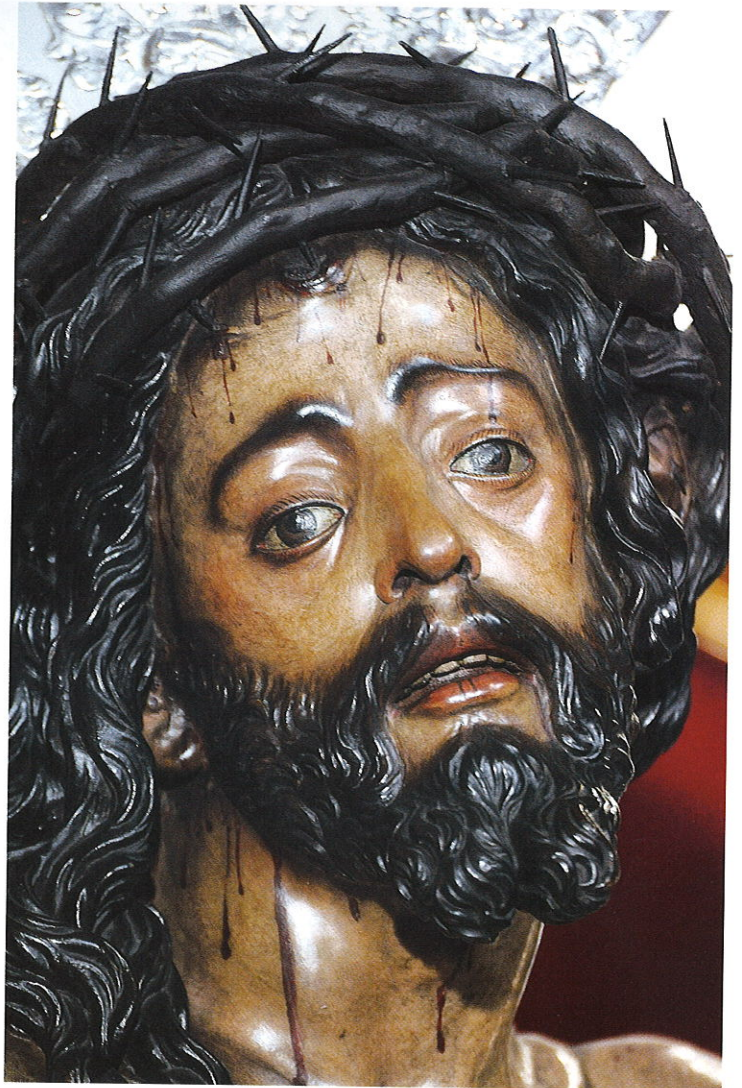


Juan de Mesa y los titulares de la Hermandad de Montserrat

La eclosión de una original identidad estilística



Cristo de la Conversión del Buen Ladrón (Rafael Alcázar)

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES

Sin lugar a dudas, la efigie del Santísimo Cristo de la Conversión, llevada a cabo por el escultor cordobés Juan de Mesa entre 1619 y 1620 para la cofradía sevillana de Montserrat, ha supuesto un hito inconmensurable en el seno de la corporación. No obstante, los motivos que movieron a la hermandad a contratar al escultor para su imagen titular se nos escapan. Suele argumentarse la fama y el nombre que el mismo tenía en la ciudad, más aún viniendo de la mano de Martínez Montañés, y en concreto dentro del ambiente cofrade. No pocas veces se le ha tildado como el *escultor de las cofradías*. Pero en nuestro caso, quizás la relación pueda esclarecerse un tanto, circunstancia que pasa por indagar, por un lado, en la obra previa en el entorno de su maestro Juan Martínez Montañés y, por el otro, en la casuística en torno a su titular mariana, Nuestra Señora de Montserrat.

