



ÁLVARO RODRÍGUEZ GALÁN

La Virgen Dolorosa

con el título de Nuestra Señora de Montserrat

Análisis artístico de una escultura sevillana

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Historiador del Arte y Conservador del Patrimonio Histórico.

Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

Era Viernes Santo de 1606 cuando hizo su salida procesional de la iglesia de San Ildefonso de Sevilla una hermandad penitencial que mostraba, por primera vez, su nueva Virgen Dolorosa. Era la cofradía de Nuestra Señora de Montserrat y Conversión del Buen Ladrón, como se le denominaba en los documentos, una asociación religiosa fundada por un grupo de devotos catalanes que realizaban su estación penitencial con una versión dolorosa de su patrona, Montserrat, una advocación de Gloria.

APORTACIONES HISTÓRICAS DE LA HERMANDAD EN LA IGLESIA DE SAN ILDEFONSO DE SEVILLA

La hermandad pasionista de Montserrat fue fundada por mercaderes de lienzo de procedencia catalana y tuvo un periodo de gran actividad organizadora durante las dos primeras décadas del siglo XVII, que entonces tenía su sede canónica en la parroquia de San Ildefonso. En 1601 los organizadores de esta asociación religiosa lograron que el arzobispado de Sevilla aprobara sus Reglas. Desde el primer momento tuvieron dos imágenes: un crucificado y una Virgen. Pocos años después renovaron la imagen de la Virgen, sustituyendo la que poseían, hecha de pasta, por otra de vestir tallada en madera y policromada (1606). Al tercer año de la primera salida de esta nueva titular consiguieron (1609) capilla propia en aquella iglesia, pagando un tributo o renta anual de tres mil seiscientos maravedíes anuales a la parroquia. Y diez años después pudieron encargar un crucificado de madera policromada y tamaño natural para representar la escena pasionista de la conversión del buen ladrón: Jesús, aún vivo, está clavado en la cruz en el Calvario junto a los dos ladrones en actitud de hablar con el Buen Ladrón. Esta imagen la talló el escultor Juan de Mesa (1619-1620), quien hacía casi diez años trabajaba por su cuenta e independizado del taller de su maestro Juan Martínez Montañés.

En ocasiones las personas que aportan dinamismo a la actividad organizadora de una asociación o institución no son las que ostentan el cargo de mayor responsabilidad. Esta circunstancia pudo haber sucedido en la Hermandad de Montserrat durante las dos primeras décadas del siglo XVII con Alonso Díaz. Esta persona desempeñó los cargos de prioste (por lo menos entre 1604-1609) y de mayordomo (1619) y en su casa se produjeron las reuniones en las que se debatió y se decidió cambiar la imagen de la Virgen, encargando una escultura de madera policromada para vestir, según declararon dos de los seis testigos, siendo uno de ellos su mujer, Catalina de Villalobos. Y también fue quien contrató la escultura del Cristo crucificado en 1619 con Juan de Mesa.

La hermandad obtuvo capilla propia en 1609. En 28 de mayo el alcalde (Juan Ponce de Montilla), el hermano mayor (Hernando de Montilla), el mayordomo (Juan de Ribas), el prioste (Alonso Díaz), el escribano (Lorenzo de Medina), el diputado mayor (Alonso López de Anaya), los diputados (Melchor de Montilla, Sebastián Rodríguez, Cristóbal Cansino, Francisco de Villalobos y Pedro Sánchez) y dos hermanos (Juan López de Chaves y Gaspar Díaz de Acuña) dieron poderes a Juan de Ribas y a Gaspar Díaz de Acuña para que presentaran al provisor del arzobispado la petición de disponer de un espacio en la iglesia de San Ildefonso para sus cultos y necesidades cofrades.

Los trámites administrativos se sucedieron con cierta diligencia. El provisor solicitó informe al mayordomo de la fábrica parroquial de San Ildefonso, quien con fecha 16 de junio informó favorablemente, a la vez que comunicaba las condiciones y contrapartidas acordadas con los cofrades. Pasado los meses de verano, la institución eclesiástica dio licencia con fe-

cha de 15 de septiembre. Cinco días después, los cofrades apoderados y el mayordomo de la iglesia parroquial (el presbítero licenciado Andrés de Morales) realizaron la escritura de cesión y tributo ante el escribano Juan Bautista de Contreras, titular del oficio 6, al que correspondía la parroquia de San Ildefonso y en el que la Hermandad formalizó sus escrituras notariales durante el periodo que permanecieron en aquella parroquia, como sucedió con el contrato y primer pago de la escultura del Cristo.

El espacio que recibieron en el templo de San Ildefonso era la capilla bautismal «junto a la puerta de en medio», un lugar para celebrar los cabildos, congregaciones y guardar sus insignias. La cofradía tenía que asumir los gastos que produjera la adaptación del espacio a sus necesidades, cuya mejora quedaría para la fábrica parroquial si la cofradía acordara abandonar la iglesia y dejar de pagar el tributo. La capilla tenía que ser «labrada y reparada de albañilería y carpintería lo alto y baxo de la pared y cimientos» a costa de la hermandad sin rebajar el tributo. Entre otras condiciones establecieron que, si la iglesia quisiera derribar la fábrica del templo, la cofradía no podía oponerse y tendría que labrar otro altar y capilla. Se hacía constar también que el retablo y la reja de la capilla era propiedad de la fábrica de la iglesia y, de las dos bóvedas de cañón para enterramiento que había en aquel espacio, la primera situada a la entrada quedaba reservada para la persona a la que pertenecía anteriormente aquel espacio.

