

“DE MANERA QUE TODO QUEDE EN TODA PERFECCIÓN EN MADERA”: EL CRISTO DE LA CONVERSIÓN DEL BUEN LADRÓN, INFLUENCIAS ANTERIORES Y POSTERIORES

Jesús Ángel Porres Benavides
*Ldo. en Historia del Arte y profesor de
la URJC de Madrid*



*La Pontificia, Real, Ilustre, Antigua y Primitiva Hermandad de Nuestra Señora del Rosario
y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón y Nuestra Señora de Montserrat
con fidelidad e inveterada devoción, se postran ante la augusta presencia de*

JESÚS SACRAMENTADO

durante los días 9, 10 y 11 de febrero,
en que concurre en la Capilla de Ntra. Sra. de Montserrat el

JUBILEO CIRCULAR

El Lunes 24 de Febrero a las ocho y media de la tarde se celebrará

MISA SOLEMNE DE ACCIÓN DE GRACIAS

en honor del SANTÍSIMO CRISTO DE LA

CONVERSIÓN

DEL BUEN LADRÓN

en la fecha del IV Centenario de la carta de pago y finiquito otorgada por Juan de Mesa el 24 de febrero de 1620
por la hechura de una imagen de Xpo. Crucificado para la cofradía de Nuestra Señora de Montserrat,
presidida por nuestro hermano

P. Joan María Mayol Fábregas, OSB

Rector del Santuario y Director de la Cofradía de la Virgen de Montserrat

El Miércoles 26 de febrero, inicio de la Cuaresma, a las ocho y media de la tarde, con permanente espíritu
de conversión al Señor y en la exigencia de vivir según el Evangelio, esta Hermandad celebrará

SANTA MISA CON IMPOSICIÓN DE LA CENIZA

SEVILLA. AÑO DE LA CONVERSIÓN

Convérte y cree en el Evangelio

Mucho se ha escrito desde que, a principios del siglo XX, se redescubriera la identidad del escultor Juan de Mesa (1583-1627). Tuvo Mesa una carrera desgraciadamente corta, pero con creaciones importantísimas como la que nos ocupa. Por conocido, no



podemos dejar de decir que la mayoría de sus obras seguras fueron durante más de tres siglos atribuidas a su maestro Martínez Montañés¹.

1. Así ya en la temprana fecha de 1724 Antonio Palomino atribuye este crucificado a Martínez Montañés: *también en la capilla de Monserrat, sita en el real convento de san Pablo de aquella ciudad, hay un calvario de su mano donde el cristo Señor nuestro le habla al buen ladrón que parece que se le puede escuchar la voz* A. DAVILA-ARMERO Y PEREZ MORALES J.C: Ficha del Cristo de la Conversión en “obra documentada” en PAREJA LÓPEZ, Enrique. *Juan de Mesa*. Tartessos, 2006.



Fig. 1. Cristo de la Clemencia, Juan Martínez Montañés. Catedral de Sevilla ©Daniel Salvador-Almeida.

Sus crucificados, como comenta Roda Peña, “demuestran un conocimiento preciso de la anatomía humana, que modela de manera exquisita”. Aunque el Cristo de la Conversión del Buen Ladrón, de la Cofradía de Montserrat no fue el primero de la serie de magníficos crucificados (el primero será el crucificado del Amor que tallara entre 1618 y 1620) se realizó antes de otros grandes ejemplos, como el de la Agonía en Vergara.

El contrato para tallar nuestra obra fue otorgado el 5 de mayo de 1619, conviniéndose “hacer y labrar y acabar en toda perfección una hechura de xpo. nuestro señor crucificado de madera de cedro de las indias de la estatura natural quedando en postura de bivo, ablando con el buen ladrón clavado en la cruz y según la traza que para esto se me ha dado...”. El plazo de ejecución de sólo seis meses nos parece muy ajustado, sabiendo que en esta época y durante bastante tiempo se tallaba sin sistema de copia industrial o sea que debiéndose tallar la obra desde el principio del proceso. Se empezaba con una labor de carpintería, ensamblando los embones principales del tronco superior (piezas de madera encoladas previamente) y las extremidades inferiores y los brazos sólo con la ayuda de un posible boceto de la obra o de zonas concretas y comparado con la pieza que se iba desbastando mediante compases. Mesa cumplió con lo acordado y el 24 de febrero de 1620 cobraba el finiquito de la imagen, tras ser tasada en 1.100 reales.

