

Propuesta metodológica para el análisis estilístico y técnico de imágenes de vestir de bulto redondo. Aplicación a una imagen del Siglo XVII

David Triguero Berjano

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo desarrollar una propuesta metodológica para estudiar los aspectos ocultos e infravalorados de las imágenes de vestir: las estructuras internas y los sistemas de construcción, ensamblajes y articulaciones, y la puesta en valor de estos estudios como modelo de análisis estilístico y técnico que permitan profundizar en el conocimiento de la autoría, avatares e intervenciones de las imágenes. Además, se persigue establecer una serie de recomendaciones para la conservación-restauración de estas imágenes de vestir. Para ello, un aspecto fundamental ha sido esclarecer el concepto de "imagen de vestir" y el reconocimiento de sus diferentes tipologías, paso previo indispensable para lograr una puesta en valor efectiva. La metodología se ha aplicado a una imagen del siglo XVII de Sto. Domingo de Guzmán, lo que ha permitido atribuirlo a Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), famoso escultor imaginero de la escuela sevillana del siglo XVII.

Palabras clave: imágenes de vestir, vestideras, Juan de Mesa, escuela sevillana, barroco

Methodological proposal for the stylistic and technical analysis of images of round-shaped clothing. Application to a 17th century image

Abstract: This article aims to develop a methodological proposal to study the hidden and undervalued aspects of vested polychromed freestanding sculpture: internal structures and construction systems, assemblies and joints, and the enhancement of these studies as a model of stylistic and technical analysis that allow deepening the knowledge of the authorship, avatars and interventions of the images. In addition, the aim is to establish a series of recommendations for the conservation-restoration of mannequin vested sculpture. To do this, a fundamental aspect has been to clarify the concept of "clothing image" and the recognition of its different typologies, an essential previous step to achieve an effective enhancement. The methodology has been applied to a 17th century image of Sto. Domingo de Guzmán, which has allowed it to be attributed to Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), a famous image sculptor of the Sevillian school of the 17th century.

Keywords: vested statues, mannequin, Juan de Mesa, Sevillian school, baroque

Introducción

Las imágenes de vestir constituyen una de las líneas genealógicas que se han desarrollado con más profusión dentro de la imaginería, no obstante, la investigación de la bibliografía existente pone de manifiesto que han sido escasamente estudiadas o, que la mayoría de estos estudios son investigaciones parciales. Sirva de ejemplo el informe sobre el estado de conservación de la imagen de la Esperanza Macarena de Sevilla, realizado por el jefe del Departamento de Escultura del Instituto del Patrimonio Cultural de España, D. Joaquín Cruz Solís realizado en 1973, titulado "Informe sobre el estado de conservación y de la restauración aconsejable de la cabeza y manos de

la imagen de María Santísima de la Esperanza Macarena [...]" (ICROA 1973). Como se aprecia en el título, en este informe se obvia tanto el diagnóstico como la propuesta de intervención de las partes ocultas de la imagen (cuerpo, candelero y brazos). Otro ejemplo lo encontramos en la publicación *Las vírgenes de la Semana Santa de Sevilla* del catedrático Jesús Palomero, en la que trata los aspectos históricos y estéticos de las imágenes, obviándose de nuevo las partes ocultas (Palomero 1983).

A la hora de definir la imagen de vestir siempre se habla de una escultura formada por cabeza, tronco, brazos, manos y armadura -o parte inferior del cuerpo-, dándose todo el protagonismo a lo morfológico, estilístico y técnico de

las partes nobles: la cabeza y las manos. En este sentido, se han menospreciado el resto de los elementos que la componen y que quedan ocultos tras las vestiduras. No obstante, estos elementos estructurales constituyen un valioso testimonio de la sociedad y la cultura de la época, e incluso pueden aportar información sobre aspectos tan importantes como la procedencia geográfica y la autoría de la obra. Por estos motivos, en este trabajo se pretende establecer un modelo metodológico a seguir para el análisis y estudio de las imágenes vestideras.

Además, la imaginería de vestir es el producto de un largo proceso evolutivo, por lo que en su estudio se hace necesario tener en cuenta factores como la ideología, las técnicas existentes, la iconografía y el estilo propios de cada época. Esta evolución ha tenido un carácter constante y aún hoy en día se siguen dando cambios. El hecho de que muchas de estas imágenes sigan desempeñando un uso litúrgico importante, hace que los cambios se den incluso en nuestros días sin valorar las estructuras originales, por eso es perentorio una metodología que permita el estudio y conservar las estructuras evitando procesos de modificación innecesarios y pérdida de estas.

En resumen, la falta de valoración generalizada de estas estructuras hace que la mayoría de las imágenes de vestir que conservamos hayan sido objeto de numerosas

intervenciones, que han modificado y transformado su aspecto físico, tanto su morfología como su fisiología. Muchas de las imágenes han sido retalladas y repolicromadas, al mismo tiempo que se modificaban sus cuerpos, brazos y otras estructuras. Por ello, esta investigación pretende poner de manifiesto la necesidad del estudio de los elementos ocultos de las imágenes de vestir, ya que son una parte fundamental de la obra y por tanto también deben conservarse.

Metodología

La metodología aplicada de tipo inductiva se ha aplicado a más de un centenar de casos para su validación, realizándose varios artículos para diversos congresos y publicaciones (Triguero 2019a, 2019b). El método desarrollado se basa en el estudio, la observación y el análisis comparativo de imágenes de vestir. Establecer unas pautas para el estudio y la comparación de estos es por tanto fundamental. Para ello, se ha diseñado una metodología interdisciplinar que abarca diferentes ámbitos, que van desde la Historia del Arte, las Bellas Artes y sus procesos técnicos, y la Conservación–Restauración. A este respecto, cada disciplina científica aporta una perspectiva diferenciada de la que se extraen valiosas informaciones que servirán para respaldar o refutar la hipótesis de trabajo [Figura 1].

