

MAESTRO Y DISCÍPULO. NUEVAS OBRAS DE ALONSO CANO Y PEDRO DE MENA

MASTER AND DISCIPLE. NEW WORKS BY ALONSO CANO AND PEDRO DE MENA

ÁLVARO PASCUAL CHENEL

Universidad de Valladolid, España

alvaro.pascual.chenel@uva.es

Resumen: Se presentan nuevas obras de los citados escultores en relación con el coleccionismo, el mecenazgo y el mercado escultórico tanto en la época de su creación como en el momento actual. De Alonso Cano podemos señalar la reciente aparición de un San Diego que ha de ponerse en relación con las esculturas de franciscano del propio Alonso Cano, así como con los modelos posteriores de su discípulo. De Pedro de Mena es especialmente importante un nuevo San Pedro de Alcántara que se debe al encargo de Antonio Manrique de Lara, amigo y cliente del escultor que en 1688 contaba con cinco obras del granadino. Añadimos algunas otras obras de Pedro de Mena que amplían su catálogo, sobre todo en ejemplos de Inmaculadas.

Palabras clave: Alonso Cano, Pedro de Mena, escultura, San Pedro de Alcántara, Inmaculada

Abstract: The aim of this proposal is to present new works of the mentioned sculptors in relation to collecting, patronage and sculptural market both at the time of its creation and at the present time. From Alonso Cano, we can point out the recent appearance of a San Diego that must be related to franciscan sculptures by Alonso Cano himself, as well as the later models by his disciple. Especially important is the identification of a new San Pedro de Alcántara by Pedro de Mena, which is due to the patronage of Antonio Manrique de Lara, a friend and client of the sculptor who owned five works by the artist in 1688. To these works we add some other works by Pedro Mena that extend its catalog, especially in examples of Inmaculadas.

Key words: Pedro de Mena, Alonso Cano, sculpture, San Pedro de Alcántate; Inmaculate

El éxito y valorización internacional cosechados por la obra de Pedro de Mena en los últimos años viene a ser el reflejo actual del elevado prestigio profesional y las altas cotizaciones alcanzadas por las obras del escultor en su propia época. Este renovado interés ha permitido el descubrimiento, aparición en el mercado y adquisición por algunos de los museos más importantes del mundo de un buen número de obras del escultor, que incrementan tanto cuantitativa como cualitativamente el catálogo de su producción, marcado por las constantes de la elevada calidad y la peculiar estética y personal estilo que supo insuflar a sus creaciones.

Pedro de Mena (1628-1688) se formó y aprendió el oficio con su padre Alonso de Mena en Granada¹. A la muerte de este en 1646 se haría cargo del fructífero obrador familiar junto a su hermano Alonso y su cuñado Juan Pérez Crespo. En 1652 vuelve a Granada Alonso Cano que marcará una decisiva influencia en el estilo de Pedro Mena que a partir de aquellos momentos se convertirá en su discípulo y colaborador, aprovechando sus enseñanzas y asimilando la técnica, los modelos formales, así como los postulados estéticos y plásticos, y el concepto escultórico del maestro, tal como ha sido repetidamente señalado por los especialistas. A pesar de que esta relación duró tan solo unos pocos años hasta la marcha de Cano a Madrid en 1657, su impronta será decisiva en el estilo de Mena, en su evolución posterior y en la creación de algunos de sus modelos más personales, exitosos y repetidos, especialmente en lo referente a los santos franciscanos (San Diego de Alcalá, San Antonio de Padua y San Pedro de Alcántara) y las

¹ La bibliografía sobre la vida y obra de Pedro de Mena es muy abundante en forma de monografías, tesis doctorales, catálogos de exposiciones, congresos específicos, recopilación documental y numerosos artículos sobre obras concretas. De modo general véase ORUETA Y DUARTE, Ricardo: *La vida y obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914 (edición facsímil, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1998); ORUETA Y DUARTE, Ricardo: “La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano”, *Museum*, 4, 1914-1915, pp. 123-142; *Pedro de Mena escultor. Homenaje en su tercer centenario*, 1628-1688, Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País, 1928; GALLEGO BURÍN, Antonio: “Pedro de Mena y el misticismo español”, *Boletín de la Universidad de Granada*, 7, 1930, pp. 3-28; GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, tomo, XVI, Madrid, Plus Ultra, 1957, pp. 227-260; LLORDEN, Andrés: “El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano”, *La Ciudad de Dios*, 168, 2, 1955, pp. 315-376; SÁNCHEZ-MESA, Domingo: “Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena”, *Archivo Español de Arte*, 159, 167, pp. 245-262; ANDERSON, Janet Alice: *Pedro de Mena, seventeenth century Spanish sculptor 1628-1688*, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1970 (Londres, 1998); *Pedro de Mena y Medrano. III centenario de su muerte (1628-1688)* Cat. Exp., Málaga, 1989; *Pedro de Mena y Castilla*, cat. exp., Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 1989; *Pedro de Mena y su época*, simposio nacional, 1990; GILA MEDINA, Lázaro y GALISTEO MARTÍNEZ, José: *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Universidad de Málaga, 2003; GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, escultor (1628-1688)*, Madrid, 2007; ROMERO TORRES, José Luis: *Pedro de Mena. The spanish Bernini*, Coll & Cortés Collection, Madrid, 2014.

