



**JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS,  
FRANCISCO DE OCAMPO Y  
JOSÉ DE ARCE:  
NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO  
DE SUS FUENTES ICONOGRÁFICAS**

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Doctor-historiador del Arte y conservador del  
patrimonio histórico. Consejería de Cultura y  
Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía

**E**n octubre de 2018 se iniciaron los actos conmemorativos del 450 aniversario del nacimiento de Juan Martínez Montañés en Alcalá la Real (Jaén). En su ciudad natal se organizó una exposición con algunas de sus obras, presentadas en un contexto histórico. A este evento se sumó la celebración de un congreso nacional en la misma localidad sobre el escultor con una amplia participación de conferenciantes y asistentes. Exposición y congreso, cuyo comisario y coordinador fue el historiador y doctor Juan Cartaya Baños, fueron muy bien acogidos por los alcalaínos y sirvieron de atracción cultural. A finales de noviembre de 2019 se ha inaugurado otra exposición de sus principales esculturas acompañadas de obras de escultores y pintores del entorno artístico de aquella época, una muestra que estará abierta hasta marzo del siguiente año en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Este artista estuvo vinculado a la villa ducal de Osuna a comienzos del siglo XVII como hemos estudiado con nuestro compañero Pedro Jaime Moreno de Soto en esta revista y en el libro titulada *Martínez Montañés y Osuna a comienzos del Barroco*, que editó la Asociación de Amigos de los Museos de Osuna en 2011. Para que estos *Cuadernos* contribuyan a esta conmemoración, presentamos este artículo sobre algunos aspectos iconográficos de su producción artística y su relación con los escultores Francisco de Ocampo y el flamenco José de Arce.

Martínez Montañés nació en Alcalá la Real en 1568 y aprendió la técnica de la escultura en Granada con su paisano Pablo de Rojas. Posteriormente amplió su formación en uno de los talleres activos en Sevilla, en cuya ciudad fue examinado en 1588 por Gaspar del Águila y Miguel Adán, veedores del gremio de escultores y entalladores. A la edad de veinte años estaba capacitado como escultor y «entallador de romano» y arquitecto (López 1929: 267-268). Es significativo que, dos años después de obtener el grado de maestro, recibiera los dos primeros aprendices, Ambrosio Tirado y Alonso Díaz (López 1932: 227-228; Hernández 1987: 83), quienes iniciaron la amplia nómina de escultores formados en su taller durante cinco décadas.

Desde el siglo XIX, los estilos artísticos andaluces se vienen clasificando en dos escuelas, sevillana y granadina. No obstante, cuando Antonio Palomino publicó las vidas de artistas en 1724 nunca mencionó esta terminología, sino la de *escuela de Martínez Montañés o de Alonso Cano*. Antes de la denominación del término *escuela* con referencia geográfica difundida a partir del siglo XIX, el estilo artístico se relacionaba con los maestros cuyos seguidores habían mantenido una cierta homogeneidad en las formas y en la técnica aprendidas.

La evolución estilística de la escultura barroca sevillana del siglo XVII se desarrolló en tres periodos importantes. El primero se inicia con Martínez Montañés, artista que ha sido denominado con varios apelativos elogiosos como el *Dios de la Madera* por un fraile mercedario del siglo XVII y el *Lisipo*

*andaluz* (Hernández 1976). Su influencia se produjo principalmente a través de dos medios: los artistas que se formaron en su taller, como Juan de Mesa, y otros escultores coetáneos que asumieron parcialmente rasgos formales de su lenguaje morfológico, como Francisco de Ocampo, a pesar de haberse formado con su tío Andrés de Ocampo, un escultor de estilo manierista. La longevidad de Martínez Montañés y la prematura muerte del discípulo más sobresaliente, Juan de Mesa, hicieron posible que los aprendices de este último volvieran a tener, en algunos casos, una segunda influencia montañésina, como le sucedió a Felipe de Ribas.

Aún en vida de Martínez Montañés, irrumpió en Sevilla un joven escultor flamenco formado en el ambiente italiano, José de Arce (Brujas, 1600 – Sevilla, 1666), quien protagonizará el segundo periodo evolutivo. Durante los quince años anteriores a la muerte del maestro alcalaíno, ese artista renovará el estilo montañésino con otros modos creativos y expresivos más europeos. A partir de 1635 Arce fue sustituyendo lentamente el naturalismo del arte de Montañés por otro lenguaje que incorpora, al naturalista existente, composiciones y actitudes más dinámicas; formas ampulosas en los ropajes; y modelado blando en los elementos anatómicos, en las superficies y en los cabellos, a los que imprimió gran plasticidad. Este estilo influyó con rapidez en algunos escultores de la época como Alonso Cano, Jacinto Pimentel y Felipe de Ribas, como podemos apreciar en el *San Juan Bautista sedente*, del primero (Museo Nacional de Escultura, Valladolid); el *Cristo de la Humildad y Paciencia*, del segundo (Cofradía de esa advocación, Cádiz); y en los relieves de los retablos mayores de las parroquias sevillanas de San Lorenzo y San Pedro, del tercero. El nuevo concepto escultórico influyó en otros escultores de generaciones posteriores, como el sevillano Pedro Roldán y el lorquino Juan Pérez Crespo, que se habían formado en el taller granadino de Alonso de Mena, junto a los hermanos Alonso y Pedro de Mena y Medrano. Además, los discípulos de Arce, como Andrés Cansino, Francisco Gálvez y Gabriel de la Mata, principalmente. Todos ellos difundieron su estilo durante varias décadas.

El tercer periodo de la evolución lo protagonizó Pedro Roldán, quien supo transformar las aportaciones de Arce con otros elementos escultóricos personales y con una magistral habilidad en las composiciones de grupos escultóricos. Su estilo fue difundido ampliamente por los miembros de su familia y por sus discípulos hasta comienzos del siglo siguiente.

