

PEDRO DE MENA, PEDRO ROLDÁN Y EL CONCURSO ARTÍSTICO DE FRAY ALONSO DE SALIZANES, OBISPO DE CÓRDOBA

PEDRO DE MENA, PEDRO ROLDAN AND THE CONTEST
ARTISTIC OF FRAY ALONSO DE SALIZANES, BISHOP OF
CORDOBA

POR JOSÉ LUIS ROMERO TORRES
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. España

En 1679, Fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba, convocó a Pedro Roldán y Pedro de Mena para que cada uno hiciera una escultura de la *Inmaculada*. Para su capilla de la Catedral de Córdoba eligió la imagen de Mena y la de Roldán se quedó en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, de frailes trinitarios. Sin embargo, entre las dos existe una diferencia de un metro. Desde hace años consideramos que la de Mena, de más de dos metros, no fue la que compitió con la de Roldán. Hemos localizado otra *Inmaculada* que pudo ser la que presentó Mena. Tiene dimensiones similares a la de Roldán, está firmada por Mena y lleva el escudo del obispo.

Palabras claves: Pedro de Mena, Pedro Roldán, Inmaculada, escultura, barroco.

In 1679, Fray Alonso de Salizanes, bishop of Cordoba, called Pedro Roldán and Pedro de Mena so that each make a sculpture of the Immaculate. He chose the image made by Mena for the chapel of the Cathedral of Cordoba and the sculpture made by Roldán stayed in the church of Our Lady of Grace, Trinitarian friars. However, there is a difference of one meter between the two. For years we believe that this sculpture made by Mena, which is more than two meters, was not that competed with that made by Roldán. We have located another that might be the Immaculate presented Mena. It has similar dimensions to that made by Roldán, it is signed by Mena and it bears the shield of the bishop.

Keywords: Pedro de Mena, Pedro Roldán, Immaculate, sculpture, baroque.

Los escultores activos en la Andalucía barroca siguieron practicando la costumbre, o cumpliendo la obligación, de trasladarse temporalmente a las ciudades donde tenían que realizar las obras. Otro fenómeno artístico, que la historiografía de las últimas décadas ha valorado cada vez más, fue la existencia de una importante relación entre los escultores coetáneos. Estas dos circunstancias estuvieron presentes en la vida de dos de los principales escultores andaluces de la segunda mitad del siglo XVII: Pedro Roldán y Pedro de Mena¹.

1 Para la vida y las obras de estos escultores remitimos a las últimas monografías. GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, escultor, 1628-1688*. Colección Ars hispánica. Madrid, Editorial Arcos-Libros, 2007. PAREJA LÓPEZ, Enrique et alii: *Pedro Roldán*. Colección Grandes Maestros Andaluces, II, 2 vols. Sevilla, Ediciones Tartessos, 2008.

PEDRO ROLDÁN Y PEDRO DE MENA: LA FORMACIÓN CONJUNTA EN GRANADA Y LA POSTERIOR RESIDENCIA DE ROLDÁN EN SEVILLA Y DE MENA EN MÁLAGA

El escultor Pedro Roldán, aunque nació en Sevilla en 1624 y su familia era originaria de Antequera, realizó su aprendizaje artístico en el taller granadino de Alonso de Mena y Escalante. Conocemos este dato por el expediente matrimonial, fechado en Granada en septiembre de 1642, en el que declaró que había llegado cuatro años antes a la ciudad con su familia y que desde entonces vivía en la casa de Alonso de Mena. Los testigos que presentó (el escultor Alonso de Mena y Medrano, el oficial de escultor Tomás de Medina y Basco y el oficial de ensamblador Alonso de Córdoba) también confirmaron su estancia en ese taller, donde vivió y aprendió el arte de la escultura desde 1638. Durante este periodo formativo convivió con los demás hijos y familiares del maestro, entre ellos Pedro de Mena, cuatro años más joven.

Roldán contrajo matrimonio a los dieciocho años con Teresa de Jesús Ortega en Granada (1642). Ella era hija de Juan de Ortega y de Beatriz de Villavicencio, a pesar de que en algunos documentos sevillanos y en la biografía de Antonio Palomino aparece también con el apellido Mena, lo que ha hecho pensar en una supuesta vinculación con el maestro granadino². Continuó dos años más en la ciudad del Darro, pues el 16 de febrero de 1643 celebró la ceremonia de la velación matrimonial y el 14 de agosto de 1644 bautizó a su primera hija, María.

Durante los años de aprendizaje, y posiblemente después como oficial y maestro colaborador, estuvo vinculado al taller de Alonso de Mena y mantuvo amistad con otros artistas de su generación que aprendían el arte de la escultura en aquel taller, como el lorquiano Juan Pérez Crespo. Aquellos jóvenes desarrollaron su formación durante los años que el maestro realizó las puertas de los relicarios de la capilla real de la Granada, y las siguientes esculturas: *Santiago a caballo en la batalla de Clavijo* de la catedral granadina; *Cristo del Desamparo* o *de los Reviernes*, tallado en 1635 para la capilla privada del corregidor Juan Freire Ramírez de Arellano, conocido por el corregidor Fariñas, cuya escultura fue donada posteriormente (1644) al convento madrileño de los agustinos recoletos; y el *Ecce Homo*, de medio cuerpo, con la advocación del *Cristo de las Penas*, de la iglesia del Carmen de Écija, fechado en 1644.

2 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Parnaso español laureado pintoresco*. Madrid, 1724 (edición Madrid, Aguilar editor, 1947), p. 1081. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: *El escultor sevillano Pedro Roldán y sus Discipulos*. Sevilla, 1950. Este historiador señaló el posible parentesco de la mujer con el maestro, porque aparece con el apellido Mena en los registros bautismales a partir de 1658: Isabel, p. 53; Teresa Josefa en 1660, p. 55; los mellizos o gemelos Ana Manuela y Marcelino José en 1662, p. 56; Pedro de Santa María en 1665, p. 56. Sin embargo, no aparece con el apellido Mena en el testamento de Pedro Roldán hecho en 1689, p. 58, ni en el suyo realizado en 1706, p. 66, donde se le llama Teresa de Villavicencio. El profesor Jorge Bernalles volvió a insistir en este posible parentesco. BERNALLES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*. Colección Arte Hispalense, 2. Sevilla, Diputación, 1973, p. 23.

Cuando Pedro Roldán volvió a Sevilla, el estilo del viejo Martínez Montañés ha dejado paso al lenguaje moderno e italianizante que ha introducido el escultor flamenco José de Arce en Sevilla a partir de mediados de la década de 1630. Las primeras obras documentadas y conocidas de Pedro Roldán reflejan la influencia de este artista extranjero. Pocos años después llegó también el escultor Juan Pérez Crespo, su compañero de aprendizaje, que se había casado con la hija del maestro, convirtiéndose en cuñado de Pedro de Mena³. Durante la década de 1650, Pedro Roldán trabajó en Sevilla e hizo algunos viajes esporádicos, como el que realizó a Montilla (Córdoba) para hacer e instalar las esculturas del retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Ana (1652-1654). Su estilo artístico muestra los rasgos formales del lenguaje escultórico de José de Arce, mientras el arte de su maestro granadino es sólo un vago recuerdo.

