



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EN ESTE TIEMPO CON LA DEMASÍA DE COSAS VACIADAS:
EL NIÑO JESÚS DE PLOMO EN LA IMAGINERÍA SEVILLANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
RAMÓN AVENDAÑO ESQUIVEL

TUTOR PRINCIPAL
DR. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
LIC. MIGUEL ÁNGEL MARCOS VILLÁN
MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID

CIUDAD DE MEXICO, FEBRERO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En este tiempo con la demasía de cosas vaciadas:
**El Niño Jesús de plomo
en la imaginería sevillana**

Ramón Avendaño Esquivel



En este tiempo con la demasía de cosas vaciadas:

El Niño Jesús de plomo en la imaginería sevillana

A Lucio y Claudio, aquellos niños que
siguen creciendo y fortaleciéndose,
llenándose de gracia y sabiduría.

A Ramón, mi padre.

A ti

Agradecimientos

Cerrar un texto implica una evaluación y revisión de todos los libros leídos, páginas escritas, enseñanzas aprendidas, kilómetros recorridos y amistades ganadas. Estas hojas son pues, mi gratitud a los nombres de las personas que de alguna u otra manera también son parte de la investigación.

De un listado por demás largo, quien siempre encabeza cualquier agradecimiento es mi padre Ramón, pues él sabe mejor que nadie el significado de cuidar niños. A ti además de la vida, te debo la convicción, no del todo aprendida aún, de creer en mí. Gracias por siempre estar ahí, por ser el más orgulloso. Esta gratitud la extiendo a ti hermana Lupita; tu fuerza, consejo y veloces pies son mi inspiración para correr más rápido y sin cansancio, aun cuando el viento no sopla a favor.

A mi tutor Pablo Amador Marrero. Gracias por brindar todo tu conocimiento, por la extraordinaria energía que inyectas en tus alumnos y por apoyar la tarea herodiana de buscar Niños de plomo en cada rincón. Te agradezco también por abrir la puerta de tu casa, por las largas jornadas de laboratorios y asesorías, por las cátedras que tuvieron por aula los salones universitarios, pero también los templos, museos y calles de Canarias, Madrid, Castilla y Sevilla. Sin duda gracias también, por ayudar a explotar esa veta que el ojo de un restaurador tiene y por fundar una línea de híbridos tan necesaria para el crecimiento de la Historia del Arte y la Restauración.

A mis sinodales. Gracias Paty Díaz Cayeros por tus valiosas clases, por alentar mi formación desde aquellas primeras sesiones en la ECRO, por infundir esa pasión por el estudio de la escultura, contribuir a mi crecimiento intelectual y por ser siempre el rostro amable dentro del mundo académico. A Miguel Ángel Marcos, por tu increíble generosidad al permitirme ser continuador de una línea fundada por ti, de confiar en la mirada externa de este tema gracias a la cual, hoy podemos decir, que estos Modelos compartidos ya lo son también a ambos lados del Atlántico.

Reconozco ahora a todos los profesores que en su nivel de excelencia y sincera vocación de enseñanza, compartieron su sabiduría. Gracias Jaime Cuadriello por tus amenas charlas, tu sencillez y el amor que tu trabajo refleja ya que sin duda, son tus mejores lecciones fuera de aula. Gracias Javier Sanchiz por retornos cada día y por enseñarnos a leer entre líneas, a descubrir lo que cada documento puede contar, a ser unos apasionados de la historia. Gracias Clara Bargellini, Rogelio Ruiz Gomar, Pablo Escalante, Aban Flores, Oscar Armando García, Eumelia Hernández y Elsa Arroyo, por cada sesión, clase, lectura y conocimiento brindado.

Gracias al equipo de laboratorio Adrián Malaquías y Víctor Santos por el sincero apoyo en las jornadas de preparación y análisis de muestras en el LDOA del IIE. A Mirta Insaurrealde y Gabriela Siracusano, por contribuir desde sus centros de investigación en Michoacán y Buenos Aires a diversificar los métodos de estudio para las muestras y obtener resultados más certeros.

A mi tocayo Ramón Pérez de Castro, y en él, agradezco a María Eugenia, a Teresa y Julia. Ramón, es muy grande el gesto que tuviste al abrir las puertas de tu casa en Valladolid, de compartir tu biblioteca, de realizar las gestiones que posibilitaron que accediéramos a sitios inimaginables. Palabras faltarán para mostrar mi gratitud y mi reconocimiento como el gran profesor, investigador y fotógrafo que eres; a ti debo también, muchas de las increíbles imágenes que ilustran este texto. A Manuel Arias, subdirector del Museo Nacional de Escultura, por creer en este proyecto y facilitar el acceso para el estudio de las obras en este recinto. A Carlos Rodríguez Morales, amigo y cómplice en la pesquisa documental en archivos y un gran aliado para lograr acceder a piezas fundamentales para esta investigación en Tenerife. A José Carlos Pérez por el seguimiento e interés hacia esta investigación y por compartir su amplio conocimiento sobre Juan de Mesa, junto a él extendiendo mi reconocimiento a Carlos Maura Alarcón por su hospitalidad en Sevilla y la vinculación ante el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

A Xochipilli Rossell Pedraza, gracias por tu alegría, pasión y gusto compartido por la conservación y difusión de nuestro patrimonio virreinal; por ser parte de esta investigación desde que aún se estaba bosquejando y por compartirme esas maravillosas obras que proteges cada día con tu titánico trabajo en el MNV. Del Museo Nacional del Virreinato agradezco también a su subdirectora Alejandra Cortés, a la investigadora Verónica Zaragoza y al equipo de museógrafos y amigos Raymundo Martínez, Diego Gaytán, Jorge Martínez, Hugo Castañón, Guillermo Pérez, Mauricio Castañón, Rubén Tapia y Juan Manuel Colín. Gracias a los profesores del STREP de la ENCRyM, Fanny Unikel y Luis Amaro y, especialmente a Mercedes Murguía por todo tu apoyo y asesoría en la intervención del Niño de Puebla.

Les agradezco a mis otros hermanos Gaby Barrón, Marisol Carrera y Andrés Cacho. A ti amigo, pues en este tema de la niñez, no puede obviarse la edad de seis años que entonces teníamos, y aquella alegría infantil con la que seguimos encontrándonos años después. Asumiendo que las coincidencias no son gratuitas, sumo a esta lista el nombre de un amigo de idéntico nombre al anterior, pero conocido en esta nueva etapa, Andrés de Leo. De ti y Diana Castillo recibí verdaderas lecciones de amistad, siendo incondicionales en los momentos más difíciles y también en las veladas más divertidas; siempre afirmaré que ustedes fueron la mejor parte de la maestría.

No puedo dejar de agradecer a mi otra familia: los Prieto Gómez. Gracias por brindarme su apoyo incondicional y por ser los mejores guías en este sendero, del que en buena medida, me encuentro gracias a ustedes; todo mi cariño Marisa, Diego, Milo e Isa.

En este posgrado, vi también obrar milagros, pues por la intercesión del mártir Gonzalo de Tapia conocí a otros dos grandes amigos, con quienes me queda claro que aún compartiremos muchas experiencias académicas y personales: Gracias Elizabeth Vite y Julián Briones. No puedo dejar de agradecer también las otras amistades fortalecidas y aquellas generadas en la UNAM. Especialmente a Claudia Garza, gran colega con la que he tenido la alegría de compartir formación académica y pasión por nuestra profesión. Gracias también a Elsarís Núñez por compartir generosamente parte de tu investigación, a Lucía Pérez, Verónica Herrera, Alejandra Reyes, Iván Martínez, Lenice Rivera, Claudia Marín y tantos con quienes aprendí en aula y fuera de ella. A mi invaluable y siempre cercano equipo “San Migueles”: Sonia de León y Belén Medina. Agradezco especialmente a Mara, Javier y Eréndira Sáenz por los buenos momentos, charlas y kilómetros recorridos.

A los imagineros Antonio José Martínez y Juan José Casenave por toda la hospitalidad brindada en Madrid. A la restauradora Paz Barbero por tu ayuda con las fotografías y medidas de las obras en Jerez; es un verdadero placer haber coincidido y aprendido de ti en México.

Gracias a todos quienes gestionaron o bien, posibilitaron el acceso a acervos, sacristías, conventos, templos y colecciones particulares. Mi especial agradecimiento a Pilar Pinto en Madrid por las amenas charlas y la vinculación con la familia Granados y demás coleccionistas a quienes también hago extensa mi gratitud por su generosidad; a Jorge Fernández Castillo y Antonio Díaz Herrera párroco y sacristán de La Concepción en San Cristóbal de La Laguna, Tenerife; a Jesús Manuel Losa Hernández coordinador de actividades culturales en la parroquia vallisoletana de San Miguel y San Julián; a Miguel García Marbán, director del Museo de San Francisco en Medina de Rioseco; a Sor Mercedes en el Convento de Corpus Christi de Valladolid; al P. Fermín C. Roldán del Templo de Santiago en Medina del Campo; a María Bueno Bueno y a María García Jesús Sánchez del templo de Nuestra Señora de La Antigua en Palacios de Campos. A los canónigos José Lavandera, Julio Sánchez y Miguel Ángel Navarro, responsable de Patrimonio Histórico de la Diócesis de Tenerife. A Julio Espinosa Arroyo de la galería “Antigua”. Al investigador Lorenzo Alonso de la Sierra, al restaurador David Triguero Berjano, Maite Aldunate, conservadora del Museo Diocesano Catedral de Las Palmas. A José Campollo Mejicanos por su apoyo en Guatemala.

Al personal del Museo Nacional de Escultura en Valladolid; al Museo Carmus en Alba de Tormes y especialmente a la hermana Sor Teresa de la Paz por todas sus atenciones; a Sor Lola en el convento y museo de Sancti Spiritus y las hermanas Sor María Paz Martínez y Sor Visitación

Abella en la clausura de Santa Sofía en Toro, Zamora por la confianza brindada; a la hermana Vianney María en el convento de Soria, al Fr. Ángel Abarca Alonso en el Monasterio de Santo Domingo en Silos en Burgos; a D. Heriberto García Gutiérrez párroco de Peñaranda de Duero y al restaurador Agustín Rilova Simón; especial mención y gratitud para el Fraile Juan Dobado, director del Museo Biblioteca Carmen Coronada en el Santo Ángel de Sevilla; a la hermana Sor Inés en Las Teresas de Sevilla; a Escardiel González pues de otra manera hubiera resultado imposible acceder a la Ermita de Nuestra Señora de Escardiel en Castilblanco y en ella, agradezco al Hermano Mayor Miguel Neyra, a Lourdes Neyram, Eduviges Romero y María Felipa Álvarez González; a la familia Reyes Duque en Tenerife y al fraile Arturo Cervera Torres, Superior del Convento de Nuestra Señora del Carmen de San Ángel en la Ciudad de México. Gracias a todos ustedes por las facilidades y confianza otorgadas.

Al P. Francisco Vázquez Martínez, Deán de la Catedral Basílica de Puebla por su invaluable apoyo y gestión de recursos para los estudios y tratamientos de conservación del Niño Jesús del Ocho de la Catedral.

Finalmente, a mi nueva Alma Mater, la UNAM, generosa madre que me permitió crecer académica y profesionalmente. Gracias a los coordinadores del Posgrado en Historia del Arte: Deborah Dorotinsky y Erick Velázquez, en este mismo sentido hago extensa mi gratitud a Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo. Gracias también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por su apoyo económico y por promover la investigación como herramienta para el desarrollo y crecimiento de nuestra Nación, Al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) por posibilitar mi estancia en España.

Índice

Introducción	17
1. Y, siguiendo mi intento digo [Apuntes historiográficos]	23
Fuentes	24
Academia sevillana	27
Nuevas miradas	36
2. En este tiempo [Aproximación a una tierna devoción]	57
Consolidación de un prototipo. <i>El más hermoso de los hijos de los hombres</i>	74
Montañésino, mesino o canesco	92
3. Con la demasía de cosas vaciadas [Corpus de estudio y análisis]	101
“A sien reales cada echura”	102
Ocho niños Jesús, que ninguno estuvo en más galante ni más bizarro	132
“Modelos compartidos”: primeras reflexiones	176
4. Particularmente de Crucifijos y de Niños [Materialidad]	179
Sculptura	182
Plumbum Nigrum	191
La materia que da cuerpo a los infantes	200
A imagen y semejanza	210
Se ha introducido encarnar	217
La materia en resumen	236
5. De la Restauración a la Historia del Arte: El Divino Infante de la Catedral de Puebla	239
Cuano conservar no basta	242
<i>Y aquí se sigue una ventana, en donde está un niño</i>	255
Estado de conservación	258
Diagnóstico, toma de decisiones y restauración	266
Diseñar una peana: conservación y evocación histórica	274
Conclusiones	279
Bibliografía consultada	286
Listado de imágenes	294

Ifiguiendo mi intento digo, que tambien en este tiempo con la demasia de cosas vaciadas, particularmente de Crucifijos, i de Niños, se a introducido el encamar de mate fobre todos metales;

tales; i es de advertir, que si estan las figuras bien reparadas, i son pequeñas, bastará emprimir una, ó dos vezes lo que se uviere de encamar, con blanco i fombra a olio, pasándole en fecho una lixa gastada; mas, siendo cosas mayores i niños, ó imagines grandes, i no muy reparadas, de mas de la emprimacion espessa i con cuerpo, de fombra i blanco, y por fecante un poco de Azarcon, i con lo mesmo mas duro con el Alvalde en polvo, aviédo platicado los hoyos i hondos mal reparados, no me defagrada, para disponer las cosas mejor, i que queden mas lisas, encamar primero de polimento, como se haze; si bien yo lo escufaria todas las vezes que pudieffe, que en efeto tiene cuerpo, i encubre los sentidos, ó golpes, de la buena Escultura. I en las cosas de madera de todo punto no lo haría, como no lo e hecho nunca, aunque con detencion en el aparejo y lixado. Ultimamente despues de muy fecos los rostros encamados de mate, en cualquiera materia viene bien con un barniz de fombra muy claro barnizar los ojos solamente; es seguro el barniz de clara de guevo para esto, dado dos vezes, porque como todo lo restante está en mate, parecen vivas las figuras, i luzen lo cristalino dellas.

Introducción

Este ensayo versa sobre la producción sevillana de imágenes del Niño Jesús triunfante realizadas de forma seriada en vaciados metálicos y conocidas como *Niños de plomo*, elaboradas durante las primeras tres décadas del siglo XVII. Proponemos una lectura en la que lo material cobra importancia, pero que no por ello se restringe a lo artístico, lo técnico en un sentido mecánico o de mera ejecución, y en la que las miradas contextuales, lo artístico, lo teológico y las autorías se entrecruzan para tejer una historia que nos aproxime a *este tiempo*, y su *demasía de cosas vaciadas*.

Para la investigación hemos decidido partir del pintor y tratadista andaluz Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda, 3 de noviembre de 1564- Sevilla, 27 de noviembre de 1644) quien, en *El arte de la Pintura* (editado póstumamente en Sevilla en 1649), nos ofrece un extracto claro que nos acerca a la piezas de nuestro interés desde una mirada contemporánea y familiar a tales producciones en la ciudad del Guadalquivir. La disección de dicho extracto en las partes que nos resultaron más sustantivas, terminaron constituyendo los epígrafes de cada capítulo según los iremos abordando. Partiendo desde lo general, constituido por la necesaria revisión historiográfica, pasamos en el capítulo dos a su contextualización en el panorama devocional y luego, en el tercer segmento, al círculo de maestros involucrados en esta producción sevillana y la consolidación del prototipo infantil que se vaciaría en peltre.

Con las bases obtenidas de los primeros tres bloques temáticos, dedicamos el cuarto al análisis estilístico, de los materiales y las técnicas halladas en las 47 obras que integran nuestro *corpus* principal, a las que se añaden otras analizadas parcialmente por colegas. Este apartado contempla a su vez, la presentación y estudio pormenorizado de cada una de las piezas, algunas de ellas ya reportadas en la bibliografía y otras inéditas hasta el momento, realizando un ejercicio primero de agrupación pormenorizada según sus características, rasgos y formatos, para lo cual se tomó como referencia la clasificación ya iniciada por Miguel Ángel Marcos Villán.

Los objetivos planteados desde el inicio de la investigación buscaron situar estas producciones en una dimensión que rebasara el mero ejercicio atribucionista que ha prevalecido en la bibliografía referencia hasta en sus últimas y más recientes publicaciones. Para ello nos hemos valido de su cotejo desde múltiples facetas, de orden religioso, tecnológico y material, en miras a su comprensión como ejemplo artístico y comercial de su tiempo. Así, las enmarcamos por tanto como un fenómeno propio de la Edad Moderna, en la que multiplicar —en el sentido práctico de seriación— obras de arte atiende a un proceso *pseudoindustrial* que requiere la intervención total del hombre y, por tanto, no se pueden tildar de artes mecánicas.

Todo lo anterior nos llevó también a buscar una metodología que pudiera reconocer lo particular al mirar en detalle las diferencias en los formatos, las posturas, los rasgos faciales y las anatomías de cada uno de los infantes mediante el registro fotográfico pormenorizado de estas partes y el levantamiento de medidas y pesos; además se recuperaron muestras de metal y policromía de 45 de las 47 piezas, mismas que luego fueron analizadas en laboratorio mediante Microscopía óptica de alta resolución, microscopio electrónico de barrido (SEM), espectrometría por dispersión de rayos X (EDX) y cromatografía de gases y con toda esta información fue posible, posteriormente, proponer los grupos que en este cuarto capítulo presentaremos. Conviene aquí resaltar el arduo trabajo que requirió la conformación del corpus, identificando, registrando y analizando un considerable número de ejemplares en museos, casas, conventos y templos de una dilatada geografía en diversas regiones de México y España, y algunos otros repositorios internacionales que pudieran hacer evidente la amplitud y extensa dispersión de esta exitosa producción.

En el capítulo quinto, dedicado exclusivamente a mostrar el proyecto de conservación-restauración aplicado a uno de los infantes del corpus estudiado, el Niño Jesús de la Catedral de Puebla, llevamos todas las reflexiones y conocimiento generados en este ensayo al paralelo de los criterios y decisiones propias de la disciplina de Restauración, mostrando así un ejemplo de diálogo claro entre investigación artística y material e intervención, mismo en el que la obra se sitúa como centro y voz principal de la discusión.

Aunque somos conscientes de la larga trayectoria que han tenido las aproximaciones a lo material desde siglos anteriores, la posibilidad de nuevos estudios y herramientas tecnológicas aplicadas desde nuestra disciplina, nos ofrece ahora nuevas lecturas para adentrarnos en las obras de arte. A día de hoy, campos de conocimiento como el recién incorporado al posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México denominado “Estudios sobre los materiales y las técnicas en el Arte” nos sitúa en completa sintonía con lo que en otras latitudes y centros de investigación se realiza actualmente con la denominada *Art History and Material Culture Studies*.

Finalmente y antes de entrar en materia, es oportuno por lo que plantea y desarrolla nuestro trabajo, traer a la mesa parte de los debates que se generaron en torno al III Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura denominado: “Tejné. Hacia una historia material de la escultura” llevado a cabo en el Museo Nacional de Escultura en Valladolid en 2016. Además de establecer otra mirada por la historia de la materialidad con la que nuestro estudio es afín, de las reflexiones de este encuentro, consideramos pertinente recuperar el siguiente párrafo que sintetiza las lecturas que deben atenderse en las investigaciones histórico-materiales de esta rama artística:

Estas cuestiones han pasado desapercibidas durante mucho tiempo a los historiadores del arte, más atentos al resultado final que a las condiciones técnicas de producción, a los materiales elegidos, a los procesos intermedios, a esa fase en la que la obra «está haciéndose». Apenas se ha tenido en cuenta que junto a las preguntas de siempre —quién fue su autor, quién lo encargó, qué representa— es crucial también responder a esta otra interrogante: ¿cómo está

hecho? Porque la materia no es un mero vehículo pasivo que sigue obediente a las exigencias de la forma, de la Idea. Fue Bachelard quien nos alertó sobre la «fuerza imaginante» de la materia, sobre la circularidad entre el pensar y el hacer, sobre la imantación que une la mano a la mente cuando un artista está creando su obra¹.

Así, la investigación que ahora presentamos, pretende dar cabida a esas peticiones y responder a las preguntas que nos planteamos al iniciar tales como: ¿Qué referente tecnológico existe previo al uso del plomo para la seriación de imágenes en Sevilla? ¿Cuál es la nomenclatura correcta para llamar a la técnica de elaboración de los Divinos Infantes? ¿Plomo policromado o peltre policromado? ¿Quiénes son los involucrados en su factura? ¿Podemos hablar de otros tamaños lejos de los reportados anteriormente en la bibliografía? ¿En qué frontera se sitúan los realizadores de este tipo de esculturas y que gremios o personalidades están involucrados en su elaboración? A ellas, durante el estudio se sumaron otras cuestiones como: ¿Podemos reconocer en esa *demasia* que nombra Pacheco una producción realmente numerosa?, ¿Está mermado este tipo de patrimonio?, ¿Es perceptible una huella de taller o todas rondan los mismos modelos formales? Todas ellas son discutidas a lo largo de los siguientes capítulos y, esperemos respondidas o por lo menos encausadas, para “conocer mejor esa cultura de los materiales” y con ello volver a la “muy vieja y muy filosófica relación entre la materia y la forma”².

¹ María Bolaños, “Presentación” en *Téjné* (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2018), 10-11.

² Bolaños, “Presentación”, 11.



1



, siguiendo mi intento digo
[Apuntes historiográficos]

La piedad cristiana vio en este Niño Jesús la majestuosa divinidad del tema más perfecto que había producido el arte andaluz

José Hernández Díaz

Frente a otros ámbitos de la escultura andaluza, las imágenes del Niño Jesús, tradicionalmente denominadas de plomo, han quedado relegadas como obras periféricas supeditadas de forma reiterativa a las formas de los infantes creados por Juan Martínez Montañés, concretamente el Niño Jesús de la Hermandad Sacramental del Sagrario Hispalense [fig. 1] o, en su defecto, aquellos vinculados a su discípulo Juan de Mesa y Velasco. En las imágenes de nuestro interés, la bibliografía no ha profundizado en su materialidad y la vinculación que ésta tiene con su contexto de creación y eclosión votiva. Es por ello que, como otra de las ausencias, abordaremos en este primer capítulo una necesaria revisión historiográfica continuando con la ya iniciada por Miguel Ángel Marcos Villán en la que, además de la diversa literatura especialmente española, se tome en consideración los avances producidos desde este lado del Atlántico, y desde otras formas de aproximación, su materialidad.

Fuentes

Los impresos revisados contemplaron fuentes primarias, tratadística y estudios desde la Historia del Arte, poniendo de manifiesto múltiples aspectos de los que se nutre el tema y entre los destacan aquellos textos que aluden a las autorías, estilos, técnica, y comercio transatlántico. Como parte de este ejercicio, tomaremos en cuenta las aportaciones generadas en España, México, Ecuador y Colombia, identificando los vacíos y generando cuestionamientos que luego formulen aquellas preguntas surgidas tras su revisión. A su vez y frente a lo habitual, en nuestra investigación pondremos énfasis en la materialidad de este tipo de obras, pues como es lógico dentro del propio desarrollo de la Historia del Arte, no ha sido hasta fechas recientes que se atiende dicho aspecto.

De esta forma y siguiendo una revisión afin a nuestra tradición, comenzaremos por situar el tema en las centurias precedentes a las piezas que nos competen. Para ello retomamos primero los tratados, mismos que coadyuvan a la comprensión de las técnicas artísticas gracias a fuentes como *El libro del Arte* de Cennino Cennini (1370-1427)³. En su capítulo *De cómo se funden figurillas de plomo y como se reproducen los moldes de yeso* anota: “Si quieres fundir figurillas de plomo o de otros metales, haz un molde de cera y reproducélo en el metal que deseas” y más adelante detalla el proceso de moldes y contramoldes⁴. En estas líneas Cennini pone de manifiesto dos aspectos; el primero vinculado al empleo de metales de bajo punto de fusión y, el segundo, al protagonismo que tienen las ceras como resultado del proceso intelectual del artífice antes de realizar el propio vaciado. Ambos temas pese a la importancia que para ellos reclamamos, apenas han sido nombrados en la historiografía y, por tanto, requerirán ser desarrollados más adelante.

³ Aunque el tratado ya era conocido desde el siglo XVI su primera transcripción y publicación no llega hasta 1821 a cargo de Giuseppe Tambroni. Para el tema específico el texto ya ha sido aludido por Constantino Gañán Medina en *Técnicas y evolución de la imagerie policroma en Sevilla*, 137.

⁴ Cennino Cennini. *El libro de Arte* (Madrid: Editorial Akal, 1989), 233.

Posteriormente, encontramos el tratado *De Statua* (1464) de Leon Battista Alberti (1404—1472), que aunque no entra en detalle sobre las técnicas y materiales de fundición, da espacio a la división del trabajo según la forma de ejecutarse “pues algunos comenzaron a perfeccionar sus primeros trabajos, añadiendo y quitando, como lo que trabajan con cera y con tierra, que los griegos llaman *plasticous*, y nosotros *fictores* (modeladores)”⁵, tema al que volveremos en el capítulo cuarto.

El siguiente volumen de referencia es *Sobre la Escultura* (1504) de Pomponio Gaurico (1482-1530), quien además de su producción literaria marcadamente humanista, era un aficionado bronceista según las reseñas y comentarios que se leen en la edición realizada por Chastel y Klein⁶. En su escrito Gaurico hace referencia al plomo y las imágenes fundidas en este material, poniendo hincapié en los moldes de cera y las proporciones de la aleación que formaría la amalgama metálica: “Ahora bien, si prefieres plomo, seca el molde muy bien, y mezcla el plomo negro con un dozavo de antimonio y de plomo

⁵ Leon Battista Alberti. “De Statua” en *De la pintura y otros escritos sobre arte* (Madrid: Editorial Tecnos, 2007), 130.

⁶ Conviene anotar la puntualización que realizan los autores, pues “el propio título *De Sculptura* no debe inducir a error. En el latín de Gaurico, el *sculptor* es el bronceista, la *Sculptura* es el arte del metal; la noción de conjunto de la cual la *Sculptura* representa el género privilegiado y más digno de interés, es la Statuaria”. Pomponio Gaurico, *Sobre la Escultura* (Madrid: Editorial Akal, 1989), 26.



Fig. 1

blanco, llamado marcasita”⁷. Sin duda esta cita arroja una primera referencia directa sobre la composición a encontrar en los soportes escultóricos de los objetos a estudiar, es decir, una ligadura que complementa y estabiliza al plomo.

Aunque el material y la técnica eran bien conocidos desde tiempo atrás, la fuente estrictamente coetánea en el ámbito hispano que recoge el fenómeno artístico que nos incumbe y por lo tanto, innegable referente en la bibliografía del tema es *El Arte de la Pintura* (1649) de Francisco Pacheco, cuyo extracto ha sido ya presentado al inicio de esta investigación. Si bien es conocido, no está de más recordar la participación de Pacheco como policromador de la imaginería religiosa dentro del círculo artístico del que participaba junto a los escultores Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa (1583-1627) y no sería del todo improbable, de los maestros vaciadores que colaboraron con los dos últimos⁸.

En su texto, el maestro además de aludir a la significativa demanda y popularidad de estas esculturas, se detiene a describir parte del proceso de elaboración y enfatizar los materiales empleados en la imprimación y encarnado mate sobre metal, dejando así atrás, la usanza de policromías al pulimento: “que también en este tiempo con la demasía de cosas vaciadas, particularmente de Cruxifijos y de Niños se ha introducido el encarnar de mate sobre todos los metales”. Aunque el autor no especifica los metales sobre los que se realizaba este procedimiento, otros investigadores que retoman el tema, han logrado asociarlo directamente al plomo y el bronce, pues es notable la cantidad de piezas que bajo estas iconografías y dichos materiales se estaban produciendo en Sevilla durante las primeras tres décadas del siglo XVII como el propio Pacheco avala⁹. Sin embargo, pese a considerarse el introductor de las carnaciones mate

⁷ Pomponio Gaurico, *Sobre la Escultura*, 261-265.

⁸ Para mayor información sobre las múltiples facetas del maestro andaluz consultar: Museo de Bellas Artes de Sevilla, *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro*. (Sevilla: Junta de Andalucía, 2016).

⁹ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Editorial Cátedra, 1990) 502. No debe pasarse por alto otros usos frecuentes de este material en ese entonces, tanto en las municiones y balas producidas en la Real Fábrica de Artillería como en elementos arquitectónicos vinculados

en la imaginería sevillana, el pintor se decanta por el uso de los encarnados al pulimento en aquellas imágenes “no muy reparadas” entre las que quizás está englobando las producciones seriadas, dejando así el trabajo mate para aquellas obras consideradas “más reparadas” o en un estatus mayor como lo son las tallas, aspecto último que puede considerarse únicamente una de las múltiples interpretaciones que se podrían dar al texto. Además, su *receta* tendrá una estrecha relación con lo que los análisis revelaron tras estudiar la materialidad de nuestro *corpus*.

Posteriormente, en los siguientes capítulos, iremos también dando cabida a otros escritos y tratados que abordan directamente el tema material, por lo que lo hasta ahora presentado es apenas un primer acercamiento sobre el que necesariamente volveremos.

Academia sevillana

Partiendo de estos referentes históricos, llevamos ahora la reflexión a lo aportado desde los primeros momentos de la Historia del Arte con la presentación de noticias que posteriormente fungirán como herramientas para escribir la historia de estas piezas. En este punto destaca los compendios sobre arte hispalense de Celestino López Martínez quien presenta múltiples contratos y noticias de escultores en aquella ciudad andaluza. Brinda con ello las luces necesarias que ayudan a identificar a los maestros involucrados en tales producciones, lo que facilitará posteriores interpretaciones por parte de los autores que luego tocarán el tema de los moldes y vaciados.

Uno de los mayores aportes para nuestro interés es, sin duda, el citado dentro de *Notas para la Historia del Arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, en el que transcribe el contrato firmado en 1574 entre Francisco Ramos “pintor de imaginería e impresor¹⁰ de ellas”

a sistemas hídricos así como cubiertas impermeables por señalar solamente algunos.

¹⁰ Retomando la definición del Diccionario de Autoridades de 1734, el término imprimir hace referencia a “Dexar la figura de una cosa representada, o fixa en otra, por medio de la fuerza, apretándola, como quedan las letras en el

quien se obligaba a enseñar a Cristóbal Gómez Saravia, natural de Lima pero residente en Sevilla el “vaciado de medio relieve e bulto entero e de pasta yeso y tierra e pintarlo al temple e barnizarlo”¹¹. En este punto, cabe recordar que *la impresión* de imágenes como producción escultórica seriada, no resulta una modalidad única de Ramos, si bien, la técnica para España¹² tiene en parte un carácter flamenco, es preciso decir que para finales del siglo XVI se están elaborando piezas “impresas” de tal envergadura como el Cristo de la Expiración realizado en “pasta de papel” por Marcos de Cabrera para la capilla del antiguo convento de La Merced, vulgo “Del Museo”, Sevilla¹³ [fig. 2].

Aunque el fenómeno particular de las piezas de papelón no es totalmente de nuestro interés, si queremos destacar el uso de moldes, pues contratos como el de 1574 de Ramos y de 1575 de Marcos de Cabrera son reflejo claro del proceso de seriación, previo a la eclosión del fenómeno de los niños de plomo unos años después. Esta noticia encontrará repercusiones en otras investigaciones como la tesis doctoral de escultura ligera novohispana de Pablo F. Amador Marrero que luego abundará sobre la valoración de las esculturas de “pasta” y, en lo que nos concierne, traerá a cuenta uno de los nombres vinculados al comercio transatlántico de imágenes de Jesús niño que luego señalará Jesús Palomero Páramo¹⁴.

papel por fuerza de la prensa, o el sello en la oblea” por lo que en este caso concreto puede aludir a la colocación de pasta dentro moldes, algunos llamados por ejemplo, “moldes de apretón” y por tanto, el resultado es una *impresión* del negativo o molde.

¹¹ En otra de las cláusulas del contrato de aprendizaje se obligaba “a daros un modelo de cada suerte para sacar hembras” prohibiendo transmitir dichos secretos a otro artífice ni en “esta ciudad ni en España ni Portugal ni islas de Canarias bajo la pena que en esta escritura será contenida” en Celestino López Martínez, *Notas para la Historia del Arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés* (Sevilla: Tipografía Rodríguez y Giménez y C.a, 1929), 195-196.

¹² Para este caso concreto abordaremos los orígenes nórdicos como referente primigenio, por lo que no profundizaremos en la técnica italiana de la cartapesta.

¹³ Sobre este imaginero y la pieza aludida un último estudio lo encontramos en: Pablo Francisco Amador Marrero, José Carlos Pérez Morales, “El sevillano capitán Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor” en *Atrio Revista de Historia del Arte*, 13-14, 2008, 83-98.

¹⁴ Pablo Francisco Amador Marrero, “Imaginería ligera en el arte español de los siglos XVI-XVII. Historia, análisis

En la orla hispalense, se publican en la misma época por parte de la Universidad de Sevilla los compendios: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* destacando aquellas noticias proporcionadas en los volúmenes II (1928), IV (1932) y V (1932). El primero, titulado *Documentos varios*, nombra el encargo realizado por Francisco González al pintor Bernabé de Baeza en 1610 y muestra el nivel casi industrial para satisfacer la demanda de imágenes, pues el artista se compromete a elaborar a la “perfección seyscientas hechuras de cristos de barro cozido hechos en toda su perfección sus pañetes dorados y barnizados con sus coronas de espinas”¹⁵. Si bien, el contrato hace referencia a arcilla, trae a cuenta la multiplicidad de imágenes de crucifijos para cubrir la demanda requerida, aspecto que sin duda tuvo que ser resuelto mediante el necesario empleo de moldes, muy probablemente, de yeso. Al respecto de esta cita, es importante señalar su alusión directa los procesos de seriación de arte, ámbito que, para el caso que nos ocupa, es fundamental y no ha sido del todo atendido por los estudiosos tal y como se constatará en las siguientes páginas.

Otro dato sin duda significativo por la interpretación que Palomero Páramo dará años después, es el referente al contrato firmado en 1618 entre Juan de Mesa y Francisco López, maestro en la Carrera de Indias. El último encarga al cordobés una imagen de la Concepción en madera de cedro junto con un niño Jesús grande –una vara menos un coto¹⁶–sobre la que

y restauración” (Departamento de Filología Moderna, Universidad de las Palmas de Gran Canaria: 2012), 107.

¹⁵ M. Bago y Quintanilla, J. Hernández Díaz, H. Sancho Corbacho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II: Documentos varios* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928), 240.

¹⁶ La pieza mediría aproximadamente 70 centímetros de altura.

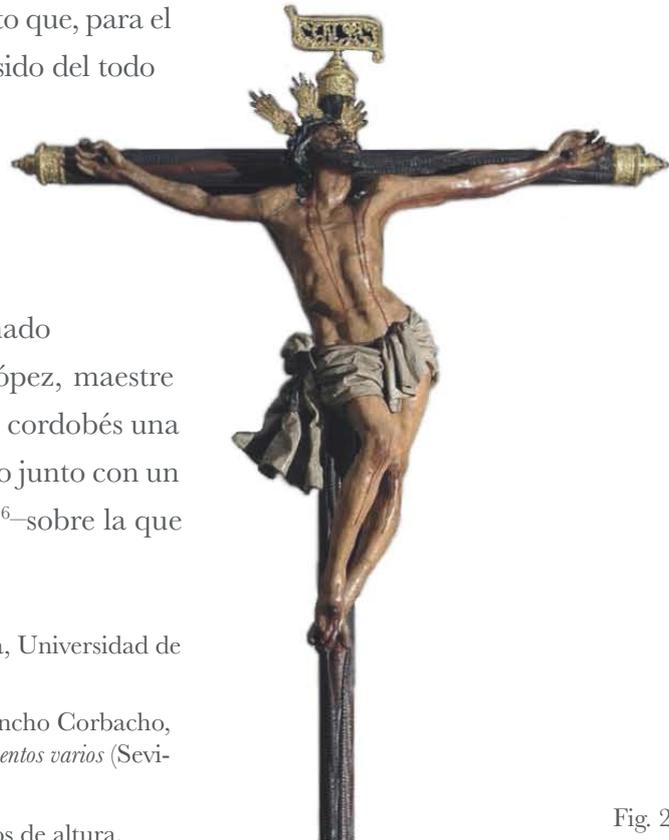


Fig. 2

más adelante el contrato aclara: “a de ser de barro y no de madera porque así estamos de acuerdo y concierto anbas las dichas partes”¹⁷ Será esta efigie la que dicho investigador tendrá por el modelo original del que luego saldría el molde para los vaciados en plomo que en número de veintiséis vendrían para América al siguiente año en la flota del propio López; sin embargo, este es un aspecto del que habría que reflexionar pues no está del todo claro por lo referido específicamente en la documentación contractual.

El volumen cuatro *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII* escrito por Antonio Muro Orejón, ofrece el dato que sin duda permitirá reconstruir la historia de las fundiciones sevillanas y los maestros involucrados en tales procedimientos, siendo este autor quien nos descubrirá el vínculo que el escultor Juan de Mesa y Velasco tenía en la producción seriada de imágenes. El 27 de agosto de 1619 Mesa funge como fiador del pintor Mateo Xuares “en la obligación que éste tiene de trabajar en casa de Diego de Olivares –que luego la historiografía concreta su apellido como Oliver–, maestro vaciador de figuras de relieve de mesas. Testigo Gaspar de Ginés, escultor”. Es preciso señalar que el empleo del término “mesas” se trata de una imprecisión que luego Marcos Villán despejará, pues en realidad hace referencia al apellido del maestro cordobés y, por lo tanto, a su estrecha vinculación con el flamenco Oliver. Por ello, esta será la primera alusión que trae claridad en cuanto la figura de este *polémico* vaciador sobre el que luego se configurarán ciertos mitos por su “deshonesto” proceder para obtener el modelo original¹⁸.

Al respecto de este último personaje, el investigador aporta otro documento con fecha de 6 de febrero de 1625, donde Oliver expide una carta poder a Diego Bravo para el cobro de dos esculturas a un vecino de Écija, en la que se aut nombra “maestro escultor”, y no “maestro vaciador” como lo realizó seis años antes¹⁹. Ofrece además las cifras por el costo de cada imagen: “que pueda

¹⁷ Bago, Hernández y Sancho, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II*, 130.

¹⁸ Antonio Muro Orejón, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV: Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII* (Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932), 78.

¹⁹ Resulta interesante cuestionar si este cambio responde a una extensión de actividades dentro de su obrador o bien

recibir y cobrar de don alonso Puerto Carrero vecino de la dicha villa de Ecija y de sus bienes e de quien con derecho deba treynta ducados de a onze reales cada uno que son por la hechura de un niño jesus e un cristo que yo le hize”²⁰. Esta nota resulta del todo significativa por dos aspectos: el estatus del artista y el tipo de imágenes que realiza y que podríamos considerar más vinculadas a un vaciador. El primero de los anteriores, nos vuelve sobre una discusión en boga en los círculos sevillanos de ese momento, el papel y las competencias de cada uno de los gremios, máxime ante la ausencia de un documento que señale la anexión del flamenco al grupo de escultores²¹. En cuanto al restante, basta recordar que ambas iconografías nos remiten a aquella demasía referida en la nota de Pacheco, misma que resulta vertebral dentro del presente estudio.

Avanzado el tiempo y con marcada influencia por la tradición *atribucionista*, pero también por la difusión en torno a los contratos de esculturas y sus autores, algunos investigadores buscarán la filiación de los modelos de plomo a ciertos obradores sevillanos de renombre como el de Juan Martínez Montañés y luego el de Juan de Mesa, dejando de lado a otros autores o bien piezas que escapen a las obras estereotipadas y a las que cabría dar un sitio en las producciones seriadas; este aspecto se mantendrá vigente incluso en textos de reciente publicación. Dentro de este grupo de textos, destacarán las publicaciones de José Hernández Díaz, pues será sin duda él, quien abrió el debate dentro de sus compendios monográficos sobre los dos afamados escultores sevillanos y su impronta dentro de la elaboración de niños de plomo.

En su volumen dedicado a Juan de Mesa (1972), Hernández Díaz aunque sí vincula su formación y estética a Montañés, en lo referente a la producción de niños Jesús, lo separa y atribuye al cordobés el infante conservado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de

simplemente por una diferenciación de rango o estatus.

²⁰ Muro Orejón, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV*, 96.

²¹ No olvidemos en este sentido la tan señalada discusión entre el pintor Francisco Pacheco y el escultor Juan Martínez Montañés. Bray, *Lo sagrado hecho real*, 25.



Fig. 3

Hungría en Sevilla [fig 3.]²². Resulta relevante traer a mención que dicho vínculo nació de la necesaria comparación formal entre obras, fundando así una línea de atribuciones formales y estilísticas que llamarán la atención hacia el protagonismo de Mesa. El reconocimiento que el autor le otorga como creador de esta importante pieza, permitirá que otros estudiosos comiencen a aceptar dicha autoría y, con ello, inicie el auge del binomio “montañesiño-mesino” para sacar del anonimato a estas figuras sobre lo que luego reflexionará Álvaro Recio Mir. En el infante ya citado de la Escuela de Bellas Artes, reconoceremos rasgos que nos permitirán asociar con más certeza el modelo poco cuestionado, del que quizá, deriven los populares *niños de plomo* aunque sigan quedando huecos en el proceso de la elaboración.

En el libro *Arte hispalense: Juan Martínez Montañés* (1987), el mismo Hernández Díaz realizará una exhaustiva búsqueda documental y sus aportes se convertirán en un punto de partida para cualquier investigación que transite en el orbe montañesino. El profesor apunta que tras la aceptada acogida del icónico Niño

²² “Se admira un precioso Niño, derivado del montañesino, aunque con mayor realismo, que me hace atribuirlo a Mesa, aparte otras razones” en José Hernández Díaz, *Juan de Mesa: Escultor de imaginería* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1972), 38. Conviene en este punto cuestionarse que elementos de “realismo” considera el autor para asociar tal efigie a Mesa y no a Montañés, pues en su descripción no señala ningún rasgo particular. Del propio Hernández Díaz es el texto publicado en el Boletín del Prado de 1969, “La personalidad del escultor”, a propósito de la exposición de Martínez Montañés en el Casón del Buen Retiro, donde ya menciona lo que años adelante asentará en su texto monográfico de Juan de Mesa; en el apartado “Los discípulos” donde apunta que: “su Niño Jesús (¿Bellas Artes de Sevilla?) es la versión barroquizante del famoso que Montañés hizo para la catedral sevillana”. Es importante anotar, que en la más reciente revisión monográfica *Juan de Mesa* (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006); la atribución del Niño de Bellas Artes al cordobés se dice que fue dada por Jorge Bernaldes, sin embargo, el texto monográfico de Bernaldes (1983) es posterior a los de Hernández Díaz.

del Sagrario de Sevilla, creado en 1606, comenzó una numerosa producción de réplicas e imitaciones: “gozó de gran fama, fue repetidamente reproducido, en tallas lignarias y vaciados de plomo, para subvenir a la creciente demanda”²³, a lo que añade después que “la piedad cristiana vio en este Niño Jesús la majestuosa divinidad del tema más perfecto que había producido el arte andaluz, y así no es extraño que los plagios e imitaciones fueran numerosos. Incluso se hacen vaciados y se repite con extraordinaria frecuencia”²⁴. Estas afirmaciones cabría analizarlas a detalle, pues si atendemos lo formal en la figura del Niño del Sagrario, observamos que aunque como fenómeno artístico el Niño Triunfante sí es difundido, su forma no será repetida, molde ninguno se ha localizado al momento de dicha escultura, por lo que el asunto de su copia, trasciende en la medida que la leyenda atribuyó y la bibliografía repitió. Es más, si nos ceñimos a lo estrictamente representado, es evidente la diferencia de edad que muestra el *icono* del Sagrario respecto a los vaciados, estos últimos más cercanos a la primera infancia, aspecto al que luego volveremos.

Dentro de la construcción de este mito, en Hernández Díaz encontramos más elementos que de nuevo se anclan al infante del Sagrario al calificar de excelentes las “copias” realizadas por Montañés y secundarias las que otros artistas coetáneos hicieron; incluye enseguida una mención sobre la materialidad de estas réplicas y destaca las producciones extemporáneas que se siguieron realizando siglos adelante minimizando en cierta medida la cantidad de obras que aún hoy se conservan: “más para atender a las demandas se fabricaron vaciados en plomo de varias de estas representaciones, conservándose algunas de ellas de la época y de otros siglos”²⁵. Las últimas palabras nos invitan también a cuestionar si existió una producción en fechas posteriores, misma que no ha sido atendida y, por tanto, deberá consignarse en la medida que se localicen ejemplares que escapen a los modelos asociados a las primeras décadas del siglo XVII, algunas de los cuales abordaremos en nuestro estudio.

²³ Hernández Díaz. *Juan de Mesa*, 71-72.

²⁴ José Hernández Díaz, citado por Jaime Passolas Jáuregui, *Grandes maestros andaluces: Juan Martínez Montañés*, Volumen II (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008), 56.

²⁵ José Hernández Díaz, *Arte hispalense: Juan Martínez Montañés* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976), 37.

Siguiendo con las aportaciones del profesor sevillano, un punto más a tener en cuenta dentro de su obra es la referencia que hace a Francisco Cuéllar Contreras, quien da a conocer el comprobante de cuentas del Archivo de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla firmado por Pablo Legot (1598-1671), artífice de gran relevancia por la modificación que realizó sobre las manos del famoso infante: “Digo que recibí del Señor Cristóbal de Contreras ciento y ochenta reales de los dos brazos que adereséal Niño Jesús del Sagrario y encarné de pulimento, lo cual estoy pagado y satisfecho, en 16 de septiembre de 1629. Pablo Legot. Rubricado”²⁶ [fig. 4 y 5]. El recibo da cuenta de esta intervención realizada apenas pasados veinte años del estreno de la imagen por un artista más reconocido primero por su trabajo de bordador y luego examinado como policromador. Resulta de gran relevancia que esto se llevara a cabo todavía en vida del *Lisipo Andaluz*, sin que en dicho contrato se haga presente Montañés a pesar de formar parte o haberlo hecho de aquella Hermandad²⁷.

También relevante es el material con que se realizan las manos, ya que se tratan precisamente de vaciados en plomo, destacando así la disposición y relativa frecuencia del uso de este material. No obstante, en el memorial de gastos hechos por el Mayordomo de la Sacramental, el ya citado Cristóbal de Contreras afirma que tal modificación se realizó en bronce: “Por una carta de pago de Pablo Legote (sic) del aderezo de las manos el Niño que se hicieron de Bronze y se encharnecieron (encarnaron) y llevó 180 reales”²⁸. Este aspecto quedará del todo despejado durante los procesos

²⁶ El término aderezo atiende a “La acción y trabajo de componer, ò poner de mejór uso alguna cosa: y muchas veces se toma por el gasto ò préccio del trabájo del aderézo. Lat. *Sartura. Politura*. Diccionario de Autoridades, Tomo I, 1726 consultado el 28 de noviembre de 2018 el sitio web: <http://web.frl.es/DA.html>.

²⁷ Sobre este último punto el informe de restauración del Niño realizado por el IAPH en 2013 cuestiona nuevamente tal asunto y retomando a Hernández Díaz vincula el silencio de Montañés a una etapa difícil en la vida del escultor, denominada por el profesor como “decenio crítico (1620-1630)” al afrontar la muerte de sus colaboradores Juan de Mesa y Juan de Oviedo. Para 1629 Montañés estuvo en cama más de cinco meses, retrasando entre otras cosas, la terminación del retablo de *La Cieguecita* en la Catedral de Sevilla. Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, *Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, Juan Martínez Montañés, Iglesia del Sagrario* (Sevilla: IAPH, 2013), 9-10.

²⁸ Francisco Cuéllar Contreras, “Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevos aportes documentales I., Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Saravia” en *Revista de Arte*

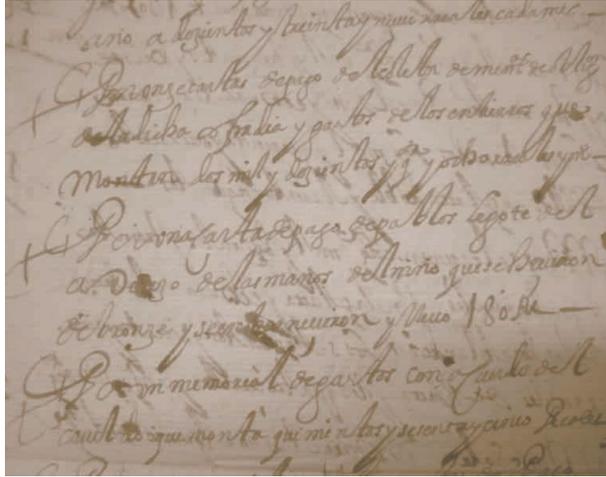


Fig. 4

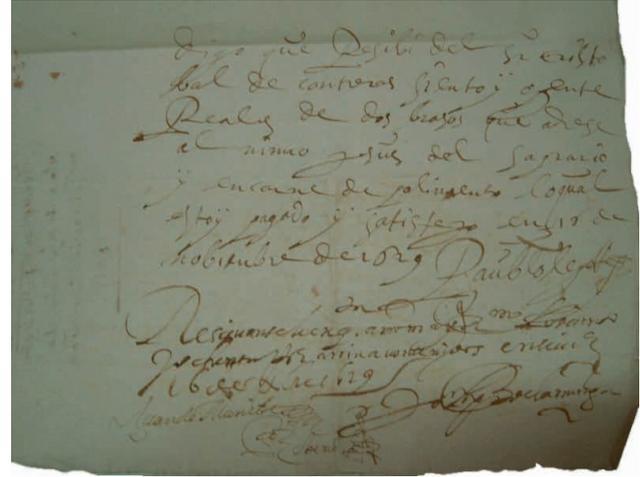


Fig. 5

de restauración posteriores que han analizado la materialidad de tal figura y confirmando su naturaleza plúmbea²⁹. Llegados a este punto, es interesante volver a la reflexión que proponíamos hacia Oliver en la que nos cuestionábamos hasta dónde debió ser la participación de Legot, ya que insiste en la problemática de los ámbitos de ejecución de cada artista. A la espera de nuevos hallazgos documentales, nos parece válido cuestionar ¿las manos fueron modeladas por Montañés? ¿La participación de Legot contempló únicamente el vaciado y repolicromado? ¿Si el contrato señalaba que debían ser en bronce porque se realizaron en plomo? ¿La selección del material era una condicionante frente al tiempo de ejecución? ¿La tradición de realizar las nuevas carnaciones al pulimento pesó sobre la innovadora introducción de hacerlo en mate como Pacheco lo hizo en otras obras de Montañés?

sevillano, 2, Sevilla, 1982, 17-19.

²⁹ La restauración más reciente fue realizada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, Juan Martínez Montañés, Iglesia del Sagrario* (Sevilla: IAPH, 2013).

Nuevas miradas

Los extractos de Hernández Díaz comenzarán a tener eco en posteriores catalogaciones y fichas de exposiciones, iniciando así una distinción –poco clara en ocasiones– entre el modelo de Montañés y el de Mesa. Sin embargo, más allá de la corriente atribucionista, muchas de estas publicaciones contribuyen en la medida de traer a la vista distintas imágenes del Divino Infante dispersas en colecciones particulares, parroquias, monasterios y museos³⁰. Entre ellos destacará el libro *La monja de Carrión: Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón* que aportará las referencias de “Un Niño Jesús de plomo, hueco, de 42 cm de alto, regalo del rey Felipe III”, aspecto que da cuenta del prestigio que alcanzaron estos niños mediante una donación de aparente patrocinio real y que, pese a lo significativo por su relevancia y por su cronología (1613), ha pasado prácticamente inadvertido en la historiografía, aunque para nuestro estudio es de obligada referencia [fig. 6]³¹.

³⁰ En esta línea, surgen exposiciones de menor envergadura como *El Arte de la Navidad* exposición de imágenes del Niño Jesús del siglo XVII al XIX en la que aparece el Niño de Bellas Artes de Sevilla ya bajo la autoría de Juan de Mesa y *La pequeña escultura en Valladolid: siglos XVI-XVIII* que coloca al Niño metálico conservado en la parroquia de San Miguel y San Julián de dicha localidad en la dificultad de asociarlo con un maestro en específico por lo que opta por describirlo así: “el tipo deriva muy directamente del creado por Martínez Montañés, utilizado igualmente por Juan de Mesa”. Siguiendo con este grupo de escritos, se presenta el texto *Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a Sor María de Ágreda* colocando los registros y procedencias de diversos niños Jesús de madera y bronce, el texto incluye dos imágenes de plomo, una de ellas remitida desde Sevilla por Diego de Mirafuentes a mediados del siglo XVII. Dentro de la década también, y a propósito del tráfico trasatlántico, Isabel Cruz de Amenabar trae noticias de las piezas procedentes de Sevilla y que sin duda influyeron la producción posterior en el virreinato peruano; trayendo a cuenta los ya conocidos envíos que Montañés hizo a Lima amén de otros escultores sevillanos que desde el XVI mantuvieron comercio con las Indias, texto que contribuye en la comprensión del fenómeno mercantil de nuestras piezas. También ha de tomarse en cuenta la presencia y mención en publicaciones locales como el infante de plomo presentado en el libro *Real Convento e Iglesia de Santo Domingo PP. Dominicós* en Jerez de la Frontera (2000), o bien catálogos de exposiciones en México como *Caminos del barroco entre Andalucía y España* en el Museo Nacional de San Carlos y en la que fueron seleccionadas dentro del guion tres imágenes del Niño Jesús, dos de plomo procedentes de la colección del Museo Nacional del Virreinato y la talla lignaria ya mencionada de la Academia Bellas Artes de Sevilla. Dos años más tarde, el Museo Amparo presentó la exhibición *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla* curada por Pablo F. Amador en 2013, quien da a conocer una imagen del Niño Jesús de peltre inscrita en el primer tercio del siglo XVII y cuyo modelo relaciona con Juan de Mesa.

³¹ García Barriuso, *La Monja de Carrión*, 78-80.

Dentro de este grupo de publicaciones destacaremos también el libro de María Luisa Cano Navas, en el que aporta piezas clave para nuestro interés³². Éstas se localizan en la clausura de San José del Carmen, en Sevilla, para cuyo análisis parte de las investigaciones del catedrático Hernández Díaz. De las obras que estudia nos interesa la mención de tres niños que resultan particularmente interesantes. El primero, conocido como *Niño Jesús Grande* [fig. 7], no ha tenido repercusión en la historiografía y directamente cuestiona el momento de eclosión de las imágenes sevillanas del niño Jesús, pues en el inventario de 1593 ya aparece nombrado, entendiéndolo cronológicamente como una figura intermedia entre el Niño de la Hermandad de la Quinta Angustia realizado por Jerónimo Hernández en torno a 1582 — mismo al que volveremos más adelante— y el Niño de Montañés del Sagrario de 1606.

Lo ya descrito planteó una hipótesis al momento de su inspección, pues al analizar la figura detectamos la presencia de una técnica mixta, cabeza y manos en peltre y el resto del cuerpo en madera; lo anterior lleva a cuestionarse si la pieza tuvo una modificación en la postura de sus manos y en el gesto, más acorde a lo que Pablo

³² El texto de Cano Navas fue publicado en 1984 y recientemente reeditado en 2016 por la Universidad de Sevilla.



Fig. 6

Legot realizaría sobre el niño del Sagrario. Esta hipótesis además de ser constatada por una doble encarnación que diferencia aquella realizada en la talla primigenia y luego en la imagen reformada con peltre³³, podría encontrar también sustento en el contrato que Legot tuvo con Las Teresas para el policromado del retablo principal en 1632—apenas tres años después de la intervención sobre el Niño de la Sacramental— y en el que policromó algunas esculturas, incluyendo quizá la de un Niño Jesús que antes ocupaba sitio en el sagrario de dicho retablo, y que dada su relevancia

³³ Ver análisis de policromías en el apartado cuatro.

Fig. 7



dentro del monasterio podría tratarse del “Niño Grande”. Ejemplos como éste hacen evidente la necesaria revisión documental de cronologías misma que requiere ser atendida y colocada como relevante para su comprensión dentro de la historiografía.

El segundo niño, conservado también en la clausura, es un vaciado de menores dimensiones a quien la autora pone en el taller de Montañés, aludiendo tal técnica como la que “debió utilizar para satisfacer la creciente demanda de estas imágenes”. Finalmente la tercera escultura que trae a cuenta, nos interesa en la medida de la tradición que sobre él pesa, llamándolo popularmente *Quitito*³⁴ pues se vincula con una imagen llegada de América, y que pese seguir la estela formal de la producción sevillana, no se descarta pueda corresponder con un retorno americano³⁵.

En la línea de análisis historiográfico, un parteaguas fundamental en el estudio de imágenes que nos incumben es el trabajo realizado por el ya citado Jesús Palomero Páramo. En la contribución que realiza al catálogo de escultura del Museo Frederic Marés (1996), aporta importantes datos recogidos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla nombrando de forma directa a los colaboradores de Montañés vinculados en la elaboración de las *copias*. Destaca la participación de los escultores Juan de Mesa, Francisco de Ocampo (1579-1639) y Juan de Oviedo *el Mozo* (1565-1625) y vuelve sobre la figura de Diego de Oliver a quien de forma tácita ya lo nombra como el autor de los infantes plúmbeos por antonomasia: “mientras que Diego de Oliver, «maestro basidor de niños de plomo» fue el predilecto de la clientela para modelarlos y fundirlos”,³⁶ en estas últimas palabras al incluir el trabajo de modelado, asume que tal proceder lo realizaba el propio Oliver, haciendo eco quizá, a la forma misma como él se autonombaba en 1625 y luego en 1628, cuando funge como fiador del escultor Juan Remensal en el alquiler de unas casas.

³⁴ Dentro del texto de Cano Navas, señala sin mayor detalle, que Hernández Díaz lo ubica cronológicamente en 1630.

³⁵ María Luisa Cano Navas, *El Convento de San José del Carmen de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016), 91, 190-191 y 233..

³⁶ Jesús Palomero Páramo, “Niño Jesús” en *Catàleg d’ escultura* (Barcelona: Museo Frederic Marès, 1996), 329-330.

Señala más adelante que a esta nómina de artistas habría que añadir varios de la generación anterior como [...] “Diego Daza, Blas Hernández Bello y Andrés de Ocampo”, además de los nombres de aquellos artífices involucrados en el comercio ultramarino de estas sacras figuras como Juan Martínez de Uzeda y Agustín de Sojo³⁷, listado que tendrá que revisarse a detalle para conocer el nivel de participación de cada uno de estos personajes. Otro aspecto, que sin duda se volverá fundamental y que no había sido tocado con anterioridad, es la tasación de dichas imágenes para su venta. Los datos recuperados de la interpretación que el profesor realiza sobre los registros de embarque de la Casa de la Contratación de las Indias, indican que tales precios eran: “200 reales para las copias de madera, 175 para las reproducciones de bronce y 110 para las de estaño o plomo. Estas tarifas no incluían el valor de la peana, formada por uno o dos cojines superpuestos, que venía a incrementar un 25% el coste de la imagen”³⁸.

Para este punto, también habría de tomarse en cuenta el coste que implicaban las peanas, pues algunas de ellas sí responden al modelo de aquella en la que descansa el Niño del Sagrario, es decir, una peana dorada con diseños manieristas a base de gallones³⁹. Del texto, también retomamos la nomenclatura, ya que veremos que con frecuencia se emplea plomo y peltre como sinónimos y no como la amalgama que en realidad conforman.

Será precisamente el tema material el que luego retome Constantino Gañán Medina dentro de su libro *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Presenta dentro de su compendio, los extractos ya citados de Gaurico y Cennini respecto al uso de moldes, aleaciones metálicas y procesos de vaciado; incluye también lo dicho por Pacheco en el apartado dedicado a la escultura metálica en la que destaca además, el proceso de encarnado en mate complementado por una

³⁷ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

³⁸ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

³⁹ La gran variedad en los diseños de las peanas invita a repensar los costos, pues algunas, como la encontrada en la Colegiata de Santa Ana en Peñaranda del Duero, sin duda son un referente por la riqueza de materiales como el bronce, el distinto estofado de los almohadones y las aplicaciones de cabujones con esmaltes.

tabla con las preparaciones y los elementos que las integran⁴⁰. Aun así, la obra de Gañán aunque ofrece datos puntuales sobre el procedimiento de elaboración de piezas vaciadas y su policromía, no relaciona ninguna de estas técnicas a ejemplos precisos de la imaginería sevillana.

Para el final de la pasada centuria se retoma el abordaje directo sobre la escultura en plomo y su difusión con autores que desde diversas perspectivas y áreas de análisis aboguen por sumar al tema. Si bien, la publicación no llega hasta el año 2000, el artículo resultante de las investigaciones de Pablo F. Amador Marrero es un claro tránsito entre lo dicho anteriormente y lo que para entonces se trabaja de forma paralela por otros autores. Retoma para ello los trabajos que años antes realizó Alexandra Kennedy-Troya sobre escultura quiteña del siglo XVIII, donde destaca la transformación que los talleres americanos alcanzaron con artífices como Bernardo Legarda⁴¹. El investigador dentro de su artículo *Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas*, destaca la aproximación que tras su restauración puede devenir en la cabal comprensión de una escultura a través de sus aspectos materiales y el trazo de nuevos rumbos para reconstruir su historia. Pese a que las obras tratadas pertenecen a los talleres quiteños del siglo XVIII, es, sin duda, un referente en los estudios histórico-materiales sobre este particular tipo de imaginería, pues recupera rumbo hacia la adscripción tanto formal como técnica de los talleres de aquella región y su presencia fuera de sus límites geográficos en este caso en las Islas Canarias⁴².

En este cambio de centurias se pone de manifiesto el interés americano por el estudio de la producción de mascarillas de plomo en la imaginería religiosa con el trabajo curatorial hispanoamericano *Rostros metálicos* del Museo de Arte Colonial de Bogotá. En él, Clara Inés Ángel

⁴⁰ Gañán, *Técnicas y evolución*, 137-138, 167-168.

⁴¹ Alexandra Kennedy Troya, “Transformación del papel de los talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII. El caso de Bernardo Legarda” en *Anales 2*, (Madrid: Museo de América, 1994), 63-76.

⁴² Pablo F. Amador Marrero. “Imaginería en madera policromada y plomo: Esculturas cubanas y quiteñas” en *XIV Coloquio de historia canario-americano* (1998, 2000), 1322-1333.

realiza un estudio general en dicha región sobre aquellas esculturas que muestran tales aplicaciones durante los siglos XVII y XVIII en dicha región⁴³. El texto es aportativo en la medida que vuelve sobre el Señor Caído de Montserrat, quizá la obra más relevante del escultor neogranadino Pedro Lugo Albarracín (?-ca.1666), misma que conjuga una técnica mixta en la que manos, pies y un casquillo que protege la nuca, fueron elaborados en plomo. Dentro de los antecedentes menciona el taller de Bernardo Manuel Legarda y Arco (ca. 1700-1773) como referente para la toréutica importada a Bogotá, aspecto confuso, dado que el fundidor quiteño trabajará hasta el siguiente siglo, mientras que Lugo, realizará obras en Bogotá durante el segundo cuarto del siglo XVII, como lo prueba un contrato que la autora adjunta con fecha de 1656⁴⁴.

