

# ESTUDIO ICONOGRÁFICO Y TÉCNICO DE LA IMAGINERÍA MONTAÑESINA

POR EL PROFESOR D. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Pueril empeño sería intentar siquiera un estudio de la obra de Juan Martínez Montañés, que aspirase a ser completo. Se halla su labor artística tan compenetrada con la del momento histórico en que se produce, que en ocasiones es difícil determinar tanto el grado de las influencias como el de sus aportaciones personales. Paso a paso y con las garantías previas que el trabajo de esta índole requiere, se va procediendo por exclusión a separar la obra de los imagineros contemporáneos, así las de quienes pudieron influir en su labor como las de aquellos que cabe agrupar en el círculo de su discipulado. Algunas de estas personalidades ha podido definir la crítica, mas queda aún mucho por conocer.

Será útil, por tanto, recorrer la obra documentada del maestro insigne de Alcalá la Real, procurando en cada caso aportar cuantos datos sean oportunos e ir facilitando de este modo el acopio de materiales para un futuro estudio que pueda presentar con mayor exactitud el perfil de tan recia personalidad.

Tal fué mi propósito al tomar parte en el homenaje que la Academia de Bellas Artes organizó a la memoria de tan notable artista, disertando sobre el tema que encabeza, y este es también el fin que con el presente trabajo se persigue.

Como antecedente necesario convendrá discurrir sobre el

momento histórico de su formación profesional y de los caracteres y circunstancias de ésta para deducir su significación artística.

### El medio ambiente

El reinado de Felipe II—durante el cual nació y se formó artísticamente el genio de Martínez Montañés (1)—representa para España una etapa revolucionaria de extraordinario interés.

Los valores nacionales que apuntan en el reinado de los Reyes Católicos y balbuceando se desarrollan durante el gobierno de Carlos I, adquieren mayoría de edad en el Bajo Renacimiento. Es cuando España se halla a sí misma, manifestando la plenitud de su potencialidad nacional.

Conseguida de una parte la unidad peninsular, cifra el compendio de seculares inquietudes hispanas; en cabal desarrollo la obra colonizadora en Indias, delatora de ingente fuerza vital y sociológica; y paseando triunfante por Europa el pabellón español al servicio de Santa Cruzada en defensa del Catolicismo, Felipe II es el auténtico paladín de la Hispanidad.

El complicado engranaje cultural que en los dos primeros tercios del siglo XVI se había desenvuelto con directrices impuestas por el Renacimiento italiano, adquiere en el último tercio de dicha centuria caracteres de fuerte reciedumbre que

(1) Convendrá recordar que fué bautizado en la parroquia de Sto. Domingo de Silos, de Alcalá la Real, el 16 de marzo de 1568. (La partida fué dada a conocer por D. Adolfo Rodríguez Jurado. Reprodúcela C. López Martínez. *Retablos y escultura de traza sevillana*. Sevilla 1928, pág. 45).

En 1588 fué examinado por Miguel Adán y Gaspar del Águila, veedores de los escultores y entalladores de Sevilla y declarado hábil y suficiente para el ejercicio del arte de arquitecto, escultor y entallador de romano. (Celestino López Martínez. *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla 1929, pág. 267).

acusan la presencia de una destacada personalidad histórica; y así en Literatura, a la fría imitación de los modelos italianos, que produjo un elegante manierismo, sustituye la exaltación de los postulados fundamentales de una sociología perfecta, como guión de nuevas normas nacionales; y de tal modo, se pasa de la interpretación mística de la vida que basa en la intuición el método cognoscitivo, a la manifestación ascética que busca los grandes valores del alma popular y mediante una adecuada sistematización los eleva a las cumbres del heroísmo, concebido en todos sus aspectos. Y la Filosofía desemboca en franco eclecticismo, revelador de la intensa batalla espiritual, apuntando hacia normas de vida práctica. Y en Arte se llega a la sublime serenidad del Escorial, donde en aras de un renacentismo típicamente hispano, se funden los elementos exóticos. Y en Religión se pasa del culto intuitivo que adoraba en Dios al Pantocrator, como manifestación idealizada, a la veneración del Padre de Misericordia; y de los postulados religiosos concebidos más o menos como abstracciones, a la representación de las virtudes cristianas en figuras de héroes de la santidad. Es, en una palabra, el momento en que Don Juan de Austria, Cervantes, Lope de Vega, Santa Teresa de Jesús, San Pedro de Alcántara, Fr. Luis de Granada, el Padre Suárez, Juan de Herrera y otros, levantan el ingente edificio de la Hispanidad.

Dentro de las varias ramas de las bellas artes—que en todo tiempo han reflejado el sentido de los períodos históricos respectivos,—la imaginería desempeña un papel importantísimo. A ella queda conferida la misión de manifestar los sentimientos religiosos ya apuntados. Su misión presenta en esta época destacado carácter docente, ya que no en balde en cada una de las representaciones imagineras adquieren valor plástico las páginas de los Sagrados Expositores. Las figuras sagradas no son ya únicamente símbolos que despiertan en el ánimo de los fieles sentimientos santos, sino interpretaciones

reales más o menos idealizadas, que excitan a los creyentes con la fuerza arrolladora de la emulación.

Pues bien; han sido Gregorio Hernández, en Castilla, en mucho mayor grado el andaluz Juan Martínez Montañés los plasmadores de esta emoción imaginera.

La obra de éste presenta ese mismo sentido ecléctico aludido: mística idealización al concebir los temas sagrados; acusado realismo al concretarlos en formas materiales; clásico empaque, de faceta adecuada al tema representado, y barroquismo en pormenores al remedar la realidad; por ello su arte da carácter plástico al concepto religioso del pueblo español y sus obras han gozado de inmortalidad. Es, sin duda, el más grande imaginero del Bajo Renacimiento hispano.

### Formación profesional

Ciertamente interesante es conocer la educación profesional de los grandes maestros, para ir trazando la cadena de la evolución histórica.

Juan Martínez Montañés es bien conocido que trabajó en el taller granadino del maestro Pablo de Rojas (1), quien probablemente dirigió sus primeros tanteos artísticos; mas no es ello testimonio tan fuerte como para que a priori vinculemos a dicho nombre su formación.

Existía en Granada un núcleo artístico destacado en los años que el aprendiz de Alcalá la Real pasara por allí; manifestado fundamentalmente en el gran retablo principal de la iglesia de San Jerónimo, compendio de los trabajos escultóricos del Bajo Renacimiento en dicha ciudad.

Entre los relieves y esculturas exentas que allí se admiraban—algunos trabajados por Rojas—hállanse elementos y por

(1) Pacheco. *Arte de la Pintura*. Edición de Cruzada Villaamil. Madrid 1860, II, 341.

menores que se advierten en la obra de Montañés. Y aun estudiando el conjunto de la labor de dicho maestro—que tan bellamente ha sido expuesta por el profesor Gallego y Burín—se llega a la misma conclusión; mas lo que quizás no se deduzca con tanta facilidad sea la inmediata dependencia de discípulo a maestro, ya que lo que éste pudo ofrecerle eran normas de trabajo y pormenores de ejecución muy generales que ni eran privativos suyos ni en él habían adquirido especial modalidad, sino que uno y otro no hicieron otra cosa que aprender fórmulas y utilizar elementos comunes al medio ambiente artístico en que se desenvolvían.

Vino luego a Sevilla, adquirió capacitación legal para ejercer el arte en 1588, con veinte años de edad, y sin duda comenzaría a trabajar entre las múltiples enseñanzas que por doquier le ofrecerían las obras de los maestros que aquí laboraban. No conocemos desgraciadamente ninguna escultura temprana de Montañés, mas teniendo en cuenta que en toda su labor se advierten claras influencias de las referidas obras, llégase a la confirmación de lo expuesto.

Tan arraigada está la idea anterior, que me atrevo a afirmar que la obra del maestro de Alcalá la Real no será bien conocida hasta que se estudie debidamente la producción de los imagineros que pudiéramos llamar *pre-montañésinos*—tales como Miguel Adán, Gaspar del Aguila, Gaspar Núñez Delgado, Andrés de Ocampo y otros—en los cuales se halla razonada su formación directa; ya que de manera mediata artistas que representan otra tendencia y que en Sevilla laboraron, cual Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo, el Mayor, ofrecieron con sus tallas no pocas directrices a su actuación profesional.

Además debió estudiar, sin duda a través de grabados, las obras más famosas de los cinquecentistas italianos, que tantas fórmulas y elementos habían ofrecido a los manieristas españoles; y así nutriéndose directamente en el venero y

moldeando su inspiración artística en las interpretaciones hispánicas que por toda Castilla sembraron en retablos y en culturas la visión plástica nacional del momento ideológico antes apuntado, pudo representar él mismo en Andalucía otra modalidad que llegó a adquirir carta de naturaleza y sentido de autoctonía.

De análoga manera a lo que aconteció a los grandes maestros de la pintura española—Velázquez, Murillo, Zurbarán—, pasó Montañés durante su aprendizaje artístico por un taller donde conoció las reglas del arte, mas no la directriz de su formación personal. Ésta precisa encontrarla en las producciones de sus contemporáneos, en el estudio directo de los medios artísticos en que convivía. Con su temperamento genial supo compendiar cuanto su época le ofrecía de recursos estéticos, fórmulas artísticas e interpretaciones iconográficas religiosas, fundiéndolas en una modalidad personal que cimentándose y arrancando de ellas poseía notas de propias aportaciones. De tal manera consiguió fijar la norma de la orientación escultórica en Andalucía occidental durante largo tiempo, siéndole deudores los artistas subsiguientes, unos de modo directo y otros más remotamente. En Sevilla sus discípulos y continuadores, también en buen número de años, no hacen otra cosa que mostrar pequeñas aportaciones de pormenores expresivos, pero desenvolviéndose dentro de las normas fundamentales que él trazara.

Entre todos los imagineros que trabajaron en esta ciudad, contemporáneos de la formación del maestro, es Andrés de Ocampo con el que hasta ahora muestra mayores relaciones y afinidades técnicas. Ya habrá ocasión de puntualizar las analogías en las representaciones iconográficas así como los recursos en distribución de masas, que acercan de modo evidente las producciones de éste con las de los primeros tiempos de aquél. Nada debe tener ello de particular si tenemos en cuenta que aparte la relación hispalense que entre ellos

pudo existir, sin duda las habría también durante la etapa granadina de ambos.

### Significación artística

Sevilla tuvo importancia artística desde su reconquista, pero muy especialmente a partir del siglo XV. En toda esta centuria, y sobre todo en la primera mitad de la siguiente, laboraron en esta ciudad buen número de artistas nacionales y extranjeros que llenaron los templos de bellas obras, en que lucían al mismo tiempo la intensa piedad que las inspiraba y la suma habilidad de sus autores. Pero con todo ello no guardaban unas y otras relaciones de afinidad tan directa que permitiese advertir una sistemática sucesión. Eran más bien manifestaciones esporádicas, sin antecedentes la mayor parte de ellas y carentes, por lo común, de la fuerza suficiente para dejar huella perdurable.