### LA ICONOGRAFÍA DEL BAUTISMO DE CRISTO

En los retablos del siglo XVI la escena del bautismo de Jesús se representaba en escultura como una escena del programa iconográfico de la vida de Jesús, ejemplos sevillanos son el relieve tardogótico del retablo mayor de la catedral de Sevilla; el de estilo manierista tallado por Jerónimo Hernández en el retablo mayor del convento de San Leandro de Sevilla, actualmente reubicado en una arquitectura lignaria del siglo XVIII (Palomero 1981: 96); el relieve manierista de mármol de la sala capitular de la catedral hispalense esculpido por Marcos Cabrera hacia 1590; y el que talló en madera un artista anónimo a finales de ese siglo que está conservado en Lebrija (iglesia de la Concepción, aunque en la fototeca del Laboratorio de Arte lo ubica en la iglesia de Santa María de Jesús) (fig. 1b).

Este último artista se inspiró claramente en el grabado de Cornelis Cort, publicado en 1575 y muy difundido en España, que reproduce una composición de Francesco Salviati (fig. 1a). Jesús está de pie dentro de las aguas del río Jordán con las manos cruzadas delante del pecho y el sudario plegado en forma triangular, pero su figura está cortada por debajo de las rodillas, pues el resto de las piernas están sumergidas en el río. San Juan, situado en el lado derecho, cubre su cuerpo parcialmente con un trozo de piel de camello y está de rodillas sobre una roca de gran volumen, que parte de ella sale sobre el río, y nos muestra su pierna izquierda



1. A) CORNELIS CORT, *BAUTISMO DE JESÚS* (1575), GRABADO SOBRE COMPOSICIÓN DE FRANCESCO SALVIATI.  
 B) ANÓNIMO SEVILLANO (ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI), *BAUTISMO DE JESÚS*, IGLESIA DE LAS CONCEPCIONISTAS, LEBRIJA (SEVILLA).  
 C) MIGUEL ADÁN, *BAUTISMO DE JESÚS* (1592-1594), MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, PROCEDE DEL CONVENTO DE LAS DUEÑAS.

desnuda, genuflexa y apoyada en la roca. El santo dirige su mano izquierda hacia abajo sujetando la cruz delgada y, a la vez, la otra levantada, que sostiene la concha sobre la cabeza de Jesús, vierte el agua del río Jordán bajo la presencia del Espíritu Santo (paloma con las alas desplegadas). En la parte superior aparece el Padre Eterno acompañado de varios ángeles. Detrás del santo hay dos ángeles, cuya composición se equilibra con los otros dos que están en el lado opuesto guardando la túnica de Jesús. El relieve de Lebríja no reproduce los ángeles como están en el grabado, pues los reduce a uno colocado a la espalda del santo.

**Culto a los santos Juanes**

Desde finales del siglo XVI y durante la primera mitad del siguiente, en los conventos femeninos se generó una sana rivalidad devocional en torno a los dos santos Juanes que quedó reflejado en la construcción de retablos (Romero Torres 2017: 223). Cada santo tenía su altar situado habitualmente en un lado de la nave central, uno frente a otro, como se puede contemplar aún en las iglesias sevillanas de San Leandro (agustinas), Santa Paula (jerónimas) y Santa Ana (carmelitas); además, de Santa Florentina de Écija (dominicas).

Entre las décadas de 1610 y comienzos de 1650, Juan Martínez Montañés, Francisco de Ocampo, Juan de Mesa, Alonso Cano, José de Arce y Alfonso Martínez realizaron esculturas y relieves dedicados a estos santos, algunos de los cuales aún permanecen *in situ*. En esta época la escena del bautismo de Cristo suele estar presente en algunos de los retablos dedicados al santo precursor. El primer retablo de san Juan Bautista con esta iconografía que se conserva en Sevilla es el que realizó Miguel Adán entre 1692-1694 para el convento de las Dueñas de Sevilla, cuyos relieves actualmente forman parte de los fondos del Museo de Bellas Artes. El relieve del *Bautismo de Jesús*, realizado en un marco rectangular de 151 x 81 cm, era la escena principal del retablo (fig. 1c). Sin embargo, el más antiguo que se encuentra *in situ* con esa representación terminada en medio punto es el que Gaspar Núñez Delgado comenzó en 1605 para la iglesia conventual de San Clemente. Por su muerte (+1606) lo terminó Francisco de Ocampo en 1610 y fue dorado y policromado en 1613 por el pintor Francisco Pacheco (fig. 2a).

Algunos artistas siguieron inspirándose en el grabado de Cort con más o menos fidelidad. Miguel Adán modificó parcialmente la figura de Jesús en la obra mencionada, pues le añadió el resto de las piernas, y puso la pareja de ángeles con la túnica en el lado izquierdo (fig. 1c). Gaspar Núñez Delgado se inspiró en ese grabado (García Luque 2013: 218), pero sólo para la figura de san Juan Bautista y para la pareja de ángeles que llevan la túnica, pues Jesús está de rodillas sobre una roca en medio del río, dispone los brazos cruzados en otra postura y dirige la mirada hacia al lado contrario del grabado de Cort (fig. 2a). En dos retablos de Juan Martínez Montañés (fig. 2b y c) y en el relieve que Francisco de Ocampo talló para el convento sevillano de Santa Clara (fig. 2d), ambos artistas siguieron la composición del relieve de Núñez Delgado. Por eso la composición de san Juan Bautista de rodillas sobre la gran roca en el momento de verter el agua sobre la cabeza de Jesús, que difundió el grabado de Cort, sirvió de inspiración a los escultores de seis relieves tallados en madera por escultores activos en Sevilla entre finales del siglo XVI y mediados del siguiente. Eligieron esta postura del santo en gesto de respeto y reverencia por estar delante de Cristo y reconocer su naturaleza divina.