Siguiendo con aquellas investigaciones fuera del núcleo sevillano, en una ponencia publicada, Carlos Rodríguez Morales da a conocer el documento que acredita la procedencia y aproxima la temporalidad de un infante de plomo localizado en la Parroquia Matriz de la Concepción en La Laguna, Tenerife. Éste fue mandado en 1634 desde Sevilla luego del deseo testamentario del canónigo de la catedral hispalense Juan Manuel Suárez:

Yten mando que un Niño Jesús de metal y una Ymagen de Nuestra Señora de la Limpia y Pura Concepción de talla con sus peanas, que yo tengo en mi oratorio se ymbien todas

⁴³ Clara Inés Ángel Casas, *Rostros metálicos: máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII* (Bogotá: Ministerio de Cultura- Museo de Arte Colonial, 2000).

⁴⁴ Por otro lado, presenta diversas obras del acervo del museo de Bogotá así como algunas piezas particulares que fueron incluidas dentro de dicha muestra museológica de origen tanto bogotano como quiteño y con temporalidades muy generales que simplemente se inscriben en el siglo XVII, XVIII o XIX. Finalmente, realiza un acercamiento a la técnica, mismo que no pasa de aspectos muy generales y aún, con ciertos problemas de interpretación. Por diversas razones el texto debe examinarse con atención pues carece de una revisión rigurosa de los antecedentes sevillanos, así como del manejo de un lenguaje técnico adecuado en lo referente a los procesos escultóricos. (Entre otros problemas, menciona el uso de “siliconas” dentro de la producción de estos siglos -aspecto del todo imposible—, así como una supuesta aleación enriquecida con plata, cuando es un elemento metálico poco frecuente dentro de esta amalgama —mismo que sólo podría confirmarse mediante un estudio elemental—amén de otras confusiones en el uso de términos, no diferenciando entre los nombres de los metales y los de las aleaciones, etc.).

en un cajón a mi costa a la Ysla de Tenerife en la ciudad de La Laguna a la parrochia de Nuestra Señora de la Limpia Concepción⁴⁵ [fig. 8].

Esta cita, ayudará a enriquecer cronologías de estas producciones que sumadas a los nuevos hallazgos documentales, irán acotando cada vez más el periodo de mayor eclosión y vigencia del fenómeno sevillano. También en el archipiélago canario, en el año 2004 se edita el catálogo resultado de la exposición *La Huella y la Senda* con importantes datos sobre el origen, cronología y materialidad de otras dos imágenes del niño Jesús conservadas en aquella región⁴⁶. La primera, localizada en la iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos, es atribuida a Juan de Mesa y con fecha de arribo próximo a 1649; en cuanto a la restante se le alude como “anónima” y ubicada en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria desde 1626 [fig. 9]. Del primero de los niños las referencias históricas las aporta Domingo Martínez de

⁴⁵ Carlos Rodríguez Morales, “Arte y comercio en la Laguna [1575-1635]” en *XV Coloquio de historia canario-americana* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000), 1476.

⁴⁶ Juan Gómez Luis Ravelo, “Niño Jesús Bendicente [4.A1.1.G]”, Edilia Rosa Pérez Peñate, “Niño Jesús [4.B.29]”, en José Lavandera López et al, *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/ Diócesis de Canarias, 2004), 334-336, 524-526.



Fig. 8



Fig. 9

la Peña⁴⁷, mientras que del infante catedralicio será Santiago Cazorla León⁴⁸ quien recoja las referencias documentales reunidas en el archivo de la Catedral, manteniéndose en sintonía con las aportaciones de los ya citados Hernández Díaz, López Martínez y Rodríguez Morales.

En el año 2007, la Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato [INAH] publica el libro titulado *Escultura*, donde se agrupan diversos textos articulados en torno al estudio de su notable colección escultórica. Será en uno de ellos, el firmado por Palomero Páramo, donde encontramos el primer estudio de niños sevillanos conservados en México. Partiendo de las tres imágenes plúmbeas de dicho museo y de la talla del llamado “Niño Cautivo” de la Catedral Metropolitana atribuida a Juan Martínez Montañés⁴⁹. El autor retoma lo dicho

⁴⁷ Domingo Martínez de la Peña, *El convento del Espíritu Santo de Icod* (Icod de los Vinos: Cabildo Insular de Tenerife, 1997),17.

⁴⁸ Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992), 141,151-152, 155, 193, 471-472.

⁴⁹ Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte* (México: Editorial Porrúa, 1973),140.

en el catálogo del Museo Frederic Marès, aportando en esta ocasión los nombres de marchantes en la Carrera de Indias, así como de aquellos a quienes iban destinados en la Nueva España. Vuelve también sobre Diego de Oliver, abundando ahora en detalles acerca del proceder para obtener “el *copyright* del escultor” Martínez Montañés y luego de su discípulo Juan de Mesa⁵⁰. Sin embargo, la información proporcionada por el profesor ha carecido de un análisis que cuestione las afirmaciones que consigna, máxime en lo referente al supuesto acto doloso de Diego Oliver, pues los documentos que Muro Orejón y luego el mismo Palomero Páramo refieren en otros de sus escritos muestran, desde nuestro punto de vista, algo más próximo a una estrecha relación entre maestros escultores y vaciadores.

En la exposición *La escala reducida* realizada en el Museo Nacional de Escultura en el año 2008, Miguel Ángel Marcos presenta el *Niño Jesús dormido sobre la cruz* [fig. 10], en la que ya describe su técnica como peltre policromado. En su texto trae a cuenta el extracto de las cosas vaciadas de las que da fe Francisco Pacheco en su tratado y refiere un grupo más extenso de obras muy cercanas a la del museo. Ofrece también el nombre de Diego de Oliver como maestro vaciador de niños de plomo y en el caso de los modelos, éstos los coloca de nuevo en la orla de Juan de Mesa y la etapa más temprana de Montañés. Finalmente cierra con reflexiones en torno al simbolismo e iconografía de este tipo de representaciones, sobre la que luego Ángel Peña Martín volverá⁵¹.

De nuevo el tema material se hará presente en *Arte Quiteño más allá de Quito*, publicado en 2010 —tras el Seminario Internacional llevado a cabo tres años antes—, siendo el primer referente interdisciplinario que estudie composición y aleaciones presentes en las mascarillas metálicas de la imaginería asociada a Manuel Chili *Capiscara* (ca. 1720-1796). Para lo anterior emplearán el

⁵⁰ Jesús Palomero Páramo, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México” en *Escultura Museo Nacional del Virreinato* (México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato A.C., 2007), 107-118.

⁵¹ Miguel Ángel Marcos Villán, “Niño Jesús dormido sobre la cruz” en *La escala reducida* (Valladolid: Gobierno de España/Ministerio de Cultura, 2008), 24-25.

método de Plasma de Acoplamiento Inductivo, siendo sin duda, el primer antecedente en los análisis de estos bienes y la necesaria identificación de sus soportes con el objetivo de rescatar terminologías⁵².

En torno a estos años surgirá un continuo goteo de información que nutrirá la bibliografía por medio de catálogos y menciones específicas dentro de acervos, verbigracia el Catálogo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, cuya colección posee dos niños además de un pequeño crucifijo. De este compendio resultan dos grandes aportaciones, primero colocar a Alonso Cano (1601-1667) en la estela de autores de modelos y en segundo lugar, Marcos Villán rescatará el término peltre como el más correcto para referir a su materialidad [fig. 11] . Al respecto el autor ahondará, años más tarde, en una publicación a la que volveremos más adelante⁵³.

Dos años después, un nuevo estudio en el contexto mexicano publicado por José Carlos Pérez Morales y Pablo F. Amador Marrero, retoma el análisis formal comparativo para dilucidar el posible modelo del que deriva un niño sevillano conservado en la colección Mario Uvence (San Cristóbal de Las Casas, Chiapas), de adquisición reciente en el mercado de arte español. Tras el pormenorizado estudio formal, estilístico e histórico, llaman nuestra atención hacia el problema, una vez más, de definir autorías en este tipo de bienes, inclinándose en este caso concreto por asociarlo a Juan de Mesa. Además, acotan que si bien no necesariamente fuera él su ejecutor manual, la pieza si responde al canon que aquel realizó e influyó dichas producciones⁵⁴. Estudios como éste nos permiten reflexionar sobre un procedimiento que cabría cuestionar si es aplicable a producciones artísticas seriadas.

⁵² Ricardo Morales Gamarra, “Arte quiteño en el monasterio del Carmen y otras iglesias de la intendencia de Trujillo Perú”, en *Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional* (Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010), 222-232.

⁵³ Miguel Ángel Marcos Villán, Manuel Arias Martínez (coord.) *Catálogo Museo Nacional de Escultura, Colección* (Valladolid: Gobierno de España/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009), 216.

⁵⁴ Pablo Amador Marrero, José Carlos Pérez Morales. “Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México”, *Revista Encrucijada*, no. 2. (2009), 7-19.



Fig. 10

Un libro fundamental por la variedad de formas de aproximación que contiene, es el realizado por Ana García Sanz a partir del estudio de la colección de infantes que conserva el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Además de las menciones iconográficas e históricas, destaca el capítulo que dedica a los diversos materiales que integran la hechura de esta variada colección, otorgando un sitio a la escultura vaciada en plomo. En su texto, retoma lo dicho por Palomero Páramo en sus dos publicaciones, sin embargo, en lo referente al material de soporte de las esculturas muestra una confusión ya que separa las imágenes en dos naturalezas metálicas distintas, plomo y peltre, asumiendo que fueron facturas distintas y haciendo omisión de lo que claramente se señala en las fichas del ya referido catálogo del museo vallisoletano⁵⁵.

En 2010 se publican las actas del Coloquio llevado a cabo cuatro años antes en Sevilla con motivo del IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario bajo el título *El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII*. Esta obra, sin duda es un trabajo que se anunciaba necesario y, por lo tanto, ahora

⁵⁵ Ana García Sanz. *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid, Patrimonio Nacional, 2010), 97-102.



Fig. 11

referencial, al reunir variados abordajes que confluyen en la *mítica* figura del Niño de Sevilla. Dentro del compendio de textos, se muestran aspectos iconográficos, históricos y artísticos que parten de la génesis de un prototipo que terminó por configurar el modelo definitivo del Niño Triunfante que, luego de 1606, alcanzará su amplia aceptación y consecuente difusión.

Entre los artículos, nos interesa especialmente el elaborado por Álvaro Recio titulado *La difusión de los modelos montañesinos del Niño Jesús: Causas de una producción seriada*, en el que reflexiona sobre las razones que llevarían a “tan resonante triunfo”⁵⁶. El autor destaca las figuras de plomo dentro de la estela de imágenes que en Montañés se inspiran o imitan y llama la atención que de forma rigurosa descarte a Juan de Mesa al argumentar que no “existen ejemplos documentados de niños exentos de Juan de Mesa, [por lo que] sería más correcto incluirlo en la órbita de Montañés”. Paralelamente critica el mote “montañesino” que la historiografía da a numerosas piezas, buscando así “rescatarlas del marasmo del anonimato”; ya que según el historiador en ellas no se analizaron a profundidad las características, similitudes o diferencias entre las mismas⁵⁷. Finalmente, presenta como

⁵⁶ Álvaro Recio Mir, “La difusión de los modelos montañesinos del Niño Jesús: Causas de una producción seriada” en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús* (Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010), 261-285.

⁵⁷ Sobre ello, no trae lo ya aportado por autores como Muro Orejón

ejemplo un par de interesantes piezas metálicas poco estudiadas que se conservan en dos monacatos femeninos de Toro, Zamora. La primera se resguarda en el convento del *Sancti Spiritus* el Real y la segunda en Santa Sofía. La última ya había sido dada a conocer por José Navarro Talegón como una escultura “de bronce, valiosa y del siglo XVII”⁵⁸.

En 2011 Ángel Peña Martín publica el texto *Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica*, donde profundiza en aspectos iconográficos, el tan citado debate sobre su autoría, ciertos tópicos de los envíos a América y retoma del catálogo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid lo descrito por Miguel Ángel Marcos Villán a propósito de las aleaciones y el rescate del uso de moldes empleados desde la antigüedad clásica. El autor además de dar noticias de piezas en España, Portugal y América, presenta un interesante registro metapictórico en un lienzo de Nicolás Enríquez que adelante retomaremos. Por otra parte, incurre en asumir como obra directa de Montañés la pieza que dicho museo consigna claramente en su ficha como *Taller de Montañés*, de forma que el tema atribucionista vuelve a tomar presencia⁵⁹.

Será precisamente el trabajo ya adelantado realizado por Miguel Ángel Marcos Villán *Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española*, el que realice una exhaustiva revisión de los estudios previos, la documentación histórica y la catalogación de modelos a partir de sus formas, iconografías y, por primera vez las medidas. Una de las claves de su texto es el marco contextual que las ubica dentro de la producción española del primer tercio del siglo XVII y la multiplicidad de factores que intervinieron para la amplia demanda de imágenes seriadas. Lo último, lo enmarca bajo aquellas técnicas que permitieran su fácil reproducción a un menor coste retomando para ello los sistemas de moldes conocidos desde

y Palomero Páramo, quienes han puesto de manifiesto documentos que vinculan estrechamente a Juan de Mesa con Diego de Oliver.

⁵⁸ José Navarro Talegón, *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz* (Zamora: Caja de ahorros provincial de Zamora, 1980), 256.

⁵⁹ Ángel Peña Martín, *Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2011), 75-88.

la Antigüedad Clásica. Al respecto, recordemos que estos habían tenido ya un resurgimiento en la decimosexta centuria en los Países Bajos y posteriormente una adaptación en Granada por parte de Huberto Alemán bajo el patrocinio de la Reina Católica con ejemplos destacado como Nuestra Señora del Socorro de Antequera, Málaga, la de Los Remedios de Villarrasa o, menos conocida, la Virgen del Pozo, Patrona de Valladolid⁶⁰.

El investigador pone nuevamente en el tintero el problema de la autoría y la participación de artistas foráneos quienes se vincularon a los principales talleres sevillanos de escultura para hacer frente a la cantidad de obras requeridas, llamando así nuestra atención sobre nombres como Cristóbal Gómez Sarabia, Francisco Ramos y el *controvertido* Diego de Oliver. Al respecto de este último, es preciso hacer mención a la ya adelantada cita “maestro vaciador de figuras de relieve de mesas” que según el autor y por lógica, en realidad quiere decir “...relieve de Mesa” haciendo referencia directa al maestro cordobés con quien Oliver colaboraba⁶¹. Este último dato es sumamente interesante, pues revierte en parte lo dicho por Recio Mir.

Otros puntos relevantes en este texto son, en primer lugar, la denominación del material que da soporte a dichas esculturas y que frente a la carencia de estudios científicos se había leído “plomo” en la acepción literal de la palabra, sin entenderlo como resultado del nombre común con que era conocida dicha técnica en su tiempo, pero que materialmente remite a un peltre, es decir, una aleación de bajo punto de fusión, en la que además del plomo pueden hallarse otros elementos como el estaño y el antimonio. En segundo término, el catálogo visual ofrecido en el artículo, evidencia que al material no se acotan únicamente la producción de Niños y crucifijos, pues presenta otras iconografías cristológicas, además de imágenes marianas y de otros santos

⁶⁰ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, 2007), 308-311.

⁶¹ Aspecto que como hemos visto fue aportado primero por Muro Orejón y luego enriquecido con las interpretaciones de Palomero Páramo quien apunte más claramente la participación del flamenco como “el predilecto de la clientela para modelarlos y fundirlos”; sin embargo, como ya se ha señalado el propio Palomero, a la vez que propone la estrecha colaboración difunde el supuesto proceder ilegal del maestro vaciador.

entre los que destacan las cabezas de los fundadores de la Compañía de Jesús como los conservados en Marchena y Morón de la Frontera [fig. 12]⁶² Estos aspectos serán una línea de investigación que habrá de retomarse en el presente ensayo y volverá sobre la ausencia de los vaciados que además del peltre emplearon el bronce, ya mencionado por Palomero, como otro material de precio intermedio entre la talla y el vaciado en peltre.

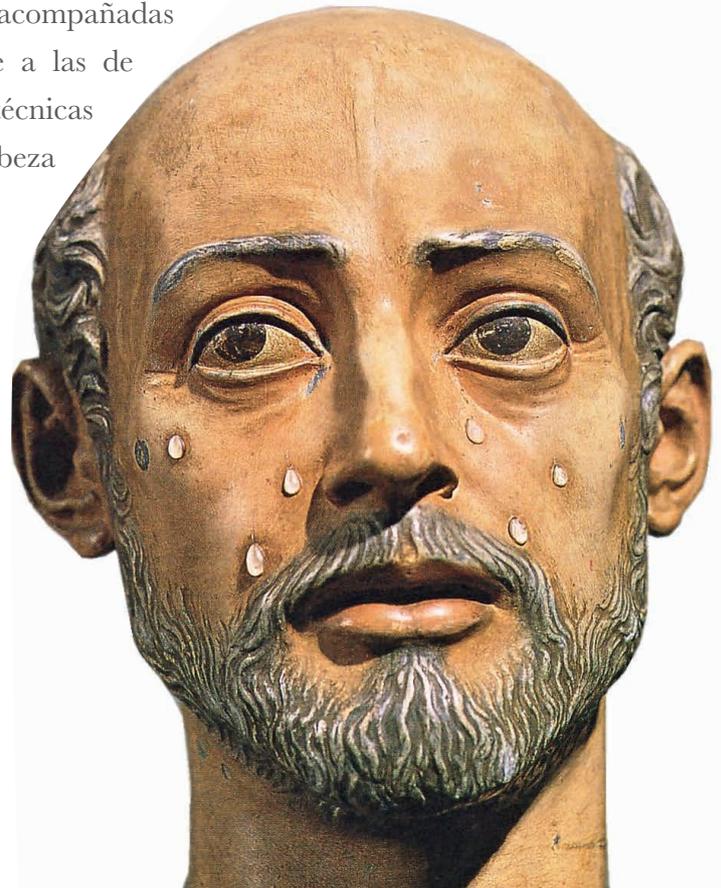
Entre 2014 y 2015, Fernando Bartolomé García escribe dos artículos que vinculan a Montañés con ciertas figuras conservadas en el País Vasco. En ellos realiza una revisión sobre los orígenes de la devoción, los modelos iconográficos y las fuentes grabadas asociadas a la definición del modelo de Dulce Nombre⁶³. Sin duda, el que más aporta a nuestro interés es el titulado *Niños montañesinos en Álava*, pues dedica un apartado a los materiales empleados en la difusión de este tipo de figuras, destacando que el más común “fue el plomo, pues permitía hacer reproducciones de gran exactitud que, acompañadas de una buena policromía, podían equipararse a las de talla”⁶⁴. Menciona también la presencia de técnicas mixtas que combinan el uso de metal para cabeza

⁶² Miguel Ángel Marcos Villán, “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española” en *Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea* (Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013), 63-86.

⁶³ Fernando R. Bartolomé García “Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria” en *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, no.4, (2014), 27-35. Fernando R. Bartolomé García, *Imágenes exentas de divinos infantes en Álava* en Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación Vasca, no.38, (2015), 197-218.

⁶⁴ Fernando R. Bartolomé García, “Niños montañesinos en Álava” en *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, no.5 (2014), 48.

Fig. 12



y manos mientras que de madera, será el resto del cuerpo⁶⁵. De esta forma, veremos que esta nueva generación de aportes integrada por Marcos Villán y Bartolomé García toma en cuenta la materialidad, aspecto antes desatendido frente al interés atribucionista que era el que más permeaba en los estudios sobre estos infantes.

De 2015 es también el artículo *La escultura barroca en plomo de Osuna* publicado por Pedro Jaime Moreno de Soto, quien vuelve sobre muchos de los tópicos ya tocados por los autores que se han revisado a lo largo de este documento. Entre éstos, insiste sobre lo ya mencionado por Marcos Villán en 2013⁶⁶ al presentar los testamentos de escultores de renombre como el de José de Arce (1600-1666) en 1666 donde se registraron “dos niños uno San Juan y otro el niño Jesus pequeños de plomo con sus peanas de euano pintados y maltratados”, o bien el del polifacético artista Alonso Cano otorgado el 25 de agosto de 1667 en el que se encuentra la referencia a “algunos moldes dentro de unos cofres”. Ambas citas nos presentan problemáticas en su interpretación tales como las autorías, la materialidad, el origen y su cronología, ya que aunque parece ampliar la vigencia del uso de moldes en niños más allá del primer tercio del siglo XVII, requiere otro tipo de aproximaciones, ya que no puede descartarse que se traten de imágenes contemporáneas al auge de la producción.

En este mismo texto, Moreno de Soto destaca la importancia otorgada a otros modelos como los crucifijos o las cabezas en plomo de los santos jesuitas Ignacio de Loyola y Francisco Xavier que tanto se reprodujeron a propósito de su canonización en 1622 por el Papa Gregorio XV⁶⁷. De esta manera, aunque Marcos Villán ya había dado a conocer este tipo de imágenes y otras más que escapan el tema de la infancia de Jesús, el autor pone de manifiesto la frecuencia con

⁶⁵ Esto remite a la intervención que Pablo Legot realizó sobre el Niño del Sagrario y probablemente en el de San José del Carmen, Las Teresas de Sevilla.

⁶⁶ Marcos, “Modelos compartidos”, 72.

⁶⁷ Pedro Jaime Moreno de Soto. “La escultura barroca en plomo de Osuna” en *Cuadernos de los amigos de Osuna*, no. 17 (2015), 100-110.

que este material se utilizó en el primer tercio del siglo XVII. Por lo anterior, es oportuno volver a traer a cuenta la demanda derivada de la devoción y con ello, la búsqueda de recursos técnicos de seriación para así satisfacerla.

De regreso a América, el estudio más reciente desde la materialidad y así lo anuncia su propio título es: *Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana* (2017), realizado por Adrián Contreras Guerrero de nuevo desde territorio neogranadino. Su artículo, a diferencia del anteriormente publicado por Clara Inés Ángel muestra un manejo más riguroso de la bibliografía previa, retomando los textos de Muro Orejón, Palomero Páramo y Marcos Villán. Reconoce el papel fundamental de los obradores de Sevilla y de personajes como Diego de Oliver como punto de partida para comprender la proliferación de imágenes, así como la presencia de piezas sevillanas tanto de plomo como de arcilla en América. De igual forma, trae a cuenta los obradores quiteños como productores de múltiples ejemplares del siglo XVIII conservados dentro del acervo escultórico colombiano.

Finalmente, también de este año es una pequeña publicación realizada por Juan Dobado Fernández realizada a modo de folleto de sala a propósito del recién fundado Biblioteca-Museo Mariano Carmen Coronada de Sevilla. El fraile carmelita quien años atrás ya había publicado *La Navidad en clausura: imágenes del Niño Jesús en el Carmelo* una serie de infantes poco referidos en la Historia del Arte, trae nuevamente a nosotros la presencia de una serie de niños que pedirán nuestra atención por alejarse tanto en lo formal como en las dimensiones del resto de imágenes que la bibliografía había presentado, siendo sin duda, un importante llamado a atender esta categoría como un rubro más dentro de la vasta producción sevillana.

Tras la anterior revisión, hemos notado la necesaria colaboración que debe existir entre los aportes documentales y el estudio desde múltiples ámbitos de las piezas, para saldar así, algunas de las deudas historiográficas ya señaladas. El estado actual de las investigaciones en torno a la imaginería en plomo, deja ver el amplio camino recorrido que a través de muchos y muy diversos enfoques ha tenido el tema, marcando la necesidad de ocupar su lugar dentro de la Historia del Arte.

Vemos también como la evolución de esta particular historiografía va en completa sintonía con los intereses que han tenido los estudios sobre imaginería sevillana; sin embargo, algunas de las recientes aportaciones hacen patente la necesaria ampliación de un corpus de obra mayor así como de la sistematización de fechas y su vinculación con y entre las obras que contribuyan a la cabal comprensión del devenir histórico y votivo que motivó su producción. En este camino historiográfico y en paralelo a los diferentes estudios que han surgido recientemente desde la materialidad, habría que establecer vínculos con nuevas propuestas desde la Historia del Arte. Éstos, deberán dialogar en su medida, con otros procesos de seriación vinculados por ejemplo, con la imaginería importada a España desde el siglo anterior como parte de la producción escultórica flamenca, los marfiles asiáticos, los papelones españoles y, en consecuencia, con la escultura novohispana de caña de maíz.

De esta manera, la atención que hoy nos reclaman los “Niños de plomo”, se enfoca en primer término a la revisión detallada y crítica de lo escrito hasta ahora y, en segundo lugar, a reconocer lo que la propia materia y tecnología tienen que contar para hacer frente a lo descrito sobre su factura. Dentro de este último aspecto, es preciso señalar que aunque antes había sido descartada o desdeñada dado su carácter de obra seriada, ahora vemos con claridad la necesidad de retomar su estudio, ya que ello, repercute directamente en los conceptos más discutidos que ha tenido el tema a lo largo de su desarrollo, poniendo en cuestionamiento si la autoría debe ser un concepto fundamental o si las producciones seriadas tienen que ser comprendidas dentro de otro estatus que rebasa las atribuciones a Montañés, Mesa o Cano. De esta manera, es evidente la escasa valoración por su materialidad, recursos empleados y funciones, al haber girado todo en torno a esa autoría única, sin considerar que en su ejecución, al igual que en el grabado, existe un diseñador o inventor que de forma encadenada con el grabador llegan a un resultado final. Por tanto, para el caso que nos compete, convendría sumar la figura del maestro vaciador como una más en esa dependencia que entre gremios de pintores y escultores hubo, siempre en la búsqueda de un objetivo común tal y como lo señala Xavier Bray:

En el pasado, cuando los historiadores del arte discutían sobre esculturas policromadas solían tener en cuenta sólo al escultor, ignorando al policromador. Aunque la pintura y la escultura son ejecutadas tradicionalmente por manos diferentes, la escultura policromada se concebía como una sola obra de arte perfectamente integrada. Una buena escultura policromada debería parecer tan verosímil que uno dudase a primera vista de si estaba viva o no. Los escultores y los pintores dependían, por lo tanto, de la destreza de unos y otros. [...] [Así] El arte de la pintura y la escultura policromada en la España del siglo XVII compartía un objetivo común: ambas se esforzaban por alcanzar una representación realista de los temas sagrados, para poder crear un “peldaño” que acercase a los fieles a lo divino⁶⁸.

⁶⁸ Xavier Bray. *Lo sagrado hecho real* (España: Ministerio de Cultura, 2010), 18, 38.



2



n este tiempo

[Aproximación a una tierna devoción]

Él quiso ser un niño para que tú pudieses ser un hombre perfecto. Fue envuelto en pañales para que tú fueras liberado de los lazos de la muerte, quiso nacer en el establo para ponerte en los altares, él en la tierra para que tú alcanzases las estrellas, él no encontró sitio en la posada para que tú tuvieras en el cielo muchas moradas.

San Ambrosio

Comprender el fenómeno seriado de los populares “Niños de plomo” no resulta posible sin tomar en cuenta los factores que propiciaron tal desarrollo, entre ellos destaca el cambio de religiosidad desde el final del Medievo, misma que requirió abastecer de devotas imágenes a través de otros métodos que agilizaran un alcance más amplio. Es así, que en las siguientes páginas esbozaremos la trayectoria que esta devoción y su representación fueron teniendo a lo largo del tiempo hasta lograr consolidar un arquetipo que terminaría por definir a Sevilla como el obrador infantil más importante de al menos la primera mitad del siglo XVII. A su vez, este devenir histórico pone en evidencia la falta de vinculación directa entre el desarrollo devocional y su impacto en la producción de los infantes de plomo, siendo notable su ausencia en la bibliografía. Al respecto, no hemos de olvidar que este fenómeno no es exclusivo de España pues su culto, como veremos en algunas menciones, fue ampliamente difundido no sólo dentro de sus virreinos de Nueva España y el Perú, sino también en otros países como Francia, Italia, Países Bajos y la actual Alemania⁶⁹.

⁶⁹ Véase: Luc Serck, “Notas sobre el Niño Jesús en los antiguos Países Bajos Meridionales”, Matthias Weinger “Las

Para comenzar, la exaltación a la figura del Niño Jesús nos remite necesariamente a los evangelios canónicos y apócrifos, no solamente en los pasajes de su tierna infancia, sino también al retomar las enseñanzas que Cristo impartirá durante su ministerio en las que reconoce la virtud de la niñez⁷⁰. A éstos se sumarán las disertaciones de los Padres de la Iglesia y los santos de los primeros siglos, quienes buscarán en su imagen “el significado teológico o alegórico y no [solamente] la recreación contemplativa”⁷¹, al tiempo que reconocen y defienden las dos naturalezas de Cristo, como verdadero Dios y verdadero Hombre.

Dicho aspecto se irá traduciendo de manera paulatina en la representación de un Niño separado de la figura de su Madre, dejando atrás aquella hierática frontalidad románica que sirve de trono a su Hijo, anunciando así una actitud cada vez más individualizada del Salvador en la que se combinan la naturalidad propia de la infancia con la majestuosidad derivada de su condición divina⁷². Así, como señala Schenone, el niño exento desligado de cualquier contexto histórico o simbólico, surge en Italia desde el siglo XIV y en Flandes un siglo después, tal y como iremos notamos en las siguientes páginas según los puntos de eclosión votiva⁷³.

Hacia el final de la Edad Media se dará una transformación fundamental que, tal como escribe Michele Dolz, “pasará de la devoción a Cristo a la devoción a Jesús”, aumentando con ello las prácticas religiosas privadas, la oración espontánea y el inicio de un equilibrio entre devoción y doctrina, principios de la llamada *Devotio Moderna*. En esta última, “el Cristo en majestad cede

imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán”, Nicoletta Lepri “Evolución de la temática infantil en el arte italiano 1450-1650” en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XVI al XVII: IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*(Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla: 2010), 129,151 y 159.

⁷⁰ Michele Dolz, *El Niño Jesús: Historia e imagen de la devoción del Niño Divino* (Córdoba: Editorial Almuzara, 2010), 43

⁷¹ Michele Dolz, *El Niño Jesús*, 31.

⁷² Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2010), 57.

⁷³ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 106.

el sitio al frágil Niño de Belén [...] la finalidad es importante: se trata de suscitar emociones y lágrimas en una participación cada vez más personal en los hechos descritos”⁷⁴. Así, la conjunción de espiritualidad mística de las órdenes mendicantes y el auge de esta corriente que atiende las actitudes del corazón influirán decisivamente en la creciente demanda de imágenes sacras.

Dolz propone que “desde el final del medioevo y, sobre todo en la época renacentista y barroca, se desarrolla una específica devoción a Jesús como pequeño rey: un Jesús Niño que impone respeto, que une a la inocencia infantil el poder de su regalidad. Un niño que sabe y puede todo”⁷⁵. Dentro de este reconocimiento a la niñez del Salvador, llama la atención la importancia que cobra el pasaje bíblico de La Circuncisión, mismo que terminará por concretar una de las advocaciones más importantes del Niño: El Dulce Nombre de Jesús: “Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron por nombre Jesús, impuesto por el ángel antes de ser concebido en el seno (Lc. 2:21)”. Al respecto y pese a que Cristo, por su condición divina no requería ser sometido a dicho procedimiento, lo realizó por obediencia a la ley judía y por tanto la circuncisión se considera el primer signo del derramamiento de sangre y vaticinio de su futura Pasión, que a su vez, representa un primer triunfo ante el sufrimiento. Con base a lo anterior, la Iglesia Católica instauró este episodio como festividad “centrado en ensalzar la condición humilde y, sin embargo victoriosa de Cristo”⁷⁶.

A propósito de lo anterior, y ya en la Edad Moderna, García Sanz señala que a raíz de las corrientes triunfalistas desarrolladas en la Iglesia Católica luego de la Contrarreforma “se perfiló una imagen exenta del Niño Jesús que gozó de gran aceptación”, aquella que sintetiza el significado teológico de La Circuncisión más no enfatiza el pasaje *per se* pues busca destacar “la victoria ante el sufrimiento y la recepción del nombre, [conformando así] la imagen del Niño Jesús triunfante, también llamado del Dulce Nombre de Jesús”, ejemplificado en obras pictóricas sevillanas como

⁷⁴ Michele Dolz, *El Niño Jesús*, 88.

⁷⁵ Michele Dolz, *El Niño Jesús*, 51.

⁷⁶ Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 240.

la *Glorificación del Niño Jesús* de Pedro Villegas Marmolejo (1519-1577) colocada en el remate del retablo de la capilla de la Visitación (1566-1567) en la Catedral hispalense y cuya representación nos recuerda un infante escultórico⁷⁷. De esta forma, la iconografía victoriosa del Niño abre y cierra “el ciclo implacable pero luminoso de la Salvación con el encadenamiento: Encarnación, Pasión, Resurrección”⁷⁸, claramente ilustrado en la imagen del Niño Pasionario resguardada en el banco del retablo dedicado a la Virgen del Rosario en la Parroquia del Sagrario de Sevilla [fig. 13].

Por otra parte, no se puede tener un esbozo general de este culto sin destacar el papel primordial de los místicos y órdenes religiosos, quienes inmersos en la ya mencionada *Devotio Moderna*, dieron lugar a una configuración iconográfica que pasó de la contemplación espiritual a la extendida veneración de dicha imagen, revistiéndola de cercanía y claro símbolo redentor en la mirada de la infancia del Verbo encarnado⁷⁹. En este sentido, será esencial la presencia de la Orden Franciscana, siendo su propio fundador, san Francisco de Asís (1181/1182- 1226), quien a través de su Belén viviente en Greccio en la Navidad de 1223, lleve la dulzura del Niño a los fieles⁸⁰ y permeé también en algunas visiones experimentadas por santa Clara de Asís (1194-1253) y luego por san Antonio de Padua (1195-1231)⁸¹. [fig.14]

Pronto, dentro de los monacatos femeninos se multiplicaron los relatos de apariciones y arrebatos místicos vinculados al Niño Jesús, dando razón del culto a esta tierna humanidad de

⁷⁷ Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 242.

⁷⁸ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 57.

⁷⁹ Fernando R. Bartolomé García. “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava” en *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación Vasca*, no. 38, (2015):200.

⁸⁰ Como es conocido, para realizar su proyecto pide autorización al papa Honorio III y en su amigo Giovanni Velita busca la ayuda para ejecutar tal empresa: Deseo evocar con viveza la memoria de aquel Niño celeste que ha nacido allá en Belén, y suscitar a la vista del pueblo y a mi corazón lo incómodo de sus infantiles necesidades, verlo yacer sobre un poco de paja, reclinado en un pesebre, calentado por el aliento de un buey y una mula. Michele Dolz, *El Niño Jesús*, 72.

⁸¹ Sor María Victoria Triviño, *Navidad en las Clarisas: Sermones, iconografía y representaciones*. Santa Clara de Balaguer (Lleida), 100.

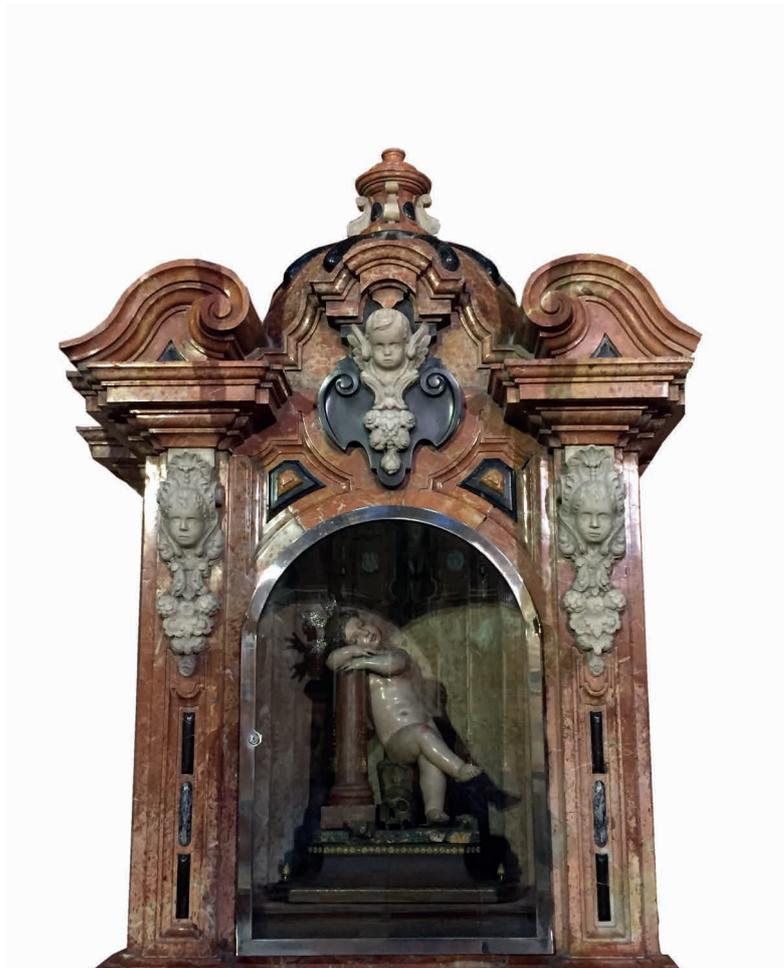


Fig. 13

Cristo “desde la interioridad sentimental dominante en la condición femenina”⁸². Así, nombres de santas como Ángela de Foligno (1248-1309), Gertrudis la Grande (1256-1301), Inés de Montepulciano (1268-1317) o Clara de Montefalco (1268-1308)⁸³, por citar algunas, terminarán por configurar las iconografías de nuestros casos particulares de estudio. Entre estas religiosas,

⁸² Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 16.

⁸³ Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 31-34.



destaca la participación en el ámbito dominico de santa Catalina de Siena [fig. 15] (1347-1380) y la personal devoción que ella tenía hacia la “primera sangre derramada” por Jesucristo en la Circuncisión: “como tenebroso presagio de la Pasión”⁸⁴. Sobre esta santa la tradición indica que luego de sus experiencias espirituales, comenzó la fabricación de las imágenes denominadas *Bambini di Luca*⁸⁵.

La ya aludida *Devotio Moderna* y el también señalado sentir contrarreformista, favorecieron la creación de una imagen del Niño que con seguridad fue punto de partida o guía para la inspiración de artistas. Ello gracias a los múltiples detalles que los místicos ofrecieron, ejemplo de ello es el relato de la religiosa agustina Jeanne Perraud en 1568⁸⁶:

Lo vi en el aire inclinarse hacia mí con el rostro sonriente y extrema alegría; me miraba como si fuéramos de la misma edad, y él debía tener más o menos tres años. Era de una belleza sin par: cabellos rubios que le caían sobre los hombros formando tres bucles, uno más ancho que otro; los pies desnudos; el vestido blanco ondulado y sin cintura. Llevaba en el brazo izquierdo una cruz de longitud y grosor desproporcionados a su pequeñez, como aquella en la que murió, para indicar que, desde su infancia, sufrió mucho hasta su muerte en la cruz⁸⁷.

⁸⁴ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 57.

⁸⁵ Así llamados por ser realizados por las monjas del convento de Santo Domingo de la ciudad italiana del mismo nombre. Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 33.

⁸⁶ Michele Dolz, “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII” en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús y la infancia en las artes plásticas, siglos XVI al XVII: IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006* (Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010), 123.

⁸⁷ Tal descripción encuentra su parangón en las propias esculturas de nuestro interés, en ellas distinguimos con claridad tal edad y parte de estos rasgos físicos como la complexión, los cabellos dorados y sin duda, el pronunciamiento de los tres bucles.



Fig 15

Sin duda, una manera de difundir de forma efectiva esta iconografía fue por medio de la impresión de grabados, como ya lo ha referido Bartolomé García al situarnos frente a aquellas referencias impresas del infante, mismas que cobran fuerza desde el siglo XV en talleres germanos y flamencos. Son ejemplo de lo anterior, algunas obras de Martin Schongauer (1448-1491), Israhel van Meckenem (1440-1503) y Lucas Cranach (14752-1553). Es más, según Bartolomé, en las obras de Cranach que muestran al Niño como *Salvator Mundi* y triunfante con las *Armas Christi* ya se encuentra la línea “montañesina” que luego seguirían los talleres sevillanos⁸⁸. En este mismo

⁸⁸ Fernando R. Bartolomé García, *Imágenes exentas de divinos infantes*, 203.

sentido, existen otras estampas que dan fe de la circulación y asimilación de este modelo individualizado y triunfante del Niño como los grabados flamencos “Niño Jesús venciendo al demonio” y “El niño Jesús” de Johann Sadeler (1550-1600) y Marten de Vos [fig. 16] (1532-1603)⁸⁹. Así mismo no deben olvidarse otros nombres propios que dejaron su versión del tema como *Albrecht Altdorfer* (1480-1538), los *Wierix* (segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII), *Diana Scultori Ghisi* “la Mantuana” (1547-1612) y *Agostino Carracci* (1557-1602), por señalar algunos⁹⁰.

Volviendo a los religiosos, es imprescindible atender la labor de san Ignacio de Loyola (1491-1556) y santa Teresa de Ávila (1515-1582). El fundador de la Compañía de Jesús y evidente continuador de la mística

española de su tiempo, dedicaba en sus *Ejercicios Espirituales* varios días a la contemplación de los misterios de la infancia de Jesús siendo así partícipes de su condición humilde⁹¹. Un ejemplo



Fig. 16

⁸⁹ Benito Navarrete Prieto, Ángel Muñiz Muñoz y Jesús Pérez Morera, *El grabado y el museo: la influencia de la estampas en los fondos del Museo de Bellas Artes* (Tenerife: Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 2008), 81,103.

⁹⁰ Fernando R. Bartolomé García, *Imágenes exentas de divinos infantes*, 203.

⁹¹ “El primer punto es ver las personas, es a saber, ver a nuestra Señora y a Joseph y a la ancila y al niño Jesús después de ser nascido, haciéndome yo un pobrecito y esclavito indigno, mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus neccesidades, como si presente me hallase, con todo acatamiento y reverencia possible; y después reflectir en mí mismo para sacar algún provecho”. San Ignacio de Loyola, *Ejercicios Espirituales* (España: Edapor, 2010), 111-116.



Fig. 17

que demuestra la temprana difusión que la Compañía dio al llamado “Dulce Nombre de Jesús”, es la implantación de su culto en el Virreinato del Perú, pues para el año 1600 Cusco contaba con cofradía propia y para 1610, a propósito de la beatificación del santo azpeitiano, la imagen infantil lucía el atavío que lo definiría luego como Niño Jesús Inca concretando su condición regia y soberana en aquellos territorios⁹². Si bien la escultura no se conserva en Cusco, son numerosos los ejemplares asociados al Dulce Nombre, siendo un caso sobresaliente el llamado *Niño Jesús de Huanca* localizado en el templo de San Pedro en Lima⁹³.

⁹² Ramón Mujica Pinilla, “El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco virreinal” en *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016), 61-65.

⁹³ Ramón Mujica Pinilla, “Cristo Niño de Huanca” en *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1820* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 300.

Aunque la devoción al Nombre de Cristo se difunde desde el siglo XIV, será dos centurias más tarde cuando la antigua fiesta de la Circuncisión se transforme en la conmemoración de la imposición del Santo Nombre, luego tomado por San Ignacio de Loyola como imagen corporativa de su Orden⁹⁴. Por lo tanto, si bien es conocida la asociación entre la figura del Infante y el monograma IHS, es oportuno en este punto llamar la atención sobre algunas representaciones concretas asociadas a nuestro corpus o sus contextos. Dentro del primer grupo y cercana al interés de esta investigación, colocamos las propias peanas que sustentan de los vaciados del Niño Jesús de San Pedro, en Daute, Tenerife y en la Colegiata de Peñaranda de Duero [fig. 17] en Burgos, las cuales exhiben en su parte frontal dicha inscripción; o bien, la pintura anónima italiana *Exaltación del Niño Jesús* (No. Inv. 00611732) resguardada en la Capilla del Rosario del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que insiste en el binomio ya señalado.

En la misma cronología que barajamos, un caso representativo novohispano lo hallamos en las iluminaciones corales de Luis Lagarto para la Catedral de Puebla (1600-1611), en las que serán reiterativas aquellas donde aparece o el citado anagrama o la imagen del Divino Infante; incluso siguiendo otras fórmulas de representación del momento, especialmente aquellas donde aparece vestido con túnica. Por situar otros reflejos americanos, que aunque más tardíos insisten en la vigencia del tema y la vinculación de este culto con la Compañía de Jesús, aludiremos a aquellos plasmados en el templo de San Francisco Javier en Tepetzotlán, ya en su fachada rematando el pórtico bajo un dosel y acompañado por María y José o también en la pintura *Alegoría del Dulce Nombre de Jesús* (1764) que Miguel Cabrera (1695-1768) realizó para el coro alto, misma en la que la figura del Niño parece columpiarse en la barra o filete de la letra H del monograma [fig. 18].

Como parte de esta mística y frente a las demás comunidades religiosas, será la Orden del Carmelo la que se convertirá en otra de las grandes propagadoras del culto gracias a la particular devoción que su reformadora profesaba al Niño y el énfasis que la santa ponía en el seguimiento a Cristo. Entre las actitudes de santa Teresa resaltaba el amor maternal que le tenía al Divino

⁹⁴ Schenone, *Iconografía del arte colonial*, 106.



Fig. 18

Infante a quien arrullaba, cantaba y componía villancicos; estableciendo además que para cada nueva fundación “bastaba una imagen del Niño Jesús, además de una casa modesta”⁹⁵. Destacada será también la actividad de san Juan de la Cruz (1542-1591), pues además del profundo cariño que tenía por esta tierna iconografía, en su *Instrucción de novicios* “advierte que la devoción a Jesús Niño se adapta particularmente a las almas aún niñas en la vida espiritual”. Por esta razón se conservan

⁹⁵ Existen otros Niños conservados en conventos como el Carmelo de Villanueva de la Jara en Cuenca, llamado El Fundador o el conocido Lloroncito de Toledo, y al que le quedó dicho mote luego de llorar amargamente al despedir a santa Teresa. Dolz, “Aportes”, 123-139. Otro significativo ejemplo es el caso del beato Juan de Palafox y Mendoza, quien además de fiel seguidor del pensamiento teresiano, fue editor de las cartas de la santa abulense y por tanto devoto del Niño Jesús como constata su retrato oficial (1643) realizado por Diego de Borgraf conservado actualmente en la sala del cabildo catedralicio de Puebla.



Fig. 19

numerosos ejemplares escultóricos asociados al Carmelo, como el propio infante de San Juan de la Cruz en Úbeda o el Niño denominado *El Mayorazgo*, considerado como aquel que la Santa llevaba consigo y que actualmente es venerado en el Monasterio de San José de Ávila⁹⁶. [fig. 19]

Con todo lo anterior y centrados ahora en otros ejemplos artísticos que dan pie a las particulares versiones que nos interesan, será durante este periodo cuando abundarán las representaciones del Niño como pequeño rey coronado, sujetando en sus manos cetro y globo terrestre⁹⁷, además de ricamente ataviado como Rey del Mundo, de las almas y de los hombres, reafirmando así, la universalidad del cristianismo⁹⁸. En este contexto comenzará a fines del siglo XV la pronta demanda de imágenes escultóricas con las características ya señaladas, siendo Malinas y Brabante las ciudades flamencas encargadas de tal abasto tanto en talla, como aquellas salidas de moldes y elaboradas con pasta; entre estos ejemplares claramente flamencos, destacamos el llamado Santo Niño de Cebú en la Isla de Panay, Filipinas⁹⁹. Luc Serck retomando a Willy Godenne en su revisión sobre los modelos flamencos infantiles recurre a esta descripción que sintetiza sus características: “se parece más bien a adultos en miniatura que a recién nacidos. El tórax es demasiado elevado. Igualmente las piernas están mucho más desarrolladas. [...] La mano izquierda presenta una esfera terráquea [...] mientras que la otra esboza un gesto de bendición”¹⁰⁰.

Avanzado el tiempo, y aunque sale de nuestro interés geográfico, no podemos pasar por alto el importante foco de desarrollo que la devoción alcanzó en Francia. Dentro

⁹⁶ Dolz, “Aportes”, 116.

⁹⁷ Globo terráqueo u orbe, símbolo de poder vinculado a las representaciones de reyes y emperadores, y el cual en ocasiones aparece dividido en tres secciones que refieren a las partes que componían ese universo: cielo, tierra y mar. Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 213.

⁹⁸ Michele Dolz, “Aportes”, 119.

⁹⁹ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 18.

¹⁰⁰ Serck, “Notas sobre el Niño Jesús”, 132.

de la denominada Escuela Francesa de Espiritualidad, se privilegiaba los misterios de la Encarnación y la Natividad, en los que el Mesías aceptaba la indefensión de los niños y su total dependencia de los adultos para crecer y subsistir. La Escuela Francesa atrajo a miles de seguidores y coincidió con la llegada de la Orden del Carmelo a este país¹⁰¹ por Sor Ana de Jesús (1545-1621) quien fundó en París el convento de la Encarnación¹⁰² (1605) siguiendo la costumbre teresiana de llevar consigo una imagen del Niño Jesús luego conocida en este caso como: El Rey de la Gracia.

Acorde a las manifestaciones piadosas, surgen escritos que en completa sintonía extendieron la propagación del culto al Niño Divino desde los siglos anteriores. No obstante, el más notable e inspiración de otros místicos y múltiples textos luego de su publicación será *La imitación de Cristo* (1418) de Tomás de Kempis (1380-1471)¹⁰³. De entre otros volúmenes destaca en 1516 la primera edición castellana del *Sermón del Niño Jesús* de Erasmo de Rotterdam (1466-1536)¹⁰⁴, *Los trabajos de Jesús* (1602-1609) de Tomé de Jesús (1529-1582) y ya avanzando el siglo vendrá *Explication de la dévotion á la sainte Enfance de Jésus Christ notre Seigneur* por Joseph Parisot (1657), mismo que reúne los orígenes y tradiciones más antiguas acerca de esta devoción retomando el ya descrito papel de los místicos. No menos relevante encontramos también *L'enfance chrétienne* de Jean Blanlo publicado en 1665¹⁰⁵; y finalmente dentro de la Orden

¹⁰¹ García, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 44-45.

¹⁰² En ese convento, una de las religiosas que favoreció la propagación del culto por toda Europa fue Margarita Parigot (1619-1648); pues además de crear una asociación llamada “La familia del Niño Jesús”, tuvo una visión en la que el Santo Niño intervino en la sucesión al trono francés con el anuncio del nacimiento de Luis XIV-Louis Dieudonné: Luis Regalo de Dios, de esta manera la aristocracia pronto se sumó a esta devoción. Sin duda, la figura de mayor arraigo y representatividad como pequeño regente, será el Niño de Praga, coronado en 1655.

¹⁰³ El texto fue publicado por primera vez en 1418 y aunque en origen, no fue concebido más que como un libro de apuntes propios para compartir con sus pupilos, su trascendencia fue tal, que desde su primera edición ha sido reeditado en innumerables ocasiones. El texto se divide en cuatro libros en los que presenta a Cristo como modelo auténtico de conocimiento y perfección alcanzada mediante una reflexión introspectiva acorde a la *Devotio Moderna*.

¹⁰⁴ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 26.

¹⁰⁵ García, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 47.

Carmelita los *Essercitti spirituali per preparare il cuore in cui hà da nascere il Bambino Gesù*¹⁰⁶ de Giovanni Maria di San Giuseppe publicado en 1671.

El panorama devocional y artístico esbozado, es preciso trasladarlo a la Sevilla del siglo XVI, cuando en sus territorios se venían dando conflictos religiosos, debates teológicos y un sentido de universalidad geográfica propio de su auge económico luego de convertirse en puerto de las Indias y encrucijada económica y de corrientes culturales. La importación de modelos flamencos como el Niño que sostiene la Virgen de Gracia en la Iglesia de Santa María de Carmona, sumados a “las innovadoras formas artísticas renacentistas italianas inspiradas en la Antigüedad”, rendirían frutos en la plástica sevillana, que Gómez Piñol sintetiza en la recuperación del gran motivo emblemático: el desnudo humano¹⁰⁷.

En este sentido, la entonces acogida que tuvo el Renacimiento en Sevilla, rápidamente surtió efecto en la apariencia del Divino Infante exento y su desnudez:

La tradicional imagen aislada del Niño Jesús necesariamente hubo de reflejar las profundas innovaciones tanto iconográficas como formales de los nuevos tiempos. La moda del desnudo invadió el arte religioso, al principio como obligada recuperación y homenaje a la suprema forma artística de la Creación [...] El creciente estudio de la anatomía repercutió directamente en la cuidadosa observación del desnudo infantil y en la investigación de sus proporciones y agraciada fisonomía.¹⁰⁸

Como también señala el académico hispalense, este renacer no estuvo exento de enfrentamientos por las “pervivencias medievales aferradas al prioritario significado moral y el obligado decoro del arte religioso”, rebrotando mediante el lúgubre *memento mori*¹⁰⁹. Ante

¹⁰⁶ “Ejercicios espirituales para preparar el corazón en el que el Niño Jesús debe nacer”.

¹⁰⁷ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 15-25.

¹⁰⁸ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 35.

¹⁰⁹ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 35.

estas inconveniencias y dicotomías, el cristianismo supo sacarle partido enfatizando en la desnudez del Niño, la Resurrección, es decir, la victoria de Cristo sobre la muerte, y con ello, su significación quedaba plenamente asentada para la proliferación no sólo del Niño Triunfante, sino también de aquellos pasionarios o premonitorios, modelos todos a los que ahora damos paso. [fig. 20]



Fig. 20

Consolidación de un prototipo:

El más hermoso de los hijos de los hombres

Dentro del ambiente que favoreció a Sevilla como cuna del prototipo infantil en la primera mitad del siglo XVII, existe un elemento que terminará por ser definitorio en su plástica: la expedición de artistas italianos, nórdicos y castellanos formados en la órbita romana ya avanzado el Quinientos. Entre los primeros, destacará la presencia del florentino Pietro Torrigiano (1472-1528), contemporáneo a Miguel Ángel y compañeros de formación bajo el mecenazgo Medici y el flamenco denominado por Hernández Díaz como el “imaginero de la Madre de Dios”: Roque de Balduque (¿?-1561). El segundo grupo estará encabezado por Juan Bautista Vázquez *el Viejo* (1510-1588), y luego continuado por sus discípulos Miguel de Adán (1532 - ¿1610?), Gaspar del Águila (1530-¿?) Jerónimo Hernández (1540- 1586) y el hijo del maestro, Juan Bautista Vázquez *el Mozo* (¿?-1610) quienes desarrollaron una estética italianista. De Hernández, Pacheco elogia su producción, vinculándolo estéticamente a Miguel Ángel y destacando sus virtudes como artista: “Tirando diestros perfiles nuestro Gerónimo Fernández hizo excelente pedazos de anatomía”¹¹⁰.

¹¹⁰ Emilio Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 49.

Fig. 21

Tal como señala Jaime Passolas, Jerónimo Hernández continuó las tendencias artísticas de su maestro Juan Bautista, quien a su vez aprendió en el taller de Alonso Berruguete; no obstante, el mismo autor propone que su formación se complementó con la lectura de textos dedicados al manierismo italiano, superando así la corriente estilística de su maestro¹¹¹. De esta manera, el autor asienta dos influencias en el estilo del escultor abulense; una primera vinculada a “la corriente manierista florentina, que Azcárate denominó “protobarroca”, y continuó con el manierismo romanista, llamado también por algunos autores como *miguelangelismo*, de la que terminó por ser su representante en Andalucía junto con Andrés de Ocampo, Gaspar Núñez Delgado y Martínez Montañés”¹¹².

Como hemos venido anotando, durante el siglo XVI y antes de la creación de las emblemáticas piezas sacramentales de Jerónimo Hernández y luego de Martínez Montañés, se dio un fenómeno donde la convivencia de modelos importados y locales ofrecía un panorama muy diverso sobre la forma más correcta de representar al *Salvator mundi*. Figuras flamencas como el mencionado Niño de la Virgen de Gracia, modelos italianos claramente manifestados en la Virgen de Bellas Artes (1525) de Pietro Torrigiano [fig. 21], y luego asimilaciones locales y vertientes iconográficas que a través de los infantes de Roque de Balduque (Virgen de la Misericordia, 1558), Juan Bautista Vázquez *el Viejo* (Virgen de las Fiebres, ca. 1565) [fig.22] y Juan de Oviedo *el Mozo* (Virgen del Buen Aire, 1606), trazaron una larga trayectoria hasta llegar a aquel que en imaginería terminaría por ser el modelo sevillano por antonomasia.

¹¹¹ Jaime Passolas Jáuregui, “Sevilla Entre Dos Siglos de Arte” en *Juan Martínez Montañés. Estudios sobre el insigne escultor* (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008), 87.

¹¹² Passolas, “Sevilla Entre Dos Siglos de Arte”, 87

Fig. 22



A grandes rasgos, el arquetipo aceptado y luego demandado sería un niño triunfante de pie en regia actitud de bendecir, ostentando su desnudez con la naturalidad de un pequeño que ronda los tres años, de abundante cabellera y de cuerpo ligeramente regordete; aspectos todos que tocaremos en las siguientes líneas partiendo puntualmente y de forma argumentativa del *corpus* que integra el análisis que desarrollaremos en el próximo capítulo.

Al observar nuestro grupo de piezas —más allá de las diferencias que luego nos permitirán continuar con la labor de clasificación iniciada por Marcos Villán—, notaremos las coincidencias o rasgos compartidos dentro del heterogéneo grupo. Señalar algunas podría resultar obvio, tales como la presencia constante de Jesús durante su tierna infancia, sin embargo, como advertiremos, también existieron piezas vaciadas de San Juanito tal y como lo atestigua y proponemos para uno de los infantes del convento de Ágreda. Lo anterior tampoco será regla, pues en más de una ocasión la infantil pareja se conformaba de distinto material como sucede con la mancuerna conservada en la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, en que la de Cristo es un vaciado de peltre, mientras Juan Bautista es una talla policromada, ambos donados en 1626 por el clérigo García Tello¹¹³.

Volviendo a las características formales que distinguen al tipo infantil hispalense, pasemos en segundo término a la edad que representan. Si bien la mayoría de los vaciados no rebasa la de tres años, algunas tallas como el Dulce Nombre de Antequera o inclusive el de la Siervita en el Sauzal (Tenerife) asociado a Montañés¹¹⁴, representan una edad más avanzada [Fig. 23]. Resulta para ello indispensable volver sobre los estudios de Ana García Sanz¹¹⁵, quien nos remite a las

¹¹³ Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992), 141,151-152, 155, 193, 471-472. De esta última región insular no puede olvidarse otra importante escultura del Precursor de Cristo, misma que se encuentra en la parroquia de Santa Úrsula en Adeje, Tenerife. Dichas labores de talla se han asociado a Martínez Montañés y Juan de Mesa sobre el que luego volveremos. Pablo Francisco Amador Marrero, “San Juan Niño [4.A1.1.J]”, en José Lavandera López et al. *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/Diócesis de Canarias, 2004), 338-339.

¹¹⁴ Pablo F. Amador Marrero, “Niño Jesús de la Siervita” en *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/Diócesis de Canarias, 2004), 494-495.

¹¹⁵ García, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 61-64.

consideraciones de Pacheco y al trabajo de Juan de Arfe y Villafañe (1535-1603) y su *De varia commesuracion para la esculptura y architectura* (1585-1587) [Fig. 24]. En su texto, el orfebre expone las pautas para representar el cuerpo de un niño con una apariencia que reflejara la edad de tres años y cuya correcta proporción se lograría siguiendo un canon de cinco cabezas¹¹⁶, lo que sucede en figuras como la del Niño de Santa Sofía en Toro, donde es notable la aplicación de tal canon. Pacheco toma también esta proporción y detalla minuciosamente la medida de la cabeza para a su vez repartirla en el cuerpo, subdividiéndola en tercios, medias y cuartos según la zona específica de la anatomía. Arfe, por su parte, aporta otros detalles que sin duda al leerlos, podemos compararlos con la morfología de nuestros infantes:

La carne de estos niños es rolliza y tierna, y no muestra morcillo alguno, sino unas arrugas hondas, y por lo alto muy carnosas; de estas arrugas está una en cada muslo al primer tercio debajo de las nalguillas otra está hacia la corva, otra a la pantorrilla y otra a la garganta del pie. A la parte de los codos y rodillas hacen unos ojuelos que apenas y con gran trabajo dejan percibir los huesos de aquellas partes. El pescuezo es de solo dos arrugas, una que va por junto a las orejas, y otra un cuarto de tercio más abajo¹¹⁷.

¹¹⁶ Al respecto Pacheco señala que para brindar esta proporción tuvo haber acudido al natural “por no haberla puesto Alberto Durero y dudar de la de Juan de Arte” y abunda en el canon de cinco cabezas señalando que son repartidas de la siguiente manera en el infantil cuerpo: la primera, desde la superficie del casco al fin de la barba, la segunda de allí a la boca del estómago: la tercera cabeza [...] hasta el fin del vientre: la cuarta, desde allí al medio de la rodilla, y la quinta, desde allí a la planta: desta ocupa el alto del empeine del pie menos de un tercio. Pacheco, 2001: 357.

¹¹⁷ Arfe y Villafañe en García, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 63-64.

Fig. 24



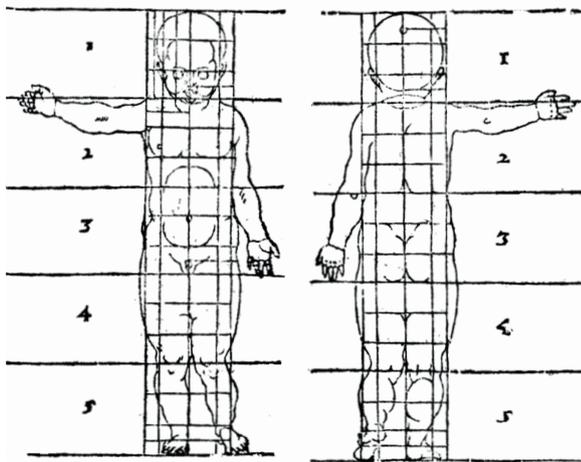


Fig. 24



Fig. 25

El tercer aspecto que sobresale en nuestros vaciados, es sin duda, la postura. El ligero *contraposto* que deja atrás aquel más pronunciado del Niño de Jerónimo Hernández, desplazando suavemente la pierna izquierda hacia atrás mientras la contraria la mantiene recta, dando un juego de gran naturalidad a la infantil figura [fig. 25]. En este mismo sentido, atendamos la posición de sus manos; la derecha siempre bendice, por lo que se dispone elevada, mientras que la izquierda queda ligeramente inclinada hacia abajo. En la diestra, el dedo pulgar está casi vertical, índice y medio dispuestos al frente con una ligera flexión, mientras que las falanges anular y meñique se pliegan hacia el centro de la mano. Por su parte, la mano siniestra es aquella que muestra mayores variaciones, siendo tal vez lo más evidente, la flexión que puede llegar a tener los cinco dedos al doblarse ligeramente hacia la palma.