Cuando las necesarias relaciones con las tierras de Ultramar impusieron una continuidad de comunicaciones entre la Metrópoli y sus colonias, Sevilla fué puerto inicial y terminal de la ruta de Indias. Ello produjo a esta ciudad una potencialidad económica de primera fuerza que, con el obligado auge de todas las manifestaciones vitales, atrajo a sí fuerte corriente de cultura, y en ella se desarrollan numerosas actividades estéticas alimentadas por hombres de muy diversos países. La mayor parte de éstos trabajaron intensamente, aunque sin haber producido un duradero elemento que tuviese caracteres de trascendencia. Mas al comedio del siglo XVI varios artistas venidos de tierras de Castilla logran reunir en torno a sí un conjunto de jóvenes que se nutren de sus enseñanzas, aprenden las normas de trabajo con que ejecutaban sus obras, y ellos mismos, a través de los años, las transmiten a otros nuevos. Es la iniciación dentro del arte español de una mo-

dalidad que podemos llamar hispalense por haber arraigado en Sevilla, pero que en definitiva es netamente castellana. Esta modalidad reconoce como iniciales forjadores a Bautista Vázquez, el Viejo, y a Juan de Oviedo, el Mayor, recibe el ímpetu formidable en savia estética y grandiosidad compositiva que Jerónimo Hernández le impulsara—que luego serán en parte características de ella—y continúa ya con cierta personalidad a través de los artistas pre-montañesinos antes aludidos.

Martínez Montañés formado en este ambiente, como antes se indicó, aprendió de los primeros la delicadeza al concebir y la extremada belleza al ejecutar, que fueron características de los grandes manieristas españoles, logró adueñarse del sentido distributivo de masas y aun de la visión estética peculiares del referido Jerónimo Hernández (1)—figura genial de la imaginería española que reclama urgentemente un estudio monográfico—como en varias ocasiones refleja, y plasmó con sentido propio las notas generales y específicas de los referidos escultores pre-montañesinos (2), envolviéndolas en ciertos elementos realistas. Además de todo ello supo fundir las interpretaciones religiosas de unos y otros en las figuras santas; y así unas veces expresa el idealismo de la concepción mística, y otras el sentido de realismo sobre humanizado de la vida ascética, recorriendo con perfecto conocimiento de causa la gama espiritual de su época.

Por todo ello puede afirmarse que con él la modalidad

(1) Aun cuando no creo que deba concederse al hecho exagerada importancia será curioso recordar que el año 1592 Montañés contrataba dos figuras representando a los Santos Juanes, que debían ser tan bien acabadas como otra que había ejecutado el referido J. Hernández. (Véase C. López Martínez. *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla 1932, pág. 229.)

(2) De análoga manera a lo referido en la nota anterior, es conocido que el maestro se inspiraba e imitaba elementos y pormenores ejecutados por artistas contemporáneos. (V. López. *Desde M. Montañés...* 228.)



artística sevillana, antes aludida, alcanza su definitiva personalidad, y por ende vendría a ser el representante de la misma. Y como además el Arte no es otra cosa que el reflejo de los diversos períodos históricos, me atrevo a presentar al imaginero de Alcalá como el plasmador de las inquietudes hispanas del Bajo Renacimiento.

Si hubiéramos de dar un nombre al sentido artístico representado por él y otros contemporáneos, que fundándose en lo clásico y adoptando fórmulas y elementos que le eran peculiares, se desborda no obstante de sus propios límites, y por otro lado, aun cuando penetra en el campo de lo barroco no encaja tampoco exactamente en su seno por la razón antedicha, me atrevería a señalar como propio el término de *proto-barroquismo* que antes de ahora he utilizado. Con él se indica un tránsito entre lo clásico y lo barroco, un lapso de tiempo y una concepción artística que sirven de puente entre lo uno y lo otro, con tendencia destacada hacia esto último.

Sin embargo, repetidamente he afirmado que evoluciona poco porque es hombre formado en el ideario del Bajo Renacimiento, como se ha señalado, y a él se debe en todo momento.

La tendencia franca al realismo que se manifiesta en su obra fué recogida por sus discípulos—singularmente por Juan de Mesa—y desenvuelta en sentido notoriamente barroco.

Por último, es de justicia destacar aquí el papel importantísimo que Francisco Pacheco jugó al encarnar las imágenes del Maestro. Buena parte de la expresión que las caracteriza debe concederse al citado pintor, que supo completar a maravilla los valores acusados en las obras montañesinas.

Tras este somero bosquejo se procede a comentar las características de las obras documentadas del artista, dejando para el final una relación de aquellos documentos que hacen referencia a obras que no se han logrado conocer.

## Estudio de las obras

### ♦ ♦ ♦ documentadas ♦ ♦ ♦

La fecunda labor producida por Martínez Montañés en su larga vida, cabe agruparla en dos aspectos fundamentales: arquitecto de retablos e imaginero. Ambas actividades se relacionan íntimamente y en ocasiones de modo tal que la una desarrolla en función de la otra. Sin embargo, debemos conceder la primacía a su labor escultórica, por la que llegó a alcanzar las cumbres de la inmortalidad.

Su producción como retablista ha sido estudiada documentalmente en este mismo número del «Boletín», y aun el autor de las presentes notas dedicó años há el primer capítulo de su trabajo a esta misma materia (1). Fuerza es, por tanto, abandonar dicho tema y proceder al análisis de su labor (2) documentada como imaginero.

SAN CRISTÓBAL Y NIÑO JESÚS.

PARROQUIA DEL SALVADOR.

♦ ♦ ♦ SEVILLA. ♦ ♦ ♦

El 19 de agosto de 1597, concertaba el maestro con los albañiles y carpinteros Lucas Chamorro y Gabriel Ramírez, la hechura de unas imágenes de dicha advocación, acomodándose a las condiciones que refiere la escritura notarial respectiva (3) D.

(1) José Hernández Díaz. *El retablo sevillano en el siglo XVII*. Sevilla y Semana Santa. Gómez Hnos. 1931.

(2) Antes de entrar de lleno en el tema convendrá tener muy presente, por su gran importancia, las anotaciones que sobre la escultura hispana compuso el profesor Ángel Iñiguez y se publicaron en la obra de Hans Stegmann *La Escultura de Occidente*. Colección Labor.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 231. La imagen salió procesionalmente el año 1598. (J. Gestoso. *Ensayo de un diccionario de los artifices*. III, 1908, pág. 16).

cho grupo escultórico ha sido identificado con el que actualmente se venera en el presbiterio de la citada iglesia.

Desgraciadamente no hemos logrado conocer ninguna de las imágenes que ejecutara en los primeros años de su actuación profesional, subsiguientes al examen en 1588. Las primeras que la crítica le asigna en la serie cronológica de sus trabajos son las que nos ocupan.

Se trata de obra de suma importancia que revela en su autor un temperamento muy fuerte dueño de innumerables recursos expresivos y artista de acabada formación. Situándola en el conjunto de la labor montañesina, si no es posible señalarle antecedentes por la razón indicada, sí es lícito afirmar que no hay nada en toda ella que pueda parangonársele en sentido de filiación artística. Es más, casi toda su producción reviste caracteres de extrema delicadeza ante la fuerza arrolladora del San Cristóbal.

Ha sido concebido el grupo con certero sentido de composición en las distribuciones de masas, de una parte, y de otra valiéndose de múltiples recursos menudos en las partes nobles de la expresión. Así, pues, el ropaje de las imágenes y el excesivo afán anatómico en la figura del Santo, reflejan peculiaridades notables como visión del grupo en su envolvente general; y sin embargo cabe destacar el acusado deseo de circundar su rostro en rizada y exuberante cabellera, que enlaza con pobladísima barba. Todo ello tallado con gran esmero y menudencia, en rizos casi circulares que admiran por la prolijidad. La cabeza de Jesús tiene la frente olímpica, con cabellera distribuida en moño central y largas perlas de menudos rizos que caen lateralmente.

Desde el punto de vista iconográfico esta figura de Niño es totalmente ajena a las bellísimas que produjo el maestro años después. Además acentúa intensamente un dejo melancólico poco familiar a las interpretaciones infantiles del artis-

ta. Más se aparta esta escultura de las del maestro de Alca  
la Real, que la del San Cristóbal.

Años hace que el profesor Angulo señaló las concor  
tancias existentes en el plegar de paños, entre este grupo y  
imagen de la Inmaculada que en retablo lateral recibe culto  
en la parroquia sevillana de San Andrés (1). No sólo es el  
cierto, sino que a mayor abundamiento podríamos hacer en  
tensivas dichas analogías al sentido general de las figuras  
a su concepción estética y aun a la técnica. Sin duda alguna  
el Niño que porta San Cristóbal es afín por todos conceptos  
a la referida Virgen.

Uno y otra recuerdan el estilo y las fórmulas que hoy  
podrían señalarse como específicas del imaginero Andrés de  
Ocampo, al que antes de ahora ha sido atribuida la citada  
figura mariana (2).

Dicho grupo significa en sí mismo la meta en la produc  
ción de un artista. Queden, pues, anotadas las sugerencias  
expuestas y la crítica resolverá.

CRISTO DE LA CLEMENCIA.

SACRISTÍA DE LOS CÁLICES.

• • CATEDRAL. SEVILLA. • •

El año 1603 puede señalarse con letras de oro en las efé  
mérides del arte cristiano. En él concertaba el maestro con el  
Arcediano Don Mateo Vázquez de Leca, la hechura de un  
Crucificado, de cuya obra otorgaba carta de pago final tres  
años después (3).

(1) Hans Stegman, ob. cit. pág. 248.

(2) C. López. *Desde M. Montañés...* 216.

(3) F. Rodríguez Marín. *Pedro Espinosa*. Madrid 1907, pág. 149. Joaquín  
Hazañas. *Vázquez de Leca*. Sevilla 1918, pág. 236.

Dicha escultura fué donada por su propietario a la Cartuja de Sta. María de las Cuevas en 1614, y tras diversas vicisitudes recibe hoy culto en el precitado lugar (1).

De dicha imagen ha escrito el autor de las presentes líneas lo que sigue:

«Sin duda ninguna estamos ante la obra maestra de su autor, prodigio del arte cristiano; y permitidme que, sin temor a exagerar, afirme que es el momento en que un artista ha penetrado más profundamente en el misterio de la Redención; porque no conozco en la historia de la imaginería religiosa ningún otro caso en que de manera más elocuente se exprese el sentido divino, sobrehumano, del momento histórico de la Crucifixión.»

