición piramidal, con rígidos ejes, que implican una educación clásica, y paños agitados, que anuncian lo que en Granada se va a desenvolver muy pronto, se encuentran las muestras primeras de ese arte de Rojas, que aquí, como en los tableros de la Presentación y la Pentecostés, se aparta de todo lo demás del retablo en el que un estudiado plegado de paños y un suave italianis-

mo descubren las finuras, artificiosamente delicadas, de Vázquez y de Pesquera. Y esto es ya otra cosa; algo de calidad inferior, más bárbaro, más bronco, ciertamente, pero también más natural y vigoroso, donde aparecen cuajadas las notas características de la manera de Rojas: figuras achatadas, de expresión fija, hierática, apoyadas en una pierna y marcando el dobléz de la otra a través de los paños, que forman amplios ángulos en su caída; rostros anchos, cuadrados, y cabellos rizosos y duros, trabajados con trépano frecuentemente, y que dejan siempre visible la oreja, enmarcada con larga patilla; y en general, agrupación poco feliz de los personajes que, casi siempre, acusan su autonomía en el conjunto. Una excepción, en este aspecto, es el relieve de la Adoración de los Pastores, en el cual se olvida el modo clásico de componer: aquí las figuras se agrupan en ángulo, que tiene por vértice al Niño, y dejan abierto el centro de la composición para acentuar profundidades, como pudiera hacerlo un artista barroco, lográndose así uno de los más bellos relieves de este tiempo, que, además, nos ofrece el esquema de lo que, años más tarde, será el de Montañés en Santiponce, inspirado, sin duda, en este retablo, y en el del mismo asunto, de Santa Isabel la Real, de Granada.

Pero, en éste, no es ya tan clara, aunque se desenvuelva en torno a su círculo inmediato, la intervención de Rojas. Bien es verdad, que esta obra es, al parecer, posterior, mas, aun así, se acusa en ella la mano de dos artistas: en el tablero de la Anunciación hay sólo una figura femenina que emparenta con la Virgen de los relieves de los anteriores, y en el de la Adoración de los Pastores, únicamente el del primer término se acerca a sus tipos. Sea como sea, lo evidente es que aquí se halla otro de los elementos que Montañés utilizó para su relieve de Santiponce, aunque él luégo purificara la composición de todo arrebató, de toda espontaneidad formal, y la sometiese a esa clásica ordenación piramidal, cerrada y compacta, que

hace su ritmo inalterable y convierte esta obra en la más pura y perfecta de toda nuestra talla del siglo XVII.

Los últimos relieves que, hasta ahora, conocemos de Rojas, son los del retablo de la Iglesia del pueblo de Albolote (Granada), trabajados en 1607 con Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda. De esos tableros, el más característico, aunque tampoco en él brille el genio compositor de su autor, es el de la Anunciación, en el que la rigidez y bastedad del Arcángel contrasta con la gracia italianizada de la Virgen, que nos ofrece reunidos muchos de los caracteres que veremos en obras femeninas suyas: tipo, tocado, disposición de paños, con plegado menudo y simétrico en las partes ceñidas, y ese ingenuo recato, que nada tiene de compuesto ni artificioso en su expresión.

Las mismas notas que ya acusaba otra Anunciación, sin duda anterior, de la que se ha perdido el Ángel, y que debió corresponder a algún deshecho retablo, conservada hoy en el Convento granadino de la Piedad. La pobreza de modelado de esta obra la compensa su sobra de pudor y de gracia, y el encanto silencioso de su rostro, cuya expresión matizan unos dejos góticos, que inmovilizan su sonrisa, casi egíptica.

El tipo de la Virgen de Albolote se impone y repite en las demás Santas que labra Rojas, aunque, acentuando en ellas la inspiración clásica. La serie que inaugura la Santa Catalina de Sena del Convento de Santa Paula, ofrece planta y estructura análogas, siendo, en ocasiones, tan hondos los recuerdos clasicistas, que muchas de estas Vírgenes y mártires, más que santas pudieran ser alegorías paganas. Por ejemplo, la Santa Lucía de la Iglesia de Santo Domingo, se podría convertir, fácilmente, en una alegoría de la Justicia o de la Fe. Y todas, con rostros idénticos e idéntica disposición del cabello, recogido hacia atrás, dejando al aire las orejas, y derramado por el cuello, para extenderse luego en mechones sobre los hombros. Pero, a medida que avanza el tiempo, los

tipos se individualizan, y lo que pierden en finura lo ganan en acento humano. Así, en la Santa Agueda, de la misma Iglesia, vemos reunidos, en magnífica síntesis, ese nuevo acento y aquellas viejas notas. El esquema de la figura es el mismo, pero, en ella, todo se ha movilizado, un aire nuevo agita sus paños y una gracia nueva anima su rostro bellísimo que, arrancado de la masa del pueblo, se adelanta en dos siglos al de la Dolorosa de Salcillo, a nuestro barroco más avanzado, a nuestro más simple y más sano naturalismo.

