



LA ESCULTURA BARROCA EN PLOMO DE OSUNA

Por

PEDRO JAIME MORENO DE SOTO

Historiador del arte

El fenómeno de la producción seriada de esculturas, en distintos materiales y formatos, y con precedentes en Centroeuropa e Italia en los siglos bajomedievales, tomó un cariz inusitado a partir de la Edad Moderna. Los avances técnicos acaecidos durante los siglos xv y xvi y el surgimiento de nuevas tecnologías de reproducción de los originales en grabados o copias de pequeño formato contribuyeron a la comercialización y difusión como objetos de lujo de una serie de modelos exitosos y propició la masiva irrupción en los mercados de composiciones autóctonas y ajenas. El advenimiento de este sistema y el desarrollo de una nueva cultura portátil de traslado e importación de la obra de arte por rutas terrestres y marítimas, supuso una revolución en la inveterada concepción de la praxis artística que vino a relativizar los tradicionales conceptos de autoría y originalidad.

En este contexto la representación que más proliferó fue la de Cristo crucificado, que fue demandada en legión para presidir altares, capillas, púlpitos, oratorios particulares, celdas y dormitorios o cualquier otro espacio de la vida pública y privada del orbe católico. La posesión de crucifijos extranjeros realizados en materias preciosas, tales como el marfil o los metales nobles, se convirtió en todo un signo de distinción social. En España se conserva una amplia representación de esculturas de Cristo crucificado, procedentes especialmente de Flandes, Francia, Italia o Filipinas. Osuna sería permeable a este fenómeno, según testimonia la nutrida serie de Crucificados foráneos que se han localizado¹. Algunos de los más célebres escultores italianos, caso de Miguel Ángel, Guglielmo della Porta, Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, hicieron esculturas de pequeño o mediano formato de Cristo crucificado que tuvieron amplia repercusión y fueron vaciadas en metal. Conocido es el caso del platero italiano Gian Battista Franconio, que arribó a Sevilla trayendo de Roma un Crucificado de cuatro clavos vaciado en metal a partir de un modelo de Miguel Ángel, que fue pintado en mate por el pintor hispalense Francisco Pacheco en 1600². Últimamente se tiende a negar la participación del florentino en la obra y se atribuye a su amigo y discípulo Jacopo del Duca, bronceista siciliano que pudo trabajar sobre diseño del maestro. La obra, que finalmente fue adquirida por el pintor Pablo de Céspedes, suponía un ejemplo más de las influencias de las formas italianas en el arte sevillano y ofrecía un nuevo paradigma estético de profundas e inmediatas consecuencias en el panorama artístico local y, por ende, hispanoamericano, ya que terminaría pasando al Nuevo Mundo a través del comercio con Indias. Otros dos modelos paradigmáticos fueron los denominados *Cristo morto* y *Cristo vivo*, que por encargo de Alejandro VII se realizaron en 1658 y 1659 respectivamente para altares de San Pedro del Vaticano. A Bernini se debió el diseño de las cruces y a su discípulo Ercole Ferrata el modelado de los crucificados, bajo la directa supervisión de maestro. La circulación de nuevos vaciados propició que

tuvieran una amplia difusión entre los plateros romanos, que produjeron réplicas en bronce y plata desde finales del xvii y durante todo el siglo xviii³.

Un caso estudiado en Andalucía para finales del siglo xvi y principios del xvii, gestado en el horizonte doctrinal y estético del Concilio de Trento, fue el de la producción de barro cocidos y policromados que representan la figura del eccehomo, y en menor medida de la Dolorosa. Su difusión y popularidad fue enorme, al punto de requerir de una amplia producción que abasteciera su fuerte demanda. La coincidencia formal, de material y sus dimensiones inducen a pensar que nos encontramos ante una creación seriada. Muy características son las cabezas de eccehomo realizadas en Sevilla por el círculo artístico de Gaspar Núñez Delgado. Otras obras en barro vinculadas al escultor remiten también a procedimientos de seriación, caso de los tres eccehomos exentos, representados de tres cuartos, del Museo del Instituto Gómez Moreno de Granada, el retablo de Santiago y San Fernando del coro bajo del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla, y el convento de la Concepción de la Paz, en Bolivia, actualmente en paradero desconocido⁴. En los procedimientos técnicos de elaboración de la serie granadina de los Hermanos García se advierte también un conjunto de grafismos perfectamente reconocibles en la reiteración de un mismo concepto a partir de un modelo, aunque con un repertorio más amplio. El mismo proceder parece delatarse en cinco relieves en barro que realizaron en Granada entre 1620 y 1630, en los que se representa a San Juan Evangelista Niño sentado en un paisaje rocoso⁵. Precisamente, de aquella plástica prolija se cuenta en Osuna con varios ejemplares de eccehomo pertenecientes a sendas corrientes interpretativas suscitadas en los focos de producción de Sevilla y Granada⁶. En el entorno escultórico

³ GARCÍA LUQUE, Manuel: «En papel y en metal: Iconografías de la Pasión importadas de Europa», «Iuxta Crucem». *Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (s. XVI-XVIII)*, Lázaro Gila Medina (com.), Granada, 2015, pp. 119-125.

⁴ Sobre ambas series nos remitimos a ROMERO TORRES, José Luis: «Ecce Homo y Dolorosa», *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, 1998, pp. 148-149; LUNA MORENO, Luis: «Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla», *Laboratorio de Arte*, n.º 21 (2008-2009), pp. 379-394; y ALONSO MORAL, Roberto: «La producción de escultura en barro del Manierismo al primer Naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García», *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Lázaro Gila Medina (coor.), Madrid, 2010, pp. 333-356.

⁵ Al particular puede verse ROMERO TORRES, José Luis: «Los Hermanos García. Sculptors, painters and brothers in sixteenth-century Granada. An examination of their work and the shifts towards naturalism in Andalusian baroque sculpture», *The Mystery of Faith. An Eye on Spanish Sculpture, 1550-1750*, Londres, 2009, pp. 53-83, y «Penitent Saint Jerome», «Repentant Saint Peter» y «Ecce Homo», *Granada: The mystic baroque*, 2015, pp. 44-67; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «El Ecce Homo en la escultura granadina. Imagen de devoción, imagen de procesión», *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Sevilla*, Córdoba, 1996, t. II, pp. 137-159, «Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina», *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, 2008, pp. 55 y ss., y «Forma y expresión en los inicios del naturalismo en la escultura granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García», *La escultura del primer Naturalismo...*, pp. 207-238; y ALONSO MORAL, Roberto: «La producción de escultura en barro...», pp. 333-356.

⁶ ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: *A imagen*

¹ Algunos analizados en ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: *A imagen semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*, Osuna, 2014, pp. 74-77.

² PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura, su antigüedad y sus grandezas*, Sevilla, 1649, p. 405.

sevillano aún se detecta otro conjunto de bustos en barro que representa otra variante plástica distinta a las anteriores y que debieron realizarse con idéntico procedimiento, ya que todas responden a una idéntica configuración. Su prototipo es el Señor de la Salud y Buen Viaje, titular de la hermandad de San Esteban, con quien se relacionan varios ejemplares conservados en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, procedente del convento hispalense de Santa María de Las Dueñas, en las dependencias de la referida hermandad, y en la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María de las Nieves de la Campana (Sevilla)⁷.

Es probable que para la elaboración de todo este conjunto de obras se utilizaran moldes. El uso de moldes en los talleres de escultura debió ser una práctica habitual. Se trataba de un procedimiento técnico que permitía conservar originales para emplearlos con posterioridad, o como objeto de estudio en el taller, y también realizar obras en serie⁸. En un mismo taller existirían varios de un mismo asunto iconográfico que permitiría introducir ciertas variantes en la producción. Aunque esta técnica le confería al trabajo una cierta mecanización y al resultado final un cariz un tanto estandarizado, en su valoración global no restaba contundencia emocional y calidad al modelado de la propuesta, cargada de recursos expresivos. A la postre su individualidad se la conferiría el modelado manual que la dúctil materia permitía cuando todavía estaba fresca antes de su cocción, que le confería una mayor minuciosidad naturalista y descriptiva y preciosismo técnico. El proceso de creación se ultimaba con el complemento indispensable del policromado, que matizaba volúmenes y perfiles e intensificaba el sentido efectista, dramático y narrativo de la imagen.