Al mismo tiempo, Pedro de Mena estaba en Granada colaborando con Alonso Cano, quien había dejado la Corte y se había establecido en su ciudad natal. La arrolladora personalidad artística de Cano influyó en todos los artistas jóvenes granadinos. Pedro de Mena, como Roldán, abandonó las enseñanzas de su padre para asimilar el nuevo estilo barroco más vigoroso e idealista y las soluciones compositivas más novedosas. Después de cuatro años, el inquieto racionero Cano volvió a la Corte donde pasó algunos años (1656-1660). En este intervalo, Pedro de Mena recibió el encargo de tallar las cuarenta imágenes que faltaban en la sillería del coro de la Catedral de Málaga, a cuya ciudad se trasladó con su familia. A partir de entonces, Pedro de Mena fue evolucionando su estilo hacia formas más naturalistas y hacia una técnica de mayor realismo con la incorporación de elementos extra-artísticos, como los ojos y las lágrimas de cristal; los dientes y las uñas de marfil; y las pestañas de pelo natural.

Durante las décadas de 1660 y 1670 estos dos maestros siguieron activos en las ciudades donde se habían establecido. Por un lado, Roldán trabajaba desde Sevilla los encargos procedentes de los pueblos y las ciudades de otras provincias andaluzas, como Córdoba, Cádiz y Huelva, o de Extremadura. Para la ciudad de la Mezquita y antes de 1679, realizó *la urna y el paso procesional del Santo Sepulcro* (1667) en colaboración con Francisco Dionisio de Ribas. Por otro lado, Mena desde Málaga siguió durante treinta años atendiendo la demanda de la Casa Real, además de nobles, obispos y catedrales de diferentes lugares del país, y talló un *San Pedro de Alcántara* para la iglesia franciscana de Córdoba en 1673. Los dos escultores recibieron encargos desde esta última ciudad sin que coincidieran temporalmente hasta 1679, cuando después de muchos años el destino les tenía preparado un encuentro profesional organizado por el obispo Fray Alonso de Salizanes. Para Mena este año fue agrídulce, a pesar de recibir el encargo del obispo Salizanes, pues en junio solicitó el nombramiento de escultor del rey, que no le fue concedido⁴; el 23 de agosto tomó posesión de la tenencia de

3 ROMERO TORRES, José Luis: “Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro Saavedra”, *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, p. 187.

4 ROMERO TORRES, José Luis: “El artista, el cliente y la obra”, en *Pedro de Mena. III Centenario su muerte (1688-1988)*, catálogo de la exposición. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 112-114.

alcaldía de la fortaleza de Gibralfaro⁵; y al final del año cayó enfermo por la peste, de la que se recuperó.

ROLDÁN, MENA Y LA SUPUESTA CONVOCATORIA DEL OBISPO DE CÓRDOBA EN 1679, SEGÚN PALOMINO

Palomino escribió la primera biografía de estos dos escultores en 1724. Nos transmitió el carácter de Pedro Roldán como “*muy timorato, especulativo, y solitario, y muy sufrido en los agravios*”, y le elogió con frases como “*eminente escultor, pintor y arquitecto*”, “*en todo lo demás fue superior su habilidad*” y “*singular artífice*” que murió “*no sólo con crédito de eminente artífice, sino de venerable varón, por su eximia virtud, y buen ejemplo*”⁶. De Pedro de Mena dijo que fue discreto, caritativo, persona muy estimada, religiosa y de gran habilidad artística y que era amigo de nobles y obispos⁷.

Dejando al margen el comentario de los datos erróneos que existen en estas biografías, vamos a analizar las referencias cordobesas. De Roldán sólo mencionó en Córdoba la *Inmaculada* de los trinitarios: “*También es de su mano una imagen de la Concepción Purísima, que está en Córdoba en la iglesia de los Trinitarios Descalzos; cosa peregrina que la hizo en oposición de la de Mena, que está en la capilla del ilustrísimo señor Don Fray Alonso Salizanes en aquella Santa Iglesia, donde también hizo la arquitectura de un retablo*”. No obstante, actualmente conocemos otras obras.

Con respecto a Pedro de Mena, además de un *San Pedro de Alcántara* para la iglesia de San Francisco de Córdoba, destacó principalmente el encargo de la *Inmaculada* del obispo franciscano Fray Alonso de Salizanes para “*la célebre capilla que fundó su ilustrísima en aquella Santa Iglesia*”. Se refiere a la capilla funeraria que el prelado dedicó a la Inmaculada Concepción en la catedral. Aunque Palomino no especificó las imágenes, actualmente conocemos que son tres esculturas de madera policromada (*Inmaculada*, *Santa Ana* y *San José con el Niño*), además de dos estatuas orantes, el obispo Salizanes y otro clérigo o santo, esculpidas en mármol blanco como los ángeles del retablo. Seguramente la intervención de Mena en estas obras en piedra fue la realización de los modelos escultóricos para que los esculpiera el cantero Melchor de Aguirre, autor del retablo de mármol. Estas obras cordobesas, que aún se conservan, son las únicas de las que aportó la fecha de realización: 1673 (el santo franciscano) y 1679 (la capilla catedralicia).

5 LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila, Ediciones El Escorial, 1960, pp. 144-145.

6 PALOMINO Y CASTRO, Antonio: *El Parnaso español...* op. cit., pp. 1080-1081.

7 PALOMINO Y CASTRO, Antonio: *El Parnaso español...* op. cit., pp. 1065-1068.

La historiografía de la capilla y de las dos versiones de la Inmaculada Concepción

La historiografía posterior a Palomino siguió repitiendo sus datos, que fueron enriquecidos con distintas formas narrativas, hasta que en 1914 el historiador malagueño Ricardo de Orueta publicó su estudio sobre la vida y la obra del escultor granadino Pedro de Mena⁸. En este libro, cuyo contenido amplió en un artículo realizado el año siguiente⁹, aportó un nuevo dato sobre la *Inmaculada* encargada por el obispo Salizanes. Descubrió el testamento que Pedro de Mena redactó en diciembre de 1679, cuando estaba afectado gravemente por la enfermedad de la peste, en el que declaraba que la *Inmaculada* de este prelado estaba casi terminada y había decidido no hacer el cuarto niño de la peana. Este documento confirmó la fecha, el autor y el cliente de esta Virgen que Palomino había dado. Además, Orueta descubrió varias cartas del Duque de Arcos que aportaron nuevos datos sobre la *Inmaculada* cordobesa: Mena entregó al obispo la imagen que estaba haciendo para este noble con destino a la iglesia de Santa María de la Mota de Marchena (Sevilla)¹⁰.

Pocos años antes del primer centenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de María, el periodista cordobés Daniel Aguilera Camacho¹¹ publicó un libro sobre la relación de Córdoba con la defensa inmaculista (1950) en el que dio a conocer el texto de un manuscrito de los frailes trinitarios de aquella ciudad. Este autor convertía en dato histórico la supuesta leyenda de Palomino de que Pedro Roldán había hecho la *Inmaculada* de esta iglesia para un concurso convocado por el obispo Salizanes. La historiografía posterior que ha tratado sobre estas dos Inmaculadas ha repetido esta noticia.

