

Estudio y catalogación. Niño Jesús triunfante en bronce Juan de Mesa y Velasco (Córdoba, 1583-Sevilla, 1627)

Study and cataloging: Triumphant Child Jesus in bronze
Juan de Mesa y Velasco (Córdoba, 1583 - Sevilla, 1627)

José Antonio Ramos Rubio

Doctor en Historia. Cronista Oficial de Trujillo. Académico Correspondiente de la Real Academia de Extremadura y de la Real Academia de la Historia
josetruji3@gmail.com

RESUMEN

La iconografía más extendida, es una imagen vestidera del Niño en pie, desnudo, vencedor sobre la muerte y el pecado, captado a los cuatro o cinco años de edad y en actitud de bendecir y con un estandarte o cruz en su mano izquierda, que era la disposición original del Niño Jesús del Sagrario de Montañés hasta su reforma en 1629.

Los Niños que su discípulo Juan de Mesa llevará a cabo durante su carrera artística son claramente deudores de la estética que el maestro emplea en el citado de la Sacramental del Sagrario de Sevilla. Sin embargo, aun partiendo de él, Mesa incluye una serie de rasgos que los diferencian. Con la opinión y las palabras de Jorge Bernal Ballesteros "la corpulencia anatómica, el volumen de la cabeza y el decidido movimiento de la efigie [...] suponen un avance estilístico respecto al citado modelo montañésino".

La relativa abundancia de estas imágenes, en muchas ocasiones escasamente o mal catalogadas, carentes de mediciones y fotografías detalladas, reproducidas habitualmente con las recargadas vestiduras y ornamentos que suelen recubrirlas, junto con las alteraciones producidas en su estado de conservación (repolicromados, reparaciones, alteraciones de su pose facilitadas por la ductilidad del material, etc.), dificultan enormemente su estudio.

Por todo ello, mi sana intención en las páginas siguientes es establecer una serie de argumentos y datos, basados en mi propia experiencia y en otros rigurosos estudios comparativos, que proporcionen unas pautas detalladas y ciertas claves estilísticas coincidentes. Y solo queriendo aportar, un poco más de conocimiento sobre la obra de este maestro del Barroco Hispano, a través del estudio directo de la escultura protagonista, que procede de una antigua colección de Extremadura (España).

PALABRAS CLAVE: Juan de Mesa y Velasco, Juan de Mesa, historia del arte, escultura, escultor, obra de arte, bellas artes, barroco, escultura barroca, Montañés, Martínez Montañés, arte, escultura española, escultura religiosa, arte barroco

ABSTRACT

The most widespread iconography is a dressed image of the Child standing, naked, victorious over death and sin, captured at four or five years of age and in the attitude of blessing and with a banner or cross in his left hand, which was the original disposition of the Infant Jesus of the Sacramental made by Montañés until its reformation in 1629.

The Children that his disciple Juan de Mesa will carry out during his artistic career are clearly indebted to the aesthetics that the teacher uses in the citation of the Sacramental of Seville. However, even from it, Mesa includes a series of features that differentiate them. With the opinion and in the words of Jorge Bernales Ballesteros "The anatomical corpulence, the volume of the head and the decided shape of the effigy [...] represent a stylistic advance over the aforementioned Montañés model".

The relative abundance of these images, often poorly or poorly catalogued, lacking in detailed measurements and photographs, usually reproduced with the heavy clothing and ornaments that usually cover them, together with the alterations produced in its state of conservation (repolicromates, repairs, alterations of its pose facilitated by the ductility of the forced material up to the fracture of the same, etc), greatly hinder its study.

Therefore, my healthy intention in the following pages is to establish a series of arguments and data, based on my own experience and other rigorous comparative studies, that provide detailed guidelines and certain coincidental stylistic keys. And he only wanted to contribute with it, a little more knowledge about the work of this master of Hispanic Baroque, through the direct study of the main sculpture, which comes from an old collection in Extremadura (Spain).

KEYWORDS: Juan de Mesa y Velasco, Juan de Mesa, sculpture, sculptor, sculpt, sculpting, sculpture artist, sculpture art, sculpture lovers, sacred art, arte sacro, art, artwork, art history, baroque, fine arts, Montañés, Martinez Montañés, spanish school, spanish sculpture, spanish art, spanish baroque, Christ child, bronze sculpture, 17th century sculpture, Spanish baroque, spanish master, masterpiece, old masters.

1. DESCRIPCIÓN

Autor: Fundidor anónimo sevillano sobre molde de Juan de Mesa

Material: Vaciado en bronce y bañado en plata

Época: Primer tercio del siglo XVII

Medida: Altura total 57 cm.



