

Martínez Montañés y los policromadores

IGNACIO HERMOSO ROMERO

Al aproximarnos a la escultura de Juan Martínez Montañés resulta interesante tener presente el papel que juega en su obra la necesaria presencia de los policromadores. El empleo de la madera cubierta con láminas de oro y pintada, tanto en la construcción de retablos como en la talla de imágenes –característico del barroco español–, convierten al artista responsable del dorado y estofado en un elemento fundamental para el conocimiento de este tipo de obras. En el caso de Montañés, no solo su trayectoria profesional, sino también vital, aparece constantemente vinculada al mundo de la pintura de esculturas y retablos.¹ Desde sus inicios en Jaén, y posteriormente en Granada bajo el magisterio de Pablo de Rojas, se relacionará estrechamente con este gremio. Ya instalado en Sevilla, uno de sus primeros colaboradores será el pintor, procedente de Alcalá la Real, Gaspar Raxis. El principal proyecto compartido entre los dos artistas jiennenses fue el retablo de San Juan Bautista para el convento de la Concepción de Lima, hoy en la catedral de esa ciudad [FIG. 3, p. 52]. El contrato lo firma Montañés en enero de 1607, comprometiéndose a entregar toda la obra «asi descultura como de dorado y estofado»,² por lo que nueve meses más tarde concierta con Raxis la policromía. Es interesante señalar que este documento lo acuerdan Raxis y el escultor, siendo este último –y no el comitente– quien contrata realmente al policromador.³ Con anterioridad, en agosto de 1599, ambos habían compartido el encargo de un retablo con destino a Panamá para el convento de la Limpia Concepción. En esta ocasión fueron López Bueno y Montañés los que encargaron a Raxis la policromía.⁴ Tal como debió de aprender Raxis de la tradición imperante en el siglo XVI, y al igual que habría visto hacer a su hermano Pedro en Granada, el pintor, siguiendo las indicaciones del contrato, se obligaba a realizar «todos los rostros manos i carnes muy bien encarnados de pulimento». En contra de lo criticado por Pacheco muy pocos años después, los contratos suscritos por Raxis en torno a 1600 aún contemplan de manera explícita la obligación de que las encarnaciones de las esculturas sean a pulimento, frente a las mate que los pintores comienzan a practicar de manera más o menos sistemática por esas mismas fechas.

Difícil resulta conocer el estilo artístico de Raxis: aunque se conservan abundantes datos documentales de sus encargos, son muy escasas las obras que han llegado hasta nosotros. De ellas, casi ninguna conserva su policromía original o un buen estado necesario para analizarla. Fue el responsable de la pintura de una de las grandes creaciones de Montañés, el *Niño Jesús*

1. Existen dos investigaciones, ambas inéditas, dedicadas a la policromía y Martínez Montañés: Moreno Galindo, 1996 y Moreno Galindo, 2013.

2. Bago, 1930, p. 229.

3. Bago, 1930, pp. 230 y 231.

4. López Martínez, 1932, p. 233.



FIG. 1. Gaspar Raxis, policromía del relieve de *San Lucas*, 1607. Retablo de San Juan Bautista, catedral de Lima.

de la hermandad sacramental del Sagrario de la catedral de Sevilla [CAT. 42]. Tallado en 1606, Raxis concierta con el mayordomo de la hermandad el pago de su encarnado y dorado en junio del siguiente año.⁵ También conocemos el retablo de San Juan Bautista de Lima, obra que ha sufrido las consecuencias de traslados y otras graves alteraciones en su fisonomía. Su restauración ha permitido devolverle parte de la calidad original. Aunque su policromía se encuentra bastante perdida, se aprecia que el artista recurre al uso de un esgrafiado simple, generalmente mediante puntos o rayas, para el estofado y al empleo en algunas zonas de decoraciones vegetales a punta de pincel de trazo muy sencillo⁶ [FIG. 1].

Las relaciones profesionales entre Montañés y Raxis son el más temprano ejemplo de la estrecha vinculación del escultor con el mundo de la policromía a lo largo de toda su vida. Ambos artistas comparten idéntica trayectoria vital. Naturales de la provincia de Jaén, dejan su Alcalá la Real de origen para formarse y trabajar en Granada. En esta ciudad, Gaspar Raxis coincidirá con su hermano Pedro, pintor y policromador habitual de su tío el escultor Pablo de Rojas, a su vez maestro en los primeros años de aprendizaje de Martínez Montañés. En este productivo taller ambos conocerán de primera mano el trabajo de policromía del llamado «padre de la estofa» –Pedro de Raxis–, y será aquí también donde Montañés empezará a apreciar, al ser testigo de la intensa colaboración entre Pablo de Rojas y su sobrino Pedro, el valor que estas policromías imprimían al trabajo previo del escultor. No es extraño o arriesgado pensar que la decisión, tanto de Martínez Montañés como de Gaspar Raxis, de trasladarse a la populosa Sevilla en busca de mejor porvenir la tomaran en un mismo momento o que el traslado de uno de ellos sirviera de acicate para que el segundo siguiera sus pasos. Lo cierto es que su temprana amistad y el hecho de ser paisanos los llevará a compartir con frecuencia encargos y proyectos, una vez ambos se establecen en Sevilla. La muerte en 1609 de Gaspar Raxis truncará esa amplia colaboración profesional entre los dos artistas alcalaínos.

