

## Historia, pseudohistoria, fabulación y fraude documental: un estudio de caso aplicado a la escultura barroca

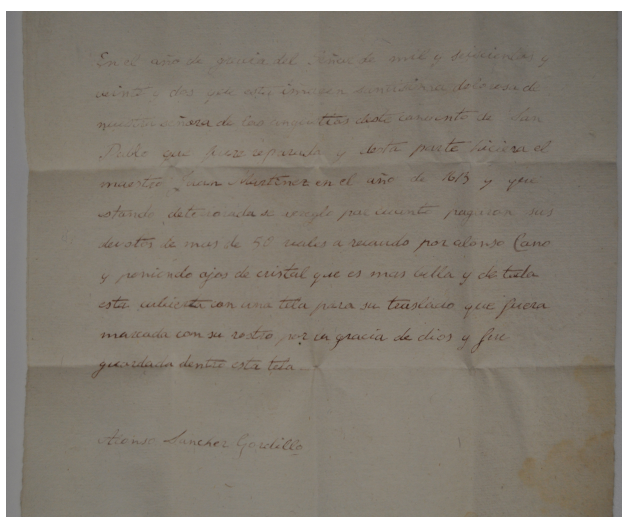
*History, pseudohistory, fabrication and documentary fraud: a case study applied to the baroque sculpture*

**Sergio Ramírez González**

Doctor en Historia del Arte. Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

**Iluminada Rodríguez Morgado**

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Máster Universitario en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana de la Universidad de Sevilla.



178

### Resumen

El presente trabajo trata de abordar la manipulación y tergiversación de ciertos documentos histórico-artísticos de cara a confundir (o, lo que es lo mismo, hacer creer algo que realmente no ocurrió) a quien emprenda su lectura. Y lo hace a partir del descubrimiento de un documento localizado en el interior de una escultura del siglo XVIII, la *Virgen de las Angustias*, en colección particular. En este sentido, el análisis del soporte de papel y el correspondiente estudio paleográfico revelan unas flagrantes incongruencias cronológicas, refrendadas con algunos aspectos que tampoco coinciden desde el punto de vista histórico, artístico y técnico. Con ello, se pone de relieve la necesidad constante de contrastar los contenidos de las fuentes escritas con la realidad material de la obra de arte, acreditando la solvencia de las mismas sin dar nunca por sentada como verdad absoluta la información transmitida por los textos.

**Palabras clave:** Escultura barroca. Falseamiento documental. Virgen de las Angustias. Juan Martínez Montañés. Alonso Cano. Alonso Sánchez Gordillo. Sevilla.

**Abstract**

This work seeks to address the falsification and distortion of historic-artistic documents with the aim to confuse (or, what is the same, to do think something that did not really occur) whoever starts reading. Our approach is based on the discovery of a document located inside a baroque sculpture of the 18th century, *Virgen de las Angustias*, located in a private collection, where the analysis of the paper-based and the corresponding palaeographic study reveal fragrant chronological incongruities, endorsed with aspects that do not coincide from the historical, artistic and technical point of view. This discovery and our research show the constant need to contrast the contents of the written sources with the materiality of the work of art, accrediting the solvency of the written sources without ever taking for granted as absolute truth the information they transmit.

**Keywords:** Baroque sculpture. Falsification of documents. Virgen de las Angustias. Juan Martínez Montañés. Alonso Cano. Alonso Sánchez Gordillo. Seville



### **Sergio Ramírez González**

Doctor en Historia del Arte (2006) –con mención de doctorado europeo y Premio Extraordinario- por la Universidad de Málaga, donde imparte docencia como profesor ayudante doctor y trabaja vinculado a proyectos de investigación. Tales méritos han sido ampliados mediante las estancias realizadas en centros extranjeros, principalmente en Roma. Centra sus principales líneas de investigación en la arquitectura y artes plásticas del Renacimiento y Barroco, al tiempo que atiende otros aspectos relacionados con la historia, la antropología y la mentalidad de la Edad Moderna. En los últimos años están siendo constantes sus incursiones en los campos de la ingeniería militar y el arte norteafricano en sus distintas manifestaciones.

Contacto: [srg@uma.es](mailto:srg@uma.es)



### **Iluminada Rodríguez Morgado**

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, actualmente cursa el *Máster Universitario en Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana* de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación se centran en las artes plásticas de la Edad Moderna, en sus distintas modalidades, y las conexiones que presentan con el Arte Contemporáneo, sin olvidar los estudios de las fuentes y la literatura artística en general. Labor que está viendo sus frutos en las publicaciones salidas recientemente a la luz.

Contacto: [irodriguez morgado@gmail.com](mailto:irodriguez morgado@gmail.com)

181

## 1.- Introducción

Aun cuando la consulta pormenorizada de los archivos históricos, los análisis artísticos integrales y los avanzados procesos de restauración de las últimas décadas han rebajado a cotas mínimas el descubrimiento de la autoría de obras escultóricas de la Edad Moderna, todavía hoy el afán por profundizar en tales temas o simplemente el más puro azar derivan en la sorpresa de, a priori, maravillosos hallazgos. Máxime si el resultado no es cualquier revelación en cuanto a su ejecutor artístico, sino que involucra precisamente a uno de los más sobresalientes escultores -si no el que más- de la España del siglo XVII, el “dios de la madera” Juan Martínez Montañés (Hernández, 1987) (Martín, 1998) (Dabrio, 1993). Si a ello unimos la implicación directa, a través de una profunda restauración, de un joven Alonso Cano (Gómez-Moreno, 1926: 177-213) (Urrea, 1999: 237-249) (Bernales, 1996: 63-64) (Sánchez-Mesa, 1969: 231-243) (Sánchez-Mesa, 2002: 113-130) todavía en etapa de formación el resultado adquiriría aún más valor si cabe, de cara al conocimiento de los probables vínculos entre ambos y los inexplorados inicios hispalenses del segundo.