Aunque haya cierta deuda con modelos anteriores montañesinos, tiene una nueva composición en cuanto a proporciones, tratamiento anatómico, tipo físico y composición del sudario, de un gran dinamismo barroco, con una cuerda (por cierto, elemento tomado quizás de los sudarios de Pablo de Rojas y nunca utilizado por Montañés) que lo sujeta dejando al descubierto el muslo izquierdo y la musculatura del abdomen, triangulo en el pubis y una fuerte diagonal. Este crea numerosos pliegues para dar mayores efectos de claroscuro.

La manera de tallar los pies como comentan Gabriel Ferreras y Eva Villanueva es también excepcional, montado el derecho sobre el empeine del izquierdo y separando el dedo gordo de los demás confiéndole mas expresividad. Los muslos y piernas son muy estilizados y están bien modelados, mostrando unos fuertes gemelos².

José Carlos Pérez Morales puntualiza que el gran precedente del Cristo de la Conversión será el Cristo de la Clemencia (fig. 1), encargado por el arcediano Vázquez de Leca a Juan Martínez Montañés destinado a su oratorio privado y actualmente en la catedral sevillana. El comitente pidió que estuviera vivo y mirara hacia abajo en di-

2. FERRERAS ROMERO, Gabriel y VILLANUEVA ROMERO, Eva: Estudio morfológico- estilístico del cristo de la Conversión del Buen Ladrón en Monserrat IV aniversario Sevilla 1601- 2001, Sevilla 2001 pag.62



Fig. 2. *Misterio de Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*, Emilio Beauchy Cano, hacia 1896. ©Museo Universidad de Navarra.



Fig. 3. Detalle del paño de pureza, *Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*, Juan de Mesa 1620. Fotografía de Juan Adrián Calderón.



Fig. 4. *Laoconte*, grabado de Nicolas Beatrizet para la obra *Speculum Romanae Magnificentiae*. Entre 1553 y 1563.

rección al que está rezándole. Aunque sin duda este de la Conversión es un cristo diferente, no sólo por sus proporciones de 1,92 metros, sino por la iconografía (inérita) y sus valores anatómicos y artísticos.

Como se comprometía en el encargo es un cristo “parlante”, pero en este caso con el “buen ladrón”³. La imagen tiene una gran fuerza narrativa con el resto del misterio procesional (fig.2) (desgraciadamente solo realizó la imagen cristífera, debido quizás a su prematura muerte⁴) a lo que ayuda el torso adelantado y los brazos colocados casi perpendiculares al tronco. Nos encontramos ante la primera representación de un crucificado vivo en la producción del cordobés. Como recuerda Roda Peña “La corona tallada en el propio bloque craneal, con las espinas penetrando e hiriendo su frente, son grafismos

típicamente mesinos”⁵. También es atrevido para el momento del paño de pureza como hemos comentado (fig.3). Es interesante la composición triangular que presenta al juntar las piernas prácticamente desde las rodillas, elevando un poco más la derecha y sobreponiendo los pies en el vértice inferior⁶. También como comentan Gabriel Ferreras y Eva Villanueva llama la atención la caja torácica, levemente abombada, las costillas señaladas, el vientre rehundido y los músculos abdominales marcados que le da una especial fortaleza.

Como sabemos la policromía que presenta no es la original⁷, sino que se volvió a repolicromar hacia 1856 por Gabriel de Astorga⁸, que aprovechó para cambiar algunos detalles como la introducción de ojos de cristal o pestañas, así como una policromía más anaranjada y por tanto más agradable diferente de la posible policromía ori-

3. PÉREZ MORALES, José Carlos: “Juan de Mesa y los titulares de la hermandad de Monserrat, la eclosión de una original identidad estilística” en *Boletín de las cofradías*. N° 721, marzo de 2019, p.196.