En Málaga el investigador Padre Andrés Llordén investigó durante las décadas de 1940 y 1950 en los archivos locales y aportó un amplio corpus de documentos sobre la actividad de Pedro de Mena. No comentó el tema del concurso, pero descubrió un nuevo dato que confirma que Mena estaba trabajando en esta imagen en 1679, pues el 14 de septiembre encargó una luna de plata al platero Bernardo de Lara para la Inmaculada que hacía para el obispo de Córdoba¹².

8 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, pp. 237-239.

9 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: "La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano", *Museum*, vol. IV, nº 4 (Barcelona, 1915), pp. 123-143.

10 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra de...* op. cit., pp. 263-265 y 326.

11 Destacado periodista católico (Baena, 1877-Córdoba, 1955) que, después de ser redactor de varios medios impresos (en 1888 de *El Español*, 1900-1902 en *EL Heraldo de Baena*, y en 1900-1902 de *El Defensor de Córdoba*), fue director y propietario de tres empresas periodísticas (además del último mencionado, también de *El Cruzado de Prensa*-1922-1927- y *Revista Mariana*, además del último mencionado). Escribió varios libros sobre santos, como *San Eulogio. Su vida y obras*, *Impresiones de un peregrino de la peregrinación de Osio en el Año Santo*, *La Inmaculada y Córdoba* y *La prensa católica*.

12 LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores...* op. cit., p. 145.

En Córdoba, en la década de 1970, el investigador José Valverde Madrid publicó, dos veces, el contrato del cantero Melchor de Aguirre para la construcción del retablo de mármol entre 1680 y 1681, donde se instaló la *Inmaculada* y las otras imágenes de madera tallada, dorada y policromada¹³; y Miguel Ángel Ortí estudió las imágenes de Mena¹⁴. Por aquellas fechas, en Sevilla, el profesor Jorge Bernales fechó la *Inmaculada* de Pedro Roldán en 1668, lo que produjo durante años una cierta confusión con respecto al desarrollo del posible concurso¹⁵, que fue en 1679 según Palomino.

En 1986 se celebró la exposición *Antonio del Castillo y su época* en Córdoba, en cuyo catálogo Jesús Rivas estudió y valoró la importancia del mármol en la arquitectura cordobesa, destacando la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral, aportando además el dato del contrato de la portada de acceso a la capilla que concertó en septiembre de 1679 con el cantero Melchor de Aguirre¹⁶. En esa publicación, el historiador Ángel Aroca analizó las obras de Pedro de Mena existentes en la provincia cordobesa y dedicó un acertado comentario a las dos *Inmaculadas*¹⁷.

En 1987 las profesoras María Ángeles Raya y María Dolores Díaz Vaquero estudiaron aspectos distintos de esta capilla, la primera el retablo de mármol y la segunda la Inmaculada que analizó en comparación con la de Roldán¹⁸. Poco a poco distintos historiadores han ido aportando datos sobre el proceso constructivo y decorativo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Córdoba, pero cada uno los ha usado según el interés de su relato. Éstos han sido recopilados posteriormente por Nieto Cumplido¹⁹. Durante las décadas posteriores, las esculturas han estado en varias exposiciones, de las que destacamos la celebrada en 1999 en Sevilla con motivo del centenario de la muerte de Pedro Roldán. El profesor Teodoro Falcón, como comisario

13 VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio-histórico de retablos cordobeses del siglo XVII*. Córdoba, Monte de Piedad, 1974, pp. 18-19. El investigador había publicado antes este contrato. VALVERDE MADRID, José: "El arquitecto barroco Melchor de Aguirre", *Patio Cordobés*, n.º. enero (1971), s/p.

14 ORTÍ BELMONTE, Miguel Ángel: *La catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*. Córdoba, Monte de Piedad, 1970, p. 153.

15 BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán. Maestro de Escultura (1624-1699)*. Colección Arte Hispalense, 2. Sevilla, Diputación, 1973, pp. 66-67 y 109-111.

16 RIVAS CARMONA, Jesús: "Los mármoles cordobeses del siglo XVII", en *Antonio del Castillo y su época*, catálogo de la exposición. Córdoba, Diputación y Caja de Ahorros, 1986, nota 94, en la que menciona el contrato publicado por José Valverde y aporta este nuevo dato.

17 AROCA LARA, Ángel: "La Escultura Cordobesa del Seiscientos", en *Antonio del Castillo y su época*, catálogo de la exposición. Córdoba, Diputación y Caja de Ahorros, 1986, pp. 159 (Mena) y 165-166 (Roldán).

18 RAYA RAYA, M^a Ángeles: *El retablo barroco cordobés*. Córdoba, Cajasur, 1987, pp. 53 y 395. DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *La Virgen en la escultura cordobesa del Barroco*. Córdoba, Cajasur, 1987, pp. 30-31 (Roldán), 31-34 (Mena).

19 NIETO CUMPLIDO, Manuel: *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 1998, pp. 351-354.

y autor de los textos, recuperó acertadamente la fecha de 1680 para la *Inmaculada* de Pedro Roldán²⁰.

LA EPIDEMIA DE 1679, FRAY ALONSO SALIZANES Y LA CAPILLA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

En 1675 el fraile franciscano Alonso de Salizanes fue nombrado obispo de Córdoba. Como buen seráfico, fue un gran impulsor de la devoción a la Inmaculada Concepción y a los pocos años de su llegada solicitó al cabildo un espacio de la catedral para construir su capilla funeraria dedicada a esta exaltación mariana. Se le adjudicaron tres intercolumnios de la antigua mezquita en el muro oeste, dos para la capilla y uno para la sacristía. Este proyecto comenzó en 1679 y las obras duraron tres años, inaugurándose el 2 de diciembre de 1682, año que junto al nombre del patrono aparecen en una inscripción colocada bajo la cúpula que antecede al acceso de la capilla.

La defensa inmaculista

Los franciscanos, los jesuitas y algunos canónigos sevillanos y cordobeses dieron un gran impulso en 1613 a la devoción de la Inmaculada Concepción, que fomentó durante los dos siglos del Barroco el movimiento religioso y civil por la defensa de la naturaleza pura de María desde su concepción. En la segunda mitad del siglo XVII destacamos tres momentos importantes: el juramento de Felipe IV en 1654 apoyando la defensa de la Inmaculada Concepción; la obtención, siete años después, de la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* del papa Alejandro VII, en la que el Vaticano respaldó la creencia mantenida desde antiguo de que María fue concebida sin pecado original, Virgen y Madre de Dios, prohibiendo que se atacara cualquier representación de ella²¹; y la concesión de la celebración del Oficio y Misa de la Inmaculada Concepción a España en 1664. La demanda de esta casi nueva iconografía, pues desde finales del siglo XV recibía culto la versión de la *Tota Pulchra*, obligó a los pintores y escultores del siglo XVII, asesorados por teólogos, a plantearse la representación de María como la mujer anunciada en el *Génesis*, la que aplastará la cabeza de la serpiente que había incitado a Adán y Eva al pecado, o la que describe el *Apocalipsis* de San Juan rodeada de sol con el dragón acechando el nacimiento del Hijo.