Pues bien, un descubrimiento que en principio podría resultar revelador, impactante y generador de nuevos planteamientos en torno al tema de referencia, se convierte a través de un estudio pormenorizado del documento, de la grafía utilizada y de los aspectos relacionados con el contenido, en toda una verdadera estrategia de confusión con tintes fraudulentos, acogida a unos objetivos que podrían ser de carácter económico, artístico o simplemente romántico. Lo cierto es que los historiadores hemos tendido siempre a trasladar un valor absoluto a las fuentes documentales consultadas, sobre todo si son de carácter manuscrito, por lo que de reglado, normativo y veraz tienen, no cuestionando casi en ninguna ocasión –como es de imaginar- la autenticidad de sus contenidos. Como mucho, tratamos de ejercer una labor interpretativa acerca de aquellos aspectos que pudieran quedarse en el aire o no estuvieran del todo aclarados. Pero lo anotado por el notario o escribano de turno, lo reflejado por los secretarios mediante testimonios, registros, inventarios, pleitos, actas y/o escrituras, quedan en el ámbito de lo asentado, inviolable y categórico. También lo registrado en numerosas ocasiones por los escultores en documentos introducidos en la obra y de los que existen variados ejemplos en la escultura sevillana de la Edad Moderna, como el *Cristo de la Penas* de José de Arce (1655), el *Cristo de la Misericordia* de Juan de Mesa (1622) y el *Crucificado de los Vaqueros* de Francisco Antonio Ruiz Gijón (1677), entre otros. Vivimos en la obsesión actual por refrendarlo prácticamente todo a partir del “papel”, de los certificados y títulos que avalen nuestra trayectoria, y a la vez mantenemos la idea fija de legitimar nuestras investigaciones, ideas e hipótesis, partiendo siempre de lo registrado en los documentos. Esto es lo normal y lo más coherente hasta el punto de convertirse en una cuestión indiscutible.

Sin embargo, el caso que aquí presentamos –que no deja de ser puntual, en torno a un documento antiguo extraído del interior de una escultura- es una prueba fehaciente de las reservas con las que, a veces, deben recibirse manuscritos de este tipo, sobre todo si percibimos algo extraño en este, tratando de no dar por sentado –por muy verídico que parezca- todo lo que en ellos se expone y ratificando su autenticidad a través de exámenes de carácter multidisciplinar (Bustamante, 1997: 563-578) (Cantera, 2013: 59-76). No existe discusión alguna alrededor de la importancia que tienen las fuentes documentales para contextualizar y dar fe de la ejecución, sentido y evolución de toda obra artística, en especial aquellas que proceden de organismos oficiales e institucionales. Al mismo tiempo el afán de reafirmación y gloria del artista le llevó en muchas ocasiones a dejar su

firma mediante inscripción, leyenda o documento escrito, de modo que se convertiría, asimismo –caso de encontrarse- en una fuente de información de primerísimo nivel. Por lo tanto, y en todo caso, el error o engaño vendría dado por un tercer componente, lejano a la obra y su autor, con pretensiones que podrían ser de lo más variopintas. En este punto, resulta necesario romper una lanza respecto al relevante papel de las referidas fuentes documentales en los procesos de restauración, en calidad de garantes de su integración en un contexto artístico determinado, del conocimiento de su proceso de hechura y resultado material, y de la problemática a la que pudiera estar sujeta, como sabemos primordial a la hora de emprender los procedimientos técnicos más adecuados. Es decir, que los documentos se revelan como idóneo análisis complementario de cara al propio examen de la obra de arte.

Somos conscientes de las lagunas que revela el tema que aquí desplegamos, en realidad no son tantos los ejemplos conocidos, de modo que será conveniente afinar lo máximo posible en función del texto relativo a la hechura y las circunstancias y rasgos devocionales de la imagen, siempre con la realidad escultórica como telón de fondo y el apoyo un tanto eventual de una serie de ideas hipotéticas que dejarán la cuestión abierta a posibles investigaciones futuras. Cierto es que la imagen mariana de referencia se halla en manos privadas y no al culto o exposición pública generalizada, lo que, como es lógico pensar, restringe su contemplación y estudio pormenorizado que nosotros emprendemos con este trabajo para intentar esclarecer el asunto. Interpretando la célebre frase del moralista francés François de la Rochefoucauld, “por muchos descubrimientos que hayamos hecho en el país del amor propio, siempre quedarán muchas tierras desconocidas”, también nosotros los historiadores del arte podremos hacer extensivo tan esperanzador mensaje a través de investigaciones como la aquí desplegada, ratificando de este modo que no todo queda desvelado y descubierto a día de hoy y que aún restan numerosos horizontes por alcanzar, algunos con final feliz otros, como es nuestro caso, no tanto, aunque con las miras puestas en que, en todo momento, sirva para plantear una nueva visión del asunto.

## 2.- Historia de una escultura: la *Virgen de las Angustias*

El núcleo esencial de la presente investigación está centrado en el análisis histórico y artístico de una obra escultórica de candelero y tamaño académico (102 cm.), cuya advocación, *Virgen de las Angustias*, viene ya determinada en el documento que acredita supuestamente su ejecución, inserto en el interior de la obra. Una escultura que forma parte en este momento de una colección particular andaluza, a la que llegó hace unos años después de un extenso proceso de gestión. Para rastrear los inicios de dicha operación habría que remontarse a los primeros años de la década de los 90 del pasado siglo XX, en concreto a 1993 cuando el actual propietario toma un primer contacto con la imagen en la casa del anticuario hispalense Andrés Moro González. Más conocido en el círculo del mercado artístico antiguo como Andrés “el Moro”, éste fue durante mucho tiempo el comerciante más ilustre del sector en la ciudad, con tienda abierta en pleno centro. En aquel tiempo, el desconocimiento sobre la existencia de un documento interno y el mal estado de conservación que detentaba la pieza llevaron a conferirle una importancia relativa conforme a una percepción cualitativa destacable dentro de un perfil medio.

1997 sería el año crucial para la adquisición definitiva de la escultura, desde el mismo momento en el que el anticuario marbellí Angelo Salamini se hace por compra directa con un lote artístico proveniente de la tienda de Andrés “el Moro” [Ilustración 01].

Salamini insistió especialmente para que dentro del conjunto de obras se incluyera la *Dolorosa* de referencia, de modo que tales gestiones sirvieron de trampolín para que poco después desembocara en la colección privada de aquel que reparó en ella años atrás. No obstante, su pésima conservación invitaba a emprender una rápida intervención restauradora por manos expertas, la cual tuvo lugar en los meses de mayo-junio del mismo año a cargo de Francisco Hidalgo de Rivas. En este punto resulta necesario atender al proceso de restauración llevado a efecto, de cara no solo a comprender la evolución artística y aspectos sobresalientes de la obra, sino también a conocer de primera mano el decisivo descubrimiento del documento que atesoraba (Sancho, 1931).