Inmaculadas. En 1658 el propio Mena abandonó su ciudad natal para trasladarse con su familia a Málaga con el fin de ocuparse del importante encargo del coro catedralicio. Estableció allí definitivamente su obrador y, salvo esporádicas estancias en Madrid, Toledo y Granada, permaneció en Málaga el resto de su vida. Cano y Mena coincidirían aún en varias ocasiones en la ciudad en 1661 y 1665 cuando el racionero recibió varios encargos de la catedral. Gracias a su extraordinaria capacidad y calidad técnica y al característico lenguaje artístico que supo crear, Mena alcanzó en gran éxito y prestigio profesional y personal tanto dentro como fuera de nuestras fronteras recibiendo encargos de importantes clientes entre los que figuran nobles, altas jerarquías eclesiásticas, órdenes e instituciones religiosas, e incluso personajes relacionados con la realeza. Todo ello le granjeó asimismo notables logros sociales y económicos y fue nombrado escultor de la catedral de Toledo en 1663, familiar del Santo Oficio en 1678 y teniente alcalde de la fortaleza de Gibralfaro en 1679.

A partir de estos presupuestos mezclando el aprendizaje formal y técnico junto a su padre y el perfeccionamiento de su arte bajo la fuerte impronta e influencia de Cano, Mena evolucionará creando un estilo muy personal y característico en el que va abandonando la elegante y serena idealización de ascendencia canesca, para caminar por la senda de la sencillez de las formas y profundizar en un lenguaje que acentúa el mayor realismo y naturalismo de carácter concentrado, profundamente ascético, que se centra en la intensa expresión contenida del sentimiento religioso a través de la sabia utilización de los recursos expresivos en rostros, ojos y bocas; todo ello conseguido a través de unas extraordinarias dotes y habilidad formal y técnica en la talla.

Al poco de volver a su Granada natal, Alonso Cano recibe el encargo de la construcción de la iglesia y decoración interior del convento franciscano del Santo Ángel Custodio. Para el crucero del templo Cano debía tallar cuatro esculturas de gran tamaño de *San José con el Niño*, *San Diego de Alcalá*, *San Antonio de Padua* y *San Pedro de Alcántara*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada. El conjunto escultórico se llevó a cabo entre 1653 y 1656 y en él colaboró tan estrechamente con su maestro Pedro de Mena que resulta complejo distinguir y separar las partes exactas de la ejecución material que corresponden a cada uno de ellos, de modo que continúa siendo aún un tema discutido en la historiografía actual, tendiéndose a

considerar a ambos como autores conjuntos. Se trata de imágenes que destacan por su monumentalidad, elegancia y grandeza compositiva; cargadas de una belleza y expresión contemplativa serena y contenida, con un dinámico tratamiento de los ropajes y una perfecta fusión de los valores netamente escultórico (composición, modelado y tratamiento de las superficies y los volúmenes) junto a los pictóricos (policromía de las vestimentas y carnaciones)². En cualquier caso, lo que ahora nos interesa destacar es que estas obras marcarán el comienzo de unos prototipos y modelos de respectivos santos franciscanos que Mena profundizará y popularizará, creando algunas de sus figuras más logradas y características sobre todo en lo que a las series a pequeña escala se refiere.

Precisamente en relación con estas obras hemos de situar un *San Diego de Alcalá* de pequeño formato (70 cm), que ha de relacionarse con la mano de Alonso Cano (fig. 1) y con otras esculturas de pequeño tamaño ejecutadas por el maestro en aquellos años entre las que sin duda destacan la bellísima *Inmaculada* para el facistol de la catedral de Granada y el *San Diego de Alcalá* del Instituto Gómez Moreno-Fundación Rodríguez Acosta, en las que se condensan los ideales estéticos y conceptuales de la práctica escultórica que había creado Cano. En ellas hace gala de su maestría en la talla dotando a sus figuras de gran nobleza y belleza formal de carácter sereno e idealizado. Es característico de las esculturas de pequeño tamaño de esta época la marcada forma ahusada alcanzado su máxima plasmación en la mencionada *Inmaculada* y que puede apreciarse también en este *San Diego*. Al recoger por delante el amplio y grueso hábito, el santo ensancha su silueta a la altura de las caderas a la vez que la estrecha por los pies, consiguiendo así de modo verista el concepto fusiforme debido a las necesidades exigidas por el relato hagiográfico.

La obra está concebida con un punto de vista bajo (como la *Virgen de Belén* de la

² La bibliografía sobre Alonso Cano escultor es también numerosa. Véase de modo general, GÓMEZ-MORENO, Manuel: "Alonso Cano, escultor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1926, vol. II, 6, pp. 177-214; GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Alonso Cano*, cat. exp., Madrid, 1954; *Alonso Cano y su escuela*, cat. exp. Granada, 1968; *Centenario de Alonso Cano en Granada*, cat. exp., Granada, 1969; WETHEY, Harold: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983; URREA, Jesús: "Alonso Cano, escultor: su catálogo", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 237-250; SÁNCHEZ-MESA, Domingo: "Lo múltiple en Alonso Cano escultor", *Archivo Español de Arte*, 296, 2001, pp. 345-374; *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Granada, 2001; *Alonso Cano 1601-1667. Arte e iconografía*, cat. exp., Granada, 2002; *Alonso Cano en el legado Gómez Moreno*, cat. exp., Madrid, 2009.