20 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: *Pedro Roldán (1624-1699)*. Sevilla, Caja San Fernando, 1999, p. 42.

21 El dogma de fe fue proclamado en 1854.

La epidemia de 1679

En el origen de la Inmaculada Concepción que talló Pedro de Mena para la catedral de Córdoba, además de estos antecedentes y la presencia del franciscano Fray Alonso de Salizanes, existió otro factor histórico: la epidemia de 1679. Treinta años después de la terrorífica epidemia que afectó a toda Andalucía en 1649, una nueva enfermedad mortífera afectó intensamente a la zona oriental de la región. En Málaga, entre los afectados estuvieron el escultor Pedro de Mena y su familia, quienes invocaron a San Juan de Dios su intercesión espiritual, a la vez que recibían la asistencia médica de la orden hospitalaria. Estos frailes se incorporaron a Málaga para ayudar a la población en aquellos difíciles momentos. En agradecimiento, el obispo de Málaga les cedió el antiguo Hospital Real de la Caridad y el escultor les donó una escultura del santo, actualmente de paradero desconocido, cuya entrega se realizó en 1682 con una procesión desde el taller del artista al cercano hospital.

En Córdoba, la epidemia también produjo importantes estragos en la población. Como rogativa espiritual, el municipio acordó el 24 de julio de 1679 jurar el voto de la defensa de la Limpia y Pura Concepción de María, cuyo acto público fue aprobado por el obispo el 4 de agosto y realizado veinte días después. El prelado presidió el juramento en la catedral, y las dos instituciones proclamaron patrona de la ciudad a la Inmaculada Concepción²².

Los testimonios del concurso artístico para la elegir una imagen de la Inmaculada

Fray Alonso de Salizanes y Medina llevaba cuatro años desempeñado el cargo de obispo de Córdoba y entre sus preferencias devocionales estuvo el impulso al culto de la Inmaculada. Para este fin, el cabildo de la catedral le cedió un espacio en el muro oeste, como hemos comentado, en el que estaba la capilla dedicada a San Matías y la pila bautismal, que fue trasladada. El prelado costeó la ampliación del espacio y la construcción de una nueva capilla con una lujosa decoración escultórica en la que participaron Pedro de Mena y el cantero Melchor de Aguirre.

En torno a los meses del juramento cordobés y la epidemia, Fray Alonso de Salizanes debió de realizar el concurso artístico para elegir una representación de la Inmaculada Concepción, al que convocó a Pedro Roldán y a Pedro de Mena. Pues en septiembre el escultor granadino estaba trabajando en su taller malagueño la imagen de dos metros que preside la capilla, como demuestra el contrato (14 de septiembre de 1679) que formalizó con el platero Bernardo de Lara para que le hiciera una luna de

22 ARANDA DONCEL, Juan: “La devoción a la Inmaculada Concepción durante los siglos XVI al XVIII: El papel de los conventos cordobeses de la provincia franciscana de Granada”, en *Actas del Simposium. La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid, 2005, t. I, pp. 71-72.

plata con destino a “una imagen de Nuestra Señora de la Concepción de talla que está fabricando Pedro de Mena, que es para el Obispo de Córdoba”²³.

Palomino publicó la noticia del concurso que el obispo Salizanes hizo para elegir la Inmaculada Concepción con destino a la capilla catedralicia, según expuso en las biografías de estos escultores. No sabemos si el prelado convocó a otros artistas o sólo a ellos dos, ni tampoco mencionó la fecha de este acto, aunque se deduce del comentario de que Pedro de Mena la hizo en 1679. Como hemos comentado anteriormente, existe otro testimonio que corrobora la realización del concurso. En el manuscrito de la Orden Trinitaria en Córdoba se hace referencia a ello cuando el narrador elogia a la *Inmaculada Concepción* de Pedro Roldán que recibía y recibe culto en la iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia: “Solicitó la devoción de tan gran príncipe para llenar el trono del altar de la capilla que se labrase de talla una imagen de la Concepción de peregrina hermosura, ofreciéndose para hacerla dos grandes artífices que entonces había en Sevilla y Málaga, y los dos echaron el resto de su habilidad y del arte para la fábrica y así sacaron dos hermosísimas imágenes d cuerpo natural. Traídas las dos a Córdoba se maravilló el Obispo y no supo cuál de las dos era más hermosa, ya que ambas le enamoraban por su singular perfección y después de varios pareceres, unos que se inclinaban a una y otros a otra, eligió su Ilustrísima la de Málaga, por parecerle que el ropaje de Sevilla era muy airoso, que decía más de Asunción que de la Concepción, en vez de conocer ventajas de hermosura en la de Sevilla”²⁴. Por esta crónica conocemos el argumento del prelado para rechazar la escultura de Roldán, le parecía más una Asunción que una Inmaculada por el dinamismo de la túnica y del manto. No obstante, consideramos que existe otro factor que pudo influir en la elección del obispo franciscano que exponemos más adelante.

Cronología de la construcción de la capilla y de la realización de las esculturas

Con los datos aportados por la historiografía vamos a desarrollar la cronología de esta empresa artística. En 1679 se detectó la presencia de la peste en la ciudad y el cabildo civil acordó el 24 de julio de 1679 organizar el juramento del voto de defensa de la Limpia y Pura Concepción para invocar a la Virgen María su intercesión. Once días después se realizó el acto público en la catedral con presencia del obispo Fray Alonso de Salizanes y se proclamó patrona de la ciudad a la Inmaculada (4 de agosto). Con respecto a la construcción de la capilla, en el día 14 de septiembre de 1679 sucedieron dos acontecimientos: el cantero Melchor de Aguirre, establecido en Cabra, contrató en Córdoba la realización de la portada de mármoles policromos del acceso a la capilla de la Inmaculada de la catedral cordobesa²⁵; y, casualmente, Pedro de Mena en Málaga

23 LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores y...* op. cit., p. 145.

24 AGUILERA CAMACHO, Daniel: *La Inmaculada y Córdoba*. Córdoba, 1952, pp. 83-84.

25 RIVAS CARMONA, Jesús: “Los mármoles cordobeses ...”, op. cit., nota 94.

encargó la luna de plata de la *Inmaculada* del obispo Salizanes al platero Bernardo de Lara, como hemos expuesto anteriormente.

Dos meses y medio después (7 de diciembre), debido a la gravedad de la enfermedad, Pedro de Mena redactó testamento, en el que declaró: “*estoi obrando una imagen de la purisima Consepcion de nuestra Señora de mas de Dos varas Para el Ilmo. Señor Obispo de la Ciudad de Cordoua y Esta ajustada en Dos mill Ducados de Escultura y Pintura con su peana de euano y Carei chapeado y todo lo que tuviere de adornos de plata es por cuenta de su Ilma. y no mía y la agencia y Cuidado desto está cometido al lizado. Don Matheo de Murga y Quevedo Razonero de la Santa Iglesia Cathedral desta Ciudad y Respeto de no tener acauados quatro niños que se an de poner en la peana de la imagen Es mi voluntad no se le pongan y por esta falta de Vajen cuatrocientos Ducados de los Dos mill en que esta ajustado y lo que e Resibido a cuenta consta por mi libro*”²⁶. El artista entregó la escultura meses después, es decir, en 1680, pues sólo le faltaba por tallar un niño de los que están sentados en la peana, que decidió no hacerlo, por eso actualmente sólo tiene tres.