4. Al año siguiente en 1628 escultor Pedro Nieto quien parece tuvo una especial dedicación a este material contrató para la cofradía de Montserrat las imágenes de tamaño natural del buen y el mal ladrón «de entalladura de pasta ligada» BAGO Y QUINTANILLA, M.: Documentos para la Historia del Arte en Andalucía V: Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII, Laboratorio de Arte, Sevilla 1932. RAMÍREZ GONZÁLEZ, S.: «Pedro Nieto Montañés y la escultura del protobarroco sevillano: una nueva aportación a su obra», *Boletín de Arte*, 28, 2007.pags. 619-628.

5. FERRERAS ROMERO, Gabriel y VILLANUEVA ROMERO, Eva: Estudio morfológico...op.cit, pag.61.

6. Ídem, pag.61.

7. Acerca de la técnica se puede consultar ABAD, Juan: Estudio de la autoría de un crucificado de Juan de Mesa a través del análisis técnico. Tesis de licenciatura. Octubre 1985. MARTÍNEZ GARCÍA-OTERO, Silvia: análisis científico-técnico de los crucificados de Juan de Mesa. Tesis de licenciatura. Agosto 1986.

8. RODA PEÑA, José: “Nuevos datos sobre la restauración del Cristo de la Conversión por Gabriel Astorga”, en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 491, Sevilla, enero de 2000, pp. 52-53.



Fig. 5. *Ecce Homo*, Gaspar Núñez Delgado, Museo de la Catedral de Sevilla ©Daniel Salvador-Almeida.

ginal más marfileña. En esta época quizás se le añadieron las pestañas postizas que presentaba. También sabemos cómo previamente en 1851 fue intervenido por José Sánchez, aunque desconocemos lo que hizo⁹.

En 1928 vuelve a ser intervenido, aunque no sabemos en qué consistió dicho trabajo y en 1968 Francisco Buiza le interviene en la corona de espinas. Por último, en 1982, es restaurado por José Rodríguez Rivero Carrera que consolidó la estructura, fijando ciertas partes desprendidas como algunos dedos de las manos, se sustituyeron clavos por espigas de madera y se realizó una nueva cruz.

Posibles antecedentes

Observando las posibles influencias de modelos clásicos en el crucificado de la Conversión; quizás, como veremos después, la obra que se ha denominado el “Laoconte español” sea el cristo de Vergara; el de la Conversión también tiene algo de ese Pathos laocointino. Ya el propio Martín González llamó la atención en su artículo “El

9. FERRERAS ROMERO, Gabriel y VILLANUEVA ROMERO, Eva: “Estudio morfológico...*op.cit.* pag.61.

Laocoonte y la escultura española”¹⁰ de como este grupo escultórico había tenido una especial importancia desde Alonso Berruguete, pasando por Juan de Juni o Jacopo Florentino “el Indaco” hasta Juan de Mesa. Efectivamente sabemos que el conocimiento del Laoconte tuvo que ser indirecto y a través de gravados como los que realizó Nicolás Beatrizet (fig.4) o Marco Dente en el siglo XVI y que sabemos que circularían por Sevilla en la época de Mesa.

En la frontalidad del Cristo de la Conversión habría que retrotraerse al primer crucificado verdaderamente moderno que aparece en Sevilla, el cristo de Burgos tallado por Bautista Vázquez *el viejo* en 1573¹¹.