184

Ilustración 01. Escultura mariana del siglo XVIII que resguardaba en su interior el falso manuscrito.  
Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista electrónica de Patrimonio Histórico.



185

Ilustración 02. Pormenor del rostro con los desperfectos que presentaba en el momento de la adquisición en 1997. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.





186

Ilustración 03. Detalle de la mano original que conserva la escultura mariana. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.



187

Ilustración 04. Perfil escultórico con desperfectos en la mascarilla. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.



188

Ilustración 05. Proceso de reintegración de la policromía en la restauración de 1997. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.

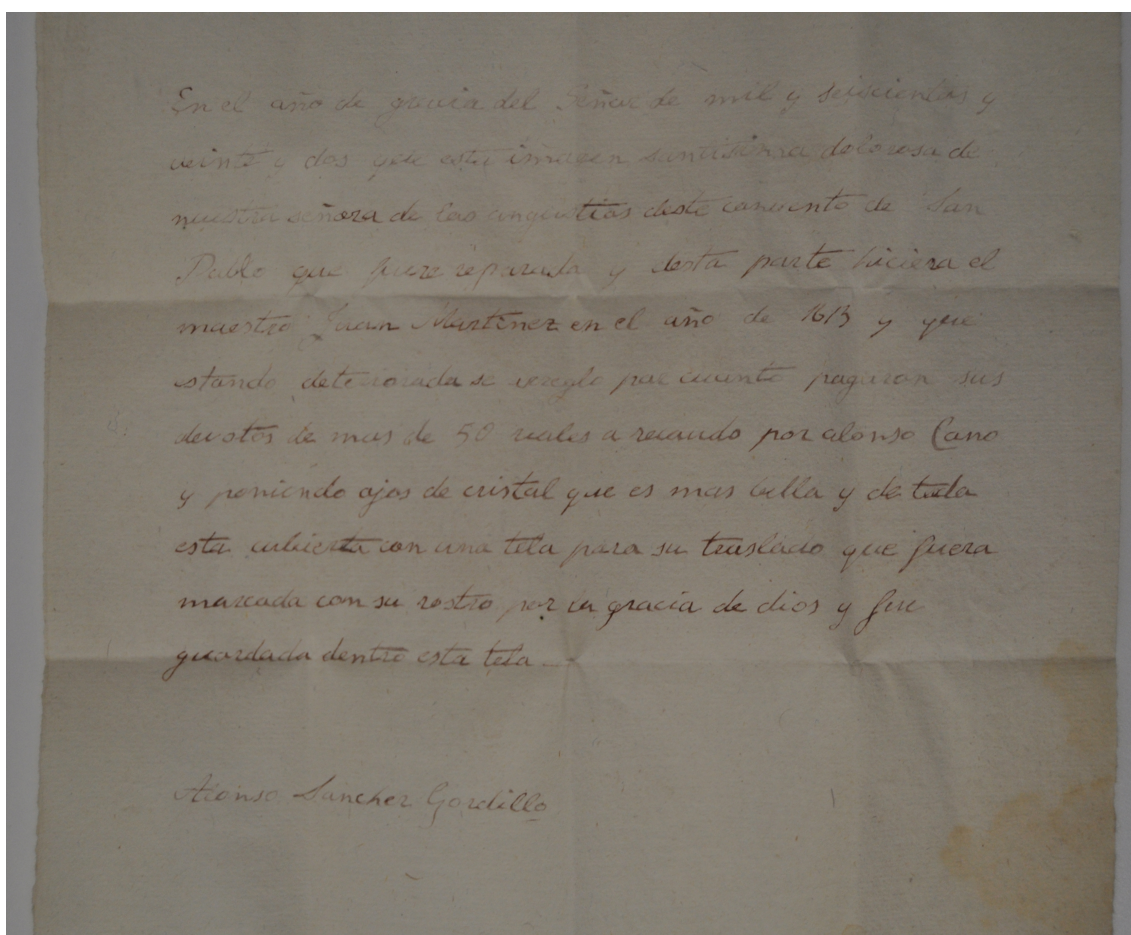
Se convirtió así en una primera restauración no demasiado profunda con el objetivo primordial de mantener su integridad y subsanar desperfectos llamativos como la restitución de uno de los ojos de cristal desplazado dentro de la mascarilla -mediante la aplicación de hilos, adhesivo y cera- y la realización de la mano derecha en madera de pino [Ilustración 02]. Una mano, por cierto, que debió perder en el espacio de tiempo comprendido entre 1993 y 1997, por cuanto llegó a verse colocada en su lugar durante el contacto inicial y carecía de ella en el momento de la compra [Ilustración 03]. Pudo comprobarse asimismo, por los deterioros superficiales, que la imagen mantenía restos de la policromía original oculta por la que se le aplicara tiempo después, en todo caso respetada -ante las dudas que generaba rescatar la primera- completando las lagunas existentes a través de las técnicas oportunas [Ilustración 04] (Gómez, 2001: 613-644) (Cristóbal, 2001: 167-186) (Más, 2002: 23-39). De esta manera, quedaba ratificada la estructura escultórica de la obra, en función de un candelero de listones de madera recubierto de telas encoladas y un torso del mismo material con un sencillo desbastado, totalmente hueco en su interior según podía comprobarse por el rebaje de peso y el sonido al moverlo. En la parte delantera del tronco corporal permanecía todavía un reducido orificio utilizado para introducir el puñal, explorado con minuciosidad y detenimiento por el restaurador al percatarse de un leve ruido interno a tenor del manejo de la pieza. De allí extrajo reducidos fragmentos de huesos y peticiones dobladas escritas en papel con toda probabilidad de los siglos XVIII y XIX. Tanto un elemento como el otro demuestran el carácter popular de la imagen mariana y el relevante atractivo devocional que alcanzó en su época. Se restituyeron también las lágrimas desaparecidas, prácticamente todas, a partir de su ejecución en pasta de vidrio y continuando los rastros conservados para fijar su puntual y estricta localización [Ilustración 05].

