

Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la *Virgen con el Niño* de la catedral de Huelva (1616)*

Juan Martínez Montañés and the ‘Guzmanes’: The *Virgin and Child* of the Cathedral of Huelva (1616)

ANTONIO ROMERO DORADO

CIHAA. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. C. Doña María de Padilla, s. n. 41004 Sevilla

antonio.romero.dorado@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4979-0491

JOSÉ MANUEL MORENO ARANA

CIHAA. Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. C. Doña María de Padilla, s. n. 41004 Sevilla

morenoarana@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6087-6130

Recibido: 01/03/2017. Aceptado: 20/07/2017

Cómo citar: Romero Dorado, Antonio / Moreno Arana, José Manuel: “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la *Virgen con el Niño* de la catedral de Huelva”, *BSSA arte*, 83 (2017): 193-210.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.193-210>

Resumen: El objetivo de este trabajo es dar a conocer la libranza que documenta la *Virgen con el Niño* que preside el altar mayor de la catedral de Huelva como obra del escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649), pues hasta ahora se trataba de una obra atribuida. Asimismo, se aporta la cronología exacta de dicha escultura, que se revela como un nuevo ejemplo del fecundo patrocinio artístico ejercido por el VIII duque de Medina Sidonia, don Manuel de Guzmán y Silva.

Palabras clave: escultura barroca; siglo XVII; Juan Martínez Montañés; *Virgen de la Cinta*; mecenazgo artístico; duque de Medina Sidonia.

Abstract: The aim of this work is to make known a document that proves that the sculptor Juan Martínez Montañés (1568-1649) was the author of the *Virgin and Child* that presides the

* Queremos mostrar nuestro agradecimiento a la archivera y a la presidente de la Fundación Casa Medina Sidonia, doña Caridad López Ibáñez y doña Liliane M. Dahlmann, por todas las facilidades dadas, y al Padre don Víctor Manuel Bermúdez Bermejo, arcipreste de Huelva y párroco de la Merced, por permitirnos estudiar y fotografiar la obra. Asimismo, a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, por habernos facilitado gratuitamente la fig. 9, a la Fundación Casa Álvarez de Toledo y Mencos, propietaria del Monasterio de San Isidoro del Campo, y a don Fernando Cruz Isidoro, director del CIHAA, grupo de investigación de la Universidad de Sevilla al que pertenecemos los autores de este artículo.

cathedral of Huelva. Formerly, this sculpture had been attributed to the aforementioned artist because of stylistic reasons, but now we have the documentary evidence. This document provides us the exact chronology of the work and the name of the nobleman who commissioned the sculpture, who was the 8th Duke of Medina Sidonia.

Keywords: Baroque sculpture; 17th century; Juan Martínez Montañés; *Madonna of the Girdle*; art patronage; duke of Medina Sidonia.

La capilla mayor de la catedral de Huelva, antiguo templo del convento de la Merced, está presidida por una imagen escultórica de la Virgen con el Niño en brazos (fig. 1) que, por motivos estilísticos, viene siendo atribuida a Juan Martínez Montañés (1568-1649). De esta manera, el historiador onubense Diego Díaz Hierro, en un artículo publicado en la prensa local el 30 de enero de 1955, afirmó que se atribuía “por unanimidad de especialistas a Martínez Montañés o a Alonso Cano” y situó la ejecución de la obra a partir de 1605.¹ Sin embargo, la imagen no aparece recogida en ninguna de las monografías sobre Martínez Montañés anteriores a dicho artículo, escritas por María Elena Gómez-Moreno en 1942² y por José Hernández Díaz en 1949.³ Asimismo, tampoco la recogió Beatrice Gilman Proske en su libro de 1967.⁴ En este sentido, no fue incorporada al catálogo de obras atribuidas al escultor hasta que Hernández Díaz lo hizo en 1976. Este autor propuso una cronología anterior a 1610. No obstante, se mostró algo titubeante a la hora de adjudicar la obra directamente a Montañés o a su entorno, aunque la relacionó con el relieve documentado de la *Purificación* de la propia Huelva (hoy en Moguer) “y con otras obras de los mismos años”.⁵ En 1987 el mismo Hernández Díaz dedicó a la imagen algunas líneas más en su libro sobre el artista publicado ese año. En esta ocasión apuntó como fecha de realización finales del primer decenio del siglo XVII y la comparó con las imágenes de la Virgen con el Niño del Monasterio de San Clemente de Sevilla y San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla).⁶ La historiografía posterior ha recogido esta atribución, incidiendo en los datos históricos aportados por Díaz Hierro.⁷

¹ Díaz Hierro (1955).

² Gómez-Moreno (1942).

³ Hernández Díaz (1949).

⁴ Proske (1967).

⁵ Hernández Díaz (1976): 99.

⁶ Hernández Díaz (1987): 259-260.

⁷ Este mismo autor vuelve a estudiar la imagen en: Díaz Hierro (1967): 391-393; (1975): 95-102. Entre los autores locales posteriores, pueden citarse, por ejemplo, González Gómez y Carrasco Terriza, quienes en 1981 proponen una cronología comprendida entre 1606 y 1609, véase González Gómez / Carrasco Terriza (1981): 341-342.



