



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Juan de Mesa: el imaginero del dolor.
Escultura procesional en la Sevilla del siglo XVII

Juan de Mesa: imager of pain.
Processional sculpture of Seville in the 17th century

Autor/es

Gabriel Anadón Giral

Director/es

Dra. Carmen Morte García

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2017

Índice

A) Introducción	1
1.1. Resumen.....	1
1.2. Elección de tema y justificación.....	1
1.3. Estado de la cuestión.....	2
1.4. Objetivos.....	5
1.5. Metodología aplicada.....	5
B) Estudio Analítico	7
1. Dos factores importantes para entender la obra procesional de Juan de Mesa: El Concilio de Trento y las constituciones sinodales	7
1.1. Concilio de Trento.....	7
1.2. Constituciones sinodales.....	8
2. La policromía y los postizos	9
3. La figura de Juan de Mesa, (1583-1627)	11
3.1. Vida y obras procesionales.....	11
3.2. La imagen sagrada según Juan de Mesa: estilo propio.....	15
3.3. La expresión emocional en sus imágenes.....	16
3.4. Su obra maestra procesional: <i>Jesús del Gran Poder</i>	17
3.5. Las razones de sus 300 años en la sombra.....	19
3.6. La influencia de Juan de Mesa en la imaginería del siglo XXI.....	20
C) Conclusiones	23
D) Fuentes y bibliografía consultada	24
E) Anexos	26

A) Introducción

1.1. Resumen

Estudiamos la figura de Juan de Mesa y Velasco (1583-1627), artista cordobés que vivió gran parte de su vida en Sevilla, ciudad en la que desarrolló toda su obra. Fue uno de los más insignes imagineros del Siglo de Oro en España, supo recoger el ambiente religioso popular de su tiempo y con ello logró tallar un gran número de imágenes para su corta vida, en las que reflejó unos ricos valores plásticos y una profunda emoción a través del realismo. Hoy en día podemos seguir disfrutando de ellas viéndolas procesionar. Su personalidad y la autoría de sus obras fueron olvidadas por más de 300 años, pero sin embargo una vez sacado del olvido, la influencia de este escultor ha llegado hasta nuestros días.

1.2. Elección de tema y justificación

La elección del tema responde a dos motivos, uno académico y otro personal. Por un lado la motivación académica viene dada por conocer y estudiar la obra de Juan de Mesa, uno de los más importantes escultores de imaginería pasionista. Además existe en este trabajo un gran interés por descubrir el cómo y el porqué de las formas escultóricas que desarrolla el artista en sus obras. Asimismo los temas que versan este Trabajo de Fin de Grado, como la escultura procesional de Mesa, no se ha estudiado apenas como monografía sino que se ha estudiado la obra en su totalidad.

Por otro lado la motivación personal, dado que mi interés por la Semana Santa, los pasos procesionales, y sus tallas han sido siempre de gran interés para mí.

Este trabajo se ha centrado especialmente en el periodo productivo de Juan de Mesa, que transcurre del año 1615 hasta 1627, año de su muerte. Por otro lado, geográficamente el trabajo está limitado a la ciudad de Sevilla, ya que es aquí donde realizó todas sus obras, aunque luego algunas de ellas puedan distribuirse por el territorio nacional o incluso llegar a las Américas.

El trabajo está estructurado de tal manera, que se pueden establecer cuatro bloques:

- El primero de ellos está orientado a tratar los temas del Concilio de Trento y las Constituciones Sinodales, muy importantes ya que aquí se marcan las líneas de actuación en torno a la escultura procesional que se va a desarrollar en los años siguientes.
- Un segundo bloque, donde se explica la frecuente e importante utilización de postizos en las imágenes procesionales.
- Un tercer bloque más amplio, donde se estudia la vida y obra de Juan de Mesa. Se analiza sus diferentes etapas productivas, su estilo, la explicación de su expresión emocional y el análisis de su obra maestra: *Jesús del Gran Poder*. Por último se intentara intuir las causas del desconocimiento de este artista a lo largo de más de tres siglos.
- Y para finalizar un cuarto bloque, que a través de las entrevistas realizadas a dos de los imagineros actuales de más prestigio, se podrá comprobar cómo la influencia de Juan de Mesa ha llegado hasta nuestros días.

1.3. Estado de la cuestión

Realizando un recorrido cronológico por las publicaciones que tratan la figura de Juan de Mesa, se pueden dividir en dos bloques; la bibliografía general y la bibliografía específica.

En lo que respecta a la bibliografía general, el primero de los manuales es la obra de Juan José Martín González titulada *Escultura barroca en España, 1600-1770*,¹ de 1983, donde se describe un panorama general de toda la escultura barroca en los siglos XVI y XVII en España. En ella se dividen sus apartados según el siglo y las diferentes escuelas escultóricas, aunque aquí ya se habla de Juan de Mesa, sin embargo algunas de sus obras están todavía erróneamente atribuidas.

Poco después en 1991, el mismo autor escribió *El arte procesional del barroco*,² a través de la revista divulgativa *Historia 16*. Aquí trató exclusivamente el tema de los

¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983.

² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*, Colección de Arte Español; 95, Madrid, Historia 16, 1991.

pasos procesionales, explicando todos los tipos de temas que se podían representar, además de realizar un breve análisis de las obras procesionales más importantes de los siglos XVII y XVIII.

Un año después en 1992, los autores González Gómez y Roda Peña en su obra *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*,³ tratarán los aspectos artísticos, históricos, sociológicos e iconográficos de las imágenes que procesionan en la Semana Santa sevillana.

Y por último, la obra realizada por Rodríguez de la Flor en 2002, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*,⁴ en la cual se trata en diversos apartados la cultura y las obras de arte que se desarrollaron en aquel tiempo, centrándose en el discurso simbólico y los lenguajes artísticos, invitando a romper con los moldes tradicionales de aquella época.

Cuando hablamos de la bibliografía que versa específicamente de Juan de Mesa, se puede afirmar que no cuenta con numerosos estudios monográficos. Hay que tener en cuenta que hace 135 años que su nombre saltó a los libros y tan solo hace 90 años que tenemos conocimiento de su relación como discípulo de Martínez Montañés. Ya desde finales del siglo XIX se fueron conociendo escasos datos sobre la biografía de Juan de Mesa, por ejemplo en 1882 José Bermejo y Carballo en *Glorias religiosas de Sevilla*,⁵ sacó a la palestra el nombre de Mesa para atribuirle una obra.