**Martínez Montañés y el Bautismo de Cristo para dos conventos de monjas franciscanas: Concepción de Lima y Santa María del Socorro de Sevilla**

El escultor alcaláino, dos días después de que entregara la escultura del *Niño Jesús* de la hermandad sacramental de la parroquia del Sagrario de Sevilla, se comprometió a realizar las esculturas de un retablo dedicado a san Juan Bautista para el convento de la Concepción de Lima. La arquitectura fue obra de Diego López Bueno, según unas trazas enviadas desde la ciudad indiana. Actualmente, el retablo se encuentra totalmente recompuesto en la catedral de esa ciudad. El contrato se firmó el 4 de enero de 1607, pero el proceso constructivo se alargó hasta el año 1622. El programa iconográfico desarrolla ampliamente varias escenas de la vida del santo precursor, desde que el arcángel san Gabriel anunció al sacerdote Zacarías que su mujer, ya anciana, iba a tener un hijo hasta el entierro del cuerpo decapitado. El relato está representado en 22 relieves, uno de ellos altorrelieve, más



2. A) GASPAR NÚÑEZ DELGADO, *BAUTISMO DE JESÚS* (1605-1606). IGLESIA CONVENTUAL DE SAN CLEMENTE, SEVILLA.  
 B) JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, *BAUTISMO DE JESÚS* (1607-1622). CATEDRAL, LIMA, PROCEDE DE LA IGLESIA DE LA CONCEPCIÓN DE ESA CIUDAD.  
 C) JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, *BAUTISMO DE JESÚS* (1610). IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN, SEVILLA, PROCEDE DEL CONVENTO DE SANTA MARÍA DEL SOCORRO.  
 D) FRANCISCO DE OCAMPO, *BAUTISMO DE JESÚS* (1633). CONVENTO DE SANTA CLARA, SEVILLA.

un grupo escultórico de tres imágenes de bulto redondo y 14 esculturas (ángeles, virtudes, *Agnus Dei* y santo titular). Para la representación del *Bautismo de Cristo*, que está tallado en un relieve de escaso volumen inscrito en un enmarque cuadrado, Martínez Montañés se inspiró en la composición del relieve de Núñez Delgado, quien usó parcialmente el grabado de Cornelis Cort para la postura del santo de rodillas, como hemos comentado más arriba (fig. 2b).

Años después, el 29 de enero de 1610, cuando hacía dos meses que Martínez Montañés había comenzado a trabajar en el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, él y el pintor Juan de Uceda se comprometieron a realizar otro retablo dedicado a san Juan Bautista, esta vez, para el convento de Santa María del Socorro de Sevilla. Las escenas de la vida del precursor de Jesús se desarrollan en 9 relieves y 13 pinturas. En este programa iconográfico, la escena principal es nuevamente el *Bautismo de Jesús* y su importancia es patente por su representación en altorrelieve terminado en medio punto, por su mayor dimensión y por ocupar la hornacina del primer cuerpo (fig. 2c). Los artistas no acabaron a tiempo el retablo y tuvieron que firmar un nuevo contrato con fecha 30 de septiembre de 1618, comprometiéndose a entregarlo en un plazo de un año y medio. La inscripción que posee el retablo confirma que el retablo estaba concluido en 1620, siendo abadesa Ana de Mendoza. No obstante, el pintor no cobró la liquidación hasta dos años después. Según el historiador García Luque (2013: 218-219), el escultor volvió a usar parcialmente el grabado de Cort, aunque mejor habría que decir: siguió con mayor fidelidad la composición del relieve de Núñez Delgado (fig. 2a) en la postura de las figuras (Jesús, san Juan, pareja de ángeles y nube con el Espíritu Santo), como anteriormente había hecho en el retablo de Lima (fig. 2b). En esta ocasión, Montañés incorporó unos árboles en el fondo detrás del santo, un nuevo elemento que se repetirá años después en el relieve que encargo a Ocampo para el convento de Santa Clara (fig. 2d).

#### *Martínez Montañés y el Bautismo de Cristo para el convento de agustinas de San Leandro*

Desde finales del siglo XVI existen varios testamentos de doncellas que destinaban dinero para misas y festividad de los santos juanes en el convento de San Leandro, como documentó el historiador agustino padre Andrés Llordén en 1973. Elvira Ruiz dispuso, el 18 de enero de 1587, una importante cantidad de dinero para su sobrina que era monja de este convento y para una misa rezada anual a san Juan Bautista y san Juan Evangelista. Martina Gómez, que era sirvienta del convento, también ordenó, el 18 de abril de 1611, misas rezadas en varias festividades, entre ellas, la de los santos Juanes.

Y Rafaela de Ibarriquia, que redactó su testamento el 25 de septiembre de 1619 antes de profesar en clausura, manifestó su interés por la festividad de San Juan Evangelista (Llordén 1973: 33-35).

Una vez que el maestro alcalaíno había terminado el retablo del convento sevillano de Santa María del Socorro, Juan Peñate de Narváez y Ana Jiménez, su mujer, solicitaron el altar de san Juan Bautista del convento de San Leandro para enterramiento de la familia. Por eso, el 2 de febrero de 1620, el canónigo Juan Hurtado, como visitador de los conventos de monjas, encargó al arquitecto Juan de Oviedo, maestro mayor de Sevilla, la valoración del coste del altar y bóveda del santo precursor de Cristo, situados a mano derecha de la entrada de ese templo. Los nuevos patronos, que pagaron 160 ducados a las monjas agustinas por este sitio, residían en la feligresía de Santiago y estaban estrechamente vinculados al monasterio, pues su hija María había ingresado de novicia con la aportación de una dote de 1 100 ducados.