Fig. 1: *Virgen con el Niño*. Juan Martínez Montañés. 1616. Catedral de Huelva.

Dicho esto, a día de hoy nos encontramos en condiciones de afirmar que esta *Virgen con el Niño* se trata en efecto de una obra realizada por Martínez

Montañés, concretamente en 1616. Nuestras investigaciones en el Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia nos han permitido localizar la libranza de 150 ducados de la hacienda ducal ordenada para que con ellos se pagara “la hechura de la imagen de Nuestra Señora que hizo Juan Martínez Montañés escultor para la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Sanlúcar”. Identificamos esta escultura con la que actualmente se conserva en la catedral de Huelva porque en el margen de dicha libranza con posterioridad se anotó que “la hechura de la imagen de Nuestra Señora no fue para el convento de Sanlúcar sino para el de Huelva y a él se llevó en 4 de septiembre de 1618”.⁸

En efecto, ya sabíamos, gracias a Díaz Hierro, que el 4 de agosto de 1618 el cabildo municipal onubense se había reunido para preparar la llegada en barco y desde Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) de una escultura mariana que ahora hay que identificar con la obra de Montañés.⁹ El hecho lo hemos podido estudiar personalmente a través de la consulta de las actas capitulares de aquel año, conservadas en el Archivo Municipal de Huelva. Se trató de todo un acontecimiento festivo para la localidad, ya que la imagen fue acompañada por el VIII Duque de Medina Sidonia. Por ello, se preparó un fastuoso recibimiento. De este modo, la documentación habla de hacer:

una procesión muy solemne a la dicha imagen desde la calzada hasta Nuestra Señora de la Merced que es su propia casa en la cual ha de asistir todo el lugar, clerecía y frailes de todos los conventos y que para esto haya dos danzas y los ministriles y toda la infantería que se pudiere llegar y que se le notifique a los mayordomos de cofradías que con las insignias y estandartes acudan a la dicha procesión so pena de cada dos mil maravedís y que para la entrada de Sus Excelencias aquella noche se haga una gran máscara de todo el lugar con la mayor ostentación que se pueda.¹⁰

Por fin el 4 de septiembre de 1618 se produjo la entrada de la Virgen en Huelva, aunque el traslado al convento mercedario se pospuso varios días, pues la talla fue llevada primero a la parroquia de San Pedro, donde se le rindieron cultos durante tres jornadas, para luego hacerse la procesión definitiva el día 8, festividad de la Natividad de la Virgen, jornada en que se celebraba la fiesta anual en honor a la Virgen de la Cinta, patrona de Huelva.¹¹ Así, en el cabildo

⁸ Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, legajo 2922, Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla, de los años de 1615 y 1616, tomo 14 (libro sin foliar: la libranza está hacia el final del libro). Véase el apéndice documental.

⁹ Díaz Hierro (1975): 99-100.

¹⁰ Archivo Municipal de Huelva (en lo sucesivo AMH), Actas Capitulares, año 1618, f. 117v.

¹¹ Díaz Hierro (1975): 102.

del 6 del mismo mes se recoge información sobre esta procesión a la Merced, afirmándose que:

Su Excelencia el Duque nuestro Señor que de presente se halla en esta villa con mi Señora la Duquesa ha mandado que se haga fiesta para llevar la imagen que Sus Excelencias trajeron de la ciudad de Sanlúcar para el convento de Nuestra Señora de la Merced que se ha de llevar de la iglesia del Señor San Pedro al dicho convento el sábado que viene día de Nuestra Señora en procesión general para lo cual se han de toldar y aderezar las calles y hacer danzas y otros regocijos de ministriles y músicas.¹²

El patrocinador de la obra, don Manuel de Guzmán y Silva (1579-1636), como ya hemos dicho, era VIII duque de Medina Sidonia. Sus padres fueron don Alonso de Guzmán y Sotomayor, VII duque de igual título, y doña Ana de Silva y Mendoza, hija del príncipe de Éboli, favorito de Felipe II. Su padre, especialmente conocido por haber comandado la Empresa de Inglaterra o *Armada Invencible* de 1588, había procurado a su hijo, conforme a su rango, una esmerada educación militar y humanística, que se complementó con una significativa experiencia cortesana. De hecho, no solo fue casado en 1598 con doña Juana de Sandoval y la Cerda, hija del I duque de Lerma y valido de Felipe III, sino que don Manuel, todavía siendo conde de Niebla, título que llevaba como heredero de la casa de su padre, fue nombrado “cazador mayor del Rey y gentilhombre de su cámara con llave”. De igual modo, en 1603 fue nombrado Capitán General de las Galeras de España, habiendo accedido a todos estos cargos por influencia de su todopoderoso suegro, el duque de Lerma.¹³

Todavía siendo conde y heredero, don Manuel estableció su residencia oficial en Huelva, lugar en que crió a sus hijos y donde formó una pequeña corte condal a imagen y semejanza de la corte ducal de la cercana Sanlúcar de Barrameda, residencia de sus padres. No por ello perdió el contacto con la corte real, a la que acudía con cierta frecuencia, permaneciendo al tanto de las novedades políticas, ideológicas y estéticas del momento.¹⁴ Dentro de su proyecto de engrandecimiento de la villa onubense, estableció su residencia en el Castillo de San Pedro, convirtiéndolo en aposento condal, y fundó el Convento de la Merced, con tribuna y cripta que, respectivamente, sirvieron para la asistencia a los oficios de su familia y para enterrar a algunos de sus hijos, muertos prematuramente. Además, la fundación del Convento de la Merced, hoy catedral, vino a completar el panorama conventual onubense, que contaba con las agustinas de Santa María de Gracia, los franciscanos de la Observancia y los mínimos de San Francisco de Paula, este último convento fundado por su padre, el VII duque. Dentro de los Grandes de España, don

¹² AMH, Actas Capitulares, año 1618, f. 120.