La obra se sitúa dentro de la variada producción que, siguiendo las coordenadas estéticas en vigor influenciadas por la estela del escultor Juan Martínez Montañés, focalizó Sevilla en las primeras décadas del siglo XVII. Su rostro, de expresión un tanto ausente, presenta unas facciones redondeadas, con ojos almendrados y mofletes prominentes que enmarcan una nariz corta, amplia y achatada, y unos labios finos y delicados. El cabello resulta encrespado y está modelado minuciosamente en sus ensortijados rizos, que caen arremolinados por el centro de la frente despejada, realzando la moña central y provocando dos pronunciadas entradas en una característica estructura capilar trilobulada. La cabeza muestra una cierta inclinación que acentúa el carácter melancólico y abstraído del rostro. El tratamiento de ciertos rasgos y detalles como la cabellera, que presenta un destacado claroscuro, la expresión del rostro y la mirada recuerdan otras composiciones del escultor cordobés afincado en Sevilla.

El mechón voluminoso es elemento compartible con las tipologías que Montañés pone en circulación y con las especulaciones de Juan de Mesa. Junto a la vocación por el modelado pronunciado, es la abultada cabeza lo más distintivo, que ofrece un registro técnico excelente en el modelado del rizado cabello. Con la frente más despejada que el modelo “montañésino”, comparte con él las cejas alargadas, los ojos almendrados y los carrillos algo mofletudos. Pero sobre todo destaca el ritmo de curvilíneos rizos, que elevan el tupe central y avanzan hacia la frente en pico y redondean el ovalo del rostro, potenciando el volumen de las sienes hasta acabar en espesas patillas. Una configuración que acaba distanciándolo de Montañés.



El modelo anatómico con una composición armoniosa y un equilibrado contrapposto, revela el naturalismo cultivado por Mesa. Presenta un modelado blando que se recrea en los pliegues de las articulaciones con carnes rotundas, rebosantes en los tobillos y en las caderas, en los glúteos carnosos y en los brazos y fornidas piernas. Los brazos aparecen ligeramente separados del torso, con la mano derecha en actitud de bendecir. La obra resulta valiente en el volumen, de modelado más duro y abultado de lo habitual en Montañés, buscando la rotunda plasticidad de sus carnes, hasta el punto de calcar la interpretación de piernas y caderas con rebosamientos y pliegues en tobillos y rodillas de algunas de las obras de Mesa¹.



2. SOBRE LA IMAGEN

Jesús Palomero nos habla de tres versiones diferentes que de estas imágenes ha desarrollado el arte sevillano. El recién nacido Niño de la Nochebuena, otro ataviado de Nazareno e intitulado de la Pasión y, finalmente, el Niño Triunfante, de unos cuatro años, que bendice con la diestra, como vencedor sobre el pecado y la muerte².

¹ Moreno de Soto, 2015

² Palomero, 2007, pp., 107-108

El destino inicial de este tipo de escultura es el oratorio particular, el ámbito íntimo de la devoción, de donde pasarán, primordialmente, a comunidades conventuales, ya sea como donaciones o legados siendo exhibidos al interior de sus iglesias en sus retablos o como aportes de dote de las monjas, caso de los Niños Jesús como remedo del «dulce Esposo». Por ello actualmente los principales poseedores de este tipo de imágenes son comunidades religiosas femeninas, que si bien por un lado han salvaguardado este patrimonio, por otra parte son colecciones desconocidas o insuficientemente catalogadas, salvo en casos excepcionales como las de las clausuras vallisoletanas³ o la del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid⁴, de difícil acceso y con un problema añadido: el de la progresiva reducción del número de conventos y el consiguiente traslado y reparto, controlado o no, del patrimonio de los cenobios extinguidos entre otras casas de su orden, situaciones que hacen aún más complejo su estudio⁵.

Quizás son las imágenes del Niño Jesús las que escapan en más ocasiones del cerrado espacio de la devoción privada pasando a tener un protagonismo público, pues muchos de ellos fueron comisionados por hermandades eucarísticas para sus procesiones de gloria, y de otros sabemos de su salida ocasional al exterior de los conventos para formar parte de las arquitecturas efímeras elevadas en festividades de variado tipo.