Comencemos por el principio. Al constituirse la cofradía en 1601, establece su residencia canónica en la parroquia de san Ildefonso, recinto en el cual permanecerá hasta 1650, año en el cual se acuerda su traslado a la iglesia de san Pablo de los padres dominicos. En 1609, en el interior de estos sacros muros se colocaría un encargo concertado con el maestro de Alcalá la Real: el relieve de las Dos Trini-

dades. Desde hace tiempo he defendido la posible colaboración de Mesa en esta empresa basándome en datos como la horquilla cronológica que ofrece la formación del cordobés en el taller de Montañés, entre junio de 1606 y finales de 1610) a la par de otros de carácter organoléptico como la más que palpable diferencia entre las representaciones montañesinas de San José por esos años -véase el ejecutado para la hermandad del Silencio entre 1605 y 1609¹. Incluso hay paralelismos en ciertas soluciones morfológicas como en la mano del santo Patriarca que, en el simulacro del convento de San José del Carmen, fechada poco después, hacia 1610, se adapta.

En segundo lugar, hemos de acudir a un pleito fechado, curiosamente, el mismo año del encargo del crucificado. Tal litigio lo entablan la cofradía y Catalina Román en torno a la titular mariana de la corporación. Adolfo Rodríguez Jurado, en 1919, quizás en una involuntaria conmemoración del tercer centenario de la hechura del Cristo publica, además de la citada carta de pago, en mencionado pleito no llegando a concretar específicamente el contenido del mismo². Al parecer el inacabado encargo de una dolorosa en 1608 por parte de Juan Guerrero -pupilo de Montañés- motiva que se acuda a otro componente del taller del jienense -¿Mesa?- para culminar las manos. Será a mediados del siglo XX, 1954, cuando Francisco Caballero profundice y establezca, en base a la declaración de un testigo que,

1. RODA PEÑA, José: "San José" en *Teresa de Jesús. Maestra de oración*, Ávila, 2015, p. 344.

2. RODRÍGUEZ JURADO, Adolfo: "Suum cuique tribuere" en *La Pasión*, Sevilla, 1919.



Virgen de Montserrat (Rafael Alcázar)

efectivamente, se produce un encargo hacia 1606 que no fue del gusto de los cofrades, los cuales lo llevaron a que un oficial del taller de Montañés lo perfeccionase. Aunque a día de hoy haya matices que se nos escapen y no nos permitan aseverar documentalmente la intervención de Mesa, la morfología de sus manos es muy elocuente.

Sin embargo, Ramón Gómez del Moral aporta un interesante dato³: el ingreso de Mesa en la nómina de hermanos de sangre de la corporación el 8 de abril de 1608, en el preciso instante que la cofradía requiere un perfeccionamiento de la efigie mariana. Esta información se une a la conocida desde hace tiempo de Mesa como integrante de la junta de gobierno de la Hermandad del Silencio, así como de otras cofradías sevillana, la cual me ha confiado el dato y, por cuestiones lógicas de honestidad, no voy a revelar. Sí enfatizar una consideración que defiendo desde hace tiempo que no es otra que pensar que las imágenes constituyen otro documento más al cual acudir, siempre desde un punto de vista crítico y teniendo en cuenta las intervenciones y avatares históricos que han podido desvirtuar su original fisonomía. Por ello, la relación estética entre esta dolorosa y el posterior Cristo creo que es lo suficientemente elocuente como para establecer un parangón que vincule su posible autoría.

Con estos antecedentes, quizás se considere lógico el encargo del titular cristífero a Juan de Mesa el 5 de mayo de 1619⁴. Nueve meses más tarde, concretamente el 24 de febrero de 1620⁵, el escultor finiquitaba con la corporación. El documento contractual nos arroja unos datos ciertamente interesantes. La corporación se decide a acometer la imagen en base a una traza de la misma proporcionando por Mesa, algo usual que por desgracia carecemos de su conservación. En segundo lugar, se nos dice algo muy elocuente: «*el crucificado ha de quedar vivo, hablando con el buen ladrón*». Esto, por descontado, es una condición sine qua non, necesaria y esencial, dada la iconografía que ha de

plasmarse. Pero, en lo que ahora me interesa reparar, es un aspecto controvertido en lo que a la iconografía de Crucificado se refiere. Mesa *sufre* la consecuencia del éxito de su imagen jesuita, tanto en el plano devocional como estético: el actual Cristo de la Buena Muerte de la Hermandad de los Estudiantes. Esto motiva que, desde entonces, muchos de sus crucificados deban estar hechos, y así lo indican los documentos, «*conforme al que esta en la casa profesa de Sevilla*». Tan interiorizada tenía Mesa esta imagen que incluso en los contratos que no estipulaban esta condición, él materializa una interpretación de la misma, caso del Cristo de la Misericordia de Osuna. Pero lo realmente trascendente es que, tanto en el Cristo de la Conversión, como en el previo del Amor, el escultor goza de plena libertad. De ahí que tengamos que reconsiderar la importancia de esta imagen en su catálogo como una obra totalmente independiente y soberana, sin ataduras estéticas previas ni referentes obligados. Recordemos sólo una estipulación: ha de estar vivo y hablando.