Pasamos ahora a un aspecto que nos parece fundamental: la cabellera. Ésta podrá tener variaciones en su elevación o número de mechones, pero la regla dominante será una marcada melena provista de bucles que partiendo de la coronilla se distribuirán caprichosamente por toda la cabeza hasta caer en la frente. Será

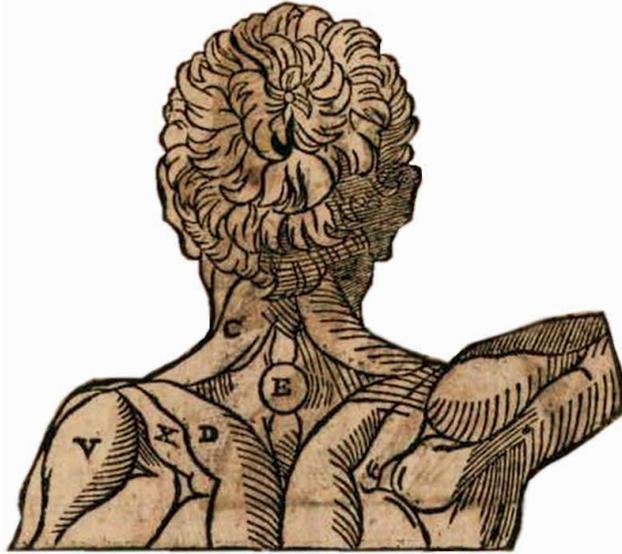


Fig. 26



Fig. 27

en ocasiones dicha característica la que lleve a atribuir y dar el mote de montañesino a estas figuras metálicas sin reparar en otros detalles. Si bien en el Niño de la Sacramental, Montañés lució en el cabello “su fértil inventiva e imaginación combinatoria formal” al retomar y reinterpretar la disposición capilar de los niños flamencos del siglo anterior, como bien lo señala Gómez Piñol, da evidentes muestras de haber conocido, leído y visto las ilustraciones del ya citado Arfe, en cuya coronilla dispone un *vertex* o remolino del que sale un grupo de mechones capilares giratorios¹¹⁸ [Fig. 26 y 27]. Aunque en los niños de plomo es muy prominente el bucle superior y las marcadas entradas —asociadas con mayor frecuencia a Mesa—, resulta un común denominador entre todos ellos el empleo en la coronilla de este “remolino que confunde y revuelve los cabellos”¹¹⁹.

La siguiente característica será el común denominador de nuestras piezas: la aludida desnudez. Como señala Leo Steinberg —aunque haciendo énfasis en obras del periodo anterior—,

¹¹⁸ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 90.

¹¹⁹ Juan Luis Vive, *Diálogos* (Madrid: Coret y Peris C; 1959), 258-264.

“la imagen de Cristo Niño del Renacimiento se diferencia de las antiguas, bizantinas y medievales, no sólo en el grado de naturalismo, sino en su intencionalidad teológica”¹²⁰. En este momento se produjo un considerable número de imágenes sagradas en que se destacaban los genitales del Salvador “de tal modo que es preciso admitir que se trata de una auténtica *ostentatio genitalium* comparable con la canónica *ostentatio vulnerum*, la exposición de las llagas. [...] [En ellas] el gesto más llamativo consiste en desvelar ostensiblemente, tocar, proteger o mostrar el sexo del niño”¹²¹. Así, exhibir su miembro sirve para certificar su “humanación”¹²² y resaltar lo que san Agustín afirmaba “completo en todas las partes de un varón”¹²³. Más adelante el autor apunta, que dicha representación sintetiza la reconciliación de la exhibición sexual y la inocencia: “pues del mismo modo que la primera consecuencia de la expulsión del Paraíso fue el castigo de sentir vergüenza de los genitales, también el signo convincente de la Redención es la desnudez del Nuevo Adán, como prenda del Edén recuperado”¹²⁴.

Conviene también volver aquí a mencionar la variante iconográfica del Niño pasionario ejemplificado en las piezas del Museo Nacional de Escultura y el Convento de Corpus Christi de Valladolid, pues en su desnudez nos recuerdan al Cristo “despojado de sus vestiduras”, conjugando así el primero y el último momento de su vida terrena conforme a la sentencia de Job: “Desnudo salgo del vientre de mi madre y desnudo he de retornar a la tierra” (Job 1,21). Por lo tanto, la desnudez se convierte en prenda y seña de la condición humana asumida en la Encarnación¹²⁵. Steinberg deja clara su postura al desavenir de la premisa que vincula la exaltación del desnudo únicamente al fenómeno de redescubrimiento de las anatomías clásicas, e insiste en el aspecto teológico argumentado que:

¹²⁰ Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Traducción de Jesús Valiente Malla (España: Hermann Blume, 1989), 19.

¹²¹ Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 11.

¹²² Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 26.

¹²³ San Agustín, Ciudad de Dios, XXII, 18 en Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 27.

¹²⁴ Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 35.

¹²⁵ Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 50.



Fig. 28

No fue la estética de la figura desnuda la que produjo la desnudez de Cristo niño ni el logro dudoso de la exhibición de sus genitales. Parece más bien que esta desnudez deriva de consideraciones simbólicas y que fueron muchos los artistas que vieron en el sexo de Cristo, Dios encarnado, una realidad que debía ser mostrada¹²⁶.

De regreso al modelo triunfante, el ya mencionado autor, brinda dentro del corpus renacentista que nos presenta, una interesante pintura resguardada en el Städel Museum en Frankfurt, de la *Madonna y el Niño* realizada por Andrea del Verrocchio (1435-1488) hacia 1470-1480 [Fig. 28]. Si bien guardando las distancias temporales y aunque se desconoce la llegada de obras de este autor a Sevilla, es claro ejemplo junto al ya referido cuadro de la *Glorificación del Niño Jesús* de Pedro Villegas Marmolejo¹²⁷, claro ejemplo del gusto renacentista que terminaría por impactar en las formas escultóricas locales y definir así, prototipos que podrían tildarse de clásicos¹²⁸. La descripción que Steinberg realiza del primer cuadro bien podría —con la reserva cronológica y geográfica que eso conlleva— situarnos frente a uno de los infantes sevillanos: “el niño aparece desnudo, en pie, sobre un almohadón acolchado, semejante a una estatua y alzando su mano en actitud de bendecir”. Sin duda, al observar esta pintura, podemos notar que mucho de lo señalado como “montañésino” procede, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, de una serie de códigos formales heredados del Renacimiento italiano, siendo evidentes en el *contraposto*, el mechón prominente al centro, el cojinete sobre el que descansa y finalmente “el doble gesto del Niño, la precocidad al bendecir y la exposición de su desnudez”¹²⁹.

¹²⁶ Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 51.

¹²⁷ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 40.

¹²⁸ Gómez Piñol sitúa múltiples ejemplos de la impronta renacentista en la plástica sevillana en otras obras que si bien no son imágenes del Niño Jesús, si infantes traducidos en puttis y angelillos como los localizados en el túmulo funerario del Cardenal Hurtado de Mendoza en la capilla de la Virgen de la Antigua (1512) en la Catedral de Sevilla. Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 32.

¹²⁹ Steinberg, *La sexualidad de Cristo*, 54.

Todas estas consideraciones sobre su *ostentatio genitalium* quedan expuestas en sencillas frases que destacan el gusto por los valores anatómicos de las figuras escultóricas del Niño —pese a que normalmente fueran vestidos—, trayendo para ello los relatos que describen aquellos altares levantados por la fundación del convento josefino de las Carmelitas en la capital novohispana. De éstos, atenderemos ahora el colocado en el convento de Regina: “En las dos superiores [gradas] estaban dos Niños Jesús que por que se viesen los primores del arte no tuvieron túnica”¹³⁰.

Es preciso señalar que el hecho de presentarse desnudos, más allá del significado teológico, también posibilitó esa maternal devoción hacia un niño que despojado de sus vestiduras requería ser abrigado, de forma que principal más no exclusivamente, las mujeres y/o religiosas confeccionaron los vestidos del Niño emulando “así la labor que mucho antes había realizado la Virgen”¹³¹. De esta manera, ataviar al infante propició prácticas piadosas en conventos, cofradías o casas particulares donde los dotaron de ajuares completos según el calendario litúrgico. El esmero con que se tejían estas prendas *a medida* es evidente en la riqueza de los ternos de *Manolito* en Las Teresas de Sevilla o el extenso guardarropa infantil que exhibe el Museo de Santa Ana y San Joaquín en Valladolid, sin olvidarnos en este punto del amplio ajuar del Niño Cautivo de la Catedral Primada de México [Fig. 29]. En ocasiones, la vestimenta terminaría por definir el cariñoso apelativo con que luego se nombrarían, tales como el *Pastorcito*, el *Canónigo*, *San Isidro Niño*, el *Porterito* o el *Emperador* todos en el ya referido monasterio madrileño de las Descalzas Reales.

A respecto de lo último, resulta relevante el testimonio que a inicios del siglo XIX José María Blanco White realizó a modo de irónica crítica respecto a las “pías” maneras de venerar estas populares imágenes en España ya en conventos como en domicilios particulares:

¹³⁰ Manuel Ramos Medina, *Relación de las solemnísimas fiestas que a la dedicación y fundación del convento de San José de religiosas carmelitas descalzas se hicieron en esta muy noble y leal ciudad de México. Escrito por el Licenciado Francisco Bramón y Vallejo, capellán del muy ilustre y religioso convento de nuestra señora de Regina Coelli de esta ciudad en Imagen de santidad de un mundo profano: historia de una fundación* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1990), 216-217.

¹³¹ García, *El Niño Jesús en el Monasterio*, 71.



Fig. 29

Es muy corriente en España la representación de Dios en forma de niño. En muchos conventos el número de pequeñas imágenes del Niño Dios o el Niño Jesús, de un pie de altura, es casi igual al número de monjas, que lo visten con las formas del vestido nacional: de clérigo, de canónigo, en hábito corales, de doctor en teología, de médico con su peluca y bastón de puño de oro, etcétera. También se ven muchas imágenes del Niño Jesús en las casas particulares, y en algunos lugares de España en que la principal ocupación es el contrabando, también se le puede ver vestido de contrabandista, con pistolas a la cintura y su trabuco en la mano.¹³²

Finalmente, no queremos pasar por alto un par de interesantes tallas localizadas en la Parroquia del Salvador de Simancas, Valladolid y en la colección Granados de Madrid. En ellos se conjugan el gusto por el cuerpo desnudo o bien por privilegiar las ricas vestimentas estofadas en la talla¹³³. Ambos representan al Niño Triunfante de pie, en actitud de bendecir

¹³² José María Blanco White, *Cartas de España*, 345-346 en Javier Portus y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998), 344.

¹³³ Al respecto, Gómez Piñol señala que será hasta ya avanzando el siglo XVII cuando abunden las vestimentas talladas “limitando con ello decisivamente la manipulación del atuendo, en favor, verosímelmente, de plasmar un tipo devocional más bien alejado del predominante sentimientos intimista y doméstico y orientado hacia la solemnidad procesional y pública”. Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 28.



Fig. 30



Fig. 31

y con abundante cabellera, misma que cae en un largo mechón al frente. Al observarlas, notamos que son sumamente cercanas entre sí, pudiendo quizá, proceder de un mismo obrador; sin embargo, el primero, se presenta con vestimenta tallada y ricamente policromada con monogramas, mientras que el segundo está desnudo. Por ello, aunque en los vaciados la desnudez sí es una característica, al hablar del prototipo triunfante en ocasiones podemos encontrar variantes según el encargo como bien lo atestiguan este par de tallas [Fig. 30 y 31] .

Pasaremos ahora a aquellos otros aspectos que pueden resultar en las diferencias más

marcadas como el formato y algunos códigos formales que hacen pensar en producciones alejadas de los talleres de Mesa, Montañés o Cano. Si bien conservan el modelo iconográfico triunfante, destacan por la discrepancia en la disposición de los cabellos, las formas más redondeadas de la cara o en la proporción anatómica. En este grupo de piezas colocamos los infantes de Las Carboneras de Madrid, la pareja del monasterio de Ágreda de rasgos faciales distintos y mayor profusión en la longitud y volumen de la cabellera o bien, y alejado por completo —en buena medida por las intervenciones anteriores— el Niño de la Ermita de San Diego de Alcalá en La Matanza, Tenerife por situar algunos ejemplos, mismos que colocaremos en el siguiente capítulo¹³⁴.

Volviendo al asunto de nuestro interés, y conforme a lo referido por diversos autores, aunque existen otras figuras infantiles de Hernández¹³⁵, sin duda el modelo inmediato al reconocido Niño del Sagrario es el elaborado por este artífice entre 1581 y 1582 para la también hermandad del Dulcísimo Nombre de Jesús y Primera Sangre de Nuestro Señor Jesucristo hoy en la Capilla de la Quinta Angustia en la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Sevilla¹³⁶. Este infante de apenas ochenta centímetros, despliega un acusado *contraposto* y la edad que delata su cuerpo y rostro muestran a un niño más entrado en años, quien victorioso y con ademán bendicente porta la cruz del martirio. Se trata de una talla completa donde la figura desnuda del Niño “se apoya en la pierna derecha, doblando, de forma muy ligera, la rodilla de la pierna izquierda, y con un rostro hermosísimo y un tanto ensimismado”¹³⁷.
[Fig. 32]

¹³⁴ Al respecto de esta obra, el único estudio que la refiere, insiste, siguiendo la tradición, en vincularla a Martínez Montañés y Juan de Mesa, apreciaciones con las que, como se verá, no coincidimos, proponiéndola como una obra particular dentro del *corpus* que barajamos. Jonás Armas Núñez, *Tempus edax est Rerum: Patrimonio religioso de la Matanza de Acentejo* (Tenerife: Ayuntamiento de la Villa de la Matanza de Acentejo, 2006), 144.

¹³⁵ Nos referimos entre otros, al que portan la Virgen que preside el retablo mayor del Convento de la Madre de Dios de Sevilla (1570) y la del Rosario localizada en la Capilla del Museo de Sevilla (1580).

¹³⁶ Sobradamente conocida es esta relación que pone al Niño de Hernández como precedente al Niño de Montañés por parte de múltiples investigadores, siendo Emilio Gómez Piñol quien más abunda al respecto en su artículo “El Niño Jesús de la Sacramental”, 15-104.

¹³⁷ Passolas, “Sevilla Entre Dos Siglos de Arte”, 89.

Es bien sabido que Juan Martínez Montañés conoció a detalle esta figura, pues según la tradición, declaró que: *Un Niño de tan aventajada escultura necesitaba una Madre correspondiente*¹³⁸, regalando al tiempo, una Virgen a dicha corporación religiosa. Si bien, el escultor llegó a Sevilla apenas un año después de fallecer Hernández, pronto se “integró en el floreciente mercado artístico sevillano [sabiendo] otear la contradictoria riqueza de tendencias entonces en curso en la escultura llegando pronto a dominarlas imponiéndoles su impronta estilística y orientándolas hacia su plenitud”¹³⁹.

En su avance hacia la consolidación del “modelo definitivo” del Niño Jesús sevillano, el *Lisipo Andaluz*, creó hacia 1597 la colosal figura de San Cristóbal para la Iglesia Colegial del Salvador, quien en su hombro porta al modelo precursor inmediato del Niño de la Sacramental [fig.33]. Este infante, mantiene el ademán bendicente y regio, y a la vez la naturalidad de un niño llevado en hombros que en palabras de Gómez Piñol se define así:

[...] en vista frontal por unas proporciones aproximadamente cuadradas: nítidos volúmenes convexos en la frente y mejillas; barbilla y boca pequeñas, ojos escasamente rehundidos, nariz sin la ternilla deprimida de los niños muy pequeños y abundante cabellera. Una notoria relevancia visual es otorgada al pelo; no tan sólo al copete que marca un eje que une el centro de la frente, nariz y barbilla [...] sino en diversos patrones formales de rizos y mechones sumamente ricos en valores plásticos”¹⁴⁰.

Si bien, el Niño de la Colegial fue un parteaguas que redefinió al modelo de Jerónimo Hernández por

¹³⁸ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 61.

¹³⁹ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 69.

¹⁴⁰ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 76.



Fig. 32

su graciosa ternura, será en 1606 cuando Martínez Montañés, atendiendo la convocatoria de la Archicofradía Sacramental del Sagrario Hispalense, elabore el arquetípico niño triunfante: “que se haga un Niño Jesús para las fiestas que la dicha cofradía tiene y tuviere, y las misas del mes sacalla delante del Santísimo Sacramento”¹⁴¹. De esta forma, el maestro firmó un contrato en el que se comprometía a elaborar una imagen “de una vara poco más o menos... de madera de cedro de la Habana... con una cruz del tamaño que conviene al Niño, de ébano, redonda... labrada con toda la corteza a imitación de corteza rústica”. Más adelante señala que “el dicho Niño Jesús ha de estar plantado “en un cojinito que salga del propio largo de la madera y planta sobre una urneta de madera de borne... labrada de agallones... con ocho cartelas en cada frontera dos y en las cuatro esquinas cuatro hojas de talla relevadas...” y que debía tener “el tamaño que conviene para unas andas de plata que tiene la cofradía”¹⁴².

Tal como señala Manuel Jesús Roldán, la pequeña figura nos ofrece “un niño desnudo, erguido y con los pies sobre un cojín, destacando el recurso del *contraposto*—ya visto en el Niño de Hernández— con apoyo de la pierna izquierda, su cuidada anatomía y los habituales rasgos infantiles de Montañés, así como el tratamiento ensortijado y

¹⁴¹ Gómez Piñol, “El Niño Jesús de la Sacramental”, 79.

¹⁴² Manuel Jesús Roldán, *Juan Martínez Montañés y su obra sevillana* (Sevilla: Maratania, 2015), 20-22.



minucioso del cabello, con el habitual flequillo montañésino”¹⁴³. Sin embargo, como ya hemos adelantado, la postura que hoy vemos en sus manos responde a una modificación realizada en 1629 con el objetivo de enfatizar el carácter eucarístico de la imagen, por lo que la cruz estipulada en el contrato de Montañés fue suprimida y las manos del Niño se proyectaron al frente¹⁴⁴ [Fig. 34]. Es importante, destacar que dicha modificación no fue ejecutada por el propio Montañés, sino por Pablo Legot¹⁴⁵, quien recordemos, elaboró antebrazos y manos en un material que se sitúa en la producción seriada del resto de imágenes infantiles a la que volveremos, el plomo.

Conviene en este punto traer nuevamente a cuenta al ya anunciado *vaciador de niños de plomo*, el flamenco Diego de Oliver quien según lo referido por Palomero Páramo, apenas pasados nueve años de la creación del Niño del

¹⁴³ Roldán, *Juan Martínez Montañés*, 22.

¹⁴⁴ La imagen actualmente sujeta un cáliz argento en su mano izquierda gracias a una argolla que tiene en la palma, no obstante se desconoce la fecha desde la cual se comenzó esta usanza.

¹⁴⁵ Palomero, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España”, 111.



Fig. 34

Sagrario obtiene en un dudoso proceder una talla infantil de Montañés de la que luego sacaría el molde que reproduciría en peltre y con el que “inundó el mercado de copias”:

El 21 de febrero de 1615 soborna al criado de un noble a fin de que le prestara durante todo el mes de marzo un niño Jesús de madera, de tres quartos [de vara] de largo, hecho por mano de Juan Martínez Montañés, escultor vezino desta ciudad, para que yo saque el debuxo y tallado del dicho niño en relieve.”¹⁴⁶

Esta importante anotación condiciona el análisis de corpus sobre el que trabajaremos en la búsqueda de señas que nos permitan sugerir su posible filiación al denominado *Lisipo Andaluz*.

Dicho lo anterior, no debe dejarse de lado que los contemporáneos y discípulos de Montañés, crearon también sus propios modelos, y al igual que sucedió con su maestro, las primeras versiones de estos infantes no aparecen de manera inmediata como figuras exentas siguiendo el prototipo de las hermandades ya descritas, sino que se asocian a grupos escultóricos o bien a representaciones marianas. En este sentido, y vinculado directamente a Montañés, está su discípulo Juan de Mesa y Velasco quien debió concluir su aprendizaje con el maestro en 1610, colaborando probablemente como su oficial entre dicho año y 1615. De esta última fecha será la primera obra documentada del cordobés, un San José con el Niño para la iglesia de Santa María de las Nieves en Fuentes de Andalucía, Sevilla¹⁴⁷.

Cómo se ha señalado en el primer capítulo, el lugar que demandaba ocupar el cordobés dentro de la Historia del Arte se debe en gran medida a José Hernández Díaz quien mira en el infante conservado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en

¹⁴⁶ Palomero, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España”, 111.

¹⁴⁷ El estudio más reciente que hace mención a esta pieza lo realiza Álvaro Dávila-Armero del Arenal y José Carlos Pérez Morales (coord.) en *Juan de Mesa: Grandes Maestros Andaluces* (Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006), 144-147.

Sevilla¹⁴⁸, un modelo con características y rasgos que aunque beben de la tradición de Montañés, marcan señas particulares¹⁴⁹. El reconocimiento que luego por unanimidad otros autores otorgarán a Mesa como creador de esta importante pieza, permitirá posteriormente asociarlo como uno de los modelos del quizá deriven los populares niños de plomo. Volviendo a la figura de la Universidad, en el último texto monográfico sobre Juan de Mesa, sus autores lo definen por “su corpulencia anatómica, volumen de la cabeza y movimiento más decidido, [aspectos que] significan un avance sobre el modelo de Montañés”. Adelante añaden detalles que describen su aspecto formal y enuncian los rasgos que terminan por definirlo:

Se nos presenta en pie en actitud de bendecir con su mano derecha. La ternura del rostro infantil cuya cabellera, de movida moña o tupé montañésino, imanta la atención del espectador. La tersura de su piel contrasta con la roca de su peana. Muy conseguido en el juego que forman los brazos y las manos. En éstas últimas se aprecian claramente las características uñas terminadas en plano muy utilizadas en la obra de Juan de Mesa¹⁵⁰.

Luego de reflexionar sobre estas tallas contratadas o bien aceptadas como salidas de las gubias de estos maestros, en nuestros infantes plúmbeos su autoría representará una problemática al momento de hacer frente al modelo con el que guardan filiación. Como adelantábamos, este conflicto en la dicotomía Montañés-Mesa llevará a navegar a los investigadores en aguas que terminarán por buscar en la subordinación montañésino-mesino el puerto más seguro, mismo sobre el que ahora reflexionaremos.

¹⁴⁸ Hernández Díaz, *Juan de Mesa*, 38.

¹⁴⁹ En este sentido, debe recordarse la modificación que Legot realizó a la figura del Sagrario, por lo que el Niño mesino de Bellas Artes, independientemente de sus rasgos y expresión, la postura de los brazos puede arrojar pista para comprender el modelo prístino de Montañés.

¹⁵⁰ Dávila-Armero y Pérez Morales (coord.), *Juan de Mesa*, 338.

Montañesino, mesino o canesco

Las atribuciones de las esculturas en peltre han sido un fenómeno que ha condicionado la colocación de estas obras dentro de la bibliografía, en el afán de sacar de un supuesto anonimato a piezas que no fueron concebidas dentro un rango artístico en la que lo que primase en su encargo fuera el autor sino el motivo. Con frecuencia, argumentos como las líneas del profesor Hernández Díaz: “no es extraño que los plagios e imitaciones fueran numerosos”¹⁵¹, dejan ver la idea preexistente sobre las copias y el secundario sitio al que han quedado relegadas, ya sea por su materialidad o bien, como Palomero Páramo señala, derivados del supuesto proceder doloso gracias al cual el vaciador se hizo de los “modelos originales”¹⁵².

Tal preocupación por otorgar autoría a estas piezas ha sido constante y deja a un lado el contexto en que fueron creadas y demás valoraciones que creemos también deberían pesar. Resulta relevante que prácticamente no conservemos documentación relativa a la mano ejecutora, contratos, firmas o fechas, lo cual aunque no es raro, es notable frente a la cantidad de piezas que hemos inventariado y el prestigio de los artistas con los que se les ha relacionado. Es más, como ya referimos en el apartado historiográfico, no será hasta la incursión de la Historia del Arte como disciplina cuando eclosione este *conflicto de paternidad*.

En relación con lo anterior, es interesante parte de lo planteado recientemente por José María Sánchez quien propone que “ni al comitente ni a los futuros compradores asentados al otro lado del Atlántico les preocupaban tales detalles. La omisión de estos datos acentúa la naturaleza mercantil de esta producción artística”¹⁵³. En contraste, contamos con algunas pistas,

¹⁵¹ Passolas, “Sevilla Entre Dos Siglos de Arte”, 56.

¹⁵² Palomero, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España”, 111.

¹⁵³ José María Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, no.103 (Ciudad de México: UNAM, 2013), 186-195.

como los ya referidos documentos que muestran la cercana relación entre Diego de Oliver y Juan de Mesa como el firmado el 27 de agosto de 1619, en que el cordobés funge como fiador del pintor Mateo Xuares “en la obligación que éste tiene de trabajar en casa de Diego de Olivares maestro vaciador de figuras de relieve de mesas. Testigo Gaspar de Ginés, escultor”¹⁵⁴.

Sobre tal referencia, que a lo largo de la investigación va cobrando mayor protagonismo, podemos deducir como era el método de trabajo para la producción plúmbea; vemos por una parte la vinculación del pintor Xuares como policromador del taller del Oliver, y en segundo término, la relación del vaciador con Juan de Mesa, sugiriendo así, las fronteras gremiales tan definidas en la Sevilla de entonces.

Otro argumento que refuerza las relaciones entre el creador del prototipo y su *recreador*, las encontramos en las investigaciones del profesor Palomero Páramo cuando alude a los contratos del trianero Francisco López, primero con Mesa y luego con Oliver. Esto resulta de gran importancia pues en el firmado en 1618, el maestro encarga al cordobés un niño modelado en barro de una vara y al año siguiente, Oliver en la flota de López registra un total de “veintiséis Niños Jesús para que los llevace a Tierra Firme de la Yndias y me truxese el procedido dellos”¹⁵⁵. El hecho de ser una figura de barro, quizá tenga explicación tanto en su menor costo como en la reducción de tiempos de ejecución, además de, como veremos luego, facilitar su manipulación.

Si bien, como parte de un proceso cognitivo natural, fue necesario en un primer momento asociar determinadas piezas a Montañés, y luego otros estudios formales lograron separar algunos de estos niños para atribuirlos a su discípulo Mesa o al granadino Alonso Cano, hoy resulta claro que la discusión debe alcanzar otros argumentos que destaquen más la idea de empresas integradas por una multitud de artífices: maestros vaciadores, policromadores e

¹⁵⁴ Muro Orejón, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV*, 78.

¹⁵⁵ Palomero, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España”, 111.



Fig. 35

incluso, considerar la idea ya anunciada por Palomero, donde los maestros escultores pudieron haber gozado de un porcentaje del beneficio obtenido por la creación de un modelo luego repetido¹⁵⁶.

Frente a esta problemática de autoría, la manera de anclar nuestro grupo de piezas debe partir necesariamente de la ubicación cronológica de algunas que nos permitan asociarlas a un periodo en las tallas de Montañés, Mesa o Cano. Del primero, resulta obvia la referencia al Niño de la Sacramental de 1606, no obstante, también deben tomarse en cuenta el ya citado Niño del San Cristóbal elaborado en 1597 o el denominado Niño Cautivo de la Catedral de México anterior a 1622. Amén de estos infantes, no deben dejarse de lado los que portan algunas representaciones

¹⁵⁶ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

marianas como la Virgen del retablo de San Isidoro del Campo, en Santiponce, fechado entre 1609-1610, o la Virgen de la Cinta en la Catedral de Huelva de 1616 [Fig. 35]¹⁵⁷ además de los niños tallados en los dos relieves que representan pasajes de la Natividad también en San Isidoro.

Por su parte, con Juan de Mesa son de referencia el infante atribuido perteneciente a la Universidad de Sevilla, fechado hacia 1625, o bien los que portan la Virgen de la Misericordia de Antezana en Alcalá de Henares (1611), el ya mencionado San José de Santa María de las Nieves (1615), la Virgen de las Cuevas (1623) hoy expuesta en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [Fig. 36] y no menos relevante, la filiación con los modelos infantiles de los angelillos y tronos del relieve de la Asunción de Nuestra Señora (1619) de la Iglesia Parroquial de la Magdalena en Sevilla. Dentro de las atribuciones, además del Niño que forma parte del acervo universitario, otros investigadores tienen elaboradas propuestas sobre aquellos que hacen conjunto con el santo patriarca de Las Teresas de Sevilla y del Colegio de Carmelitas de la Calle del Pozo. De manera independiente, traemos a cuenta los niños del Museo de Bellas Artes de Córdoba y recientemente tras su estudio y restauración, el de la parroquia sevillana de San Ildefonso¹⁵⁸.

¹⁵⁷ La cronología de esta imagen ha quedado despejada en: Antonio Romero Dorado y José Manuel Moreno Arana, “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: La Virgen con el Niño de la Catedral de Huelva” en *BSAA arte*, Revista 83 (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 193-210.

¹⁵⁸ Dávila-Armero y Pérez Morales, *Juan de Mesa*, 316, 338, 370.

Fig. 36





Fig. 37

No obstante y como hemos visto, en los vaciados son pocas las obras que conjugan registro y permanencia en sus ubicaciones o destinos, pues carecemos de certeza en las fechas de ingreso a las colecciones o acervos que hoy las resguardan. Sin duda la que mayor dato nos arroja es la pieza conservada en el Convento de Santa Clara en Carrión de los Condes, Palencia, cuya propiedad asociada a María Luisa de Carrión y documentada como un regalo de Felipe III, nos permite ubicarla entre 1613 y 1614, intervalo del que, recordemos, no tenemos producción documentada de Mesa fuera del taller de Montañés, aunque para 1615, sí tenemos la referencia a Oliver en el documento señalado por Palomero Páramo. Algunas otras piezas que fueron donaciones específicas, corresponden a periodos posteriores a lo que podríamos considerar, el auge de la producción sevillana, aunque sus facturas orbiten, sin duda en el primer tercio del siglo XVII.

En el caso de Alonso Cano, el modelo más cercano al arquetipo metálico que se le atribuye, es el infante de la Virgen de la Oliva, en Lebrija, Sevilla, realizado en 1629 [fig. 37]¹⁵⁹. Sin embargo, de los vaciados, además del niño del Museo Nacional de Escultura, se encuentran dos más; uno subastado por la casa Sotheby's¹⁶⁰ [fig. 38] y otro en bronce y sin policromar, totalmente dorado, resguardado en el Museo de Santa Cruz en Toledo, mismos sobre los que volveremos en el capítulo

¹⁵⁹ Miguel Ángel Marcos Villán, Manuel Arias Martínez (coord.) *Catálogo Museo Nacional de Escultura, Colección* (Valladolid: Gobierno de España/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009), 216.

¹⁶⁰ Lote 131, Subasta Old master sculpture & works of art, 6 julio 2017.
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-master-sculpture-works-of-art-117231/lot.131.html?locale=en#saleroomNoticeModal>



siguiente. Antes de dar cierre a este tema, no podemos olvidar los otros modelos infantiles que además del de Lebrija, encontramos asociados al polifacético maestro granadino. El primero, es el que porta la Virgen de Belén de la Catedral de Granada, a los que se suman los dos infantes de las piezas realizadas para el Santo Ángel Custodio, que hoy exhibe el Museo de Bellas Artes de Granada y de las que retomamos el del san José y el del san Antonio. De estas esculturas es bien conocida la relación laboral mantenida entre Alonso Cano y Pedro de Mena durante el periodo 1652-1658 (ya tardía para las fechas que manejamos en nuestro corpus) de las que Lázaro Gila Medina reconoce en Cano el trabajo intelectual y polícromo, mientras que en Mena descarga la mayor parte del trabajo manual¹⁶¹.

Otro par de tallas a las que también podemos aludir por su problema en la adscripción a Cano, son aquellos Divinos Infantes que siguen el modelo de Nazarenos y a los que se denomina “Niño del Dolor”. El primero y más conocido, es el perteneciente a la Congregación de San Fermín en los Navarros, Madrid, luego vinculado a un segundo, resguardo en el Convento de San Antón en Granada. Estas piezas se asociaron a Cano por Manuel Gómez-Moreno en 1926 y luego por su hija María Elena¹⁶², finalmente dichas atribución fue cuestionada por el investigador Lorenzo Alonso de la Sierra quien reconoce que ese “dramatismo es de clara progenie roldanesca y un repaso a los rasgos del rostro, de la cabellera, de la composición, en resumen, el espíritu que la anima, nos lleva hacia Luisa Ignacia”, *La Roldana*¹⁶³ [Fig.39].

Por otra parte, en los registros pictóricos del granadino, son notables niños como el de la Virgen del Lucero del Museo del Prado. En todos ellos, excepto el despejado caso de La Roldana,

¹⁶¹ Lázaro Gila Medina, *Pedro de Mena: Escultor 1628-1688* (Madrid: Arco/Libros S.L., 2007), 95.

¹⁶² Manuel Gómez-Moreno Martínez, *Alonso Cano escultor*. Archivo Español de Arte y Arqueología, II (1926), p. 197. María Elena Gómez Moreno Rodríguez Bolívar *Breve historia de la escultura española* (Madrid: Dossat, 1951), 134-135.

¹⁶³ Lorenzo Alonso de la Sierra, Luis Antonio de los Arcos “Cádiz y la Roldana” en *Roldana [catálogo de la exposición: Real Alcázar de Sevilla, 25 de julio-14 de octubre 2007]* (Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007) 122,123. Años más tarde Alfonso Pleguezuelo retomará los trabajos previos y confirmará las atribuciones dadas por Alonso de la Sierra a La Roldana en su artículo “Luisa Roldán y la iconografía de Jesús Nazareno” en *La imagen devocional barroca* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 187-214.

se repite la ceñida cabellera —aspecto no único de Cano, pues recordemos el modelo de edad más tierna que presenta Montañés en los relieves de Santiponce—, en las que el tratamiento común es una anatomía más robusta y menos ceñida a la estilizada figura que muestran los vaciados referidos que naturalmente tienen una edad más avanzada.

Con todo lo anterior, insistimos en el cuestionamiento de las adscripciones de las obras de Sotheby's y del Museo Nacional de Escultura al racionero de la Ciudad de Alhambra, planteando que esas mismas, deben tomar en cuenta más fundamentos ante el protagonismo adquirido por este modelo en la bibliografía, y demandar así mismo, un futuro estudio focalizado en ellas.

Con este capítulo hemos ahondado en los contextos tanto religiosos como artísticos en los que eclosionan las imágenes de nuestro interés; también recorrimos el trayecto escultórico que terminó por configurar el arquetipo y finalmente dimos paso a la problemática de la autoría en muchas de las figuras. Todo ello, nos lleva de vuelta a las obras que requieren nuestra atención desde lo general hacia lo particular, proponiendo su diferente sistematización e investigación, a las que pasamos a continuación.



Fig. 39



3



on la demasía de cosas vaciadas

[Corpus de estudio y análisis]

Otros menores pero no en hermosura, eran adorno y compañía de los grandes, y en medio del altar, sobre el ara, estaba otro Niño Jesús, agradadísimo, recostado sobre su diestra y recodado en una muerte.

Manuel Ramos Medina

Siguiendo con el ejercicio de análisis del párrafo de Pacheco, damos ahora cabida a la explicación de aquella *demasía* a la que el sevillano alude. Para tal efecto retomamos los diferentes abordajes de clasificación y piezas que la bibliografía nos ofrece y que luego ampliaremos en nuestro *corpus*. A partir de ello, reflexionaremos de nuevo sobre el fenómeno comercial, resultado del ya descrito contexto votivo que favoreció nuevos métodos de producción que pudieran llevar extramuros de Sevilla estas imágenes, sitios en los que América se convirtió en un cliente de gran demanda. Los abundantes pedidos motivaron una seriación cuya materialidad metálica permitió su producción en más de un obrador, que aunque mantuvo rasgos generales como la iconografía triunfante o del Dulce Nombre de Jesús, es evidentemente distinta en el apego, o no, a los arquetípicos modelos de Montañés, Mesa y Cano. Así mismo, son visibles los diferentes tamaños que van desde el cuarto de vara hasta los tres cuartos, las maneras de resolver la anatomía como rasgos físicos y cabelleras o incluso las señas particulares como el arte de encarnarlos o las dispares peanas que dan cuenta de un valor agregado sobre las figuras.

Hasta el momento, las investigaciones y primeros ejercicios de clasificación han partido necesariamente de diferenciar las variantes iconográficas dentro del tema infantil de Cristo, en el que Palomero Páramo ya adelanta que sin duda el modelo más difundido en plomo para su comercio con América será el Niño Triunfante. Por su parte, Bartolomé García hace patente el éxito de este modelo sevillano, pues nos ofrece un notable *corpus* que bajo esta tipología, se localizan en el País Vasco, mostrando a su vez una riqueza en la variedad de materiales y técnicas que, además del peltre, fueron empleados para difundir dicho tema. En la tarea de clasificar, García Sanz al enfrentarse al numeroso grupo de infantes de la colección del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, propone entre otras formas, su división por materiales, dando un apartado específico a los vaciados de metal, de los que nos presenta tres niños en los que ya notaremos coincidencias y diferencias sustanciales. Finalmente y de manera destacada, atendiendo más concretamente la propia subdivisión que requería para su estudio la producción plúmbea, Marcos Villán es referencial gracias a la forma sistemática en que clasifica a los niños por forma y tamaño, reconociendo así el apego o no a determinados modelos sevillanos que terminan por configurar sus distintos grupos. Este último autor, atiende un corpus que ronda las tres decenas de Niños, además de otras iconografías y temas que en menor medida también fueron de amplia distribución por todo el ámbito español; ofreciendo ocho grupos asociados a tamaños, o bien a tipos concretos.

“A sien reales cada echura”

Tomando como referencia el trabajo de los investigadores anteriores, nuestro primer ejercicio para este estudio fue volver sobre la nómina de piezas reportadas en otras publicaciones, aproximadamente 50, ampliándola ahora a cerca de un centenar, entre las cuales muchas de ellas son inéditas. Esto da cuenta de la amplitud en su producción y con ello, las interesantes variables que tuvo. La conformación del grupo ahora presentado, requirió de una exhaustiva búsqueda mediante documentación y trabajo de campo en templos, monasterios, museos y colecciones particulares. Sin embargo, es preciso decir que dentro de las piezas localizadas, se trabajó directamente sobre

47 ejemplares ubicados en diversas regiones de la Península Ibérica, las Islas Canarias y México, esculturas que fueron registradas a detalle y luego analizadas con diferentes métodos científicos aplicados al estudio del patrimonio cultural.

El amplio bagaje de piezas nos señala directamente ya no sólo la aceptación de las fórmulas sobre las que estamos investigando, sino también, que nos hallamos ante el producto artístico salido de los obradores hispalenses que mayor éxito y difusión alcanzó. Esta última, es notable gracias a la dilatada geografía donde se distribuyen, lo que vuelve nuestra atención sobre su comercialización hacia América, misma que ya adelantaba Palomero Páramo. En este punto del comercio y para entender el éxito de esta particular producción sevillana, debemos recordar la importante posición geográfica y situación económico-política de la ciudad del Guadalquivir. Al respecto apunta José María Sánchez que cuando “los mercaderes andaluces asumieron el reto del tráfico mercantil con las Indias, difícilmente podían imaginar la magnitud que éste alcanzaría”¹⁶⁴; a lo que añade: “la consolidación de la sociedad colonial generó un aumento paulatino de los encargos de productos peninsulares, sobre todo de aquellos de difícil obtención en los nuevos territorios de ultramar, entre los cuales debemos situar las obras de arte”¹⁶⁵.

Sánchez ofrece una postura que podría resultar debatible, ya que señala que desde el siglo XVI convivieron dos calidades principales de productos artísticos para comerciar con las colonias de ultramar, uno de mayor mérito que hacia frente a clientes acaudalados o instituciones, y otro de calidad “mediocre, con ciertas notas de seriación, con destino preferentemente al mercado y cuyo objetivo era cubrir los pedidos”¹⁶⁶, aspecto que como hemos abordado en el primer capítulo, ha sido una de las razones que han devaluado las producciones seriadas relegándolas por su materialidad o bien por su carácter “pseudointustrial”. Continuando con el mismo autor, más adelante refiere

¹⁶⁴ José María Sánchez “Los obradores sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXV, No.103. (2013), 177.

¹⁶⁵ Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 177.

¹⁶⁶ Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 183.

que las tres condicionantes principales para tales producciones eran, a grandes rasgos: la relación entre el gran volumen de pedidos y el corto plazo para su ejecución, los bajos precios pagados por estas obras (pues a la cantidad inicial fijada por el maestro que las ejecutaba se sumaban los gastos de la travesía junto al margen de riesgo-beneficio del propio mercader) y finalmente, el bajo nivel de exigencia de calidad requerido por la clientela a la cual estaban destinadas y a quienes simplemente importaba su carácter de “devotas”¹⁶⁷.

La última de estas tres condicionantes es un aspecto que no puede dejar de analizarse, pues el nivel de calidad tendría respuesta según lo requirieran los comitentes y la exigencia o especificaciones que se pidieran, de manera que no es un fenómeno totalizador en las producciones destinadas al mercado americano. De ello da cuenta el contrato ofrecido por José Carlos Pérez Morales¹⁶⁸ entre el escultor Juan Bautista Vázquez *el Viejo* y el tunjano Gil Vázquez con fecha de 20 de enero de 1583, donde se ostenta el nivel de calidad y *perfección* esperada: “las tres figuras de xpo y maria y san juan an de ser de seis palmos de alto hechas en todo rrelieve y huecas y con mucha perfeccion y graciosas posturas sobre un calvario en questa la cruz con xpo crucificado con la figura de dios padre en el rremate”¹⁶⁹. Otro ejemplo incluso más temprano es presentado por Emilio Gómez Piñol y trata del envío de “un crucifijo, talla y pintura” cuidadosamente embalado en una caja acondicionada para el transporte, que en 1513 solicitó fray Pedro de Córdoba al escultor Jorge Fernández con destino a la Isla de La Española¹⁷⁰.

Por otra parte y sin salir de nuestros objetos de estudio, este cuestionamiento de Sánchez al que nos referíamos, tendría sus reflejos en las historias asociadas a muchas de las piezas. De entrada

¹⁶⁷ Sánchez, ““Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 183.

¹⁶⁸ José Carlos Pérez Morales, “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones”, en prensa.

¹⁶⁹ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán: Notas para la Historia del Arte* (Sevilla: Imp. Rodríguez Giménez, 1932), 142 referido en Pérez Morales, “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias”, 17.

¹⁷⁰ Emilio Gómez Piñol. “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI” en *Signos de evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. (Sevilla: Fundación El Monte, 1999), 69.

son objetos *dignos* de ser regalados por un Rey, recuérdese el caso del Niño de Carrión de los Condes, son piezas que resguardan conjuntos conventuales tan destacados como las Descalzas Reales y, a su vez, son atesorados por personajes destacados como el canónigo hispalense de origen canario quien estimaba uno de estos niños, el de la parroquia de La Concepción de la Laguna, en Tenerife, como “rica joya”.

Dichas prácticas mercantiles continuaron vigentes a lo largo del siglo XVII, etapa en la que según los registros, incluso se incrementó la producción seriada de obras de arte destinadas al comercio tanto indiano como peninsular¹⁷¹. Esta breve semblanza en torno al auge comercial y la clientela que contribuyó a dar esplendor económico a Sevilla, nos permite situar con claridad lo que Pacheco anotó en su tratado “El Arte de la Pintura”: *en este tiempo con la demasía de cosas vaciadas*.

Dentro de tal *demasía*, es preciso hablar no sólo de imágenes infantiles de Jesucristo, sino también, como ya adelantó Marcos Villán, de otras figuras religiosas en diferentes formatos, con destacada presencia de la Virgen María como las efigies de la Inmaculada del Monasterio de San Bernardo en Alcalá de Henares, en el convento de las Descalzas de Reales de Valladolid o en los museos Victoria & Albert en Londres y el Museo Bello en Puebla [fig. 40], México; algunos santos jesuitas como el San Ignacio de

¹⁷¹ Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 186-187.



Fig. 40



Fig. 41

Loyola, localizado en Colegio de la Encarnación en Marchena y el San Francisco Xavier en la Iglesia de La Compañía en Morón¹⁷².

No obstante, frente a estas otras producciones y atendiendo la particularidad que Pacheco señala en su alusión, nos centraremos ahora en las representaciones cristológicas de *Ecce Homo* y principalmente, de los crucificados. Por ejemplo, y aunque no se aclara su materialidad, en un protocolo de 1584, el mercader Antonio de Aranda declaró que debía a Juan de Chacón, pintor de imaginería, 24 ducados por razón de “seis ecce-homo de medio relieve de bulto que me habéis vendido”¹⁷³. Entre las imágenes de esta iconografía a las que hemos tenido acceso, destaca aquella de apenas 41cm y menos de 2 kilogramos resguardada en la iglesia jesuita de San Miguel y San Julián en Valladolid [Fig. 41], que tiene eco con otra representación conservada en el Museo Parroquial de Cisneros, Palencia y algunas otras que circulan en casas de subastas¹⁷⁴, mismas que con ligeras variantes, muestran una imagen de Jesucristo resueltas en proporción y expresividad, acorde al tema iconográfico y a las posibilidades que permitió el metal.

Por otra parte, en el caso de los crucifijos, éstos alcanzaron gran difusión ante la necesidad de su presencia para presidir altares

¹⁷² Marcos, “Modelos compartidos”, 63-86.

¹⁷³ Celestino López Martínez, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, (Sevilla: Imp. Rodríguez Giménez, 1932), 178 citado en Sánchez, 2013: 184.

¹⁷⁴ *Ecce Homo*, 40 cm. Escuela Colonial. Alcalá Subastas. Lote 781, subasta 76. Menores son los ejemplos, que aunque quizá más tardíos y de procedencia americana, representan imágenes de Jesús Nazareno, una de las cuáles circuló en dicha casa de subastas y se asocia al siglo XVIII y al igual que el anterior, una procedencia hispano-colonial. Véase Cristo cargando la cruz, 33x 20x 30 cm. Escuela hispano-colonial. Alcalá Subastas. Lote 591, subasta 67.

y capillas cuya relevancia ya anotaba Carlos Borromeo al señalar que: “en toda iglesia, sobre todo parroquial, reproducíase y colóquese aptamente la imagen de la cruz y de Cristo Señor en ella fijado pía y decorosamente representada”¹⁷⁵. Si bien, dentro de esta iconografía es destacada la utilización de materiales más costosos como el marfil, la madera o el bronce, su factura también contempló la arcilla cocida y el plomo, soportes que sin duda disminuían los costos y en el caso del segundo, facilitaba su fundición. Sin lugar a dudas, el material sí resultó una condicionante, pues en el caso de aleaciones de bajo punto de fusión como el peltre, éstas podían policromarse al igual que se hacía con la arcilla o la madera. Ello no sucede en el caso de los marfiles y los broncees¹⁷⁶, cuya materialidad era a tal punto apreciada que no era necesario recubrir con otros acabados policromos, quedando estos relegados a zonas puntuales para hacer más efectiva su percepción por el devoto.

Otro testimonio documental de esta *demasia* de crucifijos en diversos materiales es el contrato ya aludido, donde en 1610 se solicita a Bernardo de Baeza “seyscientas hechuras de cristos de barro cozido hechos en toda su perficion sus pañetes dorados y barnyzados con sus coronas de espinas”¹⁷⁷, aspecto que nuevamente deja claro que la cantidad no condicionó la calidad de los productos artísticos. Ahora bien, ya en el material y formato de nuestro interés, sobresalen para nosotros los crucifijos conservados en el Victoria & Albert Museum de Londres¹⁷⁸, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, el Museo Diocesano de Cuenca o bien el expuesto en la sacristía de la Parroquia de San Juan Bautista en La Orotava, Tenerife [Fig. 42]¹⁷⁹. De éste último sabemos por

¹⁷⁵ Carlos Borromeo, “Del sitio de la imagen crucificada” en *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010), 18.

¹⁷⁶ Dentro de la producción de broncees exclusivos de una región no puede pasarse por alto nuevamente la actividad comercial flamenca en cuyos productos destacaron las campanas de Malinas que igualmente alcanzaron gran demanda.

¹⁷⁷ M. Bago y Quintanilla, *Documentos para la Historia del Arte*, 240.

¹⁷⁸ Número de catálogo A.68-1926. Consultado en <http://collections.vam.ac.uk/item/O70129/crucified-christ-statuettes-unknown/>

¹⁷⁹ A propósito de estas representaciones particulares no debemos dejar de lado un hecho del todo relevante, esto es, la defensa que Francisco Pacheco realizó del modelo del crucifijo con cuatro clavos y que suscitó importantes discusiones



Fig. 42

Alfonso Trujillo Rodríguez su advocación como Cristo de las Tribulaciones al cual volveremos dentro de las obras analizadas en el siguiente apartado¹⁸⁰.

La presencia de estas producciones metálicas cristológicas como parte de la sociedad de entonces, queda retratada en testimonios pictóricos como el lienzo del granadino Alonso Cano de la Hispanic Society of America, Nueva York titulado *Retrato de un eclesiástico*. Éste muestra en el extremo izquierdo uno de estos crucifijos metálicos, muy probablemente de bronce, y resulta elocuente que Cano nos ofrezca una “instantánea” del tiempo de auge de estas producciones [Fig. 43]. Otro ejemplo, aunque tardío, acerca de la trascendencia que tuvieron



Fig. 43

en el ámbito artístico sevillano; esto resulta importante para nuestro estudio, pues como bien ya lo ha anotado Marcos Villán, además de la típica postura del crucificado que superpone un pie sobre otro, una de las representaciones más comunes derivan del modelo italiano de bronce llevado a Sevilla por el platero Juan Bautista Franconio—uno de los cuáles fue precisamente policromado por Francisco Pacheco el 17 de enero de 1600—, y el cual, se constituye efectivamente de cuatro clavos, encontrando eco no sólo en escultura fundida en plomo, sino también en importantes representaciones escultóricas y pictóricas como el Cristo de los Cálices de Martínez Montañés de la Catedral Hispalense o la sin duda referencial pintura de Velázquez resguardada en el Museo Nacional del Prado. Otro de los ejemplos citados por el mismo investigador, son derivados de otro modelo italiano creado por Alessandro Algardi (1598-1654), remitiéndonos a algunos de ellos que se encuentran documentados en la Iglesia de la Victoria en Málaga, el Monasterio de San Jerónimo de Granada, y en la iglesia del Convento del Carmen en Cádiz. Marcos Villán, 2013: 76-77.

¹⁸⁰ Alfonso Trujillo Rodríguez, *San Francisco de La Orotava* (La Laguna Tenerife: Instituto de Estudios Canarios, 1973), 69-70.

en el mercado novohispano, se plasma de manera detallada en la obra de 1766 del pintor Miguel Cabrera, *El milagro de san Luis Gonzaga y el novicio Nicolás Celestini*; en ella, se observa al costado del segundo de estos personajes, un crucifijo nuevamente sin policromar, haciendo énfasis en la naturaleza metálica de su soporte escultórico. Abundando en la relevancia del tema que nos presenta Cabrera, resulta referencial la nota que Constanza Ontiveros recupera dentro de su investigación doctoral, en la que muestra el decreto de 1727 por medio del cual el obispo Damián Martínez de Galinzoga concede indulgencias a:

[...] los sujetos que se incorporen en dicha corporación el día que lo verifiquen. Otros tantos por cada vez que se pongan su distintivo siempre que acompañen al señor sacramentado cuando a los compañeros se les lleve por viático, una indulgencia plenaria a la hora de la muerte siendo auxiliados por una cruz de Jesucristo de metal o bronce destine cada uno de los cocheros pudiendo prestar sus crucifijos a cualesquiera moribundo 120 días parciales por cualquier obra de caridad o misericordia.¹⁸¹

Lo antes dicho, señala sólo algunos ejemplos que refieren a la rica gama de posibilidades seriadas que elaboradas y comerciadas por ejemplo en Sevilla, partieron hacia distintas partes del mundo con fines devotos específicos. Aunque en la historiografía resulten más populares las imágenes del Niño Jesús, su multiplicación al igual que la de los modelos ya descritos, no fue un fenómeno exclusivo del plomo, pues en madera, marfil, bronce e incluso papelón, fueron sumamente repetidos. A tal punto se dio, que otros centros productores regionales o *colonias*, realizaron sus propias versiones del niño sevillano, como los ejemplos vascos ya descritos que nos presenta Fernando Bartolomé en Álava¹⁸² o

¹⁸¹ Biblioteca Nacional, Fondo Reservado, Constitución de los Esclavos cocheros del Santísimo Sacramento establecidos en la parroquia de Salto del Agua, Imprenta de José Mariano Lara, calle de la Palma 4, Ciudad de México, 1845. F. 13. Información obtenida gracias a la investigadora Constanza Ontiveros.

¹⁸² Fernando R. Bartolomé García. “Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria” en *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, No.4 (País Vasco: 2014) 27-35. También del mismo autor: *Imágenes exentas de divinos infantes en Álava* en *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación Vasca*, No. 38, (País Vasco: 2015), 197-218.

bien las piezas filipinas de marfil¹⁸³ que circulando por importantes redes comerciales conectaron Asia con América y ésta con Europa mediante la Nao de la China. Dentro del continente asiático y para este tiempo, Filipinas destacó por la gran habilidad de sus “sangleyes” para hacer imágenes del Niño Jesús, tal y como Fray Domingo de Salazar, obispo de aquella región lo apunta: “en viendo alguna pieza hecha de oficial de España la sacan muy al propio y algunos Niños Jesús que yo e visto en marfil me parece que no se pueden hacer más perfectos” [Fig. 44]¹⁸⁴.

Por ello, es oportuno recordar que la iconografía cristiana fue un rasgo compartido en todos los territorios de la monarquía hispánica, permitiendo así que los modelos fueran copiados, repetidos o reinventados en cada región, existiendo sin embargo, cierta exclusividad que gozaron algunos productos con marcado acento en su *denominación de origen*. Dentro de este último grupo se encuentran nuestros infantes sevillanos, a tal punto que, como ya señalara Palomero, terminaron

¹⁸³ El trabajo de Ana Ruiz profundiza sobre el comercio entre España y Filipinas. En el tema concreto de la escultura en marfil señala que “llegó a Filipinas desde África e India, fundamentalmente [y que] los galeones de Manila transportaban los colmillos de elefante a Acapulco, introduciendo así este material a los escultores americanos, en un momento en el que incluso este material se extenderá por Japón”. Añade que “se transportó también a España generalmente ya labrado desde las Indias Orientales, pero tenemos que destacar que según los datos que nos aportan las listas de registro de los galeones, se nos confirma la llegada de algunos colmillos de animales como pieza en sí misma curiosa y exótica”. Ana Ruiz Gutiérrez, *El tráfico artístico entre España y Filipinas: 1565-1815* (Granada: Universidad de Granada-Facultad de Filosofía y Letras, 2003), 271.

¹⁸⁴ Margarita Mercedes Estella Marcos, *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal* (México: G.M. Editores/ Espejo de Obsidiana, 2010), 29.

Fig. 44





Fig. 45

denominándose en los inventarios de algunos conventos femeninos novohispanos como “Niño sevillano”, “De los de Sevilla” o incluso “Niño Montañésino”¹⁸⁵. Así, aún con las variadas “calidades” que agrupa Sánchez, tales producciones “cumplían holgadamente con sus propósitos, al servir a prácticas devocionales privadas o contribuir al prestigio y crédito social de sus propietarios”¹⁸⁶, sin olvidar ni dejar de lado la popularidad que alcanzaron en devociones públicas asociadas a cofradías como las del Dulce Nombre de Jesús.

De esta manera, la capital bética obtiene el sitio que anteriormente ocuparon los Países Bajos Meridionales, cuyo Puerto de Brujas hacia el siglo XV y luego el de Amberes en el XVI, desempeñaron un importante papel económico en la Europa de esas centurias, convirtiendo a Amberes en una de las ciudades comerciales que era “continuamente frecuentada por una

clientela internacional de gran poder adquisitivo”¹⁸⁷. Recordemos el ingreso de niños flamencos a la península por medio de ferias castellanas como la de Medina del Campo, en las que el elevado número de infantes confirma su demanda. Lo anterior queda demostrado en la relación comercial entre Adrián de Hus y el vendedor castellano Juan García quien recibía en 1534 dentro del cofre 34, “11 cajas de Niños Jesús grandes de bulto, 25 cajas de Niños Jesús pequeños, 4 cajas de los

¹⁸⁵ Palomero, “El mercado escultórico”, 107-118.

¹⁸⁶ Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 187-188.

¹⁸⁷ Antoinette Huysmans, “La producción de retablos en Bruselas, Malinas y Amberes” en *El esplendor de Flandes: Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI* (Barcelona: Fundación “la Caixa”, 1999), 27.

dichos más pequeños, 20 cajas de imágenes, 11 cajas de los dichos de los medianos, 7 cajas de los dichos de los más chiquitos” y en el cofre 32, “12 Niños Jesús en una caja”¹⁸⁸. Así, el fenómeno de los vaciados sevillanos se coloca para su tiempo a la par de otras producciones con marcada seña de identidad regional como las tallas flamencas, la caña de maíz en la escultura novohispana del siglo XVI, la piedra de Huamanga en el virreinato del Perú, el alabastro siciliano, la *cartapesta* italiana o las máscaras de plomo quiteñas durante su auge dieciochesco.

Como podemos deducir, el destino de los divinos infantes encontró cabida gracias al número de pedidos que fueron realizados desde casas particulares, cofradías asociadas al Dulce Nombre de Jesús o del Santísimo Sacramento, templos y numerosos monacatos —principalmente femeninos— durante el siglo XVI y en especial para nuestro tema concreto en la primera mitad del siglo XVII. Dentro de estos últimos, se atesoraron tal número de imágenes infantiles que terminaron por contener verdaderas *guarderías*, como así sucede en una de las colecciones más ricas conservadas en España: la del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Este acervo ya mencionado y ampliamente estudiado por Ana García Sanz, destaca no sólo por el número —que llega casi al centenar de figuras—, sino también por la variedad de épocas, iconografías y materiales que exhibe¹⁸⁹.

Dentro de esta misma religiosidad, no pueden dejarse de lado los testimonios que nos dan aquellos retratos de monjas coronadas tan frecuentes en la Nueva España, y en cuya profesión de votos aparecían ricamente ataviadas ostentado entre otras piezas, exquisitas imágenes del Niño Jesús. Entre los ejemplos más notables de esta categoría pictórica, destacan los lienzos resguardados en el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán¹⁹⁰. En uno de ellos, “Retrato de monja concepcionista”, [fig.45] elaborado hacia la segunda mitad del siglo XVIII, observamos a una joven religiosa sujetando en su mano derecha un Niño Jesús como signo de matrimonio espiritual con el Divino Esposo, pieza

¹⁸⁸ García, “El Niño Jesús en el monasterio”, 216.

¹⁸⁹ García, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*.

¹⁹⁰ Para profundizar el tema consultar: Alma Montero Alarcón, *Monjas Coronadas* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999).

que junto a su corona y cirio ornamentados, además del característico medallón de pecho, “eran objetos individuales y devocionales”¹⁹¹ propios de la profesión de votos. Las pequeñas dimensiones de la figura de Cristo nos recuerdan —con ciertas reservas— el modelo en peltre denominado por Marcos Villán de “San Juan de la Cruz”, condicionado por ser uno de los formatos más pequeños localizados hasta ahora. Un ejemplo más de esta tipología es la pintura de la también concepcionista “Sor Ana Teresa de la Asunción” (1789), cuyo infantil *esposo* se acerca más al modelo triunfante sevillano con los brazos abiertos¹⁹².

Otro relato pictórico virreinal que alude directamente al culto al Niño, lo encontramos en el retrato de Juan de Palafox y Mendoza pintado por Diego Borgraf en 1643¹⁹³ [fig. 46]. En el extremo izquierdo de dicho lienzo, está una mesa en la que frente a diversos objetos que aluden al cargo del obispo, destaca una pequeña efigie del Niño Jesús en actitud regente, sujetando un orbe en la mano izquierda y descansando sobre una peana cilíndrica de plata que posiblemente contiene reliquias. No resulta gratuita su presencia, pues el religioso deja clara su devoción en líneas de su pluma como las halladas en *El Pastor de Nochebuena* (1646): “Dixo la Recitación: Pastor si quieres parecer servir, y seguir a esta Señora, imita, y mira lo que está haciendo. Al Hijo dulcísimo enamora, a su madre santísima reverencia, apenas toca en la tierra, toda su ansia está en el cielo”¹⁹⁴. Al respecto de esta pequeña imagen, y conocedores de la predilección del ahora beato por Santa Teresa de Jesús, no está de más recordar como la santa abulense señalaba que para una nueva fundación:

¹⁹¹ Paula Mues Orts, “Retrato de monja concepcionista [85]”, en Iлона Katzew, *Pinxit Mexici* (México: Fomento Cultural Banamex /LACMA, 2017), 359.

¹⁹² Los registros incluso siguen vigentes en retratos fotográficos del siglo XX como la instantánea de la profesión de votos de una concepcionista del Convento de San Bernardo de la Ciudad de México que nos presenta Manuel Ramos (1874-1945). En este registro, la joven religiosa, sujeta una imagen que aunque parece tratarse de una talla novohispana, retrata la necesidad de contar con una efigie del Divino Esposo entre el ajuar de profesión.

¹⁹³ Amador Pablo, De Leo Andrés y Elsarís Núñez, *La catedral de Puebla: Una mirada* (México: Grupo Azabache, 2015), 23.

¹⁹⁴ Juan de Palafox y Mendoza, *El Pastor de Nochebuena* (Barcelona: Pablo Campins, 1730), 120.

“basta una imagen del Niño Jesús además de una modesta casa¹⁹⁵”, lo que de alguna manera remedó Palafox para su llegada a la catedral poblana.

Esto último, también lo atestiguan los grabados “Palafox disponiéndose a escribir sus obras” (1761) y otro donde aparece rodeado de altos dignatarios dentro de la obra de Juan Moreno “El venerable Palafox” (siglo XVIII) ambos conservados en el Centro de Estudios de Historia de México Carso. En el primero, el obispo y virrey está sentado en su escritorio mirando a una imagen del Niño Jesús de gran tamaño situada frente a él; mientras que en el segundo, al igual que sucede en la pintura de Borgraf, vemos entre los objetos que descansan en la mesa una efigie del Niño Jesús que se encuentra señalando con su mano derecha el libro en el que trabaja el obispo y virrey.