Juan Peñate desempeñaba el cargo de almorjare de la aduana de Sevilla y, tal vez, tenía amistad con este escultor, pues dos días después de que el artista recibiera el pago por el retablo, este señor figura como fiador de Martínez Montañés en el contrato firmado con el convento de Santa Clara para la realización del retablo mayor de la iglesia.

La construcción del retablo de san Juan Bautista se inició, sin duda, en el mismo año de la compra del altar: primero, con el encargo del diseño arquitectónico a Juan de Oviedo; segundo, con la contratación de su realización arquitectónica y escultórica a Juan Martínez Montañés; y, finalmente, con la del dorado y policromía a Baltasar Quintero. Aunque no existen los correspondientes contratos, los profesores María Elena Gómez Moreno y José Hernández Díaz propusieron la autoría de ese arquitecto, pues fue el tasador del altar y bóveda, y, además, colaboró con el escultor en otros proyectos anteriores. Con respecto al pintor Quintero, conocemos que fue el autor del dorado y la policromía del retablo de san Juan Evangelista, frontero al del santo precursor en esta iglesia. El académico e ilustrado Ceán Bermúdez fue el primero que en 1800 aportó la autoría de Martínez Montañés, incluyendo los retablos de los dos santos Juanes del convento entre las obras seleccionadas del escultor (Ceán 1800: III, 70 y 93). Posteriormente ha sido documentada por dos cartas de pago (López 1928a: 48), fechadas el 4 de noviembre de 1621 y el 10 de agosto de 1623. Se conoce que en 1622 estaba terminado, pues una inscripción que posee el retablo nos informa de los nombres de los patronos y del año de realización. No obstante, Martínez Montañés no terminó de cobrar el trabajo hasta 1623.



3. A) GIOTTO DI BONDONE, *BAUTISMO DE JESÚS* (1306). CAPILLA SCROVEGNI, PADUA.  
 B) ANDREA VERROCHIO Y LEONARDO DA VINCI, *BAUTISMO DE JESÚS* (1474-1475). GALERÍA UFFIZI, FLORENCIA.  
 C) JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, *BAUTISMO DE JESÚS* (1621-1622). IGLESIA CONVENTUAL DE SAN LEANDRO, SEVILLA.

Ese académico cometió dos errores con respecto al retablo de san Juan Bautista. Uno fue confundir el dibujo decorativo de los extremos de la última línea de la inscripción, que flanquea la fecha de 1622, con las iniciales del escultor Alfonso Martínez («A.Ms»), a quien vinculó con la realización de este retablo (Ceán 1800: III, 70). También se equivocó en la lectura del año, pues escribió la de «1662», cuando es evidente la de «1622». En la biografía de Martínez Montañés, Ceán rechazó la relación familiar entre Montañés y Martínez (Ceán 1800: III, 89).

El diseño arquitectónico, atribuido a Juan de Oviedo el Mozo por María Elena Gómez-Moreno, se estructura en tres calles con la central más ancha y en dos cuerpos más ático. En el primer cuerpo, centrando la composición, está el altorrelieve del santo titular de rodillas en el desierto y, a ambos lados, la *Virgen María* y *San José* en sus respectivas hornacinas de las calles laterales. En el espacio de transición del primero al segundo cuerpo está la cabeza cortada de san Juan sobre una bandeja acompañada por un ángel tenante a cada lado. En el segundo cuerpo, la escena central es la del *Bautismo de Cristo* tallada en un gran altorrelieve y en las calles laterales están *Santa Isabel* y *San Zacarías*. Por último, en el ático, un juego de frontones curvos (partido y cerrado) que enmarcan el símbolo de la cruz de la Orden de San Juan, y dos ángeles sentados, uno a cada lado, del cuerpo arquitectónico. El borde está enmarcado por pilastras doradas que se decoran con grutescos cuya solución se repite en los otros cuerpos, y cierra la parte superior con un gran arco de medio punto con gallones y grutescos (Ceán 1800: t. III, 70 y 93; González de León 1844: t. I, 86; López 1928a: 48; Gómez Moreno 1958: 152, 161, fig. 131; Llordén 1973: 68-70; Hernández 1987: 192-195 y 253, notas 145-147; Passolas 2008: 224-231; Guijo 2018: 101-105; Romero Torres 2019: en prensa). Las esculturas han recuperado su calidad artística con la restauración realizada por Carmen Bahima con motivo de la exposición del museo.

En la composición de este altorrelieve, Montañés no se inspiró en el grabado de Cornelis Cort ni en la obra de Núñez Delgado, que hemos analizado. El escultor concibió una representación con mayor valoración de la figura de Cristo y exaltación de su divinidad (fig. 3c). Jesús, que cubre la desnudez de su cuerpo con una amplia ropa, está de pie y erguido en el centro de la escena sobre una roca que sobresale del cauce del río, elemento geográfico que divide la zona de tierra en dos márgenes. Esta vez, el artista ha recurrido a una solución tradicional que podemos apreciar en los iconos griegos y en las pinturas renacentistas de Giotto (fig. 3a) y

Ghirlandaio, entre otros pintores. Como rasgo poco frecuente, destacamos la postura de los brazos extendidos que se diferencia de otras que él y Ocampo realizaron hasta entonces, en las que Jesús lleva los brazos cruzados delante del pecho o las manos juntas en oración. Posiblemente este cambio fue una imposición del patrono del retablo. Con ese gesto de los brazos, invitando al diálogo y a atraer la atención del creyente, Jesús aparece también en la mayoría de los iconos griegos y, posteriormente, en las primeras pinturas renacentistas, como pintó Giotto en la capilla Scrovegni de Padua (fig. 3a), o a finales del siglo XVI hicieron algunos artistas venecianos: Paolo Veronese en el cuadro (ca. 1580-89) del J. Paul Getty Museum, de Los Ángeles (USA) y Jacopo Tintoretto en el que hizo hacia 1589 para la iglesia de San Silvestre, de Venecia. Aunque no hemos encontrado un grabado que reproduzca con cierta aproximación esta figura de Cristo, sin duda, su cultural visual le permitió hacer esta interpretación personal.

