

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

Año 1949 - N.º 35



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

838

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. **636**



IMPRESO EN ESPAÑA

EN LOS TALLERES DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS,
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1949

M A Y O - J U N I O

Núm. 35

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excma. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Bujiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

S U M A R I O

ARTICULOS ORIGINALES

Págs.

- Celestino López Martínez.—*Homenaje al maestro escultor Martínez Montañés al cumplirse el tricentenario de su muerte* 241
Vicente Romero Muñoz.—*Martínez Montañés y las leyes sociales* 269
Luis J. Pedregal.—*Noticias para la historia de la Hermandad de la Virgen de la Hiniesta* 281

MISCELANEA

- A. H.—*Ante una visita trascendental* 293
Antonio Martín de la Torre.—*Publicación del Código Penal en Sevilla* 297
Pedro de San Ginés.—*El rey Don Sebastián en Cádiz* 299
Rafael Laffón.—*Poesía y Poetas* 303
***.—*Concursos de Bellas Artes de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla* 307

- LIBROS 309
CRÍTICA DE ARTE.—*Música*, por Noberto Almandoz 321
CRÓNICA.—*Octubre, 1944*, por el Cronista Oficial de la Provincia... 327

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1949



Tomo X
Número 35

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARTÍCULOS ORIGINALES

HOMENAJE AL MAESTRO ESCULTOR MARTÍNEZ MONTAÑÉS AL CUMPLIRSE EL TRICENTENARIO DE SU MUERTE

I.—ACONTECIMIENTOS DE HOGAR Y DE TALLER

EN la ciudad de Alcalá la Real, cabeza de Abadía en lo religioso y perteneciente al adelantamiento de Cazorla en lo civil, nació Juan Martínez Montañés, quien recibió el sacramento del bautismo en la pila parroquial de Santo Domingo de Silos el día 16 de marzo de 1568.

Prueba elocuente de la singular estimación que gozaba su padre, bordador de realce o recamador, es el hecho cierto de que fuesen padrinos del recién nacido las primeras autoridades de aquellas tierras: la virtuosa doña María, mujer del Regidor don Francisco de Aranda, y el licenciado Gil Fernández, Provisor de la Abadía mencionada.

Pronto reveló el niño trasordinaria inclinación y habilidad en el arte de la escultura, por lo que resolvieron encaminarlo a Granada, donde entró de aprendiz en el taller del maestro Pablo de Rojas, hasta cumplido el lustro que las Ordenanzas gremiales exigían para obtener el grado de oficial.

A fines del año 1585, a los diecisiete años de edad, fijó Martínez Montañés su residencia en Sevilla, de la que no hizo ausencia notable ni perdió la vecindad hasta su muerte, ocurrida el 18 de junio de 1649. Así consta en el libro de entierros del archivo parroquial de Santa María Magdalena, donde yace, y lo confirma sin duda ninguna la declaración

hecha por su viuda doña Catalina de Salcedo ante notario público, que encontramos y divulgamos para desbaratar afirmaciones infundadas:

«Mi marido—dice—quiso ser enterrado en el convento de San Pablo, en la sepultura que allí tenemos, y por haber fallecido el año de 1649, en el rigor del contagio de la peste, me pidió que fuese sepultado COMO LO ESTA en la iglesia parroquial de la Magdalena de esta ciudad, en una bóveda de la dicha iglesia, en cuyo entierro para que se hiciese como lo dejó dispuesto se gastaron más de cien ducados».

Acierto plausible el de la Real Academia Sevillana de Bellas Artes el de colocar sencillo monumento con letrero conmemorativo, en alabanza del glorioso maestro escultor, en las cercanías de los lugares donde tuvo su hogar y su taller y donde descansan sus restos.



Fecha memorable en los anales sevillanos la de primero de diciembre de 1588, porque Martínez Montañés, entonces de veinte años de edad, obtenía el título de maestro escultor, entallador y arquitecto de retablos, previo examen teórico y práctico efectuado ante Gaspar del Aguila y Miguel Adán, veedores del arte de la escultura en aquel tiempo. El hallazgo de la carta de examen aludida, que publicamos hace años dedicándola a nuestro maestro don Joaquín Hazañas, planteaba interesantes problemas de arte local, itinerarios de estilos y procedimientos y entronques de maestrías y discipulados que sin duda contribuyeron a la formación de la relevante personalidad artística del joven imaginero alcaláino.

Ahora nos interesa tan sólo evocar, en forma sintética, el panorama pintoresco y artístico de Sevilla, causa principal de que se estableciese en ella Martínez Montañés.

Honda transformación sufrió Sevilla a causa del descubrimiento y colonización de América: se derribaron murallas, torres, barbacanas y rebellines y se abrieron nuevas y amplias puertas de acceso a la ciudad en derecho de las calles principales, por exigencias del tráfico mercantil.

Tanta abundancia se reflejó en múltiples aspectos de la vida hispanense, porque se enriquecieron institutos y corporaciones y se aumentaron los caudales de próceres, industriales y comerciantes. Así pudieron erigirse los magníficos edificios del Almirantazgo Mayor de Indias, consagrado al buen gobierno de las tripulaciones de las armadas y flotas hispanas; la Casa Lonja, propia de la Universidad de Mercaderes, y la famosa Real Casa de la Contratación, centro de enseñanza de cosmógrafos y pilotos y amparo de cuantos llevaron al Nuevo Mundo los frutos de su labor y de su ingenio.

Singularmente espléndidos se mostraron patronatos y hermandades, a impulsos de hondo fervor religioso cristiano, en el sinnúmero de obras de arte que mandaron labrar, hasta convertir nuestros templos, palacios

y hospitales en verdaderos museos de artes bellas, decorativas, suntuarias e industriales, para enseñanza de generaciones, sosiego del espíritu y orgullo de Sevilla.

¿A quién puede sorprender que atraídos por la justa fama de tan seductor y provechoso escenario acudiesen a nuestra ciudad y fijasen su residencia en ella durante el siglo XVI, artistas extranjeros y nacionales de renombre, que dejaron aquí muestras de su talento y huellas de su notoria influencia en el desenvolvimiento del arte hispalense?

De Italia vinieron el escultor florentino Pedro Torrigiano, Juan Marín Modeñín Bellini, oriundo de Venecia, que se distinguió como «escultor mayor de la Catedral Hispalense», y los arquitectos y escultores napolitanos Julián Meniquini y Benvenuto Tortello, que no pudieron hacer más en los años que vivieron en Sevilla al servicio de la Ciudad y de los Estados del Duque de Alcalá y Virrey de Nápoles.

Y no fué menor la influencia que en los talleres sevillanos ejercieron los artistas flamencos Roque de Balduque, autor del grandioso retablo del monasterio de Santo Domingo, de Jerez de la Frontera; Juan de Gante, Enrique Sustre y Juan Giralte, distinguidos en labrar imágenes de la Madre de Dios con el Niño Jesús en brazos.

Y durante el referido siglo también se establecieron en Sevilla prestigiosos artistas nacionales de los reinos de León y de Castilla, singularmente de la ciudad de Avila, de donde vinieron el talentoso entallador Juan de Oviedo, el Viejo, y el notable escultor Bautista Vázquez, el Viejo, quienes en compañía de los prestigiosos maestros Gaspar del Aguila y Miguel Adán y del joven aprendiz Jerónimo Hernández de Estrada abrieron sus estudios de imaginería de talla polícroma, visitados por Martínez Montañés cuando todavía oficial abandonó a Granada y trasladó su domicilio a Sevilla.

A nuestro parecer ninguno de estos artistas pudo influir directa y personalmente en el ingreso de Montañés como oficial de escultor en talleres sevillanos. Tal vez lo determinase el trato y comunicación del joven imaginero con Acensio de Maeda, arquitecto de la Real Audiencia y Chancillería de Granada y del Duque de Medinasidonia, que visitaba con frecuencia Sevilla, hasta que en 1582 se instaló definitivamente en ella al ser nombrado Maestro Mayor de la Santa Iglesia Hispalense. Quizás fuese aconsejado por el maestro escultor Andrés de Ocampo, a quien encontramos trabajando en ciertas labores destinadas a la Alhambra. Acaso movido por la entrada de Melchor de Torines, nacido en Granada, como aprendiz del celeberrimo escultor Bautista Vázquez, el Viejo, en Sevilla; y con mucha posibilidad por amistad con Juan de Míñjares, arquitecto de Su Majestad en la referida Alhambra y en la Real Casa Lonja o Universidad de Mercaderes, de Sevilla, donde residió y murió.

Lo cierto es que al morir en Sevilla el maestro de maestros escultores

Jerónimo Hernández de Estrada, en el año 1586, la viuda hace constar en el inventario de sus bienes que se debe cierta cantidad de maravedís a los cuatro oficiales que trabajaban con su marido en el arte de la escultura y por no estar hecha la cuenta no se sabe cuánto es.

Lástima grande que el inventario aludido silencie los nombres de los cuatro oficiales, más no pudieron ser otros, a nuestro juicio, que los jóvenes continuadores de los principios estéticos renacentistas interpretados por Jerónimo Hernández de Estrada en sus magníficas producciones; los que formaron su personalidad artística estudiando los libros grandes y pequeños, de toscano y latín, que enriquecían la biblioteca del maestro, y escucharon sus explicaciones ante el sinnúmero de estampas y las docenas de modelos de yeso y cera que decoraban su espléndido taller; el grupo selecto de oficiales imagineros, vecinos de Sevilla, que en plena mocedad y merced a singulares dotes de inspiración y suficiencia se alejaron con más o menos intensidad de las normas clásicas, y supieron comunicar a sus creaciones modalidades expresivas de sentimiento realista y de fervor religioso cristiano, que tanto los caracteriza y encumbra. Adivinamos sus nombres: Juan Martínez Montañés, Juan de Oviedo y de la Bandera, Diego López Bueno y Juan Baustista Vázquez, el joven. De todos ellos hablamos en sendas monografías, salvo del último, que marchó a Granada y Málaga sin dejar en Sevilla obras de suficiente interés.

II.—INTERPRETACION DE VIDA Y VERDAD

Todavía se ignora dónde paran muchas obras concertadas por Martínez Montañés—entre ellas una efigie de Ntra. Sra. de Belén de más de seis palmos de altura y peana abultada con los escudos de armas de los Duques de Arcos, que se obligó a labrar el 28 de julio de 1589—y ello impide todo juicio certero sobre el desarrollo de su meritísima labor artística. Pero nos parece que de todas las magníficas esculturas ya identificadas, anteriores a 1605, es apropiado para apreciar la suficiencia y habilidad del maestro en la interpretación de sentimientos el «San Jerónimo Penitente», acabado en 1604 para la iglesia conventual de religiosas clarisas de Llerena, provincia de Badajoz.

Es figura majestuosa en la que advertimos brotes pronunciados de inspiración, recursos artísticos y sabiduría, que alcanzaron exuberancia en las imágenes de la Inmaculada y del Crucificado de la Clemencia, ambos en la Catedral Hispalense, y en el Jesús de la Pasión, que hizo exclamar al propio Martínez Montañés «En verdad, esta es obra de Dios, que no mía», y que J. Alvarez Quintero la calificó de «prodigio de un arte prodigioso; para labrarla parece que el mismo Dios le prestó sus manos».

La escultura del San Jerónimo es de bulto redondo, tamaño grandioso, aparece hincado de rodillas, desnudo de la cabeza a la cintura y en la más devota actitud que el artista concibiera, a saber: contemplando el Crucifijo que sostiene en la mano izquierda, mientras desvía el brazo derecho en ademán realista de golpear su cuerpo con la gruesa piedra que lleva en la mano.