La relación de la obra de Mesa con el Naturalismo que se estaba desarrollando en otras partes como Italia, seguramente se produjo de forma indirecta a través de la obra de Gaspar Núñez Delgado (que trabajó en Sevilla entre 1581 y 1606). Núñez Delgado se presenta como uno de los escultores más importantes, al mismo tiempo que desconocido, de la escultura sevillana en la transición del Manierismo al Naturalismo¹². Así, por ejemplo, en algunos de los cristos de marfil de Núñez Delgado, como el que se conserva en el museo de Indianápolis fechado en 1599 vemos esta semejanza, o en el realizado hacia 1588 que, procedente de la colección Bordonaba Naval fue adquirido por el Estado en 1989 y depositado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Como comenta Enrique Pareja, llama la atención el alargamiento del cuerpo sobresaliendo el estudio anatómico exacto y detallado, así como el modelado correcto con atención a la musculatura. En algunos de los *Ecce Homo* de este autor se aprecia su gusto por los escorzos y las cabezas giradas hacia arriba (fig.5).

También, como apunta Diego Angulo, a esa percepción naturalista en el crucificado, le pudo influir el conocimiento del Cristo de la Expiración que Marcos Cabrera realizara para la hermandad del Museo en 1575, aunque es sin duda un Cristo más manierista y con menos calidad en su ejecución que la obra de Mesa. Cabrera a su vez se pudo inspirar en algún boceto del crucificado que Miguel Ángel realizó para Victoria Colonna hacia 1540, perdido pero identificado con el famoso dibujo del Museo Británico (fig.6), que se co-

10. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “El Laoconte y la escultura española.” *BSAA Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid (1990).459-470.

11. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: Caudales y préstamos *op.cit.* p. 271. Sobre Vázquez se puede consultar PORRES BENAVIDES, Jesús: *Juan Bautista Vázquez, El Viejo. un artista castellano en Sevilla*, Universidad de Sevilla, 2019.

12. LUNA MORENO, Luis: Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro co-cido en Sevilla *Laboratorio De Arte 21* (2008-2009) p.380.

noció mediante “obras grabadas como la de Philipp Soye y copias pintadas” algunas atribuidas a Sofonisba Anguisola¹³.

De este último artista, sabemos que circulaban por Sevilla estampas y composiciones extraídas de sus obras, que seguramente era lo que tenía más a mano Mesa. Así, Pacheco se enorgullece de tener un dibujo original del florentino, *el Rapto de Ganimedes*, además de varios grabados realizados por Giulio Clovio y una estampa del *Cristo resucitado* de Santa María sopra Minerva sacados de Miguel Ángel¹⁴. La llegada en 1597 de un crucifijo supuestamente del maestro florentino ofreció un panorama de influencias nuevas, especialmente en las imágenes con esta iconografía, aunque hay que decir que en realidad se debía a un vaciado en bronce de un original de su discípulo el arquitecto y escultor Giacomo del Duca. Este fue traído desde Roma por el platero Juan Bautista Franconio. Pacheco narra en el “Arte de la Pintura” que había sido el “primero en policromar a principios del XVII” un crucifijo de bronce «de cuatro clavos de los de Miguel Ángel» (fig.7) y después repetido especialmente para cruces procesionales. Este crucifijo que presenta una alargada anatomía, aunque como ven algunos dotada, no obstante, de un incipiente barroquismo compositivo al dinamizar su verticalidad con el cruce de pies clavados lo que obliga a cierta apertura de las piernas en “aspa”. Otros autores como Guglielmo Della Porta se dedicaron a la producción de crucifijos¹⁵, algunos de los cuales se han encontrado en España.

Es interesante que otros crucifijos como los realizados por Giambologna también tengan ciertas características que han influido en el concepto naturalista *sui generis* de Mesa. Esto es, una musculatura fuerte especialmente evidente en la zona del torso e incluso cierto parecido en los sudarios o perizomas, aunque los de Mesa son más

pesados y podemos decir con más volumen de tela. Sabemos cómo llegaron a España crucifijos de Giambologna, como regalo de parte de los Médicis, entre otros a Felipe II; el cardenal arzobispo de Sevilla, D. Rodrigo de Castro; la condesa de Lemos; y la infanta Doña Ana, hija de Felipe III. También parece que el tercer duque de Alcalá adquirió otro crucifijo del famoso escultor en Génova.