Con respecto al santo, sin duda, Montañés conoció un grabado reproduciendo la pintura de Andrea Verrocchio y Leonardo da Vinci (1474-1475) que se conserva en la Galería Uffizi de Florencia, pues el santo tiene la misma colocación del cuerpo, brazos y apertura de las piernas con una zancada característica, que difiere del grabado de Cort comentado. En esta obra ha mantenido los dos ángeles que sostienen la túnica de Jesús en el mismo lado que aparecen en los relieves de Lima y del Socorro. Los árboles del relieve del Socorro los ha sustituido por palmeras, tal vez siguiendo la composición de Verrocchio, aunque cambiado de lado. La presencia de la palmera detrás del santo se repetirá en el relieve de Ocampo del convento de Santa Clara.

**Martínez Montañés y Francisco de Ocampo:  
 el Bautismo de Cristo para el convento de Santa Clara**

El 9 de noviembre de 1621, cuando estaba avanzado el trabajo del retablo de san Juan Bautista del convento de San Leandro, Martínez Montañés contrató otro de grandes proporciones para el altar mayor de la iglesia de Santa Clara de Sevilla. Este templo posee cuatro retablos laterales de los que no se ha encontrado el contrato, pero se consideran obras del mismo artista con la colaboración del escultor Francisco de Ocampo a partir del 9 de febrero de 1633. En esa fecha, el maestro alcalaíno le encargó varias esculturas de bulto redondo y relieves: dos apóstoles de tamaño natural (*Santiago El Mayor* y *Menor*) y tres historias pequeñas (*San Juan Evangelista metido en la tina*; *San Joaquín* y *Santa Ana con dos ramos en las manos* y la *Virgen*; y el *Bautismo de Cristo*

y *San Juan Bautista*) con la condición de que estos relieves quedarían para ser terminados por Montañés con toda perfección (López 1928A: 77).

El documento no hace referencia al destino de estas obras, pero, sin duda, las dos imágenes de Santiago eran para el retablo de san Juan Evangelista del convento de San Leandro, y las restantes para los retablos laterales de Santa Clara. La composición de medio relieve del *Bautismo de Jesús* es una reproducción del que Montañés había hecho para el retablo de Lima, como hemos comentado, diferenciándose en la calidad artística, más discreta en la obra de Ocampo (fig. 2d). En la composición que recibió del maestro alcalaíno se perpetuaba la que hizo Gaspar Núñez Delgado 25 años antes (fig. 2a), aunque introdujo un pequeño cambio en la figura de Jesús: le colocó los brazos separados y las manos en un gesto semejante al del relieve de san Juan Bautista del convento de San Leandro para que transmitiera una actitud más comunicativa y menos reflexiva o ensimismada que las otras versiones anteriores.

### **José de Arce y el Bautismo de Cristo para las monjas jerónimas del convento de Santa Paula**

Entre 1635 y 1638 se construyeron los retablos de los santos Juanes del convento de Santa Paula de Sevilla. El 23 de noviembre del primer año citado, las monjas jerónimas Juana de Bohorque, Juana de Guevara, Paula Garitán, Rufina Gilberto, Laureana de Medina, Ana Ceraso, Lorenza Marqués y Ana Zurueta contrataron al pintor y escultor Alonso Cano y a su amigo y pintor Juan del Castillo, como fiador, para construir un retablo a san Juan Evangelista en plazo de dos años y en precio de 1 600 ducados. Las dimensiones que se les impusieron fueron 6 varas de alto desde encima del altar por 4 de ancho con su marco o guarnición, según la traza que Cano había hecho y estaba firmada por el artista, por Alonso Valverde y por las monjas. Las condiciones eran hacer de madera de borne la arquitectura y de cedro los niños de escultura, además de entregarlo en blanco, es decir, preparado para el trabajo de dorado. Otras condiciones eran que el retablo tendría las proporciones necesarias para que entrara en el hueco del muro, terminado en arco, cuya profundidad era de tres cuartas; y pintar escenas de la vida del santo en los diez tableros, incluida la puerta del sagrario, cuyas historias o figuras determinarían las monjas (López 1928a: 143-144; Wethey 1955: 209-210; Wethey 1983: 188; Méndez 2002: 219-220). Cano recibió 200 ducados a la firma del contrato, y siete meses después (25 de junio de 1636) el presbítero licenciado Bartolomé Alonso Coronel, en nombre de la monja Juana de Bohorque, le abonó el segundo pago de 200 ducados, cuyo plazo había cumplido a finales del abril (López 1932: 38-39; Romero Torres 2002: 227). Alonso Cano tardó más de dos años en realizar este retablo de envergadura mediana, dejándolo sin concluir en enero de 1638 con motivo de su traslado a Madrid. Su amigo y fiador Juan del Castillo tuvo que terminar los trabajos de pintura.

Las monjas también solicitaron al arzobispado autorización para hacer un retablo a san Juan Bautista en la iglesia y para poder usar unos bienes y rentas para el pago del coste de esta obra de arte. Alonso Gómez de Rojas, canónigo de la catedral y visitador general de los conventos de monjas, concedió la licencia<sup>1</sup>.