Más sencillo resulta, por el contrario, seguir la trayectoria de la relación entre Montañés y otro de los más destacados policromadores de esa época en Sevilla, el onubense Baltasar Quintero,⁷ gracias a los diferentes contratos que se conservan de retablos y esculturas en los que ambos coincidieron. Menos difundida que la colaboración con el famoso Francisco Pacheco, la participación de Quintero en los proyectos de Montañés es, sin duda, la más fructífera, no solo por el número de encargos, sino por la especial relevancia de varias de estas obras dentro de la trayectoria del escultor, con proyectos tan destacados como los retablos para los conventos de Santa Clara y San Leandro. Esta relación se mantendrá hasta el final de sus respectivas carreras. En enero de 1637, Montañés contrata una de sus últimas obras, un *San Juan Evangelista* para el retablo de Alonso Cano en el monasterio de Santa Paula, y se compromete a tenerlo «acabado en toda perfesion assi de madera en blanco como pintado dorado y encarnado que queda a mi cargo»⁸ [FIG. 1, p. 186]. Para cumplir con esta obligación que recoge el con-

trato, vuelve a confiar en su amigo Quintero: aunque no se encuentra documentada, sin duda la policromía de esta imagen es obra salida de su taller. Algo similar debió de ocurrir con la escultura de *San Juan Bautista* del mismo convento, contratada al siguiente año.⁹

El estilo de Quintero sigue de manera inequívoca la tipología de motivos decorativos propios del estofado de las primeras décadas del XVII, cuando la presencia del grutesco –caracterizado por el uso de elementos fantásticos de carácter totalmente profano– había sido totalmente desterrada. Son ahora sustituidos por abundantes decoraciones vegetales, por la presencia de representaciones naturalistas de algunos animales, especialmente aves, por el uso de figuras infantiles y por la imitación de tejidos. Muy excepcionalmente el pintor introduce animales imaginarios –en gran medida ya anticuados para la época–, como en el retablo de la Anunciación del convento de San José del Carmen de Sevilla, de 1627 [FIG. 2]. Especialmente recurrentes en su obra son los pequeños adornos con flores formando ramilletes, que traza a punta de pincel y aplica de manera repetitiva sobre las túnicas de las figuras [FIG. 1, p. 186]. Como la gran mayoría de sus contemporáneos, y como recomienda Pacheco en su tratado,¹⁰ deja para las cenefas de los mantos los elementos decorativos más elaborados y vistosos. Encontramos aquí una gran variedad de colores aplicados a lo largo de todo el motivo, dibujados con preciosismo y para los que emplea luminosos tonos rojos, verdes, azules o amarillos. Esta colorida vegetación queda enmarcada en las obras de Quintero por elementos geométricos muy sencillos y, en muchos casos, por sucesiones de pequeñas esferas –imitación de perlas cosidas al tejido– realizadas a punta de pincel, que traza con detalle y a las que da volumen mediante el sombreado [FIG. 3]. Ejemplos de estas vistosas cenefas encontramos en dos de sus trabajos sobre esculturas de Montañés mejor documentados, los realizados para los conventos sevillanos de Santa Clara y San Leandro.¹¹ Especialmente cuidadas son también sus intervenciones sobre relieves, en los que enriquece la sensación de profundidad de la talla a través de los paisajes pintados en los fondos. Este efecto, introducido en la escuela sevillana a final del siglo XVI, fue expresamente elogiado por Pacheco en su *Arte de la pintura*¹² [FIG. 4]. Similar recurso utiliza en la parte posterior de algunas hornacinas para esculturas de bulto redondo, pudiéndose destacar en este sentido el esmero en la decoración de los nichos para las imágenes de Montañés en los retablos laterales del convento de Santa Clara.

En las encarnaciones, a pesar de los escasos años de diferencia entre sus contratos y los de Gaspar Raxis, apreciamos un cambio significativo. Ahora se hace constar ya expresamente en los documentos que las policromías deben ser mates, frente a los rostros y cuerpos con brillo que aún llegó a utilizar Raxis en varios de sus trabajos para Montañés. Así, en la policromía del retablo mayor de Santa Clara, que ejecuta Baltasar Quintero en 1623, se indica expresa-



FIG. 2. Baltasar Quintero, detalle de la policromía del retablo de la Anunciación, 1627. Convento de San José del Carmen, Sevilla.

5. López Martínez, 1932, p. 246.

6. El contrato, de 5 de octubre de 1607, contiene detalladas cláusulas sobre cómo debía realizarse la policromía. Bago, 1930, pp. 230 y 231. Agradezco a Fernando López Sánchez, director del Museo de Arte Religioso de la catedral de Lima, la información y documentación gráfica facilitada.

7. Díaz Hierro, 1965.

8. López Martínez, 1928a, p. 157.

9. Las policromías de los santos Juanes de Montañés para el convento de Santa Paula debieron de ser también de los últimos trabajos de Baltasar Quintero, que en abril de 1638 hace testamento. López Martínez, 1928b, p. 152.

10. «...usando dello en azefas, guarniciones y ropas principales y en partes donde luzga y se goce y sea estimado. Y en las demás cosas, en veces y lugares menos importantes [...] labores de grabado menos detenidas y costosas» (Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 463).

11. Las características formales de su obra permiten atribuir a Baltasar Quintero policromías no documentadas de esculturas de Martínez Montañés, como la del *San Juan Bautista* del Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

12. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 500.