El hábito está sujeto a la cintura de la imagen por dos lazos apenas iniciado sobre un cordoncillo oculto, y cae con arte y gracia hasta descansar en la peana, distribuido con habilidad y modelado y plegado con maestría. El cuerpo del Santo es robusto, en plena madurez vital, pero reducido por la penitencia a una compresión muscular. Las formas acusan vigorosa anatomía clásica, pero espiritualizada en su carne estricta por el ascetismo cristiano; de músculos tensos, prietos y enjutos miembros, caderas estrechas, honda vibración espiritual en su rostro y acabado estudio de actitud y movimiento.

Pacheco, al encarnar cierta escultura de Santo Penitente, también labrada por Martínez Montañés, nos ha dejado una sucinta y sustanciosa lección inédita de procedimientos artísticos que no dudamos en evocar, aprovechando la escritura original de concierto que tuvimos la fortuna de encontrar y nos sirve de fuente:

«he de aparejar con yeso molido en la losa de los colores, tan solamente el hábito de la figura del Santo y la peana donde se arrodilla, porque las carnes las he de aparejar de albayalde, y si le diera alguna mano de yeso molido ha de ser no más de aquello que no le ofenda, y antes de que le de el albayalde le he de lijar con una lija muy delgada. Con esta preparación quedarán muy limpios y descubiertos los primores que en la madera están hechos por Martínez Montañés».

«En cuanto a los desnudos, los encarnaré de mate a punta de pincel, guardando la propiedad de Santo Penitente y su edad; las venas las he de señalar con el color que piden, para que resalte *la verdad* y unión que conviene; en la cabeza y rostro abriré los ojos, boca, barba y cabellos con la mayor exactitud y excelencia que pueda, de manera que parezca estar *viva* la imagen; y en cuanto al hábito o sudario ha de ser a imitación de jerga o tela gruesa y tosca, con un cordoncillo entre negro y leonado». Notamos como de singular interés el uso por Pacheco de los vocablos *verdad* y *vida*, con los que pretende realzar y acentuar su labor de encarnación esmeradísima en la prodigiosa imagen montañesina.

Decidido empeño mostró Martínez Montañés por concebir e interpretar con veracidad y maestría la idea de movimiento en sus creaciones artísticas; lo advertimos en una de sus primeras obras conocida, el San Cristóbal, y en la efigie más lograda: Jesús de la Pasión. En una y otra se observa identidad de pensamiento al interpretar la figura en su conjunto, posición de piernas y flexiones musculares de los pies; pero es diferente el momento elegido por el maestro para representarlo en una

y otra escultura; de aquí que motive el mismo pensamiento actitudes distintas. En el San Cristóbal, ante el peso excesivo que el protagonista siente cuando asentó al Divino Niño sobre su hombro izquierdo, le obliga a representarlo erguido, en posición vertical, pero algo inclinado hacia atrás, mientras resuelve el equilibrio del cuerpo de la figura presionando de lleno la peana o pavimento con la totalidad de la planta de sus pies.

En la singular imagen de Jesús de la Pasión, demuestra Martínez Montañés a los devotos que el Redentor soporta con poder y resignado el peso de la cruz y de las maldades humanas que lo agobian. Por esto lo traza y esculpe inclinado hacia adelante, describiendo su cuerpo airosa y suave línea curva; entonces el artista ha resuelto la estabilidad asegurando con firmeza y en totalidad sobre el suelo el pie izquierdo de la soberana escultura, mientras deja al aire el talón o calcañar del derecho, supremo alarde artístico no superado en su tiempo con el que ha conseguido producir al espectador la sensación real de que la imagen anda; *verdad y vida*, como afirmó Pacheco.

En la magnífica imagen de San Jerónimo Penitente, resalta ingeniosa interpretación de un desnudo en movimiento: la cabeza y rostro amorosamente inclinados hacia la cruz que sostiene en su mano el Santo, y la contracción muscular producida por el ademán de golpearse con la piedra están maravillosamente reflejados en músculos y arterias, pero sin violencias y sin acentuar a lo barroco la silueta de la figura; y al mismo tiempo el cuerpo desnudo de la efigie también acusa cierto movimiento de conjunto, fruto de singular estudio y fina observación felizmente logrado, como los de San Cristóbal y Jesús de la Pasión.

Además, en el rostro de San Jerónimo Penitente ha logrado fijar Martínez Montañés honda vibración espiritual: miran los ojos a la cruz con un amor arrebatado y dolorido, pero con infinita ternura; la misma ternura que resalta en Jesús de la Pasión; y en este contemplar angustioso y apacible a un tiempo del sufrir de Cristo en la cruz está el resorte del gesto penitencial mortificante; por esto la expresión del rostro de San Jerónimo es, dentro de su patetismo, serena, como toda expresión en que sobre la tortura física resplandece un intenso amor divino. Sentimientos maravillosamente interpretados por el talento, inspiración y suficiencia artística de Juan Martínez Montañés.

III.—ESTUDIO DOCUMENTAL DE ALGUNAS DE SUS CREACIONES POLICROMADAS POR PACHECO

PRIMER CONCIERTO DE OBRA DE ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA OTORGADO POR JUAN MARTINEZ MONTAÑES, 1589

En diciembre del año 1588 verificó Martínez Montañés los exámenes

prevenidos en las Ordenanzas gremiales para lograr el título o carta de maestro escultor, y pocos meses después—28 de julio de 1589—se personaba en la escribanía de Simón de Pineda para formalizar el primer concierto hasta ahora conocido de obra de escultura de madera policromada.

Se obliga, dice, a hacer una imagen de Nuestra Señora de Belén de seis palmos de altura y una peana abultada en proporción, la cual ha de llevar en brazos un Niño Jesús, como lo tiene Nuestra Señora de Belén de esta ciudad; ofrece entregarla acabada, a contento del Licenciado Juan Gutiérrez de Gatica, en plazo de veinticuatro días y precio de veinticinco ducados.

Declara el artista que ha cumplido veintidós años de edad y presenta en calidad de testigos de conocimiento a Francisco de Vergara, ensamblador, y a Juan Girón, pintor de imaginería, ambos vecinos de Sevilla, en la collación de la Magdalena.

La efigie que el testimonio menciona como de esta ciudad, pudo ser la titular del convento de religiosas carmelitas de Santa María de la Encarnación de Belén; era de pintura y se veneraba en el retablo mayor, arruinado como el convento el año 1837, y trasladada la Comunidad al cercano de Santa Ana.

Ignoramos quién fuera el referido Licenciado; nos sorprende por lo breve el plazo de la entrega de la escultura y por lo exiguo el precio estipulado, tal vez debido a encontrarse en los principios de su labor artística y necesitado de conseguir rápido prestigio profesional. Los artífices presentados para garantía de su persona son bien conocidos: Juan de Oviedo y de la Bandera, escultor y arquitecto sevillano, unido a Martínez Montañés por vínculos de excelente amistad y compañerismo: y Vergara y Girón, que todos han dejado noticia y huellas plausibles de su inspiración y maestría.



El maestro pintor de imaginería nos proporciona otros pormenores de la imagen de Nuestra Señora de Belén, labrada por Martínez Montañés, al encargarse de su dorado y encarnación, ante el mismo escribano y el mismo año mencionados, pero no hemos logrado identificarla.

He de dorar—ofrece—la imagen y su peana de oro bruñido, el manto de azul fino con una orla de otro azul diferente que parezca brocado y unos romanos de punta de pincel; los campos han de ir rajados para que descubra el oro y ha de llevar una cenefa por la orilla del manto de color blanca o amarilla, lo mejor que fuere.

La toca será blanca, la saya rosada y el paño del Niño Jesús blanco, y todo ello rajado y estofado a punta de pincel con otros colores diferentes para que simule brocado. El rostro de la Virgen y de su Divino Hijo se encarnarán a pulimento y muy hermosos, con los colores dife-

rentes que le convengan. En la frontera de la peana se ha de poner una paloma blanca y su cruz del Espíritu Santo encima, a la mano derecha el escudo de armas del Duque de Arcos y a mano izquierda el de la Duquesa, que son los Zúñigas.

Los estados de los Duques de Arcos fueron muy extensos y ello dificulta la identificación de la escultura que hemos documentado, pero la misma extensión de tan ilustre solar nos llevan a no perder la esperanza de que pueda encontrarse la imagen descrita y con ella fijar la significación artística de Martínez Montañés en su primera obra concertada inmediatamente después de obtenido el título de maestro escultor, entallador y arquitecto de retablos.

MARTINEZ MONTAÑES Y PACHECO EN SAN ONOFRE, DE SEVILLA, 1604-1606

Un primoroso libro manuscrito de marca mayor titulado «Inventario y Protocolo del Monasterio de San Francisco, Casa Grande, de Sevilla», que consultamos con todo detenimiento y después de haberlo encontrado en el archivo conventual de San Buenaventura, también de Sevilla, gracias a las facilidades que nos otorgó el R. P. Alfonso María Lescano, profeso en esta residencia; libro enriquecido con sustancioso discurso preliminar firmado por el cronista hispalense Espinosa de los Monteros.

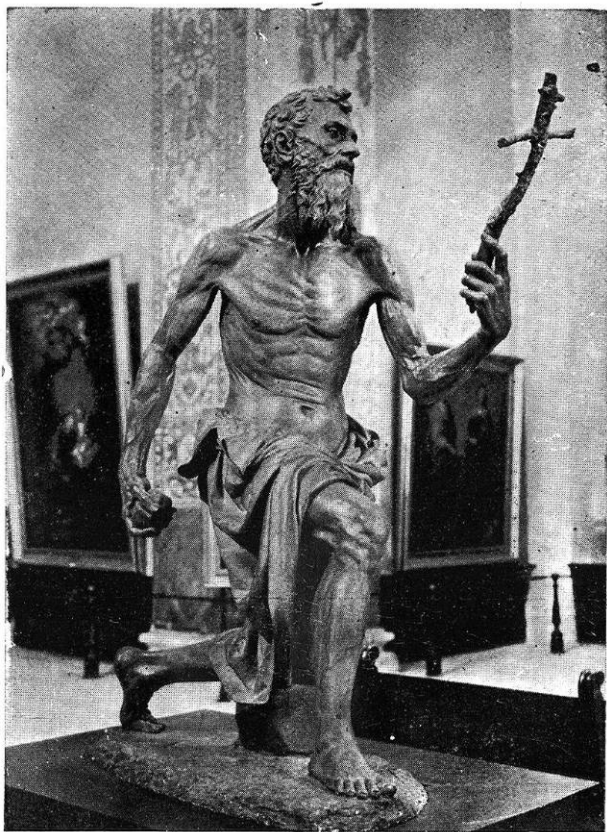
Un folleto de admirables caracteres tipográficos publicado el año 1753, por el doctor don Jerónimo Castilla, impresor mayor de nuestra Ciudad, que contiene la «Regla de la Hermandad y Cofradía de las Benditas Animas de Purgatorio y Señor San Onofre», establecida en el que fué Compás del citado monasterio franciscano, luego Plaza de San Fernando y hoy edificio señalado con el número 4 de la Plaza Nueva.

Y las noticias que nos proporcionan sinnúmero de escrituras originales de los valiosos Archivos hispalenses, nos han permitido componer esta página de la historia sevillana.