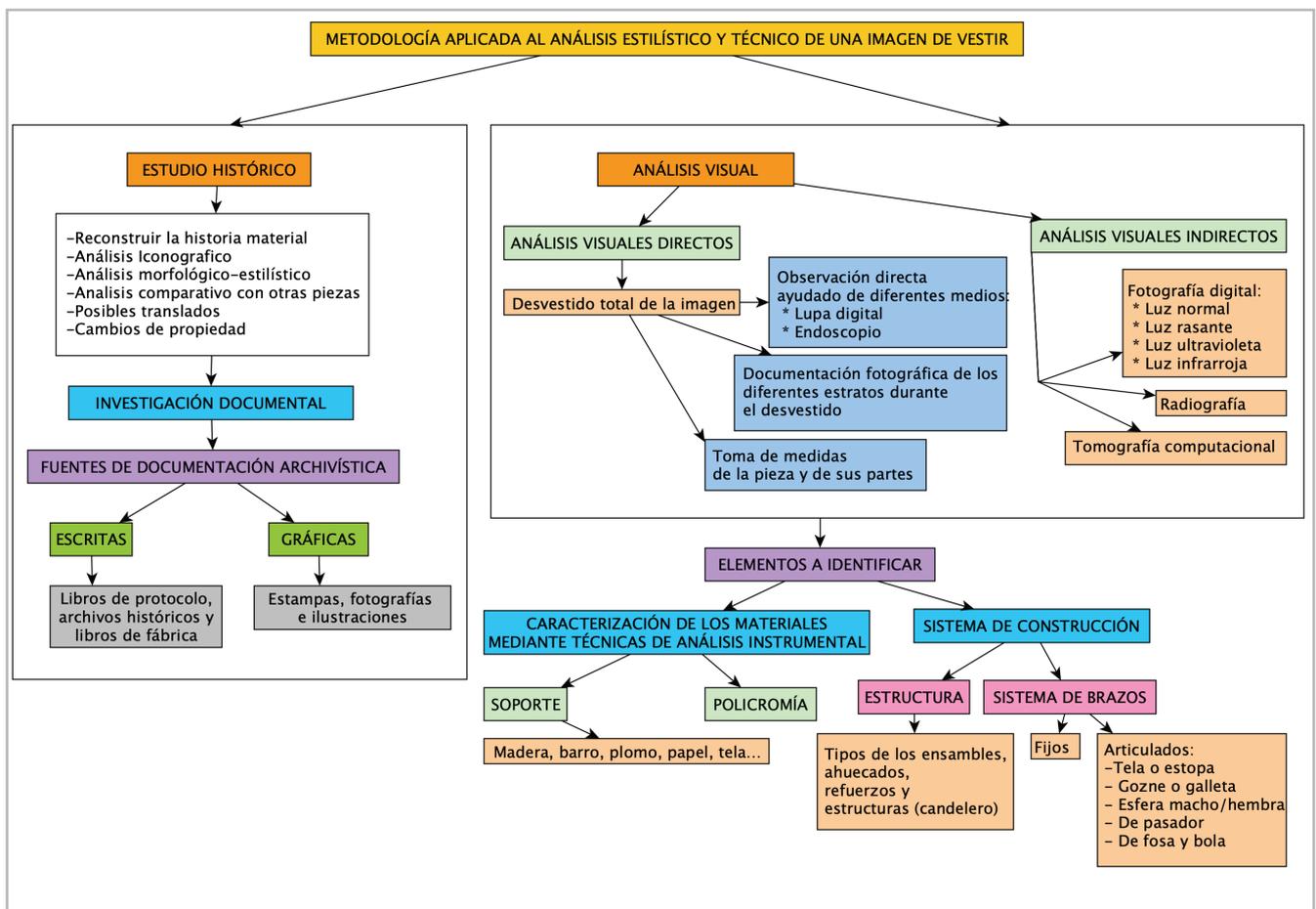


Figure 1.- Esquema de la metodología aplicada al análisis estilístico y técnico de una imagen de vestir

Reconocemos dos fases en nuestra metodología: en primer lugar, se hace necesario realizar un estudio histórico a partir del análisis de toda la documentación existente, bien sea escrita o gráfica. Esto servirá para situar la imagen en el contexto artístico en el que fue creada, así como, si existieran documentos, conocer las intervenciones que pudiera haber tenido a lo largo de su historia material. En el segundo paso, es indispensable la investigación de campo, es decir, poder estudiar obras de primera mano, con la ayuda de diferentes herramientas como la lupa digital o el endoscopio [Figura 2], y si fuera posible poder realizar métodos de análisis científico (radiografías, TAC, análisis de materiales, etc). Sin embargo, esta es la parte más compleja de la metodología para este tipo de imágenes, pues, en el ámbito cultural en el que se inscriben este tipo de bienes culturales, existe una significativa y bien conocida reticencia a su libre acceso. Es frecuente encontrar impedimentos por parte de los propietarios o custodios de estas imágenes de culto para que puedan verse despojadas de sus vestiduras y más aún que puedan ser fotografiadas y poder publicar los resultados obtenidos. A veces, tan solo el profesional de la conservación-restauración tiene el privilegio de poder acceder a los elementos más ocultos de estas imágenes. Por lo que la intervención de este tipo de obras de arte es el momento metodológico ideal para poder estudiarlas con detenimiento (Amador 1995: 249). Por eso, los casos

de estudio más valiosos son aquellos sobre los que se ha practicado un diagnóstico o tratamiento de restauración-conservación, pues es posible extraer conclusiones más fiables.

Las tipologías de la imagen de vestir de la escuela sevillana

Uno de los objetivos prioritarios en las investigaciones que involucran a imágenes de vestir es el de definir correctamente la tipología de la obra. Para ello, se emplea una exhaustiva clasificación taxonómica que se ha diseñado atendiendo a los diversos elementos estructurales que conforman la realidad material de todas aquellas imágenes que hoy día pasan por "imágenes de vestir" [Figura 3].