En Andalucía su uso era conocido desde tiempo atrás. En 1501 el escultor Huberto Alemán dirigió un memorial a Isabel la Católica donde le explicaba el procedimiento en el que estaba trabajando para la producción en serie de un encargo masivo de imágenes, según su «arte nueva de ymagineria», en el que utilizaba moldes, que los tenía en «muchas cantidad», y «no utilizaba la madera». Toda esta ingente cantidad de obras iban a ser costeadas por la propia reina para implantar el culto cristiano en Granada. Se trataba de una técnica que se venía desarrollando en Utrecht y otras ciudades de los Países Bajos desde el segundo cuarto del siglo xv. Según declaraba el propio artista, este sistema no se conocía ni en Andalucía ni en Castilla hasta que lo introdujo con su taller en la ciudad de la Alhambra⁹. Los talleres sevillanos del siglo xvi utilizaron este tipo de procedimientos para la elaboración de imágenes, tanto de barro como de pasta. El propio Núñez Delgado, uno de los escultores más destacados en el empleo de barro en los años finiseculares, hizo en varias ocasiones modelos en barro, que posteriormente fueron realizados en madera por otros escultores como Diego Daza. Modelos suyos circulaban por los talleres sevillanos de la época, lo que facilitarían la difusión de sus modelos iconográficos¹⁰. En el inventario de bienes que se hizo el 18 de enero de 1666 a la muerte de José de Arce se registraron «dos niños uno San Juan y otro el niño Jesus pequeños de plomo con sus peanas de euano pintados» y «una partida de modelos para el ejercicio del arte de la escultura parte dellos de barro cosido parte de yeso y parte de seras»¹¹. El propio

semejanza..., pp. 52-57.

⁷ ALONSO MORAL, Roberto: «La producción de escultura en barro...», p. 348; RODA PEÑA, José: «Escenas de la Pasión en la escultura procesional sevillana», *Misterios de Sevilla*, t. 1, Sevilla, 1999, pp. 89-91.

⁸ ALONSO MORAL, Roberto: «La producción de escultura en barro...», pp. 348-349.

⁹ PEREDA, Felipe: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, 2007, pp. 292 y ss.

¹⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 41-42; *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 67 y 232.

¹¹ SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Documentos para la Historia del arte en Andalucía*, vol. 3.º, Sevilla,

Alonso Cano dejó constancia en su testamento, otorgado el 25 de agosto de 1667, de haber dejado en Valencia «algunos moldes dentro de unos cofres»¹².

Otras referencias documentales testimonian el alcance del fenómeno en Sevilla. En 1574 Francisco Ramos, «pintor de ymagineria e ynpresor de ellas», firmó contrato de aprendizaje para enseñar «los secretos del dicho arte» a Cristóbal Gómez Saravia, que estaba por entonces en Sevilla pero era vecino de la Ciudad de los Reyes del Perú. Entre las cláusulas del contrato, Ramos se comprometía a enseñarle todo lo tocante al «vaciado de medio relieve e bulto entero e de pasta yeso y tierra e pintado al temple e barnizarlo», conforme a como él mismo lo hacía. Se obligaba también a darle «un modelo de cada suerte para sacar henbras» y ayudarlo «a las sacar». Por su parte, el aprendiz se obligaba a no «descubrir» ni «enseñar» a nadie en España, Portugal o las Islas Canarias¹³. En 1610 el pintor Bernabé de Baeza, vecino de Sevilla, se obligaba a hacer «seiscientas hechuras de cristos de barro cocido hechos en toda perfeccion», de los cuales 200 serían «grandes, de cuarta y media», otros tantos de una cuarta y las restantes de «un poco menos de una cuarta». Para ello haría tres moldes de cada formato. El precio estipulado sería a «diez reales la docena»¹⁴. Ambos documentos —señala Recio Mir— ponen en evidencia el carácter seriado de gran parte de la producción artística de Sevilla y la existencia de un comercio de obras al por mayor que tendría en América su gran mercado¹⁵.

En este contexto adquiere dimensión una noticia dada por el abad Alonso Sánchez Gordillo en sus *Relixiosas estaciones que frecuente la devoción sevillana*, obra manuscrita de hacia 1630. En ella narra cómo la cofradía del gremio de maestros plateros de Sevilla, erigida en 1575, deseaba tener un crucificado de tamaño natural representando el mismo instante del espasmo agónico de la expiración. Para su ejecución contactaron con un artista que residía en Córdoba, llamado el capitán Cepeda, que había aprendido la escultura en Italia siendo soldado. Para que pudieran sacarlo en las procesiones de Semana Santa con mayor facilidad, a petición de los plateros la obra se habría de realizar en pasta. El artista se trasladó a Sevilla para ejecutar la obra, que pasó a ser venerada a la capilla de la Merced calzada con el título de la Expiración. Finalmente, cumplidas las condiciones, después de haber roto los moldes fueron arrojados al río Guadalquivir, tal y como lo habían concertado con Cepeda, para que no se hiciese otra igual¹⁶. La figura de este capitán Cepeda era una incógnita hasta que en 1929 Celestino López Martínez halló el contrato de la escultura en el Archivo de Protocolos de Sevilla, lo que permitió arrojar luz sobre la confusa autoría. Se pudo entonces conocer que tras el enigmático artista se encontraba el escultor Marcos Cabrera, que realizó la imagen en 1575¹⁷. Con independencia de la veracidad de la

1931, pp. 87-88.

¹² WETHEY, Harold. E.: «El testamento de Alonso Cano», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII (1953), p. 125.

¹³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, pp. 195 y 196.

¹⁴ BAGO Y QUINTANILLA, Miguel de, HERNÁNDEZ DÍAZ, José, y SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. 2.º, Sevilla, 1928, p. 240.

¹⁵ RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañesinos del Niño Jesús: causas de una producción seriada», *Actas del coloquio internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*, Rafael Ramos Sosa (dir. y coord.), Sevilla 2010, p. 283.

¹⁶ SÁNCHEZ GORDILLO, abad Alonso (Abad Gordillo): *Relixiosas estaciones que frecuente la devoción sevillana*, realizada hacia 1630, ff. 200v.-201r.; el dato fue recogido más tarde en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (facsimil, 1965), t. I, pp. 310-311; y en GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1852 (reed. 1994), pp. 131-132.

¹⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández...*, pp. 40-41; volvió a publicar el contrato en «El Cristo de la Expiración de la Capilla del Museo», *La Pasión*, Sevilla, 1931, pp. 67-71, y «La Hermandad de la

noticia transmitida por el abad Gordillo sobre la posible destrucción de los moldes, según se había pactado previamente en una cláusula del contrato, la leyenda pudiera ser un reflejo esclarecedor del sentimiento de búsqueda de singularidad de la obra de arte devocional que permeaba en ciertos sectores de la población ante la inflación de obras de carácter seriado.

Junto al barro o la pasta, el plomo fue otro de los materiales más recurrentes en este tipo de producción seriada. En realidad no se trataba de plomo, sino de una aleación llamada «peltre», compuesta fundamentalmente por plomo y algo de cobre, estaño y antimonio. Por su maleabilidad, blandura y bajo punto de fusión, entre 170 y 230° C, permitía realizar réplicas muy duraderas a bajo coste a través del vaciado con un acabado de alta calidad. Estas imágenes recibían un complejo proceso de acabado en el que la policromía jugaba un papel fundamental, idéntica a las aplicadas en las esculturas en madera. El procedimiento permitía la realización de gran número de esculturas en pequeño formato de carácter devocional, que por el menor coste del material y su ejecución competían ventajosamente a menor precio pero con el mismo acabado de alta calidad que las elaboradas en madera. En el floreciente y febril mercado artístico sevillano del siglo XVI la producción en serie de vaciados en plomo fue muy frecuente, lo que favoreció que desde finales del siglo XVI surgieran talleres especializados, que se convirtieron en los principales proveedores en el ámbito hispano. El fenómeno llegó a tal punto que recibió las críticas de Francisco Pacheco, según dejó escrito en su tratado del *Arte de la pintura*. Consideraba el pintor que en su tiempo había «demasia de cosas vaciadas, particularmente de Crucifixos, i de Niños»¹⁸. El propio Pacheco daba fe de la existencia en Sevilla de artistas especializados en la materia. Era el caso de Diego de Oliver, natural de la ciudad valona de Lieja, que en 1619 y 1629 declaró ser «maestro vaciador» de «niños de plomo y estaño» y de «otras figuras de metal en relieve». El profesor Palomero Páramo llega incluso a responsabilizarlo de la ingente producción de niños montañesinos en plomo que fueron cargados en los navíos rumbo a los virreinos de ultramar. Sería el responsable de abaratar el precio de un producto que no estaba al alcance de todas las economías y difundirlos a gran escala. Labor por lo que llegó a amasar un importante capital. Había conseguido el modelo del Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario para sus prácticas en 1615. Llegó incluso a sobornar al criado de Oliver para que le facilitara durante un mes «un niño Jesús de madera, de tres cuartos de cara de largo», hecho por mano de Martínez Montañés, para que sacara «el debuxo de dicho niño de relieve». A ello se sumó con posterioridad la adquisición de un nuevo modelo, ahora en barro, de una imagen de Juan de Mesa. El prototipo para el vaciado en plomo de Oliver fue encargado al escultor cordobés por el maestro de la Carrera de Indias Francisco López. En su navío cargó Oliver 26 simulacros del Niño Jesús para su comercio¹⁹.