La Hermandad de Animas aludida, y en su nombre los cofrades Luis de Anaya, Alonso de Jaén y el jurado Pedro Calderón resolvieron a fines del siglo XVI construir un retablo en honra y reverencia de San Onofre, su titular, y confiaron la hechura del mismo al prestigioso maestro escultor Pedro Díaz de la Cueva, que otorgó su testamento el día 13 de diciembre de 1610 y fué amigo inseparable del pintor de imaginería Amaro Vázquez.

Años después de concluida esta obra, cierto prócer de abolengo ilustre llamado Pedro de Cárdenas y Sotes, natural de Toledo, familiar del Santo



San Jerónimo Penitente.—Pedro Torrigiano.—Hacia 1510.
Museo de Bellas Artes.—Sevilla.



San Cristóbal con el Niño Jesús.—Juan Martínez Montañés. Año
1597.—Templo parroquial del Divino Salvador.—Sevilla.



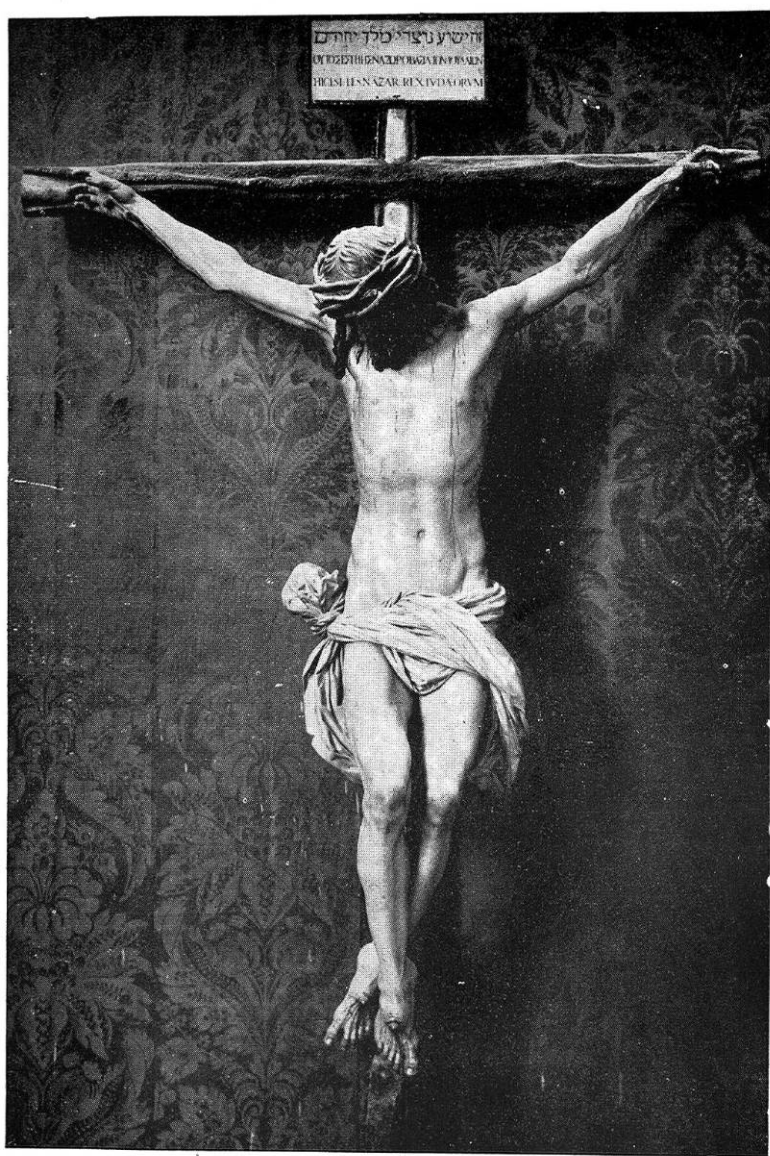
San Jerónimo Penitente.—Martínez Montañés. Año 1604.—Convento de Santa Clara, de Llerena (Badajoz).—Estudio de la magnífica escultura.



San Jerónimo Penitente.—Martínez Montañés. Año 1604.—Convento de Santa Clara, de Llerena (Badajoz).—Estudio del busto de la magnífica escultura.



La Purificación de Nuestra Señora.—Martínez Montañés. Año 1606.—Retablo del convento de San Francisco, de Huelva.—Destruído en 1936.



Santísimo Cristo de la Clemencia.—Capilla de los Cálices de la Catedral Hispalense.
Vista de conjunto.—Martínez Montañés. Año 1606.



Santísimo Cristo de la Clemencia.—Capilla de los Cálices de la Catedral Hispalense.
Cabeza de la prodigiosa escultura.—Martínez Montañés. Año 1606.



Niño Jesús de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla.—Martínez Montañés. Año 1606.

Oficio de la Inquisición, dueño de cuantioso caudal que reunió en Trujillo, Cartagena y Santa Fe de las Indias Occidentales y vecino en 1604 del pintoresco barrio sevillano de Santa Cruz, pidió a título de cofrade de la repetida Hermandad de Animas que se citase a Junta para formular una propuesta que consideraba de provecho a los intereses de la Hermandad y al esplendor de los cultos que celebraban.

Y sin tardanza, el 25 de enero de 1604, se congregaban en Cabildo presidido por su alcalde Alonso de Rueda, los cofrades Bartolomé Quijada, prioste; Alonso de Jaén, mayordomo; Luis de Medina, fiscal; Luis Jerónimo de Herrera, escribano; García de Escobedo, Lope de Figueroa, Hernando del Castillo, Alonso de Ribera y otros que oyeron la oferta de Pedro de Cárdenas con la atención que merecía.

Deseaba el susodicho que le otorgasen autorización para desbaratar el retablo hecho por Díaz de la Cueva, asentado ya en la capilla, pero sin dorar aún, adjudicar la madera al escultor que labrase la nueva obra, que sería de grandeza y proporción superiores a la antigua, y colocar de nuevo la escultura de San Onofre de bulto redondo en la caja principal del futuro retablo.

Continuó pidiendo a la Hermandad que le adjudicase por merced el sitio que ocupaba el altar más el que fuere menester para asentar el nuevo retablo, que a su costa y con el ornato que le pareciese mandaría construir a su costa. Que en parte conveniente del mismo habían de figurar sus armas y retrato, para que se entienda era suyo, con cláusula de que ninguno de sus herederos podrían venderlo ni cambiarlo; que le adjudicasen delante del repetido altar el terreno necesario para labrar su entierro, que cerraría con una losa de mármol y balcón de hierro alrededor; y que dotaría de nuevos ornamentos de seda, libro misal y cáliz y patena de plata el servicio para el culto de San Onofre.

Y terminó Cárdenas diciendo que era su voluntad se dijese cada año en la capilla 390 misas rezadas y 36 cantadas en las festividades que puntualizó, y que la casi totalidad de su caudal lo cedía a la Hermandad y capilla de sus preferentes devociones.

A una voz y con muestras de gran contento y gratitud aceptaron los cofrades el espléndido obsequio, y sin alzar mano otorgaron poder cumplido a Pedro de Cárdenas para ejecutar sus piadosos propósitos, pero consignando la cláusula aclaratoria que dice así: «Sin que la Cofradía tenga obligación de pagar ni contribuir en cosa ninguna».

Obtenida de esta suerte la adjudicación pedida comenzó Cárdenas activas gestiones cerca de famosos artistas para elegir la traza y fijar el precio del retablo en proyecto, y una vez de acuerdo patrono y maestros elegidos, se presentaron en el estudio del escribano Alonso de Cívico para legalizar los convenios ajustados privadamente.

El primero que habló de los allí reunidos dijo llamarse Juan Martínez Montañés, que era arquitecto y escultor vecino en la feligresía de

la Magdalena, y que se obligaba a hacer la talla, samblaje y esculturas de un retablo para el altar de la capilla de San Onofre, conforme al modelo y condiciones que en el acto entregó al escribano.

Luego dijo Francisco Pacheco que por su propia y libre voluntad se prestaba de fiador y principal pagador de Martínez Montañés, en tal manera que contra la persona y bienes del celeberrimo escultor no pudiera verificarse ejecución ni diligencia alguna de fuero ni de derecho.

Pedro de Cárdenas, allí presente, aceptó las declaraciones de los artistas mencionados y acto seguido todos firmaron la oportuna escritura de concierto ante Alonso de Cívico, quien certificó del acto y de que conocía a los insignes otorgantes, en Sevilla el día 25 de agosto de 1604.

La Hermandad y Cofradía de Animas y San Onofre, que todavía existe, integrada por cuarenta cofrades, puede reconstruir su brillante historia con los numerosos documentos que de ella conservan los archivos de Protocolos y el propio de la Hermandad. Los bienes, rentas y tributos que Cárdenas le adjudicó, se relacionan al por menor en diversos documentos aludidos; que muchos de ellos radicaban en América y no pocos en Sevilla, lo descubre un interesante poder otorgado por Cárdenas a favor de Pedro Vázquez y de los hermanos Gaspar y Diego López Salgado, vecinos de la ciudad de Santa Fe del nuevo reino de Granada, para que cobrasen y administrasen los bienes y rentas que le pertenecían en la dicha ciudad y en otras partes de las Indias Occidentales. Pero en esta ocasión sólo nos interesa el estudio y descripción del retablo de San Onofre.



Las condiciones por las que Martínez Montañés y Francisco Pacheco se obligaron a labrar el retablo de San Onofre son tan prolijas como interesantes y no será poco si logramos exponerlas con brevedad, respetando en lo posible su peculiar estilo.

El retablo había de ser del tamaño y grandeza necesaria para que hinche y ocupe todo el arco donde se ha de asentar, guardando el perfil de las traza, planta y monte fuera del área de la cenefa; y el dicho henchimiento se entenderá después de acrecentado el hueco de la capilla.

Todo el samblaje, arquitectura y talla ha de ser de madera de borne, seca, muy bienazonada, limpia y sana para que no pueda dañar a la obra del retablo, y todas las esculturas de media talla o enteras habían de ser de madera de cedro de La Habana.

El primer cuerpo del retablo tendrá columnas estriadas y en hornacina central se pondrá la imagen de San Onofre, que tiene la Hermandad, labrada por Díaz de la Cueva y Amaro Vázquez, salvo que se le ha de hacer un calvario que le sirva de peana que coja de una banda a otra del hueco y en ella se verán algunos animalillos. A los lados se pondrán las figuras de San Pedro y de San Pablo, de más de media talla y cinco

palmos de tamaño, y al frente habrá unos cuadros donde se pintarán escenas de la vida del Santo.

Para el segundo cuerpo del retablo se hizo una imagen de Nuestra Señora de la Limpia Concepción, de seis palmos de alto, de muy buena escultura y mano, puesta sobre la luna, de suerte que salgan las puntas por una banda y otra del ropaje y le sirva de peana. De un lado de la imagen ha de estar Santa Lucía y del otro Santa Clara, de medio relieve. Y le servirá de remate un grupo en el que aparezcan Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en actitud de coronar a la Virgen.

En el cielo del retablo pusieron unos cuadros con cabezas de serafines de medio relieve. Todas las juntas llevan sus bisagras muy ajustadas y pegadas con cola de Flandes, y todos los tableros donde Pacheco había de pintar eran de madera muy enjuta y de una pieza, con barrotes embebidos y encajados a cola de milano.