Años después de 1899, José Gestoso y Pérez en *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*,⁶ dio a conocer diferentes datos biográficos de la vida de Mesa que en ese tiempo se estaban empezando a descubrir.

La apertura del Archivo de Protocolos de Sevilla aceleró en gran manera la investigación, y José Hernández Díaz en 1983 escribió la primera monografía en torno a

³ GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.

⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

⁵ BERMEJO Y CARBALLO, J., *Glorias religiosas de Sevilla: historia de las cofradías de esta ciudad*, Sevilla, Nueva Librería, 1930.

⁶ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Pamplona, Anacleto, 2001.

la figura de Juan de Mesa, *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*.⁷ Es esta obra se publicaron numerosos hallazgos como la escritura de aprendizaje de Mesa en el taller de su maestro Montañés, su partida de bautismo o la atribución veraz de muchas de sus obras. Este estudio fue el punto de partida para todos los posteriores.

En el año 2002, 375 años después de la muerte de Mesa, la *Real Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias Coronada* de Córdoba quiso celebrarlo organizando junto al Grupo ARCA la reunión científica: *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*.⁸ En ella se invitó a prestigiosos investigadores, y todas sus aportaciones quedaron reflejadas en una publicación escrita. En estas jornadas se trató la figura de Juan de Mesa en sí, como también todo su ambiente, aportando y renovando ideas del pasado.

Más tarde en 2006, Enrique F. Pareja López junto a otros autores realizaron una serie de estudios bajo el nombre, *Juan de Mesa: Grandes Autores Andaluces*.⁹ En él se trató la vida del autor a través de sus etapas productivas, la devoción en Sevilla en el siglo XVII y además realizaron un catalogo muy interesante donde se puede encontrar tanto la obra documentada, la obra documentada no identificada y la obra atribuida a Juan de Mesa.

Por último la última monografía más reciente dedicada al escultor, es la realizada por Passolas Jáuregui, *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*, en 2007.¹⁰ Este libro recoge toda la información arrojada por las anteriores publicaciones, pero es complementada con nuevos documentos como puede ser el testamento de Juan de Mesa o los contratos firmados para la realización de muchas de sus obras.

Estos últimos tres títulos han sido los más utilizados en la realización de este Trabajo de Fin de Grado, debido a que en ellos está escrita la información mejor documentada.

⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginería: (1583-1627)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1972.

⁸ VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUÍZAR HERRERA, A. (eds.), “Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones”, en las *III Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba-La Rambla, 28-30 noviembre 2002, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003.

⁹ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa: Grandes Autores Andaluces*, Sevilla, Tartessos, 2006.

¹⁰ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*, Sevilla, Jirones de Azul, 2007.

1.4. Objetivos

- Comprender el origen y la explicación teórica de la conformación de la imagen sagrada aplicada al arte de la escultura del siglo XVII.
- Destacar la importancia de la policromía y los postizos en la imaginería.
- Realizar una breve biografía para entender las diferentes etapas de la producción del escultor.
- Aprender las características estilísticas que Juan de Mesa aplicaba en los cuerpos y los rostros de sus imágenes.
- Realizar un análisis profundo de la obra más paradigmática de su producción.
- Conocer y poner el valor las obras que habían sido atribuidas de manera errónea a su maestro Martínez Montañés, y conocer las causas por las que Mesa pudo ser olvidado.
- Finalmente, comprobar cómo el estilo y las obras de Mesa, todavía están presentes en las imágenes que se realizan en el siglo XXI.

1.5. Metodología aplicada

La metodología que se ha seguido para realizar este Trabajo de Fin de Grado ha sido la siguiente:

- Recopilación, lectura y extracción de las ideas fundamentales de los manuales en relación con la bibliografía general, en la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza.
- Recopilación, lectura y extracción de ideas principales de la bibliografía específica, en este caso, los libros fueron prestados tanto por medio de la Biblioteca María Moliner como a través del portal web de la Red de Bibliotecas y Universidades Nacionales (REBIUN).
- Lectura y comprensión de todas las noticias disponibles en formato digital a través de Internet acerca del tema tratado.
- Selección de varias imágenes en Internet y en los manuales como complemento a la información seleccionada.
- Realización de dos entrevistas a dos imagineros actuales para conocer de primera mano la influencia de Juan de Mesa en el siglo XXI.

- Por último se procedió a la organización, síntesis y redacción de toda la información recopilada.

B) Estudio Analítico

1. Dos factores importantes para entender la obra procesional de Juan de Mesa: El Concilio de Trento y las constituciones sinodales

Para entender en su conjunto la obra procesional de Juan de Mesa parece oportuno explicar dos factores que influyeron en la creación de imágenes siendo determinantes en el siglo XVII en el ámbito artístico de la península; el Concilio de Trento y las constituciones sinodales.

1.1. Concilio de Trento

El Concilio de Trento fue la asamblea formada el 13 de diciembre de 1545 por hombres de Iglesia: cardenales, arzobispos, obispos, abades y generales de órdenes religiosas, que actuaron bajo el atento gobierno de legados papales. Además se contó con un grupo de expertos en teología y derecho, con la finalidad de asentar las bases de la Contrarreforma haciendo frente a los postulados de Martín Lutero publicados en 1517.¹¹ Durante el tiempo que transcurrió el Concilio, por la cátedra papal pasaron un total de cinco pontífices: Paulo III, Julio II, Pío IV, Marcelo II y Pablo IV, siendo los tres primeros los convocantes de sesiones.

Este Concilio duró un total de 18 años, desde su comienzo en 1545, hasta su final en el año 1564, pudiéndose dividir en tres fases diferentes. La tercera fase transcurrió entre 1561 y 1563, con el papado de Pío IV. Esta es importante para este trabajo ya que es necesario conocer la información recogida en la sesión XXV del Concilio, que se desarrolló entre los días 3 y 4 de diciembre del año 1563 bajo el título: “*Reliquias e imágenes. La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes*” [Anexo 1]. En este capítulo se adoptaron importantes decisiones en cuanto al culto de reliquias e imágenes, a lo cual los reformistas protestantes se oponían concienzudamente. Se pueden destacar varias de las afirmaciones:

¹¹ PROSPERI, A., *El Concilio de Trento: Una introducción histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, p. 9.