Las obras de la capilla continuaron, pues el 4 de octubre de 1680, Juan Bautista Montesinos, receptor de la obra y fábrica de la catedral como superintendente de las obras que Fray Alonso de Salizanes estaba haciendo en la santa iglesia, contrató la realización del retablo de mármoles policromos de la capilla con Melchor de Aguirre, el mismo cantero que había construido la portada del acceso²⁷. Las condiciones establecen que el material empleado en el retablo, según la traza que está firmada por el cantero y el receptor a la espaldas del dibujo, sería: los colores blanco y negro de la traza, de jaspe; el color amarillo, de piedra cipia de Luque de la mejor; los “*tablones que van entallados de perfil*” de jaspe de Cabra; las sombras que causaren los cuatro cuartos de columnas por perfil han de ser de piedra negra y perpendicularmente en los sombras que causa el segundo cuerpo; los cuerpos de los diez niños han de ser de mármol blanco de Génova que tengan pulimento; y los santos han de ser de madera, estofados y dorados. Se insiste en el contrato que el jaspe de Cabra que se gaste en el retablo había de ser de “*cabeza de lo mejor que se hallare procurando que se imiten unos a otros con los matices nativos*”. Además, se pondrían las armas del obispo en la tarja de lo alto y los dos remates de los lados tenían que diferenciarse, dándole forma más proporcionada y matizándolo como lo demás. El plazo de ejecución se estableció en un año y el precio en cincuenta y cinco mil reales, recibidas en cuatro pagas, una cada tres meses, desde la firma del contrato.

Aún falta por documentar la actividad pictórica, cuya ejecución debió de hacerse entre 1681-1682. En este último año, Cristóbal de León construyó la reja de bronce dorado y el 2 de diciembre de 1682 se bendijo e inauguró la capilla.

26 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., p. 307.

27 VALVERDE MADRID, José: *Ensayo socio-histórico de retablos...* op. cit., pp. 18-19.

La configuración arquitectónica y espacial de la capilla

Este lugar se compone de un primer espacio de planta cuadrada, a modo de antecapilla o antecapilla, que está cubierto por una cúpula sobre pechinas. En su frente, nos muestra el arco de acceso decorado con una portada de mármoles policromos, obra de Melchor de Aguirre. A pesar de la angostura del lugar, podemos contemplar con dificultad su composición de dos cuerpos: el principal es el vano de entrada que está flanqueado por pilastras y el segundo o ático está formado por una hornacina, donde hay una escultura de la *Inmaculada Concepción*, realizada en mármol blanco, con los escudos de la Orden franciscana y del obispo a cada lado. Corona la portada un frontón curvo con el anagrama de María y una decorativa hoja canesca en la clave.

Los paramentos verticales y la cúpula de este primer espacio están decorados con pinturas que representan los símbolos marianos y los cuatro evangelistas.

Cierra la capilla una gran reja de bronce labrada por Cristóbal de León, que está compuesta de tres cuerpos. El primero, a modo de zócalo con pilares y balaustres, está dividido en tres partes: la central, más ancha, se corresponde con las puertas giratorias, y las dos laterales son fijas. El segundo cuerpo de la reja, que posee balaustres de dos tipos (unos son sencillos y otros más complejos que se corresponden con los pilares del zócalo), está compartimentado en tres niveles horizontales en los que se repite la estructura de tres calles, la central de los dos primeros niveles es la parte alta de las hojas giratorias de la puerta. Las calles laterales y el tercer nivel tienen anclajes fijos. Por último, el tercer cuerpo se adaptada a la forma del medio punto del vano y está estructurado en tres arcos concéntricos, dos con decoración de “Ces” y el más exterior con balaustres radiales.

El espacio principal de la capilla es también de planta cuadrada y tiene una bella y luminosa cúpula con ventanales de sencilla decoración geométrica radial. El frente de la capilla está decorado con el retablo de mármoles policromos que construyó Melchor de Aguirre. Éste está inserto dentro de un gran arco y se estructura en un cuerpo principal y un ático. El primero está dividido en tres calles, la central más ancha con una amplia exedra a modo de hornacina decorada con elementos geométricos y medias bolas elípticas de color negro en relieve. En su interior está la escultura de la *Inmaculada*, de madera dorada y policromada, que talló Pedro de Mena. Posee la característica peana que utilizó para sus Inmaculadas: tiene forma geométrica con superficie chapada de carey y lleva en sus lados placas metálicas doradas con textos bíblicos alusivos a la Virgen; además incorporó tres niños sentados con gestos jubilosos. Sobre el arco hay una gran tarja sostenida por dos niños, todo de mármol blanco. Las calle laterales están compuestas de pilastras con imágenes delante. La pilastra es de mármol rojo y lleva placas recortadas y hojas del tipo canesco en su frente. Sus dos cantos están flanqueados por un cuarto de columna de mármol grisáceo con capitel corintio y con fuste que tiene decoración en zig-zag en los dos tercios superiores y estrías oblicuas en el inferior. Delante de estas pilastras se sitúan las esculturas de *San José con el Niño* y de *Santa Ana*, una a cada lado, que sobre grandes ménsulas sostenidas por parejas de

ángeles, tallados en mármol blanco. En el ático destaca el cuerpo central con el *Padre Eterno* de medio cuerpo con tres cabezas de querubines en su base, y todo dentro de un gran óculo de mármol blanco y rojo con otra tarja sostenida por otra pareja de ángeles.

A los lados de la capilla existen sendos arcos con las figuras orantes de mármol blanco que representan al obispo y a otro clérigo o santo, en cuya identificación no se ponen de acuerdo los historiadores. Estas obras no están documentadas.

Las esculturas de la capilla

En la *Inmaculada Concepción*²⁸, Pedro de Mena hizo una representación mayestática de la mujer del Apocalipsis: está posada sobre la luna de plata con la puntas hacia abajo, lleva aureola de doce estrellas en torno a su cabeza y muestra el vientre con los síntomas físicos del embarazo. Esta última característica, que las Inmaculadas de Mena la presentan a partir de 1674, no ha sido valorada por los distintos historiadores que han analizado esta escultura. Esta iconografía se basa en el pasaje: “*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas y estando encinta...*”²⁹. La composición de la figura mariana presenta una fuerte frontalidad y una rígida simetría, intensificada con la posición de las manos ligeramente unidas en el eje central. Lleva manto azul decorado con estrellas y túnica dorada³⁰, cuya policromía debe corresponder a la intervención que el artista Juan Espantaleón hizo en 1874. Desde Orueta hasta Lázaro Gila se ha insistido en que esta imagen es una simplificación del modelo de Cano y que su actitud es reflejo de la intervención del taller: “*un tipo ya prefijado y ejecutadas por un escultor cansado, falta de inspiraciones juveniles y que confía la mayor parte de la labor a un grupo de discípulos mediocres que están muy lejos de poderse igualar en él*”³¹. No obstante, nosotros defendemos que este tipo de representación, en la que combinó el carácter mayestático de la actitud hierática y la mirada distante con el humanizado del embarazado, es una creación de fuerte simbolismo, más que una versión de la idealización estética de Cano o una interpretación realista en las que no se han logrado estos fines estéticos.

