

Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)

Jesús Porres Benavides

Universidad de Córdoba

En los últimos años y especialmente tras la monografía realizada por el tristemente desaparecido Antonio Torrejón¹, ha crecido el interés por la figura del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754). Algunas publicaciones² y sobre todo la restauración de sus obras³ han puesto de relieve su producción. Por otra parte, en el ámbito histórico-artístico, podemos comentar que algunas atribuciones que se le han hecho recientemente no son del todo afortunadas⁴.

José Montes de Oca se formó artísticamente en la escuela sevillana y desde su taller hispalense difundirá, a través de un amplio elenco de obras, una personalidad y unas formas de representación características. Como ha puesto de relieve el profesor Roda Peña, Montes de Oca fue «apartándose progresivamente de la corriente tardobarroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo»⁵, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en la etapa del segundo tercio del XVIII. Como comenta Torrejón, en los templos sevillanos conoció la ingente producción de Montañés y la dramática y expresiva imaginería pasionista de Mesa⁶. Su producción, que se ha visto incrementada en los últimos años, se reparte por el que fuera el antiguo reino sevillano, especialmente en las actuales provincias de Huelva, Badajoz, Cádiz y Sevilla.

Artista devoto y virtuoso, sintió una especial predilección por los asuntos de la Pasión, como recuerda Matute, el cual señalaba la fama que había adquirido en la ciudad «no solo por su habilidad sino por su virtud, descubriéndose en sus obras la devoción que le caracterizaba principalmente en la pasión de Jesucristo» e incluso llegó a afirmar que murió con «opinión de varón virtuoso y mortificado...»⁷. Es muy característico el especial tratamiento que da a las Dolorosas y Cristos⁸, que tiene su mejor exponente en la Piedad de los Servitas sevillana que se le atribuye desde antiguo⁹. Sus imágenes pasionales transmiten una sensación de melanco-

lía y parecen encontrarse concentradas en su dolor o pena, algo abstraídas del entorno que les rodea.

De sus nazarenos conocemos el de Villanueva del Fresno (Badajoz)¹⁰, transformado en un Cristo atado a la columna y que proviene de Sevilla, realizándose entre 1718 y 1719. También conocemos el Jesús cansado o sin soga de la iglesia de Santa Bárbara de Écija (Sevilla), que pudiera datarse antes de 1733¹¹ y el Nazareno de Alcalá de los Gazules (Cádiz), amén del atribuido de la Salud de la hermandad de los Gitanos destruido o del también perdido en 1936 de Lora del Río¹².

Sus tallas de aspecto delgado, pero fuertes de complejidad, ofrecen una rotundidad y elegancia clásica. Sus cuerpos, especialmente los desnudos, presentan un detallado estudio anatómico de músculos marcados cercanos al primer realismo. Los rostros tienen cejas rectas o levemente arqueadas, aunque en algunas de sus Dolorosas o Cristos hacen un ligero frunce hacia el centro que les dota de un especial *pathos*, los ojos aparentemente entornados con los párpados superiores caídos y el surco nasolabial levemente marcado.

En la catedral de la Almudena de Madrid, en el crucero y cerca del retablo donde se venera a la virgen del mismo título, se encuentra un Cristo abogado de las Misericordias [1] donado por una familia de origen andaluz (malagueño y sevillano¹³). El nazareno ha sido relacionado con el quehacer de Montañés¹⁴ y así reza en la plaquita que está en la peana.

La imagen de tamaño natural, representa el momento iconográfico de la caída camino del Calvario, o sea, postrado en tierra, con una pierna de rodillas y la otra levantada para iniciar la marcha. Tiene una peana de madera con trozos de corcho policromados en marrón oscuro asemejando piedras. Estructuralmente se encuentra tallado entero pero tiene el resto del cuerpo no visible abocetado y pintado en



1. *Cristo de las Misericordias*, Catedral de Santa María de la Almudena (Madrid)



2. *Cristo de las Misericordias*, finales del siglo XIX

azul. Las piernas terminadas y policromadas hasta las rodillas, al igual que los brazos.