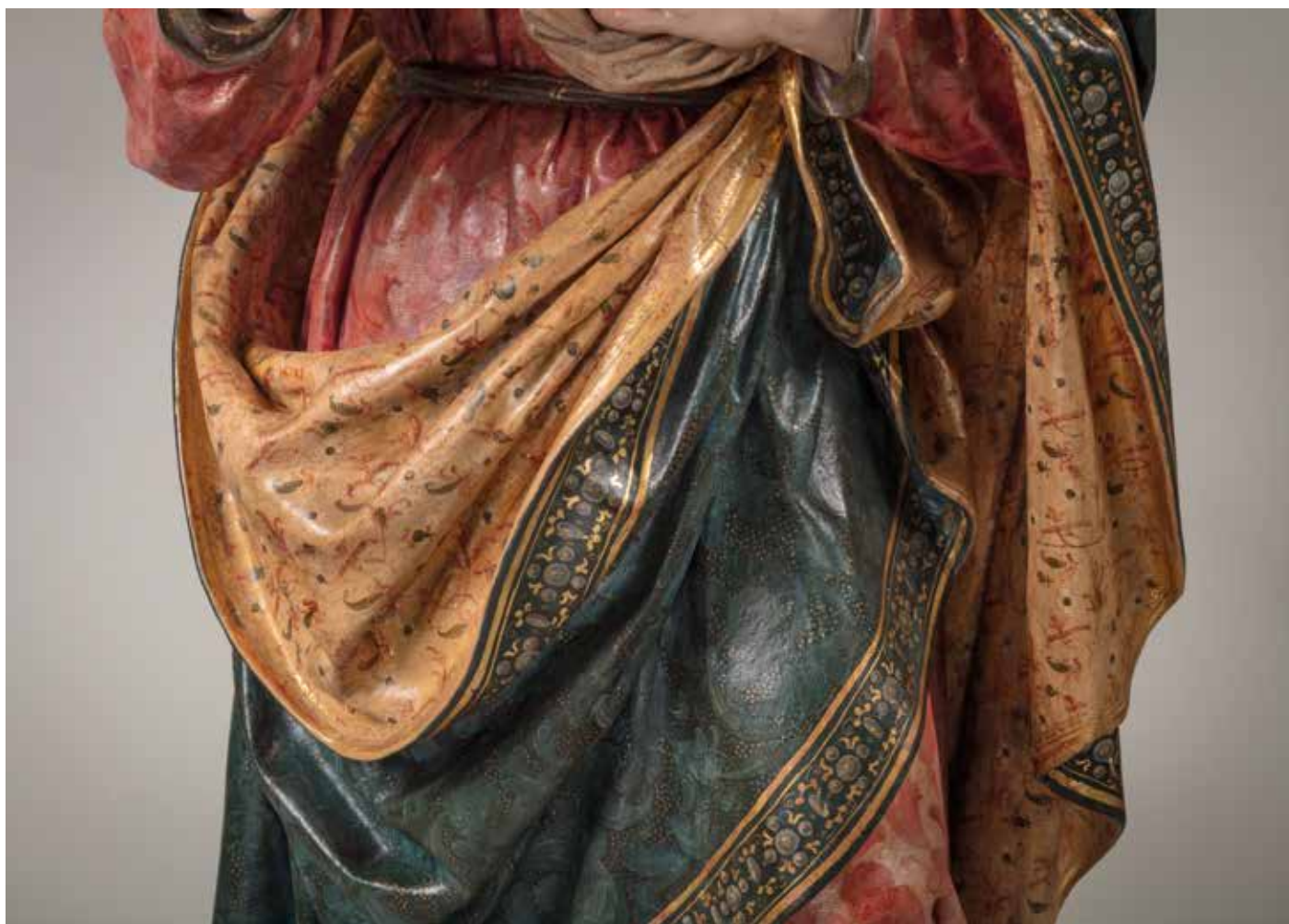


FIG. 3. Baltasar Quintero, detalle de la policromía de la *Virgen María*, 1622. Retablo de San Juan Bautista, convento de San Leandro, Sevilla.

13. López Martínez, 1928a, p. 54.
 14. López Martínez, 1932, p. 262.
 15. Bago, 1930, p. 229.
 16. Bago, 1930, p. 231.
 17. López Martínez, 1928b, pp. 151 y 152.

mente que: «todas las encarnaciones an de fer mate».¹³ Y cuando Quintero contrata diez años más tarde el retablo de San Juan Evangelista para el convento de San Leandro se compromete en los siguientes términos: «me obligo a dorar y encarnar de mate las figuras del retablo».¹⁴ Montañés debió de ser parte activa en la discusión sobre las policromías pulidas o mates que se suscitaba en Sevilla en torno al año 1600. Cuando los artistas se terminen decantando de forma unánime hacia estas últimas, el escultor lo hará constar así expresamente en sus propios contratos. Por el contrario, años atrás oscila entre ambas tendencias, como vemos que sucede al trabajar con Raxis y Quintero, llegando incluso a obligarse en un mismo proyecto tanto a policromías mate como a pulimento. El contrato de enero de 1607 para el retablo de la catedral de Lima incluye «el cristo encarnado mate»,¹⁵ mientras que, en octubre del mismo año, para los demás relieves del conjunto concierda con Raxis «que las encarnaciones de toda esta obra an de ser a pulimento».¹⁶

Quintero y Montañés mantuvieron una estrecha relación profesional y a su vez compartieron una gran amistad, de lo que es un elocuente testimonio el testamento otorgado el 6 de abril de 1638 por el pintor. En él nombra heredero de sus bienes a Fernando Martínez, hijo del escultor, que aparece a su vez como uno de los tres albaceas y al que se refiere en estos claros términos: «a Juan Martínez Montañés por las muchas obligaciones que declaro tenerle y por ser mi amigo».¹⁷ Estas *obligaciones* de las que habla deben de estar ligadas a encargos



FIG. 4. Baltasar Quintero, detalle de la policromía del relieve de *San Juan Bautista*, 1622. Retablo de San Juan Bautista, convento de San Leandro, Sevilla.

recibidos en los que su amigo escultor también estaba implicado, como sucede en el retablo de la parroquia de Santiago de Alcalá de Guadaíra. En su documentación contractual de 1629, el vicario y los *curas* de la iglesia señalan que encomiendan la escultura a Montañés y que lo más práctico es que se encargue la pintura antes del traslado a Alcalá, señalando a continuación que: «a benido a nuestra notizia que baltasar quintero es perssona muy perita en el dicho arte de pintar y que hara la dicha obra muy a satisfacción», añadiendo más adelante: «pedimos y suplicamos mande encargar y encargue la dicha obra [...] a el dicho baltasar quintero por ser el mejor oficial que oy se conosse deste genero de pintura».¹⁸ No parece muy desacertado pensar que detrás de estas opiniones bien podría estar el mismo Montañés, con quien el vicario y demás sacerdotes de la iglesia de Santiago estaban tratando a cuenta de la escultura del retablo.