3. SOBRE EL MATERIAL

Con el Renacimiento se inició la Era Científica y se renovó el interés por los metales y sus aleaciones. Sirvan como ejemplos bibliográficos “De Re Metalica” (G. Agrícola 1556) que Georg Bauer escribe y publica en latín en Alemania. Y también en España se publican otros “Repertorio perpetuo o Fabrica del Universo” (1563), sobre el empleo de los metales y “De Re Metálica” (1569), ambos del polémico Bernardo Pérez de Vargas, astrólogo, astrónomo, y alquimista. Pero sin duda, en el ámbito de la Hispanidad, cabe destacar entre todos, la obra “Arte de los Metales” de Álvaro Alonso Barba, onubense de nacimiento y cura del Potosí, encargo de la Real Audiencia de Charcas y escrito en 1637, cuyos originales que se remitieron al Consejo de Indias, desde donde se mandarían a Madrid a imprimir en 1640. Y que fue sin duda el mejor tratado de metalurgia escrito en el siglo XVII y otro magnífico ejemplo de reciprocidad en las múltiples relaciones entre el Viejo y el Nuevo mundo.

(...) “A comienzos del siglo XVII el plomo, que hasta entonces apenas había sido utilizado como material escultórico (en España), sufre una expansión fulgurante de su uso que debe relacionarse con la capacidad de este metal para reproducir miméticamente y a un coste menor que el bronce o la madera policromada, los modelos escultóricos solicitados por la clientela. A éste rápido incremento se debe referir Francisco Pacheco en su tratado del Arte de la Pintura, redactado entre 1634 y 1638 pero editado póstumamente en 1649, cuando expresa «que también en este tiempo con la demasía de cosas vaciadas, particularmente de Crucifijos y

³ Arias, Hernández y Sánchez, 1999; 2001; 2004

⁴ García, 2010.

⁵ González y Caverro, 2003: 60

de Niños, se ha introducido el encarnar de mate sobre todos metales», distinguiendo, al desarrollar su manera de aplicar la encarnación sobre este tipo de material, entre figuras «pequeñas» y «cosas mayores y Niños o imágenes grandes»⁶.

(...)”Por otro lado, los avances técnicos realizados en la fundición de metales desde mediados del siglo XVI habían permitido la recuperación de la técnica de los moldes por piezas, olvidada desde la Antigüedad Clásica. Con este proceso indirecto de fundición a la cera perdida se podía obtener con cierta facilidad a partir de un original en madera, barro, yeso u otro material que se preservaba de su destrucción y era utilizado como guía para el acabado, réplicas de alta calidad, siempre necesitadas de los últimos retoques del maestro para eliminar sus defectos, que, según Gaurico (*De Sculptura*, 1504), son el exceso y la falta; el primero se corrige con el cincel y la lima y la segunda admite dos tratamientos: adición o soldadura. A nivel técnico la existencia de un establecimiento como la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, afincada allí en 1565, regida por fundidores expertos como Bartolomé Morel o Francisco Ballesteros secundados por artesanos extranjeros, usualmente de origen flamenco, facilitaba bastante las cosas a la hora de potenciar la utilización del plomo fundido en la escultura. A todas estas ventajas hay que unir la relativa sencillez con que se podía dotar al plomo de un acabado policromo comparable en calidad al de la escultura en madera. Pacheco, quien orgullosamente declara en su tratado que había sido el primero en policromar de mate a comienzos de 1600 un crucifijo de bronce «de cuatro clavos de los de Miguel Ángel», vaciado del que había traído de Roma el platero Juan Bautista Franconio, (...)»⁷.

(...) “Lamentablemente este tipo de obras no parecen haber dejado rastro documental, quizás por no haber sido contratadas en la manera habitual sino elaboradas directamente por los talleres y luego ofrecidas a la clientela que se acercara a los mismos. Los únicos datos que disponemos sobre la valoración de imágenes realizadas en plomo los aporta Palomero⁸ a partir de los registros de embarque de la Casa de la Contratación de las Indias; en ellos se señala una valoración de los Niños Jesús “Triunfantes” establecida en 200 reales por los ejemplares en madera policromada, 175 reales por los reproducidos en bronce y 110 reales por los vaciados en estaño o plomo, cantidad que había que incrementar un 25% por el valor de la peana, formada por uno o dos cojines superpuestos (...)»⁹

(...). Con este continuo desplazamiento de artistas y modelos entre Flandes y Sevilla debe relacionarse una interesante escultura de un Niño Jesús triunfante realizado en bronce de 44 cm.de altura y 14 cm. la peana, conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo¹⁰. Si bien el modelo es muy cercano a la talla del Niño Jesús que se atribuye a Francisco de Ocampo en 1607, conservada en el monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce¹¹,

⁶ Marcos Villán, 2013

⁷ Marcos Villán, 2013

⁸ Palomero, 1996, pág. 329

⁹ Marcos Villán, 2013

¹⁰ N.º de Inventario 1925 (*Revuelta*, 1987: 149-150)

¹¹ Sevilla, VV.AA, 2002: 176-179

la singular riqueza de sus materiales (bronce dorado a fuego la escultura y caoba con apliques de bronce la peana) y la presencia de un monograma no identificado inciso en la planta del pie izquierdo acreditan su realización en obradores flamencos que reproducen modelos sevillanos.(...)¹².