Dentro de las genealogías que se insertan como imágenes de vestir se encuentra, en primer lugar, la distinción entre las imágenes que son creadas para ser vestidas y aquellas que, por circunstancias se transforman en vestideras. Dentro de las imágenes realizadas expresamente para ser vestidas, se diferencian tres tipologías: 1) imágenes de vestir de "maniquí", las cuales tienen talladas y en algunos casos articuladas todas sus extremidades, 2) "imágenes de vestir de candelero", tipología originaria de España, que



Figure 2.- Interior de la escultura de Sto. Domingo de Guzmán de Bormujos, en la que podemos observar el sistema de ensamble y ahuecado gracias a la captura de imágenes a través de un endoscopio: ©David Triguero Berjano.

aparece en el siglo XVI y es el resultado de la evolución y transformación de las imágenes de bulto redondo para ser vestidas (Infante 1971), y 3) tipología de bulto redondo policromada expresamente realizada para ser vestida (Triguero 2014).

Muchas fueron las causas que desencadenaron el cambio de gusto en lo referente a la consideración de las imágenes, tanto en las de bulto redondo que habían sido desmochadas para ser vestidas como en las de candelero, que empezaron a verse como poco decorosas o inapropiadas. Así, apareció una ortodoxia estética que promovió la realización de obras escultóricas que, aunque eran destinadas a ser vestidas, debían ser de bulto redondo policromada y terminada en todas sus partes. Por tanto, los factores históricos que desencadenaron la aparición de esta nueva tipología formal y estética fueron cruciales y, por tanto, deben ser tenidos en consideración. No en vano, un aspecto que pudo contribuir al cambio de gusto fue la importancia del pensamiento trentino o contrarreformista. En la España de principios del siglo XVII, especialmente en lo que respecta a las constituciones sinodales, se llevaba ya años tratando de regular el aspecto formal que las imágenes de vestir debían tener, intentando que no se expusiera al culto ninguna figuración que resultase indecorosa.

Además, hay que considerar la importancia que la estructura gremial imponía a las concepciones estéticas que los artistas-imagineros podían llevar a cabo. Por aquel entonces, era habitual la colaboración entre pintores y escultores, especialmente en la realización de las policromías de las imágenes, como era establecido en las ordenanzas gremiales (Gañan 1999). Así, grandes nombres de la pintura trabajaron junto a los más importantes maestros de la escultura, como es el caso del pintor

Francisco Pacheco (1564-1644), quien policromó gran parte de las obras de Juan Martínez Montañés.

A este respecto, la figura de Pacheco resultó de gran relevancia, pues se convirtió en uno de los teóricos más importantes de Sevilla, que ya por aquel entonces era uno de los centros intelectuales y religiosos de mayor envergadura en España. En su oficio como maestro pintor, llegó a ocupar el cargo de inquisidor encargado de examinar las nuevas imágenes religiosas que se realizaban, hecho que tuvo una gran importancia e influencia en los escultores imagineros de la época. Influenciado por tratadistas como el jesuita Diego Meléndez, el cardenal Gabriel Paleotti y Juan Molano, defendió los objetivos estrictos que debía cumplir el arte religioso, ideas promulgadas en sínodos y concilios de finales del XVI y principios del XVII, como los celebrados en Salamanca en 1565, en Cartagena en 1583, en Toledo en 1566, en Orihuela en 1600 o en Sevilla en 1603 (Rodríguez 1984: 153-159). Así, defendía el fiel objetivo y valor didáctico-moral de las obras de arte, el artista debía cuidar la verdad y el decoro, ajustándose a los dogmas y al modo en que debían representarse las imágenes. A este respecto, es en el asunto del decoro en las Artes donde la Iglesia ejercerá una mayor censura. En definitiva, lo que se pretendía era no degradar la idea de lo divino con imágenes que pudieran resultar escandalosas (Pacheco 2001). Las ideas de Pacheco adquirieron tal relevancia que llegó a determinar hasta el estilo de vida de los artistas, que debían llevar una vida honesta con una formación culta y catequética.

Para contextualizar esta influencia, se puede nombrar algunas de las indicaciones que eran recomendadas en el caso de la representación iconográfica de la virgen. Por ejemplo, se prohibieron los adornos, aderezos y vestidos contemporáneos (Rodríguez 1984: 153). No obstante, a pesar de la vigilancia de los visitantes y obispos, muchas imágenes fueron mutiladas, así como, por otra parte, se siguieron realizando imágenes de candelero, incluso avanzando en su desarrollo técnico y morfológico (Triguero 2017a).

Caso de estudio. Aplicación de la metodología a una imagen del Siglo XVII

La metodología se ha aplicado a una imagen del siglo XVII de Sto. Domingo de Guzmán [Figura 4], perteneciente a la Comunidad de Hermanas Dominicas del Monasterio de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla).

El convento de Santa María la Real de Bormujos es un convento receptor, en su seno acoge a tres cenobios que, por circunstancias adversas, desaparecieron. Esta costumbre es muy habitual en la historia de los conventos, de tal manera que, aunque dejara de usarse un edificio conventual, la comunidad religiosa no desaparecía gracias a estas fusiones. Las casas profesas intentaban recopilar todo el patrimonio artístico posible llevándolo con ellas

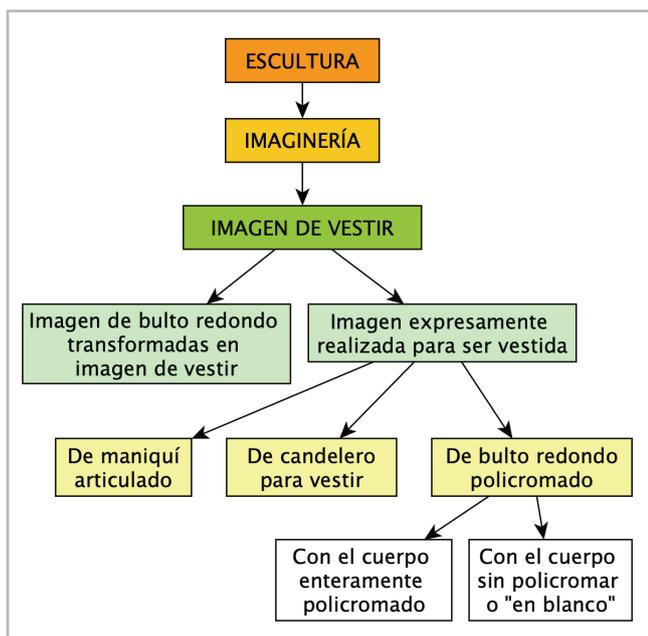


Figure 3.- Esquema de las tipologías de imágenes de vestir.

a los nuevos conventos. No obstante, el convento de Dominicas de Santa María la Real no ha tenido siempre esta ubicación. Desde su fundación hacia 1409 hasta 1975, el convento se encontraba en la calle de San Vicente de Sevilla, trasladándose a Bormujos en 1976.