Se marcaron unas nuevas directrices en torno a la imagen sagrada y con ellas nació una nueva concepción del arte como medio de inculcar a Dios y su mensaje, de manera pedagógica.

El arte se convirtió de este modo en un instrumento de propaganda al servicio de la religiosidad y la fe, estimulando la piedad y la devoción de los fieles. Juan de Mesa dotó a sus obras de este mensaje que el Concilio de Trento aprobó transmitir a través de las imágenes. Es evidente que ese arte debía de ser sencillo y de fácil comprensión para los fieles.

Se impusieron los Principios de *decorum* y *veracitas*, para evitar las representaciones religiosas con demasiada familiaridad, que afectaron a todos los ámbitos del arte. Se debía tratar el tema religioso con respeto, eliminando cualquier alusión a textos que no fueran las Sagradas Escrituras, también prohibieron la exhibición de obras de arte inspiradas en herejías religiosas, desnudos o el adorno de las imágenes con incitaciones seductoras. Además se impulsó el culto y la representación de los santos.

1.2. Constituciones sinodales

Así como el Concilio de Trento marca unas directrices para todo el orbe católico, las constituciones sinodales se limitaron a cada una de las diferentes diócesis del territorio español. Un sínodo diocesano es una junta del clero de una diócesis, convocada y presidida por el obispo para tratar asuntos eclesiásticos,¹² en estas reuniones solo hay un votante y un legislador: el obispo de la diócesis. De este modo, las acciones legislativas que se concretaron a través de las constituciones sinodales tuvieron un alcance reducido, ya que se aplicaron al distrito o territorio del que la diócesis tenía jurisdicción. Por este motivo encontramos multitud de constituciones en diferentes partes del territorio español, estos documentos eran utilizados por la Iglesia para tener un contacto directo con el fiel.¹³

¹² Definición RAE: <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=Xz5RdO0>

¹³ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI", Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Madrid, UNED, 1989, pp. 81-92, espec. p. 82.

Las constituciones sinodales llevaron a cabo la aplicación de la normativa aprobada en el Concilio de Trento, donde se creó una cultura religiosa visual. Dentro de este código visual será la procesión el elemento canalizador de la festividad religiosa.

Las constituciones que Juan de Mesa conoció fueron del arzobispado de Sevilla donde se promulgaron dos:

- La del arzobispo cardenal Rodrigo de Castro del año 1586.
- Las constituciones del cardenal Fernando Niño de Guevara entre los años 1604 y 1609.¹⁴

Con ellas se intentó frenar los abalorios, vestidos de seda y otros adornos en las imágenes, para que no cayeran en una excesiva cotidianidad, haciendo confusa la línea entre lo terrenal y lo divino.¹⁵ También se advirtió que las imágenes fueran decorosas para que no creasen pensamientos lujuriosos a quienes las contemplaran.¹⁶ Igualmente se prohibió el uso de las imágenes con fines supersticiosos, ya que incluso las sumergían en los ríos para pedir lluvias. Es por ello que se recomendó la realización de las esculturas en bulto redondo evitando de esta manera los cambios de vestimenta.¹⁷

Sin embargo muchas de las prácticas se siguieron cometiendo, ya que fue imposible erradicar el aspecto más atractivo y útil de la religión: la ritualidad y la vertiente procesional.

2. La policromía y los postizos

Desde la Antigüedad se tendió a policromar las esculturas, dotando de realismo y vida a las imágenes, los ejemplos más claros los podemos encontrar en el arte egipcio, griego o romano. En el caso de la imaginería española del siglo XVII, la policromía revestía todo el volumen, complementaba, enriquecía e imitaba lo natural, siendo la técnica de las carnaciones una de las más importantes, ya que tenía como finalidad

¹⁴ SÁNCHEZ HERRERO J., HERRERA GARCÍA, A., NÚÑEZ BELTRÁN M^a y NÚÑEZ QUINTANA, R., *Constituciones Conciliares y Sinodales del Arzobispado de Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, pp. 10-26.

¹⁵ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “Las constituciones sinodales y la imagen procesional...”, *op.cit.*, pp. 81-92, espec. p. 87.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 81-92, espec. p. 88.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 81-92, espec. p. 88.

imitar la tonalidad y el color de la piel humana. Algunos pintores del siglo XVII alcanzaron la calificación de “pintores imagineros” como Francisco Pacheco o Diego Velázquez.

La doctrina contrarreformista influyó en la policromía del siglo XVII, pudiéndose observar una serie de factores que son característicos de aquel periodo:¹⁸

- Predominio claro de las carnaciones mates, con rasgos naturalistas y pequeños detalles.
- Los trabajos se realizaron al oleo, sin embargo hubo excepciones al temple.
- Fueron frecuentes los postizos.

Existían diversos acabados que se podían conseguir a través de la policromía, los cuales se podían dividir por su objetivo final: ¹⁹

- **Técnicas de enmascaramiento.** A través de la aplicación de diferentes técnicas pictóricas se modificaba el aspecto exterior, incluso cambiando las cualidades originales de los soportes, por ejemplo las encarnaciones.
- **Técnicas de imitación.** Eran aquellas técnicas que transformaban un soporte determinado para imitar a otro distinto, como la metalización o las pátinas.
- **Técnicas de potenciación.** Eran aquellas técnicas que tenían como objetivo ensalzar las cualidades del material original que se cubría, como el pulimento, el encerado, los barnices o las lacas.

Junto con la policromía otro elemento muy importante en la imaginería fueron los postizos, su origen lo encontramos en la búsqueda de realismo. Según el profesor Constantino Gañán Medina en su obra *Técnicas y Evolución de la Imagen Polícroma en Sevilla*,²⁰ en algunas ocasiones será difícil determinar el origen de estos, ya que podemos encontrar; postizos originales que forman parte de la imagen desde el momento de su creación o bien postizos añadidos que según el gusto de la época o las intervenciones en la obra han cambiado el aspecto original. En su mismo estudio el profesor Gañán indica los postizos que fueron más frecuentes:

¹⁸ GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999, pp. 159-162.

¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

²⁰ *Ibidem*, pp. 229-231.

- **Los ojos.** Se empezaron a utilizar en el siglo XVI y XVII, llegaron a su máxima expresión gracias a los ojos realizados por artesanos del cristal, denominados de cristalero, que destacaban por su veracidad.
- **Los dientes.** Se realizaban para las imágenes que tenían la comisura de sus labios abierta y mostraban parte de su dentadura. Normalmente se tallaban los dientes superiores en marfil o de pasta blanca.
- **Las pestañas.** Daban un aspecto real a los ojos de la imagen. Un abanico de pelos finos de color oscuro se pegaba en la curvatura del parpado superior, sin embargo en el inferior se pintaban.
- **Las lágrimas.** Ayudaban a transmitir un rostro de tristeza y dolor. Los resultados más veraces fueron ofrecidos por la utilización de cristal incluso se llegó a reproducir el reguero que dejaban las lágrimas en la carnación por medio del barniz.
- **Las uñas.** Se solían reproducir con material hueso.
- **Otros objetos.** Como la corona de espinas, los encajes, o los puñales y espadas.

3. La figura de Juan de Mesa, (1583-1627)

3.1 Vida y obras procesionales

Juan de Mesa y Velasco nació el día 26 de junio de 1583 en Córdoba, siendo bautizado en la parroquia de San Pedro de la misma ciudad. Desde su infancia creció dentro en un ambiente artístico ya que su padre y su abuelo fueron pintores. En 1606 se trasladó a Sevilla, lugar de confluencia de grandes artistas. Es una incógnita saber si llegó a la ciudad hispalense con conocimientos sobre su oficio, aunque algunas conjeturas apuntan a que se formó durante un tiempo en Córdoba, en el taller del artista Francisco de Uceda.²¹ El profesor Hernández Díaz señalaba que al menos debía de estar iniciado en las artes escultóricas, aunque no se sabe con exactitud.²²

²¹ PAREJA LÓPEZ, E.F., (*et al.*), *Juan de Mesa...*, *op.cit.*, p. 49.

²² PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, *op.cit.*, p. 59.

En ese mismo año de 1606, Juan de Mesa tenía 23 años y pasó a formar parte del taller del imaginero Juan Martínez Montañés, todo bajo la atenta mirada de su mentor, el ensamblador Luís de Figueroa. A finales de 1610, dio por concluido su contrato.

El historiador Enrique F. Pareja López en la obra *Juan de Mesa: Grandes Maestros Andaluces*,²³ indica que una vez acabado el período de aprendizaje, como hicieron tantos otros escultores, participó como oficial para los trabajos de su maestro hasta el año 1615. De igual modo manifiesta que aunque no exista un documento que así lo certifique, da por hecho que Juan de Mesa realizó el examen gremial que le permitió trabajar como escultor entre los años 1615 y 1616.

Como apuntó Jaime Passolas Jáuregui en su obra *Vida y obra del Escultor Juan de Mesa*,²⁴ el artista vivió en una gran religiosidad, a la cual llegó a través de la lectura de numerosos libros religiosos, los Evangelios o Las Epístolas de San Pablo y de Fray Luís de Granada, e incluso formó parte de una hermandad sevillana.

En el libro ya citado con anterioridad, Pareja López divide la producción artística de Mesa,²⁵ utilizando la división cronológica que propuso y publicó el profesor Hernández Díaz en una pequeña monografía de Mesa del año 1983, siendo la siguiente:

- **Trienio Inicial.** Fechado de 1615 a 1618.
- **Lustro Magistral.** Desde 1618 a 1623.
- **Paréntesis Expectante:** Del año 1624 a 1626.
- **Bienio Final:** De 1626 a 1627.

Trienio Inicial. De 1615 a 1618. Según Pareja López, Mesa recibió su primer encargo en 1615;²⁶ un *San José con Niño Jesús* [Fig.1], para la orden de los Mercedarios Descalzos de Sevilla.

Aunque más adelante ante la necesidad de poseer más espacio y debido a los numerosos encargos recibidos, se trasladó junto a su mujer a la Calle Cañavevería en la collación de San Martín, siendo uno de los lugares más insalubres de Sevilla donde vivieron hasta la muerte del maestro. Es en aquel taller es donde recibía a sus clientes, y en el cual se

²³ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa...*, op.cit., p. 53.

²⁴ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, op.cit., p. 86.

²⁵ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa...*, op.cit., p. 54.

²⁶ *Ibidem*, p. 54.

tiene el conocimiento que a fecha del 7 de noviembre de 1616 Mesa tenía tres ayudantes: Lázaro Cano, Juan de Vélez y Pedro Vélez.²⁷ En este Trienio Inicial sus obras empiezan hacerse un hueco en el panorama artístico.

El Lustró Magistral. De 1618 a 1623. En esta etapa realizó las imágenes más importantes de su producción artística, según Ana Marín Fidalgo citada por el estudioso Pareja López,²⁸ Mesa realizó en estos cinco años: siete crucificados, dos nazarenos, un resucitado, un niño Jesús, seis Vírgenes, quince santos y algunos retablos y sagrarios.

En esta etapa realizó siete de sus diez crucificados, el primero lo inició el 13 de mayo de 1618 con el *Cristo del Amor* [Fig.2], una de las obras más importantes de la imaginería sevillana, de profunda expresión barroca. Durante esta etapa fue tanto el trabajo recibido que en ese mismo año tenía como oficiales a Miguel Dezcurra y a Manuel de Morales.²⁹

El año 1619 siguió con su prolífica producción, por desgracia muchas de las obras no se conservan, pero nos da a conocer la línea ascendente que prosiguió el artista. En este año acometió su segundo crucificado, el *Crucificado de la Conversión del Buen Ladrón* [Fig.3], entre 1619 y 1620 para una hermandad de penitencia sevillana. Un Cristo distinto al anterior tanto material, como conceptualmente, muy influenciado por el *Cristo de la Expiración* que Marcos Cabrera realizó en 1575.