En ese mismo año (1609), además de la adjudicación de una ca-



pilla a la hermandad, la fábrica parroquial de San Ildefonso concedió a particulares otras capillas con sus bóvedas de enterramiento. Entre ellos destacamos al licenciado Lucas Pérez, beneficiado de la misma iglesia, quien construyó un altar junto a un pilar de la iglesia, en el que colocó un retablo con el relieve de las Dos Trinidades, tallado en ese año por Juan Martínez Montañés. A pesar de que la iglesia de San Ildefonso se reconstruyó a partir de finales del siglo XVIII, este relieve se ha conservado en la capilla bautismal. Esta parroquia poseyó durante casi cuarenta años del siglo XVII varias obras del círculo artístico de Martínez Montañés (Virgen de Montserrat, Dos Trinidades y Cristo de la Conversión).

En 15 de marzo de 1611 el arzobispo hizo relación de las cofradías que salían de disciplina en la Semana Santa durante el miércoles, jueves y viernes en Sevilla y Triana, aunque las trianeras no pasaban al centro histórico de la ciudad y hacían su estación penitencial en la parroquia de Santa Ana. En aquel año se contabilizaron treinta y nueve cofradías, correspondiendo once al Viernes Santo, entre ellas «la conversión del Buen Ladrón» que «sale de sn illefonso Parroquia». En la década de 1630, el abad Alonso Sánchez Gordillo no nos dejó descripción de esta hermandad ni de sus imágenes en su libro sobre las devociones y las estaciones religiosas que se celebraban en Sevilla. No figura entre las cofradías convocadas a la procesión de la Santa Bula de 1632 que salía desde el convento de San Francisco y solamente registra su existencia en la relación de cofradías de disciplina reducidas que

no salen en la procesión del Corpus. En 1651 la hermandad se trasladó al convento dominico de San Pablo, actual parroquia de Santa María Magdalena, en cuya sede histórica permanece.

LA ESCULTURA DE VIRGEN DOLOROSA O LA IMAGEN DE LÁGRIMAS CON EL TÍTULO DE NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT

La historia de la escultura de Nuestra Señora de Montserrat se inició en 1604, según la información que aportan los testigos del pleito promovido en 1619 para demostrar la propiedad de la imagen de Nuestra Señora de Montserrat, que más adelante comentaremos. Esta fecha se deduce de las declaraciones de tres testigos (Catalina y Francisco de Villalobos y José Vázquez): «había quince años poco más o menos». Los cofrades, que en su mayoría eran jóvenes de una veintena de años, se reunieron en casa del sacerdote Alonso Díaz en una o dos sesiones, como menciona un testigo (Francisco de Villalobos), que por su apellido pudo ser el hermano de Catalina, la mujer del sacerdote. A estas reuniones se convocaron varios hermanos, además de los oficiales: «Fernando Manuel solicitó a este testigo (Francisco de Villalobos) y a otros hermanos para que aguardasen en casa de Alonso Díaz... para conferir y tratar el modo que había de hacer...». En ellas se debatió la forma de conseguir los fondos económicos para pagar la escultura, acordándose que fuera mediante limosnas, solución a la que se llegó porque ninguno de los implicados podía asumir personalmente el coste de la imagen. De aquellas conversaciones no se levantaron actas: «sabe que no se hizo acuerdo por escrito... porque se hizo la dicha Ymagen de limosna (José Vázquez)». El dinero recaudado se entregó al clérigo Fernando Manuel, como declaró el testigo anterior: «el dinero que se le ajuntó para el dicho efecto y se le entregó al dicho Fernando Manuel, no tan solamente se le dio este dinero sino para otras cosas que la cofradía tenía necesidad». Tal vez esta circunstancia fue la que hizo creer a algunas personas que el clérigo había aportado la financiación.

De todos los testimonios, el que nos aportó datos más fiable fue Gaspar Díaz de Acuña, que en esa fecha era escribano público de Sevilla y titular del oficio 21. Por su situación jurídica hemos de suponer que declaró con sinceridad. Aunque el auto se produjo en 1619, trece años después de la primera salida de la nueva imagen, el testigo aportó varios datos importantes: la fecha del primer año que la «Cofradía de San Ildefonso», como la denomina el testigo, salió con la imagen de madera policromada (1606); las circunstancias que rodearon el encargo, porque él desempeñaba un cargo de diputado en la Junta de Gobierno; y la financiación de la escultura, que se hizo «de orden y a costa y por cuenta de la limosna» de los hermanos de la cofradía, lo que contradujo abiertamente la argumentación de la demandante. El encargo artístico era una escultura de vestir, a pesar de que la mencione como «Ymagen de madera de medio cuerpo». La demandante, por su parte, se refiere a ella como «imagen de Lágrimas». Esta for-