Figure 4.- José María González-Nandín y Paul. Santo Domingo de Guzmán. Iglesia de Santa María la Real de Sevilla, 23-8-1924. SGI Fototeca- Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla.

En la Fototeca de la Universidad de Sevilla existe constancia de la imagen de Santo Domingo de Guzmán en el antiguo convento de Santa María la Real de Sevilla, en un reportaje realizado por el fotógrafo José María González-Nandín y Paul en 1924 [Figura 4]. La imagen se encontraba en un primer retablo del lado del Evangelio de la iglesia del convento. Posteriormente, en 1976 es trasladada al nuevo convento en Bormujos, situándose en la clausura y por tanto no accesible al público.

Al monasterio de Santa María la Real se han adherido otros conventos, conservando el testimonio y la fuente documental de los propios archivos del primitivo convento de Santa María la Real y de los tres conventos fusionados: el convento de Santa María de Gracia (Sevilla), el Convento de Santa María de los Reyes (Sevilla) y el convento de Santa Catalina Virgen y Mártir de Osuna (Sevilla).

A pesar de sus traslados, la congregación conserva un rico y variado patrimonio histórico artístico, conservando

piezas de autores importantes de la escuela barroca sevillana. Cabe destacar para esta investigación la imagen de San Juan Bautista, que también se ha estudiado (Triguero 2021b: 4), en madera policromada y de similares proporciones a las del Santo Domingo, su atribución a Mesa es aceptada con unanimidad por la crítica reciente. El profesor Hernández Díaz fue el primero en citar a Mesa como autor del Bautista con motivo de la Exposición Iberoamericana celebrada en 1929 en Sevilla (Hernández 1983: 82; González 2000: 132; Pareja 2006: 346).

La imagen vestida con ricas ropas barrocas y ornamentos se encuentra perfectamente representada como Santo Domingo de Guzmán, según su iconografía. Aparece vestido con alba o túnica y escapulario de color blanco, una capilla o esclavina de color negro con forro blanco, cinturón de cuero y capa negra. De igual forma, lleva los atributos del santo, diadema de plata, estrella en la frente, el rosario entre las manos, estandarte de plata con el escudo de la Orden de Predicadores y en la mano izquierda el libro y los lirios de plata; a sus pies el perro con la antorcha en la boca y la bola del mundo [figura 5]. Las medidas reales de la escultura son de 140 cm de altura, 60 cm de ancho y 38 cm de profundo.



Figure 5.- Sto. Domingo de Guzmán con sus vestiduras y ornamentos. Monasterio de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla). Autor imagen: David Triguero Berjano.

Imágenes vestideras de bulto redondo en la obra de Juan de Mesa

Antes de nada, se hace necesario contextualizar la problemática que presenta el conjunto de la obra del artista cordobés. La producción artística de Mesa ha pasado durante largo tiempo inadvertida, debido a diversas circunstancias entre las que destaca su prematura muerte. Uno de los problemas más habituales que han sufrido sus creaciones ha sido el de su errónea atribución a su maestro Montañés. Es por ello por lo que se puede considerar que existe un auténtico vacío en la historiografía del arte hasta el último tercio del siglo XX, cuando su obra y su figura es puesta en valor y difundida.

La mayoría de los estudios existentes de la obra del autor versan sobre sus imágenes de Cristos sufrientes, no siendo abundantes los que tratan las figuras de santos. Motivo por el que, hoy en día, se sigue especulando y atribuyendo obras que han permanecido olvidadas en el anonimato, como es el caso que nos ocupa.

Con el objetivo de poder afirmar la atribución de esta escultura a Juan de Mesa y como parte de la metodología inductiva empleada, es de vital importancia poder contrastar los datos con obras documentadas y atribuidas del autor. A este respecto, una de las imágenes que se ha podido analizar de manera más profunda es la imagen de la Virgen

de las Angustias perteneciente al conjunto escultórico de la Piedad de las Angustias de Córdoba. Se trata de una obra documentada al escultor Juan de Mesa y Velasco. En 1626, la hermandad cordobesa de las Angustias encargó la hechura de sus imágenes titulares al escultor cordobés, a través del provincial de los agustinos, Fray Pedro Suárez de Góngora. Se trata de la obra póstuma del brillante escultor, ya que fallecería el 26 de noviembre de 1627, y que tendría ya terminada como así atestigua su testamento: "[...] *Estoy obligado a hacer una Virgen de la Soledad o Angustias para el convento de San Agustín de Córdoba, a la cual no le faltan tres días de trabajo y está hecho el concierto o tasación y recibido quinientos reales a cuenta*" (Aranda 2003: 222).

La imagen de la dolorosa de Nuestra Señora de las Angustias [figura 6] fue realizada para ser vestida como consta en los gastos de la ropa que aparecen en los libros de cuentas de la hermandad en 1628. Esta imagen mariana es una escultura exenta tallada y policromada en su totalidad. Su indumentaria, aunque esquemática, es representativa de la época, formada por camisa de color blanco, jubón de cuello cerrado y rematado con almenas en la parte inferior, enaguas o faldas y zapatos de color negro. Se encuentra sentada sobre una roca con las piernas flexionadas (la izquierda más alta que la derecha), muestra la cabeza girada levemente a su izquierda e inclinada hacia abajo con la mirada perdida en el pecho de su hijo. Los brazos y las manos son elementos independientes y articulados en los hombros, codos y muñecas.



Figure 6.- Conjunto escultórico de la Virgen de las Angustias (Vestida y desvestida), Juan de Mesa, 1627. Iglesia de San Agustín. Córdoba. Fotos inéditas década años 40 s. XX. Propiedad: Gabriel Ferrera.