189

Más intensa fue la segunda intervención emprendida en 2010 por el mismo restaurador, en tanto en cuanto acometió entonces un desmonte total de la escultura con actuaciones diversas en todas sus partes. Desde la cabeza, donde descubrió agujeros de xilófagos, al candelero con huecos provocados por golpes y repintes en color azul en las telas enyesadas, sin desdeñar el torso de tonalidad semejante que escondía un azul agrisado más oscuro. A esto habría que añadir la intención del restaurador de acometer la limpieza de zonas que lo necesitaban y llevar a cabo una reintegración mejorada de la policromía, amén de solventar problemas de estabilidad y desgaste en la base del candelero. En realidad, la escultura estaba cortada de un modo perceptible por la cintura y unida a través de ángulos metálicos externos aprovechando la diferencia de anchura, si bien quedaba reforzada la unión de la parte interna mediante el ensamble de una pieza maciza. Justamente la conexión de este fragmento en la zona trasera exhibía una perceptible grieta y la separación de una de las tablas, de ahí que fuera levantada después de emprender su consolidación hallando una abertura que daba paso a un hueco donde existía depositado un antiguo documento en papel doblado. Su estado era bastante bueno más allá de alguna que otra mancha de humedad sin importancia y el degradado de la tinta en ciertas partes, que en ningún momento impiden la correcta lectura de lo redactado.

El contenido del documento abría un panorama totalmente nuevo por la precisión en los datos expuestos y los personajes artísticos y religiosos implicados. Un texto relativamente corto que proyectaba, sin embargo, una cantidad de matices trascendentales, los cuales podían facilitar la configuración de toda una historia alrededor de la imagen escultórica. Empero, y a estas alturas del desarrollo del trabajo, no cabe nada mejor que acudir a la transcripción literal del documento para, a continuación, pasar a interpretarlo mediante el análisis de la información y las conjeturas surgidas a su alrededor:

“En el año de gracia del Señor de mil y seiscientos y veinte y dos que esta imagen santísima dolorosa de Nuestra Señora de las Angustias deste convento de San Pablo que fuere reparada y desta parte hiciera el maestro Juan Martínez en el año de 1613 y que estando deteriorada se arregló por quanto pagaran sus devotos de más de 50 reales a recaudo por Alonso Cano y poniendo ojos de cristal que es más bella y de toda esta cubierta con una tela para su traslado que fuera marcada con su rostro por la gracia de Dios y fue guardada dentro esta tela. Alonso Sánchez Gordillo”.



190

Ilustración 06. Documento encontrado dentro de la imagen escultórica en 2010 con los falsos testimonios de su hechura y restauración. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.

Como señalaremos más adelante la falsedad del documento ha privado de configurar una historia verdaderamente apasionante fruto, con toda probabilidad, de una persona con conocimientos profundos del tema y que manejaba bastante bien, desde el punto de vista teórico, los movimientos histórico-artísticos de la Sevilla del siglo XVII (Riesco, 1998: 61-72). Entre otras cuestiones, porque implica personajes reales que confluyeron entre ellos, ofrece lógica a la cronología y el contexto implicado, y combina unos datos novedosos que pudieran ser ciertos con otros en los que se perciben errores de bulto. El análisis material del documento y el estudio paleográfico ayudarán a esclarecer tales asertos en el siguiente apartado. Mientras tanto, merece la pena inmiscuirnos en la información que transmite el documento e indagar en las posibilidades hipotéticas que

despertarían tales informaciones, desde luego todo un entramado histórico con tintes melodramáticos.

Sin duda, la lectura del texto manifiesta un espectacular elenco de personajes y unas circunstancias un tanto extrañas que dejan muchas puertas abiertas a la exégesis. Lo primero a tener en cuenta es el hecho de que se trata de un documento que especifica la ejecución de la obra, su año y autoría, pero que es posterior a la misma y correspondería a la restauración y retoque efectuado pocos años después. Se concreta, por tanto, que la imagen de la *Virgen de la Angustias* era obra del maestro Juan Martínez Montañés, quien la ejecutó en 1613 para ser depositada en el convento de San Pablo de Sevilla, suponemos, por lo que se indica, que destinada a la iglesia y no a la clausura. Nada descubrimos si se incide en el hecho de que Martínez Montañés tuvo una estrecha relación personal y artística con el convento dominico, de modo que González de León llegó a identificar en el siglo XIX hasta diez esculturas del autor en el inmueble eclesiástico, algo que, por cierto, habría que tomar con cierta cautela (González, 1884: 392).

Entre ellas, una imagen mariana que podría generar dudas a la hora de relacionarla con la que aquí presentamos, aunque es una hipótesis a descartar por no existir coincidencia ni cronológica, ni de su título o advocación, ni, como según parece, de su realidad artística. Nos estamos refiriendo a la escultura de la *Virgen Dolorosa* que donaron Juan Martínez Montañés y su esposa Ana de Villegas al ser aceptados como hermanos de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, en el convento de San Pablo, conforme a lo especificado en su libro de entradas el 11 de octubre de 1592 (Bermejo, 1882: 84-93). Conocida con la advocación de la *Virgen de la Encarnación*, formó parte del patrimonio de la capilla de la hermandad del Dulce Nombre con la que procesionaba regularmente, hasta que la fusión corporativa con la de la Quinta Angustia, en 1851, hizo que comenzase a venerarse como imagen de gloria, permaneciendo al culto público hasta 1917 (Gestoso, 1892: 381). Todo indica que dicha escultura coincide con la imagen mariana en busto que se conserva en una vitrina de la casa hermandad, muy retocada a lo largo del tiempo y actualmente restaurada -bajo un correcto criterio- con motivo de una exposición dedicada al maestro alcalaíno [Ilustración 07].



Ilustración 07. *Virgen de la Encarnación* (1592), atribuida a Juan Martínez Montañés, desde luego lejana en sus grafismos y estética a la escultura objeto de estudio. Fotografía de Daniel Salvador-Almeida. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.