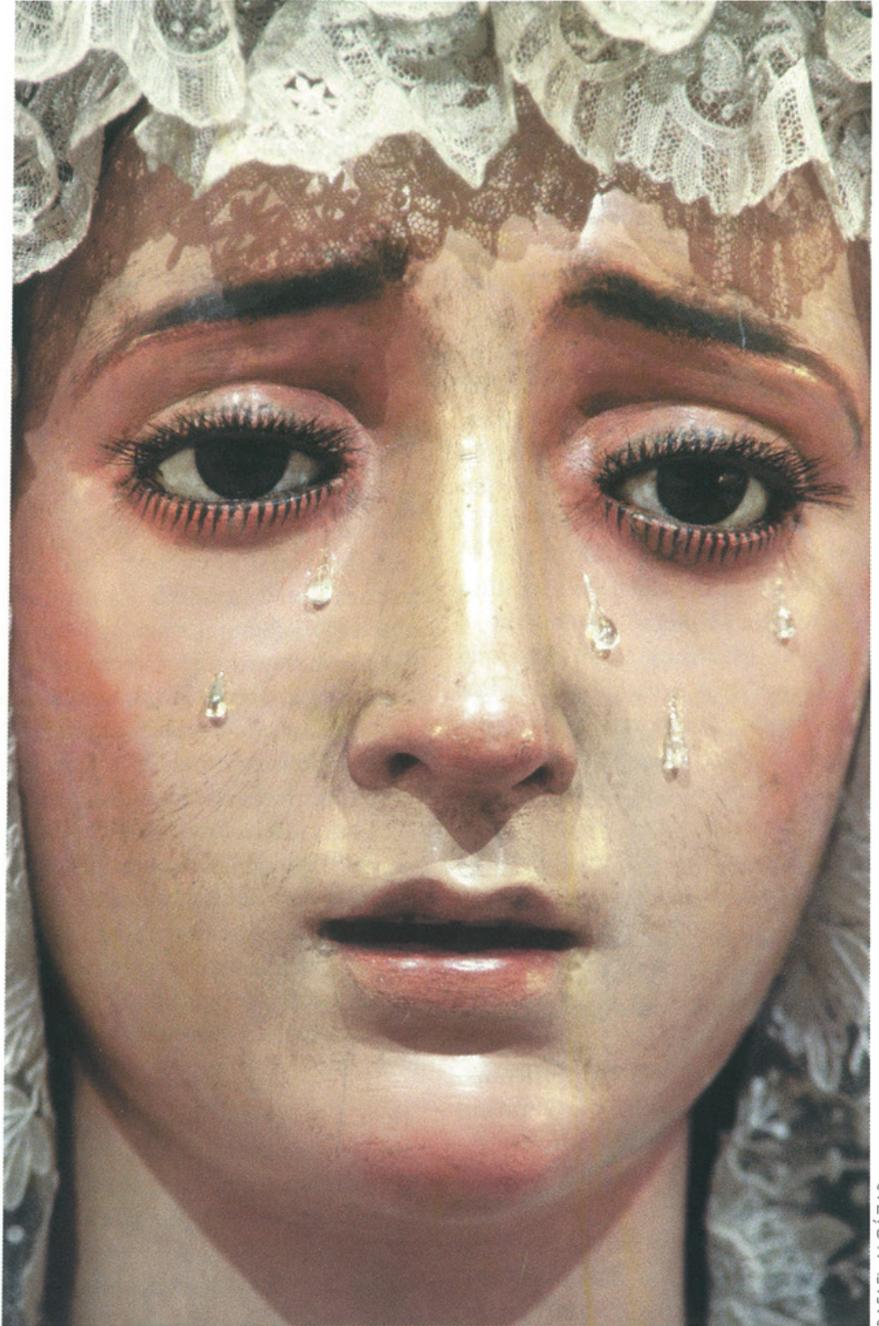
ma de denominar a la Virgen Dolorosa induce a pensar que la hermandad tuviera otra con la advocación de Gloria que representara con mayor fidelidad la iconografía de la patrona catalana. Sin embargo, los historiadores no hay detectado su existencia en los anales ni en los inventarios de la hermandad.

Una década después doña Catalina Román reclamaba (1619) la propiedad de la imagen argumentando que su hijo, el presbítero Fernando Manuel, la había costado. La interpretación de los datos del pleito por Rodríguez Jurado en 1919 y la publicación en 1954 de una copia parcial del pleito fechada en 1851 han originado una importante confusión.

Las gestiones para adquirir una imagen se iniciaron en 1604, su realización debió de producirse entre la segunda mitad de 1604 y el primer trimestre de 1606, teniendo en cuenta los diferentes tiempos empleados en solucionar el problema: el trabajo del primer artista, la recuperación de la imagen por la hermandad, el segundo encargo a otro oficial de Martínez Montañés, realizar las modificaciones introducidas y la labor del pintor Gaspar de Raxis. En la Semana Santa de 1606 salió la nueva imagen de Nuestra Señora de Montserrat, según declaró Gaspar Díaz de Acuña.

EL PLEITO POR LA PROPIEDAD DE LA IMAGEN (1619) Y LOS PROBLEMAS DEL AUTOR DE LA IMAGEN

En 1619 doña Catalina-Román promovió un pleito, que perdió, contra la hermandad de Montserrat, argumentando que su hijo el clérigo Fernando Manuel había costado la realización de la imagen. Uno de los testigos fue Gaspar Díaz de Acuña, escribano del rey y vecino de la collación de Santa María Magdalena, quien aportó datos interesantes sobre los autores y sobre los problemas surgidos en la realización de la Virgen de Mont-



RAFAEL ALCAZAR

serrat. Hablamos de autores, porque las esculturas renacentistas y barrocas producidas en los talleres sevillanos eran trabajos artísticos en los que participaban el escultor y el pintor: el primero tallaba el volumen y daba forma a la materia (madera) y el segundo añadía el color para imitar las texturas de los tejidos y las carnaciones.