Figure 5.- (Arriba) Infografía de la morfología de la Virgen de la Encarnación (Sevilla). Atribuida a Juan de Mesa hacia 1617. Autor imagen: David Triguero Berjano. (Abajo) Imagen TAC en la que se aprecia la composición estratégica del ensamblaje y el ahuecado interior de la imagen. Autor imagen: ©David Triguero Berjano.

Otra imagen con las mismas características de esta tipología que se ha podido analizar y estudiar profundamente, es la imagen de la Virgen de la Encarnación, titular de la Sagrada Hermandad de la Cena de Sevilla [Figura 7]. La imagen ha sido atribuida a Juan de Mesa (Carrasco 2006: 19; Gómez 2000: 420), realizada hacia 1617, época de mayor actividad del escultor cordobés (Delgado 2006: 689-692; Hernández 1983: 76-77). Se trata de una escultura de tamaño natural, realizada en madera policromada y cuya morfología se ha tallado por completo. Todo el volumen se encuentra estratégicamente bien construido, ensamblado y ahuecado, al igual que en la imagen de la Virgen de las Angustias, de acuerdo con los datos obtenidos mediante el estudio de tomografía axial computarizada (TAC) (Triguero 2017b).

Estas características estilísticas, morfológicas y técnicas también están presentes en las imágenes de vestir de bulto redondo policromadas de los santos jesuitas del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que según un estudio de la historiadora María Elena Gómez Moreno (Hernández 1983: 79) son atribuidas a Juan Martínez Montañés, aunque posteriormente las atribuye al taller de Mesa, a excepción de la de San Diego de Kisai que considera del maestro Montañés. Posteriormente, Hernández Díaz las atribuye a Juan de Mesa y las fecha en 1627 -año que coincide con la fecha en la que se beatificaron dichos santos (Hernández 1983: 79). En la actualidad, la crítica especializada acepta esta última atribución, a excepción de la imagen de San Diego de Kisai que se mantiene el interrogante sobre su autoría [Figura 8].



Figure 8.- (José María González Nandín y Paúl. San Diego de Kisai, San Juan de Goto y *San Pablo Miki*. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1938. SGI Fototeca- Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla

El profesor Hernández Díaz (1983) las define como “maniqués de madera policromados, pensados para vestir y por tanto sólo tienen tallados cabezas, manos, piernas y pies”, siendo consideradas según nuestra investigación como imágenes de vestir de bulto redondo policromadas. Dichas esculturas articuladas presentan la típica vestimenta jesuita de la época, con camisa sotana y calzas, para ser revestidos con las ropas litúrgicas (Pareja 2006: 352-356). La cabeza, brazos y manos se pueden desmontar del cuerpo que se encuentran fijados mediante diferentes pasadores de madera.

Hasta hace pocos años dichas imágenes se encontraban inaccesibles en los almacenes del Museo de Bellas Artes de Sevilla, siendo un claro ejemplo de la falta de valor que se le había dado a este tipo de escultura, al menos hasta este momento. Sin embargo, por fin han sido estudiadas y restauradas por parte de los técnicos del museo hispalense, gracias a financiación internacional, no obstante, aún no se ha publicado ni divulgado ningún tipo de información respecto a dichas obras por parte de la Institución. Siendo imposible por ahora acceder a la memoria final o a los datos generados en dicha intervención. En la actualidad, se encuentran expuestos en depósito en el Museo de la Civilizaciones de Europa y del Mediterráneo (MuCEM) de Marsella (Francia), siendo -paradójicamente- esta institución extranjera la pionera tanto en exponer como en apreciar el valor de tan destacadas piezas.

Aplicación del modelo de estudio a la imagen de vestir de Santo Domingo de Guzmán del Monasterio de Santa María la Real de Bormujos

Una vez desprovista de sus vestiduras y ornamentos, la escultura de Santo Domingo se confirma que es una imagen de vestir de bulto redondo policromada, representada con las prendas interiores masculinas propias de finales del siglo XVI y principios del XVII [Figura 9]. Es decir, una camisa amplia de color crudo imitando al lino que llega hasta por debajo de las rodillas. El cuello es redondo, rizado, rematado y abrochado mediante un botón. La camisa es abierta en el centro montando la parte izquierda sobre la derecha y abrochada mediante veinte botones forrados y ojales, colocados de dos en dos, perfectamente realizados y decorados. Estos elementos o decoración en la indumentaria se han observado también en el jubón de la Virgen de las Angustias de Córdoba (I.A.P.H. 2011: 8) y en las imágenes de San Pablo Miki y San Juan Goto.

Cabe destacar la similitud compositiva de la imagen de San Pablo Miki del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pareciera que están hechas a partir de la misma plantilla, pero a diferente escala pues la imagen jesuita es mucho mayor (173 cm de altura) que la imagen dominica (140 cm de altura) [Figura 10].

Esta costumbre de tallar la indumentaria interior tanto masculina como femenina era muy frecuente en la obra de Juan de Mesa, como en la imagen de Jesús Nazareno de la iglesia conventual del Espíritu Santo de La Rambla (Córdoba), que se encuentra totalmente tallada, anatomizado el torso, la espalda y muslos, tallado su sudario, articulados los brazos y encarnado o policromado debidamente (Hernández 1983: 65). De igual forma, la Virgen de la Encarnación de los Terceros presenta la particularidad de tener esculpido un jubón de escote cuadrado perfilado por una línea marrón, que



Figure 9.- Diferentes vistas generales de Sto. Domingo de Guzmán. Autor imagen: © David Triguero Berjano.

deja entrever parte del busto que insinuaba los pechos de la imagen. Dichas características también se han observado en la imagen de la Virgen del Valle (I.A.P.H. 2006) de Sevilla -dolorosa atribuida al escultor cordobés (Pareja 2006: 115), también en la imagen de la Virgen de la Concepción, "La Sevillana", del convento de San Buenaventura de Sevilla y en la recientemente restaurada imagen de la Virgen de Rosario de Morón de la Frontera, también atribuida al escultor cordobés (Coronado 2017).