Para la materialización de esta vitalidad Mesa cuenta con un referente ideológico de gran entidad que no es otro que el Cristo de la Clemencia de Vázquez de Leca. Solo días separan la entrega de este inefable crucificado con la entrada de Mesa en el taller de Montañés. Probablemente la estela de su espiritualidad aún se conservaría en el ambiente del obrador en el momento que el cordobés comenzaba a dar sus primeros golpes de gubia en territorio hispalense. El Cristo de Vázquez de Leca, así lo llamaban. Este arcediano de Carmona lo destinaba a su oratorio privado y en él se aúnan dos voluntades: la del comitente, quien estipula que el crucificado esté vivo y mire hacia el que ora a sus pies a la par que parezca escuchar sus súplicas; y la del artista, que asume su creación a modo de ofrenda cobrando menor cantidad que la establecida pero cuya cotización en cuanto al acabado fuese de una pieza de mayor valor. Salvando las distancias, en el caso de nuestra corporación

3. GÓMEZ DEL MORAL, Ramón: "Juan de Mesa y Velasco. ¿Quién fue?" en *400 años de la hechura del Cristo de la Conversión del Buen Ladrón*, Sevilla, 2019, p. 12.

4. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las cofradías sevillanas*, Sevilla, 1984, p. 546.

5. DE BAGO Y QUINTANILLA, Migue: *Documentos varios*, Sevilla, 1928, p. 131.

- La corporación se decide a acometer la imagen en base a una traza de la misma proporcionada por Mesa



Cristo de la Clemencia (BCS)

de Montserrat, el trasfondo teológico es similar pero el sacro diálogo se dirige al Buen Ladrón quien, a través de su arrepentimiento consigue la redención de sus pecados. En ese preciso instante, Dimas se convierte en trasunto del fiel implorante a los pies del Cristo de Montañés.

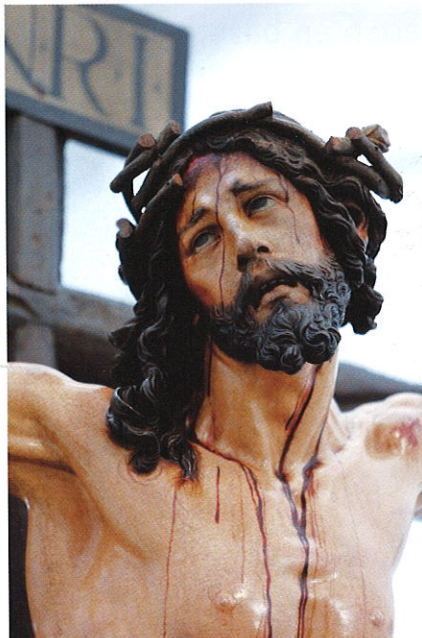
Por lo tanto, algo que puede parecerse baladí, el que Cristo esté vivo, no lo es realmente. Es más, es un aspecto determinante. Tengamos en cuenta que nos encontramos ante la primera representación de un Crucificado vivo en la producción de Mesa. Ciertamente es que no será algo habitual en su catálogo. Quizás el gran porcentaje de Crucificados muertos se deba, como referimos antes, a esa *lastra* del triunfo del Santo Cristo jesuita, cuyo profundo contenido teológico nos inserta en el mundo conceptual de la Compañía de Jesús y de sus ramificaciones en forma de congregaciones. En este contexto, su fundador, Ignacio de Loyola, nos propone en sus Ejercicios Espirituales establecer un coloquio con Cristo Crucificado. En la esencia del término se encuentra la intervención de al menos dos personas en la hipotética conversación. El hecho de que Cristo aparezca vivo ya nos facilita la evocación de esa plástica. Es más, nos invita a ella pues al mostrarse con los ojos abiertos y fijando su mirada en nosotros, a la par que su boca entreabierta en ademán de hablar, es cuando realmente se dan las circunstancias para ese profundo y personal coloquio. Que hable y que escuche. Volvemos, por tanto, a la esencia intelectual donde se forjó la idea del Cristo de la Clemencia. Tengamos en cuenta que Vázquez de Leca se encontraba en directa relación con el pensamiento jesuítico a este respecto.