Junto a Raxis y Quintero, el tercer colaborador habitual de Montañés fue Francisco Pacheco.¹⁹ A él se debe la policromía de varias de sus obras más reconocidas, como el *Santo Domingo de Guzmán penitente* [CAT. 26], el *San Jerónimo penitente* del monasterio de San Isidoro del Campo [CAT. 4] o el *Cristo de la Clemencia* [CAT. 55], todas ellas grandes hitos de su carrera. La maestría técnica y expresiva alcanzada por el escultor en estas obras las convierte a su vez en piezas clave en la trayectoria profesional del pintor, lo que, unido a su inestimable aportación teórica al conocimiento de la escultura policromada practicada en España en el siglo XVII,

18. Bago, 1932, p. 82.
 19. Sobre las policromías de Pacheco: Hermoso, 2016a.

hacen de él el más importante –y el único– policromador reconocido hasta la fecha en el barroco sevillano. La relación entre ambos está marcada por la polémica surgida en noviembre de 1621 a raíz del contrato firmado por Montañés para policromar el retablo mayor del convento de Santa Clara de Sevilla.²⁰ La contratación de retablos y esculturas estaba tradicionalmente regulada por la rigidez de las ordenanzas gremiales, que diferenciaban escrupulosamente los trabajos que correspondían a los entalladores y a los pintores de imaginería. Aunque la fama de los protagonistas del pleito de 1622, Pacheco y Montañés, ha dado notoriedad a este suceso, hay que tener presente que las disputas entre ambos gremios venían de tiempo atrás, debiéndose de producir cada cierto tiempo discusiones sobre qué podía o no contratar un escultor. Años antes, en torno a 1610, los escultores plantean un pleito defendiendo su derecho a encargarse de pintura y dorado. Frente a esta pretensión, el pintor Miguel Güelles, *en nombre de los maestros pintores vecinos de Sevilla*, reclama ante la Real Audiencia la defensa del cumplimiento de las ordenanzas.²¹ Estas disputas judiciales se enmarcan en el más genérico, y antiguo, debate sobre la supremacía entre pintura y escultura, del que Pacheco dejó un amplísimo argumentario teórico en su *Arte de la pintura*. En 1622, el pintor se implica de lleno en la polémica de Santa Clara escribiendo un breve texto titulado *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura*, al que añade el contundente subtítulo de *Contra Juan Martínez Montañés*.²² En él critica abiertamente la intromisión profesional de los entalladores en las labores propias del gremio de pintores y deja clara su opinión en frases tan rotundas como la siguiente: «la figura de mármol y madera está necesitada de la mano del pintor para tener vida».²³ Entre sus argumentos teóricos sobre la superioridad de la pintura, desliza ácidos comentarios que evidencian las profundas diferencias de opinión que debieron de surgir en ese momento con el escultor: «tampoco me meto en juzgar los defectos de sus obras, aunque los bien entendidos de Sevilla los hallan en las que ha puesto más cuidado; porque estoy persuadido que es hombre como los demás y no es maravilla».²⁴

Resulta cuanto menos curiosa esta seguramente agria polémica con los integrantes del gremio de pintores. Si nos detenemos en el contenido de las cláusulas contractuales en litigio, en poco o nada difieren de las de otros encargos anteriores del artista que, es de suponer, no generaron las discrepancias por el contrato con las monjas de Santa Clara. Ya en 1610 Montañés había concertado un retablo dedicado a san Pedro para la iglesia de Santa Catalina de Cazalla de la Sierra, en el que se hace cargo tanto de la escultura como de la policromía, según indica con claridad el documento: «juan martinez montañés a quien se encarga la obra a de poner toda la madera y las manos y lo a de dorar y estofar ansi el arquitectura como la escultura a su propia costa».²⁵ Algo similar ocurre con el contrato firmado conjuntamente por Diego López Bueno y Montañés en 1598 para el retablo de las monjas del monasterio de la Limpia Concepción de Panamá, en el que se manifiesta que ambos encargaron la pintura y dorado al pintor Gaspar Raxis por trescientos ducados.²⁶

Desconocemos cómo concluyó la disputa, pero sí sabemos que la justicia llega a reclamar copia de los documentos contractuales con la comunidad de clarisas y que finalmente, meses después del escrito de Pacheco y de esta solicitud del tribunal, es Montañés, y no ningún miembro del gremio de pintores de Sevilla, el que aparece firmando la carta de pago de las monjas del convento de Santa Clara por la realización de la pintura del controvertido retablo.²⁷ De hecho, en agosto de 1623, el pintor Quintero contrata el *dorado, estofado y encarnado*, señalando expresamente que se hará conforme a las condiciones con que Juan Martínez Montañés se encargó de hacerlo.²⁸ No debemos entender este enfrentamiento, como en ocasiones ha ocurrido, como algo exclusivamente personal entre el escultor y Pacheco, ya que realmente quien interpone el pleito es Miguel Güelles «y los demas pintores desta ciudad».