28 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., pp. 237-239. GÓMEZ-MORENO, M^a Elena: *Escultura del siglo XVII*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1963, p. 239. ANDERSON, Janet Alice: *Pedro de Mena, spanish sculptor (1628-1688)*. Michigan, University, 1970, pp. 163-165. SAURET GUERRERO, Teresa: “Inmaculada. San José y Santa Ana Pedro de Mena. Córdoba. Catedral. Capilla de la Concepción”, en *Pedro de Mena, 1628-1688, III Centenario de su muerte (1688-1988)*, catálogo de la exposición. Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pp. 260-262 (Inmaculada), 264-265 (San José) y 266 (Santa Ana). GILA MEDINA, Lázaro: “Inmaculada Concepción, Pedro de Mena y Medrano, 1679-1680”, en *Inmaculada*, catálogo de la exposición organizada por la Conferencia Episcopal Española. Madrid, 2005, pp. 276-278.

29 NUEVO TESTAMENTO: *Apocalipsis de San Juan*, 12,1-17.

30 Teresa Sauret introdujo un error fechando este encargo en 1674. SAURET GUERRERO, Teresa: “52. Inmaculada. Pedro de Mena...”, op. cit., p. 262.

31 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., p. 238.

Con respecto a las otras imágenes del programa iconográfico de exaltación de María, Orueta nos informó que, según le aseguraban, el *San José* era un *San Joaquín* transformado, por lo que el historiador deducía que el *Niño Jesús* sería posterior³². Sin embargo, reconocía los rasgos formales del estilo de Mena y deducía que, de ser cierto este dato, el cambio tuvo que producirse poco después de la recepción de las obras con la intervención del mismo escultor. Actualmente conocemos que no existió ningún cambio en la imagen de *San José*, pues se menciona en el contrato de Melchor de Aguirre fechado en octubre de 1680. Con la costumbre de repetir la descripción habitual de San José con el Niño en brazos, Orueta y otros historiadores no han comprendido esta interpretación personal de Mena y lo han reducido a cuestionar la calidad por la extraña postura del santo y la figura infantil: “en el *San José*, no llegó a encontrar siquiera el sello de taller de Mena, siendo posible que lo haya perdido en esa transformación que se dice”³³. Mena nos hizo un interpretación de San José con el Niño en el momento de presentarle al creyente, en actitud semejante a la que muestra Jesús en algunas versiones iconográficas de Simeón o como Cano lo representó en los brazos de la *Virgen de la Oliva* (Lebrija).

Con respecto a la imagen de Santa Ana, la crítica ha sido más favorable debido a su composición de silueta abierta, al gesto dinámico de sus brazos, a la expresión de su rostro y a su mayor naturalismo³⁴.

A los lados de la capilla hay dos figuras orantes vestidas de pontifical, esculpidas en mármol blanco. Una representa a Fray Alonso Salizanes y Medina, como fundador de la capilla, y sobre la otra existentes distintas opiniones: unos le identifican con su sobrino, el canónigo José Medina y Requejo; y otros consideran que es San Ildefonso, el santo patrono del obispo. Aunque Orueta mostraba dudas sobre la posible autoría de Pedro de Mena en el apartado de las “atribuciones y conjeturas”, alegando no haberlas podido estudiar de cerca³⁵, sin embargo los historiadores posteriores no han comentado esta hipótesis ni han opinado al respecto. Nosotros creemos que los ángeles de mármol y las figuras orantes fueron esculpidas siguiendo modelos de tamaño natural realizados por Pedro de Mena, como lo reflejan los rasgos formales de las cabezas de los ángeles y la solución de reproducir los pliegues de la indumentaria en forma de zig-zag, como los había hecho en el *Santo Tomás de Villanueva* y en el *San Esteban* de la sillería del coro de la catedral de Málaga.

UNA NUEVA ESCULTURA DE LA INMACULADA DE PEDRO DE MENA (1680) PARA FRAY ALONSO DE SALIZANES, OBISPO DE CÓRDOBA

Siempre nos ha parecido desproporcionadas las dimensiones que tienen las dos Inmaculadas, la de Mena que preside el retablo de la capilla de esta advocación en la

32 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., p. 237.

33 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., p. 238.

34 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., pp. 238-239.

35 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...* op. cit., p. 278.

catedral de Córdoba y la de Roldán que recibe culto en la iglesia de Nuestra Señora de Gracia, del convento cordobés de los padres trinitarios. Era extraño que Mena no hubiera enviado una imagen de menor tamaño que los dos metros más peana que tiene la de la catedral. La existencia de otra Inmaculada, que perteneció al convento malagueño del Ángel Custodio hasta 1949, que tiene las dimensiones más cercanas a la de Roldán y lleva la *firma* de Mena, la fecha de 1680 y el escudo del obispo cordobés, nos ha hecho considerar que sea la que presentó el artista granadino como modelo.

La evolución del modelo iconográfico en la producción de Pedro de Mena

La Inmaculada Concepción de María fue uno de los temas iconográficos de la cultura barroca andaluza que fueron representados por pintores y escultores buscando un modelo artístico ideal. Desde su etapa granadina, Pedro de Mena destacó en la representación de esta iconografía. Trabajaba con Cano cuando el racionero talló la magnífica versión para el facistol del coro catedralicio de Granada (1655-1656) y fue testigo de los elogios y de la valoración que el cabildo hizo de aquella bella imagen, destinándola a la sacristía para el culto de los canónigos, donde permanece también para el disfrute de los turistas. A partir de esta pequeña escultura, la iconografía granadina de la Inmaculada Concepción ha quedado condicionada por el modelo de Cano.

Sin duda, Pedro de Mena fue el primer escultor de su taller que se enfrentó al dilema de tallar dos variantes de la Inmaculada, una siguiendo el modelo de su maestro, a modo de copia, aunque con ligeros toques personales y otra con una composición distinta, aunque recordando la composición del cuadro con este tema que Cano pintó para los jesuitas de la Corte. Mientras su maestro trabajaba en la *Inmaculada*, Mena realizaba otra algo menor del tamaño natural para la parroquia de la localidad de Alhendín, en la que el escultor eligió una composición con el manto abierto por delante cuyos extremos descansan uno en cada brazo, muy distinto al concepto envolvente de la iconografía pictórica y escultórica de Cano. Sin embargo, dos años después firma y fecha en Granada otra para el convento del Santo Ángel de monjas franciscanas clarisas, que actualmente se conserva en el Arzobispado granadino, en la que sigue la tipología de la catedralicia, aunque dejando su impronta personal en la cabeza y en la expresión de la Virgen. Ella está sobre un globo terráqueo con ángeles que vuelan a su alrededor y bajo él un dragón aplastado. La escultura descansa en una peana de diseño canesco en la que se conjugan formas y cromatismo. La base es una plataforma rectangular negra (ébano), sobre ella una moldura de bocel rojo veteado (carey), después una escocia que permite el paso del ancho de la moldura anterior a la base cuadrada del cubo más estrecha. Este hexaedro es de color rojo y cada lado está decorado con una gran hojarasca (hoja de col) de bronce dorado. Y, por último, otra plataforma cuadrada, también roja, en la que se apoya la escultura. En borde de este cuerpo está la firma de Pedro de Mena y la fecha de 1658. De su mano existen otras versiones de este modelo

en el Convento de las Benitas de Toledo³⁶, en la iglesia de Santa María Magdalena de Granada y en el Seminario de Málaga³⁷.