Por tanto, un Cristo vivo y dialogante, algo a lo que Mesa tendrá que enfrentarse poco después de entregar su crucificado a la Cofradía de Montserrat. Hablamos del

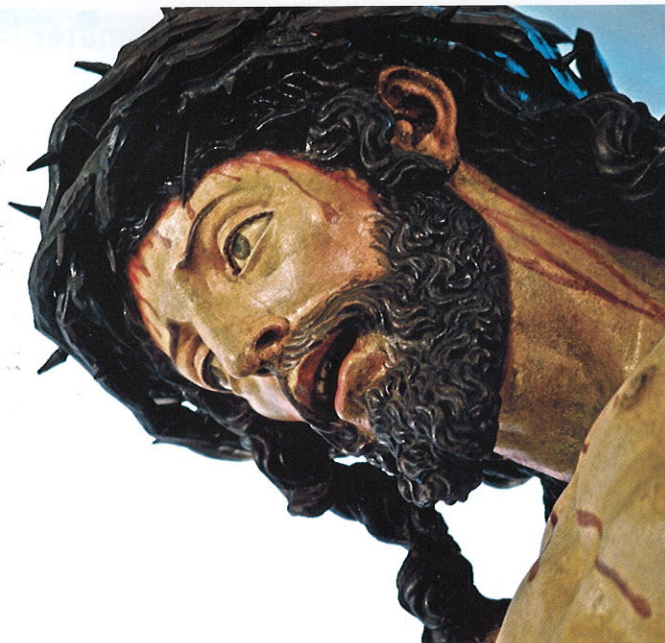
Cristo de la Misericordia, sito en el convento de Santa Isabel. Hoy se nos muestra vivo, pero se materializó y entregó muerto para, posteriormente, modificarse su fisonomía. La restauración de la pieza así lo asevera. De ser así estaríamos asistiendo a un nuevo ejemplo de espiritualidad jesuita para un ámbito restringido al recogimiento y búsqueda de respuestas anímicas. Todo esto se fundamenta en su cambio de estado de Cristo muerto a vivo y dialogante pues durante la restauración se averiguó que la pieza se finalizó el 7 de noviembre de 1622 pero se extiende la carta de pago a 5 de septiembre de 1623 y más aún, cuando su expresividad poseía cierto halo de desconcierto, se constata que la llaga que ostentó en su costado fue tapada y los regueros de sangre disimulados en el propio proceso de creación del simulacro⁶. Es, por tanto, este vínculo jesuítico el que determina su casuística fluctuando entre la Buena Muerte y el Diálogo con el Crucificado.

Un diálogo entre el fiel y Cristo, o como en nuestro caso Jesús y el Buen Ladrón, cuya composición me hace aventurar un parangón con una imagen a la que considero no se ha prestado suficiente atención: el Santísimo Cristo de la Expiración conservado en la localidad cordobesa de La Rambla. Esta imagen, cuya majestuosidad y potencia anatómica está fuera de toda duda, se ha relacionado en alguna ocasión con el quehacer de Alonso de Mena y, por ende, con el foco escultórico granadino. Sin embargo, estudios más recientes determinan que procede del sevillano atendiendo al título que ostenta en la Cruz, basándose en la conocida polémica de Pacheco del Arte de la Pintura. Sea como fuere, su origen lo emparenta con la familia de ascendencia vasca López de Gárate, dedicada a los negocios con los territorios españoles en las Indias y propietaria de

6. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: "Procesos de restauración y hallazgos documentales: nuevos datos para la historiografía del Patrimonio escultórico andaluz" en PH: boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, nº 22, Sevilla, 1998, pp. 68-69.