«Advertimos, en primer lugar, que la imagen está clavada al madero por cuatro clavos, y si bien es cierto que en la escritura de concierto otorgada entre el maestro y el Arcediano Vázquez de Leca se hace constar esta obligación entre las varias de que consta, acomodándose con ello a las revelaciones de Santa Brígida, según afirma el erudito tratadista de arte y encarnador de la escultura Francisco Pacheco, yo adivino en la disposición general un recurso técnico, que corrobora una vez más el carácter clásico de su autor. En efecto, dicha imagen está inscrita en un trapecio—cuya base mayor se extiende entre los clavos que atraviesan las manos y la menor entre los respectivos de los pies—en lugar de hacerlo en un triángulo como acontece con aquellos Cristos que sólo presentan tres clavos. Y como todos sabéis perfectamente que el trapecio como figura geométrica es menos violento que el triángulo, aparte de que en igualdad de base y altura aquél ofrece mayor superficie que éste, no os parecerá raro que para un temperamento clásico como el montañésino, que perseguía la sereni-

(1) Véanse las láminas 54 y 55 del volumen primero de *La Escultura en Andalucía*, y el texto correspondiente.

dad y el reposo en sus esculturas, porque éstas habían de imponerse no tanto por la forma y apariencia externas cuanto por el espíritu e idealidad que el artista supiera infundirle. Esta condición impuesta por el encargado había de ser aprovechada como elemento importantísimo en la expresión total de la obra.»

«Si tenemos en cuenta, además, que la escultura, tendiendo en perfil hacia la verticalidad, está compuesta por tres masas fundamentales—la de la cabeza y brazos, la del sudario y la de los pies—perfectamente combinadas y proporcionadas de arriba abajo, siguiendo la misma trayectoria que la del trapecio que la inscribe, concluiremos afirmando que por su composición esta imagen es soberanamente hermosa, en la que las líneas bajan suavemente, sin precipitaciones ni violencias—más propias del barroquismo que de un espíritu clásico—, desde la cabeza y brazos a descansar en el sudario—pañuelo elegantemente colocado, distribuido en un rombo central que cubre el pubis y dos masas laterales de tela, correspondientes a las caderas—para morir en la masa inferior, la de los pies, de una realidad y belleza extraordinaria.»

«Por otra parte, sus líneas son curvas muy suaves, con tendencia a la rectilineidad; ángulos muy abiertos, extraordinariamente obtusos, evitando en lo posible los agudos por su mayor violencia expresiva; superficies con preferencia planas esquivando el contraste brusco de masas de luces y sombras que producen intenso dramatismo en el ánimo del espectador. En una palabra, los elementos materiales se limitan a subrayar el carácter de expresión puramente ideal que el artista pretendía conseguir.»

«Se advierte, asimismo, la tendencia marcada, no sólo a huir de la exactitud naturalista por innecesaria al criterio perseguido y no como alguien afirmó por desconocimiento de la anatomía, habida cuenta que las extremidades superiores e inferiores son modelos acabados de estudio anatómico, sino

el afán tenazmente conseguido de evitar la acomodación a la realidad de la escena representada; puesto que no encontramos en la imagen ni las contorsiones propias de la convulsión, heraldo de la muerte, ni acardenalamientos ni gran profusión de sangre... ¿para qué? El artista pretende representar, más que la Crucifixión en sí con su atuendo dramático de un hombre sometido al horrible martirio de la Cruz, la grandeza y sublimidad de la Redención, en la que el Hombre sufre y muere y el Dios humanado redime y perdona a la humanidad deícida.»

«Ya el referido Arcediano Vázquez de Leca obligaba al maestro a representar a Cristo vivo antes de haber expirado con la cabeza inclinada sobre el lado derecho mirando a cualquiera persona que estuviese orando a el pie del como que le está el mismo cristo hablándole y como quejándose que aquello que padece es por el que está orando y así ha de tener los ojos y rostro con alguna severidad y los ojos del todo abiertos... y en verdad, se excedió en la obra de su Cristo. Su cabeza se inclina amorosamente con dirección al pecador, no caída por desfallecimiento natural del sufrimiento, sino con el dejo de voluntariedad del que siendo Autor de la Vida, por darla a la Humanidad se sometió libremente a la muerte. El rostro es de ternura infinita. Sus ojos, de profunda melancolía, miran al espectador con un d'jo de amor que llega al alma. Su boca, ligera y plácidamente entreabierta, parece pronunciar una palabra de perdón....» (1).

Algunas de las fórmulas utilizadas por el maestro en esta figura, se advierten de análoga manera en imágenes de la misma advocación de la escultura cinquecentista italiana. Así por ejemplo, el sentido distributivo de masas laterales en el sudario y sobre todo la disposición de los pies cruzados. Esto puede advertirse muy claramente en el Cristo de Jacopo del

(1) J. Hernández Díaz. *Comentarios en torno a la figura del escultor Juan de Mesa*. 1583-1627. Sevilla 1933, pág. 13.

Duca, artista miguelangelesco, existente en el Museo de Nápoles, que cruza los pies en la forma expresada en las Revelaciones de la Santa escandinava (1).

Mucho influyó esta imagen sobre los artistas contemporáneos y posteriores; más de todos sus pormenores fué el suario el que ofreció mayores ocasiones de plagios e imitaciones. Así, pues, el Cristo del Amor de la parroquia sevillana de Salvador y el de la Misericordia de la ex-Colegiata de Osuna tallados por Juan de Mesa (2); el de los Desamparados de la iglesia conventual de Carmelitas descalzos; y el del Calvario del templo de Sta. María Magdalena de esta ciudad—obra que me permito situar entre las producciones muy afines a las que hoy conocemos del imaginero Francisco de Ocampo—son buena prueba del aserto. en un período de años próximo a los de la escultura que estudiamos.

SANTO DOMINGO DE GUZMÁN. MUSEO DE BELLAS ARTES. RELIEVES DEL RETABLO DE PORTA-CÆLI, QUE EXISTIERON EN LA PARROQUIA DE SAN BERNARDO, SEVILLA. \* \* \*

En 1605, Juan Martínez Montañés concertaba la obra de arquitectura, talla y escultura del retablo principal del Monasterio sevillano de Sto. Domingo de Porta-Cæli, cancelando la obligación, una vez terminadas las obras, cuatro años después. El dorado, estofado y encarnado corrieron a cargo de Pacheco (3).

(1) Está reproducido por Venturi. *Storia dell'Arte Italiana*. X parte II, figura 149.

(2) Hernández Díaz. *Comentarios*... 17 y 41.

(3) C. López. *Notas históricas. Martínez Montañés y Pacheco en Sto. Domingo de Portaceli*. *El Liberal* 8 y 12 diciembre 1934. Hernández Díaz y Sancho Cerbacho. *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla 1936, pág. 151. Figuras 90-91.



De los relieves y esculturas que lo componían, hemos conseguido estudiar la imagen titular, que hoy se admira en el Museo de Bellas Artes, y dos relieves representando la Asunción de la Virgen y la Santísima Trinidad en disposición de coronarla, que se hallaban en la referida parroquia y fueron destruidos durante los sucesos revolucionarios de 1936.

El Santo fundador de la Orden dominica está representado de hinojos, desnudo el torso, y en actitud de flagelarse mientras contempla el símbolo de la Cruz que porta en la siniestra mano. El hábito cae pesadamente desde la cintura. Posee las características del maestro y adviértese claramente que ha sido ejecutado para ser visto a media luz. La interpretación anatómica, de correctas líneas, lo confirma.

La composición de la historia asuncionista acomodase a una fórmula generalizada para el tema durante el Bajo Renacimiento, que muestra a la Señora en recogida y serenísima actitud, portada por angélicas figuras, simétricamente situadas, y por otras que le sirven de peana. El conjunto no estaba bien terminado, quizás en atención a la altura donde habría de colocarse; seguramente por ello daba cierta impresión de torpe modelado que hacía pensar en colaboraciones.

La Santísima Trinidad, que con el anterior relieve formaba historia, mostraba al Padre Eterno según una representación iconográfica deducida ciertamente de los imagineros pre-montañesinos. La figura de Cristo, portando su cruz, elegantemente dispuesta y muy típica de Montañés.

ESCULTURAS Y RELIEVES DEL RETABLO DE LA INMACULADA. IGLESIA PARROQUIAL. EL PEDROSO (SEVILLA)

Por escritura pública otorgada en 9 de mayo de 1606, quedaba obligado el maestro a fabricar un retablo con esculturas

para la iglesia referida en el título. Dos años después la obra estaba terminada (1). Sin embargo, todavía en 1609 otorgó Montañés carta de pago por sus trabajos (2).

Dicho retablo se halla hoy en la capilla colateral del templo, y aun cuando su figura principal es la Inmaculada, preside en la actualidad una del Patriarca San José, correspondiente al estilo del siglo XVIII.

La escultura del referido retablo está constituida por una bellísima imagen de la Inmaculada, que hoy recibe culto en la capilla Sacramental, y los relieves de San Bartolomé y Santiago.

La indicada figura mariana muestra gran interés tanto desde el punto de vista escultórico como del iconográfico. En efecto, puede advertirse con toda claridad que el modelo utilizado es un tipo frecuente en las imágenes femeninas del maestro anterior a las representadas en el retablo de Santiponce. Las líneas curvas muy abiertas y las superficies redondeadas que en ella se advierten, contrastan con el sentido más enjuto y de directriz rectilínea de las obras posteriores.

Además la composición de la estatua presenta carácter de gran belleza. Frente al sentido teológico de las Inmaculadas montañesinas de la última época, aquí ha presentado una Virgen candorosa, llena de unción espiritual, sumamente añorada, y con extraordinaria gracia expresiva. Ello lo revela aparte otros pormenores, la disposición del ropaje; singularmente el rizo que el manto presenta en la delantera, que por otra parte aumenta los quilates de su valoración técnica. Por último, el reposo característico de las obras del maestro

(1) C. López. *M. Montañés y Pacheco en El Pedroso*. *El Liberal* 15-I-1935.  
En el banco del retablo figura la siguiente inscripción: «Acabose este retablo el año de 1608 siendo capellan perpetuo de la capellanía Bartolome de Morales Racionero de la Santa Iglesia de Osuna. Fundola Diego Perez clérigo»

(2) Bago Quintanilla. *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*. *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. V, 55.

alcanza su definitiva manifestación en la figura que nos ocupa.

No desmerecen en interés las imágenes de San Bartolomé y Santiago de los relieves laterales. Ambos son obras típicas de Montañés y sus caracteres los que advertimos en las obras del maestro producidas en el primer decenio del siglo XVII. Interesa particularmente llamar la atención sobre la precitada figura de Santiago, en la que repite un tema iconográfico muy propio de este momento, idéntico al utilizado en el San José del relieve de la Purificación, de Huelva, y que pronto ha de ser sustituido en los relieves bajos del retablo de Santiponce.