En 1620 realizó obras importantes como el *Resucitado de Tocina*, la obra maestra de *Jesús del Gran Poder* [Fig.4], símbolo de la Semana Santa sevillana con una clara influencia de la imagen de *Nuestro Padre Jesús de la Pasión* de su maestro Montañés, o su tercer crucificado, el *Crucificado de la Buena Muerte* [Fig.5], que según el investigador Jaime Passolas Jáuregui en su obra *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*,³⁰ fue realizado para ser un Cristo de veneración en un altar o capilla y no como un Cristo de Cofradía, actualmente se venera en la Capilla de la Universidad de Sevilla.

En 1621, entre otros trabajos realizó su cuarto crucificado, el *Crucificado de la Buena Muerte* para el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús [Fig.6], actualmente se conserva en la Catedral de la Almudena en Madrid. También realizó la imagen de *Jesús*

²⁷ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa...*, op.cit., p. 55.

²⁸ *Ibidem*, p. 58.

²⁹ *Ibidem*, p. 60.

³⁰ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, op.cit., p.146.

Nazareno [Fig.7] para la cofradía de penitencia de la Iglesia Conventual del Espíritu Santo de Córdoba.

En 1622, realizó su quinto crucificado, el *Crucificado de la Misericordia* [Fig.8], encargado por el Convento de San José de los Mercedarios Descalzos de Sevilla. Su sexto crucificado llegó gracias al encargo de Luis Pérez de Irazábal, contador de las alcabacas de Su Majestad en Sevilla, el *Cristo de la Agonía* [Fig.9], que actualmente se venera en Vergara, Guipúzcoa, lugar donde lo donó el comprador. Y también realizó su séptimo crucificado, el *Crucificado de la Buena Muerte* [Fig.10], que se conserva en la parroquia de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús, en Lima.

En 1623, el último año del Lustró Magistral de Mesa talló su octavo crucificado, el *Crucificado de la Misericordia* [Fig.11], para la Iglesia Colegial de Santa María de la Asunción en Osuna, Sevilla.

Paréntesis Expectante: De 1624 a 1626. Si seguimos haciendo caso a la división cronológica que propuso el profesor Hernández Díaz, esta época nos indica que no fue tan prolífica como las anteriores, seguramente porque cayó enfermo y ello se vio reflejado en su producción artística.

En 1624 acabó su noveno crucificado, el *Cristo de la Vera Cruz* [Fig.12], este había sido encargado el año anterior y no finalizó hasta este año, sin embargo los últimos meses de 1624 y todo 1625 se dedicó únicamente a realizar un retablo para la iglesia del Convento de Santa Isabel de Sevilla.

Bienio Final. De 1626 a 1627. Sus dos últimos años de vida recibió el encargo de obras importantes dentro de su producción. El 29 de diciembre de 1626 Mesa contrató su décimo crucificado, *Cristo Crucificado* [Fig.13], que se conserva en la iglesia del Convento de Santa Catalina de Sena, en Lima. Este Cristo tiene la peculiaridad de que fue enviado sin policromar a América, para que una vez allí se realizara esa labor.

Para finalizar, Enrique F. Pareja López en la obra *Juan de Mesa: Grandes Maestros Andaluces*,³¹ está convencido de hubo un encargo más, el onceavo crucificado de Mesa, aunque no está identificado, si se tiene testimonio documental de su encargo.

³¹ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa...*, op.cit., pp. 80-82.

En los últimos meses de vida el taller del escultor siguió con su actividad, pero de manera reducida. Tan solo 10 días antes de morir Mesa realizó su testamento, y a través de él conocemos sus últimos trabajos, como por ejemplo el *Grupo Escultórico de las Angustias* [Fig. 14], de Córdoba de 1627.

Según el estudioso Domínguez-Rodiño en la obra *Juan de Mesa: Grandes Maestros Andaluces*,³² apuntó que poco antes de morir intentó realizar un cambio de vivienda, trasladándose a un entorno más seco intentando paliar su enfermedad. El 26 de noviembre de 1627 a la edad de 44 años, Juan de Mesa fallecía y era enterrado en la Iglesia Parroquial de San Martín en Sevilla. Según la opinión del profesor Bernal Ballesteros,³³ la enfermedad pudo ser producida por el serrín de la madera del taller del que prácticamente no salía, produciéndole una neumoconiosis. O quizás como apuntó el historiador Muro Orejón,³⁴ falleció tras adquirir tuberculosis muy corriente en el siglo XVII.

3.2. La imagen sagrada según Juan de Mesa: estilo propio

Para llegar a crear un estilo propio Mesa utilizó todos los medios que tenía a su alcance, que no eran otros que seguir buscando todos aquellos conocimientos que le hacían falta para mejorar como escultor. Como apunta Passolas Jáuregui en *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*,³⁵ el artista visitó hospitales para observar a las personas que estaban en su lecho de muerte, para posteriormente representar esos rostros y gestos de dolor en sus obras, asimismo visitó cementerios donde pudo contemplar cadáveres desnudos para trasladar esa anatomía a la madera. Una madera en la cual talló una anatomía perfecta, que configuraba los desnudos sus crucificados, siempre sin exagerar las heridas, los retorcimientos o las hemorragias.

³² DOMÍNGUEZ-RODIÑO, J., “Juan de Mesa entre el olvido y la gloria”, en Pareja López, E.F., (*et al.*), *Juan de Mesa*, pp. 46-91, espec. p.83.

³³ BERNAL BALLESTEROS, J., “Su vida”, en Passolas Jáuregui, J., *Vida y obra del escultor...*, *op.cit.*, pp. 57-75, espec. p. 66.

³⁴ MURO OREJÓN, A., “Su vida”, en Passolas Jáuregui, J., *Vida y obra del escultor...*, *op.cit.*, pp. 57-74, espec. p. 66.

³⁵ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, *op.cit.*, p. 85.

Juan de Mesa hizo del dramatismo el factor diferencial de su estilo, comparado con el resto de escultores de su tiempo, buscando siempre la realidad por muy dura que fuese.