catedral de Granada) y una elegancia y soltura compositiva de modelo suave y blando que concede a la talla un sereno movimiento en actitud de avanzar adelantando una pierna, y creando un delicado giro de cabeza de carácter profundamente plástico y muy similar al de otras obras de Cano como la mencionada *Virgen de Belén*. La cabeza presenta una frente ancha y cabello tallado en marcados mechones que forman surcos hacia la frente mientras las patillas terminan en forma apuntada. El rostro se configura con una marcada personalidad de rasgos finos y agudos, con la boca cerrada, pómulos y nariz prominente y orejas destacadas. Destaca también la consecución de una serena expresividad a través de la mirada baja con intensos ojos rasgados y cejas arqueadas. Cano consigue magistralmente y con aguda sensibilidad dotar a la figura de una mirada como absorta, melancólica, ensimismada y cargada de profundidad pensativa y carácter penetrante. La elegancia y blandura de modelado son patentes también en el modo de concebir y tallar los plegados del hábito, amplios y abundantes y con un carácter ondulante configurándose en especie de ondas de juego cóncavo-convexo.

Como decimos, todas estas características permitirían plantear su filiación canesca conectando esta obra de modo muy directo con algunas esculturas del artista en los últimos 15 años de su carrera tanto en pequeño formato como a gran escala. Ya se ha mencionado la Inmaculada de la catedral a la que podemos añadir otra en colección particular de similar intensidad en la mirada³. Pero sobre todo ha de relacionarse este San Diego con otras figuras de santos franciscanos que Cano talló por aquellos años y que comparten estilo, estética y concepción. Obviamente destaca el San Diego ya citado de la Fundación Rodríguez Acosta, con el que coincide en buena medida, aunque también introduciendo pequeñas variantes que amplían la tipología, sobre todo en lo que al movimiento y al modo de recoger el hábito se refiere. Al igual que éste último la policromía es sobria y austera, de tendencia pictórica propia del periodo final de Cano y que, además, conviene mucho a la imitación del tejido de estameña del hábito franciscano, aspecto en el que Pedro de Mena será un verdadero maestro.

Obviamente, ha de mencionarse en relación con este San Diego el de gran tamaño del Convento del Santo Ángel ya mencionado, en cuya ejecución Mena colaboró con su maestro Cano y que vendría a ser el trasunto a mayor escala del pequeño San Diego. Ambos coinciden

³ *Mystery of Faith. An eye on Spanish sculpture 1550-1750*, cat. exp., Londres, 2009, n.º 6, pp. 84-94.

en elegancia, pose, empaque y concepción estética, aunque de nuevo con sutiles diferencias tanto en la posición de las manos, el giro de la cabeza y el movimiento, que confieren al de pequeña escala una gran plasticidad.

Tampoco ha de olvidarse la importancia del dibujo como base del proceso creativo, que además resulta especialmente relevante en el caso de Alonso Cano, uno de los artistas españoles de los que se conservan un buen número de ellos en los que el aspecto escultórico en diseños de retablos es muy destacado. Se observa por ejemplo en el caso del dibujo *proyecto para un altar con la figura de san Diego de Alcalá*, de la Kunsthalle de Hamburgo, en el que precisamente Cano planteó una escultura cuyo diseño resulta muy cercano a las esculturas que comentamos⁴.

Estos son los modelos de inspiración para las versiones posteriores de Pedro de Mena en las que el escultor imprime su propio sello y estilo, tendente como dijimos a un mayor naturalismo, realismo y expresión extática, mirando de frente al espectador o con la mirada perdida en lo alto, distanciándose así del carácter de idealismo introspectivo canesco. Ente los ejemplares de Mena destacan el del Museo de San Diego que es virtualmente idéntico a otro que estuvo en el convento de las Maravillas de Madrid (actual iglesia de los santos Justo y Pastor) y figuró en la exposición de orfebrería y ropas de culto en el Museo Arqueológico Nacional⁵ sin que haya noticia de su paradero actual. Las fotografías conservadas muestran la gran similitud entre ambos salvo por ligeras variantes en el modo de sostener el hábito. A estos ejemplares se unen las versiones del convento de San Antón de Granada, el del Museo de Arte Sacro de Vitoria, o la colección Masaveu⁶.

El característico realismo, la técnica, los recursos expresivos y los valores plásticos y estéticos de Mena pueden apreciarse en otra escultura recientemente aparecida. Se trata de un *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa* que resulta especialmente interesante por varios motivos (fig. 2). En primer lugar, por su elevada calidad técnica y formal que se aprecia en la talla de los plegados del hábito, la policromía y el conseguido naturalismo expresivo del rostro, con un carácter retratístico muy propio de Mena en este tipo de obras. En segundo lugar, por su

⁴ *Dibujos españoles de la Kunsthalle de Hamburgo*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 54-55; VÉLIZ, Zahira: *Alonso Cano. Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Botín, 2011, p. 472.

⁵ *Exposición de orfebrería y ropas de culto (Arte Español de los siglos XV al XIX)*, Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Madrid, 1941.