Fig. 46

Para finalizar este grupo de ejemplos, haremos referencia a una de las pinturas de la serie de la vida de san Antonio resguardadas en el Museo Regional de Tlaxcala. En el cuadro que representa el nacimiento del santo, se muestra en el extremo superior derecho un altar con objetos de plata presidido por una escultura del Salvador en actitud triunfante y flanqueada por dos candelas que guarda gran relación con el prototipo sevillano.

¹⁹⁵ Dolz, *Aportes*, 126.

En otro orden de ideas, resultan también indispensables los documentos notariales y archivos que recuperan memoria sobre el origen de determinadas piezas; como aquel Niño donado por Felipe III a la monja María Luisa de Carrión hacia 1619¹⁹⁶; también otros derivados de donaciones testamentarias como el ya citado Infante e Inmaculada propiedad del canónigo Juan Manuel Suárez y enviados a La Laguna en 1634¹⁹⁷, para “que todos los fieles se alegren su vista y los señores beneficiados estimen de tener en su iglesia tan ricas joyas”¹⁹⁸ y de cuyo niño tenemos noticia que ya para 1727 estaba siendo entronizado por los hermanos del Santísimo Sacramento en un retablo propio, atribuido a Juan Rodríguez Bermejo y antes localizado en el trascoro¹⁹⁹. Queremos mencionar también aquellos vaciados registrados en inventarios de bienes de conventos, del que ponemos como ejemplo el denominado “Niño Grande” del cenobio de San José del Carmen en Sevilla, ya presente en 1593²⁰⁰ o finalmente, y aunque más tardío pero que describe ya, la presencia de dos infantes sevillanos en 1767 en la capilla de novicios del Colegio y Casa de Probación de la Compañía de Jesús en Tepotzotlán: “Ítem. Dos Niños Jesuses en sus altarcitos al pie de dicho altar [principal de la Capilla de novicios], con sus sobrepellices y capas de telas usadas”²⁰¹. Al respecto de este último, en el registro fotográfico que Guillermo Kahlo realiza en la primera década del siglo

¹⁹⁶ Patrocinio García Barriuso, *La monja de Carrión: Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón* (Madrid: Ediciones Monte Casino 1986), 78-80.

¹⁹⁷ Carlos Rodríguez Morales, “Arte y comercio en la Laguna [1575-1635]” en *XV Coloquio de historia canario-americana* (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000), 1476.

¹⁹⁸ Pablo Amador Marrero. “La imaginería y los retablos: centros de producción y exponentes” en Juan Alejandro Lorenzo Lima, *La Laguna y su parroquia matriz: estudios sobre la iglesia de la Concepción*. (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2016), 169.

¹⁹⁹ Juan Alejandro Lorenzo Lima. “Una fábrica construida y reconstruida durante el siglo XVIII. Reformas, proyectos y arquitectos de la parroquia” en Juan Alejandro Lorenzo Lima, *La Laguna y su parroquia matriz: estudios sobre la iglesia de la Concepción*. (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2016), 61, 32.

²⁰⁰ María Luisa Cano Navas. *El Convento de San José del Carmen de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016), 233.

²⁰¹ Archivo Nacional de Chile, Fondo Jesuitas América, vol. 279, Segunda pieza de autos inventarios de alhajas del colegio de Tepotzotlán, f. 18v. Agradezco especialmente a la investigadora del Museo Nacional del Virreinato Verónica Zaragoza por la documentación compartida al respecto.

XX en este recinto, podemos notar la presencia de estas dos figuras ataviadas con túnicas oscuras —haciendo alusión quizás a la vestimenta de los padres jesuitas— que para entonces se localizaban en el altar de San José, en el conjunto de capillas anexo al templo de San Francisco Xavier [Fig. 47].

Algunas otras alusiones a niños proceden de codicilos o disposiciones testamentarias, como el de 1649 de Ana Rodríguez, quien estando enferma del “contagio” en el Hospital de San Lázaro de Sevilla, contaba entre sus bienes “un Niño Jesús de estaño con su peana dorada”²⁰². Por su parte, en la isla de Tenerife también se conserva un tardío registro testamentario de 1775 de las alhajas de Juan Domingo de Franchi, mismo que heredaba “Dos Niños Jesuses con sus pianas doradas que tendrán de alto cinco cuartos en precio cada uno de quinze pesos”, y más adelante “Un Niño Jesús de plomo con su piana en precio de ocho p[eso]s”²⁰³, aspecto que refuerza el valor económico mayor de las esculturas de madera frente a las de plomo o peltre²⁰⁴. Recordemos también el ya citado *Niño Jesús bendiciente* de la iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos, Tenerife, del cual se conserva la carta de donación fechada en 1643 en la que la pintora-dorada Ana Francisca, esposa del también pintor Gaspar Núñez, expresa que “dio para el altar mayor del y otro alguno que más convenga...un niño Jesús vassiado de altura de tres cuartos con su peana dorada que es de ynportansia el costo y todo lo a señalado de limosna para el aumento del culto divino”²⁰⁵.

En esta serie de noticias traemos a cuenta un conjunto de tasaciones realizadas por ebanistas y entalladores en la segunda mitad del siglo XVII en Madrid, en las que tenemos mención de otro tipo de figuras de bronce y plomo; entre ellas destacamos el documento con fecha de 1654 en que

²⁰² Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos notariales, legajo 7012, folios 526r-527v.

²⁰³ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Archivo Zárate Cologan, Unidad de instalación provisional, 919.

²⁰⁴ Agradezco la generosidad de Carlos Rodríguez Morales al compartir esta información resultado de sus pesquisas documentales.

²⁰⁵ Juan Gómez Luis Ravelo, “Niño Jesús Bendiciente [4.A1.1.G]”, Edilia Rosa Pérez Peñate, “Niño Jesús [4.B.29]”, en José Lavandera López et al. *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/Diócesis de Canarias, 2004), 334-336.



Fig 47 118

Jacinto Cibrián a la muerte de Bernardino López tasa “una peana de granadillo con su cruz y en ella un Santo Xpto de bronce y devajo [sic] Nuestra Señora y San Juan de bronce sobre dorado, 110 rs” y más adelante menciona “una Nuestra Señora de la Concepción de bulto de plomo, con peana de madera, 400 rs”²⁰⁶. En otro registro de 1695 el maestro ebanista Manuel Dueñas al tasar los muebles de Úrsula Chico reporta: “dos cruces pequeñas y en la una uno Crucifijo de plomo, 2 rs”²⁰⁷.

Para concluir, es referencial y rica en detalles anecdóticos, la llegada en 1629 del denominado Niño Cautivo a la Catedral de México luego de hallarse “prisionero” en Argel junto a su propietario Don Francisco Sandoval de Zapata y que la historiografía atribuye a las gubias de Martínez Montañés²⁰⁸. La historia de la propia pieza queda asentada en una antigua peana, hoy resguardada en el Museo Nacional del Virreinato y hasta ahora inédita²⁰⁹, que a diferencia de otros casos, no es de origen sevillano, sino una talla novohispana dieciochesca que a modo de columna estípite con guardamalletas y cartelas ovals recubierta por una imitación de piedras duras y perfiles dorados soportaba a la figura y, a su vez, tenía un carácter narrativo como se lee al recorrer sus cuatro caras [Fig.48]:

Este S.^{to} Niño estuvo cautivo en Argel año de 1622 con el D.^r.D.ⁿ. Fran.^{co} Sandoval/ Zapata electo Racionero, quien murio allí y lo trahia a esta S.^{ta} Iglesia la que dio/ dos mil pesos por su rescate y se hizo tambien de sus huessos, que enterro, el cabildo en S. Augustin a catorze de Febrero de 1629.²¹⁰

²⁰⁶ Archivo Histórico Provincial de Madrid, Protocolo 7483, fol. 1033-1036, Escribano Diego Pérez Orejón citado en José Luis Barrio Moya. *Noticias sobre ebanistas y ensambladores madrileños del siglo XVII*. (Madrid: Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid, 2018), 43.

²⁰⁷ A.H.P.M., Protocolo 12262, fol. 69 vlt^o-71 vlt^o, Escribano Miguel Álvarez de Sierra citado en José Luis Barrio Moya. *Noticias sobre ebanistas y ensambladores madrileños del siglo XVII*. (Madrid: Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid, 2018), 43.

²⁰⁸ Toussaint, *La Catedral de México*, 140.

²⁰⁹ Mi mayor agradecimiento a la conservadora del Museo Nacional del Virreinato Xochipilli Rossell Pedraza por identificar esta peana dentro de los acervos y proporcionarla generosamente para esta investigación.

²¹⁰ A raíz del estudio de esta imagen hemos profundizado en otra investigación sobre el Niño Cautivo en la que actualmente nos encontramos trabajando.



Fig. 48

Al aludir a estas tallas sevillanas, no podemos obviar la presencia de obras de artistas hispalenses luego afincados en América, como algunas de Gaspar de la Cueva. De él se conoce el contrato firmado con el procurador mayor de La Compañía, Alonso Fuentes de Herrera, con quien en agosto de 1627 se comprometía a elaborar cinco esculturas, “tres del Niño Jesús de una vara y dos dedos de altura, con peanas y cojines cada uno, doradas y estofadas, así como con talla de agallones y cartelas *«de las hechuras que agora se usan»*”²¹¹. Además de la vigencia del modelo del Niño de pie, el contrato vuelve a traer a cuenta el gusto por las peanas gallonadas, décadas después de aquella solicitada a Montañés en la hechura del Niño del Sagrario en 1606. A este respecto y aunque no podemos confirmar que se trata de uno de los niños del citado documento, Schenone, en su texto “Iconografía del arte colonial”, muestra la fotografía de un infante atribuido a Gaspar

²¹¹ Rafael Ramos Sosa, “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima” en *La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 428.

de la Cueva del que indica que estuvo en la Catedral de Sucre en Bolivia y cuya fisonomía nos confirma la asimilación de un modelo ahora desde la versión de otro maestro andaluz. Así mismo, destacamos en este punto el par de infantes que Ramos Sosa da a conocer localizados en el museo de Osma en Lima y que según el autor “pudieron llegar desde la metrópolis o bien realizadas en Perú por un maestro peninsular afincado en Lima o Cuzco, con una cronología aproximada entre 1625 y 1650”²¹².

Si bien nos hemos referido a piezas principal más no exclusivamente de madera, serán algunos de estos datos los que servirán como ancla temporal para más adelante situar cronológicamente la producción de ciertos grupos de piezas. Otras noticias que vuelven sobre la *demasia* de infantes en la Nueva España, se encuentran en el testimonio brindado por Francisco Bramón y Vallejo a propósito de las fiestas en torno a la fundación del convento de San José de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de México en 1616. El autor da cuenta de los numerosos altares que se levantaron para tal ocasión, encontrando que la mayoría de ellos se hallaban *salpicados* de imágenes del Niño Jesús. Aunque no hace referencia a su material constitutivo, sí nos aproxima a la exitosa difusión y el proceso de seriación de tal imagen como atestigua la descripción que realiza del Altar del Ilustrísimo Señor Arzobispo:

Remataba lo superior del cimborrio la cruz arzobispal de plata sobredorada, a cuyo pie se hizo de tafetán verde una agraciada pina. Sobre la cornisa se pusieron ocho niños Jesús, que ninguno estuvo en más galante ni más bizarro. [...] todas las gradas de dicha peana estaban adornadas de graciosos niños Jesús y otros medios cuerpos de vírgenes, como arriba se dijo con la misma composición de láminas y *Agnus*²¹³.

²¹² Rafael Ramos Sosa, “De Malinas a Lima: Un largo viaje para un niño perdido. Notas sobre el niño Jesús montañésino a propósito de nuevas obras en el Perú” en *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús...* (Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010), 351-354.

²¹³ Manuel Ramos Medina, *Relación de las solemnísimas fiestas que a la dedicación y fundación del convento de San José de religiosas carmelitas descalzas se hicieron en esta muy noble y leal ciudad de México. Escrito por el Licenciado Francisco Bramón y Vallejo, capellán del muy ilustre y religioso convento de nuestra señora de Regina Coelli de esta ciudad en Imagen de santidad de un mundo profano: historia*

Más adelante Bramón reconstruye lo visto en el altar de Bernardino de Paredes, en el cual resulta peculiar que además de la iconografía triunfante, presenta otra de las formas que igual habrían de encontrar su reproducción en metal y que no necesariamente seguirán con apego el modelo triunfante, así también reflejarán otras piezas pasionarias similares a las que resguardan el Museo Nacional de Escultura, la Colección Uvence de Chiapas y el Convento de Corpus Christi de Valladolid [Fig.49] o quizá y más cercana, aquella en madera que conserva el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid:

A los lados de este tabernáculo estaban dos niños Jesús sobre pequeños altares con frontales de tela y ricas bordaduras. Correspondíanse hasta tener los brazos levantados que el del lado derecho levantaba la diestra y, el del izquierdo, la siniestra. Otros menores pero no en hermosura, eran adorno y compañía de los grandes, y en medio del altar, sobre el ara, estaba otro Niño Jesús, agraciadísimo, recostado sobre su diestra y recodado en una muerte²¹⁴.

Ahora bien, tal cantidad de obras ya fueran de madera o metal, pudieron ser abastecidas por más de un taller, de forma que el escultor quedará asociado al modelo “original” del que luego, para nuestro caso, los maestros vaciadores sacaran los numerosos ejemplares que darán salida a los pedidos. Es precisamente en este sentido que Palomero Páramo nos procura el nombre de los involucrados en la seriación, pues tras su pesquisa en los archivos notariales de Sevilla destaca en primer término la figura del discípulo de Montañés, Juan de Mesa, así como de otros artistas coetáneos como Francisco de Ocampo y Juan de Oviedo el Mozo vinculados a estas producciones²¹⁵. También el mismo profesor vuelve a prestar atención sobre la figura del “maestro basidor de niños de plomo”, Diego de Oliver, personaje que ya había sido reconocido por José Hernández Díaz y Muro Orejón.

de una fundación (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1990), 201-202.

²¹⁴ Ramos, *Relación de las solemnísimas fiestas*, 212.

²¹⁵ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.



Fig. 49

Al respecto, la publicación más reciente de Palomero señala un dato que cobrará eco en la historiografía, ya que a partir de entonces la figura de Oliver se teñirá de un tinte lucrativo y deshonesto. Según lo referido, el vaciador obtiene el modelo “original” de forma dolosa como queda asentado en la nota que sitúa el 21 de febrero de 1615: “Un niño Jesús de madera, de tres quartos [de vara] de largo, hecho por mano de Juan Martínez Montañes, escultor vezino desta ciudad, para que yo saque el debuxo y tallado del dicho niño de relieve”²¹⁶. No obstante, aunque hemos expuesto aquí lo dicho por el investigador, esta nota cuestiona lo antes publicado por el mismo autor en el Catálogo del Museo Frédéric Mares²¹⁷ y lo dicho por Hernández Díaz y Muro Orejón²¹⁸, cuyas referencias históricas y contratos muestran una relación estrecha entre Diego Oliver y maestros escultores como Juan de Mesa²¹⁹.

²¹⁶ Palomero, “El mercado escultórico”, 111.

²¹⁷ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

²¹⁸ Antonio Muro Orejón, *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV*, 78.

²¹⁹ Este aspecto proponemos que debe analizarse a mayor detalle, pues en la edición del texto, se omitió la referencia bibliografía que ancle tal información a algún documento concreto.

Mención aparte, son los nombres que el mismo investigador aportó de aquellos personajes que fungían como mercaderes en la distribución de Niños: Agustín de Sojo y Juan Martínez de Uzeda²²⁰. Sobre su desempeño, José María Sánchez afirma que llegaron a formar verdaderas sociedades mercantiles entre artistas y marchantes, señalando que estos últimos “actuaban como socios capitalistas, es decir, adelantando el dinero para la compra de los materiales necesarios para producir las obras que posteriormente, se comercializarían en ultramar obteniendo cada parte los beneficios pactados”²²¹. No obstante, la visión que Pérez Morales ofrece, resulta más acorde a las asociaciones de su momento, pues aquello que “comenzó siendo una especie de inversión por parte del artista, el cual se arriesgaba a perder las tallas e incluso a no ser pagado, a la vez que una publicidad de primer orden en estos vastos terrenos, se tornó en encargos demandados por la creciente necesidad de las fundaciones parroquiales y conventuales”²²².

Dentro de este mercado daremos cabida ahora al valor económico de los infantes. Un dato que resulta de gran relevancia para nuestro estudio es la tasación que Palomero logró dilucidar tras su investigación documental, en la que, según lo expresado en los registros de embarque de la Casa de Contratación “indican una cotización estabilizada en 200 reales para las copias de madera, 175 para las reproducciones de bronce y 110 para las de estaño o plomo”, lo cual certifica la relación o proporcionalidad del coste de cada obra según su naturaleza (madera 100%, bronce 87,5% y plomo 55%) Podemos por tanto suponer que estos precios aluden a un mismo modelo realizado por un solo artista, cuya variante se encuentra en el material seleccionado. Así mismo, añade que tales tarifas “no incluían el valor de la peana²²³, formada por uno o dos cojines superpuestos, que

²²⁰ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330. Para mayor información sobre Juan de Uceda, consultar: Fátima Halcón, “El pintor Juan de Uceda: Sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, No. 15 (2002):373-381.

²²¹ Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI”, 180.

²²² Pérez Morales, “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias”, en prensa.

²²³ Este último aspecto también es claro en las variables que en tales objetos encontramos y a las que volveremos después.

venía a incrementar un 25% el coste de la imagen”²²⁴, aunque esto no es del todo determinante pues no todas las peanas fueron de madera, como notamos en la de bronce de Peñaranda del Duero que debió tener otro precio. Algunos de estos aspectos habría que despejarlos a mayor detalle, ya que no conocemos con certeza los formatos que tal costo tenían, pues, como vemos en nuestro *corpus* de obras, sus medidas pueden ir desde 25 hasta los 63 centímetros, pasando por algunas otras variantes intermedias.

Lo dicho por Palomero, resulta un testimonio coherente de las imágenes vaciadas que se distribuían por aquel entonces según la relación costo-accesibilidad dentro de un sistema mercantil que ofrecía diversos precios para la clientela. Por lo tanto y en relación al costo-producto, es lógica la cantidad de esculturas de plomo halladas durante la presente investigación frente a las tallas y bronce que siguen el modelo sevillano. En este punto, no podemos punto dejar atrás uno de los ejemplares de bronce que la historiografía no había atendido, el localizado en la sacristía de la Colegiata Santa Ana de Peñaranda del Duero, Burgos. Esta pieza de 61 centímetros guarda la misma proporción y códigos formales que las de peltre de Santa Sofía y *Sanctus Spiritus* en Toro, destacando en este caso, su peana que, además del bronce se enriquece con la aplicación de esmaltes azules. A continuación señalaremos algunos de los registros de embarque de obra con destino al mercado americano según lo reportado por Palomero Páramo:

En la flota de 1605 se solicita a Diego de los Reyes que venda nueve niños de madera en la capital de la Nueva España²²⁵; en la de 1608 a cargo del maestro Lucas de Urquiaga, Rodríguez Salcedo consigna al capitán García de Cuadros dentro del cofre de hierro con el número 15 “la echura de un Niño Jesús”, mientras que en el cajoncillo 16 se anexa “una peana del Niño Jesús”²²⁶; hacia 1613, los Carmona Tamariz remitían desde Sevilla otro niño a Oaxaca para Juan Díaz de Gálvez en cuyo nexa comercial se señalan datos sobre la transacción de grana cochinilla desde este

²²⁴ Palomero, “Niño Jesús”, 330.

²²⁵ Archivo Histórico Provincial de Sevilla (en adelante AHPS), Protocolo, 15081, fols. 547v.-548r.

²²⁶ Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 1153 A, Registro del maestro Lucas de Urquiaga, fol. 64v, citado por Palomero, 2007, 107.

Corona Española, el expolio y los movimientos anticlericales propios del primer tercio del siglo XX dificultan realizar un bosquejo de ubicación o puntos de mayor demanda, no obstante, lo que sí resulta evidente es el gusto extendido por tener un *Niño de los de Sevilla*.

El impacto que supusieron estos modelos infantiles, encontró eco más allá de las “copias” de su tiempo, influenciando producciones escultóricas tanto coetáneas como posteriores en Sevilla y en otras regiones de la corona hispánica. Por situar tres ejemplos



Fig. 51

relativos al contexto americano, son obvios los puntos de contacto que observamos en las pequeñas máscaras elaboradas en una pasta blanca²³⁰ y que a modo de querubines se hallan distribuidas por el retablo de la Virgen del Rosario del Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato, obras sacadas sin duda, de un molde que réplica un rostro infantil sevillano [Fig. 51]²³¹.

Por otra parte, y aludiendo nuevamente a los casos ya reportados por Peña Martín, destacamos ahora el lienzo *El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista* realizado en 1772 por el pintor novohispano Nicolás Enríquez (1704-ca.1790), resguardado en el *Musée de la Crèche*, Chaumont en Francia. Esta pintura parece retratar fidedignamente a modo de “trampantojo a lo divino”²³² un Niño pasionario de gran semejanza a los de Valladolid y Évora, Portugal, al tiempo

²³⁰ Por sus características parece tratarse de una pasta compuesta de carbonato o sulfato cálcico y cola animal.

²³¹ Agustín Espinosa Chávez. *Restauración del Santuario de Atotonilco: Patrimonio Mundial*. (México: Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 2015), 180.

²³² Sobre este concepto como una suerte de “engaño”, retomamos lo señalado por Pérez Sánchez, así como la puntualización referida por Stoichita cuando reclama que para ser efectiva esa particularidad del trampantojo, debe tener una correspondencia lógica en su tamaño, el natural. Alfonso Pérez Sánchez, “Trampantojo a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, Núm. 3 (1992): 139-155. Víctor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios*



Fig. 52

que nos introduce en una escena devocional al incorporar la figura del Bautista quien mira al espectador e invita a su vez a contemplar en silencio el sueño del Infante[Fig. 52] . Destaca en el cuadro la posición casi hierática del Niño dormido que claramente anuncia un modelo escultórico que el pintor miró a modo de estampa. No olvidemos que a Enríquez se atribuyen otros verdaderos retratos escultóricos como La Virgen de los Dolores (ca. 1750) de La Profesa en la Ciudad de México, en la que nuevamente combina elementos imitativos y otros que claramente lo *rompen* para llevar así “a los piadosos a ascender de lo visible a lo invisible”²³³. Sin embargo, el impacto que este

en los orígenes de la pintura europea, Anna María Coderch (traducción), (Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2011), 24.

²³³ Ilona Katzew, “La Virgen de los Dolores” en Ilona Katzew, *Pintado en México 1700-1790: Pinxit Mexici* (Los

modelo alcanzó en América no solo es notable en esta pintura, sino incluso en tallas locales como la pieza quiteña que resguarda el Museo de América en Madrid.

Otro caso pictórico americano aunque más tardío, pero que retrata la amplia aceptación y *demasia* del modelo, en este caso triunfante, lo encontramos en la pintura cuzqueña a modo de exvoto dedicado a tres imágenes del Niño Jesús y fechada en 1835 que conserva la Colección Carl & Marilyn Thoma [Fig. 53]. En ella observamos sobre un altar tres esculturas prácticamente idénticas del Divino Infante de pie, sujetando un orbe en la mano izquierda y cuya variable radica en la vestimenta que los recubre y en la postura de la mano siniestra del primero de ellos. Vemos de izquierda a derecha los atavíos propios de un militar con sombrero y mando, un clérigo con casulla y bonete y el último más próximo al ropaje de un Niño Jesús con túnica de encaje al cuello y sujetando una cruz en su antebrazo. Según lo expuesto por Suzanne L. Stratton-Pruitt y a partir de la inscripción que se lee al centro, tal representación corresponde a una festividad local del poblado de Ollantaytambo, en la cual cada 6 de enero durante la Epifanía acuden a esta comunidad diferentes tallas del Niño Jesús de gran veneración en pueblos vecinos²³⁴. Sin profundizar y a modo de digresión, sugerimos que los atavíos aparentemente distintos tienen completa concordancia con la fiesta de la Epifanía y los regalos que los Reyes Magos otorgan al Niño: oro, incienso y mirra, aludiendo a Cristo como Rey, Dios, y Hombre; por lo tanto las vestimentas de militar, clérigo y pastor nos sugiere reforzar esta postura.

Por situar otros ejemplos, aludiremos a dos piezas americanas más que siguen directamente el modelo sevillano incluso en el tallado de la base gallonada con su cojinete. La primera de ellas novohispana y situada en el templo de Tataltepec, Oaxaca²³⁵ y la segunda en el Niño de Praga de la parroquia del poblado de Canas en Cusco, Perú²³⁶. Por otra parte, vemos con gran claridad

Ángeles/México: Los Angeles County Museum of Art/Fomento Cultural Banamex, 2017), 453-454.

²³⁴ Agradezco a la fundación Carl y Marilyn Thomas por compartir la ficha catalográfica de la obra.

²³⁵ Agradezco al investigador Andrés de Leo Martínez la información proporcionada. Para mayor detalle consultar Catálogo de Bienes Artísticos Contenidos en Recintos Religiosos, IIE-Sede Oaxaca.

²³⁶ (72-09 CROA). Referido en la tesis doctoral de Diana Castillo Cerf. “Imaginería Virreinal Cusqueña: categorización a través de la materialidad”. Universidad Nacional Autónoma de México. (Tesis en desarrollo).





Fig. 54



Fig. 55

la influencia anatómica y formal que guardan los infantes filipinos de marfil que tanto éxito alcanzaron en el mundo hispánico con ejemplos localizados en colecciones como la del Museo Sacro de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria o bien dos de los infantes que en este material resguarda el Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán por situar sólo algunos.

Finalmente y volviendo al ámbito sevillano, no queremos dejar fuera otras pinturas costumbristas más cercanas a nuestro tiempo que retratan a modo anecdótico el uso devocional de los Niños triunfantes dentro de la vida pública de ese entonces. Nos referimos a los lienzos resguardados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla titulados “La Santera” (ca. 1930) de Manuel González Santos (1875-1949) [Fig. 54] y “Hasta verte Cristo mío” (ca. 1895) de José García Ramos (1852-1912) [Fig. 55].

De esta forma, distinguimos que lo que podríamos denominar como éxito sevillano, trascendió más allá de los vaciados, arcillas y tallas que salieron de aquel sitio, pues la asimilación y el gusto aceptado de aquel modelo se hace evidente en estas otras manifestaciones que enriquecen y redondean el fenómeno infantil hispalense y cuya influencia en las manifestaciones americanas y asiáticas valdrían un estudio pormerizado.

“Ocho niños Jesús, que ninguno estuvo en más galante ni más bizarro”

Al abordar nuestro corpus de obra, retomando lo ya descrito como “modelo ideal” y comprendiendo los diversos factores que impactaron en la producción seriada y su comercio, es indispensable entender ahora las distinciones que se deducen del análisis de la representativa muestra que compone nuestro estudio, resultando claras ciertas coincidencias a las que ahora daremos cabida.

El primer aspecto, aunque resultaría casi obvio, es la tierna edad que representan que ronda los tres años, tomando en cuenta lo ya dicho por Pacheco y Arfe, presente tanto en los denominados triunfantes como en aquellos premonitorios durmiendo el sueño de la cruz. Dicha situación no sucede con niños de menor edad o casi adolescentes que también ya habíamos presentado en el fenómeno iconográfico de su tiempo y de los cuales al momento no hemos descubierto vaciados metálicos.

El siguiente rubro, al que hemos dedicado ya unos párrafos, es la desnudez, seguido de su materialidad, pues prácticamente todos comparten, como veremos en el siguiente capítulo, semejantes aleaciones metálicas. Ahora en las diferencias, será donde hallemos la posibilidad de agrupación, siendo la más marcada de ellas su tamaño. En esto último, fue pionero el estudio de Marcos Villán al proponer ocho grupos en los que sus dimensiones llevan asociadas también variantes formales que sin duda, servirán de punto de partida para la necesaria colocación de nuestras piezas²³⁷. De esta manera las distintas clasificaciones que el investigador propone en relación a su tamaño o el modelo del cual derivan son los siguientes:

1. Tipo san Juan de la Cruz (25 centímetros).
2. 40centímetros (algo menor a media vara).
3. 42 centímetros.

²³⁷ Marcos Villán, 2013: 73-74.

4. Tipo canesco (48 centímetros).
5. 56 centímetros.
6. 63 centímetros (tres cuarto de vara).
7. Variante formal de 63 centímetros.
8. Niño Jesús dormido sobre cruz y calavera (42 centímetros).

Con estos referentes pasamos ahora a su traslado al corpus que hemos generado. Éste está conformado por uno general, que retoma el de la bibliografía, añadiendo otros, menos atendidos y al que por su parte hemos sumado 11 nuevas piezas, tanto europeas como americanas, lo que nos sitúa en torno a cien ejemplares. Sobre éste amplio conjunto, a su vez, tenemos una serie de medidas generales que se vinculan con los grupos propuestos por Miguel Ángel Marcos. Ahora, de este centenar, hemos accedido directamente a 47 obras a las que ahora daremos lugar (2 de ellas son representaciones de Cristo y Ecce Homo), en la que añadimos la toma de medidas específicas de referencia.

Dentro de los 45 infantes, podemos al momento reconocer y agrupar 21 que rondan los tres cuartos de vara, 9 ligeramente menor a los $\frac{3}{4}$ de vara, 9 de media vara, 4 del formato ligeramente mayor al cuarto de vara (25cm) y 2 que siguen el modelo pasionario yacente.

Ya el análisis de estos números es una muestra representativa del modelo que más se fabricó y por tanto, más demanda tuvo; para ello, es necesariamente oportuno traer de nuevo el contrato de la Sacramental en el que Montañés se comprometió a elaborar un Niño Jesús de una vara “poco más o menos”, aspecto con el que se vuelve a debatir ahora desde otro estamento si estas “copias” realmente buscaban ser remedos incluso en su formato, pues según los datos aportados, los más cercanos a esta medida son los tres cuartos de vara, a excepción del recientemente presentado en el catálogo *El dios de la madera* conservado en la Colección Duque de Maqueda en Sevilla, que es

de una vara²³⁸. De esta forma, habría que reflexionar si la predilección por determinados tamaños está condicionada por aspectos prácticos, tales como el excesivo peso que podría representar una mayor altura, la facilidad de su transporte o incluso, la posibilidad de un formato más doméstico dentro de los cultos privados que a muchas de estas piezas se otorgó. Por todo ello y teniendo en cuenta el número de ejemplares de la representativa muestra, se podría señalar que hubo una preferencia por los formatos “medianos” de tres cuartos de vara.

Proponemos enriquecer esta clasificación incluyendo la revisión de algunos otros aspectos formales vinculados a las diferentes posturas del cuerpo, brazos y manos, además de la manera de distribuir los mechones del cabello. Gracias a lo anterior, y atendiendo los oportunos señalamientos que Marcos Villán pide reconocer para su clasificación más pormenorizada, sumamos once medidas específicas²³⁹, pesos y luego aleaciones, con los que podemos ahora relacionarlos a grupos más específicos. El método seguido para tal efecto, parte de una sistematización de medidas en diferentes áreas seleccionadas tomando en consideración la dificultad que conlleva registrar algunas de ellas por las variantes formales del cabello, las modificaciones, deformaciones e intervenciones anteriores que muchas presentan. Es por ello que estableceremos en cada punto medidas de referencia producto de hallar una media, siempre y cuando sean mínimas, aun así, también nombraremos aquellas piezas situadas en los extremos de cada grupo de medidas según veremos en las siguientes tablas. A su vez, atenderemos otras piezas singulares, prácticamente sin interés en la bibliografía, que escapan a los modelos más extendidos, y cuya localización, igualmente da indicio de otras señas que podemos asociar a diferentes estéticas. Sin abandonar nuestra nómina y sus referentes, comenzamos su análisis decantándonos en primera instancia por su tamaño y cantidad, partiendo de ello para luego reconocer sus generalidades y diferencias.

²³⁸ Juan Cartaya Baños. *El dios de la madera: Juan Martínez Montañés: 1568-1649* (Alcalá la Real: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018), 196.

²³⁹ Las medidas se realizaron tomando en cuenta el ancho de los ojos (2) y boca, el largo del rostro—abarcando desde la barbilla hasta el arranque del copete—, orejas (2), genitales, plantas de los pies (2) y la distancia entre los genitales y las puntas de cada pie (2).

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
$\frac{3}{4}$	NJ2	San Pedro de Daute, Garachico, Tenerife	60.5	30	21	4.32
$\frac{3}{4}$	NJ3	La Concepción, La Laguna, Tenerife	61.5	25	21.5	6.75
$\frac{3}{4}$	NJ5	Museo de San Francisco, Medina de Ríoseco	61.3	23	17.5	*
$\frac{3}{4}$	NJ7	Ermita de San Diego, La Matanza de Acentejo, Tenerife, España.	56.5	23.7	23.5	3.650
$\frac{3}{4}$	NJ14	Museo Nacional del Virreinato 10-96330	59	23.8	24.1	5.4
$\frac{3}{4}$	NJ18	Museo Nacional del Virreinato 10-6948	60.2	23.5	17.3	5.6
$\frac{3}{4}$	NJ21	Convento de la Concepción, Sor María de Jesús, Ágreda, Soria, España. Niño 1	61.6	23.5	23.5	*
$\frac{3}{4}$	NJ15	Museo Nacional del Virreinato 10-6949	61	28	20.5	7
$\frac{3}{4}$	NJ22	Convento de la Concepción, Sor María de Jesús, Ágreda, Soria, España. Niño 2	61.5	29.5	20	*
$\frac{3}{4}$	NJ23	Catedral de las Palmas de Gran Canaria, España.	60	25	24	4.96
$\frac{3}{4}$	NJ24	Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca, España. Niño 1	60	23	25	*
$\frac{3}{4}$	NJ26	Monasterio de Sancti Spiritus el Real, Toro, Zamora, España.	62	29.5	20	4.54
$\frac{3}{4}$	NJ27	Monasterio de Santa Sofía, Toro, Zamora, España.	60	26.5	25	4.57
$\frac{3}{4}$	NJ28	Colegiata de Santa Ana, Peñaranda del Duero, Burgos, España.	61	27	19.5	9
$\frac{3}{4}$	NJ29	Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, España.	60	27	17.5	4.46

$\frac{3}{4}$	NJ30	Convento de San José del Carmen de Sevilla, “Manolito”	63	35	23	5.24
$\frac{3}{4}$	NJ31	Convento de San José del Carmen de Sevilla, “Niño Grande”	60	39	24	*
$\frac{3}{4}$	NJ32	Colección particular Madrid. Niño 1	60	26	24.5	*
$\frac{3}{4}$	NJ33	Colección particular Madrid. Niño 2	63	23	26	5.69
$\frac{3}{4}$	NJ34	Colección particular Madrid. Niño 3	63	21	26	6.32
$\frac{3}{4}$	NJ45	Templo de Nuestra Señora del Carmen, San Ángel, CDMX.	61	27	22.5	*

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
$< \frac{3}{4}$	NJ1	Catedral Basílica de Puebla	53	18.7	16	3.50
$< \frac{3}{4}$	NJ4	Parroquia de San Miguel, Valladolid	47.5	18.2	17.3	3.31
$< \frac{3}{4}$	NJ8	Niño Cano Museo Nacional de Escultura	48	21.5	17	3.16
$< \frac{3}{4}$	NJ10	Convento de las Carboneras del Corpus Christi, Madrid, España. Niño 2	52.6	24	16.4	2.93
$< \frac{3}{4}$	NJ11	Templo de Santiago, Medina del Campo, Valladolid, España.	48	19	15	*
$< \frac{3}{4}$	NJ25	Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca, España. Niño 2.	52.5	21.5	17.5	*
$< \frac{3}{4}$	NJ35	Colección particular Madrid. Niño 4	52.5	20.5	23	4.15
$< \frac{3}{4}$	NJ43	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Niño del Corazón”	48	22	12.8	4.41
$< \frac{3}{4}$	NJ44	Colección <i>Antigua</i> , Ciudad de México.	51	23	16.4	5.30

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
½	NJ9	Carboneras Corpus Christi Madrid 1	41.6	20.4	14.8	2.75
½	NJ12	Convento de Santa Isabel, Valladolid, España.	41	18.8	12.8	2.04
½	NJ13	Convento de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia, España.	41.7	20.4	13.3	1.88
½	NJ16	Parroquia de Nuestra Señora de la Antigua, Palacios de Campos, Valladolid, España.	40	17.5	10.5	*
½	NJ17	Templo de Santa María del Pozo Bueno, Fuentes de Nava, Palencia, España.	40.5	18	12.4	2.22
½	NJ20	Colección particular Puebla	41	14	12.5	2.48
½	NJ36	Colección particular Madrid. Niño 5	40	23	7.5	2.23
½	NJ37	Colección Granados, Madrid.	41.8	15	11.5	1.90
½	NJ42	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Gordito”	42.5	18	15.5	5.66
< ¼	NJ38	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Pelirrojo” de los Mellizos	25.6	11.2	8	800gr
< ¼	NJ39	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Moreno” de los Mellizos	25	11.8	9	820gr
< ¼	NJ40	Templo del Santo Angel de Sevilla, Niño Jesús de San Antonio	25	13.2	7	760gr
< ¼	NJ41	Ermita Nuestra Señora de Escardiel, Castilblanco, Sevilla.	26	9	8.5	760 gr
Niño dormido	NJ6	Convento Corpus Christi, Valladolid, España	11.5	39	17	3.35
Niño dormido	NJ19	Niño dormido Museo Nacional de Escultura No. Inv. 740	14	41	20	*

Tres cuartos de vara (63 centímetros aproximadamente)

Entre los grupos que barajamos, del conjunto que más ejemplos tenemos es del correspondiente a tres cuartos de vara y que alcanza un número de 26 al cierre de esta investigación, entre los ya citados en la bibliografía y los ahora reportados. De éstas, a su vez, hemos medido más de la mitad siguiendo nuestra metodología y cotejando así, que indistintamente de los cambios en posturas, mantienen la proporción en las áreas específicas.

La efigie con la que damos pie a este grupo es el *Niño Grande* de Las Teresas [Fig. 56] de Sevilla —de madera y peltre—, el cual pese a ser una talla con ciertas modificaciones a las que ya hemos aludido, lo situamos aquí como de referencia por su cronología y formas. A su vez, tiene similitudes con otra pieza posterior del mismo cenobio, el denominado *Manolito* [Fig. 57], enteramente vaciado, aunque también forzado en la postura de sus brazos para seguir así el modelo del *Niño Grande*. Si bien mantiene las mismas características en cuerpo, cabello y postura propias, este infante presenta la particularidad de contar con ojos de vidrio, elemento que retomaremos en el capítulo siguiente. Ambas son piezas de cierta singularidad porque no siguen enteramente lo identificativo del resto como veremos a continuación.

Dentro del total de piezas de tres cuartos de vara, el subgrupo más numeroso que ahora pasamos a conjuntar está formado por once infantes, nueve de peltre localizados en Silos [Fig. 58], Santa Sofía, *Sancti Spiritus*, Las Palmas [Fig. 59], Ríoseco [Fig. 60], Alba de Tormes (1) [Fig. 61], los del acervo jesuita del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán [Fig. 62 y 63], el Niño Jesús de Ágreda, el de Garachico [Fig. 64] el del Carmen de San Ángel en México [Fig. 65] y el de bronce en Peñaranda del Duero [Fig. 66]. Si bien, de estos cuatro últimos no era clara la relación con el resto en un primer momento, luego, tras su pormenorizada observación y tomando en cuenta las deformaciones, limpiezas excesivas y daños, podemos ahora establecer su vínculo. Entre sus generalidades están las formas y anatomía del cuerpo²⁴⁰,

²⁴⁰ Recordemos que, tal y como se ha analizado en el capítulo anterior, este parámetro se extrapola al resto del corpus general que baste recordar siguen el exitoso modelo triunfante sevillano.



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 65



Fig. 64



Fig. 66

pero distinguiéndose por guardar estrecha relación en sus proporciones como hemos deducido al confrontar las medidas específicas. También sus facciones tanto de frente como de perfil son casi idénticas, lo mismo que ocurre con el trabajo de los cabellos, donde reparamos que en su mayor parte son prácticamente iguales en número de mechones, así como en la distribución y dirección de bucles, además de otros elementos por no dilatarlos en detalles. Es notable también cierta discrepancia en las entradas de la frente, manteniendo los volúmenes generales entre sí, por lo que podemos hacer conjunto.

La diferencia del grupo se halla en la postura de los antebrazos, sin embargo, al atender las características de sus palmas y diversos pliegues de los dedos y muñecas, se sigue insistiendo en las palpables similitudes. Con todo lo anterior, y aunque somos conscientes del uso de moldes y las posibilidades técnicas que el plomo otorga para replicar, de este ejercicio podemos deducir que muy probablemente nos encontremos ante un mismo obrador sobre el que luego necesariamente deberemos cruzar con otros conjuntos en la búsqueda de entender sus señas de identidad y formatos. Continuando con el mismo grupo, señalamos a su vez dos piezas que están sumamente próximas entre sí, las de los conventos de *Sancti Spiritus* y Santa Sofía [Fig. 67 y 68], cuyas formas son asociadas por Álvaro Recio a la estela Juan Martínez Montañés²⁴¹. No obstante, aunque el profesor argumenta que procedan de matrices diferentes, a partir de la aproximación que tuvimos y atendiendo a los detalles formales y las medidas específicas de cada zona, estamos en disposición de afirmar que ambos infantes sí salieron de un mismo molde.

Las cuatro figuras restantes que conforman el último subgrupo son las de San Cristóbal de La Laguna [Fig. 69] y tres más de una colección particular en Madrid [Fig. 70]. Éstos pese a su estrecha vinculación formal con el grupo anterior, se caracterizan por un tupé prácticamente individualizado y de gran volumen.

²⁴¹ Recio Mir, “La difusión”, 261-285.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73

Antes de abandonar este formato, debemos también dar lugar a aquellas otras figuras que, aunque miran al prototipo ya descrito, difieren aún más en otros rasgos concretos. Entre estos vaciados situamos el de la localidad tinerfeña de La Matanza [Fig. 71], un tercer ejemplo conservado en el Museo Nacional del Virreinato [Fig. 72] y la pareja de niños del convento concepcionista de Ágreda en Soria [Fig. 73], estos muy deteriorados en su parte inferior. Las diferencias más evidentes, aunque no de forma exclusiva, se concentran en la cabeza y cabellera, bien por proceder de diferente molde o por las modificaciones que históricamente han tenido.

Comenzando por el infante isleño, su *contraposto* se acentúa más en la pierna izquierda, a lo que añade el mostrar mayor amplitud en cadera y muslos. Sus brazos en origen debieron ser más elevados, prácticamente a la altura del pecho y sujetando probablemente un orbe en su mano izquierda. Así mismo, deben destacarse sus cabellos que tienden a ser más largos y lacios, además de hallarse intervenido en su policromía²⁴². Si bien esta pieza entraría en la clasificación de 56 cm que da Marcos Villán²⁴³, proponemos agrupar en este estudio a aquellas que se acerquen numéricamente a los $\frac{3}{4}$ de vara, entre las que, sin duda, resulta referencial el Niño del retablo mayor de la capilla del palacio de San Telmo, Sevilla restaurado en 2007 por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico²⁴⁴. Aunque no lo revisamos directamente, nos resulta de sumo interés por la detallada información que gracias a su informe de intervención conocemos. De este niño hispalense, valga decir la filiación que guarda con el grupo más numeroso que encabeza este capítulo, notable en su perfil y distribución de cabellos en la coronilla, lo que refuerza la demanda que sobre esa medida pesó.

Por su parte el niño del Museo del Virreinato destaca por ceñirse más a las formas anatómicas del prototipo, hallando las mayores diferencias en el trazado de la cabeza. En ella notamos otra longitud de cabello, más ajustado a la forma del cráneo y la aplicación de ojos de vidrio, además de un repolicromado que carece del minucioso trabajo de peleteado. Durante la conclusión del presente ensayo, se localizaron un grupo de piezas procedentes de colecciones particulares en Madrid y Sevilla, mismas que guardan también relación con las características de los Niños ya descritos, aunque con ciertas reservas en algunos casos. Situamos primeramente dos infantes de la colección Antonio

²⁴² Como refiere Armas Núñez, la imagen fue intervenida por Jesús de León y Cruz en 1984, cuestionable intervención que debe corresponder con el repolicromado que presenta en la actualidad. Armas Núñez, *Tempus edas est Rerum*, 144.

²⁴³ Marcos Villán, “Modelos compartidos”, 74.

²⁴⁴ Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención Niño Jesús, retablo mayor Palacio de San Telmo, Sevilla*. Sevilla: IAPH, 2008) consultado el 11 de febrero de 2018 en el sitio web:

https://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/Nino_Jesus_San_Telmo.html

Feijoo en Madrid y un par más recientemente dado a conocer en la capital hispalense una vez abierta al público la colección Bellver en la Casa Fabiola, Sevilla.

Finalmente queremos dar mención al *Precursor de Cristo* en Ágreda [Fig. 74], San Juanito, de cuya iconografía al momento de nuestra investigación hemos localizado pocos vaciados; un ejemplo es el conservado en la Hermandad de los Servitas en Sevilla que mantiene un formato de $\frac{3}{4}$ de vara, y cuyo vaciado fue complementado con la aplicación de telas encoladas para dotar de la característica piel de camello que viste el Bautista. Sin embargo, volviendo al caso que nos ocupa en Ágreda y del que se carece de elementos iconográficos, podemos proponer a partir de la forma de su cuerpo y la postura de sus manos que se trata de este santo, lo que nos remite directamente a la talla conservada en la Catedral de Las Palmas, siendo la diferencia más notable, lejos del material, la longitud del cabello. También tendrían lugar aquí como parte del binomio que insistimos, el par de tallas ya referidas del Museo Pedro de Osma en Lima, en el que pese a la carencia de elementos iconográficos, podemos reconocer la pareja de primos.



Fig. 74



Fig. 75

Menor a tres cuartos de vara

(47.5-53 centímetros)

Al igual que realizamos con las obras finales del anterior grupo, en las que por su medida fueron agrupadas dentro de los tres cuartos de vara, en este caso concreto aludiremos a aquellos infantes que oscilen entre los 47.5 y los 53 centímetros, si bien, es amplio el rango de diferencia numérica, se determinó por criterios metodológicos asociarlos, pues su división y los pocos ejemplos hallados generarían mayor confusión en la interpretación y generación de grupos.

Dentro de una primera relación formal se ciñen los casos de la Catedral de Puebla^(NJ¹) [Fig. 75], y los hasta ahora inéditos de la tienda Antigua en la Plaza del Ángel en la Ciudad de México^(NJ⁴⁴) [Fig.76] , de San Felipe Neri en Cádiz [Fig.77], así como otro de la ya citada colección particular de Madrid [Fig. 78]^(NJ³⁵), el de la Fundación Uvence, Chiapas —adquirido en el mercado de arte español— ya presentado por Pablo Amador y Carlos Pérez²⁴⁵ y uno más pero

²⁴⁵ Amador y Pérez, “Un debate sempiterno”, 7-19.



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78

en talla policroma en Tejutla, Guatemala²⁴⁶ [Fig. 79]. A este último necesariamente debemos darle un espacio ya que de confirmarse las observaciones vertidas sobre su elaboración en madera, perceptible en dedos de los pies y en la cabellera, estaríamos hablando de una pieza de singular relevancia. Como se puede observar, la imagen se adapta no solo al formato sino también a los detalles anatómicos de este grupo, lo cual nos habla de una mimesis del modelo primigenio siendo hasta el momento la única obra encontrada que vendría a evidenciar la

²⁴⁶ Especial agradecimiento a José Campollo Mejicanos por compartir las fotografías, medidas y ubicación de la pieza.

seriación también en imágenes de madera.

En estas figuras, notamos como las extremidades se limitan más en su apertura, siendo evidente en la cercanía entre ambos muslos y los brazos, a excepción del infante de Antigua, donde, como hemos visto en otros grupos de niños, el cambio de postura parte directamente de los antebrazos.

En sus cabezas percibimos otras diferencias significativas, pues sus contornos resultan más redondeados, los rostros ligeramente aplanados, las frentes abultadas y aunque cuenta con tupé, este no alcanza el dinámico juego de bucles que encontramos en otras piezas. A propósito del cabello, percibimos de forma casi idéntica entre sí el empleo de un remolino del que se desprenden los mechones, hasta caer en bucles encontrados en la nuca, sienes y en un ligero mechón en la frente. Estas últimas señas nos llevan de forma directa a establecer vínculos con el obrador anterior, concomitancias a las que volveremos. De la misma manera que lo hemos trabajado en

otros conjuntos, en ellos se repite la relación de proporciones confirmado en la serie de medidas ilustrativas propuestas. Con todo, estamos en situación de afirmar que estos exponentes también derivan de una misma matriz.

Continuando, damos sitio ahora a otra pareja para la que también proponemos filiación tanto entre ellas como con el grupo anterior. Se trata de los niños conservados en la parroquial de Santiago en Medina del Campo [Fig. 80] y de nuevo en el Museo Carmus en Alba de Tormes, Salamanca [Fig. 81]. El hecho de separarlos del grupo anterior reside en puntuales diferencias como la menor concavidad de los ojos y la manera en la que caen los cabellos en su parte frontal. Pese a sus diferencias, destacamos aquí el modelado capilar de la parte posterior de la cabeza que insiste de forma fidedigna en los ya descritos.

Pasamos ahora, a una pieza que es singular dentro del conjunto, más no en relación con el ya citado y numeroso grupo de tres cuartos de vara donde su similitud es sumamente estrecha, aspecto que luego veremos repetido también



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83

en el formato de media vara, y en el que apreciamos nuevamente las mismas formas de trabajar la anatomía, el canon y la disposición capilar. Esta pieza está en la iglesia jesuita pucelana de San Miguel y San Julián [Fig. 82] y muestra mayor trabajo en el volumen individualizado de cada mechón, lo que se traduce en una cabellera más prominente que, a nuestro parecer y luego de contrastarlo, guarda gran relación con la obra de Santo Domingo en Jerez (Fig. 83), sobre la que volveremos en la siguiente categoría. Otras diferencias residen tanto en el *contraposto* hacia su derecha, como en cierta generosidad en los volúmenes de esta zona, además porque gira la mano izquierda para portar un orbe dorado, sin tratarse esta postura de una modificación posterior. En estrecha vinculación a esta pieza, queremos situar una obra en colección particular española atribuida extensamente por José Luis Romero Torres a Montañés²⁴⁷, misma que es semejante en todos sus aspectos formales y formato con el de Valladolid, pero distinta en su materialidad, identificada durante su restauración como bronce, por lo que será retomada en el capítulo siguiente.

Toca ahora estudiar una pareja de cierto eco en la bibliografía por haberse vinculado al maestro granadino Alonso Cano, rompiendo así la dicotomía historiográfica Montañés-Mesa. El primero de ellos y que da origen a esta adscripción, es el del Museo Nacional de Escultura de Valladolid [Fig. 86], sobre él que luego lógicamente se vinculó otro infante vendido por Sotheby's [Fig. 85], aspecto que ya fue anotado por Marcos Villán²⁴⁸. A este par, sumamos el del Museo de Santa Cruz en Toledo (No. Inv. 1925) [Fig. 84]] elaborado en bronce dorado y sin policromar, mismo que ya fue presentado por el antes referido autor en su artículo *Modelos compartidos*, pero asociada al infante atribuido a Francisco de Ocampo (1606) del monasterio de San Isidoro del Campo en Sevilla, aspecto sobre el que mantenemos cierta discordancia. Sin embargo, a nuestro parecer y salvo por la materia del soporte, está sumamente próximo con el par de niños *canescos* ya referido. Marcos, anuncia que la pieza procede de un taller flamenco por “la presencia de un monograma no identificado inciso en la planta del pie izquierdo [que acredita] su realización en obradores

²⁴⁷ Informe de catalogación y restauración aportado por José A. Cámara.

²⁴⁸ Marcos Villán, “Modelos compartidos”, 74.



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

flamencos que reproducen modelos sevillanos”²⁴⁹. Sobre este último aspecto habría que profundizar, tratando de rastrear marcas flamencas similares asociadas cronológicamente al primer tercio del siglo XVII.

Este niño se caracteriza por compartir con los anteriores el trabajo anatómico, el *contraposto* y la posición de las manos, siendo su cabeza la diferencia que lo define. En ella notamos un mayor volumen craneal en contraste con la reducida cabellera que termina acentuándolo. Sus facciones son más pequeñas y contenidas en un menor espacio del rostro, frente a lo que sucede en otros ejemplares. Sin duda esta manera de trabajar podría situarnos ante una imagen que tiende más hacia cierto naturalismo infantil conseguido prácticamente mediante un nuevo modelo de cabeza que se coloca sobre un molde ya conocido de cuerpo que para Sánchez-Mesa calificó como “un tanto anodina e inferior”²⁵⁰.

La aludida atribución a Cano se fundamenta en las proximidades formales y “ciertas relaciones estilísticas con el niño de la Virgen de Lebrija”²⁵¹

²⁴⁹ Marcos Villán, “Modelos compartidos”, 70.

²⁵⁰ Marcos Villán y Arias Martínez, *Catálogo*, 222.

²⁵¹ Marcos Villán y Arias Martínez, *Catálogo*, 222.

donde el granadino trabajó junto a Pablo Legot. Al respecto de tal lazo, Marcos Villán reconoce en el infante del museo su “expresión ausente y melancólica, los ojos almendrados, el cabello descrito en pequeños mechones lisos y sinuosos, la esbelta anatomía o la solemne majestuosidad clásica.”²⁵² Finalmente y como ya hemos adelantado en la historiografía, esta atribución no ha sido del todo revisada, máxime si confrontamos su fisonomía con otros cuerpos infantiles de Cano. En este punto conviene traer a cuenta de nuevo la imagen del san Juanito localizado en Adeje, Tenerife, con el cual, creemos, tiene más proximidad tomando en cuenta muchos de esos rasgos que en su ficha ya Marcos Villán reconoce. Esta novedosa vinculación con la pieza insular necesariamente nos lleva al discurso sobre autorías para la de plomo, ya que la de Tenerife se ha vinculado detalladamente por Pablo Amador a las gubias de Martínez Montañés²⁵³. Sobre esta misma obra y gracias a las recientes investigaciones de Rodríguez Morales, tenemos constancia documental que fue encargada a Sevilla al racionero Francisco Vélez de la Peña por parte del isleño Bartolomé de Ponte y su esposa Mariana Fonte en 1627²⁵⁴, lo que en cierto modo nos vuelve a remitir al auge de esta temática, producción y su estética hacia el primer tercio del siglo diecisiete [Fig. 87].

Continuando con ese juego de semejanzas y diferencias a las que hemos aludido, nos centramos ahora en dos vaciados cuya fisonomía las hace distantes de las autorías sobre las que pivotamos. Nos referimos a la imagen que ahora damos a conocer con culto en la clausura de las Carboneras de Madrid, cuya manufactura plúmbea había pasado desapercibida incluso para su comunidad, y otro más conservado en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada. En este par vuelven a remedarse las fórmulas generales descritas para el trazado del cuerpo, y con ello sus proporciones, pero como sucedió con los atribuidos a Cano, es en las cabezas donde radica su

²⁵² Marcos Villán y Arias Martínez, *Catálogo*, 222.

²⁵³ Juan Gómez Luis Ravelo, “Niño Jesús Bendicente [4.A1.1.G]”, Edilia Rosa Pérez Peñate, “Niño Jesús [4.B.29]”, en José Lavandera López et al. *La Huella y la Senda* (Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/Diócesis de Canarias, 2004), 334-336, 524-526.

²⁵⁴ Carlos Rodríguez Morales, “Dos medallones de la Virgen de Candelaria” en Carlos Rodríguez Morales (ed.) *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado* (La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014), 619-638.



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89

diferencia. De correcto trazado, en ellas se abandonan los prototipos faciales que hemos descrito en favor de una mayor simpatía en los rostros y una cabellera más lacia que aunque abundante, no repite la fórmula montañesina, pues todas sus ondulaciones terminan en forma de puntas y no de bucles [Fig. 88 y 89].

Así, a modo de recapitulación sobre el modelo *canesco*, las atribuciones y datos

proporcionados en ésta y otras investigaciones, dejan claro el amplio camino que queda por recorrer y las preguntas por resolver para así anunciar con certeza la atribución al granadino. De esta manera y dejando de lado su autoría, sí podemos afirmar que nuestra postura es vincular al mismo obrador el Niño del MNE, el de la casa londinense de subastas y el toledano del Museo de Santa Cruz.

Para concluir este epígrafe, damos paso a una obra completamente ajena y singular en todos sus aspectos, se trata del denominado *Niño del Corazón* resguardo en las dependencias privadas del convento hispalense del Santo Ángel [Fig. 90]. Pese al formato, esta pieza muestra a un infante de mayor edad, que aunque alejado de un canon de “correctas” proporciones y modificado mediante las repolicromías y colocación de atributos, no deja de resultar interesante. Esta pieza carmelita que parece alejarse de otros modelos que bajo esta iconografía hemos citado, insiste en volver al peltre como uno de los materiales más populares para representar al Divino Infante, lo que nos habla de otros autores quizás no tan diestros que igualmente emplearon esta técnica para atender la demanda. De esta manera podemos concluir que más allá de las diferencias entre los modelos, este formato es también un tamaño aceptado y como tal, ofrecido a una clientela que los demandaba por tratarse seguramente de un precio más accesible.



Fig. 90

Media vara (40-42 centímetros)

Manteniendo el sistema de agrupación por tamaños, pasamos a conjuntar ahora a aquellos que Marcos Villán incluyó dentro de dos grupos; algo menos de media vara (40 cm) y media vara (42 cm)²⁵⁵. Los niños a los que nos referimos los encabeza el de Carrión de los Condes [Fig.91]²⁵⁶, junto con los vallisoletanos de Santa Isabel [Fig. 92] y el venerado en Fuentes de Nava [Fig. 93] y estrechamente vinculados a uno más en un acervo particular sevillano proporcionado por el restaurador David Triguero Berjano (Fig. 94), otro en colección particular madrileña y, finalmente y con gran cercanía al citado del cenobio de Santa Isabel, el que resguarda la familia Reyes Duque de Tenerife (Fig. 95). En ellos, además del tan referido *contraposto*, se vuelve a destacar el prominente copete y los ojos abultados por lo que resulta muy próximo con el amplio grupo de tres cuartos de vara dentro del cual están los de Toro que Recio Mir vinculó a Montañés. De este conjunto es preciso anotar que entre los tres primeros existe gran semejanza aunque la *flor* del cabello que nos

²⁵⁵ Marcos Villán, “Modelos compartidos”, 73.

²⁵⁶ Patrocinio García Barriuso, *La Monja de Carrión. Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón* (Madrid: Ediciones Montecasino, 1986), 78-80.



Fig. 91

recuerda al dibujo de Durero se suaviza más en su trazado. Se mantiene el mismo nivel de precisión en los contornos y detalles del cuerpo observados en el modelo que ronda los sesenta centímetros; sin embargo, percibimos también que en el niño madrileño se diluye esa fidelidad retratada en los otros, por lo que no podemos descartar que pueda provenir de un molde con mayor desgaste o incluso sacado de una pieza ya vaciada.

Seguimos con otro par de infantes que damos ahora a conocer localizados en la Colección Granados de Madrid [Fig. 96] y en un acervo particular de Puebla, México [Fig. 97]. Ambos de diseño semejante con el anterior grupo nuevamente en el dibujo del cuerpo y la melena, pero manteniendo señas de identidad propias dadas en buena medida por la colocación de ojos de vidrio y una profusión ligeramente menor de los bucles. Al igual que con el último infante del bloque anterior,

la pieza de Granados presenta una sutil merma en el nivel de detalle frente al de México, siendo sus cabellos la zona donde se hace más notorio, aunque esta característica no es determinante pues, su apariencia puede ser resultado de daños puntuales o incluso de intervenciones y repintes.

Una pieza particular dentro de nuestro *corpus*, pero que cuenta con otros ejemplos en vitrinas de diversos museos o vendidos en subastas, es el vallisoletano de la Parroquia de Nuestra Señora de la Antigua en Palacios de Campos. Su trazado nos coloca en un modelo intermedio entre el último par citado y el grupo encabezado por el niño de Carrión. Con el primero la relación la encontramos en el cabello, que forma un suave triángulo cuyos vértices los dan los mechones



Fig. 92



Fig. 93

principales y del segundo, la definición anatómica y ligeramente más generosa. Así mismo, recuerda en cierta medida a uno de los niños de las Carboneras de Madrid por la terminación en punta que de manera inclinada se desvía y ondea sobre la frente. La gran mayoría de los elementos descritos tienen eco con piezas como las ya aludidas por Marcos Villán, del MET de Nueva York ²⁵⁷, Vistillas de Granada, un par en las Descalzas Reales de Madrid, el ya citado de Icod de los Vinos, Museo Frédéric Mares²⁵⁸, Museo Nacional de Cataluña²⁵⁹ y los salidos de las casas Codosero²⁶⁰ y Alcalá Subastas²⁶¹.

²⁵⁷ Número de catálogo 64.164.244a, b. Consultado el 14 de octubre de 2018 en el sitio oficial del MET: <https://www.metmuseum.org/art/collection/>

²⁵⁸ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

²⁵⁹ Número de catálogo: 008340-000. Consultado el 14 de octubre de 2018 en el sitio oficial del Museo Nacional de Cataluña: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/nino-jesus-vestidero-de-pie/juan-de-mesa/008340-000>.

²⁶⁰ Consultados el 14 de octubre en el sitio web <https://www.lcodosero.net/nino-jesus-escultura.html>.

²⁶¹ Lote número 377, número de subasta 87. Consultado el 14 de octubre en el sitio web de la casa de subastas: <http://www.alcalasubastas.es/es/subastas/58-62789/nino-jesus-triunfante-atribuido-a-juan-de-mesa-y-velasco-cordoba-1583-sevilla-1627->



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97

Otra representación que llama nuestra atención es la recientemente presentada en el Museo Biblioteca Mariano de Sevilla, a propósito de la exposición “El Modelo del Niño Jesús de Martínez Montañés”²⁶²; este infante resulta de gran singularidad pues nuevamente nos evidencia un mismo modelo en distintos formatos [Fig. 98]. La pieza comparte similitudes y medidas con el de Santo Domingo en Jerez y se relaciona estrechamente, aunque en diferente formato, con los infante de los Jesuitas de Valladolid y el de bronce estudiado por Romero Torres en Madrid, ambos, de tamaño menor a tres cuartos de vara.

Para finalizar el grupo, presentamos otro infante único en el Museo Carmen Coronada de Sevilla y que al igual que lo sucedido con el llamado *Niño del Corazón*, busca cierta afinidad con los modelos montañesinos sin alcanzar una correcta proporción, pues las manos se observan amplias frente a cierta estrechez en la longitud de los brazos. Estas desproporciones, nos insisten en los ecos que el material sigue teniendo en otros talleres de aparente menor producción y destreza.

²⁶² <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/modelo-del-nino-jesus-martinez-montanes-santo-angel-137798-1544657983.html>.