Aunque su maestro siguió una línea más clasicista, Mesa se adaptó mejor a la corriente realista. Bien es cierto que nunca abandonó del todo esa línea clasicista de sus orígenes, quizás por todo aquello que le debía a su maestro, sin olvidar como indicaba Passolas Jáuregui,³⁶ que Mesa también fue influenciado por los escultores Jerónimo Hernández y Andrés Ocampo.

Mesa dotó a sus obras de una gran emotividad, con expresiones que hacían aumentar tanto la fe como la piedad. Como corroboró Passolas Jáuregui en su obra,³⁷ Juan de Mesa fue el escultor que mejor plasmó el sufrimiento, llegándole a apodar como el “Imaginero del dolor”.

3.3. La expresión emocional en sus imágenes

Según el historiador Carlos María López-Fe y Figueroa en *Grandes Maestros Andaluces: Juan de Mesa*,³⁸ la expresión emocional fue otro factor clave en la imaginería de Juan de Mesa, sus obras destacaron por su perfección formal y por su expresividad.

Juan de Mesa utilizó sus esculturas como vehículo canalizador para expresar la religiosidad, haciendo conmovér al fiel e incentivándolo a que se introdujera en esa dimensión afectiva y emocional que desprendían sus imágenes.

Así pues como apunta Carlos María López-Fe y Figueroa en su estudio,³⁹ cada personaje que representó Mesa poseía una expresión y un rostro diferente entre ellas, además la expresión de cada una era propia del carácter del representado.

³⁶ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, *op.cit.*, p. 84.

³⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁸ LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, C.M^a, “La emoción religiosa en la imaginería de Juan de Mesa”, en Pareja López, E. F., (*et al.*), *Juan de Mesa: Grandes Autores Andaluces*, Sevilla, Tartessos, 2006, pp. 92-135, espec. p. 92.

³⁹ *Ibidem*, pp. 92-135, espec. p. 123.

3.4. Su obra maestra procesional: *Jesús del Gran Poder*

Hay una obra dentro de la producción de Juan de Mesa que es el ejemplo perfecto del arte procesional; la imagen de *Nuestro Señor del Gran Poder*. Parece conveniente dentro de este trabajo, poder profundizar dentro de esta magnífica obra:

En 1620 talló la imagen del *Señor del Gran Poder* que se conserva en la Basílica del mismo nombre en Sevilla.

Como todas sus obras, esta también fue atribuida a su maestro Montañés. Según Passolas Jáuregui en su obra *Vida y obra del Escultor Juan de Mesa*,⁴⁰ detalla que la autoría de esta salió a la luz en 1930 gracias al historiador Heliodoro Sancho Corbacho, que encontró en el Archivo de Protocolos de Sevilla la carta de pago de la imagen, donde se encargaba a Juan de Mesa la ejecución de dos imágenes; un Cristo con la Cruz a cuestas y un San Juan Evangelista de madera de cedro y pino de Segura, por un total de 2000 reales de 43 maravedís.⁴¹ Estas dos imágenes fueron entregadas el 9 de mayo de 1621.

Haciendo un análisis más pormenorizado, vemos que torso posee una complexión atlética, desde su origen fue concebida para vestir y por ello únicamente están talladas con detalle y policromadas las manos, la cabeza, las piernas y los pies. Todo lo demás está desbastado, con un sudario encolado que cubre la pelvis, además sus brazos se pueden articular para variar la posición.

La imagen tiene una actitud caminante, es famosa su larga zancada con la pierna izquierda, con la rodilla flexionada y el pie totalmente apoyado soportando el peso, no así el pie derecho, que está elevando el talón para dar la próxima zancada y proseguir el camino [Fig.15]. Tanto la cabeza como el torso están inclinados hacia el lado contrario al que porta la Cruz para hacer contrapeso, quedando reflejado el esfuerzo realizado en la parte del cuello que esta desnuda, músculos tensos e hinchadas venas.

El rostro refleja una unión entre los dolores físicos y las humillaciones morales sufridas [Fig.16]. Aquí volvemos a ver las características escultóricas de Mesa; nariz aguileña, ceño fruncido en señal de dolor, boca entreabierta que deja ver los dientes a través de unos finos labios, tez morena y un gran trabajo en la barba y en el cabello.

⁴⁰ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, op.cit., p. 157.

⁴¹ *Ibidem*, p. 157.

La imagen posee un gran tirón emocional unido a un enorme patetismo que conmueve al espectador, en la madera quedó tallada una profunda expresión, que esconde todos los martirios de la Pasión.

Esta obra marcó un avance en la Escuela Andaluza con un evidente realismo barroco, que podemos contemplar en la corona de espinas, labrada en la propia cabeza, llegando a introducirse en la piel algunas de las espinas. Las manos cuya policromía esta desgastada en gran parte debido a la devoción del pueblo, representan la delicadeza, en cambio los pies se hunden en el suelo reflejando el gran peso que está soportando.

Respecto el autor de la policromía no está documentado fehacientemente pero lo que si indica el historiador Passolas Jáuregui en su obra ya citada,⁴² es que en 1972 se encontró un documento dentro del cuerpo de San Juan Evangelista, el cual había sido encargado y realizado a la vez que el *Cristo del Gran Poder*, en el cual fechado el 31 de agosto de 1620 daba a conocer el nombre del policromador: Francisco Fernández de Mesa. Del cual también se sabe que fue hermano de la *Hermandad del Gran Poder*, además de ser amigo personal del escultor cordobés. Por todo ello para Passolas todo hace a pensar que pudo ser él quien también policromara la obra del nazareno.

Respecto a la vestimenta que utilizaba el *Cristo del Gran Poder* en el siglo XVII eran los vestidos que estaban realizados en seda y lana, ya en el siglo XVIII coincidiendo con el auge de la devoción de la imagen empezaron a realizarse túnicas de terciopelo con bordados. A principios del siglo XX se estableció que la imagen debía realizar la Estación de Penitencia con una túnica lisa y de color morado.⁴³

Cinco restauraciones ha sufrido ya el *Cristo del Gran Poder* a lo largo de su historia pero la última de ellas, fue la más notable y acertada, se realizó en el año 2006 por los hermanos Cruz Solís y la experta en policromía Isabel Pozas. A través de una restauración preventiva, se retiraron repintes, suciedad, clavos, respetando la policromía original y sin añadir ningún tipo de pintura. Gracias a esto actualmente se pueden apreciar por ejemplo el tono verdoso de la corona de espinas o los regueros de sangre que caen por el rostro del *Gran Poder*, cosa que antes era imposible distinguir.