⁶ ROMERO TORRÉS, José Luis: "San Diego de Alcalá", en *Pedro de Mena...*, *op. cit.*, pp. 158-169.

iconografía, pues añade un ejemplar único en el catálogo de Mena, ampliando la tipología de una de sus creaciones más originales y logradas, de las que talló una numerosa serie de versiones que demuestran su éxito; además de ser con diferencia el mejor exponente de los escasos ejemplares escultóricos conocidos de esta iconografía concreta como detallaremos. Constituye también un caso excepcional al pertenecer a un grupo escultórico de dos piezas⁷, ya que la mayoría de obras de Mena son independientes aunque formen pareja como la también larga serie de *Ecce Homo* y *Dolorosa*⁸, y son escasos los ejemplos de grupos que se conozcan o conserven.

A la hora de abordar la iconografía de San Pedro de Alcántara, tanto Alonso Cano como Pedro de Mena se ajustan a las descripciones físicas del personaje y a los retratos grabados que circulaban en la época como los de Luca Ciambelano⁹.

Una de las primeras descripciones del aspecto de Pedro de Alcántara con el que ha pasado a la historia es la que proporciona la misma Santa Teresa de Ávila en sus escritos recordando sus encuentros con el franciscano:

“En todos estos años, jamás se puso la capucha, por grandes soles y aguas que hiciese, ni cosa en los pies, ni vestido, sino un hábito de sayal, sin ninguna otra cosa sobre las carnes, y este tan angosto como se podía sufrir, y un mantillo de lo mismo encima [...] Su pobreza era extrema y su mortificación en la mocedad, que me dijo que le había acaecido estar tres años en una casa de su Orden y no conocer a ningún fraile si no era por el habla; porque no alzaba los ojos jamás [...] Era muy viejo cuando le vine a conocer, y tan extrema su flaqueza, que parecía hecho de raíces de árboles. Con toda esta santidad era muy afable, aunque de pocas palabras, si no era con preguntarle”¹⁰.

A partir de aquí se fijó la iconografía divulgada por las citadas estampas, adquiriendo un notable impulso durante el siglo XVII como parte de la propaganda desarrollada por la orden franciscana en el proceso para canonizar al beato fray Pedro de Alcántara, sirviéndose para ello

⁷ Desgraciadamente nada se sabe de la talla de Santa Teresa que debía acompañarle, desconociéndose su paradero e incluso si se conserva. Tampoco se conserva el rosario que san Pedro llevaría en origen en la mano derecha.

⁸ ROMERO TORRES, José Luis: “*Ecce Homo and Mater Dolorosa*”, en *Pedro de Mena, op. cit.*, pp. 110-137; PALIZA MONDIATE, Maite: “Dos obras inéditas de Pedro de Mena: una pareja de bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* en una colección particular”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 45, 2014, pp. 79-100.

⁹ Existen importantes estudios sobre el tema. Entre ellos los de CASTRO, Manuel: “San Pedro de Alcántara en el arte”, *Archivo Ibero-Americano*, 1962, pp. 563-715; ANDRÉS ORDAX, Salvador: “Iconografía Teresino-Alcantarina”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1982, pp. 301-322; *San Pedro de Alcántara y su tiempo. Exposición iconográfica*, cat. exp., Cáceres, Diputación de Cáceres, 1990; ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila, 2002; SALES FERRI, Andrés y MORI, Donato: *Imaginería europea de San Pedro de Alcántara*, Ávila, Instituto Gran Duque de Alva-Diputación de Ávila, 2004.

¹⁰ Santa Teresa de Jesús, *Libro de Vida*, capítulo 27.

de su asociación con la popular y recientemente canonizada (1622) Santa Teresa, que había conocido al fraile en Ávila en 1561 y cuyo apoyo permitió a la carmelita proseguir con la reforma de su orden.

El poder de la imagen fue desde luego un importante elemento de persuasión para impulsar y fomentar la causa de la canonización, materializada finalmente en 1669. Como consecuencia, el tema tuvo un gran interés y se multiplicaron las representaciones. Los biógrafos de san Pedro de Alcántara relatan expresamente el episodio de la confesión a santa Teresa cuando estando una vez en Ávila “visitó a la V. S. Teresa, la qual confería las cosas de su espíritu cada día, confesándose con él el tiempo que allí estuvo”¹¹. En una información incluida en el proceso de beatificación se le describe como “hombre corpulento y de buena estatura, buen rostro, color bajo, la cabeza grande y muy calva y unas arrugas grandes en la frente”¹².

La creación de la iconografía del personaje planteaba retos novedosos a los artistas pues obligaba a ajustarse a unas descripciones fisionómicas reales y específicas, combinándose el retrato con la representación de una escena de carácter religioso no muy lejana en el tiempo.

Así pues, Mena contaba con un buen repertorio tanto textual como gráfico al que recurrir a la hora de establecer su personal interpretación del tema¹³. También las composiciones de su maestro Cano pudieron haber influido, pues algunas de sus pinturas y dibujos parecen haber inspirado la postura concreta del santo, al igual que sucede con sus diferentes versiones de santa María Magdalena como veremos.