LA VIRGEN DOLOROSA

Como hemos visto anteriormente, Díaz de Acuña fue la persona que recibió el poder de la hermandad para formalizar con el arzobispado en 1609 la cesión de un espacio en la iglesia de San Ildefonso. Por su implicación en la organización de la cofradía y por su cargo público, su declaración bajo juramento nos ofrece todas las garantías necesarias para confiar en su información. Consideramos que discretamente no dio el nombre del artista, porque para los cofrades el autor no era el oficial de escultura que hizo la primera versión, sino el taller de Martínez Montañés, que era lo que daba prestigio social. Por la información de otro testigo (Fernando Manuel) conocemos que el primer escultor se llamaba Juan Guerrero, si el investigador Rodríguez Jurado leyó correctamente el documento original.

Cuando la cofradía se reorganizó a mediados del siglo XIX surgieron problemas con el gremio que mantenía la cofradía, aunque desde 1761 estaba inactiva y en el transcurso de los años había vendido parte del patrimonio y de los enseres procesionales. Por ello, para demostrar que la imagen pertenecía a la cofradía, los responsables de la renovada asociación religiosa solicitaron al arzobispado transcripción del pleito de 1619 que interpuso y perdió doña Catalina Román reclamando los derechos sobre la imagen. En el oficio de petición de la cofradía se menciona por error el año 1623, fecha que fue corregida por el archivero eclesiástico que hizo el traslado, en el que consta que el pleito fue en 1619. Como esta transcripción no fue literal, el responsable no copió la declaración

de uno de los testigos, precisamente la de Fernando Manuel, la persona que mencionó el nombre del escultor Juan Guerrero. Interpretamos esta omisión, claramente intencionada, como una decisión técnica del archivero, porque los datos aportados por este declarante no afectaba el objetivo principal del documento que era demostrar que los cofrades habían costeado la imagen.

Díaz de Acuña no fue lo suficientemente explícito sobre el escultor, al que se le hizo el encargo de la imagen «verbalmente», no obstante nos aportó datos que le sitúan en el entorno artístico del maestro Juan Martínez Montañés, el escultor de mayor prestigio en Sevilla. Los recursos económicos de aquella hermandad eran escasos, como lo demuestra el pago de la imagen mediante limosnas y la elección de un oficial de Martínez Montañés, en vez de habérselo encargado al maestro. En aquel momento, algo más de trece años después, el testigo no recordaba el nombre del primer oficial, al que conoció de vista y del que sólo sabía que tuvo su residencia en la calle de la Ballestilla (actual Buiza y Mensaque). Pero la historia se complicó cuando la imagen no agradó a los cofrades, quienes se la llevaron al escultor Martínez Montañés para que otro oficial mejorara la calidad artística: «por no la haber acabado con perfección los cofrades de la dicha Cofradía y este testigo que para ello fue diputado con ellos verbalmente, llevaron el cuerpo de la dicha Ymagen a que lo perfeccionase con lo perfeccionó de nuevo un oficial de Juan Martínez Montañés, escultor que vive en la calle de la Muela (actual O'Donnell)». Esta declaración no deja claro que el primer artista fuera discípulo de Montañés, porque sólo dijo que lo perfeccionó «de nuevo un oficial». A pesar de las posibles dudas que planteamos, hemos de aceptar que su autor también fue un discípulo de Martínez Montañés.

En ningún momento, el testigo aportó datos aclaratorios para identificar a los dos oficiales. Es extraño que mencione dos oficiales, cuando las normas gremiales prohibían a éstos que tuvieran taller abierto y pudieran contratar. La existencia del contrato verbal y la presencia de Martínez Montañés solucionan los dos problemas: la calidad artística de la escultura estuvo asegurada con la supervisión del propio maestro y el encargo de la imagen no se hizo a través de contrato oficial ante notario. Por el tipo de escultura, imagen de vestir, y por su precio, no era habitual que se formalizaran escrituras ante escribanos. Pocos son los contratos que se conocen de imágenes de vestir de Virgen pasionista, siendo una de las excepciones la Soledad en su Mayor Dolor que talló el escultor Alonso Álvarez Albarrán, discípulo de Martínez Montañés, para la cofradía que tenía su sede en la iglesia del Colegio de los frailes mínimos en Sevilla, actual iglesia del Sagrado Corazón en la calle de Jesús del Gran Poder. Aunque muchas contrataciones no se protocolizaron, sin embargo era costumbre que los mayordomos o las personas responsables de abonar las cantidades al artista escrituraran un documento de liquidación o carta de pago para justificar los cumplimientos (cliente/artista) y la aceptación de la obra.