⁴² PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, op.cit., p. 164.

⁴³ Informe del IAPH sobre *Gran Poder* formato PDF:

http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1151572234658_informe_diagnxstico_gran_poder.pdf

Para acabar este profundo análisis de la importante talla del *Cristo del Gran Poder*, no podemos dejar pasar por alto todo el patrimonio que hay detrás de ella. En primer lugar un valor artístico evidente, pero también un enorme valor religioso y cultural. Pocas cosas se pueden comparar, a la relación que tiene la imagen con la ciudad de Sevilla, la unión entre la imagen y los ciudadanos supera límites.

3.5. Las razones de sus 300 años en la sombra

Juan de Mesa alcanzó su mayor éxito pasados 300 años de su fallecimiento, en la primera mitad del siglo XX, durante todo este tiempo la comunidad artística ignoró su existencia. Según Passolas Jáuregui en su estudio,⁴⁴ argumenta que es difícil determinar las causas por las que Mesa desapareció durante tres siglos tras el legado que dejaron sus obras. Pero hay algunos factores que indica el historiador que pueden llegar a esclarecerlo, sin llegar a aclarar del todo el enigma:

- **Juan Martínez Montañés.** Como es lógico la figura de Mesa fue ocultada tras la larga sombra de su maestro. Mesa murió muy joven y Montañés vivió hasta los 81 por lo cual, la mayoría de obras de Mesa fueron atribuidas a su maestro. Contribuyendo de este modo al desconocimiento y a la desaparición de la figura de Mesa como escultor de aquella época, ya que cualquier trabajo bien ejecutado y cuya autoría no fuera inconfundible se atribuía a la figura de Montañés.
- **Culpabilidad de Francisco Pacheco.** Es otro de los factores que apunta Passolas Jáuregui,⁴⁵ Pacheco fue persona influyente dentro de los círculos artísticos de la ciudad de Sevilla y suegro del pintor Diego Velázquez. Este manifestó que cualquier persona que realizara trabajos manuales carecía de consideración intelectual, equiparando a los escultores como artesanos. Para él los trabajos manuales eran indignos y dejó constancia de ello en su obra *Arte y Pintura* de 1649, siendo este un fuerte argumento en defensa de la pintura como ejercicio intelectual. Asimismo quedó reflejado en su *Libro de Retratos*, donde realizó una selección de personajes ilustres sevillanos: licenciados, médicos, músicos, poetas o clérigos, quedando excluidos la mayoría de artistas de la época, únicamente incluyó a tres pintores y un escultor.

⁴⁴ PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor...*, op.cit., pp. 78-82.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 79-80.

- **Infortunio crítico.** Producido por la actitud generalizada de la sociedad, acorde a la consideración social del oficio del escultor. Según el profesor Alberto Villar Movellán en su conferencia “Fortuna Crítica de Juan de Mesa: Razones de un infortunio”, recogida en el libro *Juan de Mesa (1627-2002)*,⁴⁶ realiza un barrido por un sinnúmero de tratados, estudios, libros, y fascículos que pasaron desapercibidos para la figura de Mesa y la autoría de sus obras:

Desde los manuscritos del famoso historiador Abad Alonso Sánchez Gordillo (1561-1644) que escribió 5 años después de fallecer Mesa haciendo un recorrido por las imágenes religiosas hispalenses, ni rastro del nombre de Juan de Mesa. Ya en el siglo XVIII Antonio Ponz Piquer (1725-1792) el ilustre historiador y viajero español en su obra *Viaje de España* de 1776 a su paso por Sevilla, atribuyó numerosas obras de Mesa a Martínez Montañés, como por ejemplo la escultura del *Gran Poder* o el *Crucificado de la Conversión*. En el siglo XIX y XX tanto José Gestoso y Pérez (1852-1917) con *Sevilla monumental y artística* publicado en 1889 como Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales (1854-1921) con el *Inventario artístico y monumental de la Provincia de Córdoba* de 1912, siguieron la tendencia de sus antecesores ocultando la figura de Mesa.

El descubrimiento se produjo gracias al desarrollo de la disciplina de Historia del Arte y a la revalorización del Barroco, además hizo aumentar su interés en gran medida el hecho ocurrido en 1983. En un traslado del *Cristo de la Buena Muerte* tallado por Mesa, su cabeza se desprendió del cuerpo inexplicablemente, hallando un documento en su interior, que confirmaba la autoría y la datación de la misma.

3.6. La influencia de Juan de Mesa en la imaginería del siglo XXI

Todos los grandes artistas, sea cual fuere el ámbito artístico en el que trabajaron influenciaron a los artistas que llegaron con posterioridad y en el caso de Juan de Mesa no pudo ser menos.

⁴⁶ PAREJA LÓPEZ, E.F., (et al.), *Juan de Mesa...*, op.cit., pp. 107-150, espec. pp. 126-134.

En la imaginería actual, del siglo XXI, Mesa sigue presente, esto no quiere decir que en los siglos XXVIII, XIX o XX no influyera, porque si lo hizo, pero nos parece más interesante observar cómo ha llegado hasta nuestros días la influencia de Juan de Mesa.

Tras haber tenido la oportunidad de entrevistar a dos de los imagineros actuales de más prestigio, como Juan Manuel Miñarro López y Manuel Martín Nieto, queda en evidencia como esa influencia ha llegado hasta nuestros días. [Anexo 3]

J. Manuel Miñarro López nació en Sevilla el 29 de enero de 1954, formándose en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, y siendo su maestro Juan Abascal. Licenciado en Bellas Artes y doctor con su tesis *Estudio de anatomía artística para la iconografía del Crucificado en la Escultura*, actualmente es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, Catedrático y Director del Departamento de Escultura.