En este caso queremos hacer referencia a tres obras en plomo conservadas en Osuna que se atienen a estos parámetros de producción a partir de moldes positivados: un Niño Jesús, un san Francisco Javier y un crucificado.

EL PROTOTIPO DE UN MODELO INFANTIL: EL NIÑO JESÚS TRIUNFANTE

El 29 de mayo de 1606 fueron convocados a cabildo los hermanos de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de Sevilla. Aquel día se acordó que se hiciera un Niño Jesús

Sagrada Expiración y el escultor Marcos de Cabrera», *Calvario*, Sevilla, 1946, s/p.

¹⁸ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura...*, p. 409.

¹⁹ PALOMERO PÁRAMO, Juan Miguel: «El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México», *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, México, 2007, pp. 111.

para las diferentes ceremonias que la cofradía celebraba y para salir en procesión delante del Santísimo Sacramento en las misas mensuales. Estaba previamente convenido que el escultor Martínez Montañés entrara en el cabildo para cumplimentar los detalles del acuerdo. A la postre la escritura de contrato tuvo lugar el 30 de agosto. La imagen se entregó al mayordomo el 2 de enero del año siguiente. De su policromía se encargó Gaspar de Ragis, que en ese mismo año cobró por el trabajo. En 1629 se le realizaron unas nuevas manos en bronce que sustituyeron a las originales en madera. Materializó el encargo el flamenco Pablo Legot, verdadero empresario artístico definido por Gómez Piñol como pintor mediocre del tenebrismo convencional barroco pero excelente policromador y competente vaciador²⁰.

La obra representa a un Niño Jesús exento, de esbeltas proporciones, que se dispone de pie sobre un cojín. Según el contrato, la imagen debía descansar sobre una urna o pedestal enriquecido con gallones, dos cartelas y cuatro hojas en las esquinas. El Divino Infante está representado desnudo, con los brazos abiertos en acogida y las manos alzadas en actitud de bendecir. Adopta un leve contraposto que le confiere una solemne y majestuosa apostura de raigambre clásica. Su erguida figura reparte equilibradamente el juego de ritmos y tensiones derivados del contraste entre la carga firme del peso sobre la pierna de apoyo, en tensión, y la pierna derecha, levemente flexionada, más relajada y ligeramente adelantada. Tiene una mirada penetrante de ojos ligeramente almendrados, enmarcados por finas cejas. La nariz es recta y la boca pequeña, y los labios delgados pero bien perfilados. El cabello es oscuro, abundante y tupido. Sus carnes blandas, el vientre abultado y la curva inguinal y el ombligo bien marcados.

La representación del Niño Jesús como escultura devocional aislada desvinculada de la Virgen había surgido en la Baja Edad Media. En la primera mitad del siglo XVI su representación estaba plenamente consolidada, pero fue con la Contrarreforma cuando recibió el impulso definitivo y se desarrolló plenamente la temática. El Barroco popularizó la imagen de la infancia de Jesús, lo que entroncaba perfectamente con la moderna retórica de los afectos como instrumentos de persuasión. Ello favoreció la multiplicación de una rica y variada temática infantil basada en iconografías apócrifas, extraídas del imaginario místico, de la literatura, la experiencia religiosa y de leyendas piadosas de dudosa credibilidad. La mayoría de estas conmovedoras escenas, vinculadas a la religiosidad popular, fueron demandadas tanto por una clientela religiosa como seglar, para tribunas, oratorios privados y otras dependencias domésticas o conventuales. En las clausuras femeninas tuvo amplia difusión. En las escrituras de dotes de las novicias de la época abundan las esculturas de Niños Jesús, de talla completa para ser vestidos, ocasión que ofrecía a los escultores la oportunidad para ejercitarse en el desnudo infantil o, en menor medida, vestidas.

La imagen que esculpió Montañés para la Sacramental es un compendio perfecto entre el realismo de las formas y la idealización, un tanto ensimismada y melancólica, de un rostro sereno, pero marcado por la ternura y la inocencia, que se materializan en una belleza infantil sublime y espiritualizada, de profunda hondura teológica. En esta obra la genialidad artística del escultor recogió toda la rica tradición anterior, que su genio elevó a cotas máximas de perfección devocional y estética. En ella se dieron la síntesis genial y definitiva de proporciones, anatomía, detalles de la talla y exquisito acabado, que ofrecía a la devoción de los fieles la imagen inmensa de la divinidad en el tierno cuerpo de un niño. El

²⁰ La diacronía documental de la obra la tomamos de GÓMEZ PIÑOL, Emilio: «El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana», *Coloquio internacional el Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV centenario del Niño Jesús del sagrario, 1606-2006*, Rafael Ramos Sosa (dir. y coord.) Sevilla 2010, pp. 79-80 y 103, n. 115.



1. NIÑO JESÚS TRIUNFANTE. JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, 1606-1607. MADERA TALLADA Y POLICROMADA. HERMANDAD SACRAMENTAL DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.
2. NIÑO JESÚS TRIUNFANTE. JUAN DE MESA (ATRIBUCIÓN), HACIA 1625. MADERA TALLADA Y POLICROMADA. FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.
3. NIÑO JESÚS TRIUNFANTE. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO SOBRE MOLDE DE JUAN DE MESA, PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. CONVENTO DE AGUSTINAS DEL CORPUS CHRISTI DE GRANADA.
4. NIÑO JESÚS TRIUNFANTE. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO SOBRE MOLDE DE JUAN DE MESA, PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE OSUNA. (FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)

modelo constituyó un hito devocional y creó un prototipo de escultura barroca que fijó la versión definitiva de esta popular iconografía andaluza. Fue, como señala Recio Mir, uno más dentro de su galería de modelos devocionales creados por su genialidad, junto a otros casos como la Inmaculada Concepción conocida como «La Cieguecita», el Crucificado de la Clemencia, o el nazareno del señor de Pasión. Desde su materialización se iba a convertir en el referente iconográfico y en el modelo de posteriores creaciones hasta bien avanzado el s. XVII, cuando la vigencia de la estética del gran maestro empezó a decrecer a comienzo de la década de los 40, a favor de las formas renovadoras del escultor flamenco José de Arce, que mantuvo la supremacía durante un cuarto de siglo²¹.

Probablemente no fue la única imagen del Niño Jesús que gestó la extraordinaria creatividad del artista, al que se le atribuyen otras. Debió crear una variada tipología de niños que arrancó del que porta el San Cristóbal de la Colegiata del Salvador y se multiplicó en vírgenes, relieves y en los hercúleos ángeles que pueblan sus retablos. Con anterioridad, en 1595 había concertado una imagen del Niño Jesús con el presbítero Antonio Cordero de Tapia, vecino del pueblo gaditano de Villamartín, que Hernández Díaz no llegó a reconocer. Sin embargo, recientemente José Luis Romero Torres la ha identificado en la iglesia de Santa María de las Virtudes de la localidad, con una importante transformación ya que se encuentra repolicromada, con ojos de cristal y una larga melena parcialmente reformada²².

Como era de esperar, un hito de esta naturaleza tuvo una entusiasta acogida. El ingente número de obras que siguieron a la paradigmática representación son prueba del triunfo y repercusión que tuvo durante la primera mitad del siglo XVII.