LAS HIPÓTESIS SOBRE EL AUTOR DE NUESTRA SEÑORA DE MONTSERRAT

El pintor e historiador Antonio Palomino de Castro escribió un libro, titulado *El Parnaso español pintoresco y laureado*, con las biografías de los principales artistas que habían muerto anterior a 1724. Cuando trata al escultor Juan Martínez Montañés elogia la calidad del Cristo de la Conversión, que vio en la capilla de Montserrat del convento de San Pablo, con la frase: «que parece que se le puede escuchar la voz». En la reducida selección de obras que incluye no menciona a la Virgen de Montserrat. En el siglo XIX los historiadores Félix González de León y José Bermejo y Carballo asignaron las dos imágenes (Cristo y Virgen) al artista Juan Martínez Montañés, el escultor de mayor prestigio de Andalucía para la sociedad decimonónica.

La hermandad poseía desde 1851 un traslado del pleito de 1619 en el que, como hemos comentado, no aparece la declaración que aporta el apellido del escultor Juan Guerrero, por eso no fue hasta 1919 cuando Adolfo Rodríguez Jurado publicó su artículo, titulado «Suum quique tribuere», dando a conocer la existencia del pleito y la información del documento original: el encargo al escultor Juan Guerrero antes de 1606, el desagrado de los cofrades por la mediocre calidad de la escultura, la decisión posterior de la cofradía de llevar la imagen al taller de Juan Martínez Montañés, la participación de un desconocido oficial de este maestro y el apellido del pintor que la policromó (Raxis). Estos acontecimientos se desarrollaron entre 1604 y la Semana Santa de 1606. Según la documentación existente, debemos rechazar la fecha de 1608 para la finalización de la imagen, porque puede deberse a un error tipográfico que ha sido repetido posteriormente por las noticias cofrades. También hemos señalado anteriormente que pudo ser intencionado la primera vez que se adelantó la fecha de su ejecución hasta hacerla coincidir con el periodo en el que Juan de Mesa estaba en el taller de Martínez Montañés.

Consideramos que, si la transcripción de Rodríguez Jurado fue correcta, debemos mantener la existencia de un escultor llamado Juan Guerrero, cuyos datos biográficos y actividad profesional posterior se desconocen, así como el rechazo de la escultura por parte de la hermandad. Que la imagen no fuera del agrado de los cofrades es una circunstancia que ha sucedido con algunos encargos conocidos, como le sucedió al escultor jienense Juan de Becerra en Madrid con la Virgen de la Soledad encargada por la reina Isabel de Valois, quien le rechazó dos interpretaciones antes de aceptar la tercera y última versión.

La declaración de Díaz de Acuña deja claro que la imagen se hizo en el entorno artístico de Martínez Montañés y que no fue una obra personal del maestro, sino una escultura realizada por dos oficiales, tanto la primera versión como la definitiva. Tal vez, este testigo no recordó los nombres de los oficiales, frente a la otra declaración que dijo que el artista se llamaba Juan Guerrero, porque en 1619 aquellos escultores no eran conocidos.

En el intento de descubrir la autoría exacta, Rodríguez Jurado quiso, posteriormente a su primer artículo, revalorizar la imagen, por una parte, argumentando la justificación del cambio de artista o rechazo de la imagen y, por otro lado, atribuyendo la versión final a Juan de Mesa, un discípulo al que se le comenzaba a conocer en los últimos años de la década de 1920 con las aportaciones de Celestino López Martínez, José Hernández Díaz, Miguel Bago Quintanilla, Antonio Muro Orejón, Heliodoro Sancho Corbacho, etc.

Con respecto al primer asunto, la falta de datos sobre la personalidad enigmática de Juan Guerrero y el olvido de los nombres por parte de Díaz de Acuña, que se justifica por el intervalo de los trece años transcurridos entre el encargo y el pleito, originó la hipótesis de que el artista se marchó a las Indias sin acabar la imagen. En aquellos años finales de la década de 1910 y durante la de 1920, las investigaciones de varios profesores e historiadores aportaron numerosos datos nuevos sobre la historia del arte sevillano que paulatinamente se iban dando a conocer. En el campo de la escultura, se incorporaron nuevos nombres y se evaluó el alcance de la actividad comercial que había existido entre Sevilla y las Indias. En este contexto, Rodríguez Jurado pensó que el primer oficial había dejado la imagen de Montserrat sin concluir debido a un viaje a las Indias. En la nómina de los artistas que se trasladaron al nuevo continente encontró a Gaspar de la Cueva, por lo que identificó el primer oficial con este artista, pero datos posteriores han demostrado que este escultor, cuyo



primer dato conocido es su matrimonio en 1609, se marchó a América en 1613, descartándose la hipótesis.

Con respecto al segundo asunto, como el testigo Díaz de Acuña declaró que Martínez Montañés se lo entregó a otro oficial, surgió el nombre del segundo autor: Juan de Mesa, un artista que comenzaba a asombrar al sector culto y cofrade de la sociedad sevillana, que observaba como algunas de las principales esculturas del gran maestro Martínez Montañés, consideradas como sus obras de arte, habían sido talladas por su discípulo Juan de Mesa, cuya vida no fue muy longeva. Cuando Rodríguez Jurado publicó su artículo (1919) aún no se habían descubierto los documentos que revalorizaron al escultor Juan de Mesa, pero se le conocía vagamente y en algunas referencias cofrades se le llamaba erróneamente Cristóbal de Mesa, como aparece en la revista *La Pasión* de los años 1923 y 1924 al hablar del Cristo de la Conversión. Esta atribución se afianzó con el descubrimiento de que Juan de Mesa era el autor del magnífico Cristo de la hermandad, tallado en 1619-1620.