Las gestiones de los dos retablos se desarrollaron simultáneamente. Así, el 7 de enero de 1637, la monja Rufina Gilberto encargó la escultura de *San Juan Evangelista* a Martínez Montañés en precio de 400 ducados. En el contrato se especifica que fuera de madera de cedro, además de la postura casi sedente del santo con su águila, el tamaño para que pudiera caber en la hornacina del primer cuerpo del retablo que construía Alonso Cano, y que se entregaría perfectamente policromada en agosto. La monja delegó la supervisión en

el padre jesuita Juan Méndez. A la firma del contrato, el escultor recibió 100 ducados y los restantes 300 en tres plazos de igual cantidad: el primero cuando estuviera desbastado; el segundo con la terminación y el tercero cuatro meses después de entregarlo (López 1928a: 156-157; Aterido 2002: 232).

Dos meses después, el 10 de marzo de 1637, las monjas jerónimas Ana de Cifuentes, Jerónima de Fuentes y María de Cabrera en nombre de otras hermanas contrataron por separado con el escultor Felipe de Ribas (López 1928b: 168-169) y con el pintor Francisco de Herrera la construcción del retablo de san Juan Bautista (López 1928b: 66. Martínez 1978: 263, reseña del documento ff. 799-801). Ribas y su mujer Rufina de Albornoz se comprometieron a realizarlo «conforme a una traza que de ello está hecha firmada de Francisco Hurtado Niño (mayordomo del convento) y del dicho Felipe de Ribas y de mi el presente escribano»<sup>2</sup>. El hecho de que no se diga concretamente la autoría ha generado distintas hipótesis: para unos historiadores fue Alonso Cano, para otros el propio Ribas y para un tercer grupo el pintor Francisco de Herrera. Lo cierto es que este retablo refleja un concepto de volumen y un tratamiento decorativo muy alejado del que posee el retablo de Alonso Cano, diseñado tan solo un año y cuatro meses antes.

El retablo del bautista está situado enfrente al dedicado a san Juan Evangelista y sus medidas son iguales, pues también está colocado dentro de un gran arco rehundido en el muro de la iglesia. En este contrato se especifican las esculturas y su localización: *San Juan Bautista sentado* y de tamaño natural en el nicho principal; dos *Angeles* con una *Cabeza de San Juan Bautista* en un plato entre el cuerpo anterior y el siguiente; el *Bautismo de Cristo* con san Juan y la paloma en la caja de encima, cuyas figuras deberían ser de más de medio relieve; y por remate del retablo una tarja con dos niños adorando una cruz y dos virtudes sentadas, una la oración y la otra la penitencia en el remate de las entrecalles y debajo de ellas dos niños sentados en la cornisa. En las hornacinas laterales, las figuras de talla completa de la *Virgen María* y su prima *Santa Isabel*, de una vara y cuarta de alto, situadas a los lados del santo titular, en una actitud que parezca la escena de la Visitación. Y en el banco un sagrario con las figuras de *San Pedro* y *San Pablo* de talla completa de una tercia de alto. Igual que el retablo frontero, las maderas eran borne para la arquitectura y cedro para la escultura. El contrato contempla que el plazo de tres meses, es decir hasta junio, en precio de 1 500 ducados, de ellos el artista había recibido 600 a la firma del contrato y los restantes quedaban distribuidos de la siguiente manera: 500 ducados los cobraría en el último mes del año y 400 en diciembre de 1638. Si no cumplía el plazo se le penalizaba con 500 ducados. Aparecen como testigos los escultores Francisco de Ribas y Leonardo Jorge.

Las monjas contrataron al pintor Francisco de Herrera para la realización del dorado y la policromía de la arquitectura y de las esculturas con un plazo de seis meses a partir de que recibiera del escultor las obras, y en precio de 1 000 ducados, cobrados en plazo de un año, la mitad cada seis meses<sup>3</sup>.

En 1935 María Elena Gómez Moreno consideraba a Ribas más como arquitecto y decorador que como escultor, y describía sus obras como correctas, sencillas, elegantes y amaneradas, cuyas características apreciaba en este retablo. Asimismo, calificaba de delicioso el relieve del *Bautismo de Cristo* (Gómez Moreno 1935: 92). Tal vez, por la diferencia de la técnica del cabello y por la solución de la indumentaria de la escultura sedente de san Juan Bautista, Hernández Díaz dudó que fuera de Martínez Montañés y señaló la posibilidad de que esta imagen sedente fuera una obra de Felipe de Ribas o de José de Arce, hipótesis que rechazamos.

Por la excelente calidad del altorrelieve del *Bautismo de Cristo* que corona el retablo del santo precursor, el profesor Hernández Díaz consideró que había sido realizado por José de Arce a partir del análisis formal de la obra. García Luque

<sup>1</sup> AHPS, SPNS (Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Sección Protocolos Notariales de Sevilla), leg. 1250, f. 796, el documento original del arzobispado está inserto en el contrato.

<sup>2</sup> AHPS, SPNS, leg. 1250, f. 795-798.

<sup>3</sup> AHPS, SPNS, leg. 1250. A partir del f. 798 estaría el contrato de Francisco Herrera.



4. A) ANÓNIMO ITALIANO, *BAUTISMO DE JESÚS*, GRABADO.  
 B) PAOLO CALIARI IL VERONESE, *BAUTISMO DE JESÚS* (DÉCADA DE 1550). NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART, RALEIGH (USA).  
 C) JOSÉ DE ARCE, *BAUTISMO DE JESÚS* (1636-1637). IGLESIA CONVENTUAL DE SANTA PAULA, SEVILLA.

ha resumido las propuestas de autoría de este altorrelieve: Alonso Cano, Felipe de Ribas y José de Arce (García 2013: 227). La acertada atribución al escultor flamenco José de Arce no ha sido valorada suficientemente. Sin duda, Felipe de Ribas incluyó en su equipo a José de Arce, quien trabajaría desde la primavera a comienzos del otoño de aquel año en las esculturas del retablo de san Juan Bautista, pues el 31 de octubre de 1637, el escultor flamenco firmó un contrato con los cartujos jerezanos. Se comprometía a tallar las esculturas del *Apostolado*, el *Cristo crucificado* del ático y los *Ángeles* del retablo mayor de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, de Jerez de la Frontera, cuya arquitectura construía el arquitecto-ensamblador Alejandro de Saavedra. En esta obra participaba también Francisco de Zurbarán, que pintó varios lienzos con escenas de la vida de la Virgen. En ese momento, Arce pagó a Felipe de Ribas el dinero prestado para el alquiler de la casa que había habitado durante un año, y a finales de ese año se trasladó a Jerez donde permaneció dos años.