El modelo fue repetido ininidad de veces con una serie de parámetros convencionales deudores de la matriz a los que la capacidad creativa de cada escultor añadía sus notas particulares. Muchos ejemplos prueban la especulación plástica de la que fue objeto el original, con desiguales resultados. De cualquier forma, como advierte Recio Mir, pese a que fue seguido hasta la saciedad, nunca fue superado y ni siquiera igualado. De hecho, ninguno de los niños conocidos que le siguieron responden al modelo del Sagrario. Lo que hace pensar, que siguieron las pautas de otras obras del maestro que en la actualidad no están identificadas o no se han conservado²³.

El admirado prototipo dio lugar a una prolija labor de reproducción de copias, imitaciones y recreaciones en distintos materiales como la madera, el mármol, el alabastro, el barro, el marfil, algunos metales nobles y aleaciones, el papelón o la pasta de maíz en América, que abastecieron a toda la geografía española e hispanoamericana. El impulso definitivo vino con la fuerte demanda proveniente de los virreinos americanos, de lo que dan testimonio las numerosas escrituras concertadas en las notarias sevillanas sobre la exportación de obras de arte. Los ejemplos que atestiguan este tráfico de esculturas, en muchos casos en grupos muy nutridos, son numerosos en la Carrera de Indias. Algunas son significativas. En 1592, el mercader Juan Gabriel Rodríguez llevaba registrados para el puerto de la ciudad de Cartagena una «caxita con hechuras de niños Jhesus» y ocho años antes, en 1584, el jurado Alonso de Merlo enviaba «quatro hechuras de niños jesus»²⁴. En 1609 el escultor Diego Baza, «escultor de yma-

²³ RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañesinos...», pp. 262 y 268.

²⁴ AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y PÉREZ MORALES, José Carlos: «Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios de Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México», *Encrucijada. Revista del Seminario de Escultura del*

²¹ RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañesinos...», p. 270.

²² ROMERO TORRES, José Luis: *The mystery of Faith...*, p. 128.

xineria», recibió del mercader Diego de Reyes, que había llegado de Nueva España, por nueve esculturas del Niño Jesús, «todos encarnados y pintados con sus cabelleras doradas y sus coxinicos con sus borlas y peanas a los pies, todo dorado y estofado», que le había enviado a las Indias²⁵.

Todo ello propició el fenómeno de la reproducción seriada de imágenes vaciadas en metal a partir de moldes en madera, barro, yeso u otro material, obtenidos de un modelo original, algunos de forma fraudulenta, que facilitaba una fácil comercialización. En este sentido Recio Mir señala que aunque no consta documentalmente que el taller de Montañés utilizase el plomo para conseguir de forma seriada reproducciones de sus grandes modelos, se sabe que hizo un envío masivo de sagrarios a América. Por uno de esos encargos se conoce que se trataba de copias de otros anteriores. Lo que evidencia que el taller de Montañés había adquirido un cierto carácter industrial cuando realizó el Niño del Sagrario, por lo que no resulta descabellado pensar que se hicieran imágenes seriadas, tanto de madera como de lomo, de sus distintos modelos infantiles. No obstante —señala el investigador—, sería más lógico pensar que fueran los talleres de otros escultores ensombrecidos por la enorme figura del maestro, los que se dedicasen a hacer tales reproducciones²⁶.

Entre la legión de seguidores del credo estético montañésino que especularon con el modelo destaca la versión más creativa, con singulares aportaciones, de su discípulo Juan de Mesa. Aunque su creaciones infantiles fueron claramente deudoras de la estética del maestro, incorporaron una serie de rasgos diferenciadores como la mayor corpulencia anatómica, el volumen de la cabeza y el decidido movimiento, lo que suponía un avance estilístico respecto al del la Sacramental. Pese a que no se cuenta con esculturas del Divino Infante documentadas del cordobés, se tiene conocimiento de tallas que son lo suficientemente elocuentes como para ocupar un puesto en el catálogo de obras seguras del escultor. Son cuatro las representaciones exentas del Niño Jesús realizadas en madera que se le vinculan. De todas ellas la mejor sin duda, siguiendo la estela del gran hito, es la del Niño Jesús en madera de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla (63 cm), que se fecha hacia 1625. Su atribución vino de la mano de Hernández Díaz y fue aceptada por la crítica posterior²⁷. Destaca también el del Museo de Bellas Artes de Córdoba (63 cm), sobre el que se suscitan ciertas divergencias²⁸. Existen otros niños de difícil datación y autoría del círculo montañésino que han sido relacionados con Mesa. Con ello se vuelve al sempiterno debate, mantenido por la historiografía especializada, que en la mayoría de los casos no se pone de acuerdo en un necesario consenso.

La obra plúmbea policromada salida de obradores hispalenses que aquí presentamos, perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, se sitúa dentro de la variada producción que, siguiendo las coordenadas estéticas en vigor influenciadas por la estela del escultor alcalaíno, focalizó Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII²⁹. Mide unos 60 cm. Su rostro, de expresión un tanto ausente, presenta unas facciones redondeadas, con ojos almendrados y mofletes prominentes que enmarcan una nariz corta, amplia y achatada, y unos labios finos y delicados de color rojizo. El cabello resulta encrespado, de abultado volumen y acusado claroscuro,

modelado minuciosamente en sus ensortijados rizos que caen arremolinados por el centro de la despejada frente, realzando la abultada moña central, y provocando dos pronunciadas entradas en una característica estructura capilar trilobulada. La cabeza muestra una cierta inclinación que acentúa el carácter melancólico y abstraído del rostro. El modelo anatómico reitera la composición armoniosa, con un equilibrado contrapuesto de talle largo, que se encuentra a caballo entre la esbeltez del clasicismo montañésino y el naturalismo cultivado por Mesa. Presenta un modelado blando que se recrea en los pliegues de las articulaciones con carnes rotundas, rebosantes en los tobillos y en las caderas, en los glúteos carnosos y en los brazos y fornidas piernas. Los brazos aparecen ligeramente separaos del torso, con la mano derecha en actitud de bendecir.

La obra está próxima al Niño Jesús vaciado en peltre del convento del Corpus Christi de Granada (62 cm), una muestra más de la controversia que plantea la autoría del modelo. León Coloma considera que, con casi toda seguridad, se trataría de un vaciado a partir de una obra original de Montañés, que bien pudo salir de su propio taller³⁰. En la exposición «Jesucristo y el Emperador Cristiano», celebrada en 2009, aparecía catalogada como obra seguidora del modelo realizado por el artista para la Sacramental³¹. Por contra, López Guadalupe la sitúa más cercana a los modelos de su discípulo Juan de Mesa, ya que se hace eco de la reacción plástica naturalista que el cordobés mostró también en sus temas infantiles, demostrada en el Niño Jesús de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, o en los que figuran en los brazos de la Virgen de las Cuevas del Museo de Bellas Artes de Sevilla o en la del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares. Qué duda cabe, que el tratamiento de ciertos rasgos y detalles como la cabellera que presenta un destacado claroscuro, la expresión del rostro y la mirada recuerdan otras composiciones del escultor alcalaíno afincado en Sevilla. El mechón algo abultado es elemento compartible con las tipologías que Montañés pone en circulación y con las especulaciones de Juan de Mesa. Sin embargo, la obra resulta valiente en el volumen, de modelado más duro y abultado de lo habitual en Montañés, buscando la rotunda plasticidad de sus carnes, hasta el punto de calcar la interpretación de piernas y caderas con rebosamientos y pliegues en tobillos y rodillas de algunas de las obras de Mesa. Junto a la vocación por el modelado pronunciado, es la abultada cabeza lo más distintivo, que ofrece un registro técnico excelente en el modelado del rizado cabello. Con la frente mas despejada que el modelo montañésino, comparte con él las cejas alargadas, los ojos almendrados y los carrillos algo mofletudos. Pero sobre todo destaca el ritmo de curvilíneos rizos, que elevan el tupe central, avanzan hacia la frente en pico y redondean el ovalo del rostro, potenciando el volumen de las sienes hasta acabar en espesas patillas. Una configuración que acaba distanciándolo de Montañés. Próximo a este se encuentran otros ejemplares granadinos como el Niño del Amparo o «La Perla», del Archivo Museo de la Casa de los Pisa, en madera, el Niño Jesús del convento granadino de las Vistillas (41 cm), en plomo, que presenta un rostro más dulce, con un modelado más suelto, y abocetado en el cuello³². Por su parte, Martín García en la exposición «Aquende et allende». Obras singulares de la Natividad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII), cataloga

Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, año II, n.º 2 (diciembre, 2009), p. 11.

²⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés...*, p. 42.

²⁶ RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañésinos...», p. 284.

²⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa*, Sevilla, 1983, pp. 38-82.

²⁸ Según RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañésinos...», esta obra se sitúa cercana a lo montañésino y es deudora de Mesa pero quizás no de su propia mano.

²⁹ La Hermandad de Rocío de Osuna posee un Niño Jesús en peltre de unos 40-50 cm que al parecer proviene de una donación particular. La obra cabría situarla dentro de este entorno de producción al que venimos haciendo referencia. La imposibilidad de reproducirlo en su integridad nos ha impelido a no presentarla en esta ocasión.

³⁰ LEÓN COLOMA, Miguel Ángel: «Escultura devocional en la intimidad de la clausura», Granada Tolle, Lege, Francisco Javier Martínez Medina, Miguel Ángel León Coloma y Rodolfo V. Pérez Velázquez (eds.), Granada, 2009, pp. 349-372.

³¹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier: «La vida de Jesucristo en el arte y en la religiosidad granadina», y JUSTICIA SEGURA, Juan José: «Catálogo iconográfico», ambos en *Jesucristo y el Emperador Cristiano*, Francisco Javier Martínez Medina (ed.), Córdoba, 2000, pp. 151-193 y p. 238 respectivamente.

³² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «Evocaciones granadinas a propósito del Jesús del Sagrario Hispalense», *Coloquio internacional el Niño Jesús...*, 252-253.



1. SAN IGNACIO DE LOYOLA. JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, 1610. MADERA TALLADA Y POLICROMADA. IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA.
2. SAN IGNACIO DE LOYOLA. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO SOBRE MOLDE DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, HACIA 1615-1622. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA DE MARCHENA. FOTOGRAFÍA RETOCADA DE JUAN ANTONIO CAMPOS ESPINA.
3. SAN IGNACIO DE LOYOLA. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO SOBRE MOLDE DE JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS, HACIA 1622-1625. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. IGLESIA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA, MORÓN DE LA FRONTERA. FOTOGRAFÍA RETOCADA DE ANTONIO MORÓN CARMONA.

la obra del convento del Corpus Christi de Granada como obra anónima sevillana sobre modelo de Juan de Mesa³³.

Recio Mir da a conocer, entre otros, dos modelos en plomo (60 cm) que se encuentran en la localidad de Toro, uno en el monasterio premostratense de Santa Sofía y el otro en el Museo del convento dominico del Sancti Spiritus, que consideramos que presentan concomitancias con el ejemplo granadino y el de Osuna, especialmente el primero. Los considera obras sevillanas de la primera mitad del siglo XVII, realizadas por anónimos maestros que se basaron en modelos de Martínez Montañés distintos al de la Sacramental. Sin ánimo de ser exhaustivo señala otros ejemplos en plomo policromado en los mismos parámetros estéticos como los de los conventos madrileños de las Trinitarias y las Descalzas Reales; el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo; o los sevillanos de los conventos de San Leandro y San José del Carmen, el de la sacristía mayor de la catedral hispalense o el de la parroquia de Santa María de Carmona³⁴.

PROMOCIÓN Y PROPAGANDA EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS: LOS SANTOS CANONIZADOS EN 1622

El 12 de marzo de 1622 el orbe católico celebró en la basílica de San Pedro de Roma una ceremonia de canonización en la que Su Santidad Gregorio XV, el último de los papas formado por los jesuitas, elevó a los altares a cuatro santos españoles: San Ignacio de Loyola, fundador de la Congregación de Jesús que dio un vuelco a la suerte del catolicismo; San Francisco Javier, el fundador de las misiones jesuíticas conocido como el apóstol de las Indias; la carmelita descalza Santa Teresa de Jesús, figura nacional reverenciada por

Felipe II y fundadora de la rama reformista de la Orden del Carmelo; y al mártir madrileño San Isidro Labrador, santo patrón de la ciudad que desde 1560 era la capital del imperio. Aquello fue un hecho extraordinario para la Iglesia y la monarquía española. Venía a poner en evidencia las buenas relaciones existentes en los primeros tiempos de la Guerra de los Treinta Años entre España y el Papado, que exhortaba a los ejercicios españoles a hacer retroceder las fronteras del protestantismo.

Sin embargo, aunque los guiones trazados desde hacía años se habían cumplido, el camino a los altares fue tortuoso. Llevó algunos años confeccionar la santidad de los candidatos. Y no resultaba barato montar este espectáculo. En todo proceso que aspiraba a elevar a la santidad a una persona relevante era necesario un importante apoyo institucional. Gozar del favor de las altas esferas del poder y contar con influencias redundaba en beneficio de una empresa que, por lo general, era ardua y difícil en el tiempo y en el espacio. Para hacer frente al dispendio que suponía un proceso tan dilatado y costoso había que contar también con un generoso apoyo económico, fundamental para sufragar gastos y realizar los trámites diplomáticos necesarios de la denominada «burocracia de la santidad». En paralelo resultaba capital que se crearan códigos visuales que pusieran en marcha una serie de estrategias propagandísticas encaminadas a difundir la figura del aspirante a la beatificación y canonización. Elemento fundamental en la proyección del proceso sería la conformación de una imagen suficientemente elocuente que en pinturas de su vera efigie difundiera las virtudes del candidato y contribuyera a ganar voluntades. Se convertía en un incentivo para la promoción de la causa y servía como resorte de credibilidad y modelo para estampas impresas, que aspiraban a conquistar los ánimos y provocar el entusiasmo hacia el personaje efigiado. La parafernalia se complementaba con la edición de libros hagiográficos, que tenían como fin último un objetivo directamente apologético del protagonista y, de manera indirecta, de la orden o congregación religiosa a la que hubiera pertenecido, sobre todo si a la postre llegaba a

³³ MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel: «Niño Jesús Bendiciendo», «Aquende et allende». *Obras singulares de la Natividad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, Lázaro Gila Medina (com. exp.), Granada, 2014, pp. 100-102.

³⁴ RECIO MIR, Álvaro: «La difusión de los modelos montañesinos...», pp. 272-274.

ser canonizado. A todo ello contribuía también la impresión de panfletos, hojas de propaganda o la publicación de sus escritos. Una vez conseguido el objetivo las fiestas de beatificación y canonización se convertían en ocasión propicia para difundir iconografías a través de obras realizadas ex profeso. Era el momento de exhibir la riqueza de la santidad como arma de prestigio.

El proceso de canonización de los nuevos santos de la Contrarreforma tenía de fondo una trama de no pocas rivalidades y enfrentamientos entre las órdenes religiosas, que buscaban protagonismo al amparo del Concilio de Trento. Este fenómeno se acentuó en un contexto de expansión misional donde se desplegaron un conjunto de estrategias narrativas que se reformularon en los siglos XVI y XVII, como respuesta al rechazo de luteranos y calvinistas al culto a los santos. A la pugna por la presencia en las diferentes representaciones, la antigüedad, el monopolio de la verdad de las escuelas teológicas, se unía la búsqueda de poder y el prestigio que les permitiera ganarse al mayor número de fieles y, por consiguiente, sus riquezas terrenales. Para colmo, las antiguas órdenes veían aparecer en el horizonte otra amenaza, la de las religiones nuevas o reformadas que en España se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XVI. En esta tesitura contar con más y mejores santos resultaba una baza decisiva, de manera que la necesidad de difundir a los nuevos atlantes de la fe resultaba acuciante. El ascenso a los altares de los santos jesuitas había sido relativamente breve. San Ignacio de Loyola había sido beatificado el 27 de julio de 1609 y San Francisco Javier el 25 de octubre de 1619. Tras la beatificación de Ignacio las acciones de carácter ideológico e iconográfico se acrecentaron, coincidiendo con una de las fases álgidas de promoción de su figura y de la causa. Se encargó nada menos que a Pedro Pablo Rubens, uno de los mayores artistas de la Contrarreforma, que pintara varios retratos del beato, destinados a la catedral de Amberes y a la iglesia del Gesú de Roma.