¹³ Salas Almela (2008): 268 y 270.

¹⁴ Rico García / Ruiz Pérez (2015).

Manuel fue sin duda uno de los importantes mecenas de su tiempo, cuya verdadera relevancia permanece en gran medida sin estudiar. Mantuvo toda su vida un pintor de cámara, el florentino Francesco Gineti,¹⁵ y un escritor de corte, el antequerano Pedro Espinosa.¹⁶ Todavía siendo heredero de la casa nobiliaria más rica de su tiempo, la casa de Medina Sidonia, Góngora contribuyó a unir la imagen del joven Conde a Huelva y su territorio con los primeros versos de su inmortal *Polifemo*, dedicado a D. Manuel.¹⁷

Volviendo a la escultura objeto de este estudio, podríamos decir que la cesión de la *Virgen con el Niño* de Montañés, que aquí documentamos, fue la última gran donación artística que don Manuel hizo a Huelva. El convento de la Merced recibía, como dádiva ducal, una obra de primera categoría, como antes había recibido ya obras de Herrera el Viejo¹⁸ y de Juan de Roelas.¹⁹ En 1618, cuando la escultura fue trasladada a Huelva, don Manuel vivía ya en Sanlúcar, sede de la corte de los Medina Sidonia, pues se había convertido en el octavo titular de dicho ducado en 1615 a la muerte de su padre. Por ello, el regalo de la Virgen a Huelva, una obra cara y de empaque, debe ser leído como un gesto del especial aprecio que don Manuel quería mostrar hacia sus antiguos convecinos. Además, la donación tenía el valor añadido de tratarse de una pieza de la que el Duque se desprendía personalmente, después de haber “convivido” con ella, pues la documentación da a entender que la imagen estuvo en Sanlúcar desde 1616 hasta 1618. No en vano, parece que fue concebida en primera instancia para presidir el retablo mayor de la iglesia de la Merced de Sanlúcar, construida como panteón por don Manuel. Sin duda, este desprendimiento enfatizaba la liberalidad del Duque para con Huelva. No era además la primera vez que Montañés trabajaba para los Medina Sidonia, pues el artista ya había sido elegido por los Guzmanes para realizar importantes obras en el panteón del linaje, el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce, trabajos de los que hablaremos más adelante.

Sobre la advocación de nuestra escultura, tenemos que decir que, con el tiempo, se ha ido generando bastante confusión al respecto. Sabemos que en la escritura fundacional del Convento de la Merced de Huelva, fechada el 13 de abril de 1605, quedó establecida la obligación de decir la salve delante de la imagen de la *Virgen de la Cinta* en el altar mayor.²⁰ Lógicamente, esta disposición no implica que en ese momento existiera una escultura de la Virgen de dicha advocación, sino solamente que había la intención de colocar una imagen así advocada en el altar de la futura iglesia. De hecho, la *Virgen de la*

¹⁵ Lamas-Delgado / Romero-Dorado (en prensa).

¹⁶ Romero Dorado (2016).

¹⁷ Ponce Cárdenas (2009).

¹⁸ Martínez Ripoll (1978): 19, 141 y 142.

¹⁹ Martín Rodríguez (2007). Valdivieso González / Cano Rivero (2008): 190-195.

²⁰ Díaz Hierro (1955); (1967): 392; (1975): 97-98.

Cinta de Huelva es una pintura mural tardogótica que todavía hoy se conserva en los muros de su santuario. De ella existen varias versiones, entre ellas la escultórica realizada en 1760 por Benito de Hita y Castillo, que es la que actualmente procesiona cada año en su fiesta. En esta versión, como en las demás copias del “icono onubense”, la Virgen porta una granada en la mano derecha, mientras que el Niño lleva una cinta o cinturón en la izquierda, que le da nombre a la imagen. Es evidente que la escultura de Montañés no tiene ninguno de los citados atributos.

Díaz Hierro supuso que la imagen que analizamos en este trabajo debió de hacerse poco después de la escritura fundacional del convento, que en 1610 ya estaría en él y que en 1615, al inaugurarse la iglesia, ya presidiría su altar mayor. Hoy, gracias a la documentación aparecida sabemos que no fue así, sino que la obra se hizo en Sevilla en 1616 y que se trasladó a Huelva en 1618, después de haber estado dos años en Sanlúcar. En los documentos de esos años, tanto en la libranza del archivo ducal como en las actas capitulares de Huelva, la escultura es llamada “Nuestra Señora [...] para la iglesia de Nuestra Señora de la Merced” y “Nuestra Señora de la Merced”. Al respecto, debemos advertir que en la actual catedral de Huelva existe otra imagen de la Virgen con el Niño que hoy en día es llamada *Virgen de la Merced*, mientras que la del escultor alcalaíno suele denominarse *Virgen de la Cinta*. Esto ha provocado que la mayoría de los autores hayan intercambiado datos históricos de ambas esculturas, generando mucha confusión historiográfica. Por ello, nosotros hemos optado por denominar la obra de Montañés de forma aséptica, llamándola simplemente *Virgen con el Niño*, para evitar nuevos errores.