Cristo de la Agonía, de Vergara (Guipúzcoa)
(BCS)



Cristo de la Expiración, de La Rambla (Córdoba) (BCS)

una capilla funeraria en la iglesia conventual. Tales datos no hacen sino sumir un tanto más en el terreno de las suposiciones la génesis de esta maravillosa efigie⁷.

Sea o no imagen de Mesa, su calidad artística está fuera de toda duda, aunque mi interés ahora es otro. La iglesia que lo acoge, de la Santísima Trinidad de La Rambla, fue comenzada a partir de 1527, año en el cual se hace cargo la comunidad religiosa de los Trinitarios Redentores Calzados. Sin embargo, la actual hermandad se funda en el convento en 1719, asumiendo la imagen del Crucificado que ya se encontraba. Existían dos ramas trinitarias: la reformada de San Juan de la Concepción (1561-1613) y la original de San Juan de Mata (h.1150-1213), que es la comunidad que regentaba el convento rambleño. Pienso que es más que probable que el Cristo conmemore uno de los acontecimientos de la vida del santo. Este se narra así: «al instante que llegó a París se entró en una iglesia para adorar a Dios, y pedirle su luz y divina gracia. Se postró a los pies de un Crucifijo, en donde permaneció largo tiempo en oración, durante la cual oyó de boca de Su Magestad estas palabras [...] Hijo mío, estudia la sabiduría: hazla señora de tu alma, que así alegrarás mi corazón. En la iglesia de Santa Genovesa recibió el Siervo de Dios este insigne favor del cielo. Y en este mismo templo se dignó el Señor Crucificado a hablarle por tres veces»⁸. Un diálogo con Cristo que nos devuelve a las palabras que la imagen del Cristo de la Conversión evoca con Dimas. «Jesús, acuérdate de mí, cuando llegues a tu Reino» le dice y encuentra su anhelada respuesta: «En verdad te digo: hoy estarás conmigo en el Paraíso». Resulta cuanto menos curioso que, cercano al templo fundacional de la cofradía, San Ildefonso, se encuentre el convento de Santa María de Gracia, donde los trinitarios se habían instalado en el año de 1610.

Si bien hemos destacado que el influjo teológico lo tenemos en la base del pensamiento jesuita y, puntualmente, trinitario, y siendo una de sus mejores plasmaciones la que materializó su maestro Montañés en el Cristo de la Clemencia, para el fundamento artístico y el germen expresivo Mesa se retrotrae algo más para eclosionar en el otro maravilloso Cristo vivo de su producción, el Santísimo Cristo de

la Agonía, considerado por su majestuosidad y empaque, la consecuencia del Cristo de la Conversión. Este será nuestro referente.

Mesa recibe en su taller una visita importante, Juan Pérez de Irazábal, contador de Su Majestad en Sevilla. El 1 de abril de 1622 se obliga a «dar hecho e acavado en toda perfección vn xpo crucificado biuo de madera de cedro con su cruz e clauos e corona despinas el cual le tengo d... dar hecho e acavado en blanco». Irazábal, tras policromarlo, consta que lo dona a la iglesia guipuzcoana de San Pedro de Ariznoa en Vergara el 6 de octubre de 1626. Así lo atestiguan los documentos conservados en el archivo municipal de la localidad⁹.

Este imponente Crucificado, una auténtica joya dentro de la producción del escultor y una obra maestra en el panorama artístico español, fue denominado como el *Laocoonte de la escultura española*. Pero ¿cuáles son las fuentes a las que acude Mesa para su elaboración? ¿Qué orientaciones pudo dar Irazábal? ¿Dónde encontró la inspiración para que esta Agonía fuese el paso previo a la Expiración que Ru Gijón gubiará 60 años más tarde?