No conocemos ninguna *Inmaculada* firmada hasta 1674 (antigua colección Brauner) y documentada hasta 1679 (catedral de Córdoba). Aunque han transcurrido veinte años, sabemos que recibió encargos en años anteriores porque el escultor estaba haciendo esta imagen para el Duque de Arcos con destino a Marchena³⁸. Además, a partir de la Bula de Alejandro VII a favor de la creencia de la Inmaculada Concepción, debieron encargarle algunas de las que no están documentadas, como la de la iglesia de los jesuitas de Toledo y la bella de la iglesia de San Antolín de Tordesillas, en las que sigue el modelo canesco incorporando elementos personales como la actitud hierática y distante del rostro, signo de majestad y realeza³⁹. En estas dos versiones apreciamos una ligera evolución del gesto de la mirada, en la primera la mantiene ligeramente caída en actitud de respeto por el destino divino y en la segunda ya ha plasmado la posición frontal, el hieratismo y la mirada altiva, elementos que caracterizan su producción más personal, aunque consideramos que este segundo gesto es una reminiscencia de la postura de las *Inmaculadas* de su padre.

Firmó y fechó la de Brauner (1674)⁴⁰ y la de Murcia (1676)⁴¹, las dos que muestran el tipo de *Inmaculada* Concepción personal de Pedro de Mena, en las que apreciamos un

36 NICOLAU CASTRO, Juan: "Una *Inmaculada* inédita de Pedro de Mena en Toledo", *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 65, 1981, pp. 451-455.

37 El profesor Juan Antonio Sánchez López atribuyó esta imagen a Miguel de Zayas. SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Inmaculada Concepción", en *Tota Pulchra. El Arte en la Iglesia de Málaga*. Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Obispado, 2004, pp. 218-219. No obstante, esta escultura presenta más calidad artística que las obras de Zayas, y nosotros apreciamos en sus rasgos formales y en el diseño de la peana la calidad y el estilo de la etapa granadina de Mena, más cercana a la exquisitez canesca, por lo que la hemos catalogado como obra en torno al año 1656-1658. ROMERO TORRES, José Luis: "Inmaculada Concepción" en *Inmaculada*, catálogo de la exposición organizada por la Conferencia Episcopal Española. Madrid, 2005, pp. 270-272.

38 RAVÉ PRIETO, Juan Luis: "Notas sobre una obra póstuma de Pedro de Mena", *Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989, pp. 455-463.

39 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Comentarios al tema de la *Inmaculada* en Alonso Cano y una escultura inédita granadina", en *Centenario de Alonso Cano: Estudios*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1969, pp. 223-231. GARCÍA DE WATTEMBERG, Eloisa: "Inmaculada", en *Pedro de Mena y Castilla*, catálogo de la exposición del III Centenario de la muerte de Pedro de Mena. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1989, pp. 32-33. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y CANO DE GORDOQUI, José Luis: "Inmaculada Concepción", en *Inmaculada*, catálogo de la exposición organizada por la Conferencia Episcopal Española. Madrid, 2005, pp. 272-274.

40 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obras...*, op. cit., pp. 267-268. FRANCÉS, José: "Concepción. Colección de don Hugo Brauner, Valencia", en *Pedro de Mena, escultor. Homenaje en su tercer centenario*. Málaga, Sociedad Económica Amigos del País, 1928, s/p.

41 ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obras...*, op. cit., pp. 212, 217-222. GÓMEZ MORENO, M^a Elena: *La escultura del siglo XVII*. Madrid, 1958, p. 239. ANDERSON, Janet Alice: *Pedro de Mena...*, op. cit., p. 258. CLAVIJO GARCÍA, Agustín: "51. *Inmaculada*. Pedro de Mena.

distanciamiento con respecto al modelo de Alonso Cano. Mena representó a una Virgen que muestra una postura erguida y una actitud distante que la ennoblece y aporta un rasgo de realeza mediante la postura frontal de la cabeza, la mirada altiva y la posición de las manos en el eje central, a la vez que la humaniza representándola embarazada. Esto último se refleja visualmente en el vientre pronunciado y en la anchura de las caderas que, junto al manto amplio que la envuelve, crean el gran volumen característico de las Inmaculadas de Mena. Estas dos versiones son los modelos antecedentes de la versión de la catedral cordobesa y de las posteriores (antigua del Ángel Custodio de Málaga, la de las Carmelitas Descalzas de Madrid y la de Marchena⁴²). Todas tienen entre ochenta o un metro, menos las de Córdoba y Marchena que superan los dos metros, pues fueron realizadas para su exposición en retablo. En 1688 Mena dejó a su muerte casi terminada la *Inmaculada* encargada por el Duque de Arcos para Marchena, cuya imagen concluyó su discípulo Miguel de Zayas⁴³.

La posible Inmaculada de Mena que compitió con la creación de Pedro Roldán

Como hemos comentado anteriormente, Palomino fue el primero que mencionó que el obispo Fray Alonso de Salizanes convocó a los escultores Pedro Roldán y Pedro de Mena para que hicieran una *Inmaculada* con destino a la capilla que había dedicado a esta devoción en la catedral⁴⁴. El prelado eligió el modelo del artista granadino, pero la imagen del sevillano se quedó en la iglesia del convento cordobés de Nuestra Señora de Gracia, de padres trinitarios descalzos, donde se conserva. El profesor Jorge Bernal Ballesteros fechó hacia 1668 la escultura de Roldán⁴⁵, pero actualmente se descarta ese año y se acepta esta nueva fecha de 1679-1680. Mena no terminó la suya hasta final de año, pues en el testamento que redactó enfermo en diciembre de 1679 declaró que “estaba obrando” una imagen de dos varas para el obispo de Córdoba en dos mil ducados.

La historia de la devoción inmaculista de Fray Alonso de Salizanes y su relación con Mena se amplía con otra *Inmaculada* que pertenecía en 1949 al convento malagueño del Santo Ángel y llevaba varias placas metálicas en la que informaba del autor (Pedro de Mena), de la fecha de realización (1680) y de su cliente a través de un escudo (Fray

Murcia, Iglesia de San Nicolás”, en *Pedro de Mena, 1628-1688, III Centenario de su muerte (1688-1988*, catálogo de la exposición. Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989, pp. 258-259. GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena...*, op. cit., pp. 149-154.

42 SAURET GUERRERO, Teresa: “52. Inmaculada. Pedro de Mena...”, op. cit., pp. 260-262.

43 Esta imagen ha sido bien restaurada hace algunos años y ha estado últimamente en varias exposiciones, entre las que destacamos las dedicadas a la Inmaculada en Córdoba y Sevilla (2004). El historiador Jesús Aguilar cometió el error de fechar esta imagen de Marchena en 1679, cuando en 1688 estaba sin entregar. AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Pedro de Mena (1628-1688). Inmaculada (1679)”, en *Inmaculada, 150 años de la Proclamación del Dogma*, catálogo de la exposición. Córdoba, Cajasur, 2004, pp. 346-348.