En cualquier caso, no derivaría en un problema duradero entre ambos, ya que los volveremos a encontrar trabajando juntos en un mismo encargo: el del retablo de la Inmaculada destinado a la catedral sevillana.²⁹ Tanto debió de ser así, que un tercer artista participa en este proyecto catedralicio, nada menos que el pintor Quintero, que había sido actor protagonista en el pleito sobre Santa Clara. Polémicas aparte, como en el caso de Quintero, también Pacheco nos deja claros testimonios de su aprecio hacia Montañés. A lo largo de su famoso libro hace referencia en varias ocasiones al escultor y a sus obras, refiriéndose a él como «mi amigo Juan Martínez Montañés, famoso escultor».³⁰

Si la obra de Quintero aporta a la escultura de Montañés los conjuntos posiblemente más atractivos desde el punto de vista decorativo, con un variado y armónico tratamiento de los diferentes paños de las figuras, las intervenciones de Pacheco en la obra del maestro son seguramente la contribución más destacada en el caso de las encarnaciones. Las colaboraciones conocidas entre ambos se centran mayoritariamente en tallas de escasa presencia o protagonismo de los paños, que se prestan poco a alardes decorativos, como es el caso del *Santo Domingo de Guzmán penitente*, pero que por el contrario fijan su atractivo en rostros de gran intensidad expresiva, como los santos jesuitas, o en cuerpos desnudos de cuidada anatomía modelados por el sufrimiento o la penitencia, como el *Cristo de la Clemencia* o el *San Jerónimo penitente* del monasterio de San Isidoro del Campo. En estas obras encontramos algunas de las más felices creaciones de Martínez Montañés, en las que, curiosamente, y no debe de ser casual, siempre aparece como su colaborador un mismo pintor: Francisco Pacheco [FIG. 5].

Aunque debemos el aspecto externo de muchas de las obras de Montañés al trabajo de alguno de los tres pintores citados, de manera puntual colabora a largo de su carrera con otros

FIG. 5. Francisco Pacheco, detalle de la policromía del *Cristo de la Clemencia*, 1603. Museo de Bellas Artes de Sevilla, en depósito en la catedral de Sevilla.

20. El 9 de noviembre de 1621 Montañés contrata con el convento de Santa Clara de Sevilla «hazer el dorado y encarnado del retablo». López Martínez, 1928a, p. 53.

21. El documento carece de fecha y aparece rubricado por el pintor Juan de Uceda, que precisamente en varias ocasiones trabajará junto a Martínez Montañés. Gestoso, 1899-1909, vol. II, p. 46.

22. Asensio, 1886, pp. XLIV-L.

23. Asensio, 1886, p. XLVII.

24. Asensio, 1886, p. L.

25. Contrato de 16 de marzo de 1610. López Martínez, 1932, pp. 249-250.

26. López Martínez, 1932, p. 233.

27. «...yo Juan Martínez Montañés [...] he rresevido de la [...] abadesa del convento de Santa Clara [...] quinientos ducados... por el dorado y estofado y encarnado del retablo del altar mayor [...] que yo estoy obligado de hazer» (2 de agosto de 1623). Muro, 1927, p. 208.

28. López Martínez, 1928a, p. 55.

29. López Martínez, 1932, p. 196.
30. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 372.

artistas. Los integrantes del gremio de pintores en Sevilla realizaban de manera más o menos habitual no solo trabajos sobre lienzos o tablas, sino que también ejercían de policromadores de escultura o se ocupaban del dorado y estofado de retablos. Escasos son los pintores de este periodo que no intervienen en algún momento en este tipo de trabajos. La más destacada y mejor documentada de estas colaboraciones esporádicas es con el pintor Juan de Uceda. Conocido por su trabajo como pintor de lienzos, Uceda contrató en 1610 junto a Montañés uno de sus más destacados retablos, el dedicado a san Juan Bautista para el convento de Santa María del Socorro de Sevilla [FIG. 6, p. 39].³¹ Su reciente restauración ha permitido recuperar no solo sus magistrales valores escultóricos, sino también los indudables méritos cromáticos y decorativos que presenta. El pintor, que desarrolló a lo largo de su carrera una intensa actividad como policromador de escultura, había iniciado años antes su colaboración con Montañés, cuando le encargó una imagen de *San Jerónimo penitente* con destino a las clarisas de Llerena en Badajoz [CAT. 2].³² En el convento del Socorro, Uceda, dentro del estilo imperante en el momento, aporta un cuidado y amplio repertorio de motivos decorativos en el que, frente al modo de trabajar de otros pintores como Quintero, emplea con más frecuencia elementos de carácter geométrico realizados con la técnica del esgrafiado, dando así un mayor protagonismo al brillo aportado por el oro [FIG. 6]. La calidad de este conjunto, así como su amplia trayectoria documentada en labores de dorado y estofado de esculturas y retablos, permite reivindicar la figura de Uceda como un destacado policromador dentro del extenso elenco de pintores especializados en este campo en la escuela sevillana del Barroco. A la nómina de pintores que intervienen sobre obras de Montañés se pueden añadir otros nombres acreditados como Vasco Pereira, uno de los más relevantes policromadores de las décadas finales del siglo XVI, autor junto al escultor de un retablo dedicado a san Juan Evangelista, ejecutado en 1602 para el monasterio de la Limpia Concepción de Sevilla, en el que asumen respectivamente la arquitectura y escultura y su dorado y estofado.³³ Conocemos también sus colaboraciones con Alonso Vázquez, junto al que aparece, en mayo de 1595, firmando un contrato con Pedro de Cornielles para un escultura de san Ginés destinada a Gibraltar.³⁴