En cuanto a la talla que actualmente se conoce como *Virgen de la Merced*, se trata de una imagen de vestir que también parece sevillana y de las primeras décadas del siglo XVII, pero que, aun valorando retoques o transformaciones posteriores, carece de la calidad e impronta de los trabajos procedentes del obrador montañésino.

Entrando en el análisis formal de la obra que documentamos en este artículo, hay que apuntar que es una escultura en madera policromada de 152 cm de altura que representa a la Virgen María de pie portando en brazos al Niño Jesús. La disposición de la figura es frontal, solo animada por un sutil *contrapposto* logrado mediante la ligera flexión de la pierna derecha y el leve giro de cabeza de la Virgen hacia su izquierda, donde se sitúa su Hijo. El rostro se enmarca por un discreto tocado que deja al descubierto una amplia cabellera. El semblante es idealizado y esboza una sonrisa (fig. 2). Un pesado manto se apoya en el hombro izquierdo y deja al descubierto el brazo contrario. Manto y túnica caen sobre la base empedrada de la talla en quebrados pliegues, dejando ocultos los pies.



Fig. 2. Detalle de figura 1.

El Niño, vestido con túnica que deja ver parte de la anatomía de sus extremidades, muestra mayor atención naturalista por parte de su autor que la solemne figura mariana, destacando la estudiada espontaneidad con la que apoya sobre las manos maternas los pies y la mano izquierda, que agarra el dedo índice de su madre, mientras con la otra hace el gesto de bendecir. Muy vivaz resulta la cabeza (fig. 3), mofletuda, de expresión sonriente y de cabello revuelto con un característico y pronunciado flequillo. Aunque en esta obra la edad infantil es algo más avanzada, el modelo para esta testa hay que buscarlo en las representaciones de Jesús del relieve de la *Purificación* de la iglesia de San Francisco de Huelva, hoy en Santa Clara de Moguer, y en la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* del retablo mayor de Santiponce. El primero fue contratado en 1606,²¹ mientras que la escultura del Monasterio de San Isidoro se hizo entre 1610 y 1613.²² Este último trabajo es un antecedente para la propia

²¹ Hernández Díaz, sin embargo, lo fecha entre 1609-1610, véase Hernández Díaz (1949): 43-44.

²² Hernández Díaz (1949): 45.

imagen de la Virgen, cuyo rostro recuerda al visto en los rasgos que ostenta María en dicho retablo. Su busto, dotado de un cuello robusto y esbelto, remite también a las Virtudes Cardinales del mismo conjunto, piezas en las que, sin embargo, se viene observando una mayor intervención del taller de Montañés.²³ En la pieza onubense se repite incluso la pronunciada arruga que divide horizontalmente el cuello, pormenor que vemos también en obras marianas de su discípulo Juan de Mesa.



Fig. 3. Detalle de figura 1

La composición general de la escultura, y en particular la forma de sostener con la mano derecha uno de los pies del Niño (fig. 4), remiten a la Virgen de la capilla del Reservado (fig. 5) del monasterio de Santiponce (1610), aunque aquí las proporciones, menos esbeltas, y el drapeado, más simplificado, son muy diferentes.²⁴ Mayor cercanía en la disposición del manto posee una creación más tardía de su taller, la Virgen del retablo de San Juan Evangelista del Convento de San Leandro (1633).²⁵

²³ Hernández Díaz, (1949): 49. En alguna ocasión este autor asigna estas tallas a Juan de Oviedo el Mozo, véase Hernández Díaz (1972): 54.

²⁴ Hernández Díaz (1949): 49-50.

²⁵ Hernández Díaz (1949): 58 y 68-69.



Fig. 4. Detalle de figura 1.



Fig. 5: *Virgen con el Niño*, Martínez Montañés. Hacia 1610. Monasterio de San Isidoro del Campo. Santiponce (Sevilla).

Cabe citar también que la *Virgen con el Niño* de Huelva parece el referente para algunas obras de epígonos montañesinos. Nos referimos, por ejemplo, a esculturas de Juan de Mesa y de su entorno, como son la *Virgen* del Museo de Bellas Artes de Sevilla o la *Virgen de Consolación* de Cumbres Mayores (Huelva).²⁶ Asimismo, en el *San José con el Niño* de Guadalcanal, realizado por Mesa y destruido en 1936, se apreciaba una composición de las figuras y de los ropajes muy parecidas a la *Virgen* de Huelva. De este modo, en ambas esculturas, y al igual que sucedía con la imagen del Reservado de Santiponce, la *Virgen* y *San José* agarran uno de los pies del *Niño*, mostrando un ademán que, además de anecdótico, debe interpretarse como un sutil gesto premonitorio, que a modo de *memento* presagia la pasión de Cristo, durante la cual sus pies serán llagados. Este mismo gesto ya se veía en la región hispalense en obras muy anteriores, como en la *Virgen del Pajarito* de Lorenzo Mercadante de Bretaña, de Jerez de la Frontera (ca. 1454-1468),²⁷ en la italiana *Virgen con el Niño* de mármol de Carrara, de la cartuja de las Cuevas de Sevilla, fechable en la década

²⁶ González Gómez / Carrasco Terriza (1981): 353.