En Sevilla no le irían a la zaga. Por aquellos años encontramos vinculados a la Compañía en Sevilla a una parte importante de los artistas más relevantes que por entonces trabajaban en la ciudad. Para la Casa Profesa de la Compañía los jesuitas encargaron en 1610 al consagrado Martínez Montañés una escultura de San Ignacio de Loyola, que fue policromada por Francisco Pacheco. Hacia 1624 hizo la escultura de San Francisco de Borja, coincidiendo con su beatificación. Ese mismo año un joven Alonso Cano, que todavía no había realizado el examen para maestro pintor, firmaba para el centro jesuita el cuadro de San Francisco de Borja, actualmente en el Museo de Bellas Artes. Es probable que el artista granadino participara en las fiestas organizadas por los jesuitas con motivo de la beatificación. Entre medias, el 13 de marzo de 1620 Juan de Mesa otorgaba escritura notarial por la que se obligaba a tallar las imágenes de un Crucificado, el Santísimo Cristo de la Buena Muerte, y una Magdalena a sus pies abrazada a la cruz, para la hermandad de sacerdotes de la Casa Profesa.

En los años en torno a la simbólica fecha de 1622 se prodigaron los encargos. En el Colegio de San Luis Gonzaga de El Puerto de Santa María se encuentra la escultura documentada de Juan de Mesa, contratada a principios de mayo de 1622, que representa a San Francisco Javier. Precisamente, se conserva también allí una imagen de San Ignacio de Loyola atribuida al escultor. Ambas son de cuerpo entero y están realizadas en madera policromada. Fueron encargadas por el Colegio jesuita de San Hermenegildo de Sevilla para conmemorar la efeméride de sus canonizaciones. A la localidad gaditana llegaron tras la expulsión de los jesuitas y la desamortización del templo sevillano³⁵. Por aquellas fechas Mesa debió materializar también la pareja de santos de la

iglesia parroquial de San Antonio Abad de Trigueros, procedentes del Colegio jesuita de Santa Catalina de la localidad onubense. Hacia 1625 situó Hernández Díaz la ejecución del busto-relicario de San Francisco Javier de la Casa Profesa, obra que incluye en la nómina del artista cordobés y pone en relación con la imagen homónima del Colegio de Porta-coeli³⁶. En este elenco de obras el escultor supo reinterpretar los modelos heredados de su maestro e insuflarle la fuerza de su genio creativo.

También tuvo una vinculación importante con la Compañía de Jesús de Sevilla el pintor Francisco de Herrera el Viejo. En 1610 había hecho la portada del libro de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio fundador de la Compañía de Jesús*. Años más tarde, en la década de los años 20, debió producir tres lienzos, dos de ellos en grisalla, que se conservan en el Museo de Bellas Artes procedentes probablemente de la Casa Profesa. Se trata de tres figuras de santos jesuitas arrodillados con acompañamiento de gloria: San Ignacio de Loyola recibiendo de los ángeles el emblema de la Compañía; y de las dos grisallas una de ellas repite la composición del lienzo anterior, aunque con variantes, y la otra representa a San Francisco Javier. El primer lienzo seguramente fuera un cuadro de altar, pero las grisallas debieron formar parte de un aparato efímero, con ocasión de las fiestas realizadas con motivo de las canonizaciones. Otro testimonio de la relación del pintor con los jesuitas es el gran lienzo de *San Francisco Javier en éxtasis* que hizo para el mismo centro. El estilo de esta obra, se encuentra cerca al de las grisallas, lo que permitiría pensar en una fecha próxima de ejecución, quizás para la efeméride de 1622. Al año siguiente realizó la portada de otro escrito de un jesuita, los *Commentarii in Summan Theologiae S. Thomae*, del padre Jacobo Granado, del Colegio jesuita de San Hermenegildo de Sevilla. Precisamente para el colegio teológico hacia 1620-1625 pintó una de sus obras maestras, la *Apoteosis de San Hermenegildo*³⁷.

En aquellos años de propaganda triunfante jesuita debió gestarse un fenómeno que, hasta que aparezcan nuevas aportaciones, se circunscribe a la archidiócesis de Sevilla. Se trata de la elaboración en serie, probablemente desde la propia ciudad, de los dos santos emblemas de la Compañía a través de modelos realizados en plomo. Con este sistema la Compañía se garantizaba una rápida y cuantiosa producción, el abaratamiento de los costes, y agilizaba su difusión para abastecer la a sus casas y colegios con motivo de las fiestas promovidas en 1622. Una actitud que entroncaba perfectamente con el paradigma ideológico jesuita y el talante pedagógico de sus prácticas educativas y formativas y el dominio de las artes de la persuasión y la inclinación de las voluntades, que con una puesta en escena espectacular imprimieron a todas sus empresas. En esta tesitura, íntimamente ligada a la cultura de la Contrarreforma y el Barroco, enarbolar la santidad de sus nuevos adalides de la fe sería uno de los ejes del discurso programático de exaltación de la Compañía.

Dentro de esta producción hemos identificado tres modelos de vaciados, en cuyo origen probablemente se encuentre la mano de distintos artistas. De ambos santos se localizan en la localidad de Marchena sendas reproducciones. En la iglesia parroquial de la villa de los duques de Arcos se conserva una imagen de candelero con maniquí de la época, con torso tallado con sotana y camisa, y cabeza vaciada en plomo, que representa a San Ignacio de Loyola. Fue vaciada del mole en yeso de la escultura que realizó Martínez Montañés para Sevilla. Posteriormente Pacheco pintó la cabeza y las manos, en madera, que son replicas de las originales que hizo el escultor alcalaíno. Sobre la fecha de la fundición de la cabeza existen

³⁵ DÁVILA-ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: «San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier» y «San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier», *Juan de Mesa*, Enrique Pareja López, (dir.), Sevilla, 2006, pp. 240-243 y 394-395.

³⁶ DÁVILA-ARMERO, Álvaro y PÉREZ MORALES, José Carlos: «San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier», *Juan de Mesa...*, pp. 394-395.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito: «Sobre Herrera el Viejo», *Archivo Español de Arte*, LXIX, n.º 276 (octubre-diciembre 1996), pp. 368-369.



SAN FRANCISCO JAVIER. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO, HACIA 1622-1625. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. IGLESIA DE SAN IGNACIO DE LOYOLA, MORÓN DE LA FRONTERA. (FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)



SAN FRANCISCO JAVIER. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO, HACIA 1617-1622. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. COLEGIO DE LA ENCARNACIÓN DE MARCHENA. (FOTOGRAFÍA RETOCADA DE JUAN ANTONIO CAMPOS ESPINA)



SAN FRANCISCO JAVIER. FUNDIDOR ANÓNIMO SEVILLANO, HACIA 1622. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. CILLA DEL CABILDO DE OSUNA. (FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)



algunas dudas ya que hay quien considera que fue encargada por la Compañía hacia 1615 y quien piensa que se debió hacer con motivo de la fiesta de canonización del santo, que en el Colegio de Marchena tuvo gran solemnidad, coincidiendo con la inauguración del retablo mayor³⁸.

En la iglesia de San Ignacio de Loyola de Morón de la Frontera, donde los ignacianos fundaron casa en 1625, encontramos dos esculturas de los dos santos, con candelero, cabeza de plomo y manos de cuidado modelado realizadas probablemente en madera. La del santo fundador la consideramos afín a la homónima de Montañés y a su reproducción de Marchena. La cabeza se muestra un tanto desvirtuada, ya que parece haber sido retocada en su policromía de manera considerable. La otra, la de San Francisco Javier, podría encontrar su inspiración en algún modelo, no identificado, en la órbita de Juan de Mesa. Está próxima a dos obras del santo misionero atribuidas al taller de escultor cordobés, realizadas en madera hacia 1622, que se conservan en la iglesia del Colegio de Portacoeli de Sevilla y en la iglesia de San Antonio Abad de Trigueros. También recuerda a la cabeza del San Pablo Miki del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Una obra en madera con maniquí para vestir procedente de la Casa Procesa que Hernández Díaz atribuyó a Mesa y fijó su ejecución hacia 1627, año de la beatificación del mártir y de la muerte del escultor³⁹. No obstante, la cabeza del San Francisco Javier de Morón de la Frontera muestra un modelado más blando y un tratamiento más suave de las formas, que la distancian de característico registro expresivo del artista cordobés y la acercan al naturalismo y el concepto espiritual que años más tarde veremos en obras del entorno creativo de Alonso Cano.