RELIEVE DE LA PURIFICACIÓN DE  
NUESTRA SEÑORA. IGLESIA DE SAN  
FRANCISCO, HUELVA. *o o o*

El 7 de junio de 1606, el maestro quedaba obligado, por escritura pública, a tallar en relieve una historia de dicha advocación para asentar en el retablo mayor de la referida iglesia (1). Algún tiempo después el eximio pintor Francisco Pacheco celebraba análogo concierto respecto a las pinturas del citado retablo y al dorado y estofado del mismo (2).

Dicha obra fué ejecutada y posee las características específicas de Martínez Montañés en el período de años a que corresponde. Desgraciadamente, quedó destrozada el pasado año de 1936, víctima de la ola revolucionaria que durante varios días asoló la citada ciudad.

La historia ha sido concebida en bella composición, distribuyéndose las partes con clásico equilibrio y contrapeso de

(1) C. López. *Desde M. Montañés...* 244. Id. *M. Montañés y Pacheco en San Francisco, de Huelva. El Liberal*. 4-I-1935.

(2) Hernández Díaz. *Documentos varios. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, I, 1927, 148.

masas. Destaca un primer plano de gran dinamismo—con guiño fundamentalmente por los amplísimos ropajes que tienen las figuras de la Virgen y de la oferente femenina situadas frente a Ella, con profusos y menudos pliegues—, desarrollándose la composición con intensa serenidad en dos líneas convergentes hacia planos posteriores.

Acúsase claramente la influencia de Ocampo en la citada forma de plegar y aun en cierta disposición de cabelleras. Muy típicas entre lo montañésino de esta época las figuras del Patriarca San José y el Niño Jesús en brazos de Simeón, que muestra ya la concepción de la infantilidad que ha de inmortalizar el maestro.

NIÑO JESÚS. HERMANDAD SACRAMENTAL DE LA PARROQUIA DEL SACRAMENTARIO. SEVILLA

El 8 de agosto de 1606, Martínez Montañés contratado ante escribano público la hechura de una imagen de dicha advocación para la referida cofradía; y a principios del siguiente año cancelaba la obligación contraída. La escultura fué encarnada por el maestro pintor Gaspar Ragis (1).

Dos figuras infantiles puede presentar el arte sevillano que vienen a ser como prototipos del tema en el siglo XVII: la de Montañés que nos ocupa y el que porta la Virgen de la Servilleta, de Murillo. Aquél encarna el concepto del Niño-Dios tal como lo veía el Bajo Renacimiento; éste constituye la interpretación popular, humana, de Jesús de Nazareth visto a través de un chiquillo que puede presentarse como modelo.

El maestro nos ha mostrado a Jesús en imagen de gran

(1) López. Desde M. Montañés... 245 y 246.

serenidad, firmemente plantada, impartiendo bendiciones al pueblo fiel. El rostro posee caracteres de apacible y divina expresión, típicas de la concepción del Redentor que en otro tema hemos visto expuesto por Montañés. Rizada y muy bella cabellera pone en el conjunto una nota de gracia y movimiento, que cuadra perfectamente a la figura.

Los caracteres que representa son privativos de esta escultura e interpretación temática, en imagen exenta. Cuando el Niño forma parte de una historia religiosa, el maestro al interpretarlo procura huir siempre de la nota de dinamismo ya indicado.

La piedad cristiana vió en este Niño la concepción divinizada del tema más perfecta que había producido el arte andaluz, y así no es extraño que los plagios e imitaciones fueran numerosos. Incluso se hacen vaciados y se repite con extraordinaria frecuencia.

RELIEVE DE LAS DOS TRINIDADES.

PARROQUIA DE SAN ILDEFONSO.

\*\*\*\*\* SEVILLA \*\*\*\*\*

El 16 de marzo de 1609, el maestro se obligaba a ejecutar un retablo para colocar en la referida iglesia, en el lugar correspondiente al altar del presbítero Lucas Pérez, Beneficiado del aludido templo (1). Hoy se admira allí un bello relieve de las Dos Trinidades, tema principal del citado retablo.

El eje de la composición lo constituye la figura de Jesús Niño situado ante el símbolo de la Cruz; a sus lados María y José, que porta con la diestra una vara de azucena, rematando la historia, en rompiente de gloria, Dios Padre y el Espíritu Santo.

(1) López. Desde M. Montañés... 247.

Iconográficamente el asunto presenta gran interés y tiene indudable arraigo en la literatura religiosa de la época (1). Desde el punto de vista escultórico también es importante el relieve, ofreciendo las características de Montañés. ¡Lástima que la burda pintura que lo cubre, impida gozarlo debidamente!

RELIEVES Y ESCULTURAS DEL RETABLO PRINCIPAL. MONASTERIO DE S. ISIDORO DEL CAMPO. SANTIPONCE  
\* \* \* \* \* (SEVILLA) \* \* \* \* \*

El retablo que se procede a estudiar es la pieza capital del arte sevillano durante el primer cuarto del siglo XVII. Concertábase el 16 de noviembre de 1609 (2), y se cancelaba la obligación cuatro años más tarde.

Mucho se ha escrito, y con gran suficiencia en algún caso, acerca de la obra escultórica que el retablo contiene (3). Poco puede añadirse ahora, que ofrezca interés en el análisis de estas producciones.

Las esculturas son las siguientes: San Jerónimo, San Isidoro, los Santos Juanes, la Asunción, el Crucificado, las figuras de Virtudes y los Angeles repartidos por el retablo.

(1) Véase P. Butiñá. *Glorias de San José*. Barcelona 1893, pág. 41. Habla de la Trinidad terrena tomándolo de la doctrina de los PP. Ossorio y Morales, del siglo XVII. En sentido acomodaticio el referido P. Morales hace la comparación de la Trinidad terrena - Jesús, María, José - con la divina, hablando de la unidad. El citado P. Ossorio se expresa en análogo sentido, manifestando la correspondencia entre las Personas: Jesús común a ambas Trinidades; María, conviene con el Padre en cuanto engendró al Hijo; San José con el Espíritu Santo, como Esposo.

(2) Bago Quintanilla. *Aportaciones documentales (Segunda serie)*. Documentos para la historia del Arte en Andalucía. II, 50.

(3) Véanse las láminas 14-27 del volumen primero de *La Escultura en Andalucía*, que edita el Laboratorio de Arte, y el texto correspondiente.

Cuatro relieves ocupan las cajas de las calles laterales; representan la Adoración de los Reyes, la de los Pastores, la Resurrección y la Ascensión.

La imagen de San Jerónimo, que se obligó a ejecutar por su propia mano—«sin que le ayude nadie»—, es acertadísima interpretación de la gran figura del Padre de la Iglesia. En la reciedumbre de su factura parece que el artista ha querido compendiar no sólo la austeridad de vida penitencial del Santo dalmata, sino la fuerza intelectual de uno de los cerebros mejor organizados que ofrece la Historia. Lo ha conseguido representando una figura corpulenta de anciano venerable con exhibición anatómica muy veraz y acentuada. Su rostro, enmarcado por la cabellera y la oblonga y espesa barba, muestra la mirada profunda e inteligente de quien estudia en el más acabado de los libros que se han escrito y escribirán, y en él halla la fuente de toda paz. Además la escultura compone a maravilla con el capelo, árbol y león, que en bajo relieve ocupan el fondo de la hornacina.

El Santo Bautista y el Evangelista, situado a los lados del retablo, son asimismo dos piezas magistrales de la imaginaria. Muy serenas de actitud y bellas de expresión, pueden mostrarse como modelos en la obra de su autor. En ambas ha conseguido análogos efectos, haciendo contrastar el movimiento de la mitad inferior de la figura con la placidez y sencilla disposición de elementos en la superior. No sólo estudia detenidamente en ellas la expresión de las partes nobles, sino que muestra las calidades de telas con realidad y maestría insuperables.

En el San Isidoro ya no se gozan sus líneas debido a la altura en que se halla. Es muy sencillo de envolvente general, y por lo demás posee las características montañesinas; sin que haya llegado a estudiarla a placer y por ende reservando el juicio sobre si pudiera ser de su mano.

Esto mismo cabe aplicar a la Asunción, cuyo barroquis-

mo en la disposición del manto hace pensar en la intervención de colaboradores, que claramente se advierten y se permiten incluso en el contrato notarial.

El Crucificado no he llegado a verlo por dificultades lumínicas y altísima colocación. Sólo pueden apreciarse las notas de la época.

Rematan las calles laterales cuatro figuras representando las virtudes cardinales. Por idénticas razones no se aprecian bien; mas creo advertir en algunas de ellas el tipo de cabelleras y ropaje de las figuras femeninas de Ocampo.

Los relieves del primer cuerpo—Epifanía y Adoración de pastores—pueden mostrarse como obras cumbres de la imaginaria española y desde luego producciones magistrales de su autor. Uno y otro están compuestos con clásico equilibrio de masas, pudiendo señalarse el recurso expresivo ya advertido en los Santos Juanes, de hacer contrastar elementos dinámicos con otros de gran serenidad. Así, pues, a la simétrica distribución de ambas historias y al sentido idealizado de las figuras, de rancia estirpe clásica, ha contrapuesto la nerviosa movilidad de los ropajes y las oblongas barbas de algunos personajes que denuncian franco criterio barroco.

Cabe señalar, por último—además de las influencias de obras castellanas, advertidas antes de ahora (1)—, el citado recurso dinámico de los paños, en lo que delata francamente sus relaciones con las obras de Andrés de Ocampo.

La escritura de concierto del retablo admite la ayuda de maestros escultores para la rápida terminación de la obra. Si no nos hubiera transmitido esta noticia el testimonio notarial, lo hubiéramos deducido de un modo crítico. En efecto, ello se comprueba en los relieves de la Resurrección y Ascensión que se hallan en el segundo cuerpo; muestran la dirección general del maestro, pero claramente se advierten manos

(1) Hernández Díaz. *El retablo sevillano en el siglo XVII...*



de colaboradores. Así, pues, el Cristo resucitado posee manifestaciones anatómicas y aun el plegar de paños del sudario, que recuerdan vivamente las formas que años más tarde han de ser específicas del escultor Juan de Mesa; quien por otra parte seguramente intervino en la obra por formar parte desde 1606 del taller montañésino.

FIGURAS ORANTES DE DON ALONSO  
PÉREZ DE GUZMÁN EL BUENO Y DE  
DOÑA MARÍA ALONSO CORONEL.  
MONASTERIO DE SAN ISIDORO DEL  
CAMPO. SANTIPONCE (SEVILLA) \*

Forman parte de la etapa de trabajos del retablo y se documentan por el mismo testimonio notarial (1).

De hinojos ante sendos reclinatorios, son figuras muy características del maestro. No sólo constituyen acabado estudio expresivo de rostros—que son los conocidos en la iconografía montañésina—, sino en el atuendo personal de ambos.