²⁷ Recio Mir (2015): 256-257.

de 1520,²⁸ o en la escultura mariana de Roque Balduque que forma parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla y que se ubica cronológicamente hacia 1550. De igual manera, parecen seguir de cerca el modelo montañésino onubense la *Virgen de la Luz*, patrona de Tarifa (Cádiz), y, sobre todo, la *Virgen de las Aguas* de la iglesia de San Francisco de Morón de la Frontera (Sevilla), esta última fechada poco después que la talla de Huelva, en 1618, siendo realización de un artista del mismo entorno artístico, Luis de la Peña.²⁹

Sobre la policromía de la obra (figs. 6-7) nada aporta la documentación que presentamos con respecto a su autor. Sin embargo, hasta hace muy poco se ha venido proponiendo que en estos trabajos interviniera el pintor Baltasar Quintero, colaborador de Montañés en algunas piezas.³⁰ Apoyado en el simple hecho del origen onubense de Quintero, se trataba de un argumento pobre, que ahora creemos que posee una fundamentación aún menor. En este sentido, resulta sugerente la reciente teoría de Hermoso Romero, que la atribuye a Francisco Pacheco, basándose en la cercanía estilística que ofrece con obras documentadas de este, como la policromía de la *Inmaculada* de la iglesia de Santiago de Sevilla (1602). Esto puede verse en el manto, decorado asimismo con motivos vegetales a punta de pincel sobre un fondo azulado, algo que a su vez recuerda a ciertos pormenores de la policromía del retablo de San Juan Bautista del monasterio de San Clemente de la misma ciudad, también confirmada como obra de Pacheco.³¹

Del mismo modo, otra obra que el referido autor estudia entre la producción de Pacheco es el acabado polícromo del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz).³² Se trata de uno de los múltiples casos en que Pacheco figura acabando piezas salidas del taller de Montañés. En concreto, el pintor participó en la primera fase del trabajo, iniciada en 1627, periodo al que parece pertenecer el estofado de la talla de *San Pedro*. Aun advirtiendo la extraordinaria complejidad del proceso creativo de este retablo,³³ en el que está documentada la intervención simultánea de diferentes policromadores, hay que llamar la atención sobre algunas afinidades con la *Virgen con el Niño* de Huelva, como es el caso de las cenefas de los mantos de ambas imágenes, decoradas con rameados que incorporan pájaros y cabezas de ángeles.

²⁸ Contreras (1957): 7-14 y 17-22, láms. 15-16.

²⁹ VV.AA (2004): 428.

³⁰ Díaz Hierro (1967): 392.

³¹ Hermoso Romero (2016): 95-96.

³² Hermoso Romero (2016): 97.

³³ Sobre el proceso de ejecución de la policromía del retablo jerezano, véase Ríos Martínez (1991): 77-78.

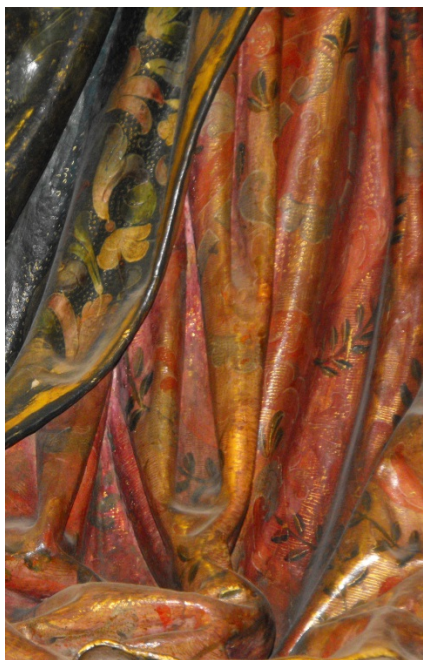


Fig. 6. Detalle de figura 1: policromía de la túnica.

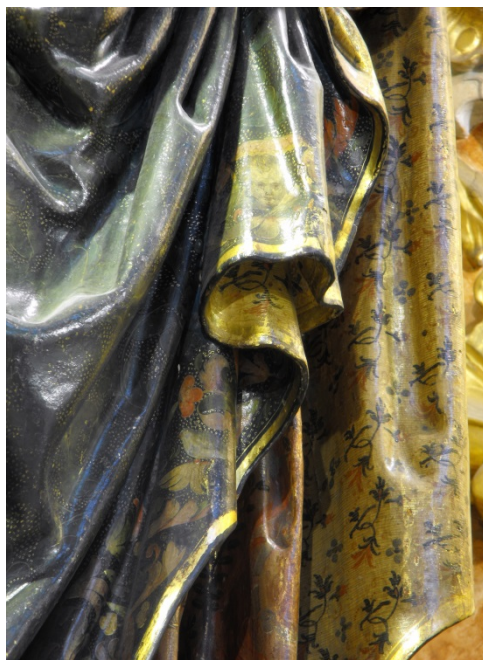


Fig. 7. Detalle de figura 1: policromía del manto.