Y volvamos al tema de la Virgen. La que, con el Niño en brazos, hace Rojas, en 1599, para la Iglesia del Sacro Monte granadino, brutalmente rehecha y restaurada en nuestros tiempos, ofrece bellezas y matices que anuncian posteriores preciosismos en la escuela, y si bien Rojas insistió pródigamente en el tema, y aun lo amplió con la figura de Santa Ana, en el grupo de la Iglesia de S. Juan de los Reyes, que sigue con poco acierto la composición tradicional, este tipo del Sacro Monte ocupa, sin duda, la primera línea dentro de la serie, y ni el arte granadino ni el sevillano olvidarán ya sus sugerencias.

Algo debieron impresionar estas finuras a Alonso Cano, cuya niñez transcurrió en el taller de su padre, el ensamblador Miguel Cano, que vivió en estrecha hermandad artística con Rojas y sus compañeros de oficio. El tipo que Cano había de crear, genialmente, derivándolo del de Montañés, es el de la Inmaculada, y éste tiene, asimismo, en Rojas, su precedente definido y claro.

Arranca de 1588, aproximadamente, fecha en la que ya Granada comienza a mostrar sus fervores concepcionistas, avivados por la actuación del Arzobispo D. Pedro de Castro, y también manifestados en Sevilla, por igual influjo, desde 1614. Rojas es el primero en definir el tipo aislado (ya enunciado en el retablo de S. Jerónimo) simplificando el de la Asunción, como desde tiempo atrás venía haciéndose. El lo

transmite, de una parte a Montañés y de la otra a Alonso de Mena, quien, en su primera etapa, todavía se mostraba seducido por el de las Inmaculadas castellanas. Anterior, sin duda a la Virgen con el Niño que acabamos de citar, la Inmaculada de Rojas parece señalar el comienzo de la serie concepcional granadina, recordándonos su figura algunas de las ya creadas antes por el maestro: la Santa Agueda, por ejemplo Simple, noble y serena, esta Inmaculada de la Iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, de sencilla aunque pesada planta, y amplios ropajes que caen con dureza y casi envuelven sus pies, nos anuncia las Inmaculadas posteriores. Aquí está, en germen, lo que Montañés ha de desenvolver, movilizándolo, inyectándole nuevo espíritu y animándolo con esa expresión preocupada y señorial, matizada de tristeza de presentimiento, que culminará en la Concepción sevillana de la Capilla de los Alabastros. Y de aquí nace también el tipo peculiar de Alonso de Mena, escultor que hace tiempo venimos estudiando y que el día que salga a la luz será una revelación. De todos ellos—Rojas, Montañés, Mena—surgirá la Inmaculada de Cano. El tipo de Rojas, lleno todavía de notas arcáicas, ingenuo y frío, Montañés lo humaniza y le presta un sentido transcendente, Alonso de Mena lo afirma y reduce de dimensiones, intentando fijar sobre el modelo tradicional una nota de preciosismo que sólo queda esbozada, y Cano, al fin, aceptando las dimensiones de Mena (cuyo tipo se multiplicó pródigamente) hace perder redondez a la figura, envuelve su verticilidad en curvas suaves, modifica y altera la serenidad montañésina con un dejo de gracia, y la gracia infantil y convencional de Mena con una gracia de eternidad, y regala al mundo el milagro minúsculo de esa Inmaculada de la Catedral granadina, que, desde el siglo XVII, se impone decisivamente en el Arte español.

Si este tipo de Rojas es de tal importancia en nuestro Arte, no es menor la del Bautista que Rojas definió espléndi-

damente en el de la Iglesia de Santo Domingo de Granada. Nadie podrá negar, al contemplarlo, que en él se encuentra uno de los más vigorosos antecedentes de Montañés, creación originalísima del maestro, ya que nada igual existía en la escuela en que éste se formó. El retablo de S. Jerónimo le ofrecía distinto modelo y en el resto de lo granadino no conocemos nada parecido. Rojas creó, pues, esta figura, tan ligada con las de los Cristos que ahora veremos, en los que ya podía desenvolverse libremente su instinto naturalista, sus cualidades de modelador y su sentido transcendente. Es verdad que aún le falta a estas figuras fibra nerviosa, sublimidad de acento. Pero, sin embargo, ¡cuánta belleza tiene esa esbozada movilidad del rostro de este Bautista, movilidad que pugna por convertirse en expresión y que presta a esta cabeza una emoción a tono con la misión del Precursor!