Fig. 98

Cuarto de vara (25 centímetros)

Esta medida es la que Marcos Villán denomina del tipo San Juan de la Cruz por la proximidad con el modelo de aquella talla del infante propiedad del santo carmelita²⁶³. Estas pequeñas imágenes recuerdan nuevamente la cita de 1534 en la que se comerciaban en la feria de Medina del Campo, múltiples formatos de Niños de flamencos según lo refiere el listado: “11 cajas de Niños Jesús grandes de bulto, 25 cajas de Niños Jesús pequeños, 4 cajas de los dichos más pequeños”²⁶⁴, y así con ejemplos como los ahora abordados se pone en paralelismo la producción sevillana con la de los Países Bajos del siglo anterior como ya habíamos adelantado en el Niño de la Virgen de Gracia en Carmona, Sevilla, de clara impronta flamenca.



Fig. 99

Ya el fraile Dobado había dado noticia de dos infantes que denomina “Los Mellizos” antes localizados en las Carmelitas Descalzas de Écija y ahora en el Museo Carmen Coronada de Sevilla; a este par Marcos Villán equipara y suma el ejemplar de las Descalzas Reales de Madrid, el de San José en Toledo y uno más en Cuenca. En el presente estudio pudimos

²⁶³ El autor nos remite al llamado Niño de San Juan de la Cruz en Úbeda venerado por el santo en 1589. Marcos, “Modelos compartidos”, 74.

²⁶⁴ García, “El Niño Jesús en el monasterio”, 216.

acceder a los *Mellizos* [Fig.99], más otro que porta la imagen de San Antonio en el propio templo del Santo de Ángel [Fig.100], uno más en la colección Uvence y finalmente el del regazo de la Virgen de Escardiel en su ermita de la localidad de Castilblanco, Sevilla [Fig.101]. De esta manera, el ejercicio de reconocimiento de señas de identidad que ya había iniciado el investigador carmelita y continuado Marcos Villán, hoy suma más ejemplares alcanzando un total de 9 piezas de este formato.

En estas pequeñas imágenes la exactitud en las medidas deja claro que fueron vaciados salidos de una misma matriz caracterizadas por llevar el modelo triunfante a una reducción en la que perdemos la rica volumetría del cabello, pero se mantiene la misma proporción de medidas al igual que en los niños de media y tres cuartos de vara.



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102

Peanas

Antes de dar cabida al último de los modelos, es necesario dar presencia a las peanas que ostentan las figuras. Al respecto, nos parece preciso considerar que algunas han sido disociadas de las figuras, modificadas o bien sustituidas de acuerdo a otros estilos y necesidades, y, por lo tanto, ya no cuentan con el característico cojinetes sobre el que reposaba el Niño, o los gallones que podríamos vincular a los talleres sevillanos. Según lo solicitado por la Hermandad Sacramental, el Niño de Montañés debía estar plantado en “un cojinito que salga del propio largo de la madera y planta sobre una urneta de madera de borne...labrada de agallones...con ocho cartelas en cada frontera dos y en las cuatro esquinas cuatro hojas de talla relevadas”²⁶⁵. [Fig. 102]

²⁶⁵ Roldán, 2015:20.



Fig. 103

Con estas características de peana encontramos algunos los infantes de San Pedro Daute de Garachico Tenerife; el del Museo de San Francisco en Medina de Río seco Valladolid; la pareja de Convento de la Concepción en Ágreda; el localizado en el Convento de Santa Sofía en Toro [Fig. 103]; el *Manolito* de Las Teresas en Sevilla, el Niño 3 de la colección particular en Madrid, el *Gordito* del Convento sevillano del Santo Ángel, uno recién expuesto en la colección Bellver, el de la colección particular de Santa Cruz en Tenerife y el inédito expuesto en la muestra temporal del Museo Biblioteca Mariano de Sevilla. Algunos de estos cojines se complementarán con ricos estofados como sucede en la pareja de Ágreda, mismas que muestran esgrafiados y ornamentos vegetales a punta de pincel.

Otras peanas simplifican el modelo anterior y aunque carecen de gallones, mantienen la forma general mediante molduras doradas y un cojinetete de cuatro grandes borlas sobre el que



Fig. 104

descansa el Divino Infante. Esto es notorio en las esculturas del convento de Santa Clara en Carrión de los Condes y del templo de Santiago en Medina del Campo, Valladolid. Existen otro grupo de peanas ochavadas más sencillas, aunque nuevamente de dos niveles, el inferior de mayores dimensiones de cuyas aristas parten líneas curvas que convergen en una base más pequeña sobre la que descansa la figura. Esta solución la notamos en el niño de la parroquia de La Concepción en La Laguna, Tenerife, misma que quizá se deba a una sustitución local, en la colección Granados y en la pareja que conservan las jerónimas madrileñas.

Sin embargo, como veremos, la variedad de las peanas respondió en buena medida también a donaciones, cambios de gusto y modificaciones a lo largo del tiempo. De esta forma, es que podamos encontrar ricas bases metálicas con aplicaciones de esmaltes en Peñaranda del Duero (Fig. 18) y en la colección particular de Madrid, peanas de plata como el Niño de la Catedral de Las Palmas [Fig. 104] en Gran Canaria o bien, sustituciones por peanas neoclásicas

como El Niño Grande de Las Teresas en Sevilla o, repolicromados que dejaron atrás los acabados dorados para dar paso a la imitación de mármoles y piedras duras como sucede en uno de los niños del aludido cenobio madrileño, e incluso la colocación de peanas de tradición local en aquellas piezas importadas a América, como el Niño Cautivo y su ya aludida peana netamente novohispana.

Niño Jesús dormido o premonitorio

Otro de los modelos que destacan por alejarse de la iconografía triunfante y volver sobre el tema pasionario es aquel que lo representa dormido, reclinado o no sobre la cruz martirial y la calavera, tipología sobre la que Marcos Villán ya daba noticia en *La escala reducida* en 2008 con el ejemplo del propio Museo Nacional de Escultura y el del convento de Corpus Christi en la misma ciudad. Al respecto, según lo dicho por Interián de Ayala tal representación significa que:

Cristo Señor Nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima pasión, que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella y pensando en ella muchas veces: sabiendo muy bien que con su muerte vencería a la misma muerte y al demonio²⁶⁶.

Primeramente, y aunque se trata de dos ejemplos en madera, al hablar de esta iconografía y modelos, no está por demás recordar el infante que resguarda el retablo de la Ermita de Nuestra Señora de El Valle de Manzanilla en Huelva y el del convento de Santa Teresa de Jesús en Madrid, por situar algunos, más allá de otras evocaciones al tema en diferentes materiales y épocas. En registros pictóricos no pueden omitirse, el lienzo de Bartolomé Esteban Murillo con esta temática en el Museo del Prado y, finalmente, casi como un verdadero retrato, la ya citada pintura de Nicolás Enríquez del Musée de la Crèche, Chaumont, Francia.

²⁶⁶ Marcos, “Niño Jesús dormido sobre la cruz”, 25.

De los peltres, Peña Martín nos presenta otro infante en el convento de San José en Castellón, además de los dos ya citados de Valladolid²⁶⁷, y de los que accedimos a su estudio y toma de muestras. Además, el autor, ofrece otros ejemplares localizados en Portugal, como el del cenobio de Santa María de Almoster y el localizado en el Museo de Arte Sacro de la Catedral de Évora, al que sumamos el infante del Tesoro de la Iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera, otro en colección particular colombiana y uno más en la parroquia de Estepa, Sevilla, de este último además se mantiene la peana original con cojinete y borlas en sus extremos. A dicho *corpus*, es preciso sumar uno hasta ahora inédito localizado en la Fundación Uvece en San Cristóbal de las Casas, México, sin olvidar otro del que tenemos referencia que conservan las monjas del Santo Ángel Custodio de Granada, mismo que según es notable en los registros fotográficos parece estar revestido con telas encoladas y policromadas, pero que no hemos podido estudiar.

Estos vaciados tienen de largo media vara (42cm) y en ellos volvemos a notar la repetición de la anatomía regordeta y los cabellos ensortijados colocados en una semejante disposición capilar, entre los que sobresalen tres bucles principales. La cabeza, torsión del cuerpo, idéntica posición de los brazos e incluso el trabajo de corteza rústica de la cruz en los ejemplos localizados, dan cuenta de una producción salida de un solo molde. En las obras vallisoletanas, es notable parte del sistema constructivo y ensamblaje de piezas, siendo muy evidente en el brazo izquierdo del niño del Museo e incluso notorio en el de Corpus Christi, pese a la cantidad de repolicromías y repintes, evidenciado en el cambio de texturas de esta zona. No olvidemos que en este par de obras analizadas, notamos la ausencia de un elemento iconográfico que posiblemente tuvieron en origen, pues las huellas observadas bajo la cruz dan cuenta del espacio que debió ocupar una calavera. Al mirar su parte inferior notamos la forma cóncava que el leño tiene para recibir esta otra pieza, así como una perforación para atornillar el cráneo, tal y como lo observamos en el caso de Évora. Lo anterior nos narra también de la interesante técnica de factura de estos casos concretos, en los que fue necesario el ensamblaje de piezas que fundidas por separado, para luego unirse por medio de pernos o tornillos [Fig. 105].

²⁶⁷ De éstos dos últimos accedimos a su estudio y toma de muestras.



Fig. 105

“Modelos compartidos”: primeras reflexiones

Para dar nombre a estas primeras conclusiones que surgen del detallado estudio del *corpus* de obra y de las herramientas utilizadas en su análisis, hemos querido retomar —a manera de agradecimiento directo— el título que Marcos Villán aplica en el artículo publicado en 2013, entendiendo dicho epígrafe ahora también desde la perspectiva tecnológica. Sobre esto último hemos notado cómo a lo largo de las páginas anteriores, el material y la técnica son, efectivamente, los elementos que unifican estas producciones más allá de las tantas veces aludida iconografía triunfante. Además la ampliación del *corpus* de obra y su sistematización desarrolladas, evidencian lo oportuno de las propuestas del citado investigador. A su vez, esa incorporación de un nuevos ejemplos, muchos de ellos aportados por esta investigación, favorece de entrada, y simplemente por su formato, el ampliar notablemente dichos estamentos.

La adelantada sistematización, en la que se ha buscado seguir un método de análisis formal, nos posibilita generar grupos más amplios en número, pero también más acotados en sus concomitancias; éstas, afines al sistema de reproducción a base de moldes, hacen factible el esbozo de la producción seriada que hemos ampliado. Dichos productos artísticos, en los que tanto las formas generales, como muchas de sus particularidades se repiten, buscan y consiguen realizar de forma *económica* múltiples ejemplos de elevada destreza plástica.

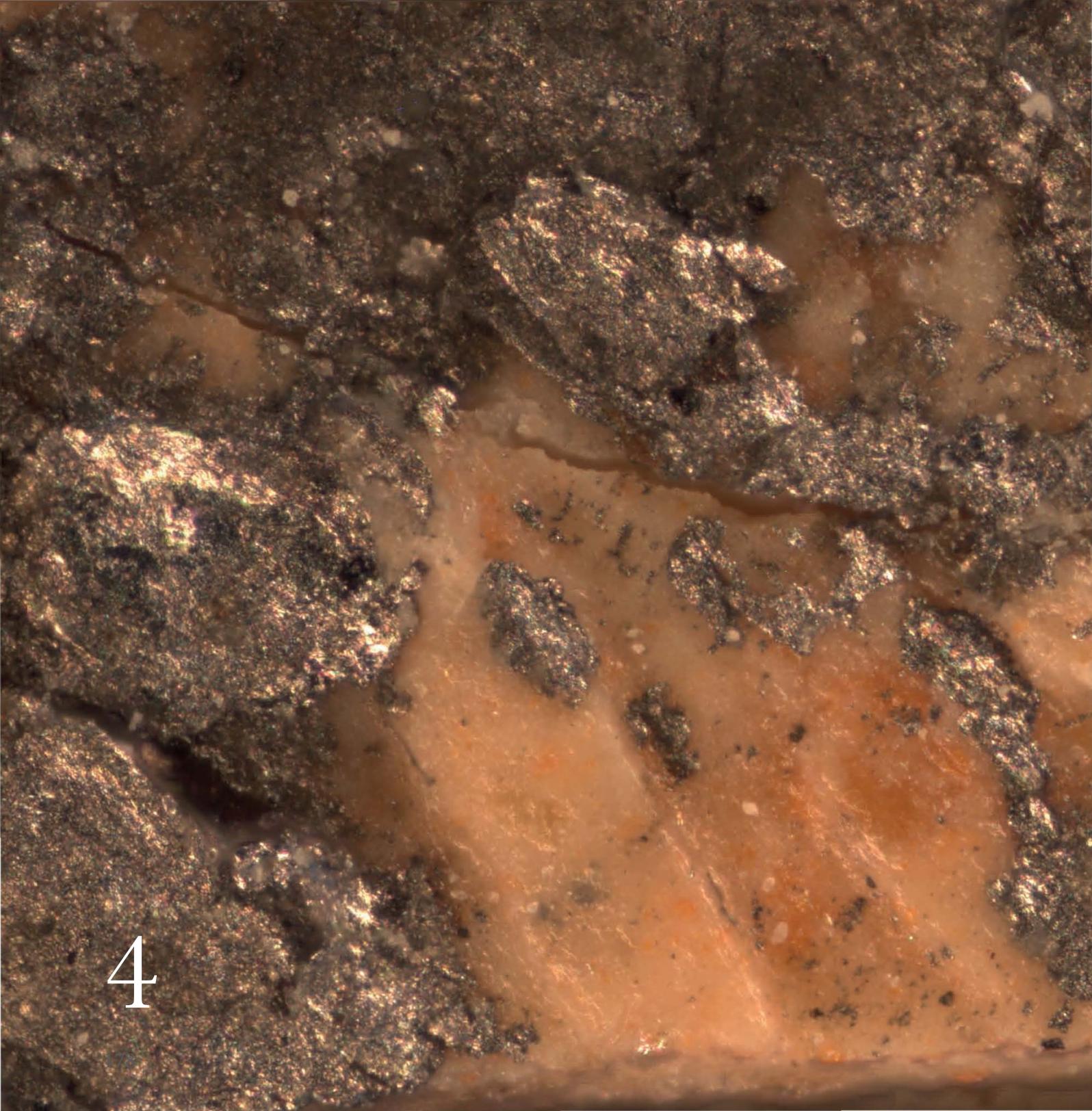
La agrupación lineal de los conjuntos realizados tiene a su vez otro elemento hasta ahora no atendido, el cruce vertical entre grupos y diferentes medidas. Ello, en cierto modo confirma el catálogo de piezas artísticas en la venta peninsular, pero también en el tráfico de Indias ya referido por Palomero Páramo, enumerando así, los diversos formatos que de un mismo modelo infantil, comerciaban los mercaderes sevillanos.

Dentro de esos juegos de similitudes prácticamente evidentes, sumamos otras que nos hablan de proximidad geográfica y cronológica, no olvidando también ciertas diferencias. Así, es factible encontrar asociados a esa serie de piezas otras que comparten muchísimas similitudes y que las

aproximan a los citados obradores, lo que nos habla de cambios y transiciones de una producción afín. Para entenderlo quizás valdría la pena colocarnos en una lógica mercantil, donde en ocasiones, es necesario mantener una disímil producción en pro de una mayor venta.

A la par del análisis formal, la revisión documental, nos aporta ciertas cronologías sobre algunas obras que permiten ahora ser de referencia para muchas de las *familias* propuestas. Un ejemplo de estos análisis hilvanados es el que se puede establecer gracias a la filiación en un mismo grupo entre el *Emperador* de Carrión fechado en torno a 1619 y la conocida llegada del infante catedralicio de Las Palmas en 1626. Este y otros ejemplos, nos parece acotar la cronología del auge de esta producción, pasando de un amplio periodo comprendido en la primera mitad del siglo XVII a irlo cerrando hacia el primer tercio de la centuria, con su mayor auge en las segunda y tercera década, en lo que no está demás insistir, corresponde con el periodo documentado del conocido vaciador Oliver.

No podemos concluir sin atender esa serie de interesantes infantes que en cierta medida se alejan del modelo más aceptado, recurriendo a otras formas no tan depuradas, que en definitiva insisten en el éxito que tuvo la técnica de los vaciados de plomo. Lo último, a continuación nos da pie, a desarrollar desde la materialidad y tecnología constructiva cual fue la manera en que se hicieron estos infantes.



4



Particularmente de Crucifijos y de Niños

[Materialidad]

Tampoco se copia, como las letras, para las que copia y original montan por igual. Ni se fabrica con molde, como la escultura, de donde resulta que, en cuanto a la virtud de la obra, tal es el molde, cual el original.

Leonardo Da Vinci

A lo largo del texto hemos dado cabida a la eclosión del culto al Divino Niño y, por ende, a la piadosa demanda de encargos escultóricos que encontró en los obradores sevillanos el exitoso modelo que luego alcanzaría un alto nivel de aceptación. Al presentar en el capítulo anterior el corpus que integra el presente estudio —retomando también aquellas otras piezas que la bibliografía recoge—, atenderemos ahora de manera particular tanto la materia como la tecnología y proceso de ejecución para los vaciados y sus policromías.

Para poder cumplir lo que refiere a este capítulo, volvemos a traer a cuenta la metodología seguida en el trabajo de campo; se registraron fotográfica y documentalmente casi medio centenar de imágenes diseminadas en muy diversas regiones y contextos, la mayoría de ellos, aún en culto

dentro de parroquias, templos y conventos. Partiendo del reconocimiento y en algunos casos de sus catalogaciones previas, se identificaron y analizaron obras en los museos Nacional de Escultura en Valladolid, España y Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, México; posteriormente se integraron un importante número de imágenes plúmbeas en diversos recintos religiosos y algunas colecciones particulares diseminadas en las Islas Canarias, Castilla y León, Madrid, Andalucía y México.

Además del método de medidas generales, específicas y el registro en kilogramos del peso de cada obra, se determinó realizar un muestreo de diversos materiales que coadyuvaran a comprender la materia y técnica artística que los artífices sevillanos del primer tercio del siglo XVII emplearon en la factura de estas piezas. Se seleccionaron áreas concretas de las obras en las que su extracción no representará un deterioro y, a su vez, fueran lo suficientemente ilustrativas para reconocer el método de vaciado y de policromía, tomando en promedio un número de cuatro muestras por pieza, de las que luego se escogieron cierta cantidad para su posterior análisis en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) con el fin de dar mayor certeza al estudio. Algunas de las muestras²⁶⁸ de soporte metálico se contrastaron y analizaron por parte de la Dra. Mirta Insaurrealde mediante Fluorescencia de Rayos X (en adelante XRF) en el Laboratorio de Diagnóstico de Patrimonio del Colegio de Michoacán, y tres de ellas, en las que además del análisis de soporte se realizó su identificación elemental en el laboratorio privado Arte-Lab de Madrid.²⁶⁹ Un caso sumamente enriquecedor fue la pieza de la Colección Schenone aportada y estudiada por la doctora Gabriela Siracusano y su equipo de profesionales, en la cual nuevamente se realizaron estudios de soporte y estratos policromos nuevamente bajo XRF, en el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Buenos Aires, Argentina. La diversificación de centros de estudios y piezas estudiadas, permitió comparar los métodos de trabajo y sus resultados, asegurando con ello, lo correcto de los análisis.

²⁶⁸ Las obras analizadas en el LADIPA fueron NJ1, NJ6, NJ8, NJ9, NJ19, EH1.

²⁶⁹ NJ1, NJ11, NJ13.

Para el caso de los soportes, que ahora atenderemos, se extrajeron, en la mayoría de las ocasiones, muestras de la planta de los pies, área que no resulta visible por ser la zona de contacto con la base que normalmente los soporta; su tamaño, de apenas unos milímetros —en las mayores—, nos permitió reconocer la aleación concreta que compone cada soporte, identificando así los metales y el porcentaje de cada uno dentro de la amalgama metálica. Lo anterior, contrastado con los tratados, recetas y técnicas de fundición, resulta ahora un documento fiel que señala aspectos tecnológicos no descritos en investigaciones anteriores, siendo pionero junto al estudio quiteño en número y nivel de análisis científico aplicado a este patrimonio concreto²⁷⁰.

La identificación de estas aleaciones se realizó siguiendo una metodología que partió de un primer registro de las muestras de metal y policromías en el microscopio óptico de alta resolución (Keyence), para posteriormente ser analizadas de forma directa mediante Microscopio Electrónico de Barrido (en adelante MEB) y microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energía de rayos X (SEM-EDX²⁷¹).

Por su parte, para la toma de muestras policromas, el criterio de selección quedó condicionado por los deterioros —de los que nos ayudamos para las extracciones—, y que al igual que con el metal, fueran lo suficientemente representativos y reflejarán tanto la estratificación de las capas de color como distintas áreas del cuerpo, entre encarnaciones, frescos, cabellera y peleteado.

El sistema de análisis fue similar, realizando un primer registro en microscopio óptico con el total de piezas analizadas, sobre el que luego se escogieron veinte que fueran representativas. Éstas últimas, se incluyeron en resina cristal para los necesarios cortes transversales, posteriormente fueron pulidas con variados gramajes y preparadas para su registro en microscopio con diferentes filtros de análisis como campo oscuro, campo claro, luz ultravioleta y luz transmitida. Finalmente,

²⁷⁰ Morales Gamarra, “Arte quiteño en el monasterio del Carmen”, 222-232.

²⁷¹ Los equipos empleados para el análisis fueron: Microscopio Óptico Axio Imager, Z2 K-Zeiss y Microscopio Digital de Súper Alta Resolución Keyence VHX-2000E y Microscopio Electrónico de Barrido K-Zeiss, EVO MA 25.

ese registro permitió tener una imagen fiel a color de cada estrato en la que además distinguimos las partículas de las materias y su distribución, para luego como análisis final y determinante, su identificación elemental mediante SEM-EDX.

No menos importante resultó el empleo de microfotografías de detalles y de videoscopía en algunos casos como el Infante del Ocho de Puebla^(NJ1), que sumados a la revisión de algunos informes de restauración y estudios previos, nos permitieron aproximarnos a *este tiempo* y su *demasia de cosas vaciadas*.

Sculptura

La recuperación de tratados y técnicas de fundición de tradición clásica, la abundancia de vetas minerales en la región andaluza y finalmente el establecimiento en Sevilla de la Real Fábrica de Artillería en 1565, fueron algunos de los factores que en suma, posibilitaron una salida técnica para atender la creciente demanda de imágenes del pequeño Mesías.

Como hemos venido anotando, los maestros imagineros difícilmente podían abarcar el número de obras demandadas, además de que la accesibilidad a las tallas lignarias no alcanzaba a todos los presupuestos, de manera que para lograr atender un mercado más amplio fue necesario buscar otras posibilidades técnicas como los vaciados. En ellos se perseguirían dos aspectos fundamentales: primero, la liberación parcial del trabajo manual y en segundo lugar, un menor costo.

Si bien la escultura se puede clasificar tradicionalmente en técnicas directas (talla directa, modelado, ensamblaje, técnicas mixtas) e indirectas²⁷² (vaciado o moldeo, saca de puntos o talla asistida), en la realidad los vaciados comprenden ambas, pues aquello que luego será colado, previamente debe ser tallado en madera o bien modelado en arcilla, yeso o cera. Este doble procedimiento, llamado en latín por el humanista y bronzista italiano Pomponio Gaurico como *duplex ratio* consiste en:

²⁷² Constantino Gañán. *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001), 84.

[...] dos operaciones completamente distintas y realizadas normalmente por dos maestros diferentes, el escultor y el fundidor. Este último, evidentemente está subordinado al primero; el verdadero arte de la escultura es la cera. La relación entre las dos operaciones es del mismo tipo que la existe en todas las artes, según Aristóteles, entre invención o concepción mental y realización práctica²⁷³.

El mismo autor denomina a la técnica del vaciado bajo el término *chemiké*:

[...] nombre que recibe este arte infame y muy extendido en todas las épocas, que se ocupa de la transformación de los metales; vamos a dividirlo en dos partes: la confección de los moldes y el vaciado de los metales. Por moldes entendemos los que reciben su forma del modelo de cera, lo recubren y al final lo reproducen fielmente²⁷⁴.

Pese al claro guiño que constantemente Gaurico realiza a Plinio, el primero al dar el término *sculptura* se enfoca al arte de la estatuaria en metal, “cuyo procedimiento es doble: por un lado se trabaja la cera y por otro se le da forma en los modelos” y por ende aquellos involucrados en su ejecución habrán de ser llamados “*sculptores*”²⁷⁵. A diferencia del anterior autor, Plinio divide en tres las artes de la escultura: *fusoria*, *plástica* y *scultura*; si bien es la primera aquella de nuestro interés, tal y como se ha adelantado, no pueden dejarse de lado a las otras dos, pues son procesos previos en la conformación del modelo que habrá luego de colarse. Así, *fusoria* es entendida por Plinio como la dedicada “al trabajo de colada de materiales líquidos que al enfriar o fraguar toman la forma de escultura, ayudada por un molde o madre²⁷⁶. Tal molde habrá de desprenderse del modelo o *plástica*, éste último consiste en el:

²⁷³ Comentarios de André Chastel y Robert Klein en Pomponio Gaurico. *Sobre la escultura*. (Madrid: Akal, 1989), 82.

²⁷⁴ Gaurico, *Sobre escultura*, 251-252.

²⁷⁵ Gaurico, *Sobre escultura*, 251-252.

²⁷⁶ Gañán, *Técnicas y evolución*, 84.

proceso aditivo por medio del cual se elaboran las formas de una manera directa utilizando un material plástico y maleable. El más usado ha sido y es la arcilla cocida o barro, que su vez puede utilizarse tras la cochura pasando entonces a llamarse terracota o cerámica²⁷⁷.

En este sentido toma tanta importancia el prototipo como el resultado que luego sale de su molde²⁷⁸, y es preciso atender este aspecto, pues, recordemos, que las atribuciones dadas a muchas de las figuras de nuestro interés se realizan a partir de tallas directas asociadas o contratadas por Montañés, Mesa o Cano, de las que hasta el momento no se han localizado documentos que confirmen determinada pieza metálica a uno de estos autores. Por lo tanto, elaborado el modelo —ya sea en arcilla o cera—, fue reproducido siguiendo la ancestral técnica de la cera perdida, muy empleada en fundiciones de bronce y, en el caso que nos ocupa, en la aleación de peltre, cuyo método logrará “reproducir o multiplicar diferentes objetos, piezas o motivos”²⁷⁹. Sobre ello, Chastel y Klein interpretan el rudimentario proceso dado por Gaurico y lo sintetizan de la siguiente manera:

El procedimiento de fundición a cera perdida, en su forma más simple, incluye esencialmente las siguientes operaciones: primero se ejecuta un armazón de arcilla (*anima* o *maschio*), cubierto con una capa de cera a la que se da la forma exacta de la futura obra; se recubre esta figura con una “túnica” de arcilla (*cappa*), que servirá como molde; se cuece el conjunto dejando correr la cera, se entierra, y se vierte el metal fundido en el intersticio entre el armazón y la capa, en el lugar de la cera derramada durante la cocción²⁸⁰.

²⁷⁷ Gañán, *Técnicas y evolución*, 95.

²⁷⁸ Tal como señala Pomponio Gaurico, “se habla de esbozo (*proplasticè*) cuando el alfarero modela en arcilla la forma de la futura obra, del mismo modo que se habla de modelo (*protypus*) cuando el bronceista lo hace en cera, o de maqueta (*modulus*) cuando el arquitecto lo de la hace en madera”.

²⁷⁹ Gañán, *Técnicas y evolución*, 98.

²⁸⁰ Gaurico, *Sobre escultura*, 243-244.

De vuelta a Gaurico, su tratado hace alusión directa al plomo como uno de los materiales empleados en la fundición de figuras:

Para las imágenes de cera o plomo, este pequeño molde se perfeccionará así: después de haberlo secado de nuevo, pero en un horno más caliente, sumérgelo en agua tibia tantas veces como sea preciso, si quieres verter en él cera: si pretendes que la figura sea hueca, deja salir la cera un poco después por el agujero que te sirvió para introducirla. Ahora bien, si prefieres plomo, seca el molde muy bien, y mezcla el plomo negro con un dozavo de antimonio y de plomo blanco, llamado marcasita²⁸¹.

Aunque resulta del todo ilustrativo lo dicho por el tratadista, en cuestión incluso de terminologías, a las que volveremos más adelante, su interés quizá no radicaba en describir a detalle el modo de operación. Por ello, acudimos también a lo descrito por Cennino Cennini en su capítulo “De cómo se funden figurillas de plomo y como se reproducen los moldes en yeso”:

Si quieres fundir figurillas de plomo o de otros metales, haz un molde de cera y reproducélo en el metal que desees [...] Deja secar el molde de cera que has hecho: luego úntala bien con aceite comestible o para quemar. Coge yeso apagado y alabastro yesoso, mezclado con algo fuerte: vierte este yeso caliente sobre el molde: déjalo enfriar. Una vez esté frío, separa un poco el yeso del molde con la punta de un cuchillito. Después sopla fuerte en esta separación. Tendrás entre tus manos la figurilla de yeso: perfectamente hecha. Y de esta forma puedes hacer muchas y guardarlas. Y has de saber que es mejor hacerlas en invierno que en verano²⁸².

Concluidos esos primeros procesos, se da paso a la colada del metal, para la cual es necesario colocar respiraderos y tubos inyectores, mismos que permitieran el ingreso del metal líquido entre la matriz y el molde, sustituyendo así el sitio que antes ocupó la cera. Aunque no se descarta el

²⁸¹ Gaurico, *Sobre escultura*, 261-265.

²⁸² Cennino Cennini, *El libro del Arte* (Madrid: Editorial Akal, 1989), 233.

empleo de esta técnica, nuestras deducciones a partir de la observación al interior de las piezas infantiles, es que la colada se realizó en distintos fragmentos, que a su vez, estuvieron subdivididos en parte frontal y trasera. Ahora pasemos al metal que alcanzando su punto de fusión fue colado dentro del molde.

En estos metales, daremos primeramente cabida a la minoría que conforma nuestro *corpus* de obra: el bronce²⁸³. Aunque durante el presente estudio identificamos tan solo dos ejemplares de esta aleación en relación al tema principal que nos compete, Palomero ya había reportado el empleo de bronce dentro de las tasaciones de Niños sevillanos, situándolo como un recurso de precio intermedio entre la madera y el peltre²⁸⁴. El primero del que hacemos mención es una imagen de esta aleación en colección particular madrileña, misma que fue estudiada por José Luis Romero Torres, y en cuyo documento, además del análisis histórico se incluyen algunas fotografías en las que se muestra el mal estado de conservación que guardaba previo a su intervención y, gracias a él, su técnica de factura [Fig. 106]. El informe descriptivo, cuidadosamente realizado por José A. Cámara de Juan, permite observar que la figura fue vaciada por partes y éstas luego acopladas perfectamente al cuerpo gracias al resaque que sus bordes guardan, para finalmente remacharse por medio de tachuelas de cobre. En las fotografías es claro dicho acople en el brazo izquierdo, y en su interior, podemos notar con claridad productos de corrosión propios del cobre, es decir, nuevamente la característica malaquita [Fig. 107 y 108]²⁸⁵.

Dentro del reducido grupo de piezas con esta composición localizamos el magnífico ejemplar conservado en la Sacristía de la Colegiata de Santa Ana en Peñaranda del Duero, Burgos, cuya relevancia como hemos adelantado, no había sido anotada con anterioridad en otras

²⁸³ Ya bien las de plomo o las de bronce, estas fundiciones sevillanas tienen antecedentes desde el siglo XVI, cuando la recuperación de técnicas de fundición dio frutos artísticos en la capital hispalense, siendo el ejemplo más emblemático su icónico Giraldillo elaborado en 1584 para la Catedral de Santa María de la Sede.

²⁸⁴ Palomero, “Niño Jesús”, 329-330.

²⁸⁵ Especial agradecimiento a José A. Cámara de Juan por facilitarnos el expediente.



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108

publicaciones y que además, guarda relación en la técnica de factura del caso anterior donde es evidente el acople [Fig. 109]. Mención aparte tendrán los crucifijos, que si bien no corresponde al interés central de nuestro estudio, no podemos dejar de mencionar los ejemplos policromados y en bronce visto, uno en la parroquia de San Juan Bautista en la Orotava, Tenerife y otro en la parroquia de Nuestra Señora del Destierro a las afueras de la Ciudad de Puebla [Fig. 110].

El análisis realizado mediante MEB a dos de las tres piezas, confirmó que se tratan de bronce. En ellas, el cobre es el metal que constituye su base, enriquecido por estaño o zinc y algunos otros elementos traza en menor cantidad. De esta manera

en el Niño de Peñaranda del Duero podemos afirmar que en su composición hallamos un 92.98% de cobre amalgamado con un 4.07% de estaño, pequeñas trazas de plomo, zinc y en menor medida aluminio y silicio. La gran cantidad de cobre en tal aleación y el alto nivel de humedad que guarda la Sacristía de la Colegiata^(NJ28M3) en la que se encuentra, han favorecido la formación de óxidos de cobre como malaquita — $\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$ —, notoria en la vista microscópica del reverso y en el corte estratigráfico de la muestra [Fig. 111 y 112]. Al respecto de estos subproductos metálicos, pueden no representar un peligro en la estabilidad material de la pieza, mientras no contengan cloruros²⁸⁶.

En el caso del pequeño crucificado de La Orotava, el referido Cristo de las Tribulaciones, aunque en apariencia podíamos adelantar que se tratara de un peltre, los resultados de laboratorio



Fig. 109

²⁸⁶ Ana Calvo, *Conservación y Restauración; materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 44.

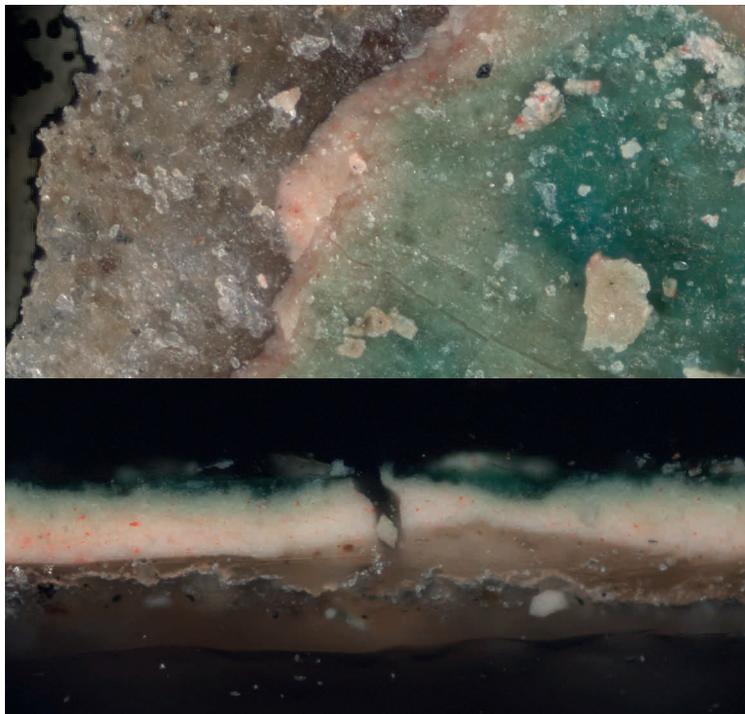


Fig. 110 (superior), 111 (inferior)



Fig. 112

arrojaron una composición nuevamente rica en cobre (68.52%) y cuyo elemento de aleación más alto es el zinc (16.14%) seguido del aluminio (7.72%) y el plomo (6.71%); de esta manera, podemos argumentar que no se trata de un bronce ni de un peltre, pues el nombre más apropiado para para este caso es el de latón²⁸⁷.

Dentro de la técnica para vaciar este tipo de aleaciones, además de Cennini y Gaurico, no puede obviarse lo dicho por Plinio *El Viejo* y por Benvenuto Cellini. El primero en su *Historia Natural* lamenta que en su tiempo “el procedimiento de fundir el apreciado bronce está tan perdido que [...] ni siquiera el azar ha podido reemplazar al arte en este dominio”. Añade en líneas adelante que esta aleación surgió en Corinto de modo casual durante el asedio que tuvo dicha ciudad y tras

²⁸⁷ Calvo, *Conservación y Restauración*, 131.

cuyo incendio se formó un crisol que dio lugar a esta apreciada aleación. Posteriormente y como resultado de las variaciones en la proporción de los metales empleados, Plinio describe que existen tres tipos de bronce; “uno blanco, que resplandece casi con el brillo de la plata, el metal que más domina; otro en el que domina el amarillo del oro y un tercero, aleación de los tres metales en las mismas proporciones”²⁸⁸.

Por su parte, Cellini dedica algunas páginas al arte de vaciar las estatuas de bronce, en las que narra su experiencia en la fundición de la Ninfa de Fontainebleau, guardando semejanza con el proceso de elaboración de moldes descrito por Cennini y Gaurico y enriqueciendo el método con los detalles aportados en lo referente a las capas que conformarían el molde:

Según costumbre, la hice primero de barro, de una dimensión exacta a la que debía tener. Sobre este modelo puse un revoque del grueso de un dedo, que retoqué cuidadosamente, sometiéndolo luego todo a una fuerte cocción. Lo revestí entonces de una capa de cera, y añadiendo cera donde fue necesario, lo terminé cuidando no suprimir nada, o lo menos posible, de la primera capa. Hecho este modelo, pulvericé tuétano calcinado de cuerno de carnero y luego agregué la mitad de yeso de tripol también pulverizados y otro tanto de limaduras de hierro. Una vez que todos estos ingredientes se hallaban perfectamente pulverizados, los mezclé con agua que previamente había hecho pasar por un tamiz muy fino cubierto de boñiga de buey o estiércol de caballo. Así obtuve una mezcla líquida que extendí con igualdad sobre la cera con ayuda de un pincel de cerdas de puerco sirviéndome del lado en que los pelos estaban adheridos a la carne. Cuando dicha capa estuvo seca, fui poniendo otras sucesivas, dejando antes secar las anteriores hasta que logré una capa seca del espesor de una hoja de cuchillo ordinario. Revestí entonces mi obra con una capa de tierra de medio dedo de espesor, y cuando estuvo seca, le di una segunda capa de un dedo de grosor y, finalmente, una tercera capa igual de tierra²⁸⁹.

²⁸⁸ Plinio, *Textos de Historia del Arte* (Madrid: Visor, 1987), 32.

²⁸⁹ Benvenuto Cellini, *Tratados de la orfebrería y la escultura* (Editorial Leyenda, S.A.), 103-111.

Plumbum Nigrum

Pasamos ahora al metal que integra y da nombre a muchos de estos infantes: el plomo. Este mineral es uno de los elementos más antiguos empleados por el hombre, su alta gravedad específica y su bajo punto de fusión atraían constantemente a los alquimistas a intentar transformarlo en uno de los metales nobles: el oro.

En la antigüedad se asociaron los nombres y los signos astronómicos de los planetas con los metales, de manera que el oro se vinculaba al Sol, la plata a la Luna, el estaño a Júpiter, el hierro a Marte, el cobre a Venus, el mercurio a su homónimo y finalmente el plomo a Saturno. Es decir, el número siete correspondía tanto al número de metales como al de número de cuerpos celestes conocidos hasta entonces. Dentro del culto religioso persa, la revolución de los cuerpos celestes se representaba por medio de siete escalones y el mismo número puertas, cada una de un metal distinto según se ascendía hasta llegar al oro. La primera era de plomo y representaba el tedioso y lento movimiento de Saturno, de este tipo de estas tradiciones derivó que en ocasiones los nombres de ambos se vincularán o incluso que fueran usados como sinónimos²⁹⁰.

Se consideraba también que el plomo era el más viejo de los metales, al igual que Saturno era el padre de los dioses y al mismo tiempo su destructor; este parangón parte de la idea de que el plomo está presente en los procesos de obtención y a su vez consume el resto de los metales básicos presentes en el crisol: “es metal que con todos los metales se liga y acompaña, y fácilmente se aparta dellos [sic]”, al igual que Saturno crea y devora a sus propios hijos²⁹¹ [Fig. 113]. Paradójicamente, aunque se establecía al plomo como padre de los metales, siempre se le dotó de un valor inferior, pese a que su empleo favoreció la explotación de la plata y el oro²⁹².

²⁹⁰ William H. Pulsifer (comp), *Notes for a History of Lead* (Nueva York: D. Van Nostrand, 1888), 10.

²⁹¹ Pulsifer, *Notes*, 13.

²⁹² Pulsifer, *Notes*, 8.



Fig. 113

Además de Saturno, este metal recibió muchos nombres desde la antigüedad, casi siempre asociado al otro elemento con el que está estrechamente ligado: el estaño. Según Pictet existen hasta treinta vinculaciones etimológicas entre el plomo y el estaño. Para denominar en sánscrito al estaño se le llama “kurupya” —mala plata—, mientras que para el plomo se emplea el término “kuranga” —estaño malo o mal estaño— y finalmente la palabra “bahamala” —suciedad—, refiere a las características propias de la mena de obtención de la plata por mencionar solo algunos de estos términos²⁹³.

Esta polaridad que el plomo representa también se traduce en los usos que ha tenido a lo largo del tiempo presentando así una vileza que contrasta con una enorme utilidad como lo refiere Picinelli (1604-1679):

El plomo, aunque de precio muy vil; sin embargo reporta utilidad y beneficios muy grandes; porque una pesa de plomo, suspendida de una cuerda, sirve a los albañiles para levantar rectas sus construcciones; a los carpinteros para trazar sus obras con plomo; a los

²⁹³ Pulsifer, *Notes*, 8.

marineros para sondear la profundidad del océano; a los cazadores para herir a los pájaros, y a los soldados para herir a los enemigos. Los pescadores, al extender sus redes, cuelgan bolitas de plomo. Los tipógrafos forman incontables volúmenes con caracteres de plomo. El plomo, convertido en láminas, sirve para cubrir los templos y las casas. Extendido en hilos delgados es útil a los vidrieros, para unir los vidrios en las ventanas. Cortado en círculo, pueden grabarse muy nobles emblemas y medallas. Tornado en cilindros, se usa como contrapeso para relojes. Adherido a los pergaminos, hace auténticos los documentos de los pontífices. Transformado en canales, conduce las abundantes aguas de las fuentes, en cuya orilla justamente colocada puede servir de tapón o llave. Convertido en pomos y morteros es útil para conservar los perfumes. Aplicado de muy diversos modos, se usa como medicamento para curar las enfermedades. Por último, para no mencionar otros muchos usos, proporciona honroso descanso y postrer morada a las reliquias de los santos mártires y a los cadáveres de algunos magnates. De tal modo que, con toda verdad, dirás del plomo: *HUMILE SED UTILE* (humilde, pero útil)²⁹⁴.

Volviendo a su obtención, el plomo como mineral se encuentra muy rara vez de forma pura en la naturaleza y nunca en cantidades considerables. Plinio dice que este metal fue descubierto por Midas, rey de Frigia, mismo a quien se ha acreditado el haber iniciado la extracción de estaño procedente de las islas Casitérides. Sin embargo, dado que este metal es necesario para la obtención de la plata, es probable que su descubrimiento haya sido paralelo²⁹⁵. Dentro de su libro 34, Plinio dedica el capítulo 16 a la localización de las minas de plomo y algunas de sus propiedades específicas distinguiendo nuevamente entre el plomo negro y el blanco:

Síguese la naturaleza del plomo, del qual hay dos géneros. Es preciosísimo el blanco, llamado de los griegos casiteron, del qual cuentan fabulosamente que lo van a buscar a unas islas del mar Atlántico y que lo traen en unos navíos tejidos de mimbres y cubiertos de cueros cosidos. Aora es cosa cierta que se engendra en Portugal y en Galicia, encima de una tierra arenosa

²⁹⁴ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico de los metales* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006) 113-117.

²⁹⁵ Pulsifer, *Notes*, 8.

y de color negro; ésta se conoce solamente por el peso. Hállanse entre ella unas piedrecillas menudas, principalmente cuando están secos los arroyos. Lavan estas arenas los metalistas y cuezen lo que haze asiento abaxo en los hornos. Hállase también en los metales de oro (a los cuales llaman eluzias), echando encima agua que lava unas piedras negras algo variadas de pintas blancas, que pesan tanto como el oro, y así en los vasos que el oro se recoge se quedan juntamente con ello. Después se apartan con los fuegos, y hundidas se revuelven en plomo blanco. En Galicia no se hace plomo negro, siendo cierto que su vezina Vizcaya es abundante de sólo ello: ni de blanco se haze plata haziéndose del negro. El plomo negro no se puede juntar sin el blanco, ni esto se puede juntar con ello sin azeite. Ni tampoco el plomo blanco consigo sin el negro. El blanco tuvo también autoridad en tiempo de los troyanos, como afirma Homero, el qual lo llamo casiteron. El origen del plomo negro es de dos maneras, porque proviene de su vena y no produce de sí otra cosa alguna, o nace con la plata y mezcladas sus venas se hunde. El primer licor que corre desto en las hornazas se llama estaño y el segundo plata, y lo que se queda en las hornazas sin derretir galena, que es la tercera parte añadida de la vena. Esta, tornada otra vez a hundir, da plomo negro, y se saca dello dos partes²⁹⁶.

Resulta interesante la acotación que realiza el intérprete, pues anota que el plomo blanco llamado por los griegos casiterón es denominado peltre por los españoles. Al respecto Isidoro de Sevilla (560-636) en sus *Etimologías* (627-630) apunta que su denominación se da pues “antiguamente se medía la profundidad del mar con unas bolas fabricadas con él” y coincide en reconocer las clases de plomo: blanco y negro. Señala que del segundo, su origen es doble: “o se extrae puro de su filó, o se obtiene junto con la plata, fundiéndose ambas menas a la par. La primera colada es el *stagnum*: la segunda el *argentum*; lo que queda después de añadirle más mineral y de fundirla de nuevo, resulta plomo negro”²⁹⁷.

²⁹⁶ Plinio, *Historia Natural*, Traducida y anotada por el Licenciado Gerónimo Huerta. Libros 26 a 37. Volumen IIA (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), 146-147.

²⁹⁷ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libros XI-XX, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), 311.

Este aspecto luego tendrá sus desavenencias, pues en ocasiones el estaño será aquel que lleve el mote de “plomo blanco” o “marcasita”, mientras que por peltre se entenderá la aleación consistente en plomo y estaño tal y como ya es descrito en el Diccionario de Autoridades: “Especie de metal compuesto de estaño y plomo, del qual se hacen vasijas y otras cosas, para el uso de la casa y la mesa. En voz inglesa según Covart. Lat. Stannum plumbo admixtum”²⁹⁸.

De regreso al “plomo negro”, y aunque es poca la información, es sabido que este metal fue conocido por los egipcios, como lo fue el litargirio, subproducto en la recuperación de la plata, siendo la única evidencia su uso como soldadura y también en el vidriado o esmaltado de la cerámica²⁹⁹. De igual manera, los romanos obtenían plomo en Gran Bretaña pues se conservan restos de hornos en Derbyshire y en otros lugares, en los que el mineral se redujo mediante carbón vegetal³⁰⁰.

Además de los sitios ya mencionados por Plinio, otros lugares donde se ha explotado la galena se encuentran en Freiberg, Sajonia; las montañas del Harz, Alemania; Příbram y Bohemia, Checoslovaquia; Derbyshire y Cumbria, Inglaterra; mina Sullivan, Columbia Británica, y Broken Hill, Australia. También se extraen en Missouri (EE.UU), Irlanda y Perú. En España, además de Galicia, destacan las minas de Linares y La Carolina en Jaén [Fig. 114], y los yacimientos de Ciudad Real, Almería, Lérida (Vilaller) y Murcia (La Unión)³⁰¹.

Para el caso del material que nos ocupa, este fue de fácil obtención dentro del mercado sevillano, pues al encontrarse las galenas en Jaén no resultaba difícil transportar el mineral a Sevilla, ya que sus minas tuvieron incluso gran producción durante toda la etapa constructiva de El Escorial (1563-1584), cuando se empleó abundantemente para reparar los tejados y realizar conductos

²⁹⁸ Real Academia Española *Diccionario de autoridades*, Tomo III, (Madrid: Editorial Gredos, 1990), 199.

²⁹⁹ Pulsifer, *Notes*, 8.

³⁰⁰ Sitio web <http://lead.atomistry.com/production.html>. Consultado el 16 de agosto de 2017.

³⁰¹ Sitio web <http://www.uciencia.uma.es/Coleccion-cientifico-tecnica/Mineralogia/Galeria/Galena>. Consultado el 16 de agosto de 2017.

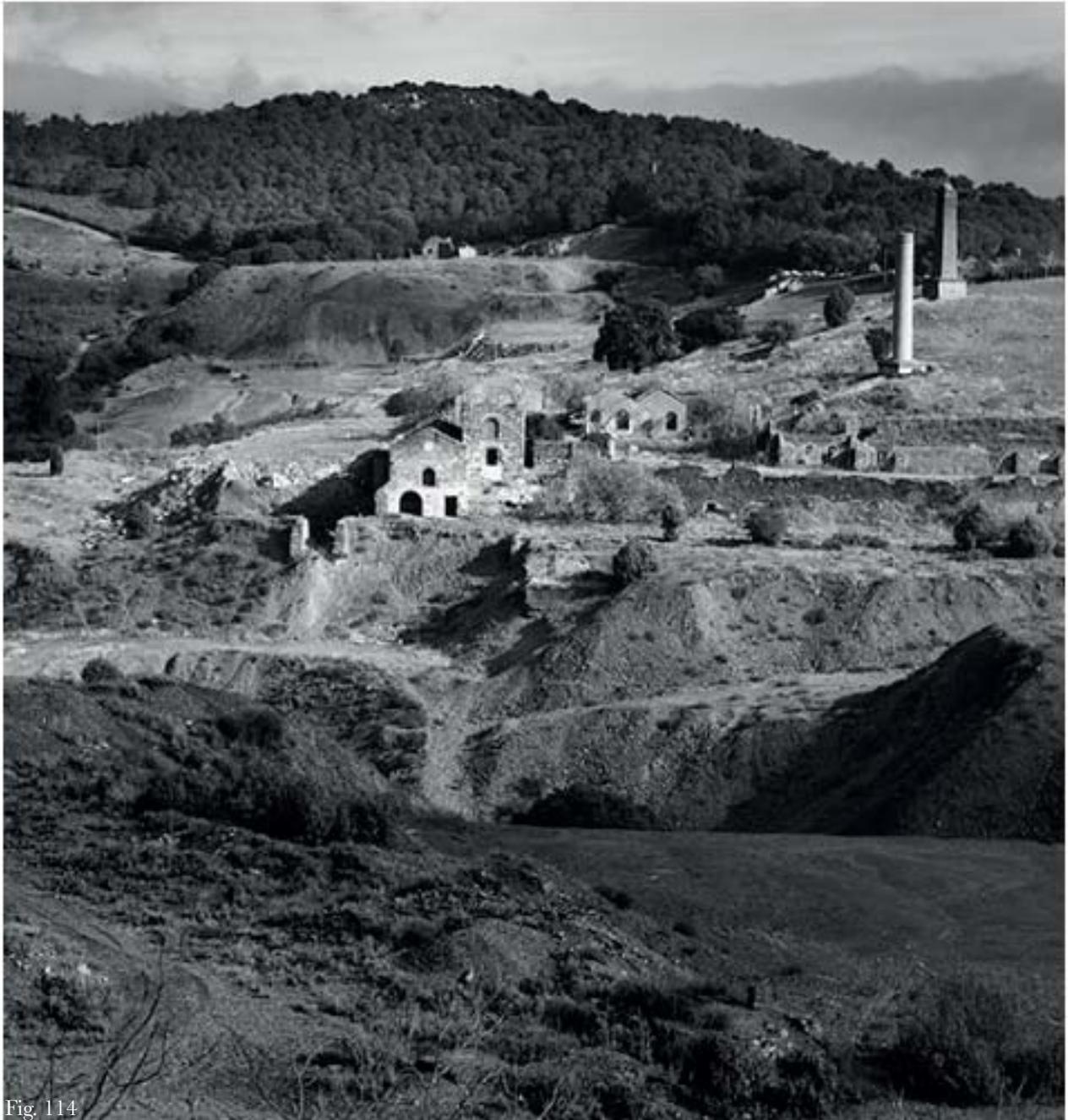


Fig. 114

y drenajes de agua³⁰². Y es que desde la conformación de la Hispania, este metal fue reconocido y usado por sus primeras culturas y ello es reconocido en el trabajo *Plumbum Nigrum* publicado por el Museo Nacional de Arqueología Marítima. En él se aborda la importancia del comercio y la localización de los principales yacimientos en la Hispania antigua. Destaca primeramente el empleo del cobre cuyo uso, al igual que luego el plomo, alcanzaría su perfeccionamiento aleándolo con el estaño y luego en el Bronce Final, hacia el año 1000 de forma ternaria con ambos³⁰³. Su presencia en el sur de la Península Ibérica ha sido rastreada desde los años 1600 al 1400 a. C. “cuando se fundieron pequeñas tortas o lingotes de plomo, como los hallados por L. Siret en el poblado del El Oficio, en Almería”³⁰⁴. Esta abundancia, se ha relacionado directamente con las galenas argentíferas y por tanto, con el proceso de beneficio de la plata.



Fig. 115

Sin embargo, su uso propiamente dicho, no asociado a la producción de metales preciosos, se dará en plena cultura ibérica con “las planchas o placas plúmbeas grabadas con textos inscritos en silabario ibérico, que constituyen algunas de las más antiguas muestras de la escritura peninsular”³⁰⁵.

Pasando a otros aspectos, en términos químicos el plomo es un metal pesado de alta densidad relativa³⁰⁶ o gravedad específica (11,4 a 16 °C), su color es plateado con tintes azulados, mismo que al contacto con el oxígeno adquiere un color gris mate [Fig.115]. Este metal es flexible, impermeable

³⁰² Marcos, “Modelos compartidos”, 66.

³⁰³ Ministerio de Cultura, *Plumbum Nigrum: Producción y comercio del plomo en Hispania* (Madrid: Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Arqueología Marítima, 1987), 11-13

³⁰⁴ Ministerio, *Plumbum*, 12.

³⁰⁵ Ministerio, *Plumbum*, 17.

³⁰⁶ La densidad relativa es una comparación de la densidad de una sustancia con la densidad de otra que se toma como referencia. Ambas densidades se expresan en las mismas unidades y en iguales condiciones de temperatura y presión.

y suave, con un punto de fusión muy bajo de 327,4 °C y que hierve a 1725 °C³⁰⁷. En relación con lo señalado, en su obra *De Re Metallica*, Bernardo Pérez de Vargas [Fig. 116] describe hacia el siglo XVI detalladamente las propiedades de este metal y la relevancia de su uso dentro del beneficio de los otros metales:

El plomo por la abundancia que tiene de aquosidad, y por la mala mezcla de la substancias y codas, que concurren a su generación, es metal impuro, imperfecto, no fixo, como se muestra bien, por la facilidad cóq se fúde, y por lo mucho que tocando lo tiene, y con todo esso es metal vtilissimo y tan prouechoso como se vee por experiencia, especialmene que sin el seria imposible apartar del Cobre la plata, y Oro, ni podríamos tener vso de las piedras preciosas, que conel se labrá³⁰⁸.

Muchas de esas propiedades tendrán dentro del mundo cristiano ciertos prejuicios vinculados a su *vileza*, su fácil asociación a otros metales así como la transformación de su apariencia. Algunas de estas características se compararán con prácticas moralizantes como aquellas descritas por Filippo Picinelli en *El mundo simbólico de los metales*:

En una primera mirada, captarás en el plomo dos defectos: que por su naturaleza es pesado y se llena de hollín por el calor. De tal manera que, Carducci le impuso este oportuno epígrafe: *HEBETI LIVORE NIGRESCIT* (oscurece con color amoratado). Es exactamente igual la índole de los pecadores; quienes llevan, de un lugar a otro, una mente obtusa del todo en los

³⁰⁷ Calvo, *Conservación y restauración*, 176.

³⁰⁸ Bernardo Pérez de Vargas, *De Re Metallica* (Madrid: Casa de Pierres Cosin, 1568), 35-36.

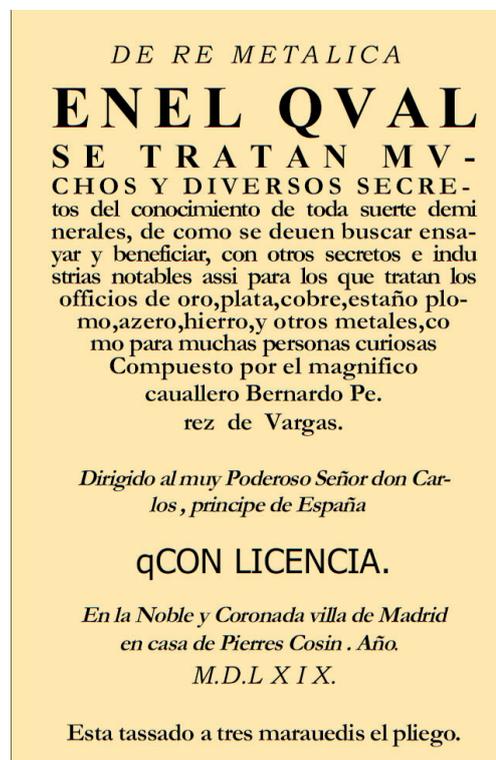


Fig. 116

asuntos divinos y una conciencia oscura por el hollín de los vicios. [...] El plomo, no sólo por su naturaleza está cubierto de hollín, sino que además contamina todas las cosas vecinas y las mancha con su negrura. De donde el lema: *QUAE TANGIT TINGIT* (tiñe las cosas que toca). [...] En algunas minas de oro se extraen piedras muy pesadas que, puestas dentro del horno, suelta una parte de oro precioso y otra de plomo muy envilecido [...] [esto] demuestra que, algunas veces, del mismo útero nacen hombres de oro y plomo, justos y malvados. El plomo [como tiene] un doble vicio, por un lado agrava a los que lo llevan y, por otro, mancha a los que lo tocan. Por tanto, inscribí a éste: *ET GRAVAT, ET INFICIT* (tanto agrava, como mancha). Y este doble daño recae en nuestras almas por un único pecado, como plomo pesadísimo.

Los yacimientos de este metal se denominan galenas³⁰⁹ y suelen estar compuestos por un 87% de plomo y un 13% de estaño aproximadamente. En ella es muy frecuente la presencia de plata, resultado de la mezcla de dicho mineral con la acantita o tetraedrita³¹⁰. El estaño como ya se ha adelantado, es un elemento que guarda semejanza con la plata en su color y en su dureza al plomo, a propósito de éste, San Isidoro de Sevilla trae a cuenta su etimología y describe parte de sus propiedades “*apochoridson*, es decir, lo que separa y desmembra” y añade más adelante que “gracias al fuego disocia los metales que se encuentran mezclados y adulterados unos con otro; y así separa el cobre y el plomo, del oro y la plata”. Y en contra de lo dicho luego por Pérez de Vargas, destaca las virtudes que otorga al cobre y hierro aleándolos pues dice que si carecieran de su presencia “arderían y se reducirían a cenizas”³¹¹. Siglos después, Pérez de Vargas sentencia que el estaño es veneno y ponzoña de todos los metales, pues quita el color al oro y la plata y hace quebradizos al cobre y hierro, mientras que al plomo no altera, dada su semejante naturaleza, de ahí que se denomine en ocasiones *plomo blanco* al estaño³¹².

El método estándar de producción del plomo es la reducción-tostación, es decir, el sulfuro

³⁰⁹ Clifford A. Hampel/Gessner G. Hawley, *Glossary of Chemical Terms* (EUA: Van Nostrand Reinhold Company, 1976).

³¹⁰ VV.AA, *Minerales y rocas*, (Barcelona: Guías visuales océano, 1999), 44.

³¹¹ De Sevilla, *Etimologías*, 311.

³¹² Pérez, *De Re Metallica*, 35.

se convierte en óxido. Al ser un metal más noble que el hierro, éste se reduce fácilmente por fusión con carbón. Debido a la menor temperatura utilizada y a la mayor relación CO_2/CO dentro del horno, los requerimientos de coque son considerablemente más pequeños que en caso del hierro³¹³. En este proceso la oxidación se dará preferentemente en el azufre, por lo que el resultado de la ecuación obtendrá por un lado el plomo y por otro el dióxido de azufre:



El plomo crudo o de obra, es el primero de los productos obtenidos del alto horno y contiene impurezas como antimonio, estaño, arsénico y cobre e incluso trazas de metales nobles como el oro y la plata.

Otro método es la reacción-tostación como se ve en la siguiente fórmula:



Este último, se considera probablemente uno de los procesos metalúrgicos más antiguos. La reacción sucede mediante la oxidación controlada de la mena de sulfuro de plomo en un crisol alrededor de 900 °C, en el cual se obtiene el metal, mismo que puede drenarse con facilidad dado su bajo punto de fusión.

La materia que da cuerpo a los infantes

Tomando en cuenta los anterior procedimientos que sin duda se desarrollaron de forma experimental y aunque guardando ciertas proporciones jamás con una suma exactitud, no resulta extraño que encontremos dentro de nuestro estudio resultados con diversos porcentajes de estaño y plomo, además de las trazas propias derivadas de las impurezas del plomo crudo como cobre, arsénico o antimonio. Esto nos recuerda también lo dicho por Gaurico respecto a la amalgama ideal para

³¹³ VV.AA., *Minerales y rocas*, 308.

un vaciado de plomo: “Ahora bien, si prefieres plomo, seca el molde muy bien, y mezcla el plomo negro con un dozavo de antimonio y de plomo blanco, llamado marcasita”³¹⁴.

En las catalogaciones genéricas de estas piezas, se han identificado simplemente a partir de características que son propias del plomo, como la poca dureza, el bajo punto de fusión o la típica coloración oscura, sin reparar en la aleación que está formando y con ello las propiedades que luego pueden traducirse en mayor o menor resistencia a la deformación.

En las tablas anexas anotaremos los elementos predominantes y su proporción dentro de las 47 piezas³¹⁵ de peltre analizadas en el Microscopio Electrónico de Barrido del IIE y por Fluorescencia de Rayos X en LADIPA del COLMICH. Resulta claro el predominio de estaño y plomo, en ocasiones por partes iguales y en otras con marcada diferencia en su porcentaje, notando así variables en la disponibilidad de materia prima y también, en lo artesanal que resultaba el proceso fundición y vaciado.

LDOA-IIE, UNAM

Escultura	Sn	Pb	Al	Sb	Fe	Cu	Zn	Si	Na	Otro
NJ1M2	66.98	29.00	1.42	1.14		2.78	0.23			
NJ2M1	68.54	28.53	0.99	0.82		1.68	0.58			
NJ3M3	37.24	61.82	0.87				0.07			
NJ4M1	29.57	66.02	1.25	0.40	0.88	1.33	0.54			
NJ5M1	51.99	46.99	0.96		0.07					
NJ6M7	93.38	4.50	1.51	0.39		0.20	0.03			
NJ6M10	71.09	0.16	14.75		1.10	1.65		4.87		6.38 (Ca)
NJ7M1	31.24	67.38	1.10	0.07		0.19	0.03			
NJ8M1	53.99	43.94	0.82	0.36	0.06	0.54	0.28			
NJ9M1	74.42	8.96	0.96	15.60		0.06				

³¹⁴ Gaurico, *Sobre la escultura*, 261-265.