Finalmente, resaltamos que puede ya confirmarse, gracias a su documentación, que la escultura onubense fue realizada en el periodo más importante de la producción de Montañés, durante el cual ejecutaría lo más significativo de su obra. Es lo que Hernández Díaz llamó “etapa magistral” y situó entre los años de 1605 y 1620. En este momento saldrá de su taller un conjunto tan destacado como el que hace para el Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce entre 1609 y 1613, por tanto, en fechas muy cercanas a nuestra Virgen. De hecho, como hemos visto, la cercanía estilística permite pensar en dicho conjunto sevillano como un verdadero antecedente de ella. Un aspecto formal que además podría apoyarse en un particular contexto común.

En este sentido, debemos considerar que todos los trabajos que hizo Montañés para el monasterio de Santiponce fueron impulsados directamente por los Medina Sidonia, una circunstancia que nos parece bastante evidente pero sobre la cual todavía no se ha escrito de forma explícita. Parece obvio y admitido que las esculturas orantes de Guzmán el Bueno y de María Coronel, como fundadores del linaje, se realizaron por voluntad de sus descendientes. Sin embargo, en el caso del retablo mayor y de la capilla del Reservado, no suele hablarse de los Guzmanes como patronos.

Hay que apuntar que la Casa Ducal detentaba el patronato del Monasterio de San Isidoro del Campo, situado en las cercanías de la capital hispalense. Este

cenobio poseía el único abadengo de la Baja Andalucía, fundado y dotado por el propio Guzmán el Bueno, en un lugar cargado de simbolismo, sobre las ruinas de Itálica y en el sitio donde se decía que había reposado el cuerpo de San Isidoro de Sevilla antes de su traslado a León. La iglesia del monasterio fue panteón familiar desde su fundación hasta tiempos del VI Duque, en la segunda mitad del siglo XVI. Su carácter expiatorio queda patente en que el primer cadáver que acogió fue el cuerpo de don Pedro de Guzmán y Coronel, primogénito de Guzmán el Bueno, inmolado en Tarifa.³⁴ Por esta razón y por su continuado uso como panteón familiar, San Isidoro del Campo fue un edificio que se convirtió en un verdadero “memorial del linaje”. En consecuencia, toda la iconografía del edificio estaba supeditada a la voluntad de los Guzmanes, de los cuales la comunidad de monjes era perpetua deudora, pues debían a la Casa Ducal sus principales infraestructuras y recursos económicos.

Por ello, no debemos esperar que en los documentos de contratación de artistas figuren directamente los Duques, sino los funcionarios de su casa o los eclesiásticos de su entorno, en este caso, los monjes del monasterio. Un ejemplo de este proceder es la propia libranza que publicamos de la *Virgen con el Niño* de Huelva. En el documento se recoge que el VIII Duque había mandado el 25 de octubre de 1616 una carta al agente de sus negocios en Sevilla para que este entregara a fray Luis de Jesús María el dinero con que pagar la escultura a Martínez Montañés. Por lo tanto, parece que fray Luis, que era comendador del convento de San Laureano de Sevilla y que fue uno de los cuatro fundadores de la reforma descalza mercedaria, actuó de intermediario oficial entre el Duque y el artista.³⁵ Del mismo modo, creemos que debió de actuar la comunidad de monjes en el caso de las obras de Montañés en Santiponce.³⁶

Dentro del conjunto montañésino de Santiponce tienen especial interés las esculturas orantes de los fundadores del monasterio. A juzgar por la lápida conmemorativa, las obras fueron realizadas hacia 1609, con motivo del tercer centenario de la muerte de Guzmán el Bueno, fundador del linaje. Aprovechando la efeméride, se reformaron las tumbas de la llamada “primera iglesia”.³⁷ Hay que recordar que el cenobio tiene dos templos adosados, el primero reservado a los señores fundadores y el segundo, paralelo al anterior, destinado a los descendientes de los mismos. La reforma consistió en abrir dos arcosolios a ambos lados del presbiterio, donde se colocaron dos imágenes orantes encargadas a Montañés. El conjunto se inspiraba en los cenotafios reales del Escorial, modelo que en el entorno familiar ya había sido empleado por los Duques de Lerma, suegros del VIII duque de Medina Sidonia, en la iglesia de

³⁴ Romero Dorado (2015): 32-34.

³⁵ García Garrido (2015).

³⁶ Sobre los retablos de Montañés en Santiponce, véase Palomero Páramo (1983): 391-399, 408-409 y 414.

³⁷ Martínez de Aguirre Aldaz (1995).