PASAJES DE LA VIDA DE SAN JUAN  
BAUTISTA. RETABLO EN LA IGLESIA  
CONVENTUAL DE SANTA MARÍA DEL  
SOCORRO. SEVILLA \* \* \* \*

El 29 de enero de 1610, el Maestro quedaba encargado de la arquitectura, talla y escultura de un retablo del Precursor para dicho Monasterio (2). El 30 de septiembre de 1618 otor-

(1). Véanse las láminas 28 y 29 del volumen primero de *La Escultura en Andalucía*, y el texto correspondiente.

(2) López. *Desde M. Montañés...* 248.

gaba nuevo concierto relativo a su ejecución (1). Cuatro años más tarde debía tener terminada su labor; cobrando el autor Baltasar Quintero el importe del dorado y estofado mismo (2).

Como antes de ahora, tuve ocasión de señalar (3), arquitectónicamente la obra presenta gran interés por ofrecer una distribución típica de los retablos sevillanos del Bajo Renacimiento destinados a ocupar en los templos puestos laterales. Se compone de dos zonas fundamentales: una externa, que de manera de pórtico guarnece un arco, y otra envuelta por el interior que viene a constituir el retablo propiamente dicho.

Esta parte se forma de un cuerpo y sus remates. El cuerpo está constituido por una calle central donde luce el relieve del Bautismo de Jesús. A los lados y en sendas calles, hallamos los relieves de la Predicación del Bautista y una escena de su encarcelamiento, en el lado del Evangelio, y en el lado opuesto, el Precursor ante Herodes y la Degollación. Otros tres relieves representando la Natividad del Bautista, el nacimiento, el central, y dos escenas de su vida terminan esta parte. Rematando todo el retablo, a manera de ático, un relieve de la Visitación.

La historia del Bautismo reproduce una composición que probablemente data del siglo XVI y que se va repitiendo—a veces con fidelidad rayana en plagio—cada vez que se trata de este tema, aun en todo el siguiente siglo. Ello hace que adolezca de cierta afectación en las figuras. No obstante la intervención del taller que aquí se advierte, la obra es notoriamente montañesina. En los otros cuatro relieves del cuerpo merecen ser destacadas las figuras del Precursor—todas ellas del mismo patrón—y muy cercanas a la producción del maestro. Las restantes son claramente de colaboradores, pudiendo señalarse

(1) López. *Desde M. Montañés...* 254.

(2) H. Sancho Corbacho. *Contribución documental al estudio del Arte Sevillano. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. II, 233.

(3) Hernández Díaz. *El retablo sevillano...*

la presencia de la misma mano que trabajó en los relieves superiores del retablo de Santiponce.

La escena de la Natividad presenta tan acusado clasicismo que creo escapa de la obra montañesina. Sobre todo la figura de María es bellísima manifestación de exaltado idealismo, que no encuentra pareja en la producción de Montañés; pudiendo quizás enrolarse en la labor de alguno de los maestros sevillanos del Bajo Renacimiento. Los relieves laterales son de menos interés.

Por la gran altura en que se halla el relieve de la Visitación y la escasa luz de la iglesia, no ha podido ser estudiado.

CRISTO DE LOS DESAMPARADOS.

IGLESIA DEL SANTO ANGEL DE LA

\*\*\*\*\* GUARDA. SEVILLA \*\*\*\*\*

No conocemos escritura alguna que directamente haga referencia a la citada imagen, mas teniendo en cuenta que en una cédula judicial de 1623 se hace referencia a la obligación pública otorgada ante el escribano Jerónimo de Lara por el año de 1617, en virtud de la cual Martínez Montañés había de hacer un Cristo para los Carmelitas descalzos de Sevilla (1), no hallo gran inconveniente en relacionar lo uno con lo otro y por ende incluyo en este lugar la escultura.

Antes de ahora estudié dicha imagen con motivo de su atribución a Juan de Mesa (2) y de nuevo he de resumir el juicio.

Aun cuando la escultura hemos de situarla en un círculo muy próximo al del escultor alcalaíno, creo que no es posible considerarla como auténticamente suya, so pena de admitir

(1) Baño Quintanilla, *Aportaciones documentales. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. I, 174.

(2) Hernández Díaz. *Comentarios...* 50.

en la obra del maestro una serie de caracteres que hoy cuadran en su labor.

Sin embargo, la influencia de Montañés es extraordinaria y en especial se ha inspirado en el famoso Crucificado de Clemencia, hasta el punto de reproducir el sudario. Ni el perfil de éste, ni el relieve anatómico, ni la expresión fisonómica del Cristo de los Desamparados son los que hallamos en las obras auténticas del maestro. Cabe atribuirlo a un discípulo íntimamente ligado a su producción.

RELIEVES Y ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA, CONVENTO DE SAN LEANDRO. SEVILLA

No conocemos la escritura de concierto de este retablo, mas consta en testimonio público que en 1621 cobraba Montañés cantidades a cuenta del importe de la obra (1). Dos años después declaraba el maestro en otra carta de pago que lo había terminado (2).

Se compone de los siguientes relieves: el del Precursor en la caja principal; el del Bautismo de Jesús, en el segundo cuerpo; y una cabeza del Santo situada entre ambos. Las esculturas exentas representan al Patriarca San José, Nuestra Señora, Zacarías y Santa Isabel. Varias imágenes angélicas completan el conjunto.

La figura del Santo en el relieve principal está presentada con extraordinaria grandiosidad. Todo en él es gigantesco, exacta expresión del momento que representa, sentido anatómico, desarrollo de cabellera, ropaje, etc. El barroquismo de que está poseído repugna ciertamente con la producción bien

(1) C. López Martínez. *Retablos...* 48.

(2) A. Muro Orejón. *Documentos para la escultura sevillana. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. I, 208.

definida del maestro, porque ni aun las últimas obras de éste revelan un carácter dinámico y una expresión formal tan acentuados como el de la imagen que se estudia (1).

Análogo criterio podría aplicarse a la bellísima cabeza colocada sobre un plato, antes aludida, de extraordinaria fuerza expresiva y dinamismo tan acusado que sería digna de un Cano.

Ambas parecen haber sido talladas por artista de primera categoría, del taller de Montañés, que aún no puede precisarse.

El contraste con las figuras de San José y Nuestra Señora, probablemente auténticas del maestro, evidencia lo referido.

No es posible enjuiciar tan claramente acerca de las imágenes que representan a los padres del Bautista; sin embargo, se puede afirmar que están situadas en un círculo muy cercano al del escultor de Alcalá.

Sobre el relieve del Bautismo podemos opinar de análoga manera al del mismo asunto del Convento del Socorro, aun cuando la afectación de las figuras está más acusada que allí. Creo también que se halla en círculo cercano a Montañés.

ESCULTURAS Y RELIEVES DEL RETABLO MAYOR. CONVENTO DE SANTA CLARA. SEVILLA

El 6 de noviembre de 1621, contrataba el escultor de Alcalá la Real la obra de arquitectura, talla y escultura del retablo que encabeza este capítulo (2). El siguiente año y aun en

(1) Debo hacer constar, sin embargo, las analogías iconográficas existentes entre el rostro de esta figura y el del Niño Jesús del relieve de las Dos Trinidades de la parroquia de San Ildefonso.

(2) López. *Retablos...* 48. Véanse también las páginas 53 y 55 de este libro para lo referente a la pintura y encarnado.

el de 1624 otorgaba cartas de pago por su labor (1). Dos años después debía estar terminado, según permite deducir la documentación (2).

Los relieves de que consta el retablo son cuatro: Imposición del hábito a Santa Clara, y un Milagro de esta Santa, en el primer cuerpo; Anunciación y Adoración de los pastores en el segundo. Otro relieve representando a Santa Clara y sus monjas, que está en la clausura del convento, debió formar parte también del retablo (3).

Las esculturas que se veneran en él son: la Santa de Asís, San Antonio de Padua, San Buenaventura, Santa Inés, Santa María Magdalena y la Santísima Trinidad.

Según hemos podido ir apreciando en las producciones del segundo y tercer decenio del siglo, Montañés, abrumado de trabajos, debía reducirse a dirigir las obras que contrataba. Buen número de maestros escultores, oficiales y aprendices laboraban en su taller, y ellos fueron los principales actores de los conjuntos que el maestro tomaba a su cargo. Sólo en contadas ocasiones pondría directamente mano en ellos.

El hecho de que todas estas obras tienen más o menos el sello del taller, y el que no conozcamos todavía sino contadas personalidades de las que en él trabajaron, motiva grandes dificultades cuando la crítica pretende señalar en los conjuntos la actividad magistral. A veces Montañés contrata con ciertos escultores determinadas imágenes que permiten seguir a la investigación alguna pista, pero en la mayoría de los casos la mano de obra sería a sueldo o jornal y no queda de ella constancia alguna documental. Por ello en múltiples ocasiones hay que caminar lentamente, sentando meras opiniones

(1) Muro. *Documentos para la escultura sevillana. Documentos...* I, 208. López. *Desde M. Montañés...* 256, 261.

(2) López. *Id. id.* 262.

(3) Véanse las láminas 125-30 y 143 del segundo volumen de *La Escultura en Andalucía* y el texto correspondiente.

sin más valor que el sentido crítico personal de quien las emite.

Tal ocurre con el retablo en estudio. Si hemos de atender a la documentación, como en tantos otros, no hay medio de sustraer al maestro la totalidad de lo allí existente; mas críticamente hay en cambio que ser muy parco en las asignaciones.

Como nota general a los cuatro relieves, cabe señalar una afectación tan acusada que contrasta vivamente con el aristocrático empaque al par que sencillez compositiva de todo lo anterior. Hay pormenores, en cambio, que acusan mano de maestro. Tan es cierto todo ello que me permito afirmar que quien compuso los relieves bajos de Santiponce y el de San Francisco, de Huelva, no es el mismo artista que ha tallado los de Santa Clara, aun cuando tantas semejanzas haya entre ellos. Si la cronología lo permitiera, habría que pensar en todo caso que alguno de éstos fuera antecedente de aquéllos, como se ha notado muy acertadamente antes de ahora (1). Compárense por ejemplo las figuras arrodilladas con las que en idéntica actitud hallamos en las citadas historias y se comprobará lo referido. Del concepto cálido, emocional de la Madre de Dios en ellas representado, pasamos aquí a la interpretación de una Virgen fría, sin espíritu, presente, es cierto, pero casi indiferente a la escena de que forma parte.

Hay, por otro lado, figuras como el pastor que adora a Jesús, o las monjas clarisas que en segundo término asisten al Milagro de la Santa, que están sobre el resto de la producción y pudiera haber trabajado en ellas el maestro. La Santa Clara de la escena del Milagro, también merece ser destacada. El San José, no obstante su relación inmediata con los de Santiponce, da la impresión de plagio.

Del otro relieve de Santa Clara y sus monjas sólo cabría

(1) Véase el texto de *La Escultura en Andalucía*, antes referido.

destacar la figura principal; las demás son obra de muy mediano mérito, quizás debido a la altura a que estuvo destinado.