Toda la mesa del altar quedó cubierta con una tabla de nogal gruesa y limpia, para que no se deteriorasen los manteles y demás objetos que sobre ella se habían de colocar, llevaba el hueco para el ara y volaba tres dedos fuera del altar. Embebida en éste y haciendo haz con él, se puso una caja de tres cuartas en cuadro toda de nogal, con sus molduras, puertas y llaves donde se guardaban los ornamentos sagrados.

Una vez acabado el retablo se asentó en su capilla durante dos meses para que si se abría alguna cosa se enmendase, aderezase y para que pudiera ser examinado por maestros nombrados por cada una de las partes, de suerte que por lo que estos terceros juzgaren se había de pasar sin contradicción alguna.

Martínez Montañés aceptó las condiciones referidas y se obligó a comenzar su labor desde luego, prometiendo que no alzaría mano de ella hasta dejarla colocada en el arco de la capilla dentro de los seis meses primeros siguientes. Por todo ello se le había de dar el viejo retablo sin el Santo titular y sin las andas, o sea sólo la madera, más 4.200 reales de plata de a treinta y cuatro maravedís cada uno pagados en tres plazos: el primero de 1.400 reales al contado, en el acto de firmarse la escritura de obligación; el segundo, de igual cuantía al terminar las dos terceras partes del retablo, y el resto al entregarlo ya concluido. Del último tercio de la paga se acordó quedasen en poder del patrono Pedro de Cárdenas 150 reales, hasta ver asentada la obra en el arco de la capilla con toda perfección; y asimismo fué convenido que si no se cumplían las cláusulas del contrato quedaba facultado el patrono para concertar con otros maestros la terminación del artístico retablo.

Fundador y artista cumplieron cuanto habían prometido: lo demuestra el testimonio fecha 3 de julio de 1605 por el que la Hermandad recibe en su capilla los ornamentos ofrecidos, a saber: casulla, estola y manipulo de damasco carmesí con cenefa de terciopelo y franja de oro, alba y amito de ruán, cingulo de hilera blanca, frontal de damasco y

frontalera de terciopelo con franja de oro, bolsa de tela de oro carmesí, forrada en tafetán verde, cáliz y patena de plata dorada con óvalos esmaltados de azul y un libro misal lujosamente encuadernado, todo ello para el servicio del culto en el altar de su patronato. Asimismo acabó Martínez Montañés el retablo y percibía el último tercio del precio concertado.



La meritísima labor pictórica de Francisco Pacheco en el retablo descrito, con pormenores de preceptiva estética aparecen en el convenio que firmó el artista el día 17 de octubre de 1605, en unión de Pedro de Cárdenas y de su excelente amigo el mercader de lienzos Sebastián Díaz, que se ofreció a garantizarlo.

Pacheco, que tenía en plena actividad y auge su taller, por la fama que conquistaron sus trabajos, y que lo vio reforzado con nuevos y hábiles apredices, entre otros con Marcelo de Argüello, no pudo aprovechar labor alguna de sus discípulos en esta ocasión, porque el patrono impuso y el artista aceptó la obligación de pintar el retablo de su propia mano, sin que permitiera intervenir a oficiales ni aprendices. El precio ajustado fué de trescientos cincuenta ducados y el plazo de ejecución de cinco meses, compromiso cumplido con toda puntualidad, dado que la diligencia de cancelación se firmaba en abril del año 1606.

La imagen del bienaventurado San Onofre, hecha para el retablo primitivo, la tuvo Pacheco que pintar, encarnar y estofar de nuevo para conseguir que armonizase con las restantes figuras del altar, obligado como estaba a decorarlo en su totalidad de oro fino bruñido.

Los rostros, manos y pies los puso el maestro pintor de encarnación mate al óleo con mucha variedad, dando a cada santo el color que convenía, retocando primorosamente los cabellos y barbas y abriendo los ojos con arte y propiedad; así fueron tan admiradas las efigies de San Pedro y San Pablo, de las Santas Clara y Lucía y la historia de la Trinidad, digna corona del retablo.

Alabanzas cumplidas recibió Pacheco por la trasordinaria labor que efectuó en la escultura de la Limpia Concepción, porque logró, conforme a lo estipulado, que muy fácilmente se pudiera quitar y poner en el encasamiento del segundo cuerpo del retablo, para que la Hermandad la llevase en procesión sobre artísticas andas; y consiguió también que que los cofrades no advirtiesen en ella ninguna fealdad, tan brillante resultó el estofado de las vestiduras a punta de pincel, rajadas y grabadas de grutescos en coloraciones variadísimas.

Todavía lució Pacheco su pericia en otra labor del retablo, la más propia de su arte, cual fué la pintura de los ocho tableros al óleo que subsisten y representan a los Santos Francisco, Juan Bautista, Miguel, Domingo, Jerónimo y Pedro Mártir, y a las Santas Ana y María Mag-

dalena; en ellos muestra su profundo conocimiento del arte pictórico, recursos de primorosa ejecución, formidable cualidad de dibujante y de discreto colorista, unido a sorprendente naturalismo.

Completó Pacheco su plausible labor con dos retratos del natural, uno de Pedro de Cárdenas y el otro de su hijo del mismo nombre y apellido, muerto en Moguer y sepultado en la cripta de la capilla de San Onofre; con una preciosa galera navegando con las velas alzadas, que situó junto al escudo de armas del linaje de Figueredo, al que pertenecía Cárdenas. El escudo aludido lo integran un castillo sobre pintoresca y elevada roca y tres hojas de higuera en campo de oro. Finalmente subsiste el letrero conmemorativo del patrono y de la fundación, restaurado en nuestros días con tan poco acierto que al consignar el vocablo «su tesorero» en vez de «sucesores» pierde la frase su sentido primitivo con el cambio de palabras, que a poca costa debería corregir la Hermandad.

MARTÍNEZ MONTAÑÉS Y PACHECO EN SANTO DOMINGO DE PORTACELI, DE SEVILLA, 1605-1609

Cercano al arrabal de San Bernardo, entre la histórica Huerta del Rey moro de Niebla Abenmafor, el cortijo del Maestrescuela y la Calzada de la Cruz del Campo, en torno de predios fertilísimos, fundó el R. P. Maestro Fray Rodrigo de Valencia, mediado el siglo quince, otro monasterio en Sevilla de la Orden de Predicadores, que puso bajo la advocación de Santo Domingo y título de Portaceli.

Pintoresco compás, huerto de frutales, agua del antiquísimo acueducto nombrado de los Caños de Carmona, alegres patios, amplios claustros y bello templo en auge todo ello durante dos siglos, caracterizaron a este convento. Su decadencia se inicia a principios del siglo XIX; es abandonado cuando la exclaustración de 1835 y es sede en la actualidad del Asilo de las Nieves, dedicado a recogimiento, corrección y enseñanza de mujeres jóvenes, extraviadas y arrepentidas.

Esclarecidos varones dispensaron resuelta protección al monasterio, como don Alonso Enríquez, almirante de Castilla, que mandó construir el refectorio y el capítulo; don Fadrique Enríquez de Cabrera, conde de Medina, que vio acabada la iglesia antigua, y don Diego González de Mendoza, también de abolengo ilustre y parroquiano de Santa María la Mayor, de Sevilla, que se constituyó en patrono de la casa al comienzo de la centuria decimoséptima.

Devotísimo don Diego del Santo fundador de la Orden y del monasterio de Portaceli, resolvió edificar a su costa la capilla mayor del templo conventual, en ruinas a la sazón por la pobreza de la primitiva fábrica y el peso de sus muchos años. Y concedida la licencia que pidió para labrarla, previas las informaciones acostumbradas, encargó luego al ar-

quitecto Miguel de Zumárraga, maestro mayor de obras del Cabildo Cathedral Hispalense, que hiciese la traza y monte y redactase las condiciones de ejecución de la nueva capilla.

El referido arquitecto cumplió con tanta rapidez y pericia el honoroso cometido, que el 12 de octubre de 1606 firmaban la escritura de concierto el patrono y los maestros de albañilería Alonso de Segura y Diego Hernández, que tomaron a su cargo el trabajo por mitad, en precio de doce mil reales y conforme a los dibujos y capítulos del renombrado Zumárraga.

A la vez que de erigir la capilla mayor, se ocupaba González de Mendoza de encargar el retablo para el altar mayor, logrando ponerlo en tan buenas manos y que resultase de tanta majestad y arte, que no desmereció de las magníficas imágenes de bulto redondo y de las bellas pinturas al óleo que antes y después de instalado enriquecieron el templo de Santo Domingo.

Recordamos a este efecto que allí lucieron su talento y su inspiración Gaspar Núñez Delgado en el crucifijo de marfil que hizo tan a gusto del Prior Fray Alonso Cabrera; y Vasco Pereira en el retablo de la Encarnación que pintó para la capilla y entierro del escribano Gaspar de León Garabito; y el egregio Francisco de Zurbarán en sus inconfundibles lienzos que representan al beato Enrique Susón y a San Luis Beltrán, joyas actuales del Museo de la Merced, que por extravío de notas de nuestro archivo nos vemos privados de fijar el año en que se concertaron ante escribano público y cuando fueron asentados en sendos altares del crucero de aquel templo.

Faltaba allí para que hubiese manifestaciones del ingenio y del saber de los más famosos artistas de Sevilla en aquella época alguna obra de Martínez Montañés y de Pacheco; y al fin se logró y de tanto realce y valía cuanto que fueron los autores del retablo mayor.

Quizás influyese el culto presbítero Cristóbal Ramírez, mayordomo del convento de Portaceli, por los años de 1597, en el ánimo del Prior y del patrono, sus excelentes amigos, para que los grandes maestros aludidos recibiesen el encargo de efectuar tan sobresaliente labor, toda vez que gozaba de mucho predicamento en la Comunidad dominica por razón de su cargo; y en cuanto al trato y afecto que profesó a Pacheco, queda valorado al decir que el insigne artista salió fiador con su persona y bienes del leal desempeño de la mayordomía por parte de su buen amigo.

Lo cierto es que Martínez Montañés se encargó de labrar la parte arquitectónica, talla y esculturas del retablo, mientras que Pacheco se obligó a dorar de oro limpio el retablo convenido desde el sotabanco hasta el último remate, y a pintar al óleo las figuras y retratos que el patrono le pidiese.

Haremos breve historia y descripción del retablo, y así quedará documentado por vez primera y sin posibilidad de adjudicaciones erróneas

en cuanto al autor y fecha de ejecución, base inexcusable para acrecentar con acierto la biografía de tan excelsos artistas.



Dijo en letra de molde un escritor que el retablo mayor del convento de Portaceli se hizo en 1627; pero la verdad es, probada de manera fidedigna por la diligencia de cancelación respectiva, que se acabó en diciembre de 1609, y muy a contento por cierto del patrono González de Mendoza, que pagó por ello siete mil reales a Pacheco y mil ducados a Martínez Montañés, precio convenido en la escritura de obligación que otorgaron en Sevilla el año 1605 ante Gaspar Reyes.

A costa del patrono se verificó además el traslado de las piezas del retablo desde el taller del artista al monasterio dominicano de Portaceli, donde albañiles y peones, provistos de maderas para andamios, sogas, clavos y yeso, esperaban la llegada del maestro escultor y de sus oficiales, que prometieron asistir y reparar lo que se maltratase al tiempo de asentarlos en la capilla mayor.

Sobre la mesa del altar empezaron colocando el banco y en el centro el Sagrario, decorado por Montañés con la imagen de Cristo, llevando la oveja sobre los hombros y las figuras de San Pedro y de San Pablo de relieve.