San Pablo de Valladolid, entre 1601-1608, y en las tumbas de los condes de Niebla, abuelos de dicho duque, en la iglesia de Santo Domingo de Sanlúcar, de hacia 1605.³⁸

En palabras de Hernández Díaz, los orantes de Santiponce son “sin duda retratos, aunque de personajes hoy desconocidos, que posarían como modelos”.³⁹ En efecto, no es de extrañar que para realizar las efigies de Guzmán el Bueno y de doña María Coronel se usaran modelos vivos reales, porque los rostros de las esculturas no parecen simples idealizaciones. Por el contrario Montañés parece haber captado los rasgos de personas concretas, especialmente en el caso de Guzmán el Bueno (fig. 8). Sin embargo, a diferencia de Hernández Díaz, nos inclinamos a pensar que los modelos para dichos retratos bien pudieron ser el propio don Manuel de Guzmán y su esposa doña Juana de Sandoval. No conocemos físicamente retratos de doña Juana, aunque sabemos que existieron,⁴⁰ no obstante podemos comparar la cara del orante montañésino con el retrato pictórico del duque don Manuel que Juan de Roelas hizo en 1624 para presidir el retablo de la Merced de Sanlúcar (fig. 9).



Fig. 8: *Guzmán del Bueno* (detalle). Martínez Montañés. Hacia 1610. Monasterio de San Isidoro del Campo, Santiponce (Sevilla). © Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Fundación Casa Álvarez de Toledo y Mencos.



Fig. 9: *Retrato del VIII duque de Medina Sidonia* (detalle). Juan de Roelas. 1624. Palacio ducal de Sanlúcar de Barrameda (Sevilla). © Fundación Casa de Medina Sidonia.

³⁸ Serrera Contreras (1998).

³⁹ Hernández Díaz (1976): 128.

⁴⁰ Velázquez-Gaztelu (1995): 378.

La confrontación de ambos nos invita a no descartar la hipótesis de que el Guzmán el Bueno de Santiponce pudiera ser un retrato de su descendiente, el VIII duque de Medina Sidonia. En 1609, cuando se hicieron los nuevos sepulcros, don Manuel todavía no era duque, sino conde heredero, pero su padre, por entonces de cincuenta y nueve años y de aspecto avejentado, como podemos observar en el retrato que de él hizo en 1612 Francisco Ginete,⁴¹ quizá no era por entonces el mejor modelo posible para representar al héroe fundador de la dinastía. Don Manuel en cambio estaba en la flor de su edad, pues contaba con apenas treinta años, ya que había nacido en 1579. Además, es posible que sus probadas preocupaciones estéticas y su mayor experiencia cortesana, en comparación con su padre, le hicieran ser el verdadero “cerebro en la sombra” detrás de la concepción de los sepulcros escurialenses de Santo Domingo y San Isidoro del Campo. No olvidemos que cuando su padre quiso levantar en Sanlúcar su panteón, el santuario de la Virgen de la Caridad, le pidió a su hijo que le cediese a su pintor de cámara.

Como ocurría con el retrato “a lo divino”, un género que por entonces contaba con una larga trayectoria y en el que personalidades civiles eran efigiadas como “personas sagradas”, no resultaría forzado que el “Guzmán del momento” prestara su apariencia al “Guzmán fundador”. De hecho, don Manuel de Guzmán y Silva se hacía llamar “Don Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno”, siendo “Alonso Pérez de Guzmán el Bueno” su apellido completo, tomando como tal el nombre entero de su antepasado.⁴² La identificación entre la generación viva y el arquetipo del fundador de la familia era absoluta.

Por todo lo anterior y en conclusión, podemos afirmar que la *Virgen con el Niño* de Huelva es la versión más lograda de dicha iconografía que realizó Martínez Montañés. El hallazgo del documento que prueba su autoría, nos permite no solo la inclusión segura de una nueva obra en el catálogo del escultor,⁴³ sino además vincular de manera íntima y concreta la relación de patronato entre la casa de Medina Sidonia y nuestro artista, uniendo así los vértices de dos brillantes cumbres del Siglo de Oro hispalense, de evidente relevancia dentro del contexto global hispánico.

⁴¹ Romero Dorado (2015): 44-48.

⁴² Entre los Guzmanes andaluces, al igual que entre los patricios romanos, fue costumbre el uso de “los tres nombres” (*tria nomina*), siendo “Alonso Pérez de Guzmán el Bueno” el apellido completo, costumbre que perduró durante generaciones y que con frecuencia se ha interpretado erróneamente como el hábito familiar de usar nombres compuestos con el nombre Alonso.

⁴³ La introducción en el catálogo documentado de Montañés de esta nueva obra nos ofrece un nuevo elemento comparativo con el que reforzar algunas atribuciones, como la del grupo escultórico de la *Visitación* de la catedral de Lima, cuya imagen de la Virgen está concebida de manera muy similar a la de Huelva.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Cuentas de Diego Ruiz de Salazar, Cristóbal de Bilbao, Francisco Caballero y Pedro de Amaya, agentes de la casa del duque mi señor en Sevilla, de los años de 1615 y 1616.

[*al margen*] Para pagar la hechura de un imagen de Nuestra Señora para la Merced de Sanlúcar.

Por mandado del duque mi señor en carta de su excelencia de 25 de octubre de mil y seiscientos y diez y seis años pago al padre fray Luis de Jesús María definidor de los recoletos de Nuestra Señora de la Merced ciento y cincuenta ducados a once reales para que de ellos pague la hechura de la imagen de Nuestra Señora que hizo Juan Martínez Montañés escultor para la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de Sanlúcar como parece por la dicha carta y la de pago a las espaldas de ella.