44 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Parnaso español...* op. cit., p. 1080.

45 BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán...* op. cit., pp. 66-67 y 109-111.

Alonso de Salizanes). Esta imagen debe ser la que cita María Elena Gómez Moreno como vendida en Barcelona antes de 1963, porque llevaba la misma fecha (1680). Ningún estudio sobre Pedro de Mena ha vuelto a mencionarla ni la historiadora relacionó esta escultura con el encargo cordobés. En la fototeca Temboury se conserva una fotografía de una *Inmaculada Concepción* con los rasgos formales y estilísticos propios del estilo de las Vírgenes de Mena⁴⁶: la cabeza con marcada forma ovalada y postura frontal, el cuerpo en actitud hierática-majestuosa, el amplio manto azul envolviendo la figura y dejando ver apenas su túnica blanca en el pecho y en los pies, y las manos levemente unidas en el eje central con las características bocamangas fruncidas de la indumentaria femenina de las obras de Mena. Los encajes en los bordes deben ser una incorporación de las monjas que la tuvieron después.

La *Inmaculada* que estudiamos presenta gran volumen en la cadera y en el vientre, como reflejo de los rasgos femeninos exagerados de la mujer embarazada. La composición fusiforme y elegante del modelo canesco queda en segundo plano frente a la sublimación de la maternidad en una visión humanizada de la Reina de los Cielos. La escultura, que según el registro de Temboury mide 105 x 43 cm., pertenecía al convento del Ángel Custodio de Málaga por donación de una monja, cuyo nombre no revela la documentación de ese archivo. Mena interpretó este modelo en varias Vírgenes que llevan firma y fecha: 1674, antigua colección Brauner; 1676, iglesia de San Nicolás de Murcia; 1679, catedral de Córdoba; 1680, convento del Ángel Custodio de Málaga, que es la que estudiamos; 1686, Carmelitas Descalzas de Madrid; y 1688-1692, Marchena. Su discípulo Miguel de Zayas terminó esta última y siguió repitiendo el modelo en la *Inmaculada* del convento de MM. Capuchinas de Toledo⁴⁷. Todas estas imágenes llevan la luna de plata con las puntas hacia abajo. En la presencia de los ángeles podemos apreciar una evolución simplificadora desde los ángeles de pequeño tamaño sentados en la peana con los brazos en alto en acto de júbilo, como los dos de Brauner y los tres de Córdoba, hasta las cabezas de querubines a sus pies, como el que tiene la de Murcia y los tres del convento malagueño. La de Marchena no lleva ni ángeles ni querubines, tal vez, porque los haya perdido o Zayas no se los colocó.

Otro elemento característico de las esculturas de Pedro de Mena es la peana, en la que evolucionó el diseño canesco, aunque mantuvo la sencillez del juego de volúmenes que producen las molduras planas y curvas (bocel) con el cubo central, en la que coloca una o varias placas pequeñas de marfil o de metal con la firma y la fecha. El acabado final suele ser chapado en ébano, a veces de negro imitando esta calidad, o combinando el ébano con el carey. La peana de la Virgen que perteneció al convento malagueño

46 Legado Temboury, Biblioteca Cánovas del Castillo, Málaga. Foto nº. 3090. Autor: Serra. Año 1949. Hace diez años pudimos ver otras tres fotografías de esta *Inmaculada* que mostraban otros puntos de vista (laterales y espalda). En el fichero de datos, ver MENA. DAT. BIOG.17.9. Las monjas tuvieron escondida la imagen en 1931. Hace veinte años preguntamos a las monjas por la escultura, pero ninguna recordaba que hubiera estado en el convento.

47 NICOLAU CASTRO, Juan: "Inmaculadas firmadas de C. Coello y M. de Zayas en Toledo", *Archivo Español de Arte*, 118, 1984, pp. 384-386.

responde a este último modelo y su estructura presenta las mismas características de las que hemos descrito en las otras *Inmaculadas*, con la excepción de que la planta cuadrada de la base lleva las esquinas achaflanadas, como las versiones de tamaño grande (dos metros) de Córdoba y Marchena.

La Virgen del convento malagueño lleva una placa metálica dorada en cada lado: dos llevan textos alusivos a la Virgen; otra informa del nombre del escultor, la fecha y el lugar de realización; y la última muestra el escudo de armas del cliente que encargó la imagen: “Tota pulchra es / amica mea C / macula non es / inte Cp° 4 can.”, “Mulier amic / Sole luna fub / pedib, eius c° / Rona Stellar / duodecima”. Mena acostumbraba a colocar estas inscripciones en sus *Inmaculadas*, como las de Córdoba y Marchena. La tercer placa es la más interesante para nosotros (“Petrus de me / na Medrano / F. Malacae / anno 1680”) porque aporta la fecha de la escultura que coincide con entrega de la imagen de la capilla de la catedral cordobesa. Y la cuarta placa posee el escudo de armas del obispo Fray Alonso de Salizanes.

Según estos datos consideramos que fue la escultura que presentó al concurso, comentado por Palomino y ratificado por la documentación cordobesa, a la que después de obtenido el encargo y realizada la imagen de gran tamaño le puso las placas con el año 1680. Un argumento a favor de esta hipótesis son las dimensiones de esta escultura y la de Roldán, pues, como hemos dicho, hay demasiada diferencia de tamaño entre la del sevillano y la que Mena hizo para la catedral. La imagen que presentamos se instaló posiblemente en el oratorio de este prelado, de donde pasaría después a un convento de monjas de su Orden seráfica.

La sencillez del conjunto, el simbolismo mayestático de postura rígida y mirada perdida, y la simplicidad de la presencia de la luna apocalíptica con las puntas hacia abajo, dejando a la Virgen aparentemente en el aire, sintonizaban más con el ideal del franciscano que la dinámica interpretación, casi asuncionista, que hizo Pedro Roldán, aunque hoy esta última nos atraiga mucho más.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.



Fig. 1. Pedro de Mena, *Inmaculada* (1676). Iglesia de San Nicolás, Murcia.



Fig. 2. Pedro Roldán, *Inmaculada* (1679). Iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia, Córdoba.



Fig. 3. Pedro de Mena y Melchor de Aguirre, *Retablo y esculturas de la capilla de la Inmaculada Concepción* (1679-1681). Catedral, Córdoba. Foto Oronoz.



Fig. 4. Pedro Roldán, *Inmaculada* (detalle). Iglesia conventual de Nuestra Señora de Gracia, Córdoba.



Fig. 5. Pedro de Mena, *Inmaculada* (1680). Paradero desconocido, en 1949 estaba en el convento del Ángel Custodio de Málaga. Málaga. Diputación. Biblioteca Canovas del Castillo. Legado Temboury. MA-BCC(TEM).



Fig. 6. Pedro de Mena y Miguel de Zayas, *Inmaculada* (1688-1691). Iglesia de San Juan Bautista, antes en la iglesia de Santa María de la Mota, Marchena.