Sabemos que Mesa no era un teórico; no frecuentaba las tertulias artísticas sevillanas como las referidas de la academia de Pacheco; no se le conoce pertenencia a congregaciones semisecretas como sí lo era Montañés, por ejemplo en la conocida como de la Granada de sospechosas prácticas vigiladas muy de cerca por el Santo Oficio y en cuyas nóminas aparecían personajes muy importantes de las artes y las letras sevillanas¹⁰; en resumen, Mesa era y se consideraría un perfecto artesano y cumplidor de los preceptos impuestos por el gremio. Por tanto, no hay que elevarse a los más altos círculos teóricos para encontrar algo de luz en esta empresa sino acudir a lo más próximo, a lo que teníamos más a mano. Quizás haya algo de verdad en esa referencia al Laocoonte siempre y cuando se trate de un parangón expresivo anacrónico a nuestra obra. La influencia directa es complicada, más aún cuando el mármol helenístico ha sido descubierto 114 años antes -14 de enero de 1506-.

Entonces ¿qué tenía Mesa más a mano? Desde su ejecución en 1575 por Marcos Cabrera, el Crucificado de

7. SERRANO RICO, Francisco: "Sobre el origen del Cristo de la Expiración de la iglesia del antiguo convento de los Trinitarios de la Rambla" en *Arte, arqueología e historia*, 13, Córdoba, 2006, pp. 88-90.

8. *Vida de [San] Juan de Mata, Patriarca y fundador del orden de la S. Sma. Trinidad, redención de cautivos*, Madrid, 1786, pp. 50-51.

9. AA.VV.: *Juan de Mesa*, Sevilla, 2006, pp. 237-239.

10. GONZÁLEZ POLVILLO, Antonio: "La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernardo del Toro y Mateo Vázquez de Leca" en *Atrio: revista de historia del arte*, nº 15-16, Sevilla, 2009-2010, pp. 47-72.

- La herencia más directa de Mesa le llegaba de la mano de su maestro Montañés o, más bien, del maestro de este: Gaspar Núñez Delgado



El Cristo de la Conversión del Buen Ladrón fue el primer Crucificado vivo de Mesa (Rafael Alcázar)

Expiración de la Hermandad del Museo se ha erigido como modelo del agónico instante final de la Pasión. Su escorzo y fuerza ascendente enfatizan la figura que, además, presenta la particularidad de su ligera materia; de ahí que, según nos indican los documentos, se tardaran 18 días en su ejecución. El impacto en la ciudad nos lo atestigua el Abad Gordillo quien veía en el pueblo la devoción que despertaba. Intuía Bernaldes que la posible inspiración viniese de mano de algunas de las versiones que circularon por España del Crucificado que Miguel Ángel realizó para Victoria Colonna hacia 1540 en paralelo a una más que discutible estancia en Italia. Hoy sabemos que su filiación procede del norte de Europa, sobre todo en la técnica, y no teniendo absolutamente nada que ver con las tesis de un supuesto conocimiento de las destrezas mexicanas sobre la pasta de caña de maíz¹¹.

La conexión miguelangelesca llega a Mesa a través de la obra del pintor italiano Juan Guy. Su escasa obra conocida en Sevilla se reduce a unas pocas creaciones donde sobresalen de manera clara un grupo del Descendimiento y, lo que más nos interesa ahora, un Crucificado de grandes proporciones. La primera de ellas fue muy bien conocida por Mesa ya que, desde 1608, se encontraba en su retablo en la iglesia de su collación de San Martín. La restante, fechada en 1611, en los comienzos de manera autónoma de nuestro artista, denota esa dependencia del modelo de Miguel Ángel y del gusto italiano tan aceptado en la ciudad.

¿Se encuentra Mesa por tanto entre lo flamenco y lo italiano? ¿Supo asumir y reinterpretar lo más característico de estas dos corrientes? Es posible pero su herencia más directa le llegaba de la mano de su maestro Montañés o,

más bien, del maestro de este: Gaspar Núñez Delgado. Sus desgarradores Ecce Homo de marcada expresividad suplicante y mirada al cielo nos parecen de lo más elocuente. Además, este estilo donde se aprecia su gusto por los escorzos y actitudes algo violentas que lo vinculan con la tradición manierista tuvo grandes seguidores y fue del agrado de importantes patronos. Precisamente para la capilla de la Piedad del mayor cenobio franciscano, que era propiedad de la nación vasca en Sevilla contratan su retablo mayor con Juan de Oviedo en compañía artística con Juan Martínez Montañés y Gaspar Núñez Delgado en 1593, comenzándose al año siguiente¹².