En las líneas precedentes hemos ofrecido una serie de datos sumamente interesantes que reparan en aspectos espaciales y cronológicos. El primero correspondería al inmueble que le daría cabida, la iglesia del antiguo convento de San Pablo de Sevilla, pese a que no se especifica la capilla o lugar exacto donde se ubicaría. Las descripciones y relaciones del inmueble consultadas son relativamente recientes -siglo XIX- y esto desvirtúa en cierta manera el reparto del contenido interno, máxime si consideramos las transformaciones a las que fue sometido el edificio a lo largo de la Edad Moderna. La vetusta iglesia conventual de San Pablo sufrió graves desperfectos a finales del siglo XVII, con su ruina y derrumbe de 1691, que obligaron a su reedificación de la mano del arquitecto Leonardo de Figueroa culminada en 1724 (Roda, 2016: 193-232). Desde entonces continuó siendo atendida por los religiosos dominicos hasta la exclaustración general de 1835 y, poco después, trasladada a ella la sede de la cercana parroquia de la Magdalena destruida unas décadas atrás (González, 1844: 98-101) (Hernández, 1980: 203-236). En otras palabras, que resultaría de una extremada dificultad –caso de que fuera cierto- situar físicamente la escultura de referencia en el espacio eclesiástico en una etapa tan alejada como la del Seiscientos, con las drásticas circunstancias históricas y artísticas que se dieron más adelante, y desconociendo el momento exacto en que debería haber salido del inmueble, si fue con los movimientos del siglo XIX o ya en pleno siglo XX. Sí queda constancia, a tenor de la primera restauración, que en las enaguas que portaba, a la altura de la cintura, se fijaba la leyenda “CAPILLA ANGUSTIAS” bordada en hilo rojo, cuestión que pudiera remitir a su probable localización dentro del templo siempre bajo la reserva de ser transmitida por un complemento sobrepuesto de la imagen del que desconocemos la fecha de factura.

192

Desde el punto de vista cronológico el momento de ejecución de la obra se sitúa en 1613, un año complicado para Montañés en lo personal por el fallecimiento de su primera esposa Ana de Villegas -el 28 de agosto-, a quien se unió en nupcias en 1587 y de cuyo enlace nacieron cinco hijos. Muy poco después, en abril de 1614, contrajo nuevamente matrimonio con Catalina de Salcedo y Sandoval, hija del pintor Diego de Salcedo (Cartaya, 2017: 94-96). Pues bien, el primero de los datos no deja de ser significativo, por cuanto para entonces la pareja vivía ya en la colación de Santa María Magdalena, calle de la Muela, de enorme cercanía a los dos edificios religiosos a los que estamos aludiendo. En uno de ellos, la iglesia conventual de San Pablo fue sepultada Ana de Villegas en un enterramiento individual que tenían comprado y del que no ha quedado constancia material (Juan, 2001: 217-276) (Ortega, 2018: 42-48). No obstante, resulta altamente significativo que Martínez Montañés pudiera llevar a efecto esta escultura mariana en el mismo año en que falleció su esposa y para el mismo lugar donde recibiría sepultura. ¿Qué queremos decir con esto? Pues que entraría dentro de lo probable, si el documento fuese verdadero, que estuvieran relacionados ambos hechos a través de un encargo o, con más probabilidad, de una donación del autor para que fuera ubicada cerca de la sepultura. Desde luego, la iconografía y advocación escogida, *Virgen de las Angustias*, concuerda con los hechos acaecidos y, sobre todo, con el estado de ánimo que seguro manifestaría el escultor en aquellos momentos.

Como avanzamos con anterioridad el documento encontrado se redacta en 1622, nueve años después de la supuesta realización de la obra, al calor de una profunda restauración encargada a un joven Alonso Cano -de 21 años- que tal vez podría conocer entonces Martínez Montañés, aunque no había emprendido aun el examen como maestro escultor. Es decir, que estaría imbuido todavía en el largo proceso de aprendizaje que asumió en

su etapa hispalense tanto en la faceta de pintor como de escultor, superado conforme avanzó la década de los 20 del siglo XVII. Y he aquí que surgen las dudas acerca de esta temprana intervención. Primeramente, porque no había transcurrido ni una década desde su terminación y extraña que necesitara tan pronto ser restaurada. Sin embargo, el documento indica unos daños o deterioro generalizado, que, obviamente, debieron responder –si así hubiera ocurrido- a algún tipo de incidencia grave puntual, tal vez, la afectación de un incendio o humedad por inundación.

El segundo de los asuntos tiene que ver con la autoría de la restauración, por cuanto parece un tanto anormal que se encargara de ella Cano y no Montañés, quien era además el supuesto autor, estando en plenas facultades artísticas e implicado –según se desvela- en una obra que sería sumamente especial para él por lo que significaba en su trayectoria personal. Aun más, cuando se dice que la intervención acometida era bastante profunda y desvirtuaba de manera perceptible el estado original de la escultura. Tanto es así, que el mismo documento concreta el cambio de ojos tallados y policromados -propios de Montañés- por otros de cristal con un carácter más realista aplicados por Cano, buscando claramente una transformación estética con la que, según revela el testimonio escrito, resultaría “más bella”. Viendo tales precedentes, y las variables que se presentan, no queda más que pensar que, en el caso de que hubiera sido cierta la historia, Montañés rechazara llevar a efecto la restauración de su propia obra por razones desconocidas (Hernández, 1987: 89-94). ¿Quizás un desencuentro con aquellas personas o institución que velaban por la imagen? ¿Tal vez una sobrecarga de encargos o enfermedad que se lo impidiera? ¿Un alejamiento voluntario del trabajo a realizar por cuestiones sentimentales? El documento deja abierto todo tipo de hipótesis.

Y es que, a tenor de lo redactado, resulta evidente que detrás de la imagen mariana existía ya un buen nutrido grupo de devotos que marcaban los designios alrededor de aquella y que habían aumentado considerablemente en muy escaso tiempo. De hecho, serían los mismos fieles quienes se encargarían de sufragar los gastos ocasionados con la restauración al pagar una cantidad de 50 reales, una suma baja a nuestro entender a pesar de la básica categoría artística de Cano en aquellos momentos (Roda, 2013: 155-160). Además, se deja entrever que detrás de la intervención parecía existir una clara intención proselitista, o un afán porque no decayera el seguimiento popular de la imagen, tal vez ocasionado por los deterioros sufridos y el tiempo que permaneció alejada del culto durante el arreglo. Cómo sino se explica el hecho maravilloso acaecido durante el traslado de vuelta de la escultura desde el taller hasta la iglesia de San Pablo, cuando la tela con la que se envolvía quedó marcada milagrosamente con el rostro remozado de la Virgen, según se detalla en el documento de referencia. Algo que se quiso constatar por escrito y que podría hablarnos de todo un dispositivo de revalorización persuasiva, con fines religiosos, sociales y económicos. El caso es que debido al extraordinario acontecimiento, y como reliquia preciada que dejó constancia de su compostura, se introduciría la tela marcada dentro de la propia imagen. De esta no se ha tenido noticia alguna ni apareció en el interior de la obra durante los dos procesos de restauración a los que se ha hecho referencia. Por tamaño y dificultad de acceso es poco factible que hubiera compartido hueco con el documento que estamos analizando, en el tronco corporal de la imagen, más allá de que, como parece, la impresión en la tela tuvo lugar en el recorrido de vuelta y esto imposibilitaba además su introducción lejos del ámbito del taller y finalizada la labor del escultor. Sí resultaría viable, si toda la historia fuera cierta, la posibilidad de que hubiese sido depositada en el interior del candelero y se extrajese de allí en un momento sin determinar.