Se suceden los acontecimientos muy precipitadamente. Semanas después, el 3 de enero de 1638, Alonso Cano organiza su marcha a Madrid y traspasa la terminación del retablo de san Juan Evangelista al pintor Juan del Castillo, que era su fiador. Quedaba el dorado y estofado del retablo y algunas pinturas. En ese mismo día, Cano también traspasó otro trabajo que estaba comenzando, el *Cristo crucificado* del retablo mayor de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, esta vez traspasa el compromiso con la madera y el modelo a Felipe de Ribas.

Se desconoce si Felipe de Ribas cumplió el plazo del retablo de san Juan Bautista, pero alguna incidencia sucedió. Tal vez, la marcha de Arce a Jerez a finales de 1637, la carga de trabajo de Ribas y el probable incumplimiento de los plazos por su parte obligó a las monjas a encargar la imagen titular al escultor alcalaíno, después de que ellas vieran la excelente calidad de la imagen del *San Juan Evangelista*. El 7 de marzo de 1638, las monjas jerónimas Beatriz de Andrade, Gracia Pereira y Ángela de Paz contrataron la escultura sedente del santo con Martínez Montañés, quien el año anterior había realizado el evangelista (López 128b: 96-97). Posiblemente Felipe de Ribas tuvo algún problema con el retablo del Bautista, pues la imagen titular estaba incluida en su contrato y curiosamente el precio de los 500 ducados coincide con la penalización contemplada en el contrato en el supuesto caso de que el escultor no terminaba la obra a tiempo. Además, el *San Juan Bautista* costó 100 ducados más que la imagen de *San Juan Evangelista* hecha el año anterior.

Manuel García Luque ha relacionado este altorrelieve del *Bautismo de Cristo* con un grabado anónimo italiano que produce una composición de Giulio Clovio, cuya estampa ha

estado atribuida a Cornelis Cort y este historiador propone la autoría de Alipandro Caprioli (García 2013: 227-228, fig. 4a). No obstante, en el relieve del *Bautismo de Cristo* del convento de Santa Paula, José de Arce ha repetido la postura de Jesús que hemos analizado en las versiones de Núñez Delgado y Martínez Montañés (menos en la del convento de San Leandro): la figura tiene los brazos cruzados y está de rodillas sobre una roca en medio del río Jordán; el cuerpo desnudo lo cubre parcialmente con un sudario que le envuelve las caderas; el torso está inclinado hacia delante; y gira levemente la cabeza a su lado derecho en dirección opuesta al santo que le bautiza (fig. 4c). Esta composición serpentinata difiere de la postura que tiene Jesús en el grabado de Cort y en el grabado anónimo, en el que Jesús inclina la cabeza ante san Juan.

La figura del bautista viste la característica piel de camello y un manto de suave plegado que envuelve su figura, dejando desnudo gran parte de su torso y las piernas a partir de las rodillas. El santo está de pie sobre el suelo terroso de la margen del río y pisa decididamente con su pierna izquierda adelantada, a la vez que atrasa la otra apoyándola sólo con los dedos del pie. Esta solución aporta movimiento a la composición y el cruce de piernas que se produce genera un sugerente paso de danza. Además, el santo extiende los brazos en sentido opuesto, su izquierdo hacia un lado llegando a sacarlo del encuadre rectangular y el otro que sujeta la concha, más elevado y en sentido opuesto, colocado sobre la cabeza de Jesús vertiendo el agua del río Jordán. Esta figura, que tampoco responde a la solución compositiva del grabado de Cort, se asemeja parcialmente a la que tiene el grabado anónimo italiano.

No obstante, en el North Carolina Museum of Art, Raleigh (USA), se conserva una pintura del *Bautismo de Cristo* atribuido a Paolo Caliari il Veronés (década de 1550) cuya composición presenta gran afinidad con las figuras de Jesús y san Juan de este altorrelieve (fig. 4b). Esto nos plantea dos opciones: Veronés y Arce conocieron la misma fuente grabada que actualmente no hemos localizado; o Arce conoció una estampa reproduciendo la composición de este cuadro. Sea una u otra opción, lo cierto es que un grabado con la solución formal que hizo Arce circulaba desde comienzos del siglo XVII por los talleres sevillanos y sirvió de inspiración también a Núñez Delgado, Martínez Montañés y Ocampo, quienes cambiaron la figura de Jesús del grabado de Cort por la versión de rodillas sobre la roca.

El fondo de la escena del altorrelieve es neutro, sin arboleda ni ángeles, sino unos querubines que acompañan a la simbólica paloma del Espíritu Santo y aparece por una esquina de la parte superior entre un grupo de nubes talladas con gran suavidad y exquisitez.