Así se observa por ejemplo en el *san Juan Evangelista* y el *Santiago Apóstol* de Alonso Cano del Louvre, de las que se ha destacado el carácter escultórico que Cano confería a su pintura, demostrando una vez más la versatilidad de su autor en ambas disciplinas y su habilidad para enriquecerlas aportando matices de la escultura a la pintura y viceversa. Junto a ellos podrían mencionarse también la figura de Cristo en el lienzo de *Cristo y la Samaritana* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, o las de la Virgen en los dibujos de *la visión de San Agustín* de la Courtauld Gallery de Londres y la *aparición de la Virgen a san Félix Cantalicio* del Museo del Prado. Es interesante comprobar como el estudio de paños, plegados y claroscuros formados por éstos, resultan muy similares a los que observamos en la escultura de San Pedro de

¹¹ ANDRÉS ORDAX, Salvador: “Iconografía...”, *op. cit.*, p. 309-310.

¹² *Ibid.*, p. 304.

¹³ ROMERO TORRES, José Luis: “Pedro de Mena, el coro de la Catedral de Málaga y algunas fuentes de inspiración”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 16, 2014, pp. 92-100.

Alcántara.

Ello vendría a insistir en la tesis unánimemente aceptada y ampliamente difundida en los últimos años de la lógica convergencia e interdependencia formal que llegaron a tener las dos disciplinas en España, así como sus estrechos lazos conceptuales y compositivos¹⁴.

Debió existir también una fuente grabada con la representación específica del episodio de la confesión¹⁵, pues se conocen algunas pinturas que coinciden casi punto por punto en la composición, pose y postura que presenta la escultura, con lo que debieron manejar fuentes comunes. Entre ellas destaca el lienzo de Luca Giordano en la iglesia napolitana de Santa Teresa a Chiaia, que resulta prácticamente idéntico en composición, lo que indica de modo claro tanto la circulación y uso de fuentes gráficas comunes, como los frecuentes intercambios artísticos del sur peninsular con los territorios napolitanos de la monarquía¹⁶.

A partir de todas estas referencias Mena concibió su personal interpretación del tema creando un modelo muy original. El hecho poco común de que un personaje de aspecto conocido y no tan lejano en el tiempo fuera elevado a los altares en la misma época en que vivió el escultor, hacía que Mena tuviese que ajustarse de manera fiel a su fisonomía, una condición que convenía mucho a su característico estilo realista.

Se conocen numerosas versiones de San Pedro de Alcántara tallados por el escultor granadino que representan al santo en pie, en actitud extática y la mirada perdida hacia el cielo recibiendo la inspiración divina para escribir, con la pluma y el libro en la mano. Además de similar pose, todos ellos comparten su carácter estático y sobrio, de gran virtuosismo en el tallado de la cabeza y el rostro, con un profundo estudio anatómico de gran realismo en la representación de las arrugas y los signos de la edad y la penitencia, así como un elevado grado de perfección en la consecución naturalista de los plegados y en la simulación/imitación del

¹⁴ Esta teoría sirvió de hilo discursivo para la exposición de la National Gallery de Londres y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, *The Sacred Made Real*, 2009. Véase al respecto también por ejemplo los estudios de ATERIDO, Ángel: "Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión", en *La imagen religiosa de la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Casa de Velázquez, Madrid, 2008, pp. 151-170; o CRUZ CABRERA, José Policarpo: "Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina", en, CRUZ CABRERA, José Policarpo: *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca. Relaciones e influencias*, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 53-90.

¹⁵ Aunque no hemos podido localizar la fuente grabada del episodio, todo parece indicar que debió de existir.

¹⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Arte e iconografía...op., cit.*, pp. 189-191.

aspecto y la textura del áspero tejido ordinario de lana. En todos los casos coincide en retratar a san Pedro con el rudo y áspero hábito de estameña propio de la orden franciscana, insistiendo además a través de una sobria pero muy certera, convincente y verista policromía que juega con los tonos pardo-grisáceos, en representar los remiendos para aludir así de modo claro a la pobreza y extremada austeridad tanto de la orden como del propio personaje, elementos recurrentes en los procesos de canonización. Tal como se ha señalado, este tratamiento en la policromía del hábito procede de Cano, pero Mena lo lleva a un escalón superior al incorporar/introducir el detalle distintivo de los grandes remiendos a partir de su excepcional *San Francisco* de la catedral de Toledo convirtiéndose a partir de entonces en un elemento característico de su estilo¹⁷.

De modo general la larga serie de san Pedros de Alcántara se divide en dos tipos, aquellos ejemplares en los que le representa sin la capa corta o manto propia de la descalcez franciscana sobre los hombros, y los que si la llevan. La introducción de este detalle quizá se deba a la proliferación de su imagen tras la canonización en 1669¹⁸. Entre los primeros se encuentran los del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, convento de San Antón de Granada, Museo Marés de Barcelona o el de la parroquia de Santiago en Montilla. La obra que nos ocupa pertenece al segundo grupo, en el que se incluyen las versiones del Museo de Bellas Artes de Cleveland, el convento trinitario de San Ildefonso de Madrid, el de colección particular, el del Museo Nacional de Arte de Cataluña, o el que ha figurado recientemente en el comercio madrileño, repitiendo el detalle del doblar de una de las puntas de la capa hacia atrás¹⁹.