El segundo modelo con cabeza vaciada en plomo que se conserva en Marchena se encuentra en el antiguo colegio jesuita de la Encarnación. Se trata de un tercer ejemplar distinto a los dos anteriores. Representa a San Francisco Javier y fue encargado hacia 1617, en pleno proceso de canonización del misionero⁴⁰. En algunos aspectos de la composición del cabello recuerda a las esculturas referidas como fuente de inspiración para el San Francisco Javier de Morón de la Frontera y a otras como las dos esculturas de San Ignacio de Loyola atribuidas a Juan de Mesa de la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Trigueros y el colegio de San Luis Gonzaga de El Puerto de Santa María. En cambio, Juan Luis Ravé Prieto, que sitúa su ejecución en 1622, la considera cercana a Francisco de Ocampo, autor del retablo que se hizo para la imagen con motivo de la canonización del santo⁴¹.

De la misma serie del San Francisco Javier de Marchena se localiza una en Osuna, procedente del colegio jesuita de San Carlos, que se conserva en los almacenes de la cilla del cabildo colegial. Se trata de una imagen de candelero con manos de madera y cabeza de plomo. El contexto en la villa ducal en el que pudo gestarse el encargo de esta obra nos remite al fenómeno general que venimos refiriendo, cuando empezaron a tomar vigencia los preceptos emanados del Concilio de Trento, que abogaban por una presencia activa de las órdenes religiosas, para acercar su labor apostólica a la feligresía. Ello supuso en muchos casos el traslado de las casas religiosas que se encontraran en emplazamientos aislados a otros situados en el interior de las poblaciones. La villa de

los Girones a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se debatía en una lucha de prestigio entre las distintas órdenes conventuales que rivalizaban por encontrar su lugar en las líneas de expansión de la población. Fue entonces cuando la tendencia eclosionó definitivamente con el traslado, casi de forma simultánea, de la mayoría de las órdenes, cuyos establecimientos se encontraban en el campo o aislados dentro del perímetro intramuros, a unos nuevos en las líneas de expansión de la población. Como era de esperar esta sucesión de acontecimientos no se iba a producir sin incidentes. Las órdenes ya asentadas dentro del centro urbano no iban a recibir con agrado la presencia competitiva y cercana de otras congregaciones en el interior de la ciudad y mostraron una fuerte oposición a la creación de nuevos conventos. Cualquier establecimiento que se quisiera levantar amenazaba con alterar las relaciones que hasta ese momento se tenían con los vecinos. Veían a los recién llegados como competidores a la hora de captar fieles y recibir el apoyo que les venían prestando las familias nobles. En este contexto de rivalidades provocado por el cambio de ubicación de congregaciones establecidas en la villa de antiguo, se añadía además la aparición de las religiones nuevas o reformadas. La consecuencia inevitable fue una fuerte resistencia hacia las nuevas instalaciones, que se tradujo en pleitos, censuras eclesiásticas con entredichos y censuras para el conjunto de la población, e incluso alborotos y altercados con asaltos de grupos armados a las casas recién fundadas. A todo esto habría que añadir la dureza de los primeros años del siglo XVII en la villa. En 1599 se vivió una amenaza de epidemia de peste, que desde dos años antes asolaba toda España. El peligro se hizo efectivo en la primavera del año siguiente y se volvió a reproducir desde el otoño hasta agosto de 1601. Este mismo año se recibieron noticias de la existencia de una enfermedad contagiosa en las cercanas localidades de Marchena y Écija. Este tipo de calamidades solía venir acompañada de otros problemas que incidían en el debilitamiento de la población, lo que favorecía la extensión de enfermedades en un círculo vicioso mortal. A la carestía de trigo provocada por una pertinaz sequía en 1605 se sumó una plaga de langostas⁴².

Un caso más en esta sucesión de enfrentamientos entre las órdenes fue el de la Compañía de Jesús, que fue protagonista de un dilatado y arduo proceso hasta su definitiva instauración en Osuna. Los ignacianos arrastraban una larga historia de fracasos en el intento de abrir casa de estudio en la villa desde el siglo XVI, con negativas del Concejo a darles licencia, alegando la existencia de demasiados conventos y colegios y la escasez de vecinos para sustentarlos con limosnas, e intentos de expulsión del III duque de Osuna incluidos. El proceso se cerró en 1612, cuando se instalaron en el antiguo hospital de la Encarnación del Hijo de Dios. Pronto abandonaron su primer emplazamiento para levantar unas casas en el centro de la villa, en la calle Maese Diego, desde entonces conocida como calle de la Compañía. En un inmenso solar que llegaba hasta la calle Hornillos y con amplia fachada a la calle Sevilla se levantó la iglesia de San Carlos y el colegio de los jesuitas⁴³. Desde entonces los jesuitas se han mostrado

⁴² El proceso se analiza en LEDESMA GÁMEZ, FRANCISCO: «Mercedarios y jesuitas: avatares de dos fundaciones postridentinas en Osuna», *Apuntes 2. Apuntes y Documentos para una Historia de Osuna*, n.º 5 (2007), pp. 189 y ss.

⁴³ Para la implantación de los jesuitas en Osuna nos remitimos a LERÍA, ANTONIO: «Colegio e iglesia de San Carlos», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 4 (2002), pp. 23-30; GUTIÉRREZ NÚÑEZ, FRANCISCO JAVIER: «Origen y fundación del Colegio de la Compañía de Jesús de Osuna en el primer tercio del siglo XVII», *Los Jesuitas en Andalucía. Estudios Conmemorativos del 450 Aniversario de la fundación de la provincia*, Wenceslao Soto Artuñedo (coord.), Granada, 2007, pp. 241-245, y «Origen y fundación del Colegio de la Compañía de Jesús de Osuna en el primer tercio del siglo XVII», *Apuntes 2...*, pp. 169-184; SERRANO, JAVIER: «El Colegio de la Compañía de Osuna. Fundación y primeros años de vida a través de dos manuscritos de la Universidad de Granada y Real Academia de la Historia», *Apuntes 2...*, pp. 209-233; y LEDESMA GÁMEZ, FRANCISCO: «Mercedarios y jesuitas...», pp. 194-198; y RODRÍGUEZ AZOGUE, ARACELI y FERNÁNDEZ FLORES, ÁLVARO: «Intervención arqueológica de

³⁸ RAVÉ PRIETO, JUAN LUIS: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986, pp. 51-52; RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO: *El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel*, Sevilla, 2008, pp. 25 y 54; sobre dimensión de las celebraciones organizadas en aquella ocasión puede verse GARCÍA BERNAL, JOSÉ JAIME: «Estética militante y fiesta barroca. Celebraciones jesuitas en Marchena», *II Jornadas de Marchena. Fiestas y celebraciones*, 2006, pp. 83-112.

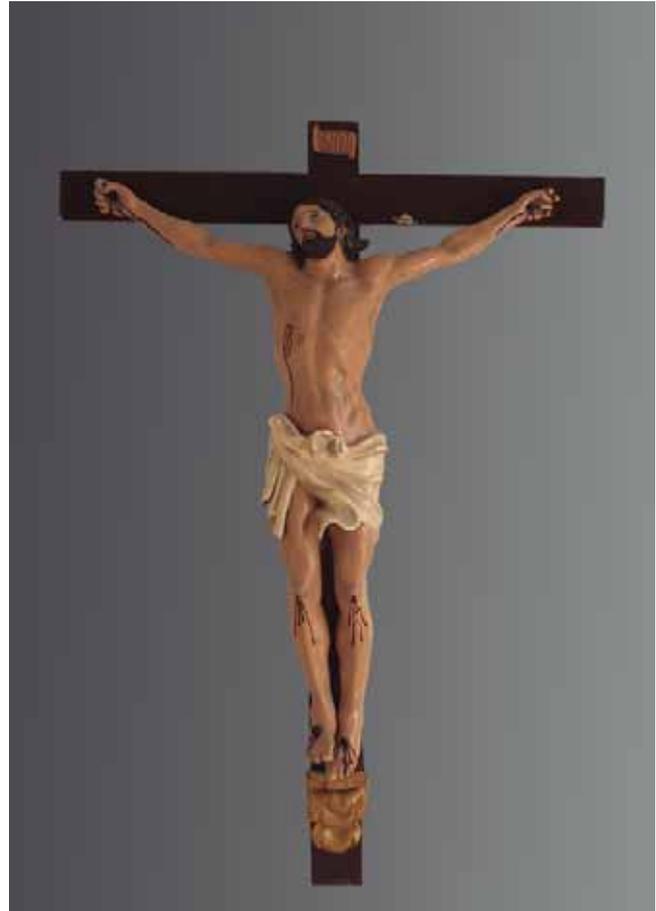
³⁹ Véase DÁVILA-ARMERO, ÁLVARO y PÉREZ MORALES, JOSÉ CARLOS: «San Diego Kisai, San Juan de Goto y San Pablo Miki», «San Francisco Javier» y «San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier», *Juan de Mesa...*, pp. 352-355, 382-385 y 394-395 respectivamente.