Pérez Morales comenta también que esta conexión con el mundo italiano le pudo venir por la obra pictórica de Juan Guy¹⁶. A pesar de que en Sevilla se conservan pocas obras de Guy como son el retablo del Descendimiento para la iglesia de San Martín que bien habría podido conocer Mesa por ser vecino de esta o el gran crucificado que se conserva actualmente en el Ayuntamiento, pintado para el Asilo de la Mendicidad en 1611. En la zona oriental andaluza y en concreto en el foco granadino es interesante la figura de Pablo de Rojas, que va a utilizar un modelo de crucificado también basado en Miguel Ángel.

Es también destacable la conexión con el Cristo de la Expiración de La Rambla (Córdoba), una imagen que se ha relacionado con el quehacer de Alonso de Mena. Pérez Morales recuerda que estudios más recientes determinan que procede del ámbito sevillano aten-

16. PÉREZ MORALES, José Carlos: Juan de Mesa y los titulares...op.cit, p.199

13. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: “Caudales y préstamos en la estética escultórica de la Andalucía barroca. En *Congreso Internacional Andalucía Barroca: actas, Iglesia de San Juan de Dios de Antequera, 17-21 de septiembre de 2007*. Consejería de Cultura, 2009. pag. 265.

14. Estas deudas no nos deben sorprender pues por ejemplo la composición del gran relieve de *Llanto sobre Cristo muerto* que tallara Andrés de Ocampo para la parroquia de San Vicente entre 1603 y 1605. Este parece estar basado en un dibujo de Miguel Ángel, fechable hacia 1538-1544 con el tema de la Piedad que hoy pertenece a los fondos de Isabella Stewart Gardner Museum de Boston como ya apuntara Concepción García Gainza cf. en RODA PEÑA, José: La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo” en *La Escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, 2010, p.291.

15. A la muerte de en el inventario post mortem del artista se encontraban más de cincuenta crucifijos NICOLAU CASTRO, Juan; DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio José: “Tres nuevos crucifijos miguelangelescos”. *Archivo Español de Arte*, 2017, vol. 90, no 359, p. 225.



Fig. 6. *Crucificado* (1538-1541), dibujo, Miguel Ángel Buonarroti, Londres, British Museum.



Fig.7. Modelo argenteo de crucificado, taller romano del siglo XVI y policromado por Francisco Pacheco. Museo Diocesano de Cuenca ©Miguel Ángel Marcos Villán.



Fig. 8. Radiografía del *Cristo de la Agonía*, parroquia de San Pedro de Ariznoa de Vergara, Juan de Mesa, 1626. © IAPH. Departamento de Intervención.



Fig. 9. *Crucificado*, Hermanos García, Sacristía catedral de Granada, 1623 ©Raimundo Porres.

diendo al *título* o Inri que tiene la cruz, basándose en la polémica que suscitó Pacheco en su *Arte de la pintura*. Este Cristo, quizás también sea una obra *parlante*, en este caso recordando un episodio de la vida de San Juan de Mata, fundador de los Trinitarios, de cuya orden dependía la iglesia donde se encuentra esta obra. Curiosamente el magnífico grupo de san José con el niño actualmente en la parroquia de la Asunción de la localidad, pero procedente del convento trinitario, tiene bastante filiación Mesina, además del conocido nazareno de la Rambla, obra segura de Juan de Mesa de 1622 y que parece ser encargada a semejanza del Gran Poder sevillano.

Influencias posteriores

Sin duda una obra posterior del propio Mesa que podríamos describir como la evolución barroca del Cristo de la Conversión es el impactante Cristo de la Agonía que en 1626 fue donado por su propietario a la parroquia de San Pedro de Ariznoa de su villa natal de Vergara¹⁷, una obra que se ha comparado con el Laoconte, siendo considerado por algunos como la más dramática escultura barroca española, de un virtuosismo insuperable (fig.8).