[*al margen, añadido posteriormente*] La hechura de la imagen de Nuestra Señora no fue para el convento de Sanlúcar sino para el de Huelva y a él se llevó en 4 de septiembre de 1618.

Archivo General de la Fundación Casa Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, legajo 2922, tomo 14 (libro sin foliar: la libranza está hacia el final del libro).

BIBLIOGRAFÍA

- Contreras, Juan de (marqués de Lozoya) (1957): *Escultura de Carrara en España*. Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Díaz Hierro, Diego (1955): “La «Virgen Chiquita». Origen del culto a Nuestra Señora de la Cinta en la S. I. Catedral de Huelva”, *Odiel*, 30 de enero.
- Díaz Hierro, Diego (1975): *Historia de la Merced de Huelva, hoy catedral de su diócesis*. Huelva, s. e.
- Díaz Hierro, Diego (1967): *Historia de la devoción y culto a Nuestra Señora de la Cinta, patrona de Huelva*. Huelva, Tipografía Girón.
- García Garrido, Manuela Águeda (2015): “Informar, instruir y controlar: las notas de fray Pedro de San Cecilio (1596-1668) sobre la fundación de la recolección mercedaria”, *L'Âge d'or*, 8, s. p.
- Gómez-Moreno, María Elena (1942): *Juan Martínez Montañés*. Barcelona, Ediciones Selectas.
- González Gómez, Juan Miguel / Carrasco Terriza, Manuel Jesús (1981): *Escultura mariana onubense: historia, arte, iconografía*. Huelva, Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”.
- Hermoso Romero, Ignacio (2016): “Policromía y pintura decorativa en la obra de Francisco Pacheco”, en VV. AA.: *Pacheco. Teórico, artista, maestro (1564-1644)* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 85-101.
- Hernández Díaz, José (1949): *Juan Martínez Montañés*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

- Hernández Díaz, José (1972): “Martínez Montañés y el Manierismo”, en José Camón Aznar *et alii*: *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, pp. 39-60.
- Hernández Díaz, José (1976): *Juan Martínez Montañés, el Lisipo andaluz (1568-1649)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Hernández Díaz, José (1987): *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- Lamas-Delgado, Eduardo / Romero-Dorado, Antonio (en prensa): “Francisco Ginete (ca. 1575-1647): el retratista florentino de Lope de Vega. Andanzas de un pintor cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía”, *RIHA Journal*.
- Martín Rodríguez, Enrique Carlos (2007): “Juan de Roelas en la iglesia de la Merced de Huelva”, *Aestuaría*, 10, 89-98.
- Martínez de Aguirre Aldaz, Javier (1995): “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo Español de Arte*, 68, 111-129.
- Martínez del Valle, Gonzalo (2008): “El retrato en Juan de Roelas”, en VV.AA.: *Juan de Roelas* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 70-81.
- Martínez del Valle, Gonzalo (2010): *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*. Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Martínez Ripoll, Antonio (1978): *Francisco de Herrera “el Viejo”*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel (1983): *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2009): “Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 106, 99-146.
- Proske, Beatrice Gilman (1967): *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*. Nueva York, Hispanic Society of America.
- Recio Mir, Álvaro (2015): “Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Pajarito (1454-1468)”, en VV.AA.: *Limes fidei. 750 años de cristianismo en Jerez* (catálogo de exposición). Jerez de la Frontera, Diócesis de Jerez de la Frontera, pp. 256-257.
- Rico García, José Manuel / Ruiz Pérez, Pedro (eds.) (2015): *El duque de Medina Sidonia. Mecenazgo y renovación estética*. Huelva, Universidad de Huelva.
- Ríos Martínez, Esperanza de los (1991): *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo (1637-1650)*. Cádiz, Diputación Provincial.
- Romero Dorado, Antonio (2015): “Fuegos artificiales en Doñana para Felipe IV y Olivares: Guzmán el Bueno y la sierpe de Fez. En torno al ideal ético y el repertorio estético de la casa de Medina Sidonia”. *Cartare*, 5, 31-64.
- Romero Dorado, Antonio (2016): “Nuevos datos sobre Pedro Espinosa: ermitaño, presbítero y «escritor de corte» del VIII duque de Medina Sidonia”, *Gárgoris*, 9, 9-15.
- Salas Almela, Luis (2008): *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Serrera Contreras, Juan Miguel (1998): “El eco de El Escorial. Las tumbas de los XII condes de Niebla”, en VV.AA.: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argenteria, pp. 167-186.

- Valdivieso, Enrique (2008): “Juan de Roelas y el ducado de Medina Sidonia”, en VV.AA.: *Juan de Roelas* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 50-69.
- Velázquez-Gaztelu, Juan Pedro (1995): *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1758*, ed. Manuel Romero Tallafigo. Sanlúcar de Barrameda, Asociación Sanluqueña de Encuentros con la Historia y el Arte.
- VV.AA. (2004): *Guía artística de Sevilla y su provincia*, t. 2. Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara.
- VV.AA. (2008): *Juan de Roelas* (catálogo de exposición). Sevilla, Junta de Andalucía.