Otro de los elementos que observamos es el cinturón, perfectamente realizado simulando cuero negro y con hebilla ovalada doble, típica del siglo XVI y principio del siglo XVII. En las piernas, lleva talladas unas calzas o leotardos ajustados. Son policromados en blanco, siendo la única prenda que hemos podido observar ricamente estofada, simulando el típico muaré. Presenta unos zapatos negros planos con ataduras sobre el empeine muy similares a los de las imágenes de la Virgen de las Angustias, la Virgen de la Encarnación y las de San Pablo Miki y San Juan Goto.



Figure 10.- Comparativa de dos imágenes de vestir de bulto redondo sin ropas: San Pablo Miki (Juan de Mesa, 1627) y Santo Domingo de Guzmán de Bormujos. San Pablo Miki por Juan de Mesa, 1627. ©Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: Pepe Morón. Autor foto de Santo Domingo de Guzmán: ©David Triguero Berjano.

Con independencia de las cuestiones relacionadas con la estética compositiva de la imagen, la pieza muestra una de las principales características de las obras realizadas por Juan de Mesa. Nos referimos a la perfecta factura técnica de la obra, tallada con habilidad y construida cuidadosamente, lo que por otra parte ha garantizado su óptima conservación en la mayoría de los casos. Se trata de obras estratégicamente ahuecadas, disponiendo hasta

de un hueco situado entre las piernas que servía para la mejor ventilación de su interior [Figura 2].

Conserva sus brazos originales, con algunas reparaciones o refuerzos metálicos. Son articulados mediante el sistema denominado de "gozne" o "galleta" [Figura 11]. Se trata de un complejo y perfecto sistema de articulación mecánico realizado mediante diferentes piezas de madera unidas entre sí, pudiendo adquirir cualquier movimiento de flexión y rotación en los hombros, codos y muñecas. Los brazos están formados por un total de ocho piezas: dos galletas, el brazo, antebrazo y cuatro espigas de madera que ajustan y sujetan entre sí todas las piezas al hombro de la imagen. Las articulaciones para la flexión se encuentran en los hombros y codos; los de rotación en la unión del cuerpo al brazo, y el brazo con el antebrazo. Los brazos son alojados en los taladros realizados en las axilas, que se encuentran bloqueados por unos pasadores de madera perpendiculares que los anclan para permitir el giro. Las espigas de madera de los elementos llamados "galletas" que se introducen en el torso en la articulación de los hombros presentaban una hendidura perimetral que permitía su giro, al encajar en dos espigas que las bloqueaban. Este sistema de articulación es característico del autor, como se documenta en el contrato con la Hermandad del Amor de Sevilla, concertado con el maestro escultor Juan de Mesa, el 13 de mayo de 1618: "[...] una hechura de Xpto crucificado [...] y una hechura de imagen de Nuestra Señora que sea de altura de dos varas con sus manos y brazos de gonses" (A.H.P S. 1618). Dichos sistemas de articulación original aún se conservaban en las imágenes de la Virgen de las Angustias de Córdoba, la Virgen de la Encarnación de Sevilla y en la Virgen del Rosario de Morón de la Frontera hasta que, lamentablemente con las últimas intervenciones, fueron sustituidos por brazos nuevos con sistemas de articulación de fosa y bola.

En cuanto a su cabeza [Figura 12], aunque esta intervenida en el siglo XVIII para colocarle los ojos y realizarle una nueva policromía, conserva todavía unas características morfológicas originales muy bien definidas. Presenta el cerquillo capilar mediante el característico roete ondulado alrededor del cráneo siguiendo el modelado típico mesino, la parte superior afeitada, el bigote y la barba peleteada y bífida perfectamente dibujados y tallados. Así mismo, las cejas son finas y las orejas separadas y bien definidas. De igual forma, sus labios se encuentran semicerrados.

En cuanto a su mirada la imagen de Santo Domingo presenta ojos de vidrio, posiblemente colocados en una "restauración" realizada en 1789 (Bormujos 1702: 123) de la mano de Cristóbal Ramos que también recompuso la imagen de Santa María de Gracia, imagen titular del convento (Triguero 2021 a).

Por otra parte, algunos autores han hablado a propósito de algunas imprecisiones anatómicas y desproporciones presentes en la obra del artista, atribuyéndolas a una ejecución apresurada (Delgado 2006: 689-692). En

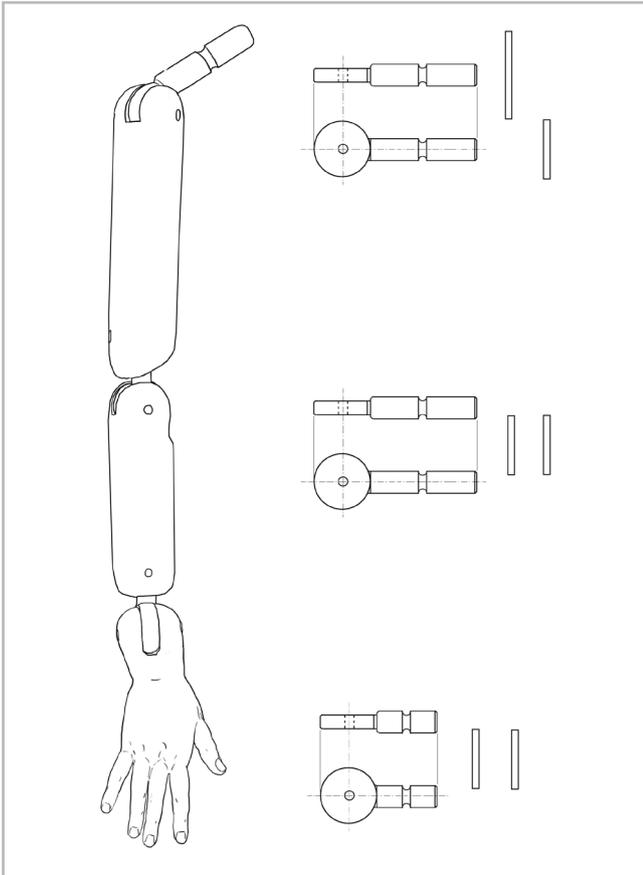


Figure 11.- Infografía de un sistema de articulación de brazos y manos de "gozne" o "galleta" de Juan de Mesa. Autor imagen: © David Triguero Berjano.

cualquier caso, se trata de rasgos estilísticos que son identitario del autor. Es el caso de la disposición de las orejas, colocadas en el óvalo craneal un poco más retrasadas de lo que sería su ubicación natural.