Encima pusieron el primer cuerpo, formado de columnas jónicas huecas y estriadas y de tres repartimientos con sus molduras, cuadros y agallones: el de la derecha con la estatua de San Jerónimo desnudo, un Cristo en la mano y un león a los pies; y el de la izquierda con la de Santiago Apóstol, ambos de primorosa ejecución, de pie, de más de medio relieve, de seis palmos de alto y de postura y proporción admirables.

Lo preeminente del retablo fué sin duda la imagen del titular del convento, de las mejores que trazó Martínez Montañés, asentada en la caja central del primer cuerpo. Representa a Santo Domingo de tamaño grandioso, hincado de rodillas, desnudo el medio cuerpo, con el hábito arrollado a la cintura y cubriendo la mitad inferior con muy buena gracia y correspondencia; sostiene en la mano derecha el cabo de unas disciplinas en memoria de la penitencia que se impuso de azotarse con ramales sembrados de puntas de hierro.

Aparece con el rostro afligido, en actitud de contemplar la cruz que lleva en la mano izquierda y con un perrillo a los pies que sostiene un hacha encendida en la boca, recuerdo de la misteriosa visión de su madre referente a que su hijo, entonces en vísperas de venir al mundo, sería antorcha del catolicismo.

Gracias a la esplendidez de González de Mendoza labró Montañés la escultura de Santo Domingo en la forma descrita, dando lugar con ello a que pudiera lucir toda su inteligencia, corrección y pericia en los

desnudos, paños y rostro al concebir y ejecutar el intenso naturalismo a la vez que la singular expresión de ideal religioso que la obra revela. Ya advirtió el insigne artista que si quisiera el santo vestido y de pie, valdría cien ducados menos del precio estipulado, propuesta que rechazó sin vacilar el benemérito patrono.

Las columnas del segundo cuerpo, corintias de hojas arpadas, sirvieron de marco a otras tres cajas; la central dedicada a la historia de la Asunción, altorelieve que Martínez Montañés ofreció lo haría casi de bulto redondo, y con cuatro ángeles simétricamente situados alrededor de la Virgen de bajo relieve, para lograr el máximo realce de la protagonista, presentada en bellísimo trono de serafines.

Sobre la caja anterior, y en repartimiento limitado por medias pilastras que sirvió de remate al retablo, dos niños servían de ornato a la escena de la Santísima Trinidad, también altorelieve, con las figuras en su trono y serafines a los pies; y en otros recuadros figuraron en relieve las imágenes del Patriarca San José con el Niño Jesús de la mano, San Francisco, San Juan Bautista con el cordero y San Juan Evangelista con el cáliz.

La acción de los años y las variaciones en los gustos y pareceres estéticos arruinaron la arquitectura del retablo y dispersó la mayoría de los relieves; pero subsistían al tiempo en que reuníamos los antecedentes de nuestra labor, acaso los mejores trozos de imaginería del mismo, a saber: la magnífica escultura de Santo Domingo, que se admira en el Museo Provincial Hispalense de la Merced, y los relieves de la Asunción o de Nuestra Señora en actitud de ser coronada, y de la Santísima Trinidad, ambos en la iglesia parroquial de San Bernardo, donde perecieron por las turbulencias del año 1936, pero no sin que antes de los sucesos haberlos reproducido y divulgado para que pueda juzgarse de su valor.

Sospeché con mucho acierto el inolvidable Gestoso, que estos dos altos relieves debieron formar parte integrante de una misma obra o composición, toda vez que superpuestos constituyen como una sola obra de gran mérito; las figuras mayores que la mitad del natural muestran inspiradas y místicas expresiones, valiente ejecución en los desnudos y paños y están estofadas con toda maestría. Son páginas interesantes para la historia de la escultura sevillana y para la biografía de Martínez Montañés, en armonía con la declaración hecha por el propio maestro en la escritura de concierto, de que se obligaba a labrar precisamente de su mano, sin ayuda de oficiales y con toda perfección los santos del retablo y en particular los desnudos y cabezas de cada uno de ellos.



Dijo Francisco Pacheco, pintor de imaginería, vecino de Sevilla en

la collación de San Miguel, que estaba de acuerdo y concierto con Diego González de Mendoza en tal manera, que se obligaba a dorar todo el retablo de oro limpio desde el sotabanco hasta el último remate, las efigies de los relieves o cajas doradas y estofadas, y en el banco pintaría las figuras y retratos que le pidieren. Ofreció que empezaría su labor en noviembre de dicho año 1605, en que se lo entregaba Martínez Montañés y que lo daría acabado en fin de abril de 1606, por razón de lo cual se le pagarían siete mil reales.

Las labores no terminaron en los plazos referidos, toda vez que las diligencias de cancelación de obligaciones, por haber cumplido las partes las condiciones estipuladas, aparecen firmadas por Martínez Montañés el día primero de diciembre de 1609, y por Pacheco el 22 de diciembre del mismo año.

MARTINEZ MONTAÑÉS Y PACHECO EN SAN FRANCISCO, DE HUELVA, 1606-1607

Comenzaba el mes de junio del año 1606 cuando se congregaron en la escribanía de Gaspar Reyes de Medina, señalada con el número catorce de las veinticuatro existentes a la sazón en Sevilla, el capitán don Andrés Garrocho, el escultor Martínez Montañés y el arquitecto de retablos Pedro de Castillejos, quizás nacido en la aldea de su apellido, hoy Villanueva de los Castillejos, provincia de Huelva, de quien sabemos que tuvo su taller cercano a la torre del templo hispalense de San Martín, y que cooperó con su hermano Andrés en el tabernáculo destinado a la imagen de Nuestra Señora, en la ermita de la Purificación, sita en Bonanza, junto a Sanlúcar de Barrameda, efigie labrada por el dicho Andrés como escultor de imaginería el año 1587.

Una vez a presencia del escribano citado, dijo el capitán, que había resuelto la construcción de un retablo para la capilla mayor de la iglesia conventual de San Francisco, de Huelva, la que a su instancia le fué adjudicada por la Comunidad en septiembre de 1604, y que de acuerdo con los dos artistas citados les encargaba el labrar la talla, escultura y samblaje de la obra conforme a la traza, tamaño, modelo, forma y orden contenidos en un memorial que mostró y fué incorporado a la escritura de obligación que otorgaron en el acto.

Seguidamente Martínez Montañés y Pedro de Castillejos prometieron de mancomún hacer el retablo de treinta pies de alto y veintiuno de ancho, distribuídos en dos cuerpos principales de orden jónico el primero y corintio el segundo; que dentro de cada cuerpo repartirían los bancos, cajas, columnas, frisos y cornisas con sujeción al modelo y que en el remate pondrían una historia de la Purificación de alto relieve de muy

buena escultura y de madera de cedro, decorada a derecha e izquierda con los escudos de armas del capitán.

En las dos cajas principales de la calle de enmedio del retablo iría en la primera un sagrario que estaba hecho, y en la segunda una imagen de San Francisco, que estaba en la iglesia aludida, sin decirnos desde cuándo ni los autores. Ofrecieron trabajar con máximo cuidado los tableros del retablo, a fin de que se pudieran asentar en ellos con facilidad y fortaleza los lienzos destinados a pinturas de pincel; y acabaron obligándose a no alzar mano de la obra hasta verla colocada en el altar de la capilla mayor y que el total del precio a percibir por ella ascendería a quinientos veinte ducados.



Pocos días después de firmada la escritura anterior, volvieron a reunirse Martínez Montañés y Castillejos en la escribanía de Jerónimo de Lara, donde otorgaron nuevo convenio dirigido a puntualizar lo que cada uno tomaba a su cargo de la labor a efectuar, contrato que glosaremos por estimarlo de interés a la historia del retablo y biografía de ambos artistas.

En Huelva he de hacer yo, Pablo de Castillejos, toda la obra de tornería, que se entiende la arquitectura, tableros, samblaje y talla, y la he de instalar a mi costa en la capilla por trescientos ducados, dándome la madera el capitán. Y yo, Martínez Montañés, sólo tomo a mi cargo el labrar el altoprelieve de la Purificación de la Virgen, que haré en Sevilla, poniendo la madera de cedro necesaria en precio de 220 ducados, y lo entregaré concluido a Castillejos para que lo lleve al templo franciscano onubense.

Es original y habilísima la distribución ideada por Martínez Montañés de los personajes que integran la escena de la Purificación que el vulgo llama de la Candelaria; en el primer plano, delante de una mesa que ocupa el centro del relieve en perspectiva magistral, aparecen arrodilladas la Virgen y una joven con la ofrenda de los pichones, figuras de lo más fino, expresivo y correcto creado por el famoso escultor.

En planos posteriores y de pie situó al venerable profeta Simeón, a la viuda octogenaria Ana y al Patriarca San José, este último de rostro y postura de cabeza de tipo repetido por el artista en diversas obras y llevada a máximo perfeccionamiento en la imagen de Jesús con la cruz a cuestas de la Archicofradía sevillana de Pasión.

Es de admirar la variedad de interpretaciones a cual más afortunadas que muestran los cabellos y el plegado de paños, y el estudio y traza imponderables de gestos, actitudes y desnudos que acusan sereno clasicismo; no en balde corresponde el relieve a una de las épocas más brillantes de la inspiración y labor de Martínez Montañés.



El día 28 de agosto del repetido año 1606, se obligó Francisco Pacheco, ante el escribano público Pedro del Carpio, a pintar, dorar y estofar el retablo de Andrés Garrocho. Impresa esta escritura en la colección de documentos para la Historia del Arte en Andalucía y divulgada en 1928 por el diario «A B C» a dichas publicaciones deberá acudir quien guste conocer pormenores del aspecto pictórico del retablo y situación actual del mismo. Sólo hemos de evocar algunas frases del documento porque interesan a nuestra labor.

La historia del relieve de la Purificación, dice Pacheco, y toda la demás escultura del retablo, ha de ser estofado sobre el oro de varios y finos colores, y los ropajes con variedad a punta de pincel y labores conforme conviene a cada figura.

Todas las encarnaciones de la escultura; que se entiende rostro, manos, pies y carnes se han de encarnar mate al óleo, realzando los cabellos y barbas acomodando a cada figura el color que conviene para que tenga más propiedad y abriéndole los ojos con mucho arte.

En los cuatro tableros colaterales de las dos cajas del medio, se han de pintar sobre lienzo las historias siguientes: la Salutación del Angel a Nuestra Señora—el nacimiento de Nuestro Señor—. Nuestra Señora hilando y San José en su trabajo. Martirio del apóstol San Andrés puesto en sus cruz; y en los tableros del banco, a los lados del Sagrario, se obligó a pintar los retratos del capitán Garrocho, de su mujer y de sus hijos. Toda la obra fué concertada en 500 ducados y plazo de ejecución de seis meses.

MARTINEZ MONTAÑÉS Y PACHECO EN SANTA MARIA, DE EL PEDROSO, 1606-1608

Otra vez la admirada colonización hispanoamericana motiva páginas interesantes de la historia de Sevilla, por el sinnúmero de iniciativas generosas en favor de la metrópoli que debemos a mercaderes enriquecidos allende los mares; a los capitanes, pilotos y maestros que pasaron la vida luchando con los riesgos que el navegar ofrecía; y en fin, a los artistas, literatos, eruditos y clerecía regular y secular, que todos pusieron su talento y recta voluntad al servicio de la magna labor civilizadora de España en las Indias Occidentales.