³¹⁵ Excepto NJ21 y NJ44 de la que no se logró obtener muestra del soporte.

NJ10M1	83.59	15.45	0.96							
NJ11M1	15.65	82.04	2.31							
NJ12M1	37.50	61.43	1.07							
NJ13M1	21.93	68.82	2.75		2.08			1.36	3.06	
NJ14M2	38.65	58.58	1.57							1.20 (Ti)
NJ15M2	25.24	20.86	0.50							34.12 (O) 0.72 (Si) 10.44 (C) 5.50 (Ca) 2.63 (S)
NJ16M1	23.09	72.36	4.55							
NJ17M1	36.06	63.08	0.86							
NJ18M2	37.88	60.88	0.90	0.07		0.19				
NJ19M1	65.02	33	1.22	0.16		0.57	0.04			
NJ19M2	15.03	43.82	16.92	11.61		12.62				
NJ20M1	56.89	41.49	0.93	0.23		0.39	0.08			
NJ22M2	2.08	43.04	0.15			0.88				32.23 (C), 1.51 (Ca) 0.08 (Mg), 22.57 (O)
NJ23M1	42.44	56.77	0.79							
NJ24M3	46.69	49.78	3.08	0.23			0.22			
NJ25M1	10.56	85.18	4.07	0.19						
NJ26M1	66.23	32.71	0.52				0.54			
NJ27M1	38.33	60.35	0.52	0.51			0.29			
NJ28M1	4.07	1.52	0.35			92.98	1.01			0.06 (Si)
NJ29M1	75.51	23.64	0.34	0.25			0.26			
NJ30M1	31.03	66.06	0.61	1.22			1.07			
NJ31M1	29.59	68.68	1.07	0.15			0.29			0.23 (Na)
NJ32M1	59.66	39.90	0.32	0.13						
NJ33M1	32.42	66.93	0.65							
NJ34M1	60.41	38.62	0.26	0.70						
NJ35M1	52.48	44.50	0.39	0.20			2.43			
NJ36M1	36.29	56.84	0.44	0.29	5.66					0.48 (As)
NJ37M1	57.28	41.34	1.12	0.15			0.12			
NJ38M4	54.18	45.10	0.72							
NJ39M1	31.50	64.97	0.50	0.59	1.63		0.82			
NJ40M1	28.61	66.45	4.95							
NJ41M1	39.69	58.50	0.42		0.38		0.76			0.25 (As)
NJ42M2	43.50	36.19	0.34		1.82	2.60	2.07			13.48 (C)
NJ43M1	35.12	58.01	0.86		3.37		2.64			

LADIPA, COLMICH

Muestra	% Sn	% Sb	% Pb	Total %
NJ1M2	54.19	0.00	39.76	93.95
NJ9M1	69.90	19.02	4.48	93.40
NJ6M7	76.74	0.00	2.04	78.78
NJ8M1	63.34	0.00	29.33	92.67
NJ19M1	66.64	0.00	23.28	89.92
EH1M1	82.81	0.00	7.74	90.55

A partir de los datos obtenidos y realizando un estudio comparativo entre los números podemos localizar cinco grandes grupos que hemos asociado de la siguiente manera según su porcentaje de metales dominantes:

A. 2:1 Estaño: Plomo

NJ1, NJ2, NJ8, NJ19, NJ26, NJ32, NJ34, NJ37 y EH1.

B. 2:1 Plomo: Estaño

NJ3, NJ4, NJ7, NJ12, NJ13, NJ16, NJ17, NJ18, NJ27, NJ31, NJ33, NJ36, NJ39, NJ40, NJ41 y NJ43.

C. 1:1 Plomo: Estaño

NJ5, NJ15, NJ20, NJ23, NJ24, NJ35, NJ38, NJ42.

D. 4:1 Plomo: Estaño

NJ11, NJ22, NJ25, NJ29.

E. 4:1 Estaño: Plomo

NJ6, NJ10.

F. 4:1 Estaño: Aluminio/Antimonio

NJ6, NJ9.

Al vincular estos números a las piezas, percibimos que en algunos casos, aunque por sus códigos formales evidentemente están procediendo de un mismo obrador, guardan una relación desigual en sus aleaciones. Esto sucede entre los infantes premonitorios pucelanos de Corpus Christi y del Museo Nacional de Escultura, o bien entre los de la colección particular de Puebla y la de Granados en Madrid. En este punto, es preciso mencionar que también se realizaron análisis sobre el metal que compone las cruces en que reposan los infantes vallisoletanos obteniendo nuevamente resultados disimiles entre las piezas. Del primero de ellos, el estudio en de una de sus muestras (NJ6M10) arrojó una composición con alto contenido de estaño (93.98%) seguido de plomo (4.5%) y trazas en otros, de aluminio (1.5%). Por su parte, en el niño del museo, encontramos una amalgama completamente distinta, en la que el plomo es el elemento predominante (43.82%), seguido de aluminio (16.92%), estaño (15.03%), cobre (12.62%) y antimonio (11.61%).

Otros casos en los que sí encontramos similitud formal y de aleación, son los del Museo de San Francisco en Medina del Río seco^(NJ5) y uno de los conservados en Alba de Tormes^(NJ24); el grupo de seis compuesto por los infantes de San Miguel y San Julián^(NJ4), Santa Isabel^(NJ12), Carrión de los Condes^(NJ13), Fuentes de Nava^(NJ17) y el Niño Grande de Las Teresas^(NJ36). En este rango también existe vinculación entre los pequeños formatos de los niños de la Virgen de Escardiel^(NJ41), San Antonio y el Moreno del Santo Ángel de Sevilla^{(NJ39),(NJ40)}. Otro grupo del que sí bien podemos asociar formalmente tres ejemplares son los casos particulares madrileños^{(NJ32)(NJ33)(NJ34)}, en materia dos de ellos coinciden también en proporción^{(NJ32)(NJ34)}.

Si bien los porcentajes muestran diferencias, asociarlas en forma proporcional permiten acercarnos más al proceder de su factura en las que era común que existieran variaciones. Realizando este ejercicio, que en el capítulo anterior se llevó desde la agrupación según su tamaño y luego las variantes formales en su solución plástica, ahora con su materia podemos ir confirmando, guardando ciertas reservas, sus asociaciones a determinados obradores, aunque esto nunca sea del todo determinante. No debe olvidarse también que en ocasiones las similitudes en las aleaciones pueden traducirse en algunos deterioros como las citadas deformaciones. Este aspecto resulta muy evidente en algunas piezas del grupo de tres cuartos de vara, como dos de los infantes del Museo

Nacional del Virreinato y el de San Pedro de Daute en Garachico. De esta manera, podemos notar como la variabilidad en su proporción dentro de la amalgama en ocasiones podía llevar a ciertas condicionantes en su inestabilidad estructural, siendo muy notable en el hundimiento que tiene la cabeza en el torso de estos tres infantes.

Un punto del todo interesante es que las vinculaciones también lograron realizarse no solo entre piezas del mismo formato, sino de aquellas otras que mantienen los mismos códigos formales entre distintos tamaños, aspectos ya aludidos desde el capítulo anterior. Sobre esta relación y aunque con ciertas reservas, mantenemos su vinculación elemental entre los infantes de tres cuartos de vara de Santa Sofía y los del Museo Nacional del Virreinato^(NJ26, NJ18) y los de media vara de Santa Isabel^(NJ12) y Carrión de los Condes^(NJ13) con los que comparte rasgos formales.

Otro aspecto que también resultó de la metodología de trabajo con la que nos aproximamos al *corpus*, es el cálculo de peso en kilogramos, tomando en consideración las variantes de éstos, según el formato y morfología de las piezas como queda recogido en las tablas que cierran este apartado. En algunos casos, tal y como lo señalamos en relación a las aleaciones y su vinculación dentro de grupos asociados, es visible el estrecho vínculo que guardan los formatos con sus pesos, lo que buscamos hacer visible a través de la relación de color en las tablas.

Por citar algunos ejemplos, dentro del grupo de tres cuartos de vara, los niños de Garachico^(NJ2), Las Palmas de Gran Canaria^(NJ23), Sancti Spiritus^(NJ26), Santa Sofía^(NJ27) y Silos^(NJ29) comparten grandes similitudes en dimensiones generales y peso específico. Algunas otras piezas, que ya antes habíamos asociado a este mismo grupo por su estrecha relación formal, no los hemos añadido aquí por hallarse intervenidas; entre ellas dos del Museo Nacional del Virreinato^{(NJ15),(NJ18)} o algunos unidos a las bases que los sustentan como el de Alba de Tormes^(NJ24), imposibilitando el cruce de información con el resto³¹⁶.

³¹⁶ En los casos de las imágenes del Museo Nacional el Virreinato, además de tratamientos excesivos de limpieza observamos modificación al interior de su estructura. En la pieza NJ15 un tratamiento anterior le colocó una pieza de madera al interior desde la cabeza, posiblemente separándola del cuerpo y sirviendo la madera luego como soporte

Dentro del grupo “menor a tres cuartos de vara”, aunque en tamaño y forma sean sumamente estrechas la relación entre ciertas piezas, las intervenciones anteriores o ligeras variantes en la composición metálica nos proponen únicamente acercar los niños de la Catedral de Puebla^(NJ1), uno de la colección particular de Madrid^(NJ35) y el de la casa de ventas Antigua en la Ciudad de México^(NJ44). En el de media vara destacamos dos grupos que ahora en su peso responden a la filiación que formalmente ya habíamos asociado. El primero se establece entre los infantes de Santa Isabel^(NJ12), Carrión de los Condes^(NJ13), Fuentes de Nava^(NJ16) y Palacios de Campos^(NJ17) y el segundo grupo con los infantes de Granados^(NJ37) y de la colección poblana^(NJ20). En el formato más pequeño las coincidencias resultan asombrosas, pues tal y como ya habíamos notado en su anatomía, rasgos y disposición capilar, este grupo de piezas proceden, sin duda, de una misma matriz y muy probablemente de un mismo taller especializado en estas pequeñas figuras. Nos referimos a los tres vaciados del Santo Ángel de Sevilla^{(NJ38), (NJ39), (NJ40)} y el que porta la Virgen de Escardiel en Castilblanco^(NJ41).

De esta manera, podemos notar que la materialidad no es un rasgo definitorio ni determinante en la clasificación de estos vaciados, al contrario, es claro que al igual que sucede con otras producciones artísticas, la disponibilidad de materia prima y el trabajo *artesanal* dentro de los talleres, quedan asentados en la disparidad material que pueden presentar piezas que en lo formal proceden claramente de un mismo obrador. Tampoco puede dejarse atrás la versatilidad y los múltiples usos que se dio a las aleaciones de bajo punto de fusión, por lo que no es de extrañar, que en ocasiones la demanda del material condicionara la cantidad de plomo y estaño o bien de otros elementos dentro de las aleaciones a fin de dar salida al mercado solicitante de numerosas piezas vaciadas.

que la sujetara. En cuanto a la NJ18 por su parte es la más estropeada, pues perdió una de las piernas y el interior fue rellenado con yeso.

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
3/4	NJ2	San Pedro de Daute, Garachico, Tenerife	60.5	30	21	4.32
3/4	NJ3	La Concepción, La Laguna, Tenerife	61.5	25	21.5	6.75
3/4	NJ5	Museo de San Francisco, Medina de Ríoseco	61.3	23	17.5	*
3/4	NJ7	Ermita de San Diego, La Matanza de Acentejo, Tenerife, España.	56.5	23.7	23.5	3.650
3/4	NJ14	Museo Nacional del Virreinato 10-96330	59	23.8	24.1	5.4
3/4	NJ18	Museo Nacional del Virreinato 10-6948	60.2	23.5	17.3	5.6
3/4	NJ21	Convento de la Concepción, Sor María de Jesús, Ágreda, Soria, España. Niño 1	61.6	23.5	23.5	*
3/4	NJ15	Museo Nacional del Virreinato 10-6949	61	28	20.5	7
3/4	NJ22	Convento de la Concepción, Sor María de Jesús, Ágreda, Soria, España. Niño 2	61.5	29.5	20	*
3/4	NJ23	Catedral de las Palmas de Gran Canaria, España.	60	25	24	4.96
3/4	NJ24	Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca, España. Niño 1	60	23	25	*
3/4	NJ26	Monasterio de Sancti Spiritus el Real, Toro, Zamora, España.	62	29.5	20	4.54
3/4	NJ27	Monasterio de Santa Sofía, Toro, Zamora, España.	60	26.5	25	4.57
3/4	NJ28	Colegiata de Santa Ana, Peñaranda del Duero, Burgos, España.	61	27	19.5	9
3/4	NJ29	Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos, España.	60	27	17.5	4.46
3/4	NJ30	Convento de San José del Carmen de Sevilla, “Manolito”	63	35	23	5.24
3/4	NJ31	Convento de San José del Carmen de Sevilla, “Niño Grande”	60	39	24	*
3/4	NJ32	Colección particular Madrid. Niño 1	60	26	24.5	*
3/4	NJ33	Colección particular Madrid. Niño 2	63	23	26	5.69
3/4	NJ34	Colección particular Madrid. Niño 3	63	21	26	6.32
3/4	NJ45	Templo de Nuestra Señora del Carmen, San Ángel, CDMX.	61	27	22.5	*

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
< ¾	NJ1	Catedral Basílica de Puebla	53	18.7	16	3.50
< ¾	NJ4	Parroquia de San Miguel, Valladolid	47.5	18.2	17.3	3.31
< ¾	NJ8	Niño Cano Museo Nacional de Escultura	48	21.5	17	3.16
< ¾	NJ10	Convento de las Carboneras del Corpus Christi, Madrid, España. Niño 2	52.6	24	16.4	2.93
< ¾	NJ11	Templo de Santiago, Medina del Campo, Valladolid, España.	48	19	15	*
< ¾	NJ25	Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca, España. Niño 2.	52.5	21.5	17.5	*
< ¾	NJ35	Colección particular Madrid. Niño 4	52.5	20.5	23	4.15
< ¾	NJ43	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Niño del Corazón”	48	22	12.8	4.41
< ¾	NJ44	Colección <i>Antigua</i> , Ciudad de México.	51	23	16.4	5.30

Dimensiones en varas	Clave	Ubicación	Alto	Ancho	Prof.	Peso
1/2	NJ9	Carboneras Corpus Christi Madrid 1	41.6	20.4	14.8	2.75
1/2	NJ12	Convento de Santa Isabel, Valladolid, España.	41	18.8	12.8	2.04
1/2	NJ13	Convento de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia, España.	41.7	20.4	13.3	1.88
1/2	NJ16	Parroquia de Nuestra Señora de la Antigua, Palacios de Campos, Valladolid, España.	40	17.5	10.5	*
1/2	NJ17	Templo de Santa María del Pozo Bueno, Fuentes de Nava, Palencia, España.	40.5	18	12.4	2.22
1/2	NJ20	Colección particular Puebla	41	14	12.5	2.48
1/2	NJ36	Colección particular Madrid. Niño 5	40	23	7.5	2.23
1/2	NJ37	Colección Granados, Madrid.	41.8	15	11.5	1.90
1/2	NJ42	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Gordito”	42.5	18	15.5	5.66
< 1/4	NJ38	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Pelirrojo” de los Mellizos	25.6	11.2	8	800gr
< 1/4	NJ39	Convento del Santo Ángel de Sevilla, “El Moreno” de los Mellizos	25	11.8	9	820gr
< 1/4	NJ40	Templo del Santo Ángel de Sevilla, Niño Jesús de San Antonio	25	13.2	7	760gr
< 1/4	NJ41	Ermita Nuestra Señora de Escardiel, Castilblanco, Sevilla.	26	9	8.5	760 gr
Niño dormido	NJ6	Convento Corpus Christi, Valladolid, España	11.5	39	17	3.35
Niño dormido	NJ19	Niño dormido Museo Nacional de Escultura No. Inv. 740	14	41	20	*

A imagen y semejanza

Debido al elevado número de encargos de imágenes infantiles de Cristo, algunos obradores especializados hispalenses buscaron un método concreto de fabricación para el que se retomó el sistema de moldes y el empleo de aleaciones de bajo punto de fusión menos nobles que el oro, la plata y el cobre. Como se ha esbozado, la técnica de la cera perdida permitió generar imágenes que reproducían con un refinado grado de mimesis sus rasgos y valores escultóricos. Aunque solo hemos logrado acceder al interior de algunos infantes, resulta prácticamente lógico pensar en los sistemas de elaboración ya referidos al iniciar este capítulo. Así, tras obtener un contramolde de cerámica o yeso, éste luego fue rellenado con cera y con el mismo material le fueron contruidos los pivotes de alimentación sobre el que luego se realizaría un nuevo vaciado de material refractante. El último al cocerse mantendría la forma que la cera antes ocupó y que, posteriormente le sería vaciado en su sitio la amalgama de plomo y estaño; este trabajo, se realizaría en distintas partes según la apertura o estrechez de la composición escultórica. Conseguido el *nuevo original* salido del molde, éste luego recibiría los pertinentes procedimientos pictóricos de gran semejanza a aquellos seguidos en cualquier otro tipo de imaginería religiosa, evidenciando un alto nivel de especialidad para su encarnado, igual o equiparable al trabajo de tallas e incluso al de platería policromada, en la que ciertas áreas eran reservadas para este procedimiento. Tomando todo lo anterior como referencia, a través del análisis pormenorizado de las figuras mediante la inspección visual y con lentes de aumento, el uso de videoscopía y la microscopía portátil, además de la posterior identificación de materiales en laboratorio, podemos proponer y aproximarnos a la forma genérica en que fueron fabricados.

Para este punto de la investigación seguiremos el proceso natural de su fábrica, por lo que iniciamos con la ejecución del soporte escultórico. Debido a su bajo punto de fusión y gran compatibilidad entre el material de soldadura y el que compone el cuerpo en ocasiones se dificulta discernir las uniones de las partes pues, a diferencia de las tallas lignarias en las que los movimientos y dilataciones naturales del soporte terminan delatando los ensambles, en este caso

además de las primeras razones, el lijado y los tratamientos posteriores contribuyen a ocultar los señalados ensamblajes. Por ello, tomando en cuenta estas consideraciones y más aún, que hasta el momento la bibliografía no ha reportado la localización de matrices de las que pudieran haber salido, es que proponemos su sistema a partir de lo observado de manera pormenorizada en algunas obras.

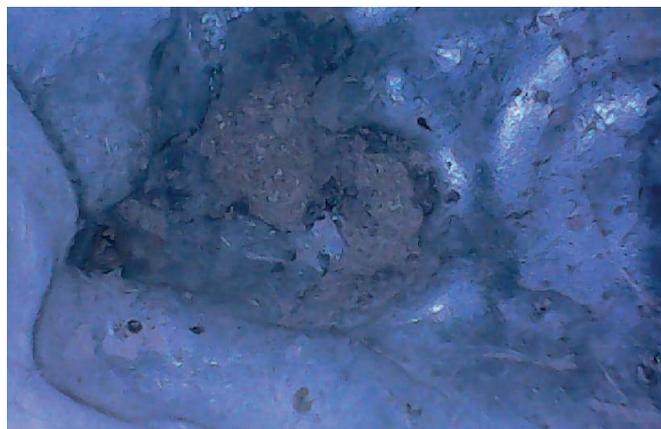


Fig 117

Es muy probable que el molde del que salieron las partes de estas figuras se compusiera de yeso, propuesta que encuentra cabida luego de su hallazgo en el interior de la cabeza del Niño de la Catedral de Puebla^(NJ1). En él localizamos una materia de apariencia arenosa y de color ligeramente café, adherida a la parte posterior del tupé central de la figura; material que se extrajo para su posterior análisis mediante SEM-EDX en el LDOA-IIE, determinando su naturaleza y composición [Fig. 117] El resultado del estudio elemental arrojó un importante porcentaje de azufre (15.88%) y calcio (23.10%), además de trazas de magnesio, aluminio, sílice, hierro y cobre, por lo que podemos proponer que se trata de un sulfato de calcio o yeso³¹⁷. Esto también encuentra correspondencia en la morfología observada en 300X dentro del microscopio electrónico de barrido, donde se distinguen con claridad las características agujas de un sulfato cálcico.

Así, consideramos que cada pieza de metal fue colada en al menos dos matrices por anverso y reverso, para luego acopladas entre sí por medios de ensamblajes, soldaduras y, en casos como el

³¹⁷ Desde un punto de vista estrictamente científico, el yeso es un mineral formado por sulfato de calcio dihidratado ($\text{SO}_4\text{Ca}\cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Sin embargo en la acepción común del término, también se llama yeso a las formas hemihidratadas de este mineral ($\text{SO}_4\text{Ca}\cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$), que tienen la propiedad de fraguar y adquirir consistencia sólida una vez amasadas con agua y dejadas secar. Muñoz Viñas, Salvador; Julia Osa e Ignaci Gironés *Diccionario Técnico Akal de Materiales de Restauración*. (Madrid: Akal, 2014), 319.

bronce madrileño, remaches de cobre. Para dar una mayor claridad en este procedimiento, pasamos ahora a su descripción a partir de la disección de los miembros del cuerpo y su constatación en las piezas estudiadas, de las que valga decir, fueron pocas en las que nos fue posible acceder a su interior. Proponemos que la cabeza fue colada igualmente en dos partes, una que contenía el rostro desde el cuello hasta el copete principal y la otra que iba de la nuca a la coronilla, misma que una vez lista, fue soldada al cuerpo posiblemente empleando plomo puro. [Fig. 118] La idea de que las cabezas fueron trabajadas por



Fig. 118

separado, tiene eco en obras que muestran una técnica mixta, en las que el cuerpo y parte de las extremidades fueron talladas en madera y luego la cabeza y manos fueron ensambladas para posteriormente recibir un policromado que unificaba las partes. La evidencia de esta técnica compuesta la hallamos en el ya referido Niño Grande de Las Teresas de Sevilla^(NJ³¹), pieza que puede tratarse, como ya hemos propuesto, de una talla de finales del siglo XVI y luego reformada hacia la segunda década de la centuria siguiente. La otra escultura que vuelve sobre estos usos mixtos, es una obra que ahora sumamos a la nómina de “tres cuartos de vara” (aproximadamente 60 cm), localizada en la Fundación Carlos Ballesta López, Granada, y cuya cabeza y busto se han descrito como metálicos (estaño fundido) y la anatomía restante es de talla³¹⁸ [Fig. 119].

³¹⁸ Para mayor información consulta descripción de la obra en el sitio web <http://fundacioncarlosballesta.com/en/node/200> consultado el 16 de octubre de 2018.



Fig. 119

Antes de pasar al resto del cuerpo, mencionaremos aquellos casos en los que antes de unir las partes se colocaron ojos de vidrio como un recurso para dotarlo de mayor *naturalismo*. Con la aplicación de postizos encontramos los infantes de Museo Nacional del Virreinato^(NJ14), el Manolito^(NJ30), Colección Granados, Colección particular de Puebla^(NJ20), el Gordito del Santo Ángel de Sevilla [Fig.120]^(NJ42), el del MET de Nueva York y el de Colección Antigua^(NJ44), por mencionar algunos. Del último, al lograr acceder al interior de la obra, percibimos la colocación de pastas a manera de contenedor que sujetan los ojos y los mantienen dentro de la cavidad evitando que se deslicen hacia el interior. Al respecto de la colocación de ojos en imágenes plúmbeas, Pablo Amador refiere que en el caso de la Virgen de Tegui, asociada a los

talleres de Legarda, los ojos de vidrio pintados “se insertan en la mascarilla, usándose un tipo de cera oscura, aplicada en caliente, e identificada como *micalau*”³¹⁹, técnica que podría acercarnos a la naturaleza de los materiales hallados en el infante de Antigua.

De regreso al cuerpo, para las piezas que conforman antebrazos y manos, estos fueron también trabajados en dos partes soldadas entre sí y luego unidas por acople, remache y soldadura a los brazos. Este tipo de unión es sumamente evidente en los casos ya presentados de bronce, tanto en el proporcionado por José Cámara y cuyo estado de conservación dejaba clara la zona de unión, como en la pieza de la sacristía de Peñaranda del Duero^(NJ28). Es también notable la unión en los dos niños premonitorios sobre la cruz conservados en Valladolid^(NJ6 y NJ19), ya que en la zona del antebrazo derecho, muestran claramente un cambio de textura y una línea que denota la referida parte de los acoples de las extremidades al cuerpo [Fig. 10].

³¹⁹ Amador, “Imaginería en madera policromada y plomo”, 1323-1324.

En el resto de la anatomía, esta fue elaborada igualmente en dos partes; una que contiene la frontal y otra el reverso. Así lo pudimos notar en el infante de la colección Antigua^(NJ44) y en uno de los del Museo Nacional del Virreinato^(NJ15). La unión se realizó en los costados de la pieza según se marca en una ligera fisura que recorre las piernas en sus bordes y en cuyo interior notamos gotas de soldadura y una línea con relieve correspondiente a la unión de anverso y reverso.

Otra posible variante constructiva es la localizada en el Niño de la Catedral de Puebla, en él se observa, además de la conformación en dos partes de las extremidades, una interesante marca, a modo de grieta, que casi de forma rectangular recorre la espalda a manera de “tapa”, lo que nos lleva a pensar en más de un modo para ensamblar, quizás según el taller del que procedieran estos vaciados y sobre el que convendría realizar mayores indagaciones en futuros estudios internos de más piezas.

En el caso de los pies, consideramos que siguen el mismo sistema constructivo que las manos. Existen también algunas otras huellas constructivas que conviene atender; son los casos de las deformaciones localizadas en los tobillos de muchas de estas figuras, y que quizás surgieron por los pernos, en ocasiones de hierro, que desde la peana se insertaban por los orificios de los pies hasta alturas variables en las piernas de las figuras. Pudiera ser que en algunos casos, la mayor dureza de estos pernos frente a la contrastada suavidad de la aleación, sumadas a una manipulación incorrecta o forzada se tradujo en este tipo de deformaciones, sin descartar tampoco su hipotético vínculo con los procesos de colado o enfriado del metal.



Fig. 120

Posterior al trabajo de soldadura y unión de partes, la superficie metálica fue lijada para eliminar rebabas y evidencias del molde o de las uniones. Este proceso de refinado, permitiría a su vez contar con una superficie algo rugosa que garantizase el buen anclaje de los estratos policromos. Lo descrito se comprueba en un buen número de piezas en las que en ciertas zonas ha quedado a la vista el soporte y retratadas en él, las huellas que marcan la dirección de las escofinas [Fig. 121].

Antes de entrar en detalle sobre el proceder del encarnado, es preciso traer la cita de Pacheco en la que nos adelanta y esboza parte del proceder en este tipo de cosas “no muy reparadas”, haciendo énfasis en ciertas referencias que llaman de nuevo nuestra atención:

Y siguiendo mi intento, digo: que también en este tiempo con la demasía de cosas vaciadas, particularmente de Crucifijos y de Niños se ha introducido el encarnar de mate sobre todos los metales; y es de advertir, que si están las figuras bien reparadas, y son pequeñas, bastará emprimir una o dos veces lo que se hubiere de encarnar, con blanco y sombra al olio, pasándole en seco una lixa gastada; mas, siendo cosas mayores y Niños, o imágenes grandes, y no muy reparadas, demás de la imprimación espesa y con cuerpo de sombra y blanco y, por secante, un poco de azarcón y con lo mismo más duro, con el albayalde en polvo, habiendo plastecido los hoyos y hondos mal reparados, no me desagrada, para disponer las cosas mejor, y queden más lisas, encarnar primero de polimento, como se hace; si bien yo lo escusaría todas las veces que pudiese que, en efecto, tiene cuerpo y encubre los sentidos o golpes, de la buena escultura³²⁰.



Fig. 121

³²⁰ Pacheco, *El Arte de la Pintura*, 502.

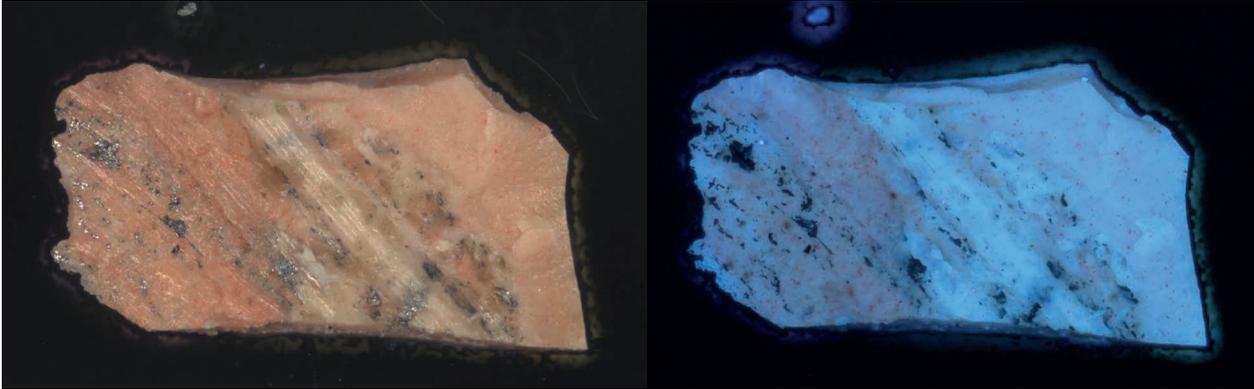


Fig. 122

El análisis de este párrafo nos vuelve sobre lo que las propias obras narran en su materialidad, misma que extractaremos ahora y luego se desglosarán puntualmente a medida que avancemos en la descripción de la técnica tomando algunos ejemplos concretos y las interpretaciones que realizamos de los análisis. Atendemos en primer lugar la manera en que Pacheco denomina a estas producciones como “no muy reparadas”, haciendo quizás referencia, a los defectos propios que en ellas quedan luego de desmoldar, ensamblar y soldar; ahora bien, tampoco podemos descartar, en un sentido más teórico, al estatus que estas piezas tenían dentro del parangón de las artes, situándolas en un nivel inferior quizá por su proximidad a la seriación y, por lo tanto, a un arte mecánico, todo lo cual no deja de ser una hipótesis.

En este punto, aunque el tratadista no señala el procedimiento de lijado, al analizar diversas muestras en los microscopios ópticos, percibimos finas rebabas de metal depositadas en la zona inferior de la policromía, anexa al soporte escultórico, lo que concreta este proceder como un paso previo a la imprimación coloreada a la que luego daremos lugar. Las muestras a las que nos referimos proceden de los infantes de Santa Isabel^(NJ12), Museo Nacional del Virreinato^(NJ15, NJ18), Fuentes de Nava^(NJ17) [Fig. 122], Museo Nacional de Escultura^(NJ19), Las Teresas^(NJ30) y Museo Carmen Coronada^(NJ39, NJ40, NJ42). Como se evidencia dentro de este conjunto de piezas citadas, encontramos diferentes formatos e incluso iconografías, por lo que podemos deducir que es un paso común en la *cadena de producción* de diversos obradores.

Se ha introducido encarnar

El proceso de encarnado contempla algunos pasos previos o fases ocultas que son fundamentales en el camino de imitar la realidad de la carne, entre ellos, las imprimaciones coloreadas. Cristóbal Belda Navarro reconoce el valor del color “no sólo como un elemento de acercamiento a la realidad sino también como un signo metafórico muy por encima de su condición realista, pues “las estatuas—dice Dielafoy—hablaban a las almas piadosas un lenguaje más elocuente que los santos labrados en piedras blancas”³²¹. En nuestro caso de interés, la apariencia de las tiernas carnaciones infantiles es blanquecina, sumamente tersa y con frescores rosados que marcan coyunturas corporales y rubores del rostro. El trabajo de pulimento a base de cueros animales, permitió ocultar las huellas dejadas por los pinceles y el correr de las capas oleosas en superficie, a la vez de contribuir a fundir las zonas rosáceas con el resto de la piel”³²².

Retomando a nuestro particular guía, Pacheco, describe concretamente el uso de una imprimación espesa y no de un aparejo como sucedería en una talla policroma, ante los requerimientos específicos que precisa el metal tal y como lo señala su epígrafe. También para tal proceder refiere los mismos materiales en las preparaciones de pintura sobre lámina de cobre, aunque para estos casos concretos no alude al uso de azarcón (minio) y enfatiza que las capas serán delgadas con albayalde y sombra al óleo, extendido con los dedos y no con brocha. Un procedimiento extra en la preparación de láminas metálicas para recibir luego la pintura es el

³²¹ Cristóbal Belda Navarro, “La pintura en la escultura” en *Escultura y teoría de las artes* (España: Universidad de Murcia, 2015),307.

³²² A propósito de lo último, es preciso retomar la puntualización que María José González realiza al respecto del término más correcto para nombrar a las pieles empleadas para el pulido de encarnaciones. La autora señala que los términos “corete” y “vejiga” no pueden usarse como sinónimos para este procedimiento, pues aunque se logren resultados similares, no tienen nada que ver entre sí, pues “los coretes están elaborados a partir de piel curtida, mientras que la vejiga es el órgano urinario de los mamíferos vertebrados. María José González López, “Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo” en *Las encarnaciones de la escultura policromada*. (Madrid: ICCOM-CC-Grupo Español de Conservación, 2018), 273-300.

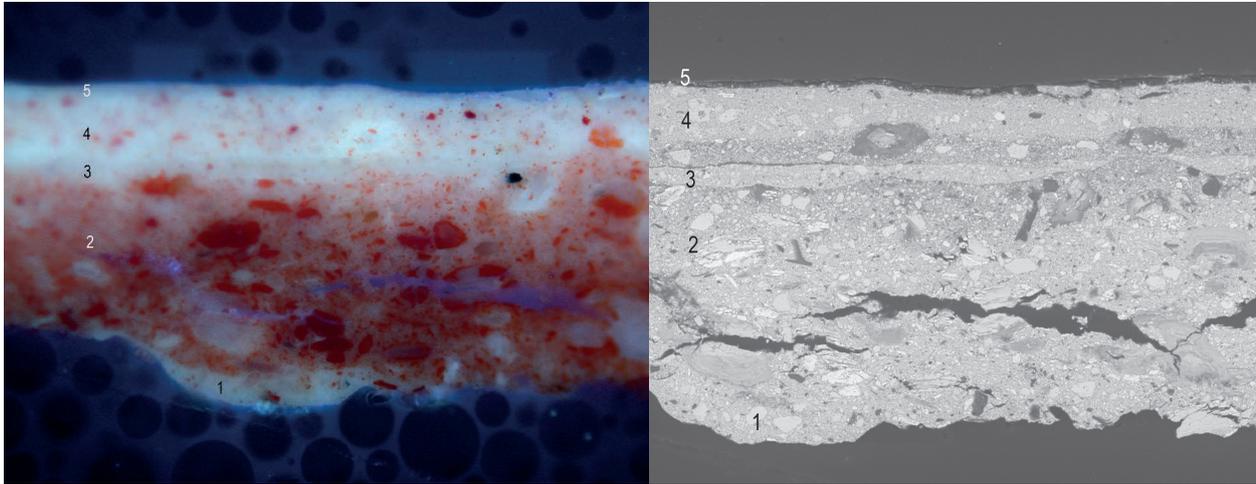


Fig. 123

descrito por Palomino, quien sugiere frotar con un ajo el metal para ayudar a que la imprimación y el color se adhirieran bien³²³. Aunque al momento no hemos identificado en análisis científicos la presencia de algún material orgánico entre el soporte y las imprimaciones, mantenemos la hipótesis que la propia naturaleza de la imprimación a base de albayalde y minio en aceite secante de lino³²⁴, junto con el soporte escultórico de similar composición favoreció un fuerte anclaje de los estratos, entre el metal y las fases ocultas de la policromía. Lo anterior es evidente en el infante del templo de Santiago en Medina del Campo, cuya analítica evidenció el grosor de esta compuesta por albayalde, minio y carbonato de calcio, que a su vez, mantiene un efectivo anclaje y compatibilidad que se muestra en la siguiente capa, en la que además de los materiales ya mencionados, se añade bermellón como elemento colorante para entonar la carnación [Fig. 123]³²⁵.

³²³ Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, 315.

³²⁴ Según se comprobó en la analítica de las muestras NJ1M3, NJ11M2 y NJ13M3 realizada en Arte Lab.

³²⁵ Arte-Lab, *Estudio de los materiales presentes en las micromuestras tomadas de esculturas policromadas que representan al Niño Jesús*, referencia 3L_2018. (Madrid: Arte Lab, 2018), 12.

Es así que pasamos ahora al empleo en dichas imprimaciones del azarcón, minio o minio de levante, cuya naturaleza es básicamente un tetraóxido de plomo (Pb_3O_4), mismo que se obtiene por la calcinación del blanco de plomo o albayalde³²⁶. Bruquetas describe que su uso como pigmento en la pintura no fue frecuente luego del siglo XVI, cuando cobró fuerza como secativo en la pintura al óleo³²⁷, por lo cual es perfectamente aplicable a estas preparaciones. En el caso concreto de nuestras piezas en estudio, consideramos que su uso, además de secativo para el albayalde y favorecedor del anclaje de las capas de color, mantiene un importante protagonismo óptico en la apariencia de las carnaciones, a tal punto utilizado que, en ocasiones, se emplea una capa que prácticamente se compone de este material. Lo anterior es muy evidente en las zonas con faltantes y despostilladuras del Niño de Carrión de los Condes^(NJ13), donde la analítica reveló una cantidad considerable de este estrato de color naranja intenso, como también en los casos de Medina del Campo^(NJ11), Museo Nacional del Virreinato^(NJ14) y uno del Museo Carmus^(NJ25) [Fig 124]. En el reverso de la muestra observamos una capa sumamente homogénea en color con algunas partículas más intensas que luego en su estudio estratigráfico puntual se relevarán por su variada granulometría que tiende hacia una molienda gruesa con partículas de color naranja intenso y de formas angulares.

Siguiendo con lo expuesto por Bruquetas, al volver a Pacheco y su receta para fabricar este secante elaborado con aceite de linaza y azarcón, propone que físicamente lo que se obtenía “era un aceite prepolimerizado muy espeso, que aportaba a la pintura un secado más rápido y una película más lisa, más brillante y con menos tendencia a arrugarse o agrietarse”³²⁸. Los aspectos ya señalados por la referida autora, sin duda eran parte de los objetivos que se perseguían en estas imágenes que por su desnudez, requerían un minucioso trabajo de encarnado y tersura. La presencia única de aceite entre el soporte y la encarnación resulta atípica, siendo lo más cercano

³²⁶ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 164.

³²⁷ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 164.

³²⁸ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 164.



Fig. 124



a este fenómeno la posible decantación de aceite de linaza en la mezcla policroma del Niño de La Laguna^(NJ3), que además carece de imprimación naranja, pues en el reverso de la muestra se observan las partículas de peltre atrapadas parcialmente en esta capa grasa por debajo de la carnación original. Sin embargo, son notables también los casos que evidentemente parten de la misma matriz escultórica pero, cuyo trabajo de policromías es disímil entre sí, aspecto sobre el que habría que profundizar y realizar los cotejos necesarios [Fig. 125].

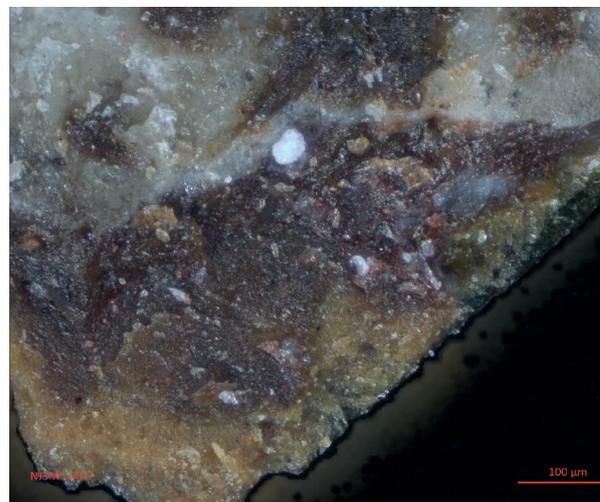


Fig. 125

De esta manera, concluimos que lo dicho por Pacheco en el párrafo que encabeza nuestro análisis, cobra suma relevancia cuando señala que “demás de la imprimación espesa y con cuerpo de sombra y blanco y, por secante, un poco de azarcón”, ya que el “poco” de azarcón es en estos casos analizados, es por el contrario sumamente elevado en piezas como las de Alba de Tormes, Museo Nacional del Virreinato [Fig. 126 y 127] y Medina del Campo. Esto se confirmó mediante SEM-EDX cuando al estudiar la composición de esta capa concreta en los niños señalados se localizó un elevado número de plomo. Al respecto, el necesario cruce de información entre el análisis visual directo —en aumentos con microscopio óptico y luego en MEB—, nos permite afirmar que la capa por sus propiedades y características de brillo y color se trata de minio o azarcón mezclado con albayalde, pues aunque los estratos siguientes de encarnado presentan un elevado número de plomo —NJ14 presenta 89.03 de Pb y trazas de Ca, Al y Na; NJ24 un 85.04 de Pb y trazas de Ca— éste corresponde a la matriz de blanco de albayalde que sirve para la mezcla rosada que terminará por encarnar. Resta decir, que a modo de confirmación, se contrastaron estos resultados con lo hallado en otros estudios como el realizado por José Andrés de Leo, en cuya investigación “Platería policromada en la Nueva España: el caso de la antigua

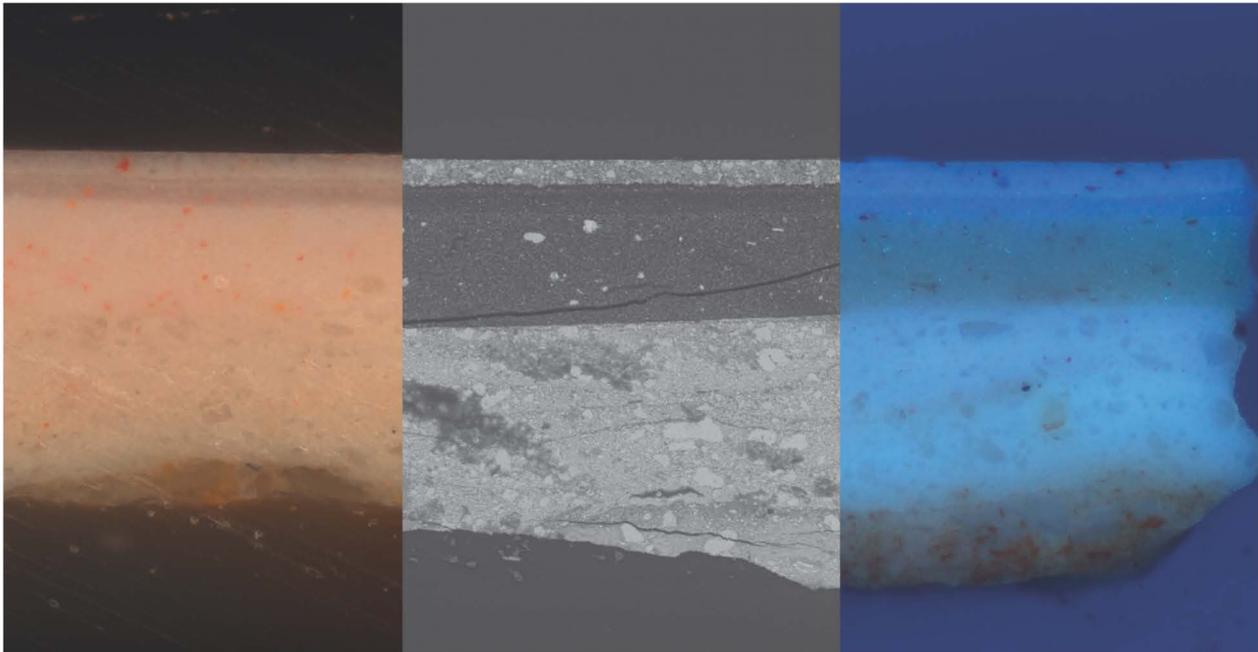


Fig. 126

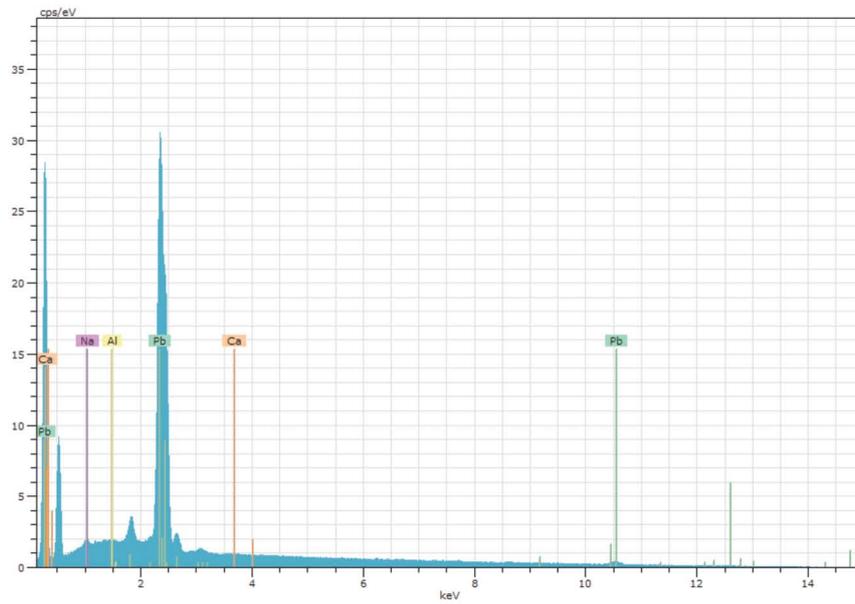


Fig. 127

pila benditera de la sacristía de la Catedral de Puebla de los Ángeles” realizó análisis puntuales a dos estratigrafías de plata policromada de la citada pieza, y en las que vuelve a encontrarse una imprimación compuesta por albayalde, pero a diferencia del minio, lo hallado en la benditera poblana fue mercurio, es decir bermellón, elemento menos frecuente en nuestras imprimaciones de imágenes plúmbeas³²⁹.

Siguiendo una secuencia lógica de trabajo pasamos ahora a la encarnación o encarnadura, la cual se considera como el tratamiento pictórico de las carnes humanas en la imaginería policromada a base de tonos al óleo que imitan las zonas desnudas, rostros, brazos, pies y torso. La pintura más apta encarnar es la integrada por albayalde más graso y barniz³³⁰. Será hasta 1732 que en el Diccionario de autoridades encontremos el término encarnación aludiendo en su significado a los materiales empleados en su ejecución: “Encarnación. Tinta de albayalde, rojo, y aceite graso de linaza o de nueces, de color carne, para encarnar las figuras de escultura”³³¹. A propósito de las tonalidades de carne, Constantino Gañán señala que las realizadas por “la Escuela Andaluza, sobre todo las de Granada son mucho más claras que las castellanas [en las que] Sevilla se sitúa en un nivel intermedio”³³².

Por su parte, Bruquetas recuerda que hacia el final del Quinientos se producen cambios estilísticos vinculados al Naturalismo, por lo que los tan extendidos encarnados a pulimento comenzarán a ceder sitio a las encarnaciones mates en busca de un efecto más realista en la escultura, además

³²⁹ Andrés De Leo Martínez, “Platería policromada en la Nueva España: el caso de la antigua pila benditera de la sacristía de la Catedral de Puebla de los Ángeles” en Nuria Salazar y Jesús Paniagua, *El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (México-León, Esp.: INAH-Universidad de León, 2019), sin pág.

³³⁰ Pedro Echevarría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra* (Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 1990), 209.

³³¹ Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española 1732: 434,2-435 en González, “Las encarnaciones”, 282-286.

³³² Gañán, *Técnicas y evolución*, 159.

de que posibilitaba el posterior retoque³³³. Esto queda bien claro en el texto de Pacheco quien se consideraba uno de los introductores de esta técnica a Sevilla y tenía especial predilección por su uso según se lee en su *Tratado*: “Quiso Dios, por su misericordia, desterrar del mundo estos platos vedriados y que con mejor luz y acuerdo, se introduxesen las encarnaciones mates, como pintura más natural y que se dexa retocar varias veces”³³⁴.

En efecto, como se habrá de notar en múltiples ejemplos de la imaginería hispalense y andaluza, esta técnica fue empleada durante la primera mitad del XVII por muchos de los artistas de entonces, siendo uno de los máximos exponentes, Alonso Cano³³⁵. No obstante, en el caso de los niños de plomo, estos se encarnaron a la vieja usanza, pues, como lo indica la cita al no estar *muy reparados*, Pacheco admite el uso de encarnaciones al pulimento: “no me desagrada, para disponer las cosas mejor, y queden más lisas, encarnar primero de polimento, como se hace; si bien yo lo escusaría todas las veces que pudiese que, en efecto, tiene cuerpo y encubre los sentidos o golpes, de la buena escultura”³³⁶.

Conviene traer a cuenta un hecho que resulta significativo, ya que el icónico Niño del Sagrario, quien en un origen muy probablemente estuvo encarnado con acabado mate por Gaspar de Regis, luego de la modificación de 1629 por Pablo Legot, al añadir las nuevas manos, con seguridad fue encarnado todo al pulimento, como sucedía con las figuras enteramente de plomo. Sin embargo, las múltiples intervenciones históricas y restauraciones que ha tenido la pieza a lo largo del tiempo, deja este aspecto simplemente a modo de hipótesis [Fig. 128]. Proponemos este mismo proceder para el Niño Grande de Las Teresas^(NJ31), y al que consideramos posiblemente intervenido por Legot cuando realizó los trabajos de policromía de las figuras del retablo de San José. En este infante, se realizaron dos sondeos estratigráficos, uno que corresponde a la zona

³³³ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 412.

³³⁴ Pacheco, *El Arte de la Pintura*, 497.

³³⁵ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 413.

³³⁶ Pacheco, *El Arte de la Pintura*, 502.



Fig. 128

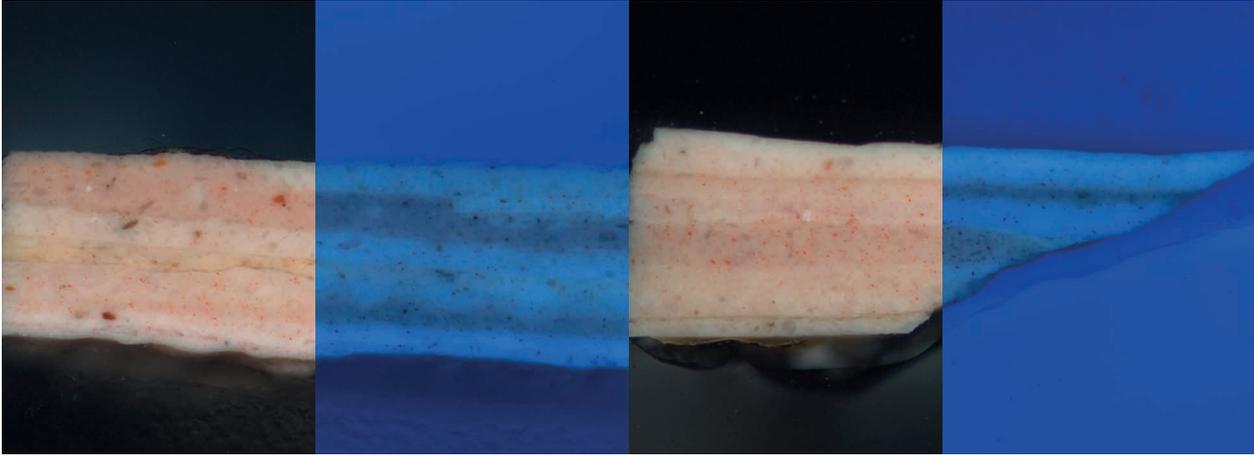


Fig. 129

de la madera en los antebrazos y otro al metal el cuello. Al respecto, los análisis confirmaron lógicamente un mayor número de estratos en la zona de talla frente a la de metal, lo que puede apuntar que el dicho niño sea el que aparece en el inventario de 1593 del cenobio carmelita. La muestra NJ31M3 correspondiente a la carnación sobre madera presenta aproximadamente 10 estratos entre preparaciones, sellados y repolicromías, mientras que la NJ31M2, extraída de un punto sobre el soporte metálico, tiene entre 7 y 8 capas [Fig. 129 y 130]. Es por ello que puede confirmarse que se trata de una intervención posterior. Esto resulta elocuente pues el fenómeno de los niños vaciados de plomo alcanzará su eclosión a partir de la segunda década del siglo XVII, así que no podría argumentarse que su diseño contempló desde su concepción una técnica mixta, sino que se trata de una adecuación de la pieza a finales del XVI y que luego, según nuestra propuesta, insistimos pudo ser intervenido por Legot.

Antes de pasar a describir el proceder tan conocido de una encarnación al pulimento según Pacheco, consideramos oportuno retomar las cualidades que gracias a esta técnica se le asociaban como su “aspecto liso, limpio de la película pictórica [que] no distorsiona la visión y deja resbalar

la luz dándole un aspecto muy hermoso”³³⁷. El ya citado empleo de azarcón por el tratadista, para plastecer los defectos de los Niños, encuentra también cita en la mezcla que lo refiere como ingrediente en la receta para las “encarnaciones de polimento al olio” donde vuelve a cobrar protagonismo junto con el albayalde y el aceite para las encarnaciones *hermosas*:

[...] de imágenes, o niños, el aceite grasoso; y, si es naturalmente engrasado con el tiempo será mejor; y más si se purifica como enseñamos; y si lo queremos hacer para que sirva luego, tomando la cantidad conveniente de aceite de linaza claro en una olla, y unos dientes de ajos mondados, y una miga de pan con un poco de azarcón en polvo, se le puede dar un hervor al fuego hasta que el pan y los ajos se tuesten y colarlo después de frío, y usar luego dél. Si es verano y se quiere hacer más despacio, echándole al aceite albayalde y azarcón en polvo, y teniéndolo quince días al sol fuerte en una redoma de vidrio, meneándolo cada día y colándolo después, será muy bueno³³⁸

El análisis de policromías confirmó el empleo de azarcón y albayalde en las primeras capas aplicadas sobre el soporte tanto con fines de preparación y “remiendo”, como de entonación para la encarnadura. De esta manera tal como ya lo señala Bruquetas³³⁹, el albayalde fue imprescindible en las encarnaciones al pulimento, del que se requería que fuera de calidad como ya Pacheco lo refiere en sus especificaciones: “los albayaldes para las encarnaciones de las vírgines y ángeles sean de benecia”³⁴⁰

Continuando con el maestro gaditano, líneas más adelante de la cita referida, menciona los materiales y procedimientos dedicados al color y el acabado de superficie:

³³⁷ Gañán, *Técnicas y evolución*, 161.

³³⁸ Pacheco, *El arte de la pintura*, 495-496. .

³³⁹ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 413.

³⁴⁰ Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 413.

Si la encarnación ha de ser hermosa, se temple con bermellón sólo y, si más tostada, se le puede echar buena almagra y ocre a olio; y si los ojos, cejas y boca se abren en fresco, será mejor, porque todo se seca y queda igualmente con lustre y, si no hay tanta destreza en esto, se abren después de seca la encarnación. Los coretes para polirla, blancos y de guantes, se han de tener en agua siquiera dos días, haciendo uno como cabeza de dedo del que señala hasta la mitad y otro suelto, que parte dél se puede resolver en un pincel para polir los hondos; antes desto se estiende y da con brochas ásperas, crispiéndola y poniéndola igual; y es bien usarla en mala escultura, porque, con las luces y resplandor, se disimulan sus defectos³⁴¹.

Atendamos en primer lugar lo conocido por bermellón para ese momento, tomando para ello en consideración las variantes filológicas que el término ha tenido a lo largo del tiempo. En el siglo de oro español, por bermellón, eran entendidos dos pigmentos de semejante color pero de naturaleza distinta. También conocido como cinabrio, Bruquetas refiere que éste: “es un producto mineral natural de color rojo, mismo que se obtiene de forma natural de la trituration del mineral [...] En la época clásica se conocía bajo el nombre de minio³⁴²”; las minas y yacimientos producían dos formas distintas de dicho pigmento rojizo: “el azogue o mercurio y el bermellón o cinabrio”. Sobre los procedimientos de obtención la autora retoma a El Doctor Laguna quien describe ambos tipos: “Del cinabrio nuestro común (el cual se llama bermellón en Castilla) tenemos dos diferentes, una de las cuales es mineral y otra se hace con artificio. La mineral es una piedra roja y muy grave que tiene muchas venas de azogue, cogidos e incorporados juntamente al fuego”³⁴³

Sin embargo, está técnica de mezclar albayalde y bermellón en *encarnaciones hermosas* en madera, no es aplicable a todos los *niños de plomo*, pues en los estudios realizados en nuestro *corpus* no fue una constante la presencia de mercurio en los picos elementales, a diferencia del alto contenido

³⁴¹ Pacheco, *El arte de la pintura*, 496.

³⁴² Sobre éste último pigmento, ya especificamos que su naturaleza es distinta, pues procede de la calcinación del albayalde.

³⁴³ Dioscórides, rd. 1983, Cap. LXVIII, L. V. en Bruquetas, *Técnicas y materiales*, 163.

de plomo en las partículas naranjas que entonan los encarnados, y que corresponden a minio. Por lo anterior, la receta de Pacheco para encarnar las figuras *no muy reparadas*, sí guarda eco en los niños de plomo, pero para lograr el color de la piel cercano a los tonos rosáceos que daría el bermellón se sustituye por laca roja denominada carmín. No obstante, no deben dejarse de lado los análisis realizados al Niño Jesús del Palacio de San Telmo en Sevilla, en el que los estudios realizados por el IAPH arrojaron una encarnación compuesta por albayalde y bermellón como lo refiere su informe de conservación³⁴⁴. Lo mismo sucede con el caso del Niño del Sagrario cuya primera policromía “está compuesta por una capa de preparación y una capa de color a base de bermellón, blanco de plomo y trazas de tierra roja u ocre”³⁴⁵. Aunque en nuestras piezas, no identificamos con precisión el tipo de laca empleada, las finas partículas magentas y la presencia de algunos elementos de los grupos 1 y 2 de la tabla periódica como, potasio, calcio y sodio, pueden ser picos correspondientes a las matrices que aglutinan las partículas orgánicas.

Tomaremos como ejemplo dos de las esculturas más representativas y menos intervenidas, cuyas muestras además fueron analizadas en distintos laboratorios. Corresponden con el niño del museo carmelita de Alba de Tormes^(NJ24) estudiado en el IIE-UNAM, y el de Medina del Campo en Valladolid, cuya evaluación correspondió a Arte Lab, Madrid. Del primero, observamos de inicio la capa ya referida de azarcón con alto contenido de plomo correspondiente al minio y el albayalde de la imprimación. Sigue una capa policroma, cuya matriz es naranja claro y homogénea, dentro de la cual se distinguen dos tipos principales de cargas, unas que pueden corresponder a algunas partículas aisladas, angulosas, blancas, translucidas y menos refinadas, que quizás procedan del propio albayalde, y el segundo grupo constituido por una gran cantidad de partículas naranjas de minio, en las que se nota dos distintos granos de molienda, unas pocas de formas angulosas y

³⁴⁴ Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención Niño Jesús, retablo mayor Palacio de San Telmo, Sevilla*. Sevilla: IAPH, 2008) consultado el 11 de febrero de 2018 en el sitio web:

https://www.iaph.es/web/canales/conservacion-y-restauracion/catalogo-de-obras-restauradas/contenido/Nino_Jesus_San_Telmo.html

³⁴⁵ Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, 22.

otras con mayor refinamiento que en mucho menor escala repiten la morfología del minio tanto de la imprimación como con las otras que comparte estrato. El análisis elemental arrojó en esta pieza una alta cantidad de plomo compuesta por albayalde y minio, aunque a diferencia de lo encontrado en la imprimación aquí se invierte la cantidad del primero frente al segundo, que funge como materia colorante. La siguiente capa que contribuirá a dar la *encarnación hermosa*, es un estrato de color rosa pálido, y en él, encontramos su matriz rica en albayalde, una reducción notable de partículas de minio, y resulta llamativa la presencia de pequeñas partículas magenta de formas redondeas y distribución heterogénea que al realizar el análisis SEM-EDX arrojó, además de plomo, la presencia de Sílice (2.03%), Calcio (0.34) y Aluminio (0.4%). Lo anterior, nos confirma que puede tratarse de una laca orgánica de la cual solo podemos reconocer las matrices alcalinas que las sustentan.

En el caso de Medina del Campo, de los estudios realizados en Arte Lab se obtuvieron los siguientes resultados, mismos que han quedado condensados en la siguiente tabla:

Capa	traslucido	Espesor (µm)	Pigmentos / cargas	Observaciones
5	traslucido	0-5	-	barniz
4	rosáceo	50	albayalde; bermellón, minio, carbonato cálcico	capa de pintura aplicada en dos manos
3	rosáceo	5-7	albayalde, bermellón carbonato cálcico	capa de pintura
2	anaranjado	100-125	minio; albayalde, carbonato cálcico	capa de pintura
1	rosáceo	0-15	albayalde; carbonato cálcico; minio	

De estos resultados llama la atención el uso de bermellón, pues de los veinte casos analizados en el IIE-UNAM, únicamente localizamos su presencia en la escultura del Niño dormido sobre la cruz del Museo Nacional de Escultura. De esta última, valga decir que presenta dos encarnaciones, identificando mercurio, correspondiente al rojo bermellón, entremezclado con lacas rojas en el repolicromado (M4, M5 y M6), mientras que la encarnación original solo nos muestra como elementos colorantes partículas rojas de laca, según lo interpretamos por la presencia de alcalinos.

La siguiente tabla, ofrece de manera sintética y con los porcentajes su cantidad y localización, cuya numeración sigue la lógica superposición de las capas policromadas:

	Mass percent (%)								
Spectrum	Na	Al	S	K	Ca	Ti	As	Hg	Pb
NJ19M4 1	1.05			0.03	0.57	0.07			86.16
NJ19M4 2	1.15			0.04	0.32	0.04			87.71
NJ19M4 3	1.24	0.76		0.19	1.11				88.19
NJ19M4 4	1.25			0.16	0.48			4.79	82.73
NJ19M4 5	1.52			0.23	0.60			0.25	79.38
NJ19M4 6	0.28		13.73	0.01	0.31	0.03		52.73	
NJ19M4 7	0.98				0.82	0.08			88.28
NJ19M4 8	0.98			0.01	7.59				70.89
NJ19M4 9	1.12			0.13	6.32	0.06	1.63		78.86
Mean value	1.06	0.76	13.73	0.10	2.01	0.06	1.63	19.26	82.78
Sigma 0.34	0.00	0.00	0.09	2.83	0.02	0.00	29.07		6.13
Sigma mean	0.11	0.00	0.00	0.03	0.94	0.01	0.00	9.69	2.04

Mean value: 1.06 0.76 13.73 0.10 2.01 0.06 1.63 19.26 82.78
Sigma: 0.34 0.00 0.00 0.09 2.83 0.02 0.00 29.07 6.13
Sigma mean: 0.11 0.00 0.00 0.03 0.94 0.01 0.00 9.69 2.04

Recordemos que una de las recetas de laca carmín más comúnmente empleadas hasta el siglo XVIII se componían de un sustrato de alúmina amorfa hidratada, “resultado de la reacción entre el alumbre potásico ($\text{AlK}(\text{SO}_4)_2 \cdot 12\text{H}_2\text{O}$) y un alcali—que puede derivarse de las cenizas de los árboles—. También pueden agregarse otros compuestos como el sulfato de calcio y potasio o el carbonato de calcio en las formulaciones”³⁴⁶. Al respecto, Ralph Mayer describe que en estas lacas carmesí lo que se pretendía era “lograr un rojo transparente que se convirtiera en rosa puro al diluirlo con blanco”³⁴⁷ tal y como lo aparentan las *tiernas* carnaciones de los infantes.