Y es que ya Rojas trabaja aquí con entera libertad. Ya no ha de preocuparse por vencer las dificultades que le ofrece el agrupar figuras y el combinar movimientos. Componer fué para él, siempre, difícil. Pero cuando desprende esas figuras de los tableros y las hace descender de lo alto de los retablos, esas figuras se animan, se movilizan y se rellenan de sentido humano, porque lo que Rojas sentía era ese valor de humanidad de sus tipos religiosos, a los que, por eso mismo, necesitaba acariciar íntegramente, gozar por entero de su tercera dimensión, percibir sus volúmenes y contemplarlos envueltos en luz. Por eso, también, este gozo de lo humano donde mejor podía lograrlo era en el tema de la Pasión cristiana y, especialmente, en su culminación en el Calvario, donde emoción y silencio van unidos a la suprema humanización y la suprema transcendencia. Rojas realiza en este instante todos sus ideales, y su Crucificado aparece en el Arte español como una de las más nobles y viejas creaciones. El la repite, la prodiga con escasas variantes y, a veces, con evidente monotonía, pero, aun así, con original poder creador que hace fecunda su

influencia. Su gran tema es éste. El hecho que Montañés refiere de haber tallado un Cristo de marfil con cuatro clavos, revela su preocupación por él, preocupación a la que, quizá, no fuese ajeno S. Juan de la Cruz, que, por entonces, residía en Granada, era gran amigo de sus escultores y, él mismo, escultor de Crucifijos. Rojas, pues, individualiza el tipo, por vez primera en su escuela.

Cuanto en ella existía, anteriormente, carecía de emoción, de personalidad y de brío. Eran esos Cristos que coronan los retablos, más bien signos de Cruz que imágenes de Crucificados, que no buscan ni encuentran la mirada directa del devoto; desde los que ofrecen resabios góticos, como el de Vigarny, hasta los de los Calvarios de Aranda, inspirados en las figuras del famoso «Entierro» de Jacobo Florentino. Pero cuando Rojas los hace bajar de esas alturas, hasta colocarlos frente a frente del que reza, esas figuras crecen en valor divinamente humano. A partir del de Guadix (Granada), que aún revela medrosidades en la gubia, falta de impetu en sus líneas y limitaciones que rozan con arcaísmos, hasta el del Sagrario de Granada, que creemos el más avanzado suyo o, al menos, el ejemplar más cercano de su inmediato círculo artístico y el más excelso de la serie, ésta no se interrumpe, y cuenta con ejemplares innumerables. Un punto medio de ella lo ocupa el de la Iglesia de los Hospitalicos, pequeño y de modelado esquemático que, quizá, fuese antecedente, o mejor consecuencia del de la Catedral granadina, hecho en 1592, que es el más característico, el que mejor encarna la definición del autor. Duro, bronco, un poco bárbaro, con los recios cabellos trenzados con la corona, distribuidos en grandes mechones que dejan al aire la oreja, su cabeza de cuadrada arquitectura nos recuerda la del Bautista, cayendo muy inclinada a la derecha con tranquilo reposo y aplomo, sin espasmos de muerte, sino serenamente vencido por ella y triunfador de ella. El hombro izquierdo, avanzando en la dirección a que la cabeza le obli-

ga, acusa la anatomía del pecho, muy cuidada en el resto del cuerpo, todo él sobriamente tratado, aunque le quite garbo el encogimiento de las piernas, sensiblemente cortas, con perjuicio del conjunto, en el que da una nota de elegancia el paño de pureza, siempre anudado a la derecha y cayendo con sencilla naturalidad, sin plegados menudos ni convencionales angulosidades.

El tipo, como decimos, se repite con prodigalidad, pero no se fija ahí, sino que evoluciona gloriosamente, señalando el final de esta evolución el del Sagrario granadino, en el que el escultor extrema sus cualidades, ablanda todas las durezas y ennoblece y afina esa cabeza nazarena, anuncio de los mejores tipos del Crucificado andaluz, en los que es indudable su influjo. Pero tan fuerte y tan extenso es ese influjo, que no sólo alcanza a Andalucía. Porque, en Rojas, está también el antecedente de Gregorio Fernández. Es verdad que Fernández tal vez estudiase en Granada con Alonso de Mena. Hasta en la policromía—que siempre hizo para el maestro granadino Pedro de Raxi—se emparenta Fernández con Rojas: una policromía oscuramente suave, de tinte verdoso, sin exuberancias de sangre, como correspondía a estos Cristos callados, que saben dominar por su silencio, por su tono elegíaco, más que trágico, por este dolor andaluz, recogido y concentrado, que Rojas expresa por vez primera, anunciando el que, años más tarde, han de reflejar, con emoción infinita, los Crucificados de Martínez Montañés, de Juan de Mesa, de Pedro de Mena o de José de Mora...