Un virtuoso presbítero avecindado en América que se llamó Diego Pérez, tuvo la feliz ocurrencia de erigir y de dotar con esplendidez una capellanía perpetua de misas en el altar de Santa Catalina, de la parroquia de Santa María de Consolación de El Pedroso, provincia de Sevilla, lugar donde se sospecha que nació y eligió su entierro.

Aquel templo, y el de Santa María del Espino, ambos en la pintoresca

villa de la sierra de Constantina, conservaron muestras valiosas del ingenio de los pintores Andrés Ramírez, Vasco Pereira y de su yerno Antonio Pérez; de los escultores Juan de Oviedo y de la Bandera y de Juan Martínez Montañés; y trazas y monteas del famoso arquitecto Pedro Díaz de Palacios, por las cuales se edificaron la nombrada capilla colateral y la sacristía de la parroquia aludida.

Desde las Indias españolas, residencia de don Diego, a principios del siglo XVII, nombró capellán de su fundación al Licenciado Bartolomé González de Morales, racionero en la iglesia Colegial de Osuna, suplicándole a un tiempo que mandase labrar nuevo retablo en el altar mencionado, conforme a las instrucciones que le tenía enviadas.

El benemérito patrono murió en el nuevo mundo sin ver consumado su plausible intento; pero sus proyectos paraban ya en tan buenas manos, que fueron adelante hasta su cumplido término. El Provisor designó patrono interino a Francisco Vidert, de la Audiencia Arzobispal Hispalense, mientras el citado capellán otorgaba poder a su tío don Gonzalo Fernández de Morales, arcediano de la misma Colegial, donde todavía relumbran las magnificencias de los condes de Ureña, y ambos encargaron la hechura del retablo a Juan Martínez Montañés.

Y en efecto, el 9 de mayo de 1606, ante el escribano público de Sevilla, Gaspar Reyes de Medina, tomaba a su cargo el genial artista la ejecución de toda la obra; esto es, no sólo la escultura, talla y ensamblaje, sino la parte de pintura, dorado, estofado y labor de pincel, que quizás cedería a su buen amigo Francisco Pacheco; además, ofreció poner a su costa la madera necesaria y dirigir en persona la instalación de las piezas y esculturas en el altar, todo ello en plazo de ocho meses y precio de 580 ducados.



Dos columnas situadas en el primer cuerpo del retablo sirvieron como de marco a la hornacina principal colocada sobre el banco, donde fué objeto de singular adoración la imagen de la Purísima, de bulto redondo y de seis palmos de altura, antes más que menos; y a los lados de esta efigie, en sendos tableros, aparecían los santos Bartolomé y Santiago, de medio relieve.

En la caja central del segundo y último cuerpo se acomodaron la figura de Santa Catalina, que existía en la iglesia, una vez restaurada por Martínez Montañés, y a derecha e izquierda de ella, dos santos de pintura al óleo, los que el arcediano señalare.

Los pagos no se efectuaron con puntualidad, hecho frecuente cuando las rentas señaladas a la ejecución de obras de arte gravitaban sobre heredades o fincas y casas pertenecientes a personas de diversas calidad o condición; sin embargo, el 4 de octubre de 1607 y a virtud de escritura

de poder otorgada en Osuna, recibió el maestro escultor dos mil diecisiete reales a cuenta del importe total de su labor, que le entregó Simón de Rueda, parroquiano de San Vicente, de Sevilla; y ya concluido el retablo, el 18 de enero de 1608, cobró del mismo Pineda el plazo correspondiente al tercio postrero del año inmediato anterior.

Se ha perdido la memoria de cuál pudo ser el primitivo altar de Santa Catalina, en la parroquia de El Pedroso, pero se sospecha que corresponde al actual de San José, porque parece construido en 1608 y tiene la misma distribución del concertado y hecho por Martínez Montañés.

El profesor don José Hernández Díaz nos envió unas impresiones sobre el retablo aludido, que con mucho gusto divulgamos. Se halla el retablo—dice—en una capilla situada en el tramo de la Epístola de la capilla mayor. No hay noticia del relieve de Santa Catalina. La caja central es añadido moderno. La imagen de San José, que ocupa hoy dicha caja principal, es de mediados del siglo dieciocho. Probablemente datará de la época en que se construyó el retablo del Sagrario del templo, donde se halla la imagen de la Inmaculada, que parece obra de Montañés y tendrá de altura una vara poco más o menos.

Los relieves de Santiago y de San Bartolomé, que tiene a sus pies un dragón, son interesantísimos y recuerdan la obra de Montañés. En el segundo cuerpo existe una Virgen de Guadalupe en el centro que parece del siglo dieciocho y dos pinturas laterales de San Pablo y San Diego de Alcalá, muy bien de dibujo, aunque pobres de colorido. Son pinturas muy planas de modelado y parecen romanistas.

En el banco del retablo subsiste la inscripción que ha contribuido a identificarlo, y es como sigue: ACABOSE ES=TE RETABLO ANº. DE 1608 SIENDO=CAPELLAN PERPETUO DE LA CAPELLANIA=BARTOLOME DE MORALES RACIONERO=DE LA SANTA IGLESIA DE OSUNA FUNDOLA=DIEGO PEREZ CLERIGO.=

Lo interesante y lo cierto es que subsiste por dicha la pieza principal del retablo mandado hacer por Diego Pérez: la imagen de la Inmaculada que labró Montañés y preside hoy la capilla del Sagrario del templo parroquial de Consolación, tan apacible de rostro y postura, tan proporcionada y de tan correcto y peculiar trazado de paños y cabellos que con anterioridad a la identificación documental lograda, acertó el culto cura del repetido templo al decirnos, en discreta nota autógrafa, que si tan peregrina imagen no era de Martínez Montañés, seguramente sería de uno de sus más aventajados discípulos.

MARTINEZ MONTAÑÉS Y PACHECO EN EL SANTO ANGEL 1608-1610

Fray Juan de Jesús María, Provincial de los Carmelitas Descalzos,

residente en el convento de San Roque, dió licencia el 9 de mayo de 1608 al rector del Colegio del Santo Ángel de la Guarda, de Sevilla, y al R. P. Fray Juan de San Alberto, para que adjudicasen a Miguel Jerónimo, de oficio sombrerero y feligrés de Santa María la Mayor, el arco segundo, sito bajo el coro al lado del Evangelio de la dicha iglesia conventual. donde había ofrecido labrar previa entrega de cierta limosna, un retablo dedicado a San Alberto de Sicilia, y asimismo autorizó que pudieran señalarle con destino a su entierro diez pies en cuadro de lugar al pie del altar en la nave del mismo templo.

La noticia hallada no bastó para que lográsemos encontrar los testimonios de las obras de pintura y escultura a que aludía, hasta que una cédula judicial, expedida por el Regente de la Audiencia, con motivo de cierto famoso pleito gremial, nos informó de que Juan Martínez Montañés en 1608, y Francisco Pacheco dos años después, habían otorgado sendas escrituras obligándose a construir un retablo de talla y escultura el primero, y de hacer en toda perfección el dorado, pintura y estofado el segundo, conforme al pliego de condiciones firmado por ambos artistas, por el piadoso industrial sevillano y por los escribanos públicos Pedro y Juan Vázquez de Miranda.

Esta vez no se equivocaba el curial que redactó la cédula, y por ello a poco de buscar en el Archivo de Protocolos Hispalense tuvimos a la vista las dos escrituras de concierto que nos permiten redactar las presentes notas.

Dijo el genial escultor Martínez Montañés que el retablo había de henchir el arco de la capilla conforme a la traza de la cual no mudaría cosa alguna, que sería de maderas de pino, borne y cedro secas y bien sazonadas y que el samblaje lo haría elegido y sobrepuesto, clavijando las molduras, echando barrotes, embisagrando juntas y trabando las piezas de manera que resultasen de mucha fortaleza. Comenzó la obra el 20 de junio del referido año de 1608 y prometió acabarla para fines de septiembre de aquel año en precio de 275 ducados pagaderos en tres plazos. Lo cierto es que los otorgantes cancelaron la escritura por haber cumplido las obligaciones contraídas el 4 de octubre de 1609.

Mucha curiosidad encierra la cláusula quinta del contrato tal y como la redactó Martínez Montañés, salvo las variaciones ortográficas que facilitan su lectura:

«En la caja principal del retablo ha de llevar de escultura la figura de San Alberto de todo relieve, hincado de rodillas, desnudo de la cintura arriba, en la más devota postura que se pueda contemplando un crucifijo situado sobre un risco, y juntamente ha de estar San Alberto azotándose con unas cadenas, el escapulario y capa en el suelo o acomodado en otra parte de manera que haga historia y gracia con lo demás, y ha de ser de semblante de cuarenta años, hermoso, penitente y de madera de cedro».



A la historia y vocabulario de nuestras artes bellas e industriales seguramente aprovechará el párrafo copiado, y asimismo las declaraciones de Pacheco en la escritura que firmó el primero de septiembre de 1610 obligándose a hacer en toda perfección el dorado, pintura y estofado del retablo y de la escultura de San Alberto en plazo de seis meses y precio de trescientos ducados.

El samblaje lo había de aparejar con yesos gruesos, mate y bol armenico, haciendo las templas con engrudo de retazos de guanteros, cuidando mucho de no tapar molduras, resalto, talla ni vivo alguno, y prometiendo pintar de su mano las escenas, figuras, lejos, riscos, frutas, celajes, letreros y versos que quisieren el patrono del altar o fray Juan de San Alberto, religioso profeso del Colegio.

Todo el esmero que se proponían poner en la ejecución del retablo uno y otro artista, se acrecienta cuando tratan de labrar y pintar la imagen titular del mismo; entonces el esclarecido pintor anuncia que había de aparejar de yeso molido en la losa de los colores tanto el vestido como la peña donde descansaba San Alberto; y manifiesta que haría con albayalde y a punta de pincel la encarnación mate de la escultura, que abrirá con la mayor excelencia sus ojos, boca, barba y cabellos, que señalará las venas con el color adecuado al realismo que deseaba lograr, y que haría el hábito a imitación de jerga con su cordoncillo de color buriel al igual que la capilla y el escapulario del santo.

El retablo y la escultura se acabaron de labrar conforme a la estipulado, porque así reza en la diligencia de cancelación suscrita por los otorgantes al margen del contrato principal, pero ignoramos hasta cuándo se veneró en el altar propio del devotísimo Miguel Jerónimo.

Los analistas sevillanos no dan noticia de esta obra y por ello a todos conviene saber que la imagen de San Alberto, hoy al culto en el convento del Angel, no guarda relación alguna con la hecha por Martínez Montañés y por Pacheco, precisamente en la época de plenitud de sentimiento y de ejecución artística de los dos maestros. Los pormenores consignados de la que debió ser magnífica escultura a la vez que divulga una página inédita de la suficiencia de Montañés y de Pacheco, acaso contribuyan a identificarla porque confiamos que subsista en algún templo, capilla o museo en espera del erudito investigador que la exponga a la contemplación pública con papeleta cierta de su procedencia y de su paternidad artística.

MARTINEZ MONTAÑÉS Y PACHECO EN LA CAPILLA DE LA INMACULADA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA, 1628-1632

Bien merece monografía propia el retablo de la Inmaculada Concep-

ción, que mandó labrar la virtuosa dama doña Jerónima de Zamudio, viuda y heredera universal del Jurado don Francisco Gutiérrez de Molina para asentarla en la capilla de los alabastros, nombrada entonces de San Juan Bautista, situada en el lado derecho del Coro de la Catedral hispalense, frontera a la capilla de Nuestra Señora de la Antigua.