En cuanto a las manos presentan una visión más naturalista, con los dedos separados y mórbidas blanduras; su diseño y modelado encuentran gran similitud con las manos de San

Pablo Miki [Figura 10]. Se aprecian además otra serie de recursos mesinos muy habituales en este tipo de imágenes, tales como el tratamiento detallado y naturalista tanto de la representación de las prendas como de la anatomía, así como una mayor concentración de recursos expresivos en la cabeza.

Además, durante este estudio se han comparado dos imágenes cuya cabeza guarda un gran parecido estilístico y morfológico con la imagen de Santo Domingo. En primer lugar, la imagen de Santo Domingo Penitente hoy en día en el museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente del retablo mayor del Monasterio de Sto. Domingo de Portacoeli de Sevilla, realizado por Juan Martínez Montañés entre 1605 y 1609 (Hernández 1987: 118). En dichos trabajos no es de extrañar que participara el joven Juan de Mesa, ya que como es bien sabido en junio de 1606, entró como aprendiz en el taller del maestro Montañés. También, se ha encontrado gran parecido fisionómico, en cuanto a la morfología y estética, con la cabeza de la imagen de San Francisco del convento de Santa Clara de Sevilla. Se trata de una de las imágenes que preside uno de los retablos laterales del citado convento que, aunque no está documentado, se atribuyen a Martínez Montañés o a su taller y que realizaría entre 1621 y 1626 (Hernández 1987: 205). No queda claro si Mesa participó en la elaboración de alguna de estas imágenes o sencillamente se inspiró en la obra de su maestro.

Conclusiones

Este trabajo de investigación es una aportación metodológica que suma en el objetivo de llenar un vacío existente en el campo de los estudios de las imágenes de vestir. En particular, en lo que respecta al corpus de obra de imágenes de vestir que realizó Juan de Mesa.

La propuesta metodológica para el análisis estilístico y técnico de imágenes de vestir de bulto redondo se basa en el análisis comparativo de elementos estructurales ocultos



Figure 12.- Diferentes vistas de la cabeza de Sto. Domingo de Guzmán de Bormujos, en la que se aprecian varios elementos estilístico-proprios de la estética mesina. Autor imagen: ©David Triguero Berjano

tras las vestimentas, como son el sistema constructivo o el sistema de articulación de los brazos, y puede ser complementada con estudios científicos tales como radiografías, TAC, caracterización de materiales, etc.

En cuanto a la aplicación del método a las imágenes de bulto redondo, se puede afirmar que los elementos que componen una imagen de vestir, su estructura, las partes talladas o incluso la vestimenta y ornamentos, portan valores estéticos genuinos de cada momento y cultura. Estos elementos deben ser considerados como irremplazables, pues no sólo preservan la idiosincrasia estética de la obra, si no que portan una información valiosa a la hora de datarla o atribuirla a una escuela o autor determinado. Por ello, es recomendable a la hora de abordar este tipo de bien cultural, se realicen estudios históricos, estilísticos y morfológicos que sirvan para poner en valor cómo y de qué forma fueron realizados, evaluando los pormenores interiores de los que está compuesta la pieza. Teniendo el mismo cuidado con todos los elementos constitutivos, tanto visibles o exteriores cómo ocultos o interiores (González 1989: 241) que pueden ponerse en valor mediante técnicas de diagnóstico como la radiografía o TAC.

La aplicación de la metodología requiere de un análisis comparativo, morfológico, técnico y estético, entre obras documentadas de cada autor, y otras atribuidas, buscando las características distintivas. En el caso de la talla de bulto redondo hasta el momento inédita de Santo Domingo de Guzmán, gracias al método propuesto, se puede defender que la pieza corresponde técnica y estéticamente con otras piezas documentadas a Juan de Mesa, hecho que permite afirmar, con un alto grado de certidumbre, que la escultura de Santo Domingo de Guzmán pertenece al círculo artístico de Juan de Mesa y, con mucha probabilidad, a su propia mano.

Desde el punto de vista de la conservación, la falta de valoración generalizada de las imágenes vestideras ha hecho que se pierdan muchas imágenes, o hayan sido modificadas y transformadas, perdiendo información histórica sobre el autor, los cánones estilísticos y dogmáticos de la época, o la forma de vestir que debe ser reflejo de las costumbres. Por lo que, esta investigación pone en valor la necesidad del estudio de los elementos ocultos de las imágenes de vestir, como parte fundamental de una obra que deben conservarse.

Agradecimientos

El autor quiere agradecer a la congregación de Madres Dominicas del Monasterio de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla, por permitir el acceso y estudio a la imagen de Santo Domingo de Guzmán. De igual forma a D. Gabriel Ferreras Romero por su colaboración en esta investigación mediante la cesión de fotografías pertenecientes a su archivo personal.