Sería, por tanto, lógico pensar que cuando Mesa recibiese el encargo de este importante vasco, componente de la citada nación y relacionado con órdenes religiosas de calado en Sevilla como los franciscanos o capuchinos, lo pretendiese agradar acudiendo a sus gustos más extendidos, entre los que se encontraba la expresividad de las piezas de Núñez Delgado. No puede ser de otro modo cómo traslada al cedro las imponentes proporciones de una tan delicada pieza marfileña como la conservada en Indianápolis y documentada en 1599. Tanto quiso que fuese su reflejo que prácticamente volteó esta visión para satisfacer la honda devoción del contador bergarés. Esta exquisita pieza procedía de la colección sevillana de Eduardo Cano en 1921 desde donde pasa a Madrid, Londres y en 1995 adquirida por el Museo de Indianápolis¹³. Obra que, además, nos sirve como prueba patente de lo citado incluso sacando a la palestra el Crucificado de Santa María la Blanca que fue relacionado con Mesa, pero cuya morfología entroncaría con lo visto de Núñez Delgado. Al igual que el que atesora la capilla de los Dolores de la hermandad de los Servitas,

11. AMADOR MARRERO, Pablo y PÉREZ MORALES, José Carlos: "El sevillano "capitán" Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor" en *Atrio: revista de historia del arte*, nº 13-14, Sevilla, 2007-2008, pp. 83-98.

12. PÉREZ ESCOLANO, Víctor: *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625): escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla, 1977, p. 87.

13. <http://collection.imamuseum.org/artwork/41169/>

atribuido al Greco por Hernández Díaz, el cual vemos más afín a las formas de Núñez Delgado. La expresividad como punto de contacto entre estos destacados autores.

Los estilos de Juan de Mesa

Cuando se habla acerca del estilo de un artista nos estamos refiriendo a un conjunto de rasgos peculiares que lo caracterizan, confiriéndole una personalidad propia y reconocible. Comúnmente estilo y estética se encuentran en el mismo ámbito de entendimiento: el estilo nos deriva a los campos del método, hábito y expresión; por su parte la estética hace lo propio en los ámbitos de lo atractivo, la belleza y el arte. Esta doctrina filosófica procede del término griego *aistheikós*, que puede traducirse como susceptible de percibir con los sentidos. Por lo tanto, la percepción estética es el paso previo del análisis estilístico y de ahí que el presente estudio marque la pauta de la originalidad de la identidad estilística de Mesa a través de un hito temprano en su producción artística como es el Cristo de la Conversión pues, a mi entender, establece el inicio de una de las líneas estilísticas de Mesa. En seguida entenderán a qué me refiero.

Con la Inmaculada carmelitana, el cordobés muestra su apego al maestro Montañés, apego que le va a acompañar durante toda su vida profesional, desgraciadamente corta. Estos rasgos los veremos en el Crucificado de la Buena Muerte o en la Virgen de las Cuevas y el San Juan Bautista de la Cartuja de Sevilla. Por otro lado, establece también unos rasgos y fisonomía específica en cuanto a la representación masculina y femenina, contadas veces transgredida.

Sin embargo, la línea que eclosiona con el Cristo de la Conversión es la más interesante a todos los niveles; no solamente esta obra supone una valentía al abandonar los rígidos y clásicos cánones montañesinos -que seguirá cultivando esporádicamente-, sino que marca una tendencia fisonómica fuertemente realista, incluso me atrevería a decir retratística y que perpetuará en pocas, aunque destacadas ocasiones. Estas maneras ya se aprecian previamente, en la imagen del San Carlos Borromeo, contratada en enero de 1618, con el prior del hospital de Nuestra Señora de la Paz, y para la cual, sin lugar, manejaría algún retrato del santo. Sirva como botón de muestra el lienzo de la pincoteca ambrosiana de mano de Giovanni Ambrigo Figino. Esta circunstancia se debe al manejo bien de retratos o de estampas llegando incluso a inquirir el de mascarillas mortuorias. Prueba de ello es el San Ignacio de Loyola, hoy en el Puerto de Santa María, para cuyo rostro parece ser que la manejó. De ser cierto esto, Mesa interpretó muy personalmente su fisonomía.