³⁴⁶ Elsa Arroyo Lemus, Manuel Pesqueria y Witold Nowik, “Paños labrados de carmín en la pintura novohispana” en Miguel Fernández Félix, *Rojo Mexicano: La grana cochinilla en el arte*. (México: Secretaría de Cultura, 2017), 165.

³⁴⁷ Ralph Mayer, *Materiales y técnicas del arte*(Madrid: Tursen S.A./ Hermann Blume, 1993),154.

Es necesario mencionar que el trabajo de encarnación sobre metal, en contraposición a los realizados sobre la madera, no guarda gran diferencia en la época de ejecución; su variante será la aplicación de los aparejos, pues las imprimaciones y policromías coinciden en materiales y tecnología. María José González en lo referente al estudio de encarnaciones al pulimento señala, tomando como partida a Nunes y a Pacheco, que ésta se realiza:

cuando la escultura está aparejada e imprimada o “cuando los rostros y demás están labrados toscamente o en la pasta”. Ambos describen una encarnación de composición muy similar: color carne realizado con una base de albayalde molido con aceite graso y azarcón, o de albayalde y aceite graso o, barniz de guadamacileros, mezclado con los pigmentos que quieras o, con bermellón u ocre y almagra³⁴⁸.

Adelante, la autora realiza un estudio comparativo entre los materiales empleados en doce esculturas intervenidas por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el que se incluye la ya citada pieza de metal de San Telmo en la que a diferencia de otras piezas analizadas ahora, la imprimación no es coloreada y está compuesta por albayalde y calcita. Del análisis, González concluye que “los pigmentos empleados en las encarnaciones coinciden en general con los recomendados por Pacheco y Nunes, a excepción de las trazas de amarillo de plomo y estaño detectadas en el *Gran Poder*”³⁴⁹. Además, resalta que en los casos estudiados la encarnación a pulimento normalmente aparece aplicada en varias manos, detectándose mayoritariamente dos capas en las estratigrafías³⁵⁰. Estos elementos también se hallan en otras piezas del momento como el colosal San Cristóbal realizado por Martínez Montañés y cuya análisis elemental realizado por el IAPH, en la zona de encarnaciones arrojó los siguientes resultados:

³⁴⁸ González López, “Las encarnaciones”, 279.

³⁴⁹ González López, “Las encarnaciones”, 287

³⁵⁰ González López, “Las encarnaciones”, 287.

Las carnaciones en las muestras extraídas de la pierna derecha y de los brazos presentan tres estratos comunes: un estrato grueso compuesto por blanco de plomo, bermellón, azurita, tierra roja y trazas de minio; un estrato de color rosado (algo más oscuro) compuesto por blanco de plomo, calcita, tierra roja y ocre y otro, de color rosado, compuesto por blanco de plomo, calcita, bermellón, tierra roja, ocre y amarillo de plomo y estaño. Superpuestos se aprecian otros estratos que varían según la localización de la muestra, en los que se han identificado pigmentos más recientes³⁵¹.

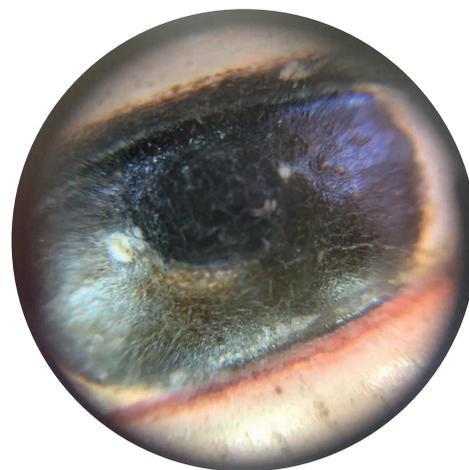


Fig. 130

Para finalizar el trabajo de encarnado de los infantiles, no queremos dejar de lado el remate que concluirá las imágenes, esto es, la policromía de frescos, ojos, pestañas, cejas, cabello y sus respectivos peleteados [Fig.130]. Estos trabajos propios del policromador son descritos por Echeverría Goñi como aquellos:

retoques a punta de pincel [que permitían] acabar de caracterizar a cada figura de acuerdo con su edad, sexo, compleción y actividad. [...] Con pincel se ejecutaron ojos, bocas, cejas. [...] En los ojos suelen aparecer pintados el iris y la pupila; los labios presentan tonos de carmín o rojo; golpes sonrosados circundan las mejillas, codos y rodillas; cabellos [...] con mechones cuidadosamente ordenados, suelen ir pintados de negro u ocre oscuro y más excepcionalmente se doran imitando el pelo rubio³⁵².

³⁵¹ Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, *Análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos San Cristóbal*, (Sevilla: IAPH, 2007), sin pág.

³⁵² Echevarría Goñi, *Policromía del Renacimiento*, 213.



Fig. 131

Volvemos necesariamente a Pacheco, quien describe el proceder de estas imágenes ya sea entonando mediante tonos pardos directamente sobre el metal o bien aplicando oro y luego matizando con lacas pardas: “Acostumbraban algunos dorar de oro mate los cabellos de las imágenes y de los niños, y oscurecerlos después con sombra de Italia al olio; ya se va esto dexando, y se hace por mejor camino en las encarnaciones mates que hoy se usan, porque ya pocas cosas se encarnan de polimento...”³⁵³

Sobre estos procederemos queremos situar tres ejemplos que dan cuenta de maneras diferentes en imitar el cabello. Ambos, pertenecientes al mismo grupo de tres cuartos de vara pero con notable diferencias. El primero es el infante de Sancti Spiritus^(NJ26) [Fig. 131] en el que gracias al minucioso trabajo de restauración podemos reconocer que su policromía se trata de la original. Su peleteado tiene un rico juego de caprichosos y ligeros cabellos que parten de los bucles elevados y se enroscan en la frente con un cuidadoso pincel³⁵⁴. Las otras obras que referiremos ahora, son los infantes del Museo Nacional del Virreinato^(NJ18) [Fig. 62] y de la Catedral de Puebla^(NJ1), pese al mal estado de conservación que presenta la primera, ambas mantienen el dorado del cabello y su respectiva sombra al óleo para matizarlo, dando la apariencia de unos rizos de oro³⁵⁵.

³⁵³ Pacheco, *El Arte de la Pintura*, 496-497.

³⁵⁴ En este apartado y como resultado de las últimas incorporaciones a nuestra nómina, no queremos dejar de señalar el esmero que de este tipo de recursos pictóricos que sirven de transición entre los volúmenes, como se pone en evidencia en el infante de la Colección Reyes Duque, Tenerife. En este caso encontramos una base de cierta tonalidad ambarina, perfectamente fundida con las carnaciones, al que se solapan una vez dado el color del cabello, finas pinceladas para el peleteado.

³⁵⁵ Un ejemplo del dorado y color en los cabellos lo desarrollamos en el espacio que dedicamos a la intervención del Divino Infante de la Catedral de Puebla. Al respecto véase el siguiente capítulo.

La materia en resumen

El cotejo entre la tradición gremial, la tratadística y los distintos análisis particulares de cada una de estas piezas, nos permite hoy, según lo expuesto a lo largo del capítulo, tener una aproximación a la manera de fabricar un *niño de plomo* desde su soporte hasta sus capas policromas. Al diseccionar el párrafo de Pacheco que alude a estos vaciados, podemos ahora afirmar que el proceder descrito por el maestro andaluz es bastante cercano a lo hallado en la propia materia, pero tal y como describimos, en las particularidades es en la que encontramos la mayor riqueza, pues constatamos que aunque apegadas a la tradición, cada obra desde su materialidad resulta un documento individual que narra y pone a discusión el valor que estas producciones seriadas tuvieron y en las que su número no compite con la calidad en su proceder. Los análisis realizados en los soportes escultóricos, confirmaron lo que la bibliografía especializada en el tema ya proponía como material escultórico, un peltre. Sin embargo, tras nuestro estudio pormenorizado en laboratorio y el cruce de información entre la relación porcentual de elementos y el estado de conservación de determinados grupos de piezas, podemos deducir las propiedades y características físico-mecánicas que en determinados grupos de piezas fueron experimentando los obradores mediante las distintas aleaciones.

En el caso de las policromías, el texto de Pacheco vuelve a tornarse referencial en lo correspondiente a las capas preparatorias, pero a su vez, nos recuerda la importancia que los análisis científicos aplicados al estudio del patrimonio cultural tienen, pues en este caso, resultó de gran relevancia la presencia casi constante de lacas orgánicas, en la ejecución de las encarnaciones rosadas de los infantes, por lo que se confirma cierta unidad en la formulación de las carnaciones indistintamente de grupos y formatos.

Conviene también hacer mención que, frente a la poca cantidad de análisis científicos sobre escultura seriada hispalense, el presente capítulo busca ser un eslabón que proyecta sumar al conocimiento de estas obras poco atendidas y en contraste, muy valoradas en el mercado del arte desde los siglos de su auge y hasta el día de hoy. En el próximo capítulo, el abordaje a lo material desde la restauración de un Niño Jesús en concreto, permitirá cotejar historia y estudios científicos en miras a la conservación de una obra fundamental para la capilla del Ocho en la Catedral de Puebla, comprendiéndola como materia, objeto devocional y documento histórico.



5



e la Restauración a la Historia del Arte: El Divino Infante de la Catedral de Puebla

Como capítulo final de esta investigación dedicamos las últimas páginas a reflexionar en la manera de aproximarnos a este tipo de bienes culturales, ya no sólo desde la mirada de la Historia del Arte, sino también y muy necesariamente, desde su conservación. La primera pieza con la que este estudio comenzó, fue el infante de la Capilla del Ochoavo en la Catedral de Puebla, y resulta interesante que sea esta misma escultura la que vertebró el capítulo, pero esta vez, desde las acciones de restauración que sobre ella se realizaron. Fue durante el ejercicio de inspección visual y reconocimiento de deterioros que identificamos ciertas particularidades que como abordaremos adelante, ahora son una clave fundamental para dimensionar y situar en su contexto original aquella pieza que solía rematar este rico conjunto destinado al alto clero angelopolitano en siglos anteriores.

Durante el diagnóstico y diseño de propuesta de intervención de la obra, fue notable la ausencia de bibliografía especializada en el tema, más allá de ciertos informes de técnicos como el ya referido de la Capilla de San Telmo en Sevilla realizado por el Instituto Andaluz de Patrimonio

Histórico o bien algunos otros que desde el ámbito privado han atendido este tipo de piezas. Por lo cual, el referente más directo es aquello publicado sobre intervención de pintura sobre lámina de cobre en la que se problematiza su conservación a partir del binomio soporte metálico y estratos pictóricos.

Antes de pasar directamente al caso de intervención, destacamos nuevamente el interés por dedicar un capítulo a la restauración dentro de una investigación de Historia del Arte. Al respecto, conviene recordar que a partir del año 2017 el posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, incorporó dentro de su programa académico el campo “Estudios sobre los materiales y las técnicas en el Arte” por lo que su inclusión en esta investigación y el marcado acento entre materia y forma resultan acordes a lo que apuntan los propios objetivos de esta disciplina:

Se refiere al espacio de diálogo entre la historia del arte como disciplina central, y el estudio de la técnica y los materiales de las artes, con el concurso de metodologías interdisciplinarias que integren los enfoques de la ciencia de materiales, las historias de la ciencia y la tecnología con la historia del arte. Comprende el estudio de la producción artística considerando el punto de vista de la tecnología, los materiales y las técnicas de manufactura de los objetos artísticos o de la cultura visual. También abarca los cambios de valor simbólico y económico y las transformaciones materiales de los objetos de estudio a lo largo de su historia, vinculándolos con su uso cultural y la susceptibilidad de su materialidad frente a las condiciones generales de su entorno³⁵⁶.

De esta manera, el sitio que ahora dedicamos a la obra poblana, busca condensar este ejercicio de confluencia disciplinar y miradas múltiples, tomando en cuenta las variadas aristas generadas durante su estudio y tratamientos de conservación aplicados. En este sentido, baste recordar que aunque el objeto de trabajo de la Restauración y la Historia del Arte es compartido, las miradas

³⁵⁶ Recuperado del sitio web <https://historiarte.esteticas.unam.mx/node/43>. Consultado el 30 de noviembre de 2018.

no siempre son vertidas en un mismo depósito cognitivo, ya que estrictamente la Restauración ha abordado al objeto desde su materia, mientras que la segunda, lo ha hecho principalmente desde su imagen. Sin embargo, estos intereses particulares en ocasiones olvidan aquellos generales que podrían derivar en un resultado que realmente persiga el fin último de ambas disciplinas: conocer y conservar el patrimonio histórico-artístico y transmitirlo a las siguientes generaciones.

En esta relación se debe buscar, como lo señala Alejandro Meza Orozco, “desdibujar las fronteras [pero] respetando la distinción disciplinar”³⁵⁷, pues aunque “aún no es posible afirmar que existe un mecanismo claro para el abordaje interdisciplinario, [...] es necesario construirlo”³⁵⁸. Entendamos pues este ejercicio, como aquel en el que “se mantiene la identidad de cada área, la colaboración traspasa los límites, los especialistas presentan la disposición de estudiar lo necesario de los otros campos de conocimiento con la comprensión mutua como objetivo; la interdisciplina implica un proceso de sinergia”³⁵⁹. Teniendo en cuenta lo ya dicho y en sintonía con la reciente publicación presentada por el Proyecto Coremans *Criterios e intervención en retablos y escultura policromada* es necesario que “dichos profesionales trabajen en equipo así como establecer y explicar las necesidades y potencial de investigación del objeto, favoreciendo el diálogo y el intercambio de conocimiento entre los [...] que intervienen”³⁶⁰.

Por lo anterior, y reconociendo las fronteras de cada cual, pero también la creación de áreas especializadas como *Estudios sobre los materiales y las técnicas en el Arte* es que proponemos en el presente capítulo, retomar algunas reflexiones desde la Restauración como disciplina, pues todo lo ya señalado a lo largo del texto, encuentra un necesario cierre atendiendo el estado que guarda el grupo de

³⁵⁷ Alejandro Meza Orozco, *Historia del Arte y Restauración. Un análisis de la interdisciplina en el estudio de la pintura de caballete novohispana*. Tesis de Licenciatura. (Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, 2014), 33.

³⁵⁸ Meza Orozco, *Historia del Arte y Restauración*, 7-13.

³⁵⁹ Meza Orozco, *Historia del Arte y Restauración*, 7-13.

³⁶⁰ Pablo Jiménez Díaz y Lorenzo Martín Sánchez (coord.). *Proyecto Coremans. Criterios e intervención en retablos y escultura policromada*. (España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017), 18.

obras que integra el *corpus* y a su vez, realizando el estudio y restauración de una pieza concreta, el Niño Jesús de la Capilla del Ochavo de la Catedral de Puebla, México. En él, se buscará mostrar la confluencia de miradas que el campo de conocimiento al que se suscribe la presente investigación persigue, mediante el cruce de las evidencias materiales de la obra y la documentación histórica, donde el material dé testimonio del devenir de la pieza y verdaderamente se genere una mirada poliédrica hacia un mismo objeto artístico, tanto en su análisis como en su propuesta y posterior aplicación de determinados tratamientos de conservación y restauración.

Cuando conservar no basta

Como ya se anticipó y antes de entrar en detalle sobre la figura poblana, no queremos dejar de lado las observaciones e inquietudes que desde la conservación surgieron al momento de inspeccionar el medio centenar de obras estudiadas. Aunque se conservan piezas en excelentes condiciones como el Niño de *Sancti Spiritus* en Toro, Zamora ^(NJ26) [Fig.131] o el atribuido a Alonso Cano del Museo Nacional de Escultura^(NJ8) [Fig. 84], esto no es el común denominador, pues un buen número de piezas pasa del regular al mal estado de conservación, debido a deterioros tales como deformaciones, pérdidas y múltiples intervenciones anteriores.

Gran parte de los infantes muestran un patrón común de daños, algunos originados por los propios materiales de su factura, otros por el uso devocional y, la mayoría, por la conjunción de ambas; deterioros que enlistaremos con ejemplos representativos de cada caso. En primer término, conviene recordar el tipo de aleaciones que fueron empleadas en el vaciado del soporte escultórico compuestas por elementos de bajo punto de fusión como el estaño, el plomo y el antimonio formando un peltre que si bien, permitió obtener piezas que retratan con gran detalle la anatomía, expresión y cabellera de los infantes, a su vez, esta amalgama representa su *talón de Aquiles*, es decir, la causa primera de sus deformaciones, abolladuras y fracturas. Dicha materialidad también favoreció que las piezas al caer o ser golpeadas por algún objeto no pudieran absorber el impacto, al contrario, la fuerza aplicada sobre el metal derivó en su deformación y en algunos casos en su quiebre. Recordemos que la técnica de ejecución a partir

de moldes buscó entre otras posibilidades, la de aligerar su peso, sin embargo, al hallarse huecas, esta posibilidad de deformación también aumentó.

De entre las piezas analizadas, existen algunas en que notamos mayores hundimientos de cabeza y deformaciones en extremidades por golpes como el Niño de Medina del Campo^(NJ11) [Fig. 132]. También algunos de estos daños fueron intencionados al cambiar su postura, esto es evidente en el gesto de los brazos del caso de Palacios de Campos^(NJ16) [Fig. 133] donde la mano derecha fue llevada prácticamente al rostro forzando así el brazo entero. En menor medida, observamos este deterioro, focalizado en la cabeza, en los vaciados de Santa Isabel^(NJ12), Santo Domingo de Silos^(NJ29), Madrid^(NJ35) y Puebla^(NJ1). Más radical aún, es lo sucedido con el llamado *Manolito*^(NJ30) de Las Teresas de Sevilla, pues los brazos fueron completamente abiertos y sujetos luego con vendas de yeso para mantener aquella postura a imitación, como ya lo hemos anticipado, del *Niño Grande*^(NJ31) en el mismo convento [Fig. 134].

Otros ejemplos donde estos deterioros se presentaron y los cuales buscaron solucionarse, dando como resultado desafortunadas actuaciones en la mayoría de los ejemplos evaluados, los encontramos en piezas como la de Fuentes de Nava^(NJ17), cuya deformación se concentra principalmente en los tobillos alterando la postura y generando con ello la incorrecta distribución del peso de la pieza. En este rubro volvemos a traer a cuenta el niño de Palacios de Campos^(NJ16), al cual, ante la deformación e inestabilidad, le colocaron una solera metálica que abraza el pie derecho y se clava a la peana [Fig. 135]. Otro caso representativo es uno de los infantes de Tepotzotlán^(NJ18); éste, además de las



Fig. 132



Fig. 133



Fig. 134

fuertes deformaciones de la cabeza y brazo diestro, perdió prácticamente toda la pierna derecha, deterioros a los que además se suma un relleno de yeso que fue vertido por todo el interior de la escultura, generando además del peso excesivo otros problemas estructurales debido a la constante entrada de humedad aportada por este material. El empleo de rellenos también lo encontramos en una obra de la Colección Schenone en Buenos Aires, Argentina; se trata de la cabeza de un infante, que al igual que con lo sucedido en Tepotzotlán, le fue vertido yeso en su interior en la búsqueda de “reducir” los problemas estructurales en el metal [Fig. 136].

La excesiva presión ejercida sobre el metal, que derivó luego en separación de extremidades o incluso de falanges, lo volvemos a notar en el ya citado infante del Museo Nacional del Virreinato^(NJ18), pero en esta ocasión en los faltantes de los dedos de la mano derecha. Este daño también está presente en las manos de otro Niño del mismo recinto^(NJ15), el de Palacios de Campos^(NJ16) e incluso en piezas con aleaciones menos maleables, como el burgalés de Peñaranda del Duero,^(NJ28) por citar sólo algunos [Fig. 137].



Fig. 135



Fig. 136

Un caso que muestra el nivel de deformación que pueden alcanzar estas figuras y lo compleja que resultaría su restauración lo hallamos en una imagen que resguarda una colección particular en Barcelona³⁶¹. En dicha pieza, observamos como la maleabilidad de la aleación y las malas condiciones de resguardo o uso derivaron en daños que podríamos denominar prácticamente irreversibles, pues la anatomía del infante muestra hundimientos, separación de extremidades y múltiples deformaciones. Por ello, en la intervención de obras con estas características habría que ponderar hasta qué punto los criterios de restauración más convencionales se ajustarían a devolver la forma tomando en cuenta los intereses particulares que sobre ellas pesen [Fig. 138].

No podemos dejar el tema de los daños de soporte, sin atender también aquellas maneras poco efectivas de resolverlas, a algunas de las cuales ya hemos aludido. Son intervenciones

³⁶¹ Agradezco a la restauradora Paz Barbero por haber compartido tal información y realizado las gestiones necesarias ante los coleccionistas en Barcelona.



Fig. 137



Fig. 138

invasivas y realizadas por manos no calificadas, que dan cuenta del riesgo al que el patrimonio constantemente está expuesto. En este sentido, son lamentables intervenciones como las realizadas sobre los “sagrados primos” que resguarda el convento de Ágreda ^(NJ²¹) ^(NJ²²). En su San Juanito ^(NJ²¹) observamos unas “reparaciones” sumamente drásticas en las piernas, que ante el nivel de deformación que presentaban, fueron recubiertas de fibras encoladas y pintadas en supuesta imitación al tono de la carnación, evidenciado todo ello, el descuidado trabajo que se aleja mucho, de lo que podría denominarse restauración, aunque hasta cierto modo, resulta comprensible en el contexto devocional en que se encuentra. En el caso del Niño Jesús ^(NJ²²), se observan intervenciones



Fig. 139

más antiguas, como los soportes metálicos de hierro forjado colocados a modo de postes que anclados a la peana desde su parte posterior, terminan por hallarse soldados directamente en el reverso del cuerpo de la figura 139, 73 y 74.

Conviene en estos casos preguntarse ¿cuál fue la poca fortuna que estas imágenes tuvieron para que llegaran a tal estado de conservación? Si bien desconocemos que daños y cuando fueron originados, podemos acudir nuevamente a los resultados de las aleaciones obtenidos en el Microscopio Electrónico de Barrido en busca de una pista sobre un posible origen intrínseco del problema. En el Niño Jesús del cenobio soriano, notamos una composición rica en plomo y otros elementos traza, pero a diferencia de lo sucedido en la mayoría de los casos, no encontramos suficiente estaño mediante aleaciones 1:1 o 2:1, pues al contrario, su presencia es casi nula. En el infante propuesto como San Juanito, aunque fue imposible obtener muestras, no se descarta un fenómeno similar asociado al tipo de aleación en la que la abundancia de plomo y la carencia de otro elemento terminan manifestándose en una menor dureza y con ello, una mayor deformación.

Otras intervenciones al soporte que deben mencionarse, son las ejecutadas en el infante del Museo de San Francisco en Medina del Río seco^(NJ5).



Fig. 140

Al igual que en los casos anteriores, el principal problema se hallaba en las piernas, optando en ese caso, por el uso de resina epóxica aplicada de forma burda e invadiendo áreas originales. Así mismo, la pieza se ancló a la base, imposibilitando ahora separarla de su peana y dificultando con ello, el estudio particular de las obras por separado; además, carece de un sistema operativo de reintegración que distinga la intervención de la parte original [Fig. 140].

Al respecto de las policromías, conviene hacer la distinción entre aquellas que podríamos denominar repintes y retoques de color, carentes de una calidad artística además de una buena selección de materiales, y otras, que se consideran repolicromías históricas, siguiendo cierta técnica pictórica y realizadas con otros objetivos y mayor destreza. Recordemos en este sentido que las imágenes religiosas como parte de su propio uso fueron “sometidas a reparaciones y arreglos periódicos mediante el repolicromado y sobredorado de la superficie que responden a las modas y al estilo de cada época concreta”³⁶². En este punto, precisamos traer a cuenta la definición que Ana

³⁶² Jiménez y Martín, *Proyecto Coremans Criterios e intervención*, 30.

Calvo da al respecto de repolicromía:

Aplicación de una nueva policromía a una escultura o relieve con intención de conferirle un nuevo uso o adaptarla a los gustos de la época, con independencia de si es total o parcial. Desde el punto de vista técnico y estilístico corresponde con los materiales y gustos imperantes en el momento de su aplicación. En muchos casos, además del cambio debido al nuevo gusto estético, puede existir deterioro por el paso del tiempo en la capa subyacente y haber desencadenado la demanda de la repolicromía. Las policromías superpuestas pueden ser de mejor o peor calidad artística, pero en cualquier caso son un documento histórico de gran interés. Como norma general deben conservarse todas las capas de policromía sino implican peligro de conservación para la obra. Pero, en ciertos casos, en que la calidad y el estado de conservación de la capa subyacente determinen el interés de la eliminación de una repolicromía, esta última debe documentarse completamente, se deben dejar testigos, y justificarse correctamente esta intervención, además de haberse estudiado e investigado previamente la situación de la primera policromía³⁶³.

Este extracto encuentra complemento en la ya citada publicación del Proyecto Coremans, en el que se distinguen tres niveles de intervención sobre la policromía: repinte, retoque y el ya referido repolicromado. Los dos primeros busca imitar el color original y su variante se halla en la extensión, pues el repinte cubrirá toda la superficie, mientras que el retoque atenderá una zona específica que se encuentre dañada. La decisión de mantenerlos en la obra, dependerá en buena medida del impacto que sobre la escultura tengan, ya sea por apreciación visual o bien por estabilidad material y compatibilidad con los estratos más antiguos y deberá tomar en cuenta aspectos multifactoriales y consensuados como lo refiere el ya citado documento:

³⁶³ Ana Calvo, *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. (Madrid: Ediciones del Serbal, 1997), 190.



Fig. 141

Desde los años 90 las repolicromías se han reivindicado y defendido como aportaciones históricas y su eliminación es cada vez más controvertida, en contra de las teorías aceptadas hasta entonces, que entendían como *falso* todo aquello que no era la intención del artista en el momento que realizó la escultura. Sin embargo, existen repolicromías cuya presencia se puede llegar a cuestionar por diversos motivos, quizá subjetivos: son burdas, antiestéticas, fuera de contexto, un trabajo reciente, etc. Las decisiones deben tomarse partiendo de una investigación previa y en ellas debe prevalecer el sentido común. Frente a la duda es preferible no proceder con el tratamiento.

Cuando se exhibe una escultura existe una

decisión consciente del *momento en su historia* que se pretende mostrar y, en consenso con el propietario o responsable, se intentará llegar a él en el proceso de restauración. Las dificultades que se plantean en la retirada de un repinte o repolicromía, y el posible desgaste producido sobre el original²⁸, pueden convertir este objetivo consensuado en una especulación. Por ello, en los casos controvertidos la actuación del conservador-restaurador debe estar avalada por análisis de laboratorio, la propia experiencia y el total acuerdo de los propietarios o responsables de la obra³⁶⁴.

³⁶⁴ Jiménez y Martín, *Proyecto Coremans Criterios e intervención*, 30.

Aunque en nuestros casos de estudio, el cambio cromático únicamente puede darse en la manera y el tono de color para realizar un nuevo encarnado, algunos de ellos, destacan por las particularidades de sus repintes. Además de los desafortunados casos de Ágreda, no pueden dejar de mencionarse las intervenciones que presentan prácticamente todo el grupo de un cuarto de vara, recubiertos algunos por gruesas capas de pintura que han contribuido a modificar el volumen de la anatomía de las figuras, perdiendo detalles en rasgos y anatomías. Así, la transformación que han tenido piezas como “Los Mellizos” da cuenta y razón de los sobrenombres de “Pelirrojo”^(NJ38) y “Moreno”^(NJ39) que ahora mantienen producto de los repintes a que fueron sometidos [Fig. 141]. Otro caso que ha modificado por completo la apreciación de una de las figuras, dificultando incluso su colocación dentro de un grupo concreto de piezas, es el infante de la Ermita de San Diego en La Matanza, Tenerife^(NJ7), cuyo repolicromado y posible aplicación de pastas lo altera en gran parte. Tampoco pueden obviarse, las intervenciones halladas en el “Niño del Corazón”^(NJ43), en el que la burda aplicación de repintes colocación de atributos ajenos y el “decoro” de ocultar los genitales dejan nuevamente en evidencia el devenir de algunas de nuestras piezas protagonistas, y lo que es más, las intervenciones a las que, por una u otra causa, han sido sometidas, entendiéndose que se tratan de “reparaciones” y no de restauraciones, bajo los lineamientos, criterios y selección de materiales que la disciplina hoy exige [Fig. 142].

Lejos de estos repintes, encontramos repolicromías que buscan no sólo enmascarar daños o responder a cambios de gusto, sino que además, pueden contar historias particulares sobre el uso devocional de cada pieza, como luego ahondaremos de forma concreta en el Niño del Ocho de Puebla. Un ejemplo histórico perfectamente documentado, lo encontramos en una talla novohispana del divino infante puesto bajo la advocación del Niño Hallado, también conocido como *El*



Fig. 142

Duendecillo, del convento de Las Bernardas que hasta hace algunos años se encontraba en Tacuba y hoy en Xochimilco, ambos en la Ciudad de México [Fig. 143]. Si bien esta pieza particular, escapa de nuestro interés central en los infantes vaciados, resulta un interesante testimonio de una intervención que legitima un suceso prodigioso como su propia advocación lo atestigua. A tal punto suscitó especulación que pintores de la talla de Miguel Cabrera y José de Alcívar, además de los maestros escultores Francisco de Anayas y Joaquín de Sállagos fueron personalmente a inspeccionar la naturaleza material de una alteración cromática en un repolicromado que ahora, es parte fundamental de su historia como lo atestigua el siguiente extracto del testimonio de Alcívar:

La encarnación que tenía primero es buena, y la que le dieron después no es mala, pero es distinta, y aún que en el principio estaría igual a la antigua, sólo le ha quedado de buen color lo que tiene descubierto, como es cabeza, manos y pies, lo que tiene cubierto con el vestido es lo que se ha puesto pardo.

Y no le hallo cosa que sea sobrenatural, porque eso que se ve es común en las estatuas que se encarnan sobre encarnación antigua, este es mi sentir y quizás los otros maestros hallarán algo más que observar que yo con la experiencia de cincuenta años no hallo más que decir.

Y por ser verdad todo lo que llevo dicho lo firme en seis de junio de 1756.

José de Ibarra (rúbrica)³⁶⁵

Destacado también por sus intervenciones anteriores es el tantas veces aludido Niño del Sagrario de Sevilla, intervenido tan solo 23 años después de su presentación, por parte de Pablo Legot y luego en otras cuatro ocasiones como lo confirmó el estudio realizado por el IAPH durante su restauración en 2013. Luego de Legot, se tiene documentación de dos repolicromados más en el siglo XVII, el primero por parte de Baltasar Quintero en 1641 cobrando 100 reales de vellón por “la pintura y encarnación del Niño Jesús que la dicha cofradía tiene” y después por

³⁶⁵ Archivo General de la Nación. *Témplos y conventos*, vol. 54, expediente 11, ff. 322-347 (por numerar correctamente) citado por Pablo F. Amador Marrero, “Versiones escultóricas del *Divino Infante* en la clausura de las Bernardas”, Judith Katia Perdigón Castañeda Coordinadora) Inédito.



Fig. 143

Francisco de Fonseca quien en 1654 le da nuevamente “encarnación y colorido”. La siguiente intervención se dará hasta entrado el siglo XIX (1860) cuando Vicente Luis Hernández Couquet sea pagado por la Hermandad para “restaurar el colorido de carnación del Niño perdido y las imágenes de las santas Justa y Rufina”. Posteriormente, será en 1982 que la pieza nuevamente sea intervenida por José Rivero Carrera, atendiendo aspectos del soporte escultórico y policromía. Destacamos el señalamiento que realiza el IAPH cuando apunta que aunque no existe documentación de la colocación de los ojos de vidrio, es claro, que no corresponden al modelo primigenio realizado por Montañés quien no hacía uso de estos recursos³⁶⁶. En esta pieza, el valor agregado que otorgaron intervenciones como la de Legot, dan cuenta del proceso constante de valoración y vigencia del culto a la pieza y el protagonismo que hoy día sigue teniendo dentro de celebraciones de gran envergadura en Sevilla como el *Corpus Christi*.

Volviendo a nuestro grupo de piezas vaciadas, traemos ahora el infante del convento de Santa Sofía en Toro^(NJ27), mismo que aunque cuenta con su policromía “original”, ostenta en sus extremidades y costado, repintes rojos con la intención de imitar las llagas de la Pasión, como si se tratará de una representación de Cristo resucitado pero en una tierna edad. Si bien, sabemos que se trata de un añadido, su presencia no representa un daño para los estratos subyacentes, y a su vez, da cuenta de un gusto o cambio particular que dentro del cenobio zamorano le realizaron al Infante [Fig. 144 y 145].

³⁶⁶ Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, *Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, Juan Martínez Montañés, Iglesia del Sagrario* (Sevilla: IAPH, 2013), 10-11. Especial agradecimiento a Carlos Maura Alarcón por la solicitud de archivos y la ayuda brindada.



Fig. 144



Fig. 145

Otro que se encuentra muy próximo al anterior, ya en situación geográfica como en vinculación formal es el de *Sancti Spiritus*, y el cual es un ejemplo digno de una intervención de restauración profesional, en la que se respetaron los valores de su policromía, tales como el pulimentado de las carnaciones, el peleteado del cabello y el detallado trabajo a punta de pincel. Observamos en la pieza, una cuidadosa limpieza, la reintegración puntual de lagunas mediante un sistema operativo de *tratteggio* y la colocación de una peana neutra que cumple la función de estabilizar el cuerpo del Niño y a su vez, fungir como elemento museográfico en la sala donde se exhibe.

No deben considerarse estas breves observaciones como una denuncia, sino como un llamado de atención a mirar con detenimiento este patrimonio, reconociéndolo y mirándolo como una producción artística de la que aún resta mucho por decir, y que pese a su *demasia* requiere el tratamiento de conservación especializado de cualquier otra artística.

Y aquí se sigue una ventana, en donde está un niño

*Nos visitará el sol que nace de lo alto,
para iluminar a los que viven en tinieblas
y en sombra de muerte,
para guiar nuestros pasos
por el camino de la paz.*

(Lc 1, 68-79).

Con la referencia que hemos incluido a modo de título de este epígrafe y la cita del evangelista, pasamos ahora a la obra que da tema a este capítulo: el Niño Jesús de la Capilla del Ocho de la Catedral de Puebla. El extracto bíblico es obligado ante la ubicación que originalmente tuvo en la ventana oriente de este espacio, mismo que lo dotó de significación y a su vez, paradójicamente derivó en su alteración cromática. Esta obra es representativa al tratarse, como ya se ha mencionado, de la primera pieza estudiada que en buena medida inició la pesquisa de toda esta *demasia* de cosas vaciadas, e importante por su historia particular dentro de un espacio arquitectónico destinado al alto clero angelopolitano. Este infante por sus características fue colocado en paralelo con otros vaciados como los conservados en la Fundación Uvence, San Felipe Neri en Cádiz y los hasta ahora inéditos de otra colección particular de Madrid ^(NJ³⁵), Antigua en la Ciudad de México ^(NJ⁴⁴), y finalmente la talla de Tejutla, Guatemala. Sin embargo, la de Puebla, destaca frente a las demás por las fuentes históricas que dan noticia de su presencia en este recinto catedralicio.

La intención de este capítulo es traducir toda la investigación y análisis del rico *corpus* de obra que hemos presentado y llevarlo a la conservación de una pieza concreta, con el objetivo principal de poner de manifiesto la estrecha relación que existe entre Restauración e Historia del Arte. Este binomio, sobre el que ya hemos señalado algunas puntualizaciones, puede generar ricas reflexiones para la Historia y a su vez, una toma de decisiones mejor argumentada en un proceso de restauración de una pieza de tal importancia como el Niño Jesús del Ocho, el cual es significativo por sí mismo, pero a su vez, forma parte de un rico discurso iconográfico sobre el que ofrece una detallada lectura la investigadora Elsarís Núñez.

Las referencias proporcionadas por Núñez, aportan pistas sobre el origen de este vaciado, pues a partir de lo que expone la investigadora, buena parte del muy variado acervo de esta capilla (láminas de cobre, ceras de *Agnus*, plumaria michoacana, etc.) proceden de los bienes personales del clérigo Juan Rodríguez de León Pinelo, destacado miembro de la curia angelopolitana previo y durante el episcopado de Juan de Palafox y Mendoza. En el testamento del canónigo Rodríguez del año 1644, se incluye un listado de piezas procedentes de su oratorio personal que donaba a la Catedral de Puebla para que una vez concluida su fábrica, adornaran una de sus capillas³⁶⁷. Como parte de este legado destaca la presencia de un “Niño Jesús de bulto, vestido con traje de pastor³⁶⁸, con algún adorno”³⁶⁹, mismo que, aunque no hace referencia a su material, puede perfectamente tratarse del infante de nuestro interés como lo defiende la citada investigadora. Este niño, se encontraba ubicado durante más de una centuria en el derrame de la ventana oriente del Ochoavo; tal y como aparece referido en los inventarios de la Catedral de Puebla de 1712, 1749 y 1750 [Fig. 146].

Si bien ninguno de estos documentos históricos nombra al Niño como de plomo o peltre, resulta curiosa la valoración que de la materia se hace, pues seguramente su ubicación en lo alto del muro imposibilitó un reconocimiento detallado de su materialidad. En la primera de las fechas citadas, se confirma la localización del niño en el derrame de dicha ventana y su naturaleza se

³⁶⁷ Elsaris Núñez Méndez, *Oración, virtud y sacerdocio. La capilla del Ochoavo en la Catedral de Puebla*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, en desarrollo.

³⁶⁸ Para aproximarnos al aspecto de pastor que alude haber tenido la imagen, basta con traer a cuenta el infante de clara impronta sevillana de las Descalzas Reales de Madrid (No. Inv. 00610646) que ostenta en la propia talla una vestimenta pastoril compuesta por un chaleco de lana, pantalones ceñidos, botas y un bastón o bien, la vestimenta que recubre el vaciado plúmbeo del Niño Pastorcito de apenas un cuarto de vara del Monasterio de San José en Toledo.

³⁶⁹ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 3 Juan Guerra, Legajo I, f. 513. Referido en Antonio Pedro Molero Sañudo, *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo Jaramillo*, Vol. I, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (2015), 409 y posteriormente en Elsaris Núñez Méndez, *Oración, virtud y sacerdocio. La capilla del Ochoavo en la Catedral de Puebla*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, en desarrollo.

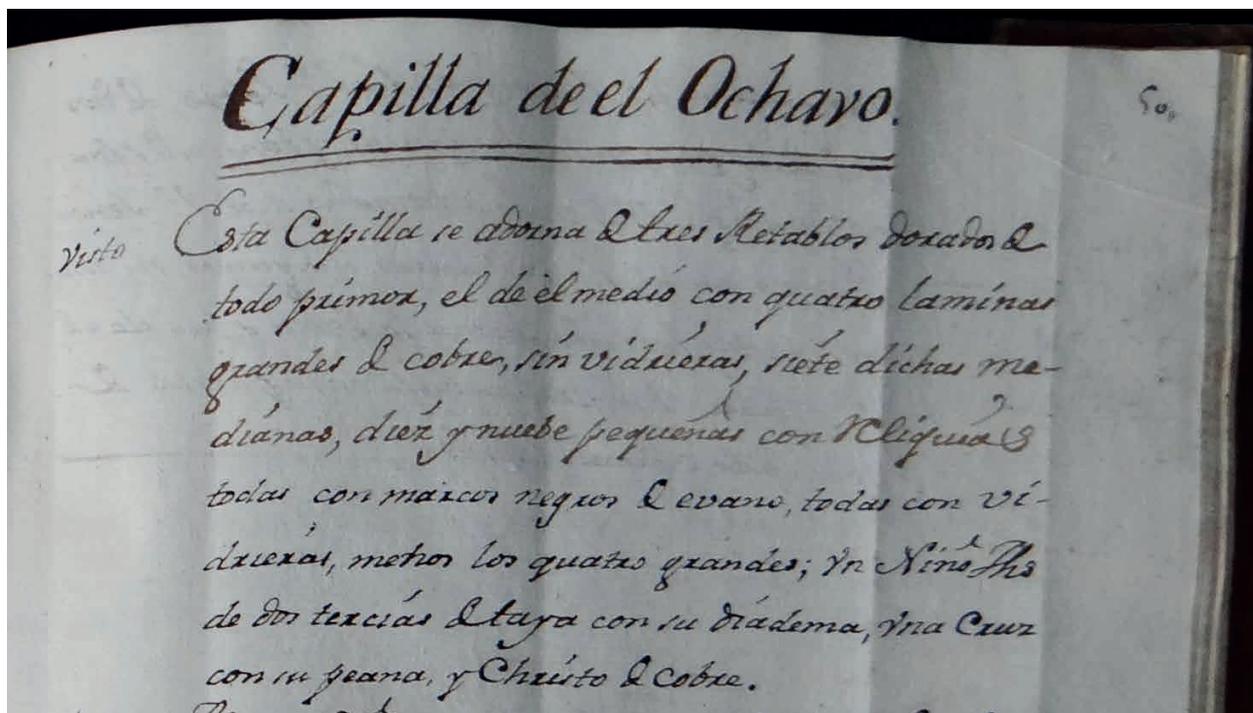


Fig. 146

asume como de bronce: “y aqui se sigue una ventana, en donde esta un niño, (palabra ilegible) de bronce, con dos piramides de lo mismo, a los lados”³⁷⁰. Para 1749 la figura mantiene su misma ubicación, pero en esta ocasión su acabado pulimentado admitió que en su descripción se tome como una talla policromada y no como un vaciado, además de aportarnos un dato extra sobre una flor que para entonces portaba en una de sus manos: “y en el medio de la ventana un Niño Jesus de talla de media vara con una azucena en la mano y dos piramides de bronce a los lados”³⁷¹. Finalmente, en el inventario del siguiente año, prácticamente se repite la misma información sin variantes, pero hacia 1766, en el retablo oriente de la capilla se registra así la figura: “Un Niño

³⁷⁰ Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP), Inventario de los bienes de la Sacristía mayor de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla. Año de 1712, f. 53r. Transcripción Elsarís Núñez Méndez.

³⁷¹ ACCP, Inventario de alhajas de la Santa Iglesia Catedral F. 1749, f. 70v. Transcripción de Elsarís Núñez Méndez.



Fig. 147

Jhs de dos tercias de taya con su diadema”³⁷². Aunque nuevamente lo refieren como una pieza de madera, es interesante anotar un aspecto que no había sido mencionado con anterioridad, la diadema, ya sea porque carecía de ella o bien porque se había obviado su presencia. El exorno que a estas figuras se daba era frecuente, pues como hemos referido, generalmente los niños contaban con ricos ajuares que incluían vestimenta y accesorios de plata

Aunque se desconoce la fecha exacta en que la pieza fue retirada de aquel sitio, hoy, al mirarla desde la disciplina de la conservación, no hay duda que la transformación cromática que muestra el reverso de la escultura, sobre la que volveremos más adelante, confirma la hipótesis

³⁷² ACCP, Inventario 1766, f. 50r.

que plantea Núñez Méndez en su investigación, por lo que indudablemente ahora sabemos que al menos durante buena parte de los siglos XVII y XVIII ocupó el lugar central de esa ventana oriente como *el sol que nace de lo alto* tal y como su materialidad así lo atestigua y a la que daremos lugar ahora. [Fig. 147].

Estado de conservación

La imagen que ahora nos ocupa vuelve sobre el icónico modelo triunfante tantas veces aludido en el texto, combinando en su representación la naturalidad y gracia infantil con el carácter regio y divino. En el vaciado de apenas 53 centímetros, observamos nuevamente a un infante rubio, de pie, desnudo, con su característico *contraposto* y ademán bendiciente; su rostro es redondo, de expresión dulce y un tanto ensimismada. Destaca entre otras cosas por el minucioso trabajo de encarnación al pulimento, frescores y fina punta de pincel para el trabajo de cejas, ojos y boca; además, dentro de los valores escultóricos y cromáticos, es notable la profusión de los bucles dorados que enmarcan su rostro. La relevancia e historia particular ya descrita de la pieza guarda sus ecos en la propia materia, la cual da testimonio y confirma la ubicación que dentro de este espacio tuvo, y que como veremos, se ha traducido en una serie de deterioros que ahora pasamos a describir.

A grandes rasgos podemos decir que en general mostraba un buen estado de conservación, mermado únicamente por ciertos detalles en la policromía y en menor medida en el soporte escultórico. Sin embargo la carencia de una peana que lo sujete, como medida de conservación preventiva es, sin duda, el elemento ausente más importante que condiciona la estabilidad de la pieza y, por lo tanto, buena parte de su conservación.

Valga decir, antes de pasar a enlistar los deterioros, que el vaciado presenta un repolicromado general, posiblemente realizado en el siglo XVIII con la intención de subsanar algunos daños de la encarnación subyacente. Esto último es evidente en diversos desniveles que se perciben en las piernas mismas que muestran a su vez, una interrupción en la textura de la superficie policroma, pero cuyo tono coincide totalmente con el resto de esta última capa.

Lo antes dicho fue confirmado mediante la extracción de muestras tanto de soporte [Fig. 148 y 149] como de estratos policromos y su posterior análisis en laboratorio. Los resultados arrojaron la siguiente composición elemental distribuida según lo muestra la secuencia estratigráfica que ahora aportamos [Fig. 150]:

<i>Capa</i>	<i>Color</i>	<i>Espesor (mm)</i>	<i>Pigmentos / cargas</i>	<i>Observaciones</i>
6	Rosáceo	200-220	Albayalde, bermellón (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.)	capa de pintura (repolicromía)
5	Pardo	10	-	cola de origen animal
4	Blanco	470-580	Yeso, silicatos (m. b. p.)	estuco
3	Rosáceo	0-60	Albayalde, minio (b. p.), pigmento-laca rojo (m. b. p.), carbonato cálcico (m. b. p.) ¹	restos de capa de pintura ²
2	Blanco	<5	Yeso	aparejo ³
1	Gris	<5	estaño (Sn), plomo (Pb)	restos del soporte de metal

1 b. p. = baja proporción, m. b. p. = muy baja proporción

2 Capa muy mezclada con cola de origen animal y restos de barniz

3 Del análisis de la tabla anterior, valga decir que el estrato dos, no se encuentra localizado de forma homogénea en el cuerpo, pues la gran mayoría presenta directamente una imprimación rica en minio y sobre ésta, la primera encarnación.

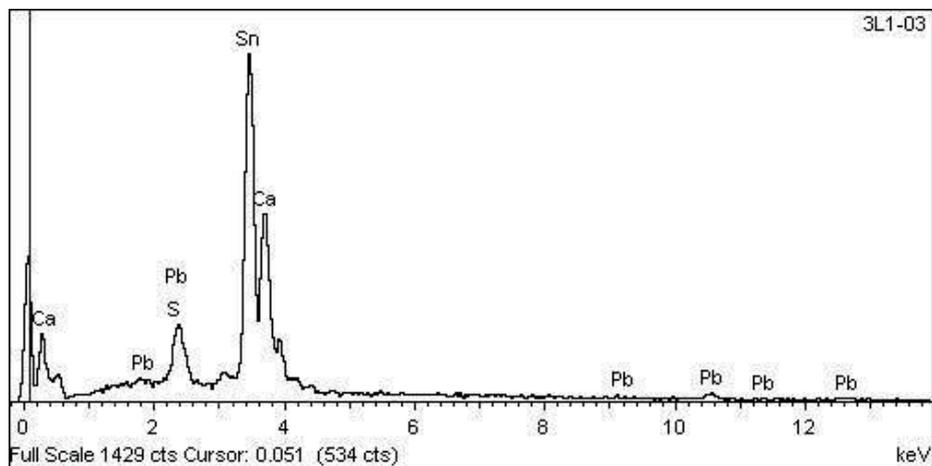


Fig. 149

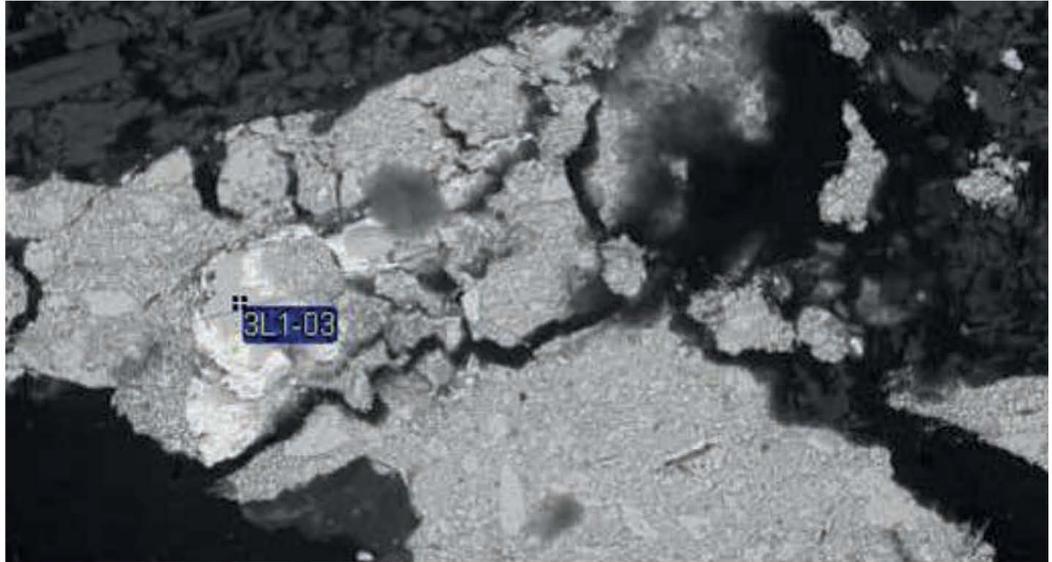


Fig. 148

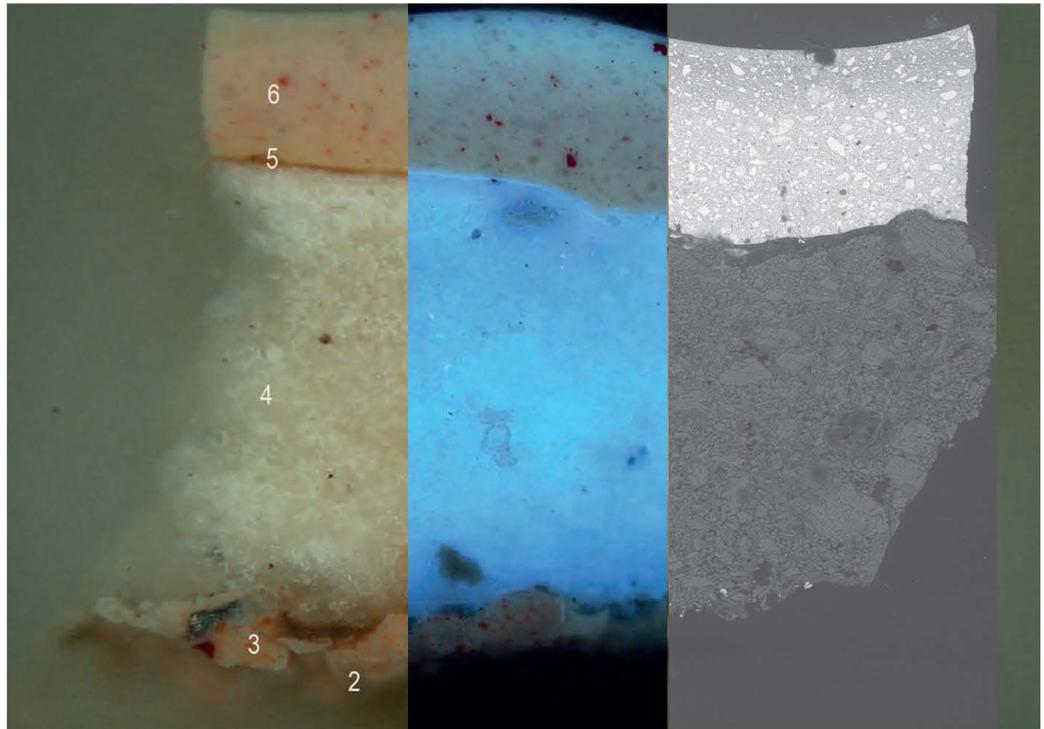


Fig. 150

El deterioro más evidente eran las deformaciones causadas por factores extrínsecos como caídas o golpes, aspectos que vinculados a la propia técnica de factura y la aleación de bajo punto de fusión, permiten cierta plasticidad en el metal y poca absorción de impactos. De esta manera, observamos un ligero hundimiento de la cabeza en el pecho, que a su vez se ha traducido en grietas, descamación y pérdidas puntuales de policromía. Así mismo, el brazo derecho fue forzado para acercarlo al cuerpo, generando con ello aristas y deformaciones en el codo y las consecuentes pérdidas y daños semejantes a los del cuello [Fig.151]. Para finalizar este rubro, observamos que el dedo índice de la mano derecha fue ligeramente forzado, quizás, ¿para sujetar la azucena reportada en el inventario de 1749?, como lo muestra una irregularidad en superficie y una pequeña fisura.

En menor grado notamos también algunas grietas puntuales, siendo la más visible la de la parte baja de la nalga izquierda y una más en la zona de unión entre el cuello y el pecho.

En segundo término, están las pérdidas y desprendimientos puntuales de policromía que se localizan distribuidos por distintas zonas de la escultura, hallando correspondencia con el patrón de fisuras de la capa subyacente [Fig.152].

De vuelta a la importancia del repolicromado histórico, existen evidencias materiales que corroboran la localización del Niño Jesús dentro de la ventana oriente del espacio arquitectónico ya citado y sobre el que abunda la investigación de Núñez Méndez. Al reverso de la pieza, notamos una variante cromática respecto a la parte delantera; el encarnado rosado que vemos al frente se torna violáceo en la espalda, lo anterior debido a dos factores principales, la constante exposición a la luz del sol que tuvo esta zona del cuerpo y la presencia de sulfuros

Fig. 151





Fig. 152

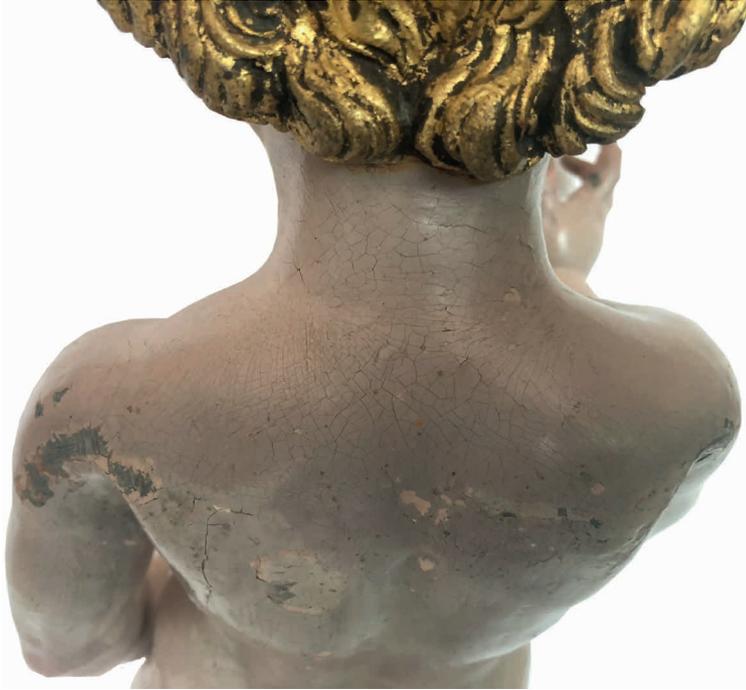


Fig. 153



Fig. 154

ambientales que terminaron por degenerar las propiedades ópticas de la película oleosa, compuesta entre otros pigmentos, por carbonato básico de plomo conocido como albayalde. Este último pigmento, pese a la frecuencia de su uso por las características de luminosidad y brillo que daba a los encarnados, al hallarse expuesta en ciertas condiciones, su blancura tendió a transformarse al reaccionar con la luz y otros contaminantes ambientales como sulfuro de hidrógeno transformando el pigmento, mismo que ahora percibimos en un tono violáceo³⁷³. Así, aunque el resto de pigmentos se mantuvo hasta cierto punto estable, el blanco cambió y con ello la apariencia general de esta zona.

³⁷³ Para mayor detalle al respecto de las transformaciones de este pigmento consultar K. Keune, P. Noble and J.J. Boon, «Chemical changes in lead-pigmented oil paints: on the early stage of formation of protrusions», en: *Proceedings of ART 2002, the 7th international conference on non-destructive testing and microanalysis for the diagnostics and conservation of the cultural and environmental heritage*, edit. R. van Grieken, K. Janssens, L. Van' t dack and G. Meersman (Amberes, Bélgica, 2002) 9 páginas.

Resulta relevante también anotar que la pieza estuvo adecuada con un ligero cendal o paño, mismo que protegió parcialmente la encarnación de los glúteos como lo indican algunas huellas en su cromatismo, pues en esta zona encontramos algunas líneas horizontales de color rosado, aspecto que debió tener el resto del reverso [Fig. 153 y 154].

Este tipo de problemática, nos remite nuevamente al ya señalado caso novohispano de 1756 en el cuya inspección participaron Cabrera, Alcívar, Anayas y Sálagos, donde la encarnación del Niño Hallado se tornó “parda”. Este fenómeno de alteración ha sido abordado principalmente desde los estudios aplicados a la conservación de pintura de caballete, sin embargo, existen recientes aportaciones como la realizada por el Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada de la ENCRyM-INAH, en el que abordan el acelerado ennegrecimiento de un grupo de esculturas



Fig. 155

procedentes de la comunidad de Tequixquiac en el Estado de México [Fig. 155].

En las tres piezas analizadas y previamente restauradas en dicha institución, se localizó la presencia de albayalde para las encarnaciones, sin embargo, ante los cambios cromáticos que presentaron las imágenes, se realizó un nuevo estudio sobre una micro muestra en la que mediante microscopía electrónica de barrido acoplada con espectrometría de dispersión de energía de rayos X (MEB-EDS) determinaron que las manchas negras, además del plomo, contenían azufre (S) y cloro (Cl) procedentes de agentes atmosféricos derivados, según la hipótesis propuestas, de elementos contaminantes del Gran Canal de Desagüe que rodea el poblado³⁷⁴. De esta forma y a manera de síntesis del fenómeno a nivel elemental, retomamos las reacciones presentadas por

³⁷⁴ Luis Amaro Cavada et al. “Angelitos Negros”, en *Archivo Churubusco*, año 2, número 3, disponible en -<https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3img1-2.html>-, consultado el 30 de noviembre de 2018.

los investigadores, donde se evidencia la interacción entre el blanco de plomo y los contaminantes atmosféricos, siendo ésta una aproximación al fenómeno que, guardando sus reservas y tomando en cuenta otros factores como la luz, suceda en el Niño Jesús de Puebla:



Finalmente, la efigie muestra una deposición general de suciedad y manchas grasas por manipulación, además de depósitos puntuales de cera y deyecciones de mosca en toda la imagen.

Diagnóstico, toma de decisiones y restauración

Tal y como se ha señalado, una de las principales dificultades que hemos encontrado, fue la carencia de una bibliografía especializada y las pocas publicaciones de intervenciones sobre este patrimonio a excepción del infante de San Telmo intervenido por el IAPH. El aspecto anterior, sumado a la problemática específica de la pieza, determinaron la generación de espacios de discusión y seminarios con colegas y con los doctores Pablo Amador y Patricia Díaz, donde independientemente de los tratamientos de conservación que claramente eran necesarios para garantizar la estabilidad de la pieza, se valoraría la posibilidad de conservar o no la última policromía, lo último a sabiendas que debajo de la misma se conservaba una buena extensión de lo que comúnmente se valora como “original”.

Tomando en cuenta lo expuesto en el Proyecto Coremans, cualquier tratamiento debe diseñarse “en función del problema concreto a resolver, tras un estudio previo y un diagnóstico que facilite una propuesta de intervención razonable partiendo de las características climáticas del entorno y de los medios disponibles”³⁷⁵. Los estudios específicos y luego los comparativos con el resto de las obras, arrojaron una idea muy clara de los estratos que conforman este tipo de vaciados compuestos de manera general por una imprimación de minio y aceite secante sobre la que se aplicó la película oleosa que luego de pulimentada dio el característico acabado brillante de estos

³⁷⁵ Jiménez y Martín, *Proyecto Coremans Criterios e intervención*, 16.

“Niños de Sevilla”. Sin embargo, aunque en este caso concreto contamos, como adelantábamos, con la encarnación “original”, la pieza fue intervenida en un momento histórico posterior a su creación, aplicando una nueva policromía para subsanar, como ya también dijimos, algunos daños, imitando en buena medida lo observado en la capa inferior; de esta forma, contamos con dos periodos o momentos. Aquel primero en que la pieza fue encargada en Andalucía y terminó entre los bienes del ya señalado clérigo angelopolitano; un segundo, posiblemente ya posterior a su ubicación en la ventana oriente de la capilla del Ocho, en que ante los deterioros que presentaba fue sometido a una intervención de repolicromado y posteriormente vuelto a colocar en esa zona como lo demuestra la estudiada alteración cromática del reverso.

La segunda encarnación por tanto, pese a mostrar algunas fisuras, desprendimientos y faltantes, narra ese segundo momento y es, testimonio claro, de su ubicación dentro de ese espacio arquitectónico. De esta manera, lo dicho en los inventarios, encuentra completa correspondencia en la materia de la propia imagen, de forma que, al mantenerla se obtiene mayor ganancia histórica, pues como se ya ha argumentado, la pieza es obra y es documento, y el repolicromado no representa un daño a los estratos de origen, ni tampoco distorsiona la apreciación del bien cultural atendiendo su historia material individual:

Independientemente de la autoría, cada objeto tiene una historia material individual: traslados, adición o sustracción de elementos, transformaciones, intervenciones anteriores y alteraciones, que son implícitas a su propio proceso evolutivo. Tales hechos se constatan sobre el objeto en una primera lectura directa y se confirman a través de otros análisis especializados. Sin embargo, en la mayoría de los casos, los datos se van descubriendo durante el transcurso de la intervención, gracias al acceso a las zonas ocultas tanto de la estructura como de las capas de policromía³⁷⁶.