Complejo es el caso del monumental retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera [FIG. 7, p. 40]. El largo desarrollo cronológico de su construcción, unido a los sucesivos encargos para su policromía –hasta seis contratos entre 1606 y 1645–, dificulta en gran medida el esclarecimiento de la efectiva participación de cada pintor, sobre todo si tenemos en cuenta que se citan en los documentos al menos ocho artistas diferentes. Después del encargo malogrado de 1601, que firman Juan de Oviedo, Gaspar del Águila y Montañés como ensambladores y escultores, y en 1606 Vasco Pereira y Juan y Diego de Salcedo como policromadores, la efectiva puesta en marcha del proyecto arranca dos décadas después. En 1627, Francisco Fernández de Llera declara tener encargado el cincuenta por ciento del dorado, estofado y pintura junto a Francisco Pacheco,³⁵ y en 1629 se acuerda de nuevo la policromía de manera mancomunada entre cuatro pintores: los dos citados junto a Alonso Cano y Pablo Legot, a los que se une temporalmente también Lucas Esquivel. A este nutrido grupo se incorpora meses más tarde Juan del Castillo en sustitución de Cano. Entre estos artistas deben de estar los autores del dorado y estofado de la parte del retablo y escultura que entrega Montañés antes de su definitiva salida del proyecto en 1641, cuando cede todo lo pendiente al escultor José de Arce y se contrata un nuevo policromador: Juan de Soto. Este último será reemplazado en 1645 por Gaspar Ribas, definitivo autor de gran parte de la policromía del conjunto. En todo caso, en el retablo de Jerez parece clara la diferencia entre lo ejecutado por Ribas y lo que estaba estofado con anterioridad a 1645: una parte de la policromía que decora los elementos arquitectónicos y varias esculturas y relieves. Entre ellas destacan las de *San Pedro* y *San Pablo*, de cuidada ejecución, especialmente en los bordes de



FIG. 6. Juan de Uceda, policromía del *Martirio de san Juan Bautista*, 1610-1620. Retablo de San Juan Bautista, iglesia de la Anunciación, Sevilla, procedente del convento de Santa María del Socorro.

ambos mantos, trazados con delicada decoración a punta de pincel [CAT. 35 y CAT. 36]. Estas cenefas presentan la consabida decoración vegetal tan frecuente en la época, ejecutada aquí con indudable calidad y animada con la presencia de animales y figuras infantiles que se enredan entre el ramaje de vivos colores. Estas pequeñas aves –y algunos insectos– recuerdan los detalles anecdóticos de carácter naturalista que aparecen con frecuencia en los cantorales monásticos y catedralicios iluminados. Los trabajos en ambos apóstoles parecen ser obra de manos diferentes, hasta la fecha sin identificar de modo definitivo [FIG. 7].

Pero, sin duda, donde encontramos el conjunto de policromías más señalado dentro de la obra de Montañés es en el monasterio de San Isidoro del Campo de Santiponce [FIG. 6, p. 22]. Al igual que la arquitectura de su retablo y sus tallas están consideradas entre lo más re-

31. López Martínez, 1932, p. 248.

32. López Martínez, 1932, p. 240.

33. López Martínez, 1932, p. 236.

34. A este mismo artista se ha atribuido la policromía de *San Cristóbal* de 1597 [Cat. 1], por su similitud formal con el retablo de la Asunción de la catedral de Sevilla, policromado por Vázquez en 1594. Moreno Galindo, 2014, p. 125.

35. López Martínez, 1928b, pp. 41 y 42.



FIG. 7. Detalle de la policromía de *San Pablo*, hacia 1630-1642. Retablo mayor de la parroquia de San Miguel, Jerez de la Frontera (Cádiz).

levante del arte sevillano de la primera mitad del XVII, su policromía es uno de los conjuntos más destacados dentro del ámbito hispalense de la época. Su riqueza decorativa y la calidad de cada detalle las convierten posiblemente en las más importantes policromías aplicadas a la escultura y retablística salida del taller de Martínez Montañés. El banco del retablo mayor presenta motivos vegetales de vivos colores, comunes en el arte español de este periodo, pero con la peculiaridad en este caso de estar realizados con una notable complejidad y delicadeza, tanto en el diseño de cada paño como en el trazado y colorido de los elementos a punta de pincel que los forman, entre los que se incluyen múltiples figuras de pequeños ángeles entrelazados con las hojas y ramas [FIG. 8]. Estos personajes infantiles llevan en ocasiones instrumentos musicales como trompetas o guitarras, mientras que en otros casos juegan con racimos o cestos de uvas o con ramos de espigas de trigo, en clara alusión a la eucaristía presente en el sagrario central. Completan esta fina decoración, de una gama amplia de vivos colores, dos pequeñas escenas –nuevamente de carácter eucarístico– que centran los paños laterales y en las que se narra la caída del maná y los exploradores de la tierra de promisión regresando con el racimo de uvas, adecuado complemento para la Última Cena pintada sobre la puerta del sagrario.

Aunque necesitada de restauración, ya que la suciedad acumulada oculta gran parte de su calidad y colorido, la policromía que presenta la mayor parte de las esculturas y relieves es de riqueza similar a la aplicada en la arquitectura del retablo. Resulta especialmente cuidada en las escenas de la adoración de los pastores y de los Reyes del primer cuerpo, con una primorosa ejecución de sus múltiples motivos decorativos [FIG. 9]. Su autor se ciñe a los consabidos elementos de carácter vegetal propios de la época, pero los dibuja con extremada delicadeza y los enriquece con abundantes figuras infantiles y con pequeños detalles individualizados para cada personaje. Así, en las imágenes de la Virgen incluye referencias marianas, como coronas, anagramas o símbolos de las letanías; mientras que en otros casos encontramos, por



FIG. 8. Detalle de la policromía del banco, hacia 1609-1612. Retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla).

ejemplo, herramientas de carpintero o cruces pontificias, atributos característicos de san José y san Pedro, respectivamente.