Su faceta retratística continúa con el San Juan de la hermandad hispalense del Gran Poder, donde se basa tanto en los modelos montañesinos de San Isidoro del Campo como en ciertas representaciones de su colega Francisco de Ocampo en el retablo de la Encarnación de la catedral de Sevilla. Bagaje que recogerá el Cirineo de la hermandad de Pasión, jalón importante en su faceta realista.

Será una última obra, inserta en esta línea estilística, con la que culminará su breve, aunque intenso devenir artístico¹⁴. El 6 de septiembre de 1627, la abadesa del convento sevillano de Santa Inés concierta con Diego López Bueno la ejecución del retablo mayor de la iglesia cuya parte escul-

tórica sería materializada por Mesa. Las iconografías estipuladas establecían en el nicho central a la santa titular, sobre ella una Asunción y, culminando, un Crucificado. En cuanto a los laterales, los Santos Juanes, San Antonio y San Francisco. Dos meses y medio más tarde, el 26 de noviembre, fallece Mesa y su viuda se vio obligada a traspasar su parte de la obra a Francisco de Ocampo y Juan de Remesal. La conclusión de la maquinaria retablística llegaría el 27 de enero de 1630. Lamentablemente hoy no podemos contemplarlo ya que se sustituyó por el de José Fernando de Medinilla, contratado en 1719, aunque aprovechando la imaginería del retablo viejo. Actualmente, algunas de estas piezas se encuentran diseminadas por el templo conventual, como el San Francisco de Remesal.

Sin embargo, en la sala de ordenación del cenobio se conserva otra representación del Padre Seráfico cuya identificación con Mesa se nos antoja segura. Aunque es compleja su constatación documental, vemos que transcurre un tiempo mayor a dos meses, período en el cual Mesa se encontraría ya trabajando en este encargo. Tras su muerte y traspaso de la obra, lógicamente se decidiría el reparto de iconografías entre Ocampo y Remesal, en pos de una cierta unidad estética de la imaginería de la obra, pasando en ese momento el san Francisco de Mesa a las dependencias conventuales. Es más, la obra se encontraba en proceso en el momento de su óbito pues ¿por qué si no se iba a indicar en su testamento que estaba «*haciendo unas figuras*».

Colofón

Aún a día de hoy, la obra de Juan de Mesa sigue otorgándonos multitud de posibilidades en cuanto a su estudio e investigación. Según la perspectiva a través de la cual se aborden sus creaciones, estas darán como resultado un crisol de ricas visiones, desde la más profunda religiosidad hasta las apreciaciones técnicas más exquisitas. El propio mercado de arte así lo atestigua con la reciente aparición de multitud de piezas de variadas iconografías como San Juan Bautista, San Luis de los Franceses o la efigie del santo patriarca.

El Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón supone un hito en la producción del maestro cordobés; un hito a nivel intelectual pues su hechura se inserta plenamente en los entresijos conceptuales que se estaban sucediendo en la efervescente urbe sevillana del siglo XVII, pero también a nivel artístico personal. Asimismo, la libertad en cuanto a su concepción en la mente del maestro provoca que su fisonomía sea de las más personales en cuanto a sus crucificados, no siendo comparable a ninguna de sus posteriores creaciones de esta iconografía. Quizás pueda emparentarse, y esto solamente es una idea, con el Cristo que descansa inerte en el regazo de su Madre cordobesa, Nuestra Señora de las Angustias. Precisamente angustia, la que en sus últimos momentos lo tuvieron postrado en la cama. Precisamente, un Cristo carente de advocación personal, como queriéndonos mostrar su orfandad nominativa a su llegada a Sevilla. Precisamente, una morfología precisa, única, personal, como en nuestro Cristo en el momento de redimir al buen ladrón, una fisonomía tan distinta que nos hace aventurar un posible autorretrato del propio Juan de Mesa en este Cristo cordobés, su legado devocional, pues, como bien saben, en su testamento declaraba que no le faltaban más de tres días de trabajo.

14. Véase PEREZ MORALES, José Carlos: "Entre el fervor popular y el recogimiento de la clausura. Apreciaciones acerca de la obra de Juan de Mesa" en *XI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2010, pp. 177-206.