El autor del cuestionado escrito documental analizado no es otro que Alonso Sánchez Gordillo, más conocido como Abad Gordillo. Historiador y abad mayor de la Universidad de Beneficiados de Sevilla -radicada en la iglesia de San Juan de la Palma-, sus obras manuscritas han sido, y continúan siendo, todo un referente para el conocimiento de la ciudad, sus dignidades eclesiásticas y tradiciones religiosas, amén de objeto de revisión e interpretación por otros ilustres historiadores sevillanos de tiempos postreros (Sánchez, 1982) (Sánchez, 2003). Asimismo, y este dato abona más el campo de acción, ostentó el cargo de abad de los beneficiados de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena. En efecto, los vínculos e identificación con esta debieron ser muy estrechos y prolongados en el tiempo como demuestra el hecho de que fuera allí sepultado por propia voluntad en 1644 (González, 1844: 98-101). A tenor de lo expuesto anteriormente somos conocedores de la proximidad del templo de la Magdalena al antiguo monasterio de San Pablo, así como de las relaciones institucionales que a todos los efectos mantenían. Un contexto propicio para que el Abad Gordillo pudiera haberse implicado en temas corporativos y devocionales de la iglesia conventual como el aquí ejemplificado, hasta el punto de convertirse en la cabeza pensante y el impulsor de lo concerniente a la restauración de la Virgen y, quien sabe, si también el supuesto promotor de su hechura años atrás. La relación de Montañés y el Abad Gordillo en aquel periodo está probada, como se desprende de la partida sacramental del segundo matrimonio del escultor efectuado en la parroquia de la Magdalena en 1614, donde Sánchez Gordillo hizo constar dispensa apostólica por parentesco lejano de la primera con la segunda esposa (López, 1932: 252). En otras palabras, que el Abad Gordillo conocía de primera mano al escultor y su familia, y esto pudo acercarlo e implicarlo de lleno en alguno de sus proyectos artísticos.

194

El papel desempeñado por Alonso Cano en la rocambolesca historia encontraría un protagonismo que, con toda seguridad, no esperaba o no sería muy propia de su faceta artística aun en aquella época. Desde luego, si hubiera sido así su labor hubiera requerido de cierta valentía al modificar una obra del gran maestro hispalense todavía en vida de éste, principalmente al sustituir los ojos tallados y policromados por otros de cristal. Esto es lo que indica el documento en cuestión, pero las restauraciones a las que se ha sometido la obra hablan además de retoques en los párpados y la mascarilla, así como la aplicación de una nueva policromía sobre la anterior con capas de yeso de mayor grosor en zonas de la barbilla, cuello y mejillas –con idea, seguro, de tapar mejor el corte de la mascarilla- y directamente sobre la policromía original en nariz, frente, cuencas orbitales, orejas, pelo y manos.

### 3.- Un documento falseado

En el fondo de todo este proceso de análisis histórico-artístico sobrevolaron en todo momento una serie de dudas que nos llevaron, en última instancia, a poner en tela de juicio la autenticidad del documento. Un tema complejo, el de la autenticidad, que necesita de una prolongada exploración y una puesta en común a través de especialistas en distintos campos. Y, para ello, nada mejor que tirar de experiencia en los campos científicos implicados y ponerla en común mediante su conjunción con la obra de arte. Vayamos desgranando cada uno de los aspectos por independiente; en primer lugar las de contenido. Después de intentar resolver todas las incógnitas que dejaba en el aire el autor del documento tocaba esclarecer, a continuación, algunos aspectos de este que resultaban no solo extraños, sino también erróneos, a partir de los estudios tradicionales ejecutados alrededor de la figura de Martínez Montañés y las características generales de la

modalidad escultórica de la época (Villa, 2009: 19-41). Por ejemplo, la cuestión de mayor desconcierto corresponde a la fecha tan temprana de la intervención de Alonso Cano, cuando todavía era aprendiz del arte de la escultura, y más modificando de lleno una obra de Martínez Montañés aun en vida de éste. Asimismo, no encaja para nada –como apunta el documento– la inclusión de ojos de cristal a la efigie mariana, por cuanto es un rasgo inhabitual en la escultura sevillana de principios del siglo XVII y no tendrían difusión generalizada hasta la segunda mitad de la misma centuria. Es más, resulta probado que Alonso Cano no los usó en sus obras hasta llegar a Granada en 1652.

Cierto es que los aspectos anteriores resultan poco apropiados a la evolución escultórica del momento, si bien, y en última instancia, podría considerarse como un hecho interpretable e, incluso, aunque no lo creemos, un caso extraordinario de adelanto a su tiempo. Mayor problemática despertaba el estudio del aparato técnico alrededor del papel y la grafía utilizada, y para ello nada mejor que ponerse en manos expertas. En consecuencia, se pasó el documento a una empresa especializada con vistas a examinar la naturaleza del papel y su correspondencia con la época que determinaba. Se le hizo primeramente un examen físico que partía del control de sus dimensiones en milímetros, la configuración externa e interna, los matices proyectados por la superficie principal y el canto, y otras valoraciones adicionales relacionadas con la opacidad, transparencia y fluorescencia. Todo ello, unido al correspondiente reconocimiento del color y tonalidad de las tintas que desembocaron, en definitiva, en unas conclusiones claras y concisas: el papel era posterior a la datación del escrito que contenía. Aun cuando el papel presenta corondeles, y así se ratifica por transparencia, este no concierne a la época en que se redactó el documento, es decir, al primer tercio del siglo XVII.