Fuente principal para componer el trabajo aludido es, sin duda, el testamento de doña Jerónima, que puede contemplar quien guste en el Archivo General de Protocolos Notariales, sin más que recordar el hecho de haber sido otorgado en Sevilla el día 21 de noviembre de 1631 ante el escribano público Juan de Santa María.

Adjudicada por autoridad competente la referida capilla a la dicha doña Jerónima y obtenido permiso para labrar en ella entierro y adornarla con retablo, esculturas, relieves, escudos de armas, pinturas, reja y letrero, bien pronto firmaba interesante escritura de concierto con Juan Martínez Montañés, 4 de febrero de 1628, por la que el gran maestro escultor se obligaba a hacer de su mano y a toda satisfacción una imagen de bulto y talla de la Pura y Limpia Concepción de Nuestra Señora, con su trono de ángeles y de madera de cedro.

El retablo había de ser conforme a la traza con la sola variante de que los dos escudos de armas con celadas y hojas, que en ella figuraban resolvieron colocarlos en los muros laterales de la capilla, donde subsisten, y en su lugar se pusieron en el retablo una Salutación «en un lado el ángel y en el otro la Virgen de la Encarnación, de bajo relieve y en la mejor forma que se pudiera acomodar».

A los lados de la caja principal se puso un San Juan Bautista de bulto redondo, en el Evangelio, y un San Gregorio Papa con su capa y tiara en la Epístola del mayor tamaño que se pudiera; y sobre estas esculturas irían un San Miguel y un Ángel de la Guarda en relieve, respectivamente.

El retablo ofreció Martínez Montañés acabarlo para fines de mayo de 1629, de lo contrario consentía se le bajasen trescientos ducados del precio en que fuera tasado por dos hombres peritos en samblaje, talla y escultura, el uno nombrado por los Contadores de la Santa Iglesia de Sevilla, y el otro por el maestro escultor; y ambos se obligarían bajo juramento a declarar el valor de la obra y si hubiere desacuerdo se confiaba a la Justicia el nombramiento de otro maestro que procurase conformarlos y se pagará al artista lo que estos terceros declarasen.

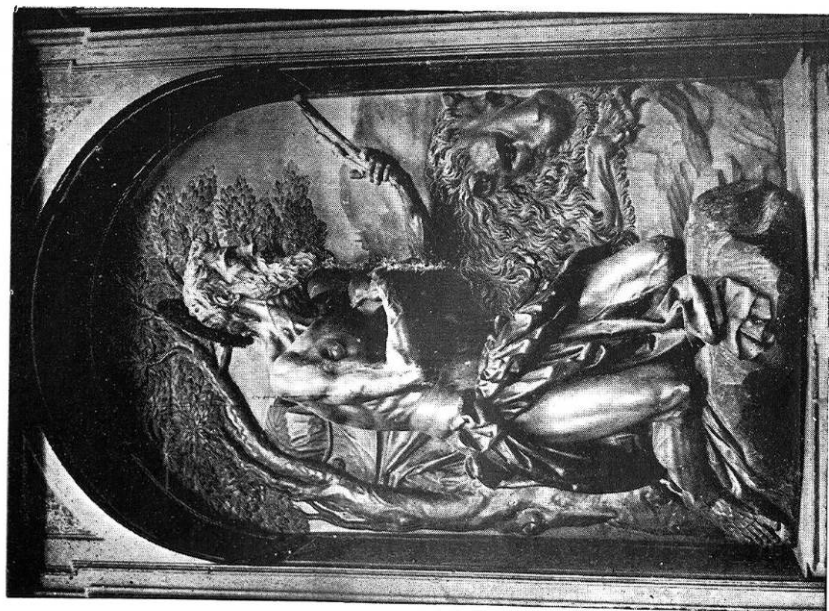
Termina el contrato con la cláusula de que se entregarían al maestro escultor quinientos ducados para comenzar la obra y sobre ellos, hasta la suma de mil doscientos, cuando los pidiera Martínez Montañés durante el tiempo en que estaba obligado a entregarla.



Llegado el momento del aprecio surgieron desavenencias que impo-



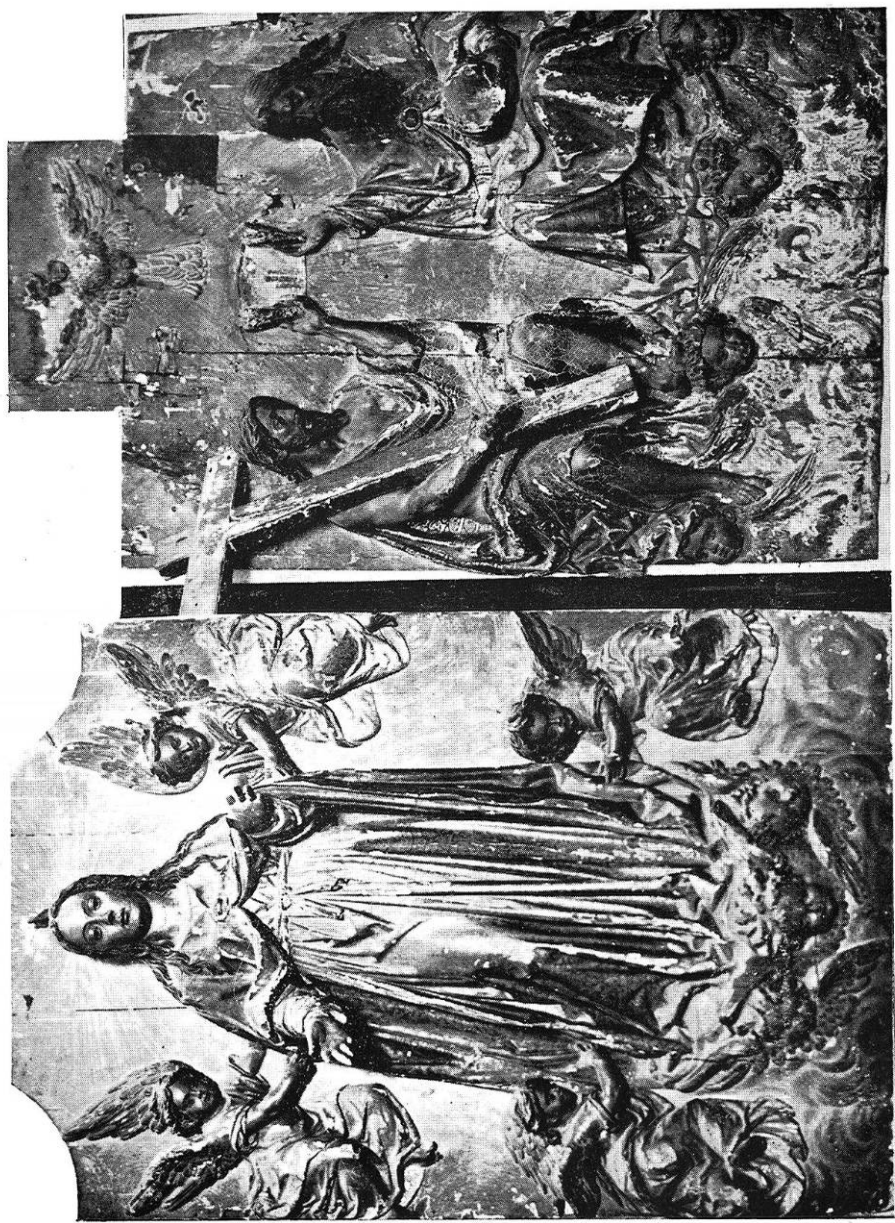
Retablo de «Las Dos Trinidades».—Templo de San Ildefonso.—
Martínez Montañés. Sevilla, 1609.



San Jerónimo Penitente.—Martínez Montañés. Año 1609.
Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce.



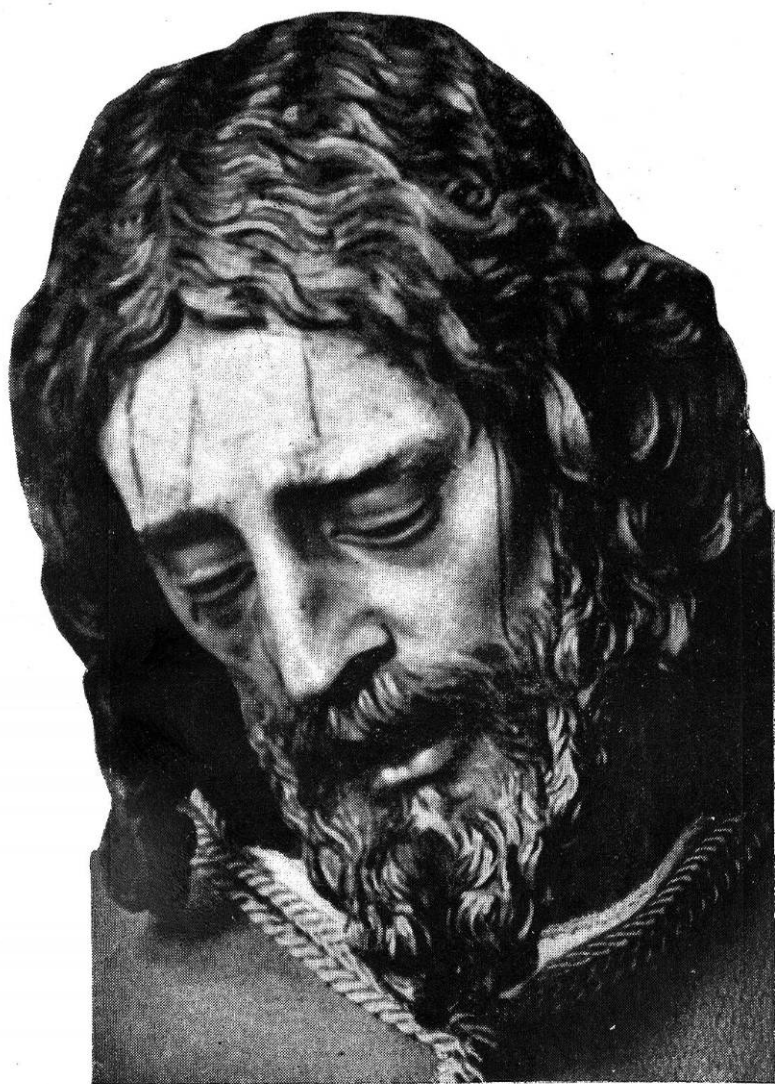
Santo Domingo de Guzmán.—Martínez Montañés. Año 1609.
Retablo del convento de Santo Domingo de Portaceli. Hoy en el
Museo de Bellas Artes.—Sevilla.



La Asunción de Nuestra Señora y la Santísima Trinidad.—Martínez Montañés, 1609.—Retablo del convento de Santo Domingo de Portaceli.—Relieves destruidos en el templo parroquial de San Bernardo, Sevilla, donde se conservaban.