La presencia y los trabajos de vaciado en plomo de Pablo Legot¹³, Diego de Oliver¹⁴ y otros artistas flamencos residentes en Sevilla en esos años son patentes, también están perfectamente documentadas sus relaciones comerciales y contractuales con maestros de la talla de Martínez Montañés¹⁵ o Juan de Mesa¹⁶, todo esto nos lleva a deducir que existió una estrecha colaboración entre ellos. Y debido a la creciente demanda de la clientela americana y peninsular se convirtió en un floreciente negocio, el tema más demandado sin duda fue la imagen del Niño Jesús triunfante, pero no faltaron otras iconografías. Con una producción “semindustrial” en los propios talleres de los maestros, sumándose a estos una abundante serie de vaciados de baja calidad que no van más allá de desafortunadas variaciones o interpretaciones de los modelos iniciales.

(...) “A la hora de analizar los ejemplares conservados de esta escultura devocional en plomo se constatan que coexisten, además de diferentes temáticas y tamaños una diversidad de calidades, aunque hay que señalar que muchos de ellos reflejan a la perfección el alto nivel artístico de su modelo original; y son reproducciones fidedignas que tras su fundición pasan por un delicado proceso de repasado y acabado que culmina con la aplicación de una policromía equiparable a la de los mejores ejemplares en madera, con la ventaja de su menor coste frente a los altos honorarios de los maestros más reclamados, como sucedía con Martínez Montañés¹⁷. Por ello no es de extrañar que muchas de estas piezas de plomo hayan sido muy apreciadas y su historiase relacione con las prácticas piadosas y el mecenazgo de las élites españolas.

Es el caso de uno de estos Niños de plomo, conocido como “El Emperador”, que se conserva en la clausura del monasterio de Santa Clara de Carrión, regalado en 1619 por el rey Felipe III a la madre Luisa de la Ascensión, la llamada «monja de Carrión», personaje de singular influencia en la sociedad del momento¹⁸. “En otras ocasiones son donaciones de personajes de la alta nobleza, como el Niño dormido sobre cruz y calavera donado por doña Leonor Centurión y Mendoza, mujer del III marqués de Estepa a mediados del siglo al convento de Santa Clara de dicha localidad¹⁹ o el legado realizado en 1702 por la duquesa de Viana, doña María Magdalena Pimentel, a los jesuitas vallisoletanos de un Niño Jesús y

¹² Marcos Villán, 2013

¹³ Cuéllar, 1982: 18; Hernández, 1987: 123

¹⁴ Palomero, 2007: 110-111

¹⁵ Palomero, 2007: 110-111

¹⁶ Muro, 1932: 78

¹⁷ Giménez et alii, 1927: 175-177; Ramos, 2010: 342-343

¹⁸ Gómez, 2004: 39

¹⁹ VV.AA, 1999: 212

un Ecce Homo que hoy se conservan en el relicario de parroquia de San Miguel, antigua Casa Profesa jesuítica”²⁰.

Igualmente las élites eclesiásticas también participaron del aprecio por este tipo de escultura; ya vimos el ejemplo de la Inmaculada que poseía en su oratorio el Inquisidor General don Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618), Cardenal y Arzobispo de Toledo y tío del poderoso valido de Felipe III, el duque de Lerma, o también, el del Niño Jesús de la parroquia de la Concepción de La Laguna (Tenerife), enviada en 1634 por los testamentarios de don Juan Manuel Suárez, Canónigo de la catedral hispalense, quien donó a su muerte esta imagen procedente de su oratorio privado a la iglesia de su ciudad natal²¹.