En 1954 Francisco Caballero publicó el texto del pleito, a partir del traslado de 1851, y volvió a reflexionar sobre el autor de la imagen y sobre la fecha de realización, concluyendo que la imagen fue tallada en 1606. Como en ese año estaba Juan de Mesa en el taller de Martínez Montañés, reafirmó su autoría, rechazando el argumento de los que planteaban que Mesa estaba en los inicios del aprendizaje y no tenía los conocimientos ni el dominio técnico para hacer una imagen de

esta calidad. Caballero argumentó que Mesa en ese año, aunque acababa de ingresar en el taller, tenía veintitrés años y que tendría conocimientos suficientes, adquiridos en otro taller, como para hacerse cargo de la imagen. Concluyó asignando la imagen de Nuestra Señora de Montserrat al escultor Juan de Mesa. Más recientemente Jiménez Sanpedro reprodujo este artículo y detectó la parcialidad informativa del traslado de 1851, en el que se omitió el testigo que aportó el nombre del primer oficial (Juan Guerrero). Posteriormente otros historiadores han sintetizado toda la problemática.

La recuperación artística de Juan de Mesa fue asombrosa, porque algunas de las esculturas que se consideraban obras maestras de Martínez Montañés se documentaron como imágenes talladas por el escultor cordobés. Por ejemplo, en las informaciones que la revista *La Pasión* publicó en su edición de 1927 se atribuían quince esculturas a Martínez Montañés con mayor o menor seguridad. De las ocho imágenes de Jesús quedó solamente una escultura (Pasión) como obra del maestro, porque las demás se han demostrado que eran de Jerónimo Hernández, Francisco de Ocampo y Juan de Mesa. De las seis vírgenes y una verónica creemos que ninguna fue una creación personal de Montañés, y la que estuvo más cerca de sus directrices artísticas fue Nuestra Señora de Montserrat.

La hipótesis de que el segundo oficial fuera Juan de Mesa es también cuestionable por varios argumentos. Primero, el testigo Díaz de Acuña menciona la Semana Santa de 1606 como el año de la salida procesional de la nueva imagen y conocemos que Juan de Mesa ingresó en el taller de Martínez Montañés a partir de junio de ese año, según el contrato de aprendizaje que formalizaron Mesa y Montañés en noviembre de 1607, en el que se hace constar que llevaba un año y seis meses con el maestro. Y segundo, si la referencia del testigo a «un oficial» fue correcta habría que descartar al artista cordobés, porque en la fecha de la primera salida de la Virgen (1606) era un aprendiz recién entrado en el taller. Además, nos parece extraño que Díaz de Acuña no recordara el nombre del artista que terminó, cuando pocos meses después del pleito la cofradía contrató la talla del Cristo de la Conversión con el escultor Juan de Mesa.

Por la documentación existente y por el conocimiento parcial sobre los artistas que trabajaron o colaboraron con Martínez Montañés en la década de 1600 no debemos seguir aportando nombres al azar. Lo que es incuestionable es que la imagen salió del círculo de Martínez Montañés y que, a pesar de los dos enigmáticos oficiales, la imagen fue realizada siguiendo las directrices y los postulados estéticos de Martínez Montañés. Las intervenciones realizadas en los siglos XIX y XX han cambiado el aspecto original del tono y la calidad de las carnaciones, así como la colocación de ojos de cristal ha modificado la expresión de la mirada, desapareciendo el característico rasgo achinado de los ojos.

La atribución de la imagen a Juan de Mesa también se fundamenta en las características técnicas y en la calidad artística de las manos de la Virgen. Aunque es cierto que presentan similitudes con otras talladas por el

escultor cordobés, no podemos olvidar que su estilo artístico es una variante del arte de Montañés, y especialmente si consideramos que las manos se hicieron en 1605-1606. También existe la posibilidad que Juan de Mesa las tallara años después, cuando hizo la imagen del crucificado en 1619, fecha en la que el artista había definido su estilo.

El otro artista mencionado en el pleito de 1619 es el pintor Raxis, que se identifica sin dificultad con Gaspar Ragis o Raxis, perteneciente a una familia de artistas (escultores y pintores) de origen italiano que se estableció primero en Alcalá la Real, después en Granada y posteriormente algunos miembros trabajaron en Málaga y Sevilla. La referencia a este pintor como autor de la policromía de una escultura del taller de Martínez Montañés no es extraña, porque en esta década trabajó con el gran maestro, porque los dos eran naturales del mismo pueblo de la provincia de Jaén (Alcalá la Real), además de que el escultor había aprendido en el taller granadino de Pablo de Rojas o Raxis.