Quedaba entonces rematar el anterior estudio con la exploración del tipo de escritura empleado, por parte de expertos y peritos paleógrafos. Para ello, contamos con la inestimable ayuda de Alicia Marchant Rivera, profesora titular del departamento de Ciencias Históricas de la Universidad de Málaga, y de Susana Elena Rodríguez de Tembleque García, archivera del Archivo Histórico de la Catedral de Málaga, ambas con una sobrada experiencia en el campo de la paleografía. Desde luego, existían para ellas una serie de rasgos que resultaban confusos y contradictorios respecto a la época en que se fechaba. En primer lugar, la acusada inclinación de la redacción y los rasgos gráficos no parecen corresponder con la soltura de una mano ilustrada como sería la del abad Gordillo, cuya firma poco ortodoxa tampoco corresponde con la autógrafa recogida en otros documentos de la época. Del mismo modo, no coincidirían expresiones poco usuales del momento, al referirse a una imagen escultórica, como aquella que la tilda de “más bella” a tenor de las restauraciones aparentemente acometidas por Alonso Cano. Llama asimismo la atención, aparte de los recursos lingüísticos impropios del momento, la ausencia de “faltas ortográficas” muy comunes hasta la creación de la Academia en el siglo XVIII. Emplea dos tipos de “s” mayúsculas diferentes y refleja cantidades y años tanto en caracteres numéricos como alfabéticos, de manera indistinta, amén de la desaparición de los nexos “st” y las cedillas a pesar de que mantiene las contracciones “desta” y “deste”. En definitiva, una escritura lejana a la humanística cursiva del siglo XVII, que es más deslavazada, y que además parece estar realizada con pluma metálica de punta fina.

Todas estas características nos llevan a concluir que el documento encontrado fue redactado con mucha probabilidad en el siglo XIX o, a más tardar, a principios del siglo XX. Habría que descartar la opción, por las razones anteriormente esgrimidas, de que se

tratara de una copia posterior del original al producirse enormes incongruencias en su contenido y no encontrarse coincidencia entre el autor que propone el documento, Juan Martínez Montañés, y los grafismos aplicados a la efigie escultórica. Las razones que condujeron a efectuarlo e introducirlo en el interior de la pieza son del todo desconocidas, si bien debe descartarse que el autor del manuscrito hubiera sido el anticuario Andrés Moro, por cuanto éste desconocía la existencia del documento y, de haberlo hecho, lo hubiera aprovechado para extraer un mayor beneficio económico, cuestión que no sucedió. Más allá del hecho –anteriormente referido- de que el papel utilizado y el tipo de grafía fueron anteriores en el tiempo a su desarrollo vital. Cierto es que el mercado del arte y de los anticuarios se han movido en ocasiones dentro de la delgada línea de lo ético y lo responsable en pos de un beneficio comercial y económico. Y que, además, los métodos de Andrés Moro no eran en ocasiones de lo más limpio. Pero podríamos asegurar, en este caso concreto, que la existencia del referido documento no condicionó en ningún momento la compra por parte del galerista. Es más, el descubrimiento del documento se produjo de manera totalmente fortuita con posterioridad, una vez en manos del actual poseedor, quien, dicho sea de paso, tampoco ha tratado nunca de difundir ni sacar renta alguna de ello. Con todo, estamos seguros de que si el anticuario se hubiera percatado de la existencia interna del documento le hubiera sacado bastante rédito y no habría acabado finalmente en manos de su actual dueño. Puede concluirse, entonces, que los efectos del descubrimiento no han ido más allá del ámbito estrictamente particular.

#### 4.- La escultura y sus valores plásticos

Más allá de las revelaciones transmitidas a través del análisis diplomático y paleográfico del documento en cuestión, un examen exhaustivo de la pieza escultórica impide considerar su factura en el siglo XVII para adscribirla, sin resquicio de dudas, al siglo XVIII. A pesar de los retoques a los que fue sometida, la imagen mariana objeto de estudio presenta la característica medida expresiva de las obras dieciochescas con un dolor teatralizado aunque contenido por sugestión académica, cuyo punto de fuga se encuentra en la mirada alta [Ilustración 08]. Esta incide en aspectos comunicativos y comprende una perfecta integración otorgada por la tranquilidad y serenidad de la Virgen ante el dolor por la Pasión de su hijo, como muestra de la fortaleza de su alma (Fernández, 2013: 158-159). Atrás queda el intento representativo de la Virgen desmayada y hundida y, en su lugar, encontramos un enorme ejercicio intelectual en pos de enaltecer la figura de María dolorosa, la cual, implorante, mira al cielo en busca de consuelo conforme a una magistral representación imbuida de una medida que la distancia del Barroco castizo. La belleza descrita en el neoplatonismo, la idealización de las formas, de cada uno de los gestos, la sutileza en el tratamiento de los labios, finos, contenidos y de pequeño tamaño, los ojos, grandes y hundidos, las cejas estrechas y apuntadas como reflejo del dolor con un entrecejo que no llega a estar completamente fruncido, el mentón pronunciado y la nariz delicada, condicionan una inspiración de la que ya Plotino hablaría, trascendiendo lo terrenal y culminando en una espiritualidad suprasensible (Alsina, 1989). Ese mismo espíritu sería abarcable en la efigie de esta *Dolorosa*, que reinterpreta y suaviza el sentimiento de tragedia de los tipos iconográficos tradicionales bajo el signo de las convenciones tardodieciochescas de regusto ilustrado, secundadas en la España del momento y también en ambas Andalucías por artistas como Cristóbal Ramos, Blas Molner o Fernando Ortiz, entre otros (Sánchez, 2014: 465-496). [Ilustración 09]



197

Ilustración 08. La *Virgen de las Angustias* tras los procesos de restauración a los que fue sometida. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en *erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*.



198

Ilustración 09. La Virgen de las Angustias restaurada y vestida. Fotografía de Francisco Hidalgo de Rivas. Con permiso para su publicación en erph\_Revista Electrónica de Patrimonio Histórico.

De sus grafismos destaca la definición de las manos abiertas de dedos separados, en las que quedan marcadas las líneas de conjunción y pliegues merced a volúmenes redondeados más sobresalientes en la zona de los nudillos, de ahí que lleguen a crearse perceptibles agujerillos. Qué decir del característico óvalo facial de redondeados pómulos, barbilla prominente y voluminoso inicio del cuello, cercano a los grafismos repetidos en las dolorosas de la época.