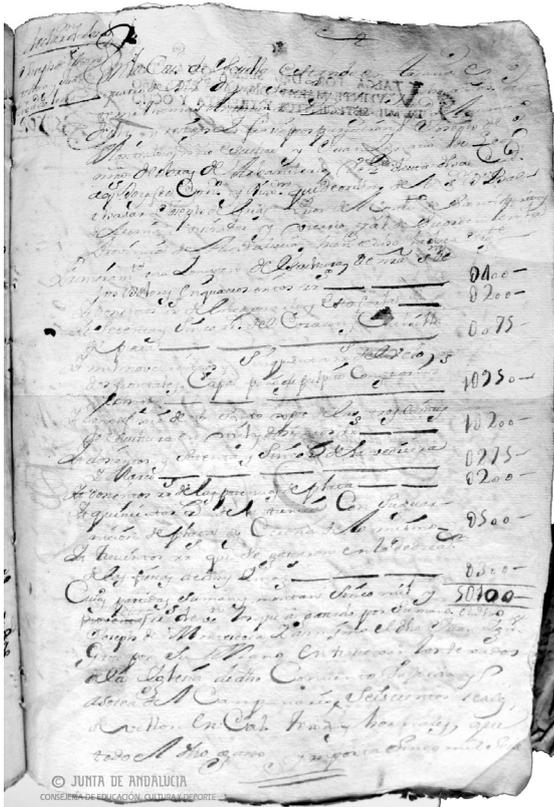
La corona de espinas es sobrepuesta, como es habitual en la escuela sevillana a partir de mediados del XVII. El Cristo, en una fotografía de finales del XIX [2], dispone de una corona de espinas más ancha¹⁵ que sin duda le confiere un aspecto más plástico que el actual, más estrecha y las potencias de plata que aún conserva con el *patibulum* de la cruz algo más largo y posteriormente acortado por motivos de espacio en su anterior ubicación.

El rostro de la imagen presenta la nariz recta levemente marcada en medio del tabique, los globos oculares¹⁶ acusados, enmarcados por cejas con un ligero frunce hacia el centro y algo entornados con los párpados superiores caídos. Las mejillas aparecen levemente deprimidas, los labios entreabiertos y la comisura de los labios levemente arqueada por el esfuerzo, dejan ver la talla de los dientes y la lengua.

Sus manos masculinas exhiben un tratamiento realista que describe huesos y venas.

Esta escultura presenta mucha similitud con otros rostros de cristos del autor como el *Ecce Homo* de Cádiz o el que se encuentra en la capilla de San Francisco de la catedral sevillana, con el que comparte ese leve fruncimiento de las cejas, esa mirada baja y perdida y la disposición de las masas del cabello en mechones de finas hebras onduladas en relieve como el rizo judío o mechón de la derecha¹⁷ delante de la oreja o el peculiar modo de la barba bifida. El cabello cubre, como es normal en otras obras, las orejas, que tan solo asoman ligeramente. Las manos se abren ligeramente hacia el exterior no cerrándose del todo para abrazar la cruz y, es característico del autor, el modo de agrupar los dedos anular y corazón, que aparecen unidos.

Por supuesto también recuerda a otros rostros de nazarenos de Montes de Oca como el *Jesús sin sogá* o el



3. Documento entre José Montes de Oca y Baltasar José de Frías, prior del convento del Espíritu Santo de Triana en 1738. Sig. 16445P. folio 1180rv. Archivo Histórico Provincial de Sevilla



4. *Jesús sin sogá*, iglesia de Santa Bárbara, Écija

desaparecido de la Hermandad de los Gitanos de Sevilla. A nivel policromo también presenta algunos detalles interesantes como son los regueros de sangre en la frente, fruto de la coronación de espinas, o en las comisuras de los labios, de los cuales brotan sendos hilillos de sangre que sin duda dramatizan el rostro al igual que el «moratón» de tipo verduoso en la mejilla izquierda. La policromía tiene una tonalidad ocre-rosada que la hace especialmente agradable a pesar del momento representado. La obra se restauró en el taller de restauración de la Almudena por Raimundo Cruz Solís.

Conocemos que el 24 de diciembre de 1738 Montes de Oca declara ante un escribano público que había realizado la imagen de Jesús de las tres caídas para el prior del convento del Espíritu Santo, Baltasar José de Frías por importe de 1.200 reales¹⁸ [3]. En dicho documento¹⁹ se cita también una «imagen de escultura de Ntra. sra de los Dolores en quatrocientos reales».

Este nazareno se relaciona con el antiguo de la Hermandad de los Gitanos de Sevilla [4] quemado en 1936. Dicha hermandad se fundó precisamente en este convento trianero y se piensa que era lógica la utilización de esta imagen y también incluso la de la Dolorosa de la hermandad, también desaparecida en 1936 y que a tenor de las fotografías comparte grafismos con otras obras conocidas del autor. Algunos han visto claramente lazos estilísticos del Nazareno de la Salud de los Gitanos con otras imágenes de Montes de Oca, en especial con *Jesús sin sogá* de Écija.

Aunque la atribución anterior es bastante razonable a nivel estilístico, cabe plantearse que esta imagen madrileña pudiera ser la que se encargó para el convento trianero y que el Nazareno de la Salud se tratara de una escultura distinta. Es cierto que podría haberse producido una transformación iconográfica de la imagen hasta convertirla en un nazareno erguido e itinerante como era el de la Salud, como ya he-

mos visto en otras imágenes incluso con intervenciones más complejas. Mi opinión, no obstante, es que debemos intentar no realizar hipótesis complicadas y casar la imagen madrileña con el momento iconográfico «de las Tres Caídas» para el cual fue concebida, aunque también cabe la posibilidad de que el autor hiciera más de una imagen con esta iconografía.