³⁷⁶ Jiménez y Martín, *Proyecto Coremans Criterios e intervención*, 19.

Si bien, el presente documento no pretende ser un informe detallado de la intervención de la pieza, si busca asentar algunos de los criterios que se siguieron en la toma de decisiones y en la selección de materiales de restauración. Para ello hemos partido desde el principio, que nos enfrentamos a un vaciado policromado y no a una talla, y por lo tanto, los tratamientos que requiere atienden a su propia tecnología de ejecución.

Algunos cuestionamientos surgen ante la manera de resolver desde la restauración los deterioros más frecuentes en estas esculturas: las deformaciones. Tal y como señalamos páginas atrás, este daño se manifiesta en un alto número de las piezas por su propia técnica de factura y la incuria a que están expuestas. Al respecto conviene preguntarse ¿es válido devolver la forma escultórica a las zonas deformadas? Sin duda, aunque la respuesta deberá hallarse a la luz de cada caso particular, al realizarlo se deberán tomar en cuenta múltiples factores, pues en favor de la recuperación del volumen se tendrían que valorar los métodos más adecuados para hacerlo de la manera menos invasiva en el soporte escultórico y tomando en cuenta que



Fig. 156

cualquier presión o calor ejercido sobre el metal puede repercutir directamente en la estabilidad de los estratos policromos. De esta manera, aunque no puede tomarse como regla general, es preferible analizar a detalle el proceder para tal devolución antes de hacerlo directamente sobre el bien cultural, optando preferiblemente por mantener las deformaciones y buscar métodos de montaje externo cuando dichos deterioros comprometan la estabilidad de toda la escultura.

En el vaciado sevillano de la Catedral de Puebla, notamos como ya hemos adelantado en la descripción de deterioros, una repolicromía histórica, la cual, valorando el testimonio que por sí misma es de un periodo y ubicación concreta dentro del discurso iconográfico de la capilla, se determinó conservar al no representar un riesgo para los estratos subyacentes y guardar un buen estado de conservación³⁷⁷. Es preciso hacer mención que en el cabello no se localizó una capa subyacente, aunque no se descartan ciertos retoques puntuales tanto de oro como de la laca parda que lo recubre. Así, y atendiendo nuevamente las recomendaciones del Proyecto Coremans, en:

la decisión de su eliminación debe prevalecer siempre el sentido común. Desde limpiar el polvo hasta eliminar repintes o re-policromías, las decisiones han de tomarse tras un profundo estudio tanto de la sustancia a eliminar como de la posibilidad de hacerlo sin dañar la obra original³⁷⁸.

En este sentido, únicamente se determinó realizar una limpieza enzimática para remover la suciedad y grasa depositada en encarnaciones, mientras que en la zona del cabello se optó por el empleo de la crema Curator® ya que por su naturaleza no polar, no representa un riesgo para la limpieza del oro [Fig. 156 y 157]. En el caso de encontrar zonas con metal expuesto, es preferible protegerlo y posteriormente resanar los faltantes para evitar una oxidación mayor y asegurar

³⁷⁷ Esto podría generar una línea de investigación sobre tratamientos en conservación de patrimonio metálico deformado con acabados policromos, en la cual se evalúen tanto aspectos teóricos como soluciones prácticas, valorando si es posible recuperar volumen sin comprometer la estabilidad de los estratos.

³⁷⁸ Jiménez y Martín, *Proyecto Coremans Criterios e intervención*, 28.



Fig. 157

las lagunas de policromía circundante³⁷⁹. Sin embargo, resanar las lagunas de policromía es un aspecto que no puede atenderse como si del aparejo de una talla se tratase. Por ello, colocar una pasta de sulfato o carbonato cálcico y cola como se realizaría en una escultura en madera policromada, sería no atender la propia estratigrafía de la pieza, ya que como hemos puesto de manifiesto, carece de una base de preparación como las usadas en las piezas lignarias. Además, en la aplicación de una pasta de esta naturaleza, ésta terminaría por aportar humedad al interior, la cual al no poder absorberse terminaría concentrándose en los estratos pictóricos, debilitándolos e incluso generando migración de iones metálicos como sucede en el caso del Niño burgalés de Peñaranda del Duero^(NJ28), en cuya estratigrafía se observa como el metal ha permeado los estratos alterando su composición y generando una distorsión en la apreciación general del encarnado.

Tomando en cuenta estos antecedentes, se optó en este caso por aplicar en la zona de faltantes una capa aislante de Paraloid B72 al 5% en xilol, y posteriormente, una capa de cera microcristalina coloreada Gambling®. Se determinó no colocar aparejos cálcicos, ni tampoco el Paraloid B72 a alta concentración reportado en la bibliografía para la recuperación volumétrica en la restauración de láminas de cobre³⁸⁰. Para favorecer el anclaje de la cera al metal, éste último

³⁷⁹ En otro estamento, no debe olvidarse la toxicidad de estas aleaciones, por lo que recubrirlo también representa una medida de seguridad hacia los custodios de estos bienes.

³⁸⁰ Carolina Cox, Manuel Martínez et al. *De cobres, colores y valores. Resignificación y restauración de cinco pinturas sobre láminas de metal*. (Santiago de Chile: CNCR, 2016), 69.

era previamente calentado con espátula en la zona a resanar. Así las ceras protegieron, devolvieron la volumetría y a su vez, proporcionaron un tono neutro cercano al encarnado de la pieza, mismo que posteriormente pudo integrarse cromáticamente con pinturas al barniz.

En la reintegración cromática de cada caso particular se seleccionará el sistema operativo más adecuado para su ejecución, optando en esta pieza por cerrar los pequeños faltantes de forma imitativa y reservando para las lagunas de mayores dimensiones la técnica de *rigatino*³⁸¹. Además, es preciso mencionar que en la presente intervención se ha determinado no emplear la marca de pinturas al barniz Maimeri®, pues muestran cierta inestabilidad en los tonos claros debido a la resina de almáciga que tiende a oxidarse y modificar la apariencia de los colores, por lo que se emplearon pigmentos minerales Kremer® aglutinados en Laropal A 81®, “resina urea-aldeide que se caracteriza por su elevada resistencia al envejecimiento y tiene propiedades ópticas parecidas a las de las resinas naturales”³⁸².

A diferencia de otras obras que mantienen sus estratos más antiguos expuestos y es notable la presencia de una capa de barniz, en el niño de Puebla y como ya se ha mencionado, en su repolicromía novohispana no localizamos una capa de protección en los estratos más superficiales. Es por ello que una vez realizados los tratamientos de conservación y restauración, se determinó no aplicar ninguna capa de protección. Lo anterior, también se decidió tomando en cuenta que, aunque la imagen volverá a exhibirse dentro del ya mencionado espacio catedralicio, lo hará en una vitrina, misma que evitará su innecesaria manipulación y su exposición directa a agentes de deterioro extrínsecos [Fig. 158-161]

³⁸¹ Este término italiano es entendido dentro de la disciplina de la restauración como aquella “técnica de reintegración del color por medio de pequeñas rayas de colores, de modo que se unifique cromáticamente la superficie observada a cierta distancia, distinguiéndose fácilmente, de cerca, la parte nueva reintegrada”. Ana Calvo, *Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z* (Madrid: Ediciones del Serbal, 1997), 186.

³⁸² Para mayor información consultar la ficha técnica de la resina en la página web: <https://www.ctseurope.com/es/scheda-prodotto.php?id=141>. Consultado el 25 de noviembre de 2018,



Fig. 158



Fig. 159



Fig. 160



Fig. 161

Diseñar una nueva peana: conservación y evocación histórica

En páginas anteriores adelantábamos que uno de los problemas que presentaba la pieza poblana era que carecía de una peana que le otorgara estabilidad al cuerpo al no poder sostenerse por sí mismo. Por ello, teniendo en cuenta su necesaria presencia desde el estricto punto de vista de su conservación, se generó un proyecto independiente a la restauración como tal, y en el que se considerara el diseño y la elaboración de este elemento, mismo en el que a su vez se pondrían en práctica muchos de los conocimientos adquiridos.

Así, el diseño de la peana contempló diversos aspectos: garantizar la conservación de la pieza, mantener en pie la escultura de una forma estable, seleccionar materiales afines que tengan el suficiente peso para sujetar una escultura que pese a su dimensión tiene un peso considerable y, finalmente generar un diseño que de forma esquemática evoque una peana sevillana a base de diferentes elevaciones, gallones y un cojinete en que repose la figura. A su vez, se tomaron en cuenta otros factores relevantes como la proporción y verticalidad que muestra el diseño anatómico de la escultura, de manera que la base otorgara una elevación significativa al Niño Jesús por medio de diversos niveles superpuestos y a su vez tuviera un contrapeso visual dado por el ancho de la propia peana y sus elementos ornamentales, otorgando así un esquema piramidal que concentre la atención del fiel/espectador en la imagen religiosa, acorde a lo analizado en otros casos que conservan sus peanas originales.

De entre todas las piezas que conforman el grupo, se optó por seleccionar como modelo la peana del Niño de la Ermita de San Pedro en Daute, Garachico, Tenerife. Dicha talla cumple con los requerimientos que remiten directamente a la peana que en origen tuvo el Niño del Sagrario de Sevilla tal y como el contrato de 1606 entre la Hermandad Sacramental del Sagrario y el escultor Juan Martínez Montañés así lo establecía: “En un cojinito que salga del propio largo de la madera y planta sobre una urneta de madera de borne....labrada de agallones...con ocho

cartelas en cada frontera dos y en las cuatro esquenas cuatro hojas de talla elevadas³⁸³, además de ser un referente intermedio entre otros modelos localizados.

Por ello, retomando la señalada peana, se diseñó una que repite la proporción, medidas, así como la elevación en seis niveles. Estos últimos siguen un orden creciente a lo ancho hasta llegar al centro y luego decreciente hasta llegar al último nivel sobre el que se desplantaría luego el Niño, generando así una estructura mixta, que permite distribuir el peso de la figura a lo largo de la peana. Se determinó seguir una planta rectangular, y no cuadrada, pues así, mantiene protagonismo la verticalidad de la figura frente a la horizontalidad de la peana. El tercer nivel, correspondiente a la estructura gallonada se simplificó, manteniendo únicamente la curvatura inferior que remite a los múltiples gajos de la efigie de Tenerife. Por su parte, se colocaron ocho de las denominadas “cartelas” en el contrato del Sagrario, es decir, volutas o roleos invertidos, dos por cada lado, que terminan por evocar estas típicas peanas sevillanas, pero nuevamente abreviando las formas sin realizar calados, ni relieves. En lo referente al último nivel, se buscó aludir al cojinete en que se posa el Niño por lo que, aunque se mantuvo cierto apego, no se redondearon por completo los bordes, ni se añadieron elementos extras como borlas o cordeles (Fig.162).

El material seleccionado para la peana fue madera de cedro rojo y el trabajo se realizó por medio de bloques previamente moldurados y unidos entre sí mediante adhesivo hasta conformar la altura general; por su parte, las ocho carteleras o volutas fueron unidas mediante ensamble a media madera y reforzadas también con adhesivo. Se decidió mantener la talla sin ningún aparejo ni capa policroma, por lo que únicamente se aplicó una capa de cera coloreada para proteger la madera. En este punto es necesario señalar que se realizó un primer ejercicio en el que cromáticamente se notó cierta homogeneidad entre la obra y la peana, por lo que atendiendo al protagonismo que exige la propia figura, se determinó intensificar el color de la base y finalmente, una vez seca fue pulimentada con paños.

³⁸³ Manuel Jesús Roldán. *Juan Martínez Montañés y su obra sevillana* (Sevilla: Maratania, 2015), 20.

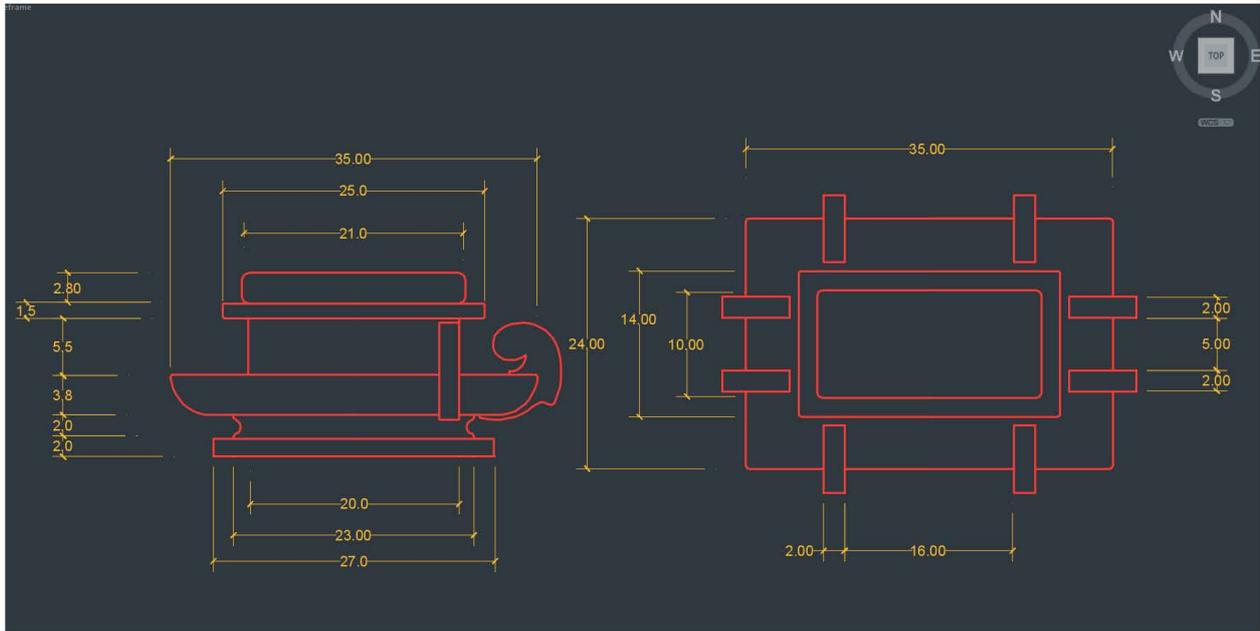


Fig. 162

Para anclar la figura a la peana, se aprovechó el propio sistema de sujeción de la obra, es decir, los orificios que estas figuras muestran en las plantas de los pies. Por su parte, en la peana se colocaron dos pernos de acero atravesando los dos últimos niveles y atornillados a ella mediante tuercas planas de rosca doble; de esta forma los indicados anclajes se mantienen fijos aunque tienen la posibilidad de desenroscarse y sustituirse en caso de ser necesario. Con este sistema, se insiste en la correcta presentación y lectura de la pieza, se mantiene estable estructuralmente y a la vez, si es necesario puede retirarse de la base sin representar un riesgo para la misma.

Conclusiones

Y siguiendo mi intento de dibujar el trasunto de cada figura analizada y buscar el boceto que como precuela defina mejor *este tiempo* y su *demasía de cosas vaciadas*, nuestra propuesta buscó ser un primer cimiento desde la materialidad hacia la Historia del Arte de la producción seriada que dio en Sevilla en el primer tercio del siglo XVII, de Niños Triunfantes que siguen la técnica de vaciados metálicos, haciendo frente a un ámbito reclamado y poco atendido. Las aproximaciones antes realizadas, se hallaban a la espera de revisar ciertos mitos historiográficos y de realizar un aporte que no dejase de lado a la obra como única dentro un arte múltiple, mirando el escenario poliédrico en que se desarrolló esta interesante producción. Así y como hemos visto a lo largo del texto, el acercamiento a lo “técnico” juega un papel primordial dentro de la invención artística, pues son “esas sustancias físicas las que evidencian su pertenencia al campo del arte. Y más aún en el caso de la escultura, donde lo tangible de la materia, el gesto técnico o las operaciones en *la cocina* del taller implican consecuencias estéticas decisivas”³⁸⁴.

Este aspecto material también cobra fuerza cuando debemos proponer la acepción más correcta de denominar dichos vaciados, aunque su término genérico sea *Niños de plomo* y que consideramos que no es incorrecto, pues documentos contemporáneos a la producciones así los llaman, tampoco nos parece inadecuado nombrarlos vaciados en peltre policromados. Lo ya dicho, atendiendo a sus diferencias materiales y análisis de soportes, ya que en ocasiones podemos encontrar broncees como el caso del Niño de Peñaranda del Duero, Burgos o bien latones en obras que en catalogaciones han pasado por plomos como el ya referido Cristo de Las Tribulaciones de La Orotava, Tenerife, particularidades que dan lecturas complementarias como el costo mayor del primero.

Sistematizar como herramienta para esta nueva aproximación, constituyó el eje primordial del presente ensayo, definiendo una metodología de registro para el casi medio centenar de piezas que

³⁸⁴ Bolaños, “Presentación”, 11.

permitiera identificar lo particular dentro de lo general. Así, pudimos ir comprendiendo las múltiples aristas de un fenómeno, por demás complejo, que exigía mirar cada pieza de manera individual, atendiendo a sus detalles, formas e historias particulares. Allí, radican las claves de la *consolidación de un prototipo*, cuyo objetivo, fue el seguimiento a Cristo, el *más hermoso de los hijos de los hombres*, a través de una devoción íntima desde el interior de las casas, palacios y monasterios tanto en la península e islas ibéricas como en este lado del Atlántico.

Materialmente, el *desdén* que los vaciados han tenido frente a otros objetos “más” artísticos como las tallas es, a nuestro parecer, el mismo que en su momento estas últimas tuvieron en su carácter policromo frente a los blancos mármoles. Esto, no deja de ser evidencia de un campo de conocimiento del que resta mucho por decir, donde su materia ofrezca una historia que trascienda el sucinto límite que ofrece la cédula de objeto en una exposición o un catálogo, del rescate que como fenómeno *de modelos compartidos* debe hacerse y de la revisión pormenorizada de otros aspectos que sobrepasan el acto necesario, más no único, de atribuir una pieza a determinado autor para, como ya lo referimos, salvarlas del marasmo del anonimato. Sin duda, uno de los temas más discutidos tanto en la historiografía como en el presente estudio fue el de la autoría. Aquello que en un principio se consideró un terreno que rebasaba los objetivos primordiales de la investigación, sí cobró relevancia, ya que el cotejo bibliográfico y la revisión de los infantiles asociados a lo *montañésino, mesino o canesco* pidió, luego de atender las fuentes históricas, los grupos propuestos y sus interrelaciones, además de la mirada a su materialidad, dar lugar a nuevas lecturas que no recaen en autorías únicas y que no se dejan seducir por aseverar la paternidad exclusiva a cualquiera de estos grandes maestros. Lo anterior seguirá condicionado a la espera de un hallazgo documental asociado a alguna de estas piezas, con el que se desvele el nombre de maestro o maestros y con ello, volver sobre nuestras agrupaciones establecidas.

La exigencia que en un momento realizábamos sobre la necesaria colocación de la figura del vaciador dentro de la historiografía, fue atendida en la última publicación derivada de la exposición *El Dios de la madera*, donde Diego de Oliver aparece como autor de una de las piezas de plomo expuestas en el catálogo; cosa que, aunque reconocible, exige, a nuestro parecer, un ejercicio de mayor

reflexión, pues no son autorías únicas, son producciones en las que tanto escultores, como pintores, y ahora vaciadores, dependían del arte y la destreza de unos y otros. Lo anterior no puede dejarse de lado en la Sevilla de principios del siglo XVII, donde las discusiones sobre las delimitaciones de cada gremio tuvieron cierto eco, caso por ejemplo, del conocido pleito entre dos de nuestros protagonistas: Montañés y Pacheco.

No obstante, tampoco pueden omitirse las lecturas de los contratos y las declaraciones de Oliver como *maestro vaciador de niños de plomo* en un periodo comprendido por más de diez años, lo que resulta un coherente testimonio de la relación que mantuvo con los maestros escultores, la demanda y la rentabilidad que supuso un negocio como éste que lo mantuvo activo —según lo que arroja la documentación—, por lo menos, desde 1615 hasta 1628. Es así, que efectivamente no resulta extraño vincular al flamenco parte de esta cadena productiva, sin dejar de lado el papel, exigido por Bray, de atender a escultores y policromadores.

La discusión puede trasladarse también al icónico Niño del Sagrario, en el que el silencio de Montañés en la modificación de 1629, en la que se le realizaron unas nuevas manos *de bronce* según el contrato de Pablo Legot, nos llevan a reflexionar si la presencia de éste último trasciende como contratista y encarnador de una obra, en la que los vaciados metálicos corrieron por parte de otro maestro del que desconocemos su nombre. De esta forma Legot, dentro de su especialidad, podría haber fungido únicamente como policromador — al igual que lo había hecho en Lebrija trabajando con el granadino Alonso Cano— tal y como lo señala el documento de la Hermandad: “siento y ochenta reales de los dos brazos que aderesé al Niño Jesús del Sagrario y encarné de pulimento”³⁸⁵

Así, la presencia del maestro como autor debe mantenerse en el entendido de creador del modelo, de la cabeza, idea o concepto de aquello, que luego será reproducido por un grupo de colaboradores cercanos. Esto posibilitaría dar salida a una producción que no requiere la intervención directa del maestro, pero en la que tampoco deben mirárseles como “copias” en el sentido lucrativo

³⁸⁵ Francisco Cuéllar Contreras. “Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevos aportes documentales I., Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Saravia” en *Revista de Arte sevillano*, No. 2, (1982), 17-19.

y de engaño que la historiografía ha dado. Conviene en este punto, traer a cuenta la reciente investigación de Manuel Arias, quien a través de una exhaustiva revisión histórica, logra develar los orígenes de la icónica imagen madrileña de La Soledad, perdidos entre la madeja de hilos que la leyenda generó. Así, al igual que nuestro Montañés, Mesa o Cano, en aquel caso presentando, Gaspar Becerra trascendió en la bibliografía como autor único de aquella regia *Mater Dolorosa* cuando en la realidad, fungió como inventor, diseñador y orquestador de una sinfonía en la que Simón de Baena talló la figura, Gaspar de Hoyos la policromó y, en contra de lo que pesaba en la tradición, su vestimenta de luto no fue donada por la condesa María de la Cueva, sino por Juana Gutiérrez quien la dio como limosna a la cofradía³⁸⁶.

Ejercicios como el realizado por Arias, son razonamientos más cabales a las producciones escultóricas de su momento, donde los sistemas de producción no recaían en una sola figura, donde el taller y los allegados a los maestros, cumplían un trabajo de equipo, que al igual que en cualquier tipo de corporación, es necesario para llevar a buen término un proyecto. Conviene aquí también tener en cuenta reflexiones como las generadas a propósito de la reciente exposición *Rubens. Maestro de bocetos* presentada en el Museo Nacional del Prado. Sobre este artista, se rescata su papel de inventor, quien ante la popularidad y nivel de encargos, supo sacar partido de su talento llevando sus inventivas composiciones a otras manos de pintores y tejedores, manteniendo su concepto y con ello, liberando al maestro de gran parte de la ejecución de sus piezas.

De regreso a nuestro asunto, tras la revisión del *corpus*, ahora ampliado, y mediante su orden por grupos y algunas fechas concretas, reconocemos el protagonismo y atención que, por ser portadores de importantes datos cronológicos, pedían obras como el *Niño Grande* de Las Teresas, el *Emperador* de Carrión de los Condes, el portado por la Virgen de Escardiel en Castilblanco y su ceñido grupo de hermanos en el Santo Ángel de Sevilla, el insular catedralicio de Las Palmas, el *Niño Cautivo*

³⁸⁶ Manuel Arias Martínez, “La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de los Mínimos de la Victoria de Madrid”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 46, 2011, 33-46; del mismo autor: *Gaspar Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura*. Tesis para obtener el título de doctor (Valladolid: Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 2016).

de la Catedral Metropolitana de México, o bien los infantes del colegio jesuita de Tepotzotlán, por señalar algunos. Los antes enumerados, nos otorgan las pistas necesarias para comprender que el mayor auge de esta producción, fue durante las tres primeras décadas del siglo XVII, evitando caer así en la comodidad y amplitud que a todo el Seiscientos otorgan en ocasiones y de manera reiterada las catalogaciones de estas piezas infantiles.

Al tiempo que manifestamos la clara necesidad de seguir avanzando en la catalogación de este tipo de obras, rescatamos su nivel *pseudoindustrial* como fenómeno votivo cíclico, en el que los vaciados sevillanos ocuparon la demanda que antes tuvieron las tallas flamencas, los marfiles asiáticos, e incluso productos posteriores como los *plomos* quiteños, además de las influencias directas del arquetipo sevillano sobre producciones locales como lo ya referido del caso de Álava, España o Atotonilco en Guanajuato, México.

Sin duda, gran parte de los resultados y conclusiones a los que hemos llegado, se debieron al estudio de materiales que la historiografía nos pedía realizar como aporte al conocimiento de estas producciones, atendiendo así también lo que nos corresponde como alumnos de la primera generación del reciente campo de conocimiento de *Estudios sobre los materiales y las técnicas en el arte* del posgrado en Historia del Arte. Dicho análisis se realizó en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en conjunto con los estudios comparativos llevados a cabo en el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Patrimonio (LADIPA) del Colegio de Michoacán; el Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina y Arte Lab en Madrid. Sin embargo, el propio ejercicio dejó claro que lo material en ocasiones tampoco es conclusivo ni más objetivo, pues no pueden olvidarse otras herramientas y metodologías que nuestra disciplina ha ejercido por años para aproximarse a las piezas. Así, al mirar y reconocer las señas particulares de cada grupo, hoy tenemos las bases necesarias para afirmar que dentro de lo “seriado”, no había una fórmula única y las variables que se dieron dentro de cada obrador hispalense ofrecieron resultados disimiles gracias a los cuales podemos afirmar que, dentro de las familias de “hermanos” reconocemos la individualidad de cada uno de los infantes.

Finalmente, el abordaje e intervención directa sobre el Niño de la Catedral de Puebla, reconoce el necesario ejercicio reflexivo que debe pesar sobre la tan repetida y a veces poco efectiva labor interdisciplinar, en cuyo cruce pueden generarse interesantes propuestas que lleven metodologías del campo de la Historia del Arte al de la Restauración y viceversa. De este diálogo destacamos el método riguroso de registro fotográfico y documental que busque aquellos detalles que definan talleres, la investigación histórica que rebase la cuartilla que en ocasiones los informes de restauración destinan, además de una intervención directa sobre la materia que vaya más allá de emplear los criterios más adecuados para restaurarlas, todo ello atendiendo verdaderamente el lema brandiano que como conservadores nos rige: “La restauración es el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”³⁸⁷.

Siguiendo estos principios, es que reconocimos y valoramos el aporte documental que ofrecía un repolicromado histórico que confirma la ubicación original del Divino Infante dentro de la Capilla del Ocho, al tiempo que atendimos las necesidades más evidentes de conservación que tenía la pieza, como la carencia de un soporte. En relación a esto último, no queremos dejar de lado la decisión de recuperar la peana evocando los modelos sevillanos de entonces, dotando así al Niño de estabilidad y generando un diseño “historicista” desde una óptica claramente discernible y contemporánea.

A manera de punto final, hoy vemos como en un principio la piedad y luego su comercio como objeto artístico, ha suscitado la demanda de uno de los temas más repetidos en el arte, la infancia de Cristo. Al mismo tiempo, no deja de resultar curiosa la vigencia que mantiene la producción seriada de Niños triunfantes en Sevilla, en el que las tallas y vaciados metálicos, han sido sustituidos por yesos y resinas, abaratando nuevamente sus costes y cruzando las fronteras del Guadalquivir no sólo como objeto devocional o artístico, sino también como *souvenir* de un ícono que, siglos después, sigue definiendo a esta ciudad, como la *cuna infantil* de la imaginería por excelencia.

³⁸⁷ Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración* (Madrid: Alianza Forma, 1995), 15.

Bibliografía consultada

Alberti, Leon Battista. De la pintura y otros escritos sobre arte. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.

Andrés González, Patricia: Los Monasterios de clarisas en la provincia de Palencia. Palencia: Institución Tello Téllez de Meneses, 1997.

Ángel Casas, Clara Inés. Rostros metálicos: máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII. Bogotá: Ministerio de Cultura- Museo de Arte Colonial, 2000.

Amador Marrero, Pablo F. “Imaginería en madera policromada y plomo: Esculturas cubanas y quiteñas” en XIV Coloquio de historia canario-americano, 1322-1333. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000.

----- y José Carlos Pérez Morales. “El sevillano capitán Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor.” Atrio Revista de Historia del Arte, 13-14 (2008): 83-98.

----- y José Carlos Pérez Morales. “Un debate sempiterno. Las imágenes del Niño Dios Montañés versus Mesa a través de un ejemplo conservado en la colección Uvence de Chiapas, México”. Revista Encrucijada, n° 2. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (2009): 7-19.

----- “Comercio, obras y autores de la escultura sevillana en Canarias (siglos XVI y XVII)” en El Señor de la Columna y su Esclavitud, coordinado por A. Sebastián Hernández Gutiérrez. La Orotava: Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava: 2009.

----- “Imaginería ligera en el arte español de los siglos XVI-XVII. Historia, análisis y restauración”. Departamento de Filología Moderna, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.

----- “La imaginería y los retablos: centros de producción y exponentes” en La Laguna y su parroquia matriz: estudios sobre la iglesia de la Concepción, editado por Juan Alejandro Lorenzo Lima, 169. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios y Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2016.

Arfe y Villafañe, Juan de. De varia commesuración para la escultura y architectura. Edición facsímil. Valladolid: Editorial Maxtor, 2003.

Arias Martínez, Manuel, y Miguel Ángel Marcos Villán, Manuel (coord.) Catálogo Museo Nacional de Escultura, Colección. Valladolid: Gobierno de España/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2009.

Arias Martínez, Manuel «La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de los Mínimos de la Victoria de Madrid», en Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 46, 2011, 33-46; Gaspar Becerra (1520-1568) en España: entre la pintura y la escultura. Tesis para obtener el título de doctor (Valladolid:

- Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 2016.
- Armas Núñez, Jonás. *Tempus edax est Rerum. Patrimonio religioso de la Matanza de Acentejo*. Tenerife: Ayuntamiento de la Villa de la Matanza de Acentejo, 2006.
- Arroyo Lemus, Elsa; Manuel Pesqueria y Witold Nowik, “Paños labrados de carmín en la pintura novohispana” en Miguel Fernández Félix, *Rojo Mexicano: La grana cochinilla en el arte*. México: Secretaría de Cultura, 2017.
- Bago y Quintanilla M., Hernández Díaz, José y Sancho Corbacho, H. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II: Documentos varios*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928.
- Bartolomé García, Fernando R. “Un Niño Jesús del círculo de Martínez Montañés en Vitoria” en *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, No.4, 27-35. País Vasco: 2014.
- “Niños montañesinos en Álava” en *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco* No.5, 48. País Vasco: 2014.
- “Imágenes exentas de divinos infantes en Álava” en *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación Vasca*, N° 38, 197-218. País Vasco: 2015.
- Belda Navarro, Cristóbal “La pintura en la escultura”. *Escultura y teoría de las artes*. España: Universidad de Murcia, 2015.
- Bolaños, María. “Presentación” en *Tejné*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2018.
- Borromeo, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Brandi, Cesare *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- Bray, Xavier. *Lo sagrado hecho real*. España: Ministerio de Cultura, 2010.
- Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Caja de Ahorros Popular de Valladolid. *La pequeña escultura en Valladolid: siglos XVI-XVIII*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983.
- Calvo, Ana. *Conservación y Restauración; materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- Cano Navas, María Luisa. *El Convento de San José del Carmen de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016.

- Cartaya Baños, Juan. El dios de la madera: Juan Martínez Montañés: 1568-1649. Alcalá la Real: Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial, y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2018.
- Castillo Cerf, Diana. “Imaginería Virreinal Cusqueña: categorización a través de la materialidad”. Universidad Nacional Autónoma de México. (Tesis en desarrollo).
- Cazorla León Santiago. Historia de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992.
- Cellini, Benvenuto. Tratados de la orfebrería y la escultura. Madrid: Editorial Akal, 1989.
- Cennini, Cennino. El libro de Arte. Madrid: Editorial Akal, 1989.
- Clifford A. Hampel y Gessner G. Hawley. Glossary of Chemical Terms. EUA: Van Nostrand Reinhold Company, 1976.
- Cox, Carolina; Manuel Martínez et al. De cobres, colores y valores. Resignificación y restauración de cinco pinturas sobre láminas de metal. Santiago de Chile: CNCR, 2016.
- Cuéllar Contreras, Francisco. “Maestros pintores de la escuela sevillana del siglo XVII. Nuevos aportes documentales I., Juan de las Roelas, Antonio Pérez, Francisco Pacheco, Pablo Legot, Andrés Ruiz de Saravia”. Revista de Arte sevillano, nº 2 (1982): 17-19.
- Cuenca Fuentes, Fray José. Real convento e iglesia de Santo Domingo, PP. Padres Dominicos. Córdoba: Comunidad Dominica, 2000.
- Dávila-Armero, Álvaro del Arenal y José Carlos Pérez Morales (coord.). Juan de Mesa: Grandes Maestros Andaluces. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006.
- De Leo Martínez, Andrés. “Platería policromada en la Nueva España: el caso de la antigua pila benditera de la sacristía de la Catedral de Puebla de los Ángeles” en El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX, sin pag. México-León, Esp.: INAH-Universidad de León, 2019.
- De Loyola, San Ignacio. Ejercicios Espirituales. España: Edapor, 2010.
- De Palafox y Mendoza, Juan. El Pastor de Nochebuena. Barcelona: Pablo Campins, 1730.
- De Sevilla, Isidoro. Etimologías, Libros XI-XX. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Dolz, Michele. El Niño Jesús: Historia e imagen de la devoción del Niño Divino. Córdoba: Editorial Almuzara, 2010.
- Echevarría Goñi, Pedro. Policromía del Renacimiento en Navarra. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 1990.
- “Aportes para una historia de la devoción al Niño Jesús en los siglos XVI y XVII” en Actas del

Coloquio Internacional El Niño Jesús, 123. Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010.

Estella Marcos, Margarita Mercedes. Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal. México: G.M. Editores/ Espejo de Obsidiana, 2010.

Fernández García, Ricardo. Arte, devoción y política: la promoción de las artes en torno a Sor María de Ágreda. Soria: Gráficas Varona, 2002.

Fray José Cuenca Fuentes. Real Convento e Iglesia de Santo Domingo, Jerez de la Frontera. Córdoba: Imprenta Madber, S. L., 2000.

Gañán Medina, Constantino Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

Gaurico, Pomponio. Sobre la Escultura, editado por André Chastel y Robert Klein. Madrid: Editorial Akal, 1989.

García Barriuso, Patrocinio. La monja de Carrión: Sor Luisa de la Ascensión Colmenares Cabezón. Madrid: Ediciones Monte Casino, 1986.

García García, Lorena. Evolución del patrimonio artístico de carácter religioso en Carrión de los Condes, Palencia, desde la Edad Media hasta nuestros días. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

García Sanz, Ana. El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Madrid, Patrimonio Nacional, 2010.

González López. María José “Las encarnaciones de la escultura policromada barroca sevillana. Fuentes y proceso constructivo” en Las encarnaciones de la escultura policromada. Madrid: ICCOM-CC-Grupo Español de Conservación, 2018.

Gómez Pérez, Enrique. Museo del Real Monasterio de Santa Clara de Carrión, Palencia, 2004.

Gómez Piñol, Emilio. “El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario Hispalense: Introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 18. Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010.

----- “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI” en Signos de evangelización: Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica, 63. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.

Guillot de Suduiraut, Sophie y Christine Lancestremère “La production de statuettes à Malines au début du XVIe siècle (vers 1500-1525/1530)” en L’art multiplié: Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance, editado por Michele Tomasi, 96. Roma: Viella, 2011.

Hernández Díaz, José. Juan de Mesa: Escultor de imaginería. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1972.

----- Arte hispalense: Juan Martínez Montañés. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

Huysmans, Antoinette. “La producción de retablos en Bruselas, Malinas y Amberes” en El esplendor de Flandes: Arte de Bruselas, Amberes y Malinas en los siglos XV-XVI, 27. Barcelona: Fundación “la Caixa”, 1999.

Jiménez Díaz, Pablo y Lorenzo Martín Sánchez (coord.). Proyecto Coremans. Criterios e intervención en retablos y escultura policromada. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.

Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, Juan Martínez Montañés, Iglesia del Sagrario. Sevilla: IAPH, 2013.

Katzew, Ilona. Pinxit Mexici. México: Fomento Cultural Banamex /LACMA, 2017.

Kennedy Troya, Alexandra. “Transformación del papel de los talleres artesanales quiteños en el siglo XVIII. El caso de Bernardo Legarda” en Anales 2, Museo de América, (1994) 63-76.

Lavandera López, José et al. La Huella y la Senda. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes/ Diócesis de Canarias, 2004.

Lepri, Nicoletta. “Evolución de la temática infantil en el arte italiano 1450-1650” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 159. Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla: 2010.

López Martínez, Celestino. Notas para la Historia del Arte: Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés. Sevilla: Tipografía Rodríguez y Giménez, 1929.

Marcos Villán, Miguel Ángel. “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española” en Copia e invención: modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. ,63-86. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013.

Martínez de la Peña, Domingo. El convento del Espíritu Santo de Icod. Icod de los Vinos: Cabildo Insular de Tenerife, 1997.

Mayer, Ralph. Materiales y técnicas del arte. Madrid: Tursen S.A./ Hermann Blume, 1993.

Morales Gamarra, Ricardo. “Arte quiteño en el monasterio del Carmen y otras iglesias de la intendencia de Trujillo Perú”. Arte Quiteño más allá de Quito. Memorias del Seminario Internacional. Quito: Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, 2010.

Moreno de Soto, Pedro Jaime. “La escultura barroca en plomo de Osuna” en Cuadernos de los amigos de Osuna, No. 17, 100-110. Osuna: 2015.

Mujica Pinilla, Ramón. “Cristo Niño de Huanca” en *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1820*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

-----“El Niño Jesús Inca y los jesuitas en el Cusco virreinal” en *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.

Muro Orejón, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía IV: Artífices Sevillanos de los Siglos XVI y XVII*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932.

Navarro Talegón José. *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*. Zamora: Caja de ahorros provincial de Zamora, 1980.

Núñez Méndez, Elsarís. “Oración, virtud y sacerdocio. La capilla del Ochavo en la Catedral de Puebla”, Universidad Nacional Autónoma de México, (tesis doctoral en desarrollo).

Palomero Páramo, Jesús Miguel. “Niño Jesús” en *Catàleg d’ escultura*, 329-330. Barcelona: Museo Frederic Marès, 1996.

----- “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII. Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México” en *Escultura Museo Nacional del Virreinato*, 107-118. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato A.C. ,2007.

Pacheco, Francisco. *El Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*, editado por Bonaventura Bassegoda. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.

Passolas Jáuregui, Jaime. *Grandes maestros andaluces: Juan Martínez Montañés, Volumen II*. Sevilla: Ediciones Tartesos, 2008.

Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

Pérez de Vargas, Bernardo. *De Re Metallica*. Madrid: Casa de Pierres Cosin, 1568.

Pérez Morales, José Carlos. “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones” s/n. En prensa.

Peña Martín, Ángel. *Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2011.

Pérez Morales, José Carlos. “El comercio de escultura entre Sevilla e Indias en los siglos XVI y XVII: reflexiones y nuevas aportaciones” s/n. En prensa.

Picinelli, Filippo. *El mundo simbólico de los metales*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2006.

- Plinio. Textos de Historia del Arte. Madrid: Visor, 1987.
- Portus, Javier y Jesusa Vega, La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
- Pulsifer, William H. (comp). Notes for a History of Lead. Nueva York: D. VAN NOSTRAND, 1888.
- Ramos Medina, Manuel. Relación de las solemnísimas fiestas que a la dedicación y fundación del convento de San José de religiosas carmelitas descalzas se hicieron en esta muy noble y leal ciudad de México. Escrito por el Licenciado Francisco Bramón y Vallejo, capellán del muy ilustre y religioso convento de nuestra señora de Regina Coelli de esta ciudad en Imagen de santidad de un mundo profano: historia de una fundación. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1990.
- Ramos Sosa, Rafael. “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima” en La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- “De Malinas a Lima: Un largo viaje para un niño perdido. Notas sobre el niño Jesús montañésino a propósito de nuevas obras en el Perú” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 315-361. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010
- Recio Mir, Álvaro. “La difusión de los modelos montañésinos del Niño Jesús: Causas de una producción seriada” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 261-285. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla, 2010.
- Rodríguez Morales, Carlos. “Arte y comercio en la Laguna [1575-1635]” en XV Coloquio de historia canario-americana, 1476. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- Rodríguez Morales, Carlos “Dos medallones de la Virgen de Candelaria” en Carlos Rodríguez Morales (ed.) Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios, 2014.
- Roldán, Manuel Jesús. Juan Martínez Montañés y su obra sevillana. Sevilla: Maratania, 2015.
- Romero Dorado, Antonio y José Manuel Moreno Arana “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: La Virgen con el Niño de la Catedral de Huelva” en VSAA arte, Revista 83 (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017), 193-210.
- Ruiz Gutiérrez, Ana. El tráfico artístico entre España y Filipinas: 1565-1815. Granada: Universidad de Granada-Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- Sánchez, José María “Los obradores sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano” en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXV, número 103. (Ciudad de México: UNAM, 2013): 177
- Schenone, Héctor H. Iconografía del arte colonial: Jesucristo. Argentina: Fundación Tarea, 1998.

Serck, Luc “Notas sobre el Niño Jesús en los antiguos Países Bajos Meridionales” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 129. Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla: 2010.

Steinberg, Leo (Traducción de Jesús Valiente Malla). La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno. España: Herman Blue, 1989.

Toussaint, Manuel. La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte. México: Editorial Porrúa, 1973.

V.V.A.A. Minerales y rocas. Barcelona: Guías visuales océano, 1999.

Victoria Triviño, Sor María. Navidad en las Clarisas: Sermones, iconografía y representaciones. Santa Clara de Balaguer.

Vives, Juan Luis. Diálogos. Madrid: Coret y Peris C; 1959.

Weinger, Matthias “Las imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán” en Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús, 151. Sevilla: Pontificia Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de la Catedral de Sevilla: 2010.

Archivos

Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Archivo Histórico Provincial de Madrid.

Archivo General de Indias.

Archivo General de la Nación.

Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

Índice de imágenes

1. Juan Martínez Montañés
Niño Jesús del Sagrario (1606-1607)
Parroquia del Sagrario, Sevilla.
Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención: Niño Jesús del Sagrario, Juan Martínez Montañés, Iglesia del Sagrario*. Sevilla: IAPH, 2013.
2. Marcos de Cabrera
Cristo de la Expiración (1575)
Capilla del Museo, Sevilla.
Recuperada del sitio web: <https://elgolgota.files.wordpress.com/2014/09/644b5745-f407-17aeb26904c2345023c6.jpg>
3. Atribuido a Juan de Mesa (1625)
Niño Jesús
Universidad de Sevilla
Reprografía: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/wp-content/uploads/2016/06/3-nino-jesus-de-la-universidade-sevilla-atribuido-a-mesa.jpg>
4. Hermandad del Sagrario
Memoria de gastos de la Hermandad del Sagrario (1629)
Archivo de la Hermandad
Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención...*
5. Hermandad del Sagrario
Recibo de pago Pablo Legot (1629)
Archivo de la Hermandad
Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención...*
6. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia.
Fotografía: Ramón Pérez de Castro (en adelante RPC).
7. Anónimo
Niño Grande (1595-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla.
Fotografía: Ramón Avendaño Esquivel (en adelante RAE)
8. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de La Concepción, La Laguna, Tenerife.
Fotografía: RAE
9. Anónimo
Retablo de San José
Catedral Basílica de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: Pablo F. Amador Marrero (en adelante PFAM)
10. Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Jesús dormido sobre la cruz (1600-1630)
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Fotografía: Museo Nacional de Escultura
11. Círculo de Alonso Cano
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Fotografía: MNE
12. Atribuido a Juan Martínez Montañés
San Ignacio de Loyola
Museo de la Iglesia de San Juan, Marchena, Sevilla

- Reprografía: Ramos Suárez, Manuel, “El colegio de la Encarnación de Marchena”
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: RAE
13. Anónimo
Niño Jesús premonitorio
Parroquia del Sagrario, Sevilla
Fotografía: RAE
14. Juan de Juni
San Antonio de Padua
Museo Nacional de Escultura
Fotografía: RAE
15. Fray Juan Bautista Maíno
Santa Catalina de Siena (1612-1614)
Museo Nacional del Prado
Reprografía: MNP
16. Johan Sadeler, Martin de Vos
Niño Jesús (1572-1600).
Reprografía: https://deskgram.net/p/1890824681956319845_8518369260
17. Anónimo
Peana de bronce (1600-1630)
Colegiata de Santa Ana, Peñaranda del Duero
Fotografía: RPC
18. Anónimo
Niño Jesús triunfante (Siglo XVIII)
Templo de San Francisco Xavier, Tepotzotlán
Fotografía: Mara Sáenz.
19. Francisco Camilo
La Virgen con el Niño, Santa Teresa de Jesús y otros santos (Hacia 1660).
Museo Nacional del Prado
Reprografía: Museo Nacional del Prado.
20. Cornelio Schut
Niño Jesús dormido (siglo XVII)
21. Pietro Torrigiano
Virgen de Belén (1525)
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Reprografía: www.flickr.com/photos/76509819@N04/24448621493/in/photostream/lightbox/
22. Juan Bautista Vázquez *el Viejo*
Virgen de las Fiebres (1565)
Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla.
Fotografía: RAE
23. Atribuido a Juan Martínez Montañés
Niño Jesús de la Siervita (Siglo XVII)
Iglesia de San Pedro, El Sauzal, Tenerife.
Fotografía: PFAM.
24. Juan de Arfe y Villafañe
Libro II. Capítulo VII.
Reprografía: *Varia Conmesuración....*, (1675)
Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
25. Anónimo
Niño Jesús, reverso (1600-1630)
Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos.
Fotografía: RPC
26. Juan de Arfe y Villafañe
Libro II. Capítulo I.
Reprografía: *Varia Conmesuración....*, (1675)
Biblioteca Justino Fernández, IIE-UNAM.
27. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos.
Fotografía: RPC
28. Andrea del Verrochio
Virgen con el Niño (1470-1480)

- Museo Staedel, Frankfurt.
 Reprografía: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/verrocchio-andrea-del>
29. Atribuido a Juan Martínez Montañés
 Niño Cautivo (Ca. 1622)
 Catedral Metropolitana de México
 Fotografía: Dolores Dahlhaus
30. Anónimo
 Niño Jesús (Siglo XVII)
 Colección Granados
 Fotografía: RAE
31. Anónimo
 Niño Jesús (Siglo XVII)
 Iglesia de El Salvador, Simancas, Valladolid.
 Fotografía: RPC
32. Jerónimo Hernández
 Niño Jesús (1582)
 Hermandad de la Quinta Angustia, Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla.
 Reprografía: <http://cofrades.sevilla.abc.es/photo/nino-jesus-hdad-quinta?context=latest>
33. Juan Martínez Montañés
 San Cristóbal, detalle (1597)
 Iglesia Colegial del Divino Salvador, Sevilla
 Reprografía: <https://www.trendsmag.com/twitter/tweet/1056284365448192002>
34. Juan Martínez Montañés
 Niño Jesús del Sagrario (1606-1607)
 Parroquia del Sagrario de Sevilla
 Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención...*
35. Juan Martínez Montañés
 Virgen de la Cinta (1616)
 Catedral de Huelva
 Reprografía: Romero Dorado, Antonio. “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la *Virgen con el Niño* de la catedral de Huelva”, 201.
36. Juan de Mesa
 Virgen de las Cuevas (1623)
 Museo de Bellas Artes de Sevilla
 Fotografía: RAE
37. Alonso Cano
 Virgen de la Oliva (1629)
 Iglesia de Santa María de la Oliva, Lebrija, Sevilla
 Fotografía: http://www.lebrijadigital.com/web/images/stories/Image/2_nio3_.jpg
38. Atribuido a Alonso Cano
 Niño Jesús (1620-1630)
 Casa de Subastas Sotheby's
39. Atribuido a Luisa Roldán
 Niño del Dolor (Siglo XVII)
 Congregación de San Fermín de los Navarros, Madrid
 Reprografía: <https://www.sanfermindelosnavarros.org/arte/>
40. Anónimo
 Inmaculada Concepción (Siglo XVII)
 Museo José Luis Bello y González
 Fotografía: Miguel Ángel Marcos.
41. Anónimo
 Ecce Homo (Siglo XVII)
 Parroquia de San Miguel y San Julián, Valladolid
 Fotografía: RAE
42. Anónimo
 Cristo de las Tribulaciones (Siglo XVII)
 Parroquia de San Juan Bautista, La Orotava, Tenerife, Fotografía: PFAM

43. Alonso Cano
Retrato de un eclesiástico (Siglo XVII)
Hispanic Society of America, Nueva York, EUA.
Fotografía: RAE
44. Anónimo hispano-filipino
Niño Jesús (Siglo XVII)
Catedral de Las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: PFAM
45. Anónimo novohispano
Retrato de monja concepcionista (Siglo XVIII)
Museo Nacional del Virreinato
Fotografía: MNV-INAH
46. Diego Borgraf
Retrato de Juan de Palafox y Mendoza (1643)
Catedral de Puebla
Fotografía: PFAM
47. Guillermo Kahlo
Fotografía de la Capilla-relicario de San José,
Tepotztlán (1910)
Colegio de Tepotztlán
Reprografía: lugares.inah.gob.mx
48. Anónimo novohispano
Peana del Niño Cautivo (Siglo XVIII)
Museo Nacional del Virreinato
Fotografía: RAE
49. Anónimo
Niño Jesús dormido sobre la cruz (1600-1630)
Convento de Corpus Christi, Valladolid
Fotografía: RAE
50. Registro del maestro Lázaro Sánchez
Contratación 1170 A, fol. 101.
Fotografía: Archivo General de Indias
51. Anónimo novohispano
Retablo de la Virgen del Rosario, detalle (Siglo XVIII)
Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco,
Guanajuato.
Fotografía: RAE
52. Nicolás Enríquez
El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San
Juan Bautista (1772)
Musée de la Crèche, Chaumont, Francia.
Reprografía : Trésors du musée de Chaumont.
Amérique latine, Espagne et Italie XVIIe-XVIIIe
siècle, p. 26.
53. Anónimo cuzqueño
Exvoto a tres imágenes del Niño Jesús (1835)
Colección Carl & Marilyn Thoma
Fotografía: Colección Carl & Marilyn Thoma
54. Manuel González Santos
La Santera (1930)
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: RAE
55. José García Ramos
Hasta verte Cristo mío (1895)
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Fotografía: RAE
56. Anónimo
Niño Grande (1595-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla
Fotografía: RAE
57. Anónimo
Manolito (1600-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla
Fotografía: RAE

58. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Monasterio de Santo Domingo de Silos, Burgos
Fotografía: RPC
59. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: PFAM
60. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Museo de San Francisco, Medina de Ríoseco,
Valladolid
Fotografía: RAE
61. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca
Fotografía: RPC
62. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630) No. Inv. 10-6948
Museo Nacional del Virreinato
Fotografía: Elizabeth Vite Hernández
63. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630) No. Inv. 10-6949
Museo Nacional del Virreinato
Fotografía: Elizabeth Vite Hernández
64. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Templo de Nuestra Señora del Carmen de San
Ángel, Ciudad de México.
Fotografía: RAE
65. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Ermita de San Pedro, Daute, Tenerife
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
66. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colegiata de Santa Ana, Peñaranda de Duero,
Burgos
Fotografía: RPC
67. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento Sancti Spiritus, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
68. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento Santa Sofía, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
69. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de La Concepción, La Laguna, Tenerife
Fotografía: RAE
70. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección particular, Madrid
Fotografía: RAE
71. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Ermita de San Diego, La Matanza de Acentejo,
Tenerife, Fotografía: PFAM
72. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630) No. Inv. 10-96330
Museo Nacional del Virreinato
Fotografía: Elizabeth Vite Hernández
73. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento de la Concepción, Ágreda, Soria
Fotografía: Andrés de Leo Martínez

74. Anónimo
San Juanito (1600-1630)
Convento de la Concepción, Ágreda, Soria
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
75. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
76. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Galería Antigua, Ciudad de México
Fotografía: Andrés de Leo
77. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Iglesia de San Felipe Neri, Cádiz
Fotografía: Lorenzo Alonso de la Sierra
78. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección Particular, Madrid
Fotografía: RAE
79. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Tejutla, Guatemala
Fotografía: José Campollo Mejicanos
80. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de Santiago, Medina del Campo
Fotografía: RPC
81. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca
Fotografía: RPC
82. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de San Miguel y San Julián, Valladolid
Fotografía: RAE
83. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de Santo Domingo, Jerez
Fotografía: Paz Barbero
84. Atribuido a Alonso Cano
Niño Jesús (1600-1630)
Sotheby's
Reprografía: Sotheby's
85. Atribuido a Francisco de Ocampo
Niño Jesús (1600-1630)
Museo de Santa Cruz, Toledo
Reprografía: Miguel Angel Marcos Villán,
"Modelos compartidos"
86. Atribuido a Alonso Cano
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Nacional de Escultura de Valladolid
Fotografía: Museo Nacional de Escultura
87. Atribuido a Juan Martínez Montañés
Niño Jesús (ca. 1627)
Iglesia de Santa Úrsula, Adeje, Tenerife
Fotografía: PFAM
88. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Clausura de "Las Carboneras", Madrid
Fotografía: PFAM
89. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Fundación Rodríguez Acosta, Granada
Fotografía: Fundación Rodríguez Acosta

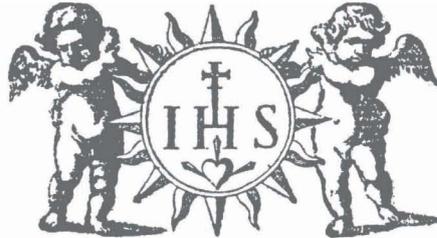
90. Anónimo
Niño del Corazón (¿1600-1630?)
Museo-Biblioteca Mariano Carmen Coronada de Sevilla
Fotografía: RAE
91. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento de Santa Clara, Carrión de los Condes, Palencia
Fotografía: RPC
92. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento de Santa Isabel, Valladolid
Fotografía: RPC
93. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Iglesia de Santa María, Fuentes de Nava, Palencia
Fotografía: RPC
94. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección particular, Sevilla
Fotografía: David Triguero Berjano
95. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección familia Reyes Duque, Tenerife
Fotografía: PFAM
96. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección Granados, Madrid
Fotografía: RAE
97. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección particular, Puebla
Fotografía: RAE
98. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Museo- Biblioteca Carmen Coronada, Sevilla
Fotografía: Carlos Rodríguez Morales
99. Anónimo
Los Mellizos (1600-1630)
Museo- Biblioteca Carmen Coronada, Sevilla
Fotografía: RAE
100. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Iglesia del Santo Ángel, Sevilla
Fotografía: RAE
101. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Ermita de Nuestra Señora de Escardiel, Castilblanco, Sevilla
Fotografía: RAE
102. Juan Martínez Montañés
Peana, Niño Jesús del Sagrario (1606-1607)
Parroquia del Sagrario, Sevilla
Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención...*
103. Anónimo
Peana (1600-1630)
Convento de Santa Sofía, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
104. Anónimo
Peana (Siglo XVII)
Catedral de las Palmas de Gran Canaria
Fotografía: PFAM
105. Círculo de Juan Martínez Montañés
Niño Jesús dormido sobre la cruz (1600-1630)
Museo Nacional de Escultura, Valladolid
Fotografía: Miguel Ángel Marcos Villán

106. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección particular, Madrid
Fotografía: José A. Cámara de Juan
107. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Colección particular, Madrid
Fotografía: José A. Cámara de Juan
108. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Colección particular, Madrid
Fotografía: José A. Cámara de Juan
109. Anónimo
Crucifijo (Siglo XVII)
Parroquia de Nuestra Señora del Destierro, Puebla
Fotografía: RAE
110. Microfotografía de superficie
Niño Jesús, Peñaranda de Duero (1600-1630)
NJ28 M3, MO3, 20 X
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
111. Estratigrafía
Niño Jesús, Peñaranda de Duero (1600-1630)
NJ28 M3, MO3, 20 X DIC
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
112. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colegiata de Santa Ana, Peñaranda de Duero,
Burgos
Fotografía: RPC
113. Peter Paul Rubens
Saturno devorando un hijo (1636-1638)
Museo Nacional del Prado
Reprografía: Museo Nacional del Prado
114. Anónimo
Minas La Carolina
Jaén, España
Reprografía: <http://elmineraldigital.blogspot.mx>
115. Galena
Reprografía: <https://www.asturnatura.com/fotografia/minerales/galena-3/28037.html>
116. Bernardo Pérez de Vargas
De Re Metallica (1568)
Madrid
Reprografía: Biblioteca Central UNAM
117. Interior de vaciado policromado
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de Puebla
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
118. Anónimo
Niño Jesús, reverso (1600-1630)
Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca
Fotografía: RPC
119. Anónimo
Niño Grande (1595-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla
Fotografía: RAE
120. Anónimo
Niño Jesús “El Gordito” (1600-1630)
Museo-Biblioteca Mariano Carmen Coronada de
Sevilla
Fotografía: RAE
121. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Parroquia de Nuestra Señora de la Antigua,
Palacios de Campos, Valladolid, España.
Fotografía: RAE

122. Microfotografía de superficie
Niño Jesús (1600-1630)
Templo de Santa María del Pozo Bueno,
Fuentes de Nava, Palencia
NJ17M2 MO1 10X/ NJ17M2 10X DAPI
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
123. Estratigrafías
Niño Jesús (1600-1630)
Templo de Santiago, Medina del Campo
NJ11M2 20X DAPI/ NJ11M2 600X SEM
Fotografía: Arte Lab, Madrid
124. Anónimo
Niño Jesús, reverso (1600-1630)/detalle de superficie
Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca
Fotografía: RPC/RAE
125. Microfotografía de superficie
Niño Jesús (1600-1630)/detalle de superficie
Parroquia de La Concepción, La Laguna, Tenerife
NJ3M5 MO 10X
Fotografía: RAE. LDOA-UNAM
126. Estratigrafías
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Nacional del Virreinato, No. Inv. 10-96330
NJ14 M1 20X DF/SEM 606X/ 20X DAPI
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
127. Gráfica de escaneo elemental
Niño Jesús (1600-1630)
Museo Nacional del Virreinato, No. Inv. 10-96330
SEM-EDX
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
128. Juan Martínez Montañés
Niño Jesús del Sagrario (1606-1607)
Radiografía
Reprografía: Junta de Andalucía-Instituto Andaluz
del Patrimonio Histórico. *Memoria final de intervención...*
129. Estratigrafías
Niño Grande (1595-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla
NJ31 M2 10X DIC /10X DAPI - NJ31 M3 10X
DIC /10X DAPI
Fotografía: RAE, LDOA-UNAM
130. Microdetalle de superficie
Niño Jesús NJ24 (1600-1630)
Museo Carmus, Alba de Tormes, Salamanca
Fotografía: RAE
131. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Convento Sancti Spiritus, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
132. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Templo de Nuestra Señora de La Antigua, Palacios
de Campos
Fotografía: RPC
133. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Templo de Santiago, Medina del Campo
Fotografía: RPC
134. Anónimo
Niño Jesús “Manolito”, detalle (1600-1630)
Convento de San José del Carmen, Sevilla
Fotografía: RAE
135. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Templo de Nuestra Señora de La Antigua, Palacios
de Campos
Fotografía: RPC

136. Anónimo
Niño Jesús, cabeza (1600-1630)
Colección Schenone, Buenos Aires, Argentina
Fotografía: Gabriela Siracusano
137. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Colegiata de Santa Ana, Peñaranda de Duero
Fotografía: RPC
138. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Colección particular, Barcelona
Fotografía: Paz Barbero
139. Anónimo
Niño Jesús (1600-1630)
Convento de La Concepción, Ágreda, Soria
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
140. Anónimo
Niño Jesús, detalle (1600-1630)
Museo de San Francisco, Medina de Ríoseco,
Valladolid
Fotografía: RAE
141. Anónimo
Niño Jesús “El Pelirrojo”, detalle (1600-1630)
Museo-Biblioteca Mariano Carmen Coronada de
Sevilla
Fotografía: RAE
142. Anónimo
Niño Jesús “Del Corazón”, detalle (1600-1630)
Museo-Biblioteca Mariano Carmen Coronada de
Sevilla
Fotografía: RAE
143. Anónimo novohispano
Niño Jesús “El Duendecillo” (Siglo XVII-XVIII)
Convento de Las Bernardas, Xochimilco, Ciudad de
México
Fotografía: Katia Perdigón, INAH
144. Anónimo
Niño Jesús, detalle pies (1600-1630)
Convento de Santa Sofía, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
145. Anónimo
Niño Jesús, detalle costado (1600-1630)
Convento de Santa Sofía, Toro, Zamora
Fotografía: RPC
146. Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla
Inventario de los bienes de la Sacristía mayor (1712,
f. 53r).
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
147. Anónimo
Detalle del retablo oriente
Capilla del Ochavo, Catedral de Puebla
Fotografía: Andrés de Leo Martínez
148. Gráfica de resultados estratigráficos
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de Puebla
Resultados: Arte Lab, Madrid
149. Microfotografía superficie SEM-EDX
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de Puebla
Fotografía: Arte Lab, Madrid
150. Estratigrafías
Niño Jesús (1600-1630)
Catedral de Puebla
NJ1M3 10X MO/ 10X DAPI/ 250X SEM-EDX
Fotografía: Arte Lab, Madrid

151. Anónimo
Niño Jesús, detalle lateral (1600-1630)
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
152. Anónimo
Niño Jesús, detalle reverso y microfotografías (1600-1630)
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
153. Anónimo
Niño Jesús, detalle alteración cromática espalda
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
154. Anónimo
Niño Jesús, detalle alteración cromática cendal
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
155. Anónimo
Dolorosa (Siglo XVIII)
Tequixquiac, Estado de México
Fotografía: STREP-ENCRYM, INAH
156. Anónimo
Niño Jesús, testigo de limpieza pierna
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
157. Anónimo
Niño Jesús, testigo de limpieza rostro
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
158. Anónimo
Niño Jesús, antes de restauración, anverso
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
159. Anónimo
Niño Jesús, antes de restauración, reverso
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
160. Anónimo
Niño Jesús, después de restauración, anverso
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
161. Anónimo
Niño Jesús, antes de restauración, reverso
Catedral de Puebla
Fotografía: RAE
162. Diseño de peana
Diseño: Ramón Avendaño Esquivel
Dibujo en Auto-cad: Andrés de Leo



Se terminó de escribir el día tres del mes primero del año de
nuestro Señor Jesucristo de 2019 en la Muy Noble y Muy Leal
Ciudad de Santiago de Querétaro, México.
Festividad del Dulce Nombre de Jesús