No es posible admitir la alegación de quienes intentan defender la mayor cantidad de obras en el acervo puro de Montañés, fundándose en las evoluciones naturales de su estilo o en circunstancias puramente temporales. A pesar de los altibajos que en el conjunto de la producción montañésina bien definida pueden señalarse y de los ligeros cambios motivados en el desarrollo de su estilo, no es posible agrupar en ella el conjunto de esta labor. Porque no son alteraciones en el estilo, sino que es otro estilo distinto; no es avance en la utilización de los elementos que definen su barroquismo, es otro concepto dentro del barroco; no es tampoco cambio de modelos, es otra visión distinta del tema religioso. En una palabra, creo que se trata de producción de su taller con las salvedades expuestas. No he conseguido agrupar todo esto en torno a núcleos conocidos; sólo la figura del Ángel del Nacimiento, y quizás el San José, recuerdan la producción de Francisco de Ocampo.

Las esculturas plantean análogos problemas. La Santa de Asís es de lo mejor del conjunto y pudiera relacionarse con el círculo magistral. Tanto el San Buenaventura como el San Antonio precisa remitirlas al taller. La de Santa María Magdalena, queda muy relacionada, técnica e iconográficamente, con las imágenes marianas de los relieves. Muy bonita la de Santa Inés y cercana a la producción del maestro, aunque no la creo suya. Está muy relacionada con algunas de las figuras de Virtudes que, procedentes de la Cartuja de las Cuevas, se exhiben hoy en el Museo hispalense. Han sido atribuidas a un escultor llamado Solís, sobre cuya personalidad no es posible opinar por carecer de elementos documentales. Sin embargo, me permito advertir la relación existente entre ellas y algunas de las imágenes de Andrés de Ocampo. Las



acentuadas notas de clasicismo que poseen inducen a enjuiciar así.

Sobre el grupo de la Trinidad no se puede formar criterio por la dificultad en estudiarlo a causa de la gran altura en que se halla.

SANTA ANA DANDO LECCIÓN A LA  
VIRGEN. RETABLO MAYOR DEL CON-  
VENTO DE SANTA ANA. SEVILLA \*

El 18 de julio de 1627 concertaba Montañés la hechura de un grupo escultórico representando a Santa Ana, según el tipo iconográfico generalizado para el tema en el siglo XVII, o sea sedente en funciones de maestra de su Hija (1). Tres años después otorgaba carta de pago por esta obra (2).

El grupo es interesantísimo y clara muestra de la producción auténticamente montañesina. La Santa se halla situada a gran altura y no ha podido ser estudiada tan bien como la Virgen Niña que ha figurado en estos últimos años en dos exposiciones. Esta imagen es una bellísima talla donde no se sabe qué admirar más si la blandura y morbidez del modelado o el estudio perfectísimo de niña en su santo papel de obediente aprendiz de lectora.

ESCULTURAS Y RELIEVES DEL RETA-  
BLO DE LA INMACULADA. CAPILLA  
DE LOS ALABASTROS, DE LA CATE-  
\* \* \* \* \* DRAL. SEVILLA \* \* \* \* \*

El 4 de febrero de 1628 quedaba obligado Martínez Mon-

(1) H. Sancho Corbacho. *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII. Documentos para la historia del arte en Andalucía*. III, 71.

(2) H. Sancho Corbacho. *Contribución documental al estudio del arte sevillano. Documentos*.. II, 234.

tañés a ejecutar el retablo e imagen aludida (1). Con gran lujo de pormenores nos va refiriendo la documentación el desarrollo de las obras (2), hasta otorgar la carta de pago final tres años después (3).

Venéransen en el retablo las esculturas de la Titular y la de San Juan Bautista y San Gregorio. Cuatro relieves representando a San Joaquín, San José, San Jerónimo y San Francisco, forman parte del conjunto.

El intenso movimiento de fervor mariano en torno a la entonces creencia piadosa en la Concepción Inmaculada de la Madre de Dios, que tuvo lugar en el siglo XVII en Sevilla presentaba dos aspectos fundamentales. Era uno puramente ideológico, debatiéndose filósofos y teólogos en elucubraciones de altos vuelos sobre el tema; el otro fué un movimiento popular en que se demostró plenamente la arraigada devoción mariana de la ciudad. Uno y otro tuvieron adecuada manifestación artística: entiendo que encarna la primera faceta Martínez Montañés, autor de imágenes de la Purísima de extraordinaria elevación espiritual e indiscutible profundidad teológica, que pueden razonarse perfectamente por todo lo que de él sabemos. El segundo aspecto fué representado a maravilla por Murillo, que supo plasmar como ningún otro artista las esencias más nobles del alma popular sevillana.

No cabe dudar que la Inmaculada del retablo catedralicio que nos ocupa, es obra maravillosa en su género. Ello ha sido no sólo testimonio secular de las generaciones que veneraban a María cuanto de las que admiraron la obra colosal de un genio del arte, sino que ya el mismo Montañés y los contemporáneos estaban poseídos de sus caracteres singulares.

Además de ser obra magistral del arte cristiano, señala

(1) López. *Retablos...* 154.

(2) Bago Quintanilla. *Aportaciones documentales. Documentos...* I, 178. *Ibid.* *Aportaciones documentales. (Segunda serie). Documentos...* II, 62.

(3) Bago. *Aportaciones... Documentos...* I, 179.

en la producción montañesina un sentido realista del mayor interés. Comparada con la labor del maestro de veinte años atrás, se advierte claramente que si en la interpretación religiosa mantiene el clasicismo idealista tradicional, en la composición de la figura y en sus pormenores ha pesado el medio ambiente de pleno carácter barroco. Convendrá no olvidar que cuando se concierta este retablo había muerto ya Juan de Mesa, que tan destacado papel hubo de jugar dentro del taller montañesino en la aportación de esos elementos de barroquismo. Así, pues, la disposición del manto, un tanto pesada, confirma plenamente cuanto acaba de exponerse (1).

Otro tanto cabría afirmar sobre el Bautista (2). Aunque mantiene el clasicismo expresivo propio del maestro, se advierte decididamente la influencia del Santo de la misma advocación que Mesa talló para la Cartuja de las Cuevas y hoy se expone en el Museo hispalense.

El San Gregorio ofrece menor interés (3). Los cuatro Santos de los relieves están muy en el círculo del artista, no obstante que podrían señalarse algunas colaboraciones (4).

ESCULTURAS DEL RETABLO DE SAN  
JUAN EVANGELISTA. CONVENTO DE  
SAN LEANDRO. SEVILLA

El 27 de noviembre de 1632 el maestro pintor Baltasar Quintero se concertaba con Montañés para dorar y encarnar de mate las figuras que éste había hecho para el retablo citado (5). Tres relieves y cuatro esculturas forman parte del mis-

(1) Véanse las láminas 32-36 del volumen primero de *La Escultura en Andalucía* y el texto correspondiente.

(2) Véanse las láminas 39-41 del citado volumen de *La Escultura...*

(3) Láminas 37-38 del referido volumen de *La Escultura...*

(4) Láminas 42-43 del referido volumen de *La Escultura...*

(5) López. *Desde M. Montañés...* 262.

mo. Representan los primeros al Santo Titular, a éste en martirio de la tina y una imagen de la Inmaculada-Madre y Dios. Las esculturas son de Santiago el Mayor, Santa María Salomé, el Zebedeo y Santa María Cleofás.

El Santo titular, pese a su barroquismo, pudiera relacionarse directamente con la producción del maestro. Al menos su cabeza está directamente inspirada en las obras que producía durante el cuarto decenio de siglo.

Toda la restante obra escultórica referida tenemos que separarla de su labor. El Santiago cabría relacionarlo con el que Francisco de Ocampo se obligaba a tallar para M. Montañés en 1633 (1). Los otros tres relieves pequeños de la Concepción, Bautismo de Jesús y San Juan en la tina, que forman parte de los trabajos que en este año contrató el citado maestro, juntamente con el Santiago, deben ser sin duda los que hoy se admiran en los pequeños áticos de los retablos de la Inmaculada y los Santos Juanes del convento sevillano de Santa Clara (2).

Por analogía con las figuras de estos relieves, cabe atribuir a Ocampo las citadas imágenes del Zebedeo y de María Salomé.

Respecto a la Inmaculada-Madre, debe situarse sin duda entre las producciones del taller de Montañés. Será curioso manifestar que desde el punto de vista iconográfico, el citado maestro Ocampo contrató en 1607 otra de los mismos caracteres (3).

Por analogías iconográficas cabe atribuir al maestro la

(1) López. *Retablos...* 77.

(2) Aun cuando se identificaron estos cuatro retablos laterales de las monjas clarisas, en la producción montañésina, he de afirmar que se pusieron erróneamente en relación con un testimonio que para nada los refería; sino que al contrario, documenta el retablo del Bautista, del convento de San Leandro. Dichos retablos no están documentados en la actualidad.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 103.

estatua del Evangelista que se venera en retablo propio del referido convento de Santa Clara. Su cronología será en el cuarto decenio del siglo.

SANTA ANA Y LA VIRGEN. IGLESIA

DEL BUEN SUCESO. SEVILLA

El 9 de octubre de 1632, el maestro contrataba ante escribano público las imágenes referidas. Al siguiente año otorgaba finiquito de la obligación (1).

Conforme a lo concertado, las ha dispuesto en pie, actitud poco frecuente en la representación del tema durante el siglo XVII.

La Santa Ana es notabilísima talla del maestro, revelando en la disposición de sus paños cierta pesadez y amontonamiento en el plegar, que por otra parte vienen a ser notas características de las obras del autor, en el momento a que nos referimos. Ello acrecienta el interés de las imágenes montañesinas por revelar la penetración en su ambiente clásico tradicional de los nuevos aires barrocos.

La imagen de la Virgen, que fué destruida durante los sucesos revolucionarios del 11 de mayo de 1931, era de menor interés y acusaba claramente la factura del taller.

Por relación técnica e iconográfica con la Santa puede atribuirse al maestro la magnífica imagen de la Inmaculada que se venera en retablo lateral de la iglesia conventual hispalense de Santa Clara, cuya cronología debe ser también muy próxima a la suya. Queda esta estatua un poco lejos del concepto representado por la de la misma advocación de la Catedral, antes estudiada, ya que representa quizás el momento de mayor intensidad barroca en la obra del maestro, tanto material como formalmente considerado.

(1) Muro Orejón. *Documentos para la escultura sevillana. Documentos... I*, 209.

SAN BRUNO. MUSEO DE BELLAS AR-  
TES. SEVILLA

El 10 de marzo de 1634, Montañés cobraba cantidad a cuenta del importe de la hechura de dicha imagen, que entonces tallaba para la Cartuja de Santa María de las Cuevas (1).

Muy interesante la figura, que podemos considerar incluida en la producción clara del maestro, y donde son de admirar tanto la apostura de la imagen, firmemente plantada y bellamente compuesta, como el estudio de los caracteres que denotan la Santidad del religioso fundador de la Orden Cartujana.