El relevo artístico y generacional que generó José de Arce; la continuidad de la actividad de Sebastián Rodríguez; la llegada del joven Pedro Roldán en 1646; la trayectoria frustrada de Felipe de Ribas (+1648); y la muerte de Martínez Montañés (+1649) fueron los principales acontecimientos de la etapa final del gran maestro alcalaíno, ensalzado en Sevilla como el *Dios de la madera*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (2002): (coord.) *opus de Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- GARCÍA LUQUE, Manuel (2013): «Fuentes grabadas y modelos europeos en la escultura andaluza (1600-1650)», en GILA MEDINA, Lázaro (coord.), *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, pp. 179-256.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena (1935): *Breve historia de la escultura española*. Colección Misiones de Arte. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- (1958): *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae. Madrid: Ed. Plus Ultra.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix (1844): *Noticia histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. Sevilla: imprenta Hidalgo.
- GUIJO PÉREZ, Salvador (2018): «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII», *Archivo Hispalense*, 306-308, pp. 91-117.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1987): *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- (1992): *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla: Diputación.
- LORDÉN, Padre Andrés (1973): *El Convento de San Leandro de Sevilla*. Málaga: Imp. Provincial.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino (1928a): *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Imp. Rodríguez.
- (1928b): *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Imp. Rodríguez.
- (1929): *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Imp. Rodríguez, 1929.
- (1932): *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Imp. Rodríguez, 1932.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio (1978): *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla: Diputación.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2002): «1635. 23 de noviembre. Obligación de Alonso Cano para realizar el retablo de San Juan Evangelista en el convento de Santa Paula de Sevilla», en ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel (coord.), *Corpus de Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 219-220.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (1981): *Gerónimo Hernández*. Sevilla: Diputación.
- PALOMINO Y VELASCO, Antonio (1724): *El parnaso español pintoresco laureado*. Madrid.
- PASSOLAS LÁUREGUI, Jaime (2008): *Juan Martínez Montañés*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- ROMERO TORRES, José Luis (2002): «1636, junio, 25. Carta de pago de Alonso Cano», en Aterido Fernández, Ángel (coord.), *Corpus de Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 227.
- (2004) «El arquitecto de retablos Luis de Figueroa y la reforma de la sala capitular (1634)», en Actas Simposio San Isidro del Campo, 1301-2002. Sevilla, Consejería de Cultura, pp. 295-307.
- (2017) «El escultor Martínez Montañés», en LECHUGA JIMÉNEZ, Clotilde (coord.), *Escultores (I), Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, pp. 199-235.
- (2019) «Juan Martínez Montañés. Santa Isabel y San Zacarías, Virgen María y San José, Cabeza de San Juan Bautista y ángeles tenantes, San Juan bautista en el desierto, Bautismo de Cristo», en *Martínez Montañés, el Dios de la Madera*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. En prensa.
- WETHEY, Harold E. (1955): *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton: University.
- (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Forma.



## EL PRESBITERO JUAN SÁNCHEZ PLEITÉS Y SU PROGRAMA DE MECENAZGO EN EL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE OSUNA

Por

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO  
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de  
la Junta de Andalucía

La mejora de la producción agrícola y el control de la mortalidad fueron algunos de los factores que durante el siglo XVIII generaron un nuevo auge económico en los grandes núcleos de población agrícola situados en las campiñas y fértiles vegas de Andalucía. Esta cierta bonanza favoreció el desarrollo de un proceso de modernización urbanística, a través de la reforma o nueva construcción de edificios, tanto civiles como religiosos, que con sus miradores, espadañas y altas torres de aguja empezaron a descollar sobre la silueta externa de los bajos caseríos. Una nueva imagen urbana se empezaba a recortar sobre la línea del cielo y el paisaje rural circundante componiendo la característica estampa de la ciudad barroca andaluza. Su presencia rotunda se proyectaba poderosamente también en el interior de la población, que aparecía dominada por el acusado protagonismo de lo religioso y por la pública magnificencia de lo civil. Al tiempo, la trama urbana se iría transformando paulatinamente con la renovación de sus casas populares, el levantamiento de nuevos palacios, el adecentamiento y remoción de las calles y la creación de alamedas, paseos y plazas, en las que sería frecuente la disposición de fuentes, cruces y triunfos.

En Osuna durante la segunda mitad del siglo se constata el fenómeno de manera paradigmática. Fueron varias las obras promovidas por las autoridades municipales por aquel tiempo, que favorecieron la modernización de la imagen externa de la localidad. Cabe señalar en este sentido la importante transformación de las casas consistoriales, sobre la base del edificio levantado en 1533 encima del arco de la puerta de Teba, y la construcción del póbito municipal (1773-1779). La renovación de los espacios públicos se tuvo presente como muestra, entre otras iniciativas, la edificación de la Puerta de Écija (1796), popularmente conocida como Arco de la Pastora, la instalación de algunas fuentes o el encargo de una cruz de piedra para la plaza Salitre en 1756. Una de las grandes obras urbanísticas promovidas por el cabildo consistorial en aquella época fue la creación del paseo público de la Alameda de San Arcadio (1776). También se tuvieron en cuenta las infraestructuras externas de la villa con intervenciones como la del nuevo puente sobre el arroyo del Salado, cuyas obras fueron adjudicadas en 1779<sup>1</sup>.

Pero serían los grandes beneficiados de la pujanza económica, la nobleza y el clero, los verdaderos protagonistas de la renovación. Fundamental resultó el papel desempeñado por algunos miembros del estamento nobiliario, como José de Cepeda y Toro o Andrés Tamayo y Barona, I marqués de Casa Tamayo, y del clero alto, caso del presbítero Juan Sánchez Pleités y Roso, hermano del I marqués de Sotomayor. Todos ellos pertenecían a familias que a lo largo del siglo XVIII tuvieron una carrera ascendente en la escala estamental y adquirieron fortuna y una privilegiada posición social. Durante la segunda mitad del siglo la nobleza hizo levantar la mayoría de sus grandes palacios o modernizó los que ya tenía, con

<sup>1</sup> La contextualización del fenómeno en su vertiente civil la hemos tratado en MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: «La renovación barroca de Osuna», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 12 (2010), pp. 39-47.