Completan la rica policromía de la obra montañesina en San Isidoro del Campo las tres obras de formato reducido que se encuentran en la llamada capilla del Reservado [FIG. 1, p. 130]. La *Virgen con el Niño* que preside su retablo [CAT. 5], junto con las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana* que la acompañan [CAT. 6 y CAT. 7], presentan una esmerada policromía salida de la misma mano que pintó gran parte de las esculturas del retablo mayor. Destaca la imagen de la Virgen, con un armonioso colorido que combina el rosa de su túnica con el azul verdoso del manto, magnífico complemento a la delicada expresión maternal y al rítmico diseño de las telas que aporta la talla. Ambos, túnica y manto, merecen una detenida observación que permita apreciar la detallada decoración realizada a punta de pincel. En la túnica, la decoración vegetal monocroma aparece repleta de flores y ángeles, a los que se suma en lugar bien visible el monograma de María. El manto, con dibujo de similar composición, se enriquece con aplicaciones en relieve como las usadas en la Virgen de la escena de la adoración de los Reyes del retablo mayor. Centra el diseño una corona sostenida por dos ángeles, alusión a la realeza de María. Especialmente cuidada resulta la cenefa, con elementos vegetales de vivos colores entre los que se intercalan pequeñas figuras infantiles desnudas portando símbolos marianos como el espejo, la palmera o la torre, todo ello, sin duda, obra de un consumado artista en el empleo del estofado [FIG. 1, p. 126]. De diseño similar, pero más simplificado, son las policromías de las esculturas de *San Joaquín* y *Santa Ana* situadas a ambos lados [FIG. 10].

Este magnífico conjunto de policromías de San Isidoro del Campo no se encuentra documentado, por lo que hasta la fecha desconocemos con certeza quién fue el artista –o, más posiblemente, artistas– que se encargó de él. Descartado el jiennense Gaspar Raxis, uno de los más habituales colaboradores del maestro, por su pronto fallecimiento, se podría bus-



FIG. 9. Detalle de la policromía del relieve de la *Adoración de los pastores*, hacia 1609-1612. Retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla).

36. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 498.

37. Se ha planteado, en ocasiones, la posibilidad de que se realizara años más tarde (Respaldiza, 2002c, pp. 108-109). Sugiriéndose otros posibles autores como Gaspar Ribas, habitual policromador de su hermano Felipe y autor de la mayor parte de la policromía del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, Pablo Legot e incluso Alonso Cano.

38. López Martínez, 1928a, pp. 37-39.

39. López Martínez, 1932, p. 249.

40. López Martínez, 1932, p. 250.

car la autoría entre los otros dos pintores que trabajan con más asiduidad con Montañés: Pacheco y Quintero, aunque razones estilísticas aconsejan descartar también ambas hipótesis, a pesar de que en muchas ocasiones se ha atribuido al primero. Gracias al *Arte de la pintura* sabemos que Francisco Pacheco efectivamente policromó el *San Jerónimo penitente* del retablo mayor, de lo que deja claro testimonio al describir así su labor: «y, sobre todo, el San Gerónimo en la penitencia de San Isidoro del Campo, del mismo artífice, cosa que en este tiempo en la escultura y pintura ninguna le iguala».³⁶ Por el contrario, no hace mención al resto del conjunto, cuyo estilo, por otra parte, no parece tener relación con otras obras conocidas de Pacheco.³⁷ En todo caso, nos encontramos ante un artista que se recrea en los motivos representados, huyendo de una repetición adocenada y un dibujo apresurado, algo a lo que fácilmente podría tenderse teniendo en cuenta la envergadura del trabajo encomendado. El resultado se puede considerar brillante, alcanzando una calidad que en pocas ocasiones encontramos en las policromías sevillanas del siglo XVII.

Conocida es la endogamia en los vínculos familiares dentro de los gremios artísticos, que en el caso de la escuela sevillana resulta especialmente llamativa. No es ajeno Montañés a esta situación, poniéndose, una vez más, en estrecha relación con el mundo de los policromadores. En concreto, emparentará con una conocida

familia, los Saucedo o Salcedo, que con ambos apellidos figuran en los documentos. La segunda esposa del escultor fue Catalina de Sandoval –el apellido de su madre–, hija de Diego de Salcedo y nieta del también pintor Juan de Salcedo y del escultor Miguel Adán, con la que contraerá matrimonio en abril de 1614. De la estrecha relación profesional y de amistad entre el escultor y su familia política dan cuenta diferentes contratos en los que, de un modo u otro, aparecen asociados. En 1604, Diego de Salcedo, que diez años más tarde se convertirá en su suegro, se compromete junto a Montañés a ejecutar un retablo para el convento de clarisas de Cazalla de la Sierra,³⁸ y en marzo de 1610 aparece como fiador del maestro en el contrato para el retablo y reja de la capilla de Santa Catalina de la iglesia mayor de la misma localidad.³⁹ En ese mismo año el escultor es el fiador de sus futuros suegros en el «arriendo de casas»,⁴⁰ muestra inequívoca de que les unía cierto grado de amistad y confianza. Incluso a la muerte en 1622 de Juan de Salcedo figuran en su testamento como albaceas dos de sus compañeros de profesión: los policromadores Antonio Pérez y Baltasar Quintero, y un escultor: Martínez Montañés. El gran proyecto –finalmente frustrado– que comparten los Salcedo y Montañés es el del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, que contó inicialmente para su dorado y policromía con el concurso de esa familia y de Vasco Pereira, contratados en 1606, aunque no se llegará a ejecutar hasta muchos años después y por otros pintores diferentes.