Como en el resto de versiones, destaca el profundo sentido naturalista y expresivo del rostro, así como del estudiado juego de plegados y arrugas del hábito, que imitan el efecto producido en la tela por el cordón ajustado a la cintura y por la torsión del cuerpo y la posición sedente. Es característico la talla del marcado pliegue en V del pecho, de carácter quebrado, que se prolonga de manera ondulante en el resto del hábito jugando con los intensos valores plásticos del claro-oscuro y confiriendo un efecto más dinámico a la figura, como en el *San Francisco*

¹⁷ ROMERO TORRÉS, José Luis: "San Pedro de Alcántara", en *Pedro de Mena, op. cit.*, p. 152; <http://www.collcortes.com/art.php>

¹⁸ Ibid., pp. 152-153.

¹⁹ Alcalá subastas, 14-15 de diciembre de 2017, lote, 981.

recientemente vendido²⁰. Este tipo de plegados resultan muy cercanos también a los del San Diego de Alcalá del Museo de San Diego o a los de aspecto “húmedo” que presentan algunas de sus Inmaculadas, como las del arzobispado de Granada, colección particular, iglesia de san Nicolás de Murcia, iglesia de San Antolín de Tordesillas o la del real monasterio de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús en Madrid. Dentro del reducido número de grupos escultóricos conocidos de Mena²¹, hay que mencionar por las estrechas similitudes estilísticas y formales con este San Pedro, la *Virgen con el niño* de la iglesia de Purchil en Granada, pero sobre todo la *Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua* del Museo de Málaga. En esta última obra se puede apreciar con claridad en la figura de la Virgen la proximidad compositiva, técnica, estilística y conceptual. En cuanto a la policromía de las carnaciones, es característico de Mena la preferencia por el tipo de carnación mate con tonos cerúleos o rosados que aumentan la expresión e incide en el realismo²².

A pesar de las limitaciones que el tema imponía, Mena hace gala de una gran profesionalidad, originalidad y capacidad creativa en sus diferentes ejemplares de San Pedro de Alcántara, al introducir en todos ellos pequeñas variantes que los individualizan, evitando así caer en la mera repetición mecánica seriada, al igual que hace también en sus *Ecce Homo* y *Dolorosa*²³. Se puede apreciar en los ligeros cambios en las poses y posturas (de los que obviamente este San Pedro es el mejor ejemplo), pero sobre todo en la marcada autonomía de los rostros, que parecen evolucionar en la edad aparentada por el santo, al que vemos envejecer y arrugarse en las diversas versiones.

Se conocen un buen número pinturas que representan esta iconografía concreta de la confesión. Mucho menos numerosos son los ejemplos escultóricos, que los especialistas habían ya considerado de la escuela de Pedro de Mena a partir de un original no conocido hasta ahora. Aunque de inferior calidad, repiten fielmente este modelo del maestro. Entre ellos el más cercano es el que se conserva en la iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo. Otro hay en la

²⁰ <http://www.collcortes.com/art.php>

²¹ Véase por ejemplo últimamente GARCÍA LUQUE, Manuel: “Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el *Lavatorio* de Pedro de Mena”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25, 2013, pp. 61-74.

²² SÁNCHEZ-MESA, Domingo: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971, pp. 155-167.

²³ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena*, *op. cit.*, pp. 127-129; PALIZA MONDUATE, Maite: “Dos obras inéditas de Pedro de Mena...”, *op. cit.*, p. 81.

casa madre de las hermanas de la Compañía en Sevilla y otro de mayor tamaño en la ermita de Bembibre de León considerado como de escuela napolitana. A ellos cabe añadir el grupo en el que el santo está sentado en un sillón, conservado en el convento de jerónimas de Madrid y también relacionado con Mena²⁴.

Uno de los aspectos más sugerentes en relación con esta obra es el de la identificación del encargo y su procedencia malagueña. Para ello hay que remontarse al Madrid de 1562, más de un siglo antes de su ejecución, donde nace Gregorio López Madera, hijo del médico de Carlos V y Felipe II²⁵. Famoso jurista, catedrático de la universidad de Alcalá, caballero de la orden de Santiago, oidor del consejo de Castilla con Felipe III y Felipe IV, su faceta más conocida es la de escritor, con su famosa obra *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*. Era también un pintor aficionado, amigo del pintor y tratadista Vicente Carducho. Reunió una magnífica colección de pintura con obras de Rafael, Tiziano y Bassano. Su posición y cargos en la corte le permitieron tratar a los personajes más destacados de su época como Quevedo, Lerma, Olivares, y por supuesto los reyes Felipe III y Felipe IV. Su obra *Excelencias* tuvo como objeto entre otros la legitimación de la supremacía de la España católica frente a la Francia de Enrique de Navarra. Esta promoción del carácter católico español, le llevó a dedicar un libro a los santos de Granada y sus reliquias, así como a destinar sumas de dinero y tomar parte activa en el proceso para la canonización de Santa María de la Cabeza. También escribió un postulado en defensa de la Inmaculada Concepción, causa compartida por la orden Franciscana. Su apoyo a la orden fue también material, y en 1624²⁶ cedió bienes y terrenos para la fundación de un convento franciscano en Granada. Murió en 1649, con casi noventa años. Gregorio López Madera casó dos veces. La primera con doña Baltasara Godínez, con la que tuvo tres hijas. La que ahora nos interesa es doña Isabel de Madera Godínez que casó a su vez con Juan Manrique de Lara. De este matrimonio nació Antonio Manrique de Lara y Madera, señor del mayorazgo de Cazalla (1619- ca. 1688)²⁷ y poseedor también del mayorazgo de su abuelo Gregorio López Madera.