Esto fué Pablo de Rojas. Lo que le sucedió—más pobre y desmayado—vivió de su herencia. De ella se nutrieron Bernabé de Gaviria y Martín de Aranda, quienes abrieron cauces a la penetración barroca. De esa herencia vivió también Alonso de Mena, cuya vida alcanza hasta los mediados del siglo XVII. Lo que de ella pudiera recibir Montañés, a partir de las muestras que ofrecen el S. Joaquín y la Santa Ana de

la Capilla del Reservado, de S. Isidoro, está aún por estudiar y creo que vale la pena de estudiarlo.

Gran maestro de las escuelas de Sevilla y Granada, el arte de Rojas—brío, robustez y sentido humano—crece a medida que se descubre. Su clasicismo a la española abre paso a esa humanidad de madera que invade nuestras Iglesias en el siglo XVII y que es como un gran cónclave de hombres de España, vestidos de dioses y de santos. A veces, faltarán a Rojas, elegancia, seducción, medida... pero, todo eso, ya lo pondrá Montañés, al recibir la herida de la gracia sevillana. Y todo eso, también, purificado y completado, lo devolverá Sevilla a Granada, al regresar a ésta Alonso Cano, con su blanca alegría llena de meditación, con luces de Venecia iluminando su intelectualidad florentina. Elegancia sevillana, envolviendo la elegía granadina; rumor cantor del Guadalquivir, injertado en el fluir desgarrado del Darro. Y en las cabezas de Adán y de Eva, talladas por el escultor Racionero de la Catedral de Granada, se diría que éste quiso expresar la síntesis magnífica de estas dos escuelas, tan unidas por amor, tan enlazadas por espíritu, merced a la labor fecunda y olvidada del imaginero Pablo de Rojas.

Y voy a terminar, aunque quede mucho por decir del maestro y mucho más aún del discípulo. Pero venir a hablaros a vosotros de Montañés hubiera sido en mí pretenciosa osadía. Por eso, al recibir vuestra invitación, pensé que lo más oportuno sería, quizá, esbozar el incierto perfil de este maestro primero de Montañés, para que se sumase a este homenaje y gozara con la gloria de aquél cuyos primeros pasos guió y con la visión de estas obras que, por fortuna, han quedado entre nosotros, para gozo también de los hombres y de los siglos.

Un heroísmo de epopeya salvó de la destrucción estas nobles y santas maderas. Pero, también, como la fe de bautismo de su autor, se han salvado por ellas mismas, por la fuer-

za de lo que significan, porque Dios parece que las empujó con su dedo hacia nosotros. Al recogerlas, habéis tenido el rasgo magnífico de ofrecerlas al mundo, en esta espléndida exhibición, para dar fe de lo que España representa y es, y de lo que quiere representar y ser: Continuidad en su historia; hija de su pasado y como tal, caminante segura al porvenir, ya que, la tradición, no es apego a lo viejo y lo muerto, sino a lo pasado que tiene fuerza de supervivencia y valor de futuro.

Y estas muestras de arte, que son esencia de España, tienen valor universal y eterno como símbolos de fe; y universal y eterno como expresión de una cultura. Y porque representan cultura y fe, son símbolos también de esta España, que de la defensa de la Cultura y de la Fe ha hecho una misión, por saber y estimar lo que vale el Espíritu y lo que vale el Pensamiento. Por eso, éste deja sentir su voz entre la voz de los cañones, y cuando cese ésta, una vez terminada la lucha, así como el soldado ha sido brazo de una doctrina y defensor de una creencia, el intelectual—por el prestigio de cuyo nombre hay que volver—tendrá que ser soldado de una misión y motor de una acción nacionalizadora. Porque, en España, acción y pensamiento estuvieron y están indisolublemente unidos.

Por eso, mientras en la otra España se han destruido estos valores, aquí se han conservado; mientras allí se nos despoja de ellos y con ellos se comercia, aquí se exhibe en generosa donación al espíritu, y mientras allí se han deshecho, entre llamas, estos santos de palo, aquí parecen nacer a nueva vida, como si les animase la misma savia de los troncos que los formaron, sangre nueva que circulase ahora por sus venas reseca.

La misma sangre que hoy reanima el cuerpo de España, en este renacer fecundo, que ha brotado de los filos de las espadas, de lo hondo de los corazones y de los pliegues más

R. A. B. A. STA. ISABEL
DE HUNGRÍA - SEVILLA
BIBLIOTECA

ocultos del pensamiento. Con imperio de vida y con sentido de eternidad. Imperio y sentido que animaba a la raza de hombres que creó las líricas saetas de nuestros cantos, para clavarlas—entre luces del abril andaluz—en las carnes de estas imágenes humanísimas, evocadoras de una redención, lograda también, como ahora la nuestra, con signo de Cruz y con signo de Sangre.