Notas

- 1 TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987.
- 2 Otras aportaciones destacables se deben a ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, «Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca», *Atrio*, n.º 3, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, «Los Cristos de Montes de Oca», *Sentir Cofrade*, n.º 12, 1991, pp. 7-8. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro, «Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca», *Laboratorio de Arte*, n.º 18, 2005, pp. 265-281.
- 3 En el IAPH se ha llevado a cabo la restauración de dos grupos de *Santa Ana con la Virgen niña* en Morón y en el Salvador de Sevilla. El primero está ubicado en la iglesia de San Juan de Dios de Morón de la Frontera. Atribuido de antiguo al autor, cosa que se pudo constatar durante el proceso de intervención, tras localizarse un documento en la cabeza de la Virgen. Dicho documento está fechado en 1724. El segundo grupo, que se fecha hacia 1714, sufrió una importante intervención a comienzos del siglo XX. En el primero pude participar en la restauración junto con los restauradores Silvia Martínez García-Otero, Joaquín Gilabert y Cinta Martín, el segundo lo acometí en solitario. De ambas intervenciones efectivamente he podido aprender tanto de la técnica del maestro como de su estilo. Una técnica, en tanto a ensamblaje se refiere, de peor calidad que los siglos precedentes, quizás por la escasez de maderas y el coste que estas tenían. Así se adhieren muchas pequeñas piezas para conformar el volumen total, lo que viene considerándose como una técnica de *adición* y que efectivamente ha repercutido en la estabilidad material de estas piezas. En cambio el estilo, en palabras de Amador de los Ríos refiriéndose a la Santa Ana del Salvador dice «tiene bastante corrección en el diseño, esta ejecutada con gracia y naturalidad y los paños plegados con gusto y acierto» en TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*, Memoria de licenciatura inédita, Sevilla, 1985, p. 69. Agradecemos a Carmen García Rosell la consulta de dicho ejemplar.
- 4 El grupo de la *Sagrada Familia de la Virgen* que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que se atribuyó al autor, fechándolo hacia 1740, deberíamos ponerlo en cuarentena, especialmente por el san Joaquín, muy diferente y de peor calidad que las obras conocidas del autor. Agradecemos al profesor Roda Peña la consulta sobre esta obra.
- 5 RODA PEÑA, José, «Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente», *Mirabilia Ars*, n.º 1, 2014, p.168.
- 6 TORREJÓN DÍAZ, Antonio, «Los temas pasionistas en la obra de José Montes de Oca. Revisiones y nuevas atribuciones», en *VIII Simposio sobre Hermanidades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2007, pp. 141-172.
- 7 TORREJÓN DÍAZ, *El escultor José Montes de Oca...*, p. 29.
- 8 Para dicho tema conviene especialmente TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas...», pp. 141-172.
- 9 Desde las aportaciones en el siglo XIX por el historiador Ceán Bermúdez, se tienen noticias de que el grupo escultórico fue realizado por Montes de Oca y, aunque no se ha encontrado aún ningún documento que ratifique esta atribución, por los rasgos estilísticos se considera como de segura atribución a este autor.
- 10 RODA PEÑA, José, «El Cristo atado a la columna de Villanueva del Fresno», *Fiestas del Cristo de la Expiración*, Villanueva del Fresno.
- 11 TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas en la obra...», p.147.
- 12 Este sabemos que recibía culto en la capilla de Ánimas de la iglesia de la Asunción. Estaba documentado gracias a una inscripción que se hallaba en la peana y que Bago y Quintanilla alcanzó a leer «año de 1740. se hizo con limosna del pueblo siendo vicario general el Dr. D. Pedro Velasco y lo hizo la escultura D. Joseph Montesdeoca y lo encarno Juan fco. Pereyra», en TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas en la obra...», p. 149.
- 13 La familia Enrile Aleix en 1997, quienes lo habían heredado por vía femenina y primogénita y al menos se sabe de su pertenencia en la familia desde 1876 cuando se tiene unas indulgencias por rezar «a tan devota imagen». Anteriormente estuvo en su casa madrileña de la plaza de la Independencia, en donde recibía culto. Agradezco a don Alfredo Enrile su atención y el haberme suministrado la información pertinente.
- 14 Por ejemplo, esta atribución se comenta en el artículo de COBOS, Antonio, «La última obra de Martínez Montañés», *Ya*, 24 octubre de 1984, y se mantiene en el libro *La catedral de la Almudena*, Madrid, 2002, p. 109.
- 15 Que parece que perdió durante la Guerra Civil.
- 16 Con los ojos de cristal como en otros Cristos suyos.
- 17 También en la obra de Montañés.
- 18 «Una efigie de un santo Xpto. De las tres caídas de escultura en mil y doscientos rrs en.S»
- 19 Que fue transcrito y aparece en TORREJÓN DÍAZ, «Aproximación a la vida y obra...», p. 279. Oficio XXIII libro de 1738. Folio 1.180 y vuelta. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.P. N.S.) En dicho documento hacen constar también otros gastos relativos a ornamentos y vestiduras de dichas imágenes. Para este artículo lo hemos vuelto a consultar.