²⁴ ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Iconografía...", *op. cit.*, p. 310; ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Arte e iconografía...*, *op. cit.*, pp. 189-192.

²⁵ Véase GARCÍA BALLESTEROS, Enrique, MARTÍNEZ TORRES, José Antonio: "Una historiografía en tiempos de Felipe II. Las *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*", en MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.): *Felipe II (1598-1998), Europa dividida, la monarquía católica de Felipe II*, Madrid, Parteluz, 1998, tomo 4, pp. 149-169; MARTÍNEZ TORRES, José María: *Esclavos Imperios y Civilización (1555-1778)*, CSIC, Madrid, 2010, pp. 81-90.

²⁶ CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Santuarios Marianos de Andalucía Oriental*, Madrid, 1998, p. 118.

²⁷ El inventario de bienes es de 1688, por lo que su fallecimiento debe situarse en torno a esa fecha. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *op. cit.*

Tras haber seguido a su abuelo desde la infancia, a la muerte de este en 1649, Antonio Manrique de Lara se instala en Málaga por tener ahí su mayor patrimonio heredado de su padre, señor de la Casa Cazalla. Fue teniente alcalde de las fortalezas de Málaga (recordemos que Pedro de Mena fue nombrado alcalde de la fortaleza de Gibralfaro en 1678) y mantuvo estrechas relaciones con la orden franciscana como lo había hecho su abuelo. Al parecer, este personaje fue amigo personal de Pedro de Mena. El inventario de sus bienes fechado en 1688 testimonia que conservaba cinco obras del artista en su casa, el palacio de Buenavista (actual museo Picasso), entre ellas una Santa Teresa y un San Pedro Alcántara junto a una Dolorosa, San Antonio de Padua y un San Francisco de Paula²⁸. La enumeración seguida de las obras en el documento deja dudas en cuanto a la relación de ambas imágenes. Sin embargo, el testamento de su nieto Fernando Chacón Manrique en 1731 aclara “ítem declaro que tengo en mi poder el oratorio y alhajas de que se compone, que pertenecen al mayorazgo del Sr. D. Gregorio López Madera, y por agregación que hizo a dicho mayorazgo mi abuela la Sra D^a Inés Collado, por su testamento, de dos hechuras de San Pedro de Alcántara y Santa Teresa de Jesús de mano de Pedro de Mena”²⁹. De la mujer de Antonio Manrique de Lara, Inés Collado Pacheco, descrita por Luis Salazar y Castro como “de ilustre calidad”, solo sabemos que en 1655 su marido consiguió que el adosado convento de San Agustín derribara un muro para facilitar el acceso de su mujer a la iglesia directamente desde su jardín. Es ella quien, seguramente ya viuda, agrega la composición de San Pedro Alcántara confesando a Santa Teresa al mayorazgo de su marido.

Así pues, quizá el encargo atendiera al deseo de Antonio Manrique de Lara de celebrar la canonización de otro santo español manteniéndose fiel al legado de su abuelo de exaltar las grandezas católicas del reino de España. Por otra parte, conviene recordar también que su hija menor profesó en un convento de carmelitas descalzas, con lo que el matrimonio debió ser muy devoto de Santa Teresa. A este respecto, hay que señalar asimismo que la historia de la familia está relacionada con la propia santa de Ávila. Gregorio López Madera había casado por segunda vez con doña Paula Porcel Peralta. Esta señora era viuda desde 1598 del capitán Álvaro Cepeda de Ayala, pariente de santa Teresa, con el que había tenido entre otros a don Luis Cepeda de

²⁸ ROMERO TORRES, José Luis: “El artista, el cliente y la obra de arte”, en *Pedro de Mena y Medrano. III centenario de su muerte (1628-1688)*, Cat. Exp., Málaga, 1989, pp. 104-105.

²⁹ LLORDEN, Andrés: “El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Notas y documentos del archivo notarial malagueño”, *La Ciudad de Dios*, 1955, 168, p. 375; LLORDEN, Andrés: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental, siglos XV-XIX: datos inéditos del Archivo de Protocolos para la historia del arte de la ciudad de Málaga*, Ávila, 1960, pp. 155-156.

Ayala Peralta (nacido hacia 1591), que debió vivir con su madre y su padrastro Gregorio López Madera buena parte de su vida. López Madera y Paula Porcel no tuvieron hijos y la partición de los bienes del matrimonio debió ser complicada al no haber hijos del mismo, pero si herederos de enlaces previos³⁰.

María Manrique de Lara, hija mayor de Antonio Manrique de Lara e Inés Collado Pacheco, será quien herede el mayorazgo de Madera y el de Cazalla, fusionándose con el de su marido, Fernando Chacón y Enríquez, primer conde de Mollina, y de ahí pasará al hijo de ambos, Fernando Chacón Manrique, en cuyo citado testamento de 1731 aparecen recogidas las esculturas.