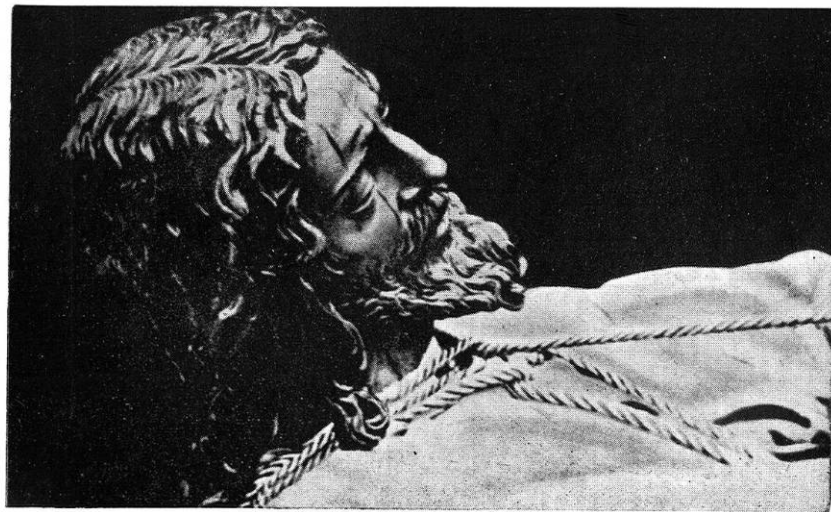
Jesús de la Pasión.—Martínez Montañés.—Hacia 1619.—Prodigiosa imagen titular de la Archicofradía del mismo título.—Templo del Divino Salvador, de Sevilla.—Estudio de conjunto.



Jesús de la Pasión.—Cabeza de la maravillosa escultura, obra de Martínez Montañés.
Hacia 1619.—Templo del Divino Salvador, capilla del Sagrario.—Sevilla.



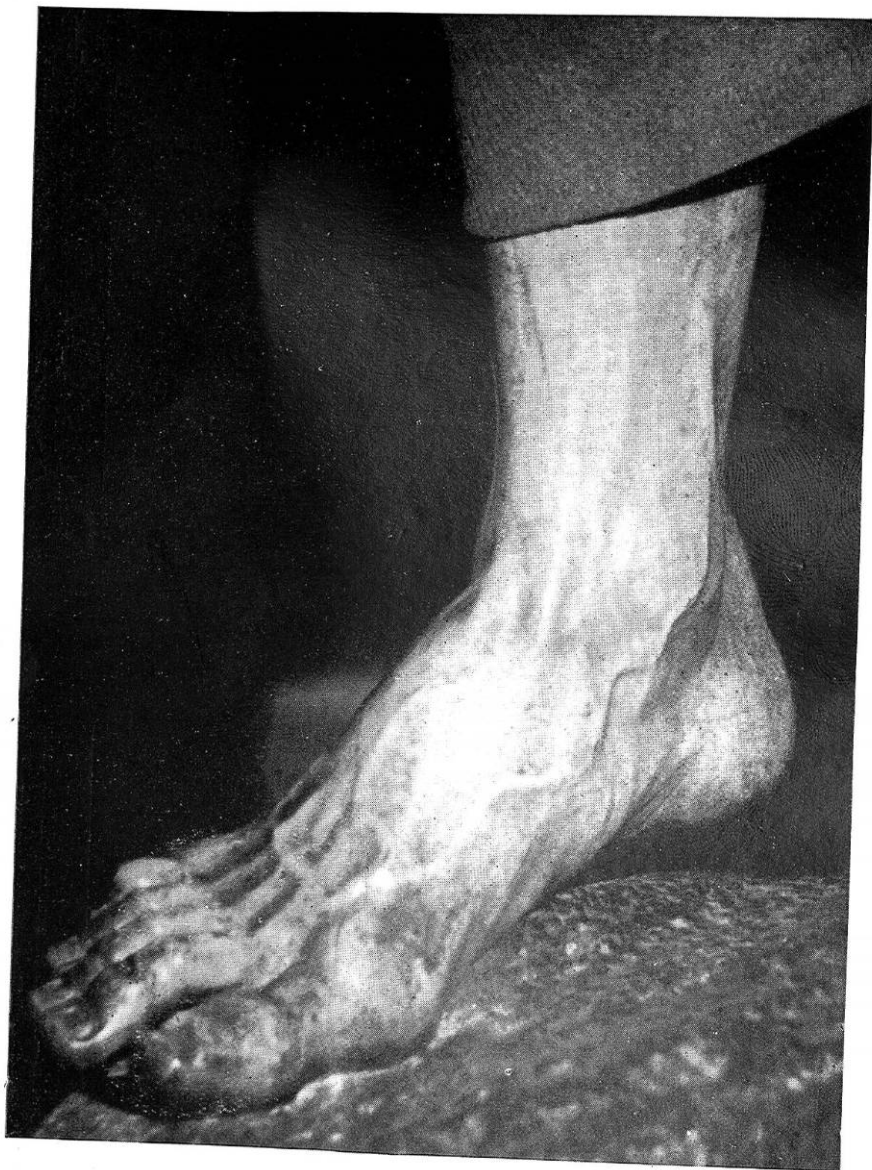
Jesús de la Pasión. — Martínez Montañés. Hacia 1619. — Templo del Divino Salvador. Sevilla. — Diversas posiciones de la escultura que fué admiración del genial maestro escultor.



Jesús de la Pasión.—Estudio de la cabeza (cabellos, barba y rostro) de la imagen.—Titular de la Archicofradía de la misma advocación. Templo del Divino Salvador. Capilla del Sagrario. Sevilla.



Jesús de la Pasión.—Estudio del rostro y manos. Templo del Divino Salvador. Capilla del Sagrario. Sevilla.



Jesús de la Pasión.—Detalle del pie derecho de la magistral escultura de Martínez Montañés.
Templo del Divino Salvador. Sevilla.

sibilitaron todo acuerdo; lo refleja con claridad la escritura que otorgaron doña Jerónima y Martínez Montañés ante Mateo Díaz el primero de abril de 1631, que no dudamos en divulgar por estimarla de interés.

«Por cuanto las dos partes nos concertamos en que yo Juan Martínez Montañés había de hacer un retablo conforme a una traza firmada de los Contadores de la Santa Iglesia de esta ciudad, según la escritura que otorgamos ante Alonso de Alarcón el día 4 de febrero de 1628 y es así que no hubo precio determinado para la obra, sino que los Contadores nombrarían una persona y yo Juan Martínez Montañés a otra que vieren el retablo después de acabado y por lo que lo tasaren habíamos de estar y pasar.

Y ahora que es llegado el tiempo de la tasación, se entiende que sobre ella habrá pleitos y diferencias, y por excusarlos, así como sus costas y gastos, atento a que ninguna de las partes tiene tan cierta su justicia que la contraria no pretenda alcanzar victoria, y por otras causas y razones que a ello nos mueven, estamos convenidos por vía de transacción en otorgar nuestro poder cumplido al licenciado Antonio Pérez Burgales, abogado en la Real Audiencia de Sevilla, para que como nosotros mismos nos pueda componer y concertar en la forma y manera que le pareciere y por lo que acordare pasaremos... Y el aprecio fué de 3.600 ducados, valor considerable en aquel tiempo, lo que justifica plenamente la admiración de los contemporáneos por la efigie de la Inmaculada, titular de la capilla actual, y la frase de la carta de todos conocida, que el cosmógrafo y literato Antonio Moreno Vilches escribió a su amigo Rodrigo Caro, con fecha en Sevilla el 2 de diciembre de 1631, que dice así:

«Para el día de Nuestra Señora de la Concepción ha de estar puesto el retablo e imagen que ha hecho Juan Martínez Montañés en uno de los altares de los alabastros que están debajo del órgano pequeño. Es la imagen la primera cosa que se ha hecho en el mundo con que Juan Martínez Montañés está muy envanecido».



Noticia concreta del dorado, estofado, encarnación y pinturas del retablo de doña Jerónima y de la magnífica reja figuran en la escritura de obligación que otorgaron Francisco Pacheco y Baltasar Quintero con doña Jerónima Zamudio ante el escribano público Juan de Carranza Andino el día 4 de mayo de 1629.

La cancelación de la escritura referida y por ende la conclusión total del retablo se verificó el día 27 de febrero de 1632, a presencia del mismo escribano (Oficio 23, libro 1.º, folio 557, v.º) y en resumen dice así:

«Francisco Pacheco y Baltasar Quintero, pintores de imaginería, damos carta de pago a doña Jerónima de Zamudio, viuda de Francisco Gutiérrez de Molina, de diecisiete mil reales en moneda de bellón que

habemos de haber cada uno de nos la mitad de ellos por razón de la pintura, dorado, estofado y encarnado del retablo y reja que la susodicha tiene en su capilla de la Santa Iglesia de esta ciudad, en conformidad con la escritura en que nos obligamos de hacer la dicha pintura así de las insignias de Nuestra Señora y santos que en dicho altar hay con lo demás a él perteneciente, como la pintura de la reja, como pasó en 4 de mayo de 1629».

Bajo la escultura de San Juan Bautista aparece de pincel el retrato del Jurado, y al lado de la Epístola el de la fundadora, ambos cuadros de Pacheco y fechados. En la reja subsiste el letrero que dice así: **ESTA CAPILLA Y ENTIERRO ES DE FRANCISCO GUTIERREZ DE MOLINA JURADO QUE FUE DE ESTA CIUDAD DE SEVILLA Y DE DOÑA JERONIMA ZAMUDIO SU MUJER».**

MARTINEZ MONTAÑES EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL, DE JEREZ DE LA FRONTERA, 1638-1640

Las incidencias de conciertos y de ejecución del magnífico retablo de San Miguel, de Jerez de la Frontera, ocuparon la atención de Martínez Montañés durante la primera mitad del siglo XVII. Una escritura otorgada el 12 de diciembre de 1638 nos proponemos evocar como epílogo de nuestro trabajo, no sólo por estimarla interesante, sino por el elogio que en ella se hace del genial maestro escultor y referirse al retablo aludido:

«Juan Martínez Montañés, escultor y arquitecto, otorgo en favor de la fábrica de la iglesia de San Miguel, de Jerez de la Frontera, y de su mayordomo y digo: que por cuanto el Provisor me encargó la obra de las cuatro historias que se han de poner en las entrecalles del retablo del altar mayor de dicha iglesia y de cuatro santos como se contiene en el mandamiento que es como sigue»:

«Han de ser las cuatro historias de todo el mayor relieve que se pudiesen hacer en las cajas que para ellas están en dicho retablo y los cuatro santos han de ser redondos y huecos por las espaldas y no han de ir labrados por detrás.

Estando labrada cada historia y cada santo se han de tasar en Sevilla por dos maestros que tengan taller y será a costa de la fábrica el llevar los santos y las historias de Sevilla a Jerez, el maestro lo ha de asentar con su gente y la iglesia le dará los andamios. Para comenzar la obra se han de dar al maestro quinientos ducados adelantados y los demás como se fuere haciendo la dicha obra, que no ha de comenzar hasta estar acabada la escultura del primer concierto y estar pagado de ella».

El elogio del maestro figura en el auto del Arzobispado, que dice así: «Se le encarga la obra considerando que ha hecho Juan Martínez Montañés toda la obra principal de este retablo MUY A SATISFACCION

DE TODOS LOS MAESTROS DEL ARTE Y PERSONAS BIEN ENTENDIDAS».

Así consta en el oficio 19, de Alonso de Alarcón. Libro 4.º Registro 15, del año 1638, del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Y con ello termina nuestra labor.



De los retablos y esculturas de Martínez Montañés, estudiados en este capítulo postrero, de nuestro homenaje al genial maestro, redactamos sucintos avances informativos para la Prensa periódica durante los años 1934 y 1935; ahora aprovechamos la oportunidad que se ofrece de publicarlos íntegros y formando un solo cuerpo.

CELESTINO LOPEZ MARTINEZ

Sevilla, 18 de junio de 1949.