De la producción de la familia Salcedo nos han llegado importantes testimonios como el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, iniciado en 1609 y en el que



FIG. 10. Detalle de la policromía de *Santa Ana*, hacia 1609-1612. Capilla del Reservado, monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla).

participaron también Vasco Pereira y Diego de Campos. Como ocurre con Gaspar Raxis, el estilo de Juan de Salcedo y su hijo Diego se encuentra a caballo entre las formas practicadas en la segunda mitad del siglo XVI, continuadoras de los modos de trabajar del pleno Renacimiento, y los cambios que en el ámbito de las policromías se imponen al inicio del siglo siguiente. Hay que tener en cuenta que, aunque se trata de un autor fallecido en 1622, sus primeros trabajos documentados se remontan varias décadas atrás, hasta 1570. Reflejo de esa transición son las cláusulas contractuales donde todavía se hace referencia a las policromías a pulimento o en las que queda constancia expresa de las dudas o vacilaciones sobre su sustitución por encarnaciones mates. En este sentido es llamativo un contrato de Salcedo de una fecha tan avanzada como 1616 en el que se indica que «es condición que todas las encarna-

FIG. 11. Atribuido a Juan Martínez Montañés, detalle de *San Francisco de Asís*, hacia 1625-1630. Iglesia de San Francisco, Cádiz.



ciones de las dichas ystorias y santos an de ser encarnadas de mate (o pulimento como fuere el gusto y pareser de las señoras monjas que lo mandan hazer)».⁴¹

No debe de ser casualidad la presencia de varios de los más destacados pintores sevillanos de la época en las obras del maestro. Sin duda, siendo un artista de tan reconocido prestigio en el ámbito sevillano, debió de cuidar con detalle cada fase de los encargos contratados. En este proceso lineal era clave la policromía, y Montañés tendría muy en cuenta a quién se daba participación en este aspecto cuando se trataba de obras salidas de su mano. Podemos imaginar que, en las ocasiones en que le fue posible, debió de ser determinante en la selección de la persona elegida, contratando incluso él mismo directamente al policromador. Así sucedió repetidamente –no sin cierta polémica– con Raxis o Quintero. Debemos considerar que, en muchas ocasiones, los trabajos de escultura y policromía de un mismo proyecto se contrataban de manera independiente, y no era extraño tampoco que por razones económicas se retrasara el encargo del dorado y la pintura. A pesar de ello, se puede suponer que su prestigio en los ámbitos cultural y artístico de la ciudad facilitarían que su opinión se valorase en muchas de estas contrataciones.

Consciente, sin duda, de que el juicio del espectador dependía en gran medida no solo de su propio trabajo, sino también de la más o menos acertada intervención del pintor, Montañés

incluye en las pormenorizadas cláusulas contractuales claras referencias al cuidado que debía poner este sobre el trabajo del escultor, con frases tan expresivas como la siguiente: «se an de aparejar con tanto primor y curiosidad que paresca que no se a hecho el tal aparejo sino que esta como quando salio de las manos del escultor».⁴² Igual prevención hacia lo realizado por el policromador encontramos en contratos anteriores, con condiciones en este sentido como las que acepta Raxis en el encargo que recibe para la pintura y dorado del retablo de la Concepción de Lima en 1607. En este documento podemos leer una elocuente disposición, detrás de la cual está la mano y el pensamiento del escultor en relación con la intervención del pintor y el valor que daba a su propio trabajo: «todos los aparejos con que se an de aparejar las rropas an de ser cernidos por vn tamiz delgado de manera que quando bengan a estar aparexadas de bol para dorar no este tapado nada del primor y gracia de la escultura» [FIG. 11].⁴³

El insigne escultor, que nos dejó algunas de las más sublimes creaciones del barroco sevillano, convivió a lo largo de su dilatada carrera profesional y vital con el mundo de la policromía. No solo por sus ineludibles relaciones profesionales con ese gremio, sino también por el hecho de que en él encontró algunas de sus grandes amistades e incluso una parte notable de sus relaciones familiares. Montañés se relacionó a diario desde sus inicios con los estofadores, por lo que sin duda conoció de primera mano su trabajo y debió de ser muy consciente de la importancia que este tenía en la escultura que se practicaba en Sevilla en los siglos XVI y XVII. La contemplación hoy de sus geniales obras debería prestar mayor atención a esa pintura aplicada en ellas. Muchas veces, la observación y estudio de las grandes creaciones de la escultura del barroco español obvia la labor del pintor autor de sus policromías, cuando esta es parte integrante de aquella y en cierta medida corresponsable del mayor o menor aprecio que la madera tallada puede provocar. Sin llegar a la sentencia categórica de Francisco Pacheco cuando afirma que la escultura respecto de la pintura es pobre, oscura y muerta si faltan los colores para darle vida,⁴⁴ hay que reconocer el papel de autores hoy ignorados como Raxis, Quintero o Salcedo, que aportaron méritos añadidos al trabajo escultórico de Juan Martínez Montañés y contribuyeron a que en el pasado se le llamara, y aún se le conozca, con el sobrenombre de *el dios de la madera* (policromada).

41. Contrato para el retablo de San Juan Evangelista del convento de Santa María la Real de Sevilla, 30 de septiembre de 1616. Muro, 1935, p. 77. La opción de usar encarnaciones pulidas finalmente se tachó en el documento contractual original.

42. Contrato para el retablo mayor de Santa Clara, 1621. López Martínez, 1928a, p. 53.

43. Bago, 1930, p. 230.

44. «La escultura no puede hacer una imagen perfectamente sin el dibujo, que es la parte esencial de la pintura, y sin sus colores para que tenga hermosura y vida, queda bastante probado, que respecto de la pintura es pobre, oscura y muerta» (Pacheco, 1649, ed. 2001 p. 136).