Entre las preguntas que suscitaban nuestro interés, le preguntamos que si había estado influido por la imaginería española del siglo XVII, Miñarro explicaba lo siguiente:

Respecto a la primera pregunta, sin duda que sí. Estoy influenciado por lo que significó la escultura de aquella época; pues he sido siempre un enamorado de la imaginería de los siglos de Oro de la Escultura Española en general [...] sin dudas los escultores para mí, referentes, han sido Alonso Cano, Pablo de Rojas, Martínez Montañés, Juan de Mesa, Francisco de Ocampo, Pedro Roldán y Ruiz de Gijón.

El mismo imaginero contó qué obra de su producción pudo tener más influencia de Mesa:

Creo que en mi primer crucificado que fue el Redención de Málaga, si se puede ver más influencia de las formas y grafismos de las obras de J. Mesa en la representación de las piernas y de los brazos; pero la testa y el torso es más influencia de las obras de Gregorio Fernández. Ya que ambos escultores fueron mis dos grandes pasiones en mi época a de formación.

Y además añadía:

Siempre para los miembros inferiores y superiores utilizo más el análisis anatómico de las obras de Mesa; simplemente porque veo en ellas mejores soluciones anatómicas y de dibujo.

Por otro lado Manuel Martín Nieto nació en 1978 en Morón de la Frontera, Sevilla, y según Andrés Luque Teruel, profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla es uno de los responsables del intenso brote naturalista que ha sufrido la imaginería neobarroca en las dos primeras décadas del siglo XXI.⁴⁷ El artista se formó en el taller Navarro Arteaga entre otros, gracias a ellos pudo ir aprendiendo y creando su estilo propio.

De igual manera la pregunta fue si estaba influido por algún imaginero español del siglo XVII:

A la primera pregunta tengo que decirte que sí, que los grandes imagineros del XVII han influido en mi forma de trabajar. Y mira por dónde, en Mesa siempre ha habido una atracción crucial, en su fuerza, espiritualidad, creatividad y para mí, una versatilidad única siendo discípulo de Montañés.

⁴⁷ Página web oficial de Manuel Martín Nieto: <http://www.manuelmartinniето.com/>

C) Conclusiones

Juan de Mesa cambió el arte escultórico procesional, marcando un antes y un después dentro de la imaginería andaluza. Ningún otro escultor plasmó la expresión emocional como lo hizo Mesa en sus imágenes.

Es evidente que al entrar al taller de su maestro con más de 20 años de edad, y una vez estudiada su corta etapa productiva, de igual manera que apuntan los historiadores, Juan de Mesa tuvo que haber aprendido como mínimo los instrumentos básicos del oficio en su Córdoba natal, antes de acceder al taller de Montañés.

Además fueron de gran importancia las constituciones sinodales y el Concilio de Trento a la hora de marcar las directrices por las que la escultura procesional debía regirse, destacando las normas a la hora de representar la imagen divina con un fin pedagógico y adoctrinal. Al igual que fueron importantes tanto la policromía como el uso de los postizos, que potenciaban aún más las tallas aumentando su realismo.

Realizó toda su obra de carácter religioso, encontramos una gran cantidad de santos, pero sobre todo destacan la serie de once crucificados, sus dos nazarenos, y un grupo escultórico para Córdoba, la mayoría de estos con un fin procesional.

Su estilo se caracterizó por poseer un gran dramatismo y patetismo expresado a través de una corriente realista, rompiendo con la idealización de su maestro. A día de hoy se le puede considerar como a uno de los mejores imagineros que mejor ha reflejado el dolor en la madera.

Cabe destacar que Juan de Mesa, a pesar de haber realizado más de una docena de imágenes representando a Cristo, ninguna de ellas se parece entre sí.

Para finalizar, actualmente Juan de Mesa y su obra son un referente que toman algunos imagineros del siglo XXI a la hora de la realizar sus obras pasionistas.

D) Fuentes y bibliografía consultada

Bibliografía General

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., "Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Madrid, UNED, 1989, pp. 81-92.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Estudio de la escultura decorativa. Y procesional en el Barroco andaluz (esquema y síntesis)", *Temas de estética y arte, nº IV*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1990.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*, Colección de Arte Español; 95, Madrid, Historia 16, 1991.

GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. y RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1999.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.

SÁNCHEZ HERRERO, J., *La Semana Santa de Sevilla*, Madrid, Sílex, 2003.

GONZÁLEZ OCHOA, J.Mª, *Atlas histórico de la América del Descubrimiento*, Madrid, Acento Editorial, 2004.

NÚÑEZ ROLDÁN, F., *La vida cotidiana en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2004.

SÁNCHEZ HERRERO J., HERRERA GARCÍA, A., NÚÑEZ BELTRÁN Mª, NÚÑEZ QUINTANA, R., *Constituciones Conciliares y Sinodales del Arzobispado de Sevilla*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.

PROSPERI, A., *El Concilio de Trento: Una introducción histórica*, Valladolid, Junta de Castilla y Leon, 2008.

Bibliografía Específica

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., "Mesa Versus Montañés", *Temas de estética y arte, nº IV*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1990.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Juan de Mesa. Escultor de imaginería: (1583-1627)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1972.

VILLAR MOVELLÁN, A. y URQUÍZAR HERRERA, A. (eds.), "Juan de Mesa (1627-2002): visiones y revisiones", en las *III Jornadas de Historia del Arte*, Córdoba-La Rambla, 28-30 noviembre 2002, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2003.

PAREJA LÓPEZ, E.F., (*et al.*), *Juan de Mesa: Grandes Autores Andaluces*, Sevilla, Tartessos, 2006.

PASSOLAS JÁUREGUI, J., *Vida y obra del escultor Juan de Mesa*, Sevilla, Jirones de Azul, 2007.

Webgrafía

Concilio de Trento formato PDF: <http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>, (fecha de consulta: 27-IV-2017).

Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=Xz5RdO0> (fecha de consulta: 29-VIII-2017).

Página Web oficial del imaginero Manuel Martín Nieto: <http://www.manuelmartinnieto.com/>, (fecha de consulta: 26-VIII-2017).

Informe Diagnóstico y propuesta de intervención en la imagen de Jesús del Gran Poder; IAPH PDF: http://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1151572234658_informe_diagnostico_gran_poder.pdf, (fecha de consulta: 22-VIII-2017).