Muy interesante es también la posible influencia recíproca que pudo haber entre Granada y Sevilla¹⁸. Así el crucificado de los hermanos García en la sacristía de la catedral de Granada (fig.9) que Domingo Sánchez Mesa adjudicó de manera definitiva en 1966 a estos, había sido atribuido previamente a Martínez Montañés por Orozco Díaz, Gallego Burín y M^a Elena Gómez Moreno. Sánchez Mesa recuerda: "En la composición de la figura han desaparecido las formas manieristas para imponerse el natural, desbordante en volumen y blandura del modelado acentuado por un movido paño de pureza, tan cercano a las maneras que sobre el barro estos escultores plasmaron". El Cristo del Sagrario de la catedral granadina¹⁹ atribuido

17. AHN. Archivo Histórico Nacional Sección de clero. Sevilla Copia de 1800 testamento de Bruno Gaseaga Ahora original "En la muy noble .. testamento y codicilo de joan martinez de Loyola y muy leal ciudad de Sevilla diseciete días del mes de diciembre de mil seiscientos veinte años (al margen) se ha de aderecar en la iglesia de s. pedro de la villa de Vergara por el clérigo y los clérigos que fuesen nombrados".

18. Así, por ejemplo, Villar Movellán comenta que en concreto en el caso de la escultura en la zona cordobesa siempre estuvo entre esos dos puntos de influencia. VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "La escuela que nunca existió. Sevilla y Granada en la escultura andaluza del siglo XVII" *Imafronte*.núm.2. 1986. Págs. 84-104.

19. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: Forma y expresión en los inicios del naturalismo en la escultura granadina. Lecturas y relecturas sobre los Hermanos García. En *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Arco Libros, 2010. p. 207-238.



Fig.10. *Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*, Juan de Mesa 1620.
Fotografía de Juan Adrián Calderón.

tradicionalmente a Montañés fue igualmente atribuido a los hermanos García en 1966 por Sánchez Mesa. Como comenta Villar Moveillán, el realismo de los hermanos García estaría más relacionado con Juan de Mesa que con Martínez Montañés.

Conclusiones

Podemos afirmar que la excepcional figura de Juan de Mesa no sólo recibió la influencia de su maestro Juan Martínez Montañés durante el periodo de aprendizaje en su taller, sino que estuvo abierto al influjo de otra serie de autores.

Esto es especialmente relevante en el caso de sus crucificados y en concreto en el de la Conversión de la hermandad de Montserrat (fig.10). Podemos apreciar paralelismos con obras que estaban ya presentes en la Sevilla del momento, como los crucifijos atribuidos a Miguel Ángel, los grabados de obras clásicas como el Laocoonte u obras tan expresivas como el Cristo del Museo que realizó unos años antes Marcos de Cabrera.

Por los pocos datos de los que disponemos intuimos que Mesa no era un erudito, no frecuentaba las tertulias artísticas sevillanas, como las del poeta Juan de Arguijo o las de Pacheco, ni pertenecía a congregaciones o espiritualidades particulares como su maestro Martínez Montañés²⁰, pero debió manejar una serie de imágenes visuales contemporáneas, ya sea por medio de grabados o la visión directa de pinturas y esculturas en iglesias y colecciones de la Sevilla del momento.

También podemos constatar la influencia, que el propio Mesa ejercerá en la escultura del momento en la zona andaluza, aunque oscurecida por la sombra de Montañés al que al cabo de unos pocos años se le atribuyó la casi totalidad de la producción mesina. Entre las obras de Mesa que en los últimos años han reaparecido destaca la Inmaculada sevillana que salió a subasta en la sala Isbilya procedente de la colección Marín Espínola o la figura de San Pedro (fig.11) que doy a conocer procedente de una colección particular sevillana y que se puede comparar con el que hace unos años identificaron Álvaro Davila y José Carlos Pérez Morales en la catedral de Pamplona en Colombia.

20. PÉREZ MORALES, José Carlos: *Juan de Mesa y los titulares...op.cit*, p.198.



Fig.11. *San Pedro*, círculo de Juan de Mesa, 1º tercio del siglo XVII, colección particular Sevilla cortesía de José Luis Requena.