RELIEVES Y ESCULTURAS DEL RETABLO MAYOR. PARROQUIA DE SANTIAGO. ALCALÁ DE GUADAIRA. (SEVILLA).

En 1626 quedó encargado Montañés de tallar en relieve las historias del Nacimiento, Adoración de los Reyes, Anunciación y Visitación, así como las estatuas de los Santos Pedro y Pablo (2). Siete años después completaba dicho encargo con las esculturas del Crucificado, Nuestra Señora, San Juan, dos Virtudes, San Sebastián y la imagen titular (3).

De todo este conjunto sólo habíamos podido llegar a co-

(1) Bago Quintanilla. *Aportaciones... Documentos...* II, 66.

(2) López. *Retablos...* 152.

(3) López. *Id.* 56. Véase la historia completa de este retablo y la crítica al mismo en la obra de Hernández Díaz y Sancho Corbacho. *Edificios religiosos y objetos de culto, saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla.* 1937. 26.

nocer la figura del Titular, las de San Pedro y San Pablo y los relieves de la Anunciación y Visitación. Todo ello, con el retablo mismo, quedó destruído durante los sucesos revolucionarios de 1936.

Las referidas estatuas de los Santos Pedro y Pablo eran claramente obra de taller. Mayor interés ofrecía la figura de Santiago, cuyos caracteres la aproximaban grandemente a la producción del maestro, con las notas realistas típicas de su labor durante el cuarto decenio del siglo.

Los susodichos relieves poseían notas de gran afinidad con los del retablo mayor del convento sevillano de Santa Clara. Como ellos, mostraban la intervención de colaboradores.

SAN JUAN EVANGELISTA. CONVENTO

DE SANTA PAULA. SEVILLA. » »

El 7 de enero de 1637, se firmaba la escritura por la que Montañés quedaba obligado a tallar una imagen de esta advocación para el aludido convento (1). Sin duda, se llevaría a efecto lo estipulado, pues la escultura posee las características del maestro.

El interés de esta figura en sentido de barroquismo es grande. Dentro de la producción del maestro es, sin duda, el ejemplo más claro que pudiera mostrarse de hasta qué punto era susceptible Montañés de ser influído por los aires realistas que cada día triunfaban con mayor empuje. Es muy de notar, además, la valentísima actitud del Santo al mirar hacia el cielo en busca de inspiración, que aumenta los quilates de su interés artístico.

(1) López. *Retablos...* 156.

SAN JUAN BAUTISTA. CONVENTO DE

\*\*\* SANTA PAULA. SEVILLA. \*\*\*

El 7 de marzo de 1638, otorgaba M. Montañés escritura de concierto de una imagen del Precursor para el citado convento (1).

No conocemos testimonio posterior que acredite el cumplimiento de lo estipulado, mas como el Santo de dicha advocación que se venera en el referido templo conventual, es obviamente montañésina, no hallo inconveniente en relacionarlo.

Esta notabilísima figura puede mostrarse también como modelo de la última etapa montañésina. Conserva aún el sentido típico de clasicismo expresivo, pero envuelto en notorios dormenores barrocos.

Es curioso observar que todos los elementos que forman parte del retablo donde el Santo se venera, se dan cita para constituir un conjunto de extraordinario interés. Así, pues, Felipe de Ribas, autor de la arquitectura del retablo, ofrece una traza con francas aportaciones barrocas en la historia de este género artístico (2). Entre sus líneas lucen los primeros del notable relieve del Bautismo de Jesús y las bellísimas figuras de Angeles que sostienen en un plato la venerable cabeza del Precursor, y los angelitos que con desenfado de gran valoración barroca, asómanse por la parte superior para contemplar el cuadro; obras todas que no obstante la documentación conocida del retablo, me permito atribuir al imaginero flamenco José de Arce, amigo del citado maestro Ribas. Presidiendo el conjunto el Santo de Montañés, cuyos caracteres han quedado someramente expuestos.

(1) López. *Arquitectos, escultores y pintores, vecinos de Sevilla*. 1928. 96.

(2) Hernández Díaz. *El retablo sevillano...*



RELIEVES DEL RETABLO MAYOR. PA-  
RROQUIA DE SAN MIGUEL. JEREZ DE  
LA FRONTERA (CÁDIZ) \* \* \*

La historia de este interesantísimo retablo fué de larga duración, motivando numerosa serie de escrituras públicas.

Toca ahora solamente reseñar las que hacen referencia a la parte escultórica, ya que las que con la arquitectura se relacionan tienen acomodo en un trabajo *ad hoc* que en este mismo número se publica. Sabemos que el 20 de abril de 1641, Montañés se comprometía a terminar los dos relieves que representan las historias de la Transfiguración y de la Batalla de los Angeles (1). Tres años después otorgaba la carta de finiquito de la obligación contraída acerca de la obra total del retablo (2).

El citado relieve de la Batalla de los Angeles es obra de extraordinario interés. La figura del Arcángel está maravillosamente estudiada y es de gran belleza expresiva. Siguiendo además la trayectoria artística del maestro, hemos de notar en cada una de las representaciones demoníacas, exactas interpretaciones de diversos conceptos apropiados al tema. Están muy bien conseguidas las actitudes de cada uno de ellos.

La escena de la Transfiguración revela claramente influencias extrañas. Se nota en la mayor parte de las figuras el estilo de los relieves y esculturas que José de Arce talló para el mismo retablo.

Cabría agrupar también en la etapa de obras montañesinas las bellísimas estatuas de San Pedro y San Pablo, veneradas en el retablo, que no serán anteriores al tercer decenio del siglo.

(1) López. *Retablos...* 59.

(2) López. *Id.* 61.

**Estudio de obras atribui-  
das por testimonios de con-  
temporáneos.**

S. IGNACIO DE LOYOLA Y S. FRAN-  
CISCO DE BORJA. CAPILLA DE LA UNI-  
VERSIDAD. SEVILLA.

El doctísimo preceptista Francisco Pacheco enjuicia imagen del fundador de la Compañía, en los siguientes términos (1):

*Pero a pesar de la envidia, la cabeza y mano del que está vestido en su altar de la casa profesa, que hizo de escultor en su beatificación Juan Martínez Montañés (pintados de mano), estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho de este glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo: hizolo el año 1610.*

Por semejanza técnica con dicha escultura se asigna también a Montañés la de San Francisco de Borja, que, como anterior, recibe culto en el retablo principal de la citada iglesia. Tan sólo tienen talladas la cabeza y manos.

Ambas son maravillosas producciones del maestro, y reflejan claramente las notas específicas de la producción montañesina durante el segundo decenio del siglo XVII. La comparación con los Santos Juanes de Santiponce confirmará la identidad de sentido técnico y estético de unos y otros.

La interpretación iconográfica en las figuras es magistral. La significación, tanto histórica como eclesiástica de ambos personajes, está maravillosamente conseguida por Montañés.

(1) *Arte de la Pintura*. Edic. de Cruzada. II, 316.

JESÚS DE LA PASIÓN. PARROQUIA

DEL SALVADOR. SEVILLA. \* \* \*

Fr. Juan Guerrero, religioso mercenario desde 1615, elogia la imagen de la forma siguiente (1):

*La imagen del santo cristo de la pasion es admiracion el ser en un madero haber esculpido obra tan semejante al natural no encarezco, ni podré, lo prodigioso de esta hechura, porque cualquier encarecimiento será sin duda muy corto solo basta decir es obra de aquel insigne maestro Juan Martínez Montañés, asombro de los siglos presentes y admiración de los por venir como lo declaran las obras que hoy se hallan de su mano tan celebradas y aplaudidas por todo genero de gentes.*

La imagen parece, en efecto, obra de Montañés, y desde luego magistral interpretación de Jesús Nazareno.

Respecto a su cronología sabemos que en 1619 estaba ejecutada, pues uno de sus pormenores señalábase como modelo en el concierto notarial para tallar un Crucificado (2). Creo que con toda probabilidad será producción del primer decenio del siglo, quizás inmediatamente anterior a los relieves de Santiponce; donde se ofrece una interpretación iconográfica de San José idéntica a la del Nazareno que se comenta, mas de cierta afectación, que hace pensar en producción replicada.

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

(1) Hernández Díaz. *Documentos varios. Documentos...* I, 162.

(2) H. Sancho Corbacho. *Arte sevillano... Documentos...* III, 65.

**Testimonios documentales  
relativos a obras no iden-  
tificadas. \* \* \* \* \***

Entre las numerosas facetas que ofrecen las tareas investigadoras, ocupa lugar no despreciable la búsqueda de los objetos que los documentos refieren. En numerosas ocasiones resulta infructuosa la labor por las múltiples vicisitudes históricas a que las obras de arte han estado sometidas en tierras hispanas.

Sin embargo, creo que siempre es interesante mostrar a los estudiosos, tras la parte positiva de trabajos, estos conjuntos negativos, que nunca pueden ser definitivos, pero que, sin duda, poseen cierta utilidad.

1582.—Fue admitido como hermano de la Cofradía de Dulce Nombre de Jesús, Primera Sangre de Ntro. Señor Jesucristo y María Santísima de la Encarnación. Donó a esta Cofradía la imagen de Nuestra Señora (1).

Aunque no consta, pudiera dicha imagen haber sido obra suya.

8-VI-1589.—Relieve de la Sagrada Cena, concertado con Gaspar de Peralta, vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena (2).

12-V-1590.—Escritura de concierto de una imagen de ve-

(1) Gestoso. *Ensayo de un Diccionario...* I, 225.

Es un poco extraña la fecha que da la nota en la cronología hispalense de Montañés, pues en dicho año lo presenta casado con Ana de Villegas; constando documentalmente que en 11-VI-1587, se otorgaba la escritura de dote para la celebración de este matrimonio. (López. *Desde M. Montañés*. 228).

(2) M. de Bago. *Aportaciones documentales. Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. I, 167 Véase también Rodríguez Jurado. *Juan Martínez Montañés. Quien no vió a Sevilla...* 1920, pág. 163.

tir de Ntra. Señora del Rosario con su Niño Jesús, para la hermandad de dicha advocación del convento de Santo Domingo. Alcalá de los Gazules (1).

4-VII-1590.—Imágenes de Ntra. Señora del Rosario, concertadas con Fray Cristóbal Núñez, O. P. de las provincias de Chile (2). Por escritura de este mismo día, el pintor Pedro de Ortega se obligó a pintar y dorar estas imágenes (3).

19-VII-1590.—Imagen de San Diego, concertada con Fray Cristóbal de Atienza, para el convento de San Francisco, de Ayamonte. Había de servir de modelo otra imagen de dicha advocación que Montañés había tallado para el convento de San Francisco, de Cádiz (4).

12-XI-1590.—Cristo de marfil para el presbítero Nicolás Monardes. La obligación fué cancelada el 15-V-1591 (5).