⁴⁰ RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO: *El Colegio de la Encarnación de Marchena...*, pp. 57-58.

⁴¹ RAVÉ PRIETO, JUAN LUIS: *Arte religioso en Marchena...*, p. 52.



CRUCIFICADO. FUNDIDOR ANÓNIMO SOBRE MODELO DE ALESSANDRO ALGARDI, MEDIADOS DEL SIGLO XVII. PLATA. TESORO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE FLORENCIA



CRISTO EXPIRANTE. ANÓNIMO FUNDIDOR SOBRE MODELO DE ALESSANDRO ALGARDI, ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVII. VACIADO EN PELTRE POLICROMADO. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA VICTORIA DE OSUNA. (FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)

muy activos en la participación con la feligresía. Era sin duda una de las estrategias diseñadas por la Compañía que vertebra su ideario y distinguía el talante vitalista y pedagógico de todas sus empresas, ya fueran intelectuales o pastorales. Lo que implicaba atender no sólo a las cuestiones teológicas sino también a los conceptos psicológicos y escénicos. Además, las dificultades sufridas para instalarse definitivamente en la villa y su condición de nueva religión sin tradición en el lugar, con una fundación tardía en relación a otras órdenes masculinas que tenían presencia desde incluso el segundo tercio del siglo XVI, les obligaba a redoblar esfuerzos. El carácter militante y combativo que inspiró cualquier actuación jesuita contribuiría a ello.

UN MODELO IMPORTADO DE ITALIA: EL CRUCIFICADO DE ALESSANDRO ALGARDI

En 1646 Alessandro Algardi (1598-1654), artista natural de Bolonia establecido en la ciudad del Vaticano, realizó en plata un Cristo expirante para Su Santidad Inocencio X, de cuatro clavos y unos 73 cm⁴⁴. Precisamente era por entonces, con la llegada al trono papal del nuevo pontífice, cuando la promoción meteórica del artista alcanzó su cénit,

apoyo a la restauración en la Iglesia de San Carlos de Osuna (Sevilla)», *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2006, pp. 4717-4742.

⁴⁴ MONTAGU, Jennifer: *Alessandro Algardi*, New Haven y Londres, Yale University, 1985, t. I, p. 198, fig. 234; t. II, pp. 329-330 y 332, láms. 68 y 215; MONTAGU, Jennifer (coord.): *Algardi, L'altra faccia del barocco*, Roma, 1999, pp. 166-167.

convirtiéndose junto a Bernini en uno de los principales escultores italianos del siglo XVII. Los encargos del Pontífice no solo motivaron el ascenso del célebre boloñés a la categoría de primer escultor, sino también que sus modelos fuesen propagados por todo el orbe católico. De inmediato aquel crucificado obtuvo un éxito tremendo. Prueba de ello fueron los numerosos vaciados en plata y bronce que se hicieron, con ejemplos como los de la iglesia romana de Santa María del Popolo, el Tesoro de la iglesia de San Lorenzo de Florencia, el de la Heim Gallery de Londres o el del Art Institute de Chicago, y en otros materiales como el marfil, caso del ejemplar del Museo Statale di Mileto, la madera, el yeso e incluso la porcelana. Se trata de una obra ejecutada con gran técnica y maestría, de modelado impecable, que aúna rasgos tardomanieristas con detalles compositivos que se adentran en expresiones más cercanas al naturalismo barroco. Aunque en ella su autor no abandonó su formación en el clasicismo boloñés de Carracci, ni el sentido del equilibrio compositivo tomado de Reni, asimiló las nuevas corrientes barrocas que se imponían en Roma al socaire del genio de Bernini. En el crucificado no hay lugar para el exceso emotivo en el sufrimiento, ni predomina lo dramático. Pese al momento violento y trágico representado, sintetizado en el instante mismo de la expiración, no hay crispación en el dolor que pudiera restarle majestuosidad o perder la frontalidad a la composición.

El modelo vaciado a partir del Cristo argénteo de Alessandro Algardi tuvo gran fortuna en Andalucía, donde se conservan varios ejemplares, realizados especialmente en plomo (santuario de la Victoria de Málaga, iglesia de Santo Domingo de Granada, parroquia de San Vicente de Sevilla, iglesia



CRISTO EXPIRANTE. MADERA TALLADA Y POLICROMADA. ÁTICO DEL RETABLO DEL CORO BAJO DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN Y NUESTRA SEÑORA DE TRÁPANA DE OSUNA. (FOTOGRAFÍA DEL AUTOR)

del Carmen y Santa Teresa de Cádiz, etc.). Una obra que se atiene al exitoso modelo italiano tuvimos ocasión de analizarla en el catálogo de la exposición «A Imagen y semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna», que se celebró entre diciembre de 2014 y marzo 2015 en la Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna. Nos referimos al Crucificado expirante de cuatro clavos conservado en la parroquia de Nuestra Señora de la Victoria, obra realizada en plomo policromado, cuya conexión con el modelo del boloñés no ofrece dudas pese a que, como muchos otros, presente un perizoma muy simplificado⁴⁵.

Recientemente García Luque ha llamado la atención sobre otro ejemplar, conservado en el Colegio Universitario Isabel la Católica de Granada. Matiza el autor que, con independencia de algún ejemplar excepcional como el crucificado ebúrneo que sirve de cruz de altar en la catedral de Córdoba, a juzgar por la modesta calidad de la mayoría de estos vaciados en plomo, cabe suponer que fueran realizados en algún taller local a partir de algún modelo italiano llegado a suelo andaluz. Pese a que en ellos palpita la plenitud anatómica del modelo algardesco, la figura resulta algo más envarada. Lo que se pone en evidencia en detalles como la unión de las piernas, que se resuelve de manera menos elegante, o el fragmento del sudario que vuela, en su origen volátil y airoso y en cambio simplificado, o perdido, en la mayoría de los ejemplares en plomo. Como nota común a todos ellos destaca la presencia de la policromía, testimonio de su aclimatación al gusto hispánico. Algunos

ejemplares incluso presentan ojos de cristal, como ocurre con el conservado en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de Granada. Destaca el investigador las interrogantes que encierra la producción de estos vaciados. Es cierto que Sevilla a comienzos del siglo XVII contaba con artífices especializados en la reproducción de esculturas en peltre, en su mayoría figuras del Niño Jesús. Sin embargo, no está claro que este conjunto también se realizara en la ciudad hispalense. En este contexto toma dimensión un elemento decorativo que vincula a estas dos obras, la de Osuna y la del Colegio Universitario de Granada. Se trata de la típica hoja de inspiración canesca que compone el supedáneo donde descansa el crucificado, lo que delataría una probable procedencia granadina. Su presencia permitiría además establecer una posible datación para las cruces y por extensión para los vaciados, hacia el último tercio del siglo XVII, lo que revelaría una temprana recepción de los modelos de Algardi en Andalucía⁴⁶.

Vinculado con la serie podríamos hacer referencia al crucificado situado en el pabellón cortinado del ático del retablo que preside el coro bajo del monasterio de la Encarnación y Nuestra Señora de Trápana de Osuna. Se trata de un ejemplar realizado en madera que presenta la variante de los tres clavos, en lugar de los cuatro característicos. Debió materializarlo algún artista local permeable a las influencias foráneas del modelo conservado en la parroquia de la Victoria⁴⁷.



⁴⁵ ROMERO TORRES, José Luis y MORENO DE SOTO, Pedro Jaime: *A imagen semejanza...*, p. 77.

⁴⁶ GARCÍA LUQUE, Manuel: «En papel y en metal...», pp. 119-125, p. 125.

⁴⁷ Debo agradecer las generosas sugerencias que para la elaboración de este trabajo ha aportado mi buen amigo José Luis Romero Torres.