Referencias

- AMADOR MARRERO, P. F. (2009). "Interdisciplinaridad y ciencia: La restauración histórica y material" en, *El Señor a Columna y su Esclavitud*. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Orotava. La Orotava (Tenerife).
- ARANDA DONCEL, J. (2003). *Córdoba en la época de Juan de Mesa*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIA DE SEVILLA (A. H. P. S) (1618). *Transcripción Contrato entre Juan de Mesa, escultor y arquitecto, y Francisco de Alvarado (mayordomo de la Hermandad del Amor), para la hechura de un Cristo crucificado y una imagen de Nuestra Señora*. https://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos_html/sites/default/contenidos/archivos/ahpsevilla/documentos/Transcripcixn_Contrato_amor.pdf. [consulta: 15/09/2021].
- ARJONILLA ÁLVAREZ, M., TRIGUERO BERJANO, D. & GONZALEZ FUENTES, M. (2014). *Memoria de intervención San Francisco de Borja. Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco, 1624*. Sevilla. Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS).
- BORMUJOS (Sevilla), Convento de Santa María la Real. A.S.M.G., 1702. *Libro en el que se da noticia de la fundación de este convento de Sta. María de Gracia y ábitos, profesiones, prioratos, y muertes de las religiosas y otras noticias dinas de memoria*.
- CARRASCO, F. (2006). "Juan de Mesa, ¿autor de de al Virgen de la Encarnación de la Cena?". *ABC Sevilla*, 20 Agosto: 19.
- CORONADO CABRERA, F. J. (2017). "La Virgen del Rosario de la parroquia de San Miguel: ¿una nueva aportación a la obra de Juan de Mesa?". *MORÓN COFRADE*.
- DELGADO ABOZA, F. M. (2006)." Análisis Histórico- artístico de una singular imagen: Nuestra Señora de la Encarnación del antiguo convento de los Terceros. *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, Nº572: 689-692.
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2000). *La iglesia colegial del Salvador*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar.
- GAÑAN MEDINA, C. (1999). *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ GARCÍA, P. (1989). "El ensamblaje de una escultura del siglo XVII", en Laboratorio de Arte Universidad de Sevilla. <http://institucional.us.es/revistas/arte/02/001%20gonzalez.pdf>. [Consulta 8-9-2021].
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. (2000)." Juan de Mesa, San Juan Bautista". *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*. Córdoba.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1983). *Juan de Mesa. Escultor de imaginería(1583-1627)*. Sevilla: Exma. Diputación Provincial de Sevilla, 2ª edición.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987.) *Martinez Montañés*, Sevilla:

Guadalquivir.

I.A.P.H. (2006). *Memoria final de intervención Virgen del Valle. Hermandad de la Coronación de Espinas*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

I.A.P.H. (2011). *Memoria final de intervención del grupo escultórico de las Angustias. Juan de Mesa. 1627-1628. Iglesia de San Pablo de Córdoba*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

ICROA. (1973). *Informe sobre el estado de conservación y de la restauración aconsejable de la cabeza y manos de la imagen de María Santísima de la Esperanza Macarena, perteneciente a la Real Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Naranenos del Santo Rosario y María Santisimima de la Esperanza Macarena*. Sevilla. Madrid.

INFANTE GALÁN, J. (1971). "El vestido de la virgen del Rocío" en *Rocío. La devoción mariana de Andalucía*. Sevilla.

PACHECO, F. (2001). *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 2ª ed.

PALOMERO PÁRAMO, J.M. (1983). *Las Vírgenes de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Biblioteca de Temas Sevillanos, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla.

PAREJA LÓPEZ, E. (2006). *Juan de Mesa. Grandes Maestros Andaluces*. Sevilla: Tartessos.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1984). "La repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y la censura al Greco". *Studies in the History of Art*:153-159.

TRIGUERO BERJANO, D. (2014). "Origen y evolución de las imágenes vestideras de la Virgen". *Emerge 2014 - Jornadas de Investigación Emergente en Conservación y Restauración de Patrimonio*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 483.

TRIGUERO BERJANO, D. (2017a). "Imágenes vestideras de candelero, su origen, evolución técnica y materiales". En *Escultura Ligera*. Valencia: Ajuntament de València: 135-146.

TRIGUERO BERJANO, D. (2017b). *Estudio morfológico y técnico de la imagen de Nuestra Señora de la Encarnación de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Encarnación de la Iglesia de los Terceros de Sevilla*. Sevilla.

TRIGUERO BERJANO, D. (2019a). "La Santísima Virgen de Montserrat una imagen vestidera de candelero de Juan de Mesa". *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Nº 72. Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías de la ciudad de Sevilla: 147-150.

TRIGUERO BERJANO, D. (2019b). "Las imágenes vestideras de bulto redondo talladas y policromadas: un caso inédito de Juan de Mesa en Sanlúcar la Mayor". En *Arte, Educación y Patrimonio del siglo XXI*. Badajoz: Facultad de Educación Universidad de Extremadura: 401-415.

TRIGUERO BERJANO, D. (2021a). Informe diagnóstico y propuesta de intervención de la imagen de Sta. María de Gracia. Juan de Oviedo, siglo XVII. *Monasterio de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla)*. Sevilla.

TRIGUERO BERJANO, D. (2021b). Informe diagnóstico y propuesta de intervención de San Juan Bautista. Juan de Mesa y Velasco, 1625-1626. *Monasterio de Santa María la Real de Bormujos (Sevilla)*. Sevilla.

Autor/es



David Triguero Berjano

datriber@gmail.com

Investigador

<https://orcid.org/000-0002-6946-874X>

Licenciado en Bellas Artes por la universidad de Sevilla (2001-2006), especialidad de Conservación-Restauración de Bienes Culturales. En 2013, obtiene el diploma de estudios avanzados (DEA). Perteneció al Grupo de investigación HUM-1069 *Patrimonio Cultural: Producción Conservación y Restauración*. Ha organizado y participado en diferentes proyectos de investigación, cursos, seminarios, congresos y conferencias a nivel nacional (COLBAA, Universidad de Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Universitat Politècnica de Valencia, Universidad de Málaga,) e internacional (Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco. Ministerio de Cultura de Perú, ICOM-CC, etc.). Así mismo, ha trabajado como docente impartiendo prácticas a alumnos en la Universidad de Sevilla y en la Universidad Pablo Olavide. Ha realizado diferentes publicaciones científicas y monografías relacionadas con la conservación-restauración. Ha trabajado para el Patronato de la Alhambra, Instituto de Patrimonio Histórico Andaluz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Universidad de Sevilla, Arzobispado de Sevilla y diferentes Hermandades y Congregaciones Religiosas. Ha dirigido y participado en proyectos de conservación-restauración de obras de prestigiosos artistas.

Artículo enviado el 20/05/2022

Artículo aceptado el 11/06/2022



<https://doi.org/10.37558/gec.v21i1.1131>