25-I-1591.—Imagen de San Francisco, concertada con Luis

(1) López. *Retablos...* 55. No la cita Romero de Torres en el *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cádiz*, pág. 442.

(2) López. *Retablos...* 36.

(3) López. *Id.* 79.

(4) A. P. N. S. Escribanía n.º 21, Legajo 6.º de 1590.

Véase Villacampa Fr. Carlos G. *Recuerdos franciscanos de la ciudad de Ayamonte. Una maravillosa escultura de San Diego de Alcalá. La Voz de San Antonio*. Diciembre 1937, pág. 267.

No conozco más que una reproducción fotográfica de dicha imagen antes de ser destruida por los marxistas; mas por ella deduzco que si el Santo era obra originalmente de Montañés sufrió tales restauraciones que fué desfigurada por completo.

Respecto a la imagen del convento gaditano que sirvió de modelo, nada he conseguido averiguar. (Véase R. de Torres. *Cat. Mon. de España. Provincia de Cádiz*, página 353.

(5) C. López. *Nuevos testimonios para la biografía de Martínez Montañés. Bolet. de la R. Academia Sevillana de Buenas Letras*. N.º 58, pág. 30. *Id. Desde M. Montañés...* 228.

Martín de Cáceres, que vino de las Indias, y con Baltasar Montemayor, vecino de Sevilla (1).

28-VI-1591.—Imagen de San Diego, concertada con Juan Sánchez, médico (2).

2-VII-1591.—Cristo de la Expiración, concertado con el pintor Alonso Vázquez (3).

13-IV-1592.—Santos Juanes para la Cofradía del Nombre de Jesús. Se impone como condición que sean esculturas tan bien acabadas como el Cristo de Resurrección que posee dicha Cofradía (4).

19-IX-1592.—Cristo de la Expiración, concertado con el presbítero Cristóbal Juárez de Ribera (5).

21-I-1594.—Relieve de la Stigmatización de S. Francisco en el retablo de Diego de la Fuente de la capilla de las Llagas de San Francisco, en el Monasterio sevillano de dicha advocación (6).

1595.—Imagen de Niño Jesús, concertada con Antonio Cordero de Tapia, presbítero, vecino de Villamartín (7). El siguiente año otorgaba poder para cobrar su importe (8).

17-V-1595.—Imagen de San Ginés, concertada con Pedro Cornielles, vecino de Gibraltar (9).

(1) López. *Nuevos testimonios...* Bolet. pág. 31. Id. *Desde M. Montañés...* 229.

(2) López. *Nuevos testimonios...* Bolet. pág. 34. Id. *Desde M. Montañés...* 229.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 229.

(4) López. *Nuevos testimonios...* Bolet. pág. 35. Id. *Desde M. Montañés...* 229.

(5) López. *Desde J. Hernández...* 269.

(6) López. Id. Id. 271.

(7) A. P. N. S. Escribanía n.º 21? Legajo de dicho año.

(8) López. *Desde M. Montañés...* 231.

(9) López. *Desde M. Montañés...* 230.

9-VIII-1597.—Juan de Oviedo (el joven) otorgó poder a Montañés para que le obligase mancomunadamente en la obra que éste había concertado para un convento de monjas en Llerena (1). El 16-II-1598, el escultor Diego Daza y el arquitecto Jacques Baucel traspasan a ambos la obra de un retablo que tenían convenido para el convento de Santa Clara de dicha ciudad, estipulándose asimismo que ambos se encargarían de tallar la imagen de San Jerónimo y de hacer los modelos para las esculturas que debían figurar en dicho retablo, que antes se habían encargado a Gaspar Núñez Delgado (2). El 5-V-1604, Juan de Uceda, pintor de imaginería, se obligaba a pagar a Montañés cien ducados, importe de la hechura de la referida imagen de San Jerónimo, que éste había tallado (3).

Aun cuando se ha opinado que dicha imagen subsiste en el citado convento (4), ni Mérida la menciona (5), ni han dado resultado positivo las reiteradas gestiones realizadas con dicho fin. Sólo puedo afirmar que en la clausura de dicho convento existe una figura de dicha advocación que hasta ahora no ha sido estudiada.

2-III-1598.—Imágenes de Nuestra Señora de la Encarnación y San Miguel, concertadas con Sebastián Fernández (6).

13-VI-1598.—Relieves y esculturas de un retablo que en unión de Diego López Bueno, concertó para el convento de

(1) Gestoso. *Diccionario...* III, 149. López. *Desde J. Hernández...* 74.

(2) López. *Desde M. Montañés...* 232. *Nuevos testimonios...* Bolet. R. A. S. B. L. N.º 58, págs. 36.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 240.

(4) López. *Desde M. Montañés...* 240.

(5) Véase. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, II, 314.

(6) López. *Nuevos testimonios...* Bolet. n.º 58, págs. 37. Id. *Desde M. Montañés...* 232.

monjas de la Concepción, en Panamá (1). En 9-VIII-1601 otorgaron carta de finiquito de la obra concertada (2).

24-I-1602.—Relieves y esculturas del retablo de San Juan Evangelista. Monasterio de la Concepción junto a la iglesia de San Juan de la Palma (Sevilla) (3).

8-III-1602.—Esculturas del retablo principal de la iglesia ex-colegial de Osuna (4).

27-I-1604.—Esculturas y relieves del retablo de Santa Clara en el convento de dicha advocación. Cazalla de la Sierra (5).

25-VIII-1604.—Esculturas del retablo de San Onofre. Capilla de dicha advocación del monasterio de San Francisco de Sevilla (6).

29-X-1604.—Imágenes de San Honorio, San Eutiquio y San Esteban, patronos de Jerez de la Frontera (7).

21-III-1605.—Imagen de San José con la del Niño Jesús de la mano, para los carpinteros de ribera, que habría de pintar y encarnar Gaspar Ragis (8).

(1) López. *Nuevos testimonios...* Bolet. n.º 58, pág. 38. Id. *Desde M. Montañés...* 232.

(2) López. *Desde M. Montañés...* 235.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 236.

(4) Id. Id. 233.

(5) López. *Retablos...* 37 y 39. V. Hernández Díaz y Sancho Corbacho *Edificios religiosos...*

(6) López. *Retablos...* 40. Id. Martínez Montañés y Pascheco, en San Onofre de Sevilla. *El Liberal*. 15-I-1935.

(7) López. *Retablos...* 42.

(8) Hernández Díaz. *Materiales para la historia del Arte español. Documentos...* II, 162.



21-IV-1605.—Imagen de San Juan Bautista, que habría de pintar y encarnar Gaspar Ragis (1).

23-VIII-1605.—Relieves y esculturas del retablo de Francisca de León en el Colegio del Santo Angel de la Guarda de Sevilla (2).

3-I-1608.—Relieves y esculturas de un retablo del Precursor para Portobelo (Indias) (3).

20-VI-1608.—Obra escultórica del retablo de San Alberto de Sicilia para la iglesia sevillana del Santo Angel de la Guarda (4).

16-III-1610.—Obra escultórica del retablo de San Pedro. Iglesia parroquial. Cazalla de la Sierra (5).

20-VIII-1612.—Esculturas del retablo principal. Parroquia. Villamanrique (6).

(1) López. Desde M. Montañés... 241.

(2) López. Desde M. Montañés... 241. Entre las escenas de escultura que habrían de tallarse en este retablo, se cita en la escritura una historia de las Dos Trinitades, con figuras de bulto redondo. Sin que sea prejuzgar la cuestión, interesa referir que en la iglesia sevillana de San Miguel reciben culto dos imágenes de Nuestra Señera y San José, de tamaño académico, cuya actitud es sin duda análoga a la correspondiente de la aludida representación. Por otro lado debo manifestar que ambas esculturas parecen auténticas de Montañés y de época muy próxima a la del testimonio notarial que se comenta.

Opina el referido Sr. López Martínez que la imagen que en este retablo recibe culto es la que con el título de los Desamparados se venera en el aludido templo. Véase lo que acerca de esta escultura se manifiesta en el lugar correspondiente.

(3) López. Retablos... 44.

(4) López. Martínez Montañés y Pacheco en el Santo Angel. *El Liberal*. 30-XI-1934.

(5) López. Desde M. Montañés... 249-51. Bago Quintanilla. *Aportaciones... Documentos*. II, 58. Hernández Díaz y Sancho Corbacho. *Edificios religiosos...*

(6) Hernández Díaz. *Materiales... Documentos*, II, 164. Véase reproducido el retablo en mi trabajo *El Retablo sevillano en el siglo XVII*.

3-VIII-1617.—Relieves y esculturas de un retablo de Santo Precursor para el convento de la Concepción en Lima. El 3-II-1622 quedaba entregada dicha obra (1).

2-IV-1621.—Imagen de San Sebastián, concertada con Juan Bernal, vecino de Santa Olalla (2).

10-IV-1621.—Poder para cobrar el importe de la factura de un Niño Jesús y una Inmaculada, que había ejecutado por encargo de Juan Bta. González, vecino de Lima (3).

20-III-1628 —Esculturas de ángeles músicos para el convento de la Concepción de Lima (4).

15-XI-1632.—Alonso Cano, se obligó a tallar una imagen de San Antonio de Padua para Martín de Andújar, vecino de Sevilla, *tal y tan bueno como uno que Juan Martínez Montañés está acabando de hacer que dicen es para la reina nuestra señora* (5).

15-IV-1638.—Imágenes de San José, San Francisco y San Pascual Bailón, concertadas con el Dr. D. Alonso de Noboa, Maestroescuela de Cádiz y Vicario de las iglesias de Medina Sidonia (6).

21-III-1639.—Carta de pago por el importe del viaje que Martínez Montañés hizo a Madrid para tallar el retrato de Felipe IV (7).

(1) López. *Desde M. Montañés...* 253, 55 y 56.

(2) Baño Quintanilla. *Arquitectos... Documentos...* V, 56.

(3) López. *Desde M. Montañés...* 256.

(4) López. *Retablos...* 55.

(5) López. *Desde M. Montañés...* 37.

(6) López. *Id.* 264.

(7) H. Sancho Corbacho. *Arte sevillano... Documentos...* III, 73.

Por este retrato de Montañés hizo Tacca, en Florencia, la escultura del monarca que lucía en la Plaza de Oriente de Madrid.

16-III-1640.—Crucificado para Fr. Gaspar Aceves, de la Orden franciscana (1).

13-VII-1640.—Crucificado concertado con D. Luis de Betancur y Figueroa, Fiscal del Tribunal de la Santa Inquisición, de Lima (2).

23-VIII-1641.—Imagen de San Pedro, concertada con Francisco Cordero, vecino de la villa de Cilleros (3).

(1) López. *Retablos...* 157.

(2) López. *Id.* 59.

(3) H. Sancho Corbacho. *Arte sevillana... Documentos...* III, 74.