(...) En este punto es necesario señalar que, por ahora, de las obras de este tipo realizadas en bronce, a pesar de las menciones documentales sobre su existencia –las valoraciones de la Casa de Contratación, por ejemplo–, apenas conocemos ejemplos (como de este material está catalogado un Niño de 53 cm., conservado en el convento madrileño de mercedarias de Don Juan de Alarcón²²), quizás justificado por el enmascaramiento del material de base por la policromía y, por ello, es posible especular con que algunos de los ejemplares que presuponemos de plomo puedan ser en realidad de bronce. (...)”²³

“El uso del bronce y, fundamentalmente, de aleaciones de más bajo punto de fusión como el peltre, mezcla de plomo con partes de estaño y antimonio, el menor coste del material y su labra así como el acceso a una demanda de escultura de pequeño formato y carácter devoto, hizo que Sevilla se convirtiera, desde finales del siglo XVI, en el principal proveedor en el ámbito hispano de este tipo de imágenes vaciadas en metal, que con su acabado policromo, competían ventajosamente con las de madera.”. Así lo certifica Pacheco en su tratado del Arte de la Pintura (1649)²⁴.

Quizás sea aquí donde se hace más evidente la calidad y la rareza de la escultura que nos ocupa en el presente estudio, realizada en un material reservado principalmente para piezas de uso cortesano. Ya que tanto la dificultad del uso y acceso en la época a las técnicas metalúrgicas necesarias para el vaciado en bronce (su punto de fusión está en torno a los 900⁰), como los precios que alcanzaba el cotizado metal en el mercado (hacer los cañones de bronce costaban 16 ducados los 100 kilos). Aunque quizás la existencia de la Real Fábrica de Artillería de Sevilla, facilitaba bastante las cosas a la hora de la utilización del bronce fundido en la escultura²⁵.

Todo lo anteriormente expuesto nos perfila la importancia del donante y del destino, y sin duda determina la exclusividad del encargo, por lo cual no dudamos que fuese realizada en

²⁰ Martín y Urrea, 1985:126 y 134

²¹ Rodríguez, 2002: 1476-1477

²² Curros y García, 1998: 92-94

²³ Marcos Villán, 2013

²⁴ Pérez Morales, J 2006

²⁵ Aguilar, 2010: 193-222

uno de los talleres hispalenses más prestigiosos del momento. Es patente la similitud de su matriz (el germen del vaciado) con los mejores Niños “mesinos” y con su estética; lo que nos invita a proponer la autoría de Juan de Mesa para esta obra, una réplica fidedigna de sus modelos; realizada en bronce y bañada en plata. Y siempre necesitada de los últimos retoques del maestro para eliminar sus defectos, según Gaurico²⁶).

4. BIBLIOGRAFÍA

Cuéllar Contreras, F. P., 1982, Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII Nuevas aportaciones documentales (I) Juan de Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Sarabia», Revista de Arte Sevillano, 2: 17-19.

Curros y Ares, M.A. García Gutiérrez P. F., 1998, Madres Mercedarias de Don Juan de Alarcón. Catálogo de Escultura, Volumen I. Madrid.

Giménez Fernández, M., et alii, 1927, Documentos para la Historia del Arte en Andalucía: Documentos varios, Laboratorio de Arte, Sevilla.

Marcos Villán, Miguel Ángel, 2013. Modelos compartidos: Sobre el uso del plomo en la escultura barroca española. Ministerio de Cultura (España), Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Martín González-Urrea, 1985, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la Ciudad de Valladolid: catedral, parroquias, cofradías y santuarios. Institución Cultural Simancas, Valladolid.

Moreno de Soto Pedro, Jaime, 2015 "La escultura barroca en plomo de Osuna", Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna, n.º 17 (2015), pp. 100-110.

Muro Orejón, 1932, Notas para la Historia del Arte. Sevilla.

Pacheco, Francisco, 1649. "El Arte de la Pintura". Sevilla

Palomero Páramo, J, 1996, «291. Cercle de Juan de Mesa. Nen Jesus triomfant», en Museu Frederic Marès, Fons del Museu Frederic Marès 3: Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el barroc, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.

Palomero Páramo, Jesús Miguel, 2007 "El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII (...). Escultura. Museo Nacional del Virreinato, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, México, 2007.

Pérez Morales J., 2009. Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México 2009.

Pomponius, G, 1969, De Sculptura (1504).

²⁶ Pomponius, 1969

Ramos, R, 2010, «De Malinas a Lima: Un largo viaje para un niño perdido. Notas sobre el Niño Jesús montañésino: A propósito de nuevas obras en el Perú», en R. Ramos Sosa (dir.), Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la Infancia en las Artes Plásticas, Siglos XV al XVII, Archicofradía del Sagrario de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 2010: 315-361.

Rodríguez Morales, C., 2002, Imágenes del Niño Dios, Museo Casa Colón.

VV. AA. 1999, Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús de Estepa, Ayuntamiento de Estepa, Estepa (Sevilla).