EL TALLER DE MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y SUS DISCÍPULOS A COMIENZOS DEL SIGLO XVII

Los escultores tallan la expresión de sus imágenes según las condiciones anímicas de la situación representada, por lo que los recursos artísticos usados en el rostro de una Virgen de Gloria, no son iguales a los aplicados a la interpretación dolorosa. Los rasgos fisonómicos, en los que predominan el color sonrosado y las formas curvas de las cejas y de los volúmenes redondos y



RAFAEL ALCAZAR

turgentes, manifiestan júbilo, felicidad, gozo y exaltación, mientras la expresión doliente muestra lo contrario, el rostro demacrado y sus facciones más afiladas, porque los músculos se quedan flácidos. En ocasiones, los rostros reflejan una situación híbrida entre dolor y júbilo, si el objetivo comunicativo de la imagen es transmitir el mensaje de esperanza y paz, aunque sufra el dolor que produce la soledad y la pérdida de un ser querido. Por eso los escultores barrocos crearon una amplia abanico de interpretaciones doliente en las que la presencia de las cejas apuntadas no fue siempre un recurso expresivo, recordemos el rostro de la Esperanza Macarena, en la que su autor combina el dolor, a través de las lágrimas y su mirada perdida, con los rasgos de una complacencia esperanzadora. También apreciamos esta dualidad en el rostro de Nuestra Señora de Montserrat, pero con menor contraste. Si contemplamos la mitad alta del rostro, ocultando la boca y la barbilla, apreciamos los rasgos de la expresión dramática que corresponden a una dolorosa, pero si observamos sólo la parte inferior comprobaremos que el artista no ha querido mostrarnos ningún gesto doloroso. ¿Quiso el artista combinar la versión dolorosa de la imagen pasionista con su advocación de Gloria, Montserrat? No obstante, esta argumentación nunca puede justificar la labor incorrecta de un artista que no consiga trasladar a la madera policromada los elementos expresivos del mensaje que intenta comunicar.

Otro aspecto a tener presente en el análisis y en la valoración de esta imagen es que no podemos comparar los recursos estilísticos usados en el



LA VIRGEN DOLOROSA

taller de Martínez Montañés durante la primera década de 1600, en la que se talla la Virgen de Montserrat, y los aplicados veinte o treinta años después. En la primera época el maestro experimentó la transición del idealismo manierista al incipiente naturalismo barroco y en la otra época su estilo personal, caracterizado por una interpretación clasicista y serena del barroco, estaba consolidado y había influenciado en las sucesivas generaciones de escultores.

En la numerosa producción de Martínez Montañés no hay imagen documentada de Virgen dolorosa que nos pueda servir de referente artístico para compararla con Nuestra Señora de Montserrat, porque sus vírgenes representan estados de gloria y regocijo (Inmaculada, Asunción, escenas de la Adoración de los Pastores o de los Reyes, etc.). Tal vez, el maestro no pudo aceptar el compromiso de tallar esta imagen por los encargos que tenía en ejecución. En 1604 contrató conjuntamente con el pintor Diego de Salcedo un retablo y su imaginaria para el convento de Santa Clara de Cazalla de la Sierra (desaparecido), traspasando meses después al escultor Francisco de Ocampo la realización de las esculturas, cuyo artista tenía que reproducir los modelos de barro que había modelado el maestro. En ese mismo año hizo el retablo y las imágenes de la capilla de Ánimas del Convento de San Francisco de Sevilla, actual capilla de San Onofre; los santos patronos de Jerez de la Frontera (San Honorio, San Eutiquio y San Esteban) y trece sagrarios para los conventos franciscanos del reino de Nueva Granada en las Indias. En

1605 Martínez Montañés se comprometió a construir tres sagrarios para los conventos dominicanos de Cuba, Puerto Rico e Isla Margarita, además de tallar varias esculturas: una imagen de San José con el Niño Jesús caminante para el gremio de carpinteros de ribera, un San Juan Bautista sin especificar el destino, y los relieves y esculturas del retablo de Francisca de León para el Colegio del Santo Ángel de la Guarda. Antes había tallado el Cristo de la Clemencia y otro crucificado para Lima. En 1606 trabajaba en el magnífico Niño Jesús de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla y en la construcción de tres retablos: iglesia dominica de Portacoeli de Sevilla; convento de San Francisco de Huelva y el dedicado a la Inmaculada en el pueblo sevillano de El Pedroso, en colaboración con el pintor Francisco Pacheco.

En los años que se hizo la Virgen de Montserrat, el taller de Martínez Montañés desarrollaba una importante actividad artística, en la que participaban los aprendices procedentes de diferentes lugares: desde 1605 el antequerano Pedro Sánchez; desde 1606 el toledano Francisco Villegas y el cordobés Juan de Mesa; y desde 1608 el jerezano Alonso Álvarez de Albarrán. En ocasiones, el maestro cedía algunas esculturas a otros escultores, como Francisco de Ocampo, y colaboraba con otros ensambladores o arquitectos de retablos, como Luis de Figueroa, artista que fue el curador ad litem de Juan de Mesa en el contrato de aprendizaje. Con respecto a la policromía, los principales pintores que colaboraron en esta época fueron Francisco Pacheco, Gaspar Raxis y Baltasar Quintero. El segundo, que es el artista que se menciona en el pleito de la Hermandad de Montserrat de 1619, policromó los patronos jerezanos, los trece sagrarios y las imágenes de San José del gremio de carpinteros, San Juan Bautista y Jesús Niño del Sagrario.