## 5.- Conclusiones

La historia que traemos a colación en el presente artículo viene a poner de manifiesto la necesidad que tenemos los historiadores de comprobar siempre, con verdadera escrupulosidad, los aspectos formales, técnicos y temáticos de las obras artísticas que caen en nuestras manos y sobre las que emprendemos algún tipo de estudio. Una práctica que en numerosas ocasiones va acompañada –cuando existen– del análisis complementario de documentos históricos, manuscritos o impresos, de enorme trascendencia, qué duda cabe, para cerrar el círculo en torno a su hechura y evolución, amén de ser crucial una vez pasado el tiempo de cara a emprender su proceso de restauración. No obstante, la constante confianza puesta en los manuscritos antiguos y, sobre todo, la falta de un análisis integral puede conducirnos a cometer errores de interpretación, cuyas consecuencias llevan a transformar por completo el desarrollo del contenido de la investigación. A pesar de que “lo verdadero”, en cuanto al referente documental, entrañe todas las condiciones y virtudes positivas que nos gusta firmemente transmitir, “lo falso” puede resultar a veces no solo curioso sino también significativo dentro de procesos metahistóricos e intrahistóricos, donde una mente inquieta y fantasiosa utiliza el engaño, modifica y prepara los distintos componentes, cual si lanzara al mar un mensaje en una botella, con vistas a crear un descubrimiento de tintes románticos y novelescos en tiempos futuros.

199

## 6.- BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1972). *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.

ALSINA CLOTA, J. (1989). *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*. Barcelona: Anthropos Editorial.

BERMEJO Y CARBALLO, J. (1882). *Glorias religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz, fundadas en esta ciudad*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador.

BERNALES BALLESTEROS, J. (1996). *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.

BUSTAMANTE GARCÍA, J. (1997). “Falsificación y revisión histórica: informe sobre un supuesto nuevo texto colonial andino”, *Revista de Indias*, vol. LVII, n. 210, pp. 563-578.

CANTERA MONTENEGRO, M. (2013). “Falsificación de documentación monástica en la Edad Media: Santa María de Nájera”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, H. Medieval, t. 16, pp. 59-76.

CARTAYA BAÑOS, J. (2017). “Una nueva fuente de archivo sobre Martínez Montañés y la Hermandad de Pasión”, *Anuario de la Hermandad de Pasión*, n. 1, pp. 94-96.

CRISTÓBAL ANTÓN, L. (2001). “Conservación y restauración de escultura y retablos en madera policromada”, en *Actas de los IX Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*. Reinosa: Universidad de Cantabria, pp. 167-186.

DABRIO GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. T. (1993). *Martínez Montañés y la escultura sevillana*. Madrid: Historia 16.

FERNÁNDEZ MERINO, E. (2013). *La virgen de luto*. Madrid: Visión Libros.

GESTOSO Y PÉREZ, J. (1892). *Sevilla monumental y artística*, t. III. Sevilla: Tipografía Gironés y Orduña.

GÓMEZ GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. L. y GÓMEZ ESPINOSA, T. (2001). “Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura policromada”, *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, n. 667-668, pp. 613-644.

GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1926). “Alonso Cano, escultor”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, pp. 177-213.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta (...) ciudad de Sevilla...*, t. I. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1980). “La Parroquia sevillana de Santa María Magdalena. Templo del extinguido Convento de Dominicos de San Pablo”, *Boletín de Bellas Artes*, n. VIII, pp. 203-236.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1987). *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

JUAN LOVERA, C. y MURCIA CANO, M<sup>a</sup>. T. (2001). “Estampas de la vida de Juan Martínez Montañés (desde su bautizo en Alcalá la Real a su tumba en Sevilla)”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 177, pp. 217-276.

LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1932). *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1998). *Escultura Barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.

MÁS BARBERÁ, J. y SIMÓN CORTÉS, J. M. (2002). “Proceso de conservación y restauración de la escultura tallada en madera. Museo Municipal de Requena”, *Oleana: cuadernos de cultura comarcal*, n. 17, pp. 23-39.

ORTEGA LÓPEZ, A. (2018). “Vida y familia: la documentación familiar de Juan Martínez Montañés”. En: Juan Cartaya Baños ed., *El Dios de la Madera. Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Alcalá la Real: Ediciones El Viso, pp. 42-48.

PEREZ DEL CAMPO, L. (1998). “Procesos de restauración y hallazgos documentales: nuevos datos para la historiografía del patrimonio escultórico andaluz”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 22, pp. 67-71.

RIESCO TERRERO, A. (1998). “Enseñanza y aplicación de las técnicas historiográficas al estudio e investigación documental y a la Paleografía y Diplomática”, *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, n. 5, pp. 61-72.

RODA PEÑA, J. (2013). “El triunfo del naturalismo en la escultura sevillana y su introducción al pleno barroco”. En: Lázaro Gila Medina coord., *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, pp. 155-160.

RODA PEÑA, J. (2016). “Nuevas noticias sobre la ruina y reconstrucción de la iglesia del Real Convento de San Pablo de Sevilla, según un manuscrito inédito de 1692-1708”, *Revista de Humanidades*, n. 27, pp. 193-232.

SÁNCHEZ GORDILLO, A. (1982). *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana; con adiciones de Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737* (estudio preliminar, selección de textos y notas de Jorge Bernalles Ballesteros). Sevilla: Patronato Ricardo Cantú Leal.

SÁNCHEZ GORDILLO, A. (2003). *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla y otras obras* (introducción, transcripción y notas de José Sánchez Herrero). Sevilla: Ayuntamiento.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2014). “Barroquismo triunfal, alabanza de corte y clasicismo atemperado. La escultura del siglo XVIII en Andalucía Oriental”. En: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz coord., *Diálogos de Arte. Homenaje al profesor Domingo Sánchez-Mesa Martín*. Granada: Universidad, pp. 465-496.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1969). “La policromía en las esculturas de Cano”. En: *Estudios del III Centenario de Alonso Cano en Granada*, vol. I. Granada, pp. 231-243.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (2002). “Alonso Cano escultor”. En *Alonso Cano. 1601-1667. Arte e iconografía*. Granada: Arzobispado, pp. 113-130.

SANCHO CORBACHO, H. (1931). *Arte sevillano de los siglos XVI y XVII*. Sevilla.

URREA FERNÁNDEZ, J. (1999). “Alonso Cano, escultor: su catálogo”. En: *Figuras e imágenes del Barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argenteria, pp. 237-249.

VILLA FLORES, J. (2009). “Archivos y falsarios: producción y circulación de documentos apócrifos en el México borbónico”, *Anuario de Historia de América Latina*, n. 46, pp. 19-41.