Aunque no tenemos un modelo de Virgen dolorosa montañésina, su paralelismo expresivo lo podemos observar en las cejas apuntadas que muestran los rostros de otras representaciones: la Virgen (1606) del relieve de la Circuncisión del destruido retablo del convento de San Francisco de Huelva; el San José de la composición de las Dos Trinidades en la iglesia de San Ildefonso de Sevilla (1609); los ángeles (1622) que sostienen la cabeza degollada de San Juan Bautista en el retablo de la Catedral de Lima, una obra iniciada en 1607; y la monja clarisa que aparece casi de perfil en el relieve de Santa Clara y el milagro de la bendición del pan (1621-1625) del retablo mayor de la iglesia ex-conventual de Santa Clara de Sevilla.

TRANSFORMACIONES ESTÉTICAS POSTERIORES. CUESTIONES ARTÍSTICAS Y DE CONSERVACIÓN EN LAS IMÁGENES DE VESTIR CON FUNCIÓN PROCESIONAL

Además de la documentación que nos puede informar de la posible autoría de una escultura, en el análisis artístico de la Virgen de Montserrat, como en otras Dolorosas procesionales, tenemos que tener presente los avatares por los que ha pasado y su repercusión en el estado de conserva-

ción, así como el grado de intervención a los que ha sido sometida. Como muy bien saben los cofrades que desempeñan, han desempeñado o colaboran en las tareas preparatorias para la puesta en escena (actos de culto y salida penitencial), las esculturas están expuestas a continuos traslados y manipulaciones que ponen en constante peligro físico a la obra de arte o a la imagen devocional. Este factor de riesgo, que fácilmente se puede convertir en negativo para la conservación de la obra de arte, es mayor en las imágenes de vestir, especialmente en las Vírgenes dolorosas.

Los elementos de sujeción, como los alfileres, usados para afianzar los diferentes tejidos y el cabello natural, en el caso que lo lleve, afectan en mayor o menor grado a las zonas límites de la parte de la cabeza que los creyentes o espectadores podemos contemplar. Una reiterada acción poco cuidadosa en el transcurso de los años termina irremediamente repercutiendo en el estado de conservación y posteriormente en su intervención o restauración. Esta actuación, anterior a las décadas finales del siglo XX, no se realizaba con los actuales criterios de conservar la obra original, sino que servía para modernizarla al gusto de la época o de los responsables del momento. En otras ocasiones el cambio es por fuerza mayor o por algún incidente, como el incendio del palio que afectó a la Virgen de Montserrat en 1899, por lo que Manuel Gutiérrez Reyes y Cano le hizo una nueva policromía. Y, aunque no esté documentado, creemos que con anterioridad a esta intervención había recibido otra en la que se le incorporaron los ojos de cristal, perdiendo los característicos ojos achinados del estilo de Montañés de la época de su realización, además de la renovación o modernización de la policromía o carnación, adquiriendo un tono distinto al anterior. Hemos querido diferenciar entre restauración e intervención, porque consideramos que en la segunda acción el artista no actúa respetando los valores artísticos del pasado, sino que introduce elementos y conceptos estéticos modernos o diferentes a los originales o anteriores a su participación.

En el estado de conservación de las imágenes de vestir también han influido las situaciones de abandono padecidas durante los periodos de crisis de los siglos pasados en las que las imágenes no estaban tan atendida, como le sucedió a la hermandad de Montserrat durante las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, según nos informa el historiador Félix González de León y testigo presencial de esta situación. Recordemos que los cofrades que reorganizaron esta asociación religiosa a mediados del siglo XIX encargaron en 1851 la restauración de la imagen del Cristo crucificado, obra de Juan de Mesa, al escultor Gabriel de Astorga, quien le colocó los ojos de cristal e hizo una nueva policromía, un criterio inconcebible actualmente, sobre todo teniendo presente que la imagen se consideraba una de las obras magistrales del gran maestro Juan Martínez Montañés. Aunque González de León sólo refiere la restauración del Cristo de la Conversión en 1851, que ha sido documentada por el profesor José Roda («la cantidad de mil y cuatrocientos reales vellón por la restauración y pintado del Cristo propio de la dicha hermandad»), sin embargo planteamos la posibilidad que también interviniera la

Virgen en aquel momento o en años posteriores.

La última intervención importante la hizo José Rodríguez-Rivero Carrera, restaurador del Museo de Bellas Artes, en 1990-1991 por un importe 308.000 pesetas, aunque en abril de 1983 había redactado un informe del estado de conservación de la imagen proponiendo su urgente intervención y presentando un coste económico inferior. En el informe previo a la última restauración, este profesional incidía en el incremento del deterioro producido en la imagen desde su anterior diagnóstico.

Por la intervención de estos artistas, los profesores González Gómez y Roda Peña incluyeron la imagen de Montserrat en un apartado de esculturas sin estilo definido, titulado «Otras obras» del capítulo «El Manierismo y la transición al Barroco».

La realidad artística de la imagen creada en 1604-1606 ha sido modificada a través de los siglos con otras intervenciones necesarias para su conservación, aunque los criterios aplicados en el siglo XIX no se hicieron pensando en las características de la obra original. Los enigmáticos Juan Guerrero y el segundo oficial, los escultores Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, el pintor Gaspar de Raxis, los escultores Gabriel de Astorga, Manuel Gutiérrez Reyes Cano y Francisco Buiza Fernández, y el restaurador José Rodríguez-Rivero Carrera son los protagonistas de la historia artística de esta Virgen Dolorosa y los autores, en mayor o menor grado, de la imagen de Nuestra Señora de Montserrat que cada Semana Santa procesiona por las calles de Sevilla.