A partir de 1732 se pierde la pista. Lo más probable es que un descendiente de la familia Mollina acabará donando la imagen a una institución religiosa malagueña a lo largo del siglo XIX, como en el caso de la Dolorosa que figura como Nuestra Señora de las Angustias en el mencionado inventario de Antonio Manrique de Lara de 1688, identificada con la donada por la X condesa de Mollina a la iglesia de la Victoria³¹.

Málaga sufrió el asedio de las tropas napoleónicas y posteriormente fue saqueada y castigada (1810-1812)³² afectando gravemente su patrimonio, que se dispersó y redujo todavía más con la desamortización de Mendizábal³³ (1836). Pero nada provocó mayor destrucción que la quema de iglesias de mayo de 1931. Aunque difícil de estimar, se sabe de más de 30 obras del escultor que se perdieron en los incendios (entre ellas dos de sus obras más conocidas, la Virgen de Belén y el Cristo de la Buena Muerta de la iglesia de Santo Domingo, o el San Pedro de Alcántara y la Virgen de las lágrimas de la iglesia de los Santos Mártires). Para evitar destrucciones y profanaciones de imágenes religiosas, fieles y ciudadanos las salvaron en sus propias casas. Fue una práctica generalizada, como en el caso de la imagen de la iglesia de la Victoria, que fue hospedada por unos particulares hasta el verano de 1931 y posteriormente expuesta en la catedral, por ofrecer mayores garantías de seguridad. La Guerra Civil añadió más pérdidas³⁴. Es en alguno de estos contextos donde hemos de buscar las condiciones y fechas de los siguientes cambios de ubicación y propiedad del San Pedro de Alcántara confesando a Santa

³⁰ Agradecemos profundamente la ayuda del profesor Rafael Girón Pascual (universidad de Córdoba) que amablemente nos ha proporcionado esta valiosa información.

³¹ ROMERO TORRES, José Luis: "El artista, el cliente...", *op. cit.*, p. 105.

³² Muy revelador es el informe de Bienes Artísticos de la provincia de Málaga de 1865.

³³ Casualmente uno de los inmuebles desamortizados en este periodo fue el convento de San Pedro de Alcántara, que fue derribado para levantar en su lugar la actual plaza del Teatro.

³⁴ Se pueden ver en los informes de pérdidas de obras artísticas en Archivo Histórico Nacional, Causa General.

Teresa. Hoy Málaga conserva solo una fracción de las obras que llegó a tener del artista, y exceptuando una de sus obras cumbre, el coro de la catedral, un buen número de ellas se perdieron o dispersaron entre los siglos XIX y XX. De este modo, este San Pedro de Alcántara constituye una significativa adición al corpus de Pedro de Mena, destacando por su singular iconografía, indudable atractivo estético y excelente calidad formal.

Otra de las más notables esculturas de Pedro de Mena es su impresionante Santa María Magdalena conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. El escultor granadino viajó a la corte en 1663. Fue un viaje fructífero pues consiguió el título de escultor de la catedral de Toledo para la que ese mismo año esculpió su célebre *San Francisco de Asís*, que habría de tener también una hondísima repercusión posterior. En Madrid los jesuitas le encargaron la realización de una Magdalena como penitente destinada a su casa profesa en la capital, que sería esculpida al año siguiente una vez de regreso en Málaga. Para llevar a cabo su escultura, Mena se inspiró en otra talla de idéntico tema que se conserva al menos desde 1615 en las Descalzas Reales, relacionada con la producción de Gregorio Fernández. A estas referencias se podría añadir el dibujo de la Biblioteca Nacional, cuya atribución a Cano ha ido variando³⁵. En cualquier caso, parece Mena debió conocer la obra de las Descalzas para ejecutar a partir de ella su propia versión, consiguiendo crear a partir de ese modelo otra de sus obras maestras más originales, que ejercerá una poderosa influencia en los artistas posteriores que abordaron el tema. Mena sublima el modelo precedente ahondando en el realismo y el sentimiento ascético y místico tan característicos de su obra.

La creación de Mena tuvo un inmediato reconocimiento contemporáneo como obra maestra. Así lo demuestra el hecho de que el propio escultor realizase una versión más pequeña de su obra para la capilla de Santa Gertrudis en la iglesia de San Martín de Madrid, tal como relata Palomino. Asimismo, en el inventario de la colección de la Condesa de Villaumbrosa de 1702 figuraba “una Magdalena en su urna de ébano, hechura de Pedro de Mena”³⁶. En el destruido retablo de la iglesia de la Magdalena de Alcalá de Henares había otra que lo presidía,

³⁵ VÉLIZ, Zahira: *Alonso Cano. Dibujos*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, n° 104, p. 216. No se incluye como obra de Cano en el catálogo razonado de dibujos de Alonso Cano de 2011.

³⁶ Véase de modo general la ficha de la obra incluida en *Lo sagrado hecho real. Pintura y escultura española 1600-1700*, cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2010, n° 23, pp. 150-153, con la bibliografía previa.

así como un ejemplar más desaparecido en una iglesia del barrio de Salamanca de Madrid³⁷. A ellas hemos de añadir la que estaba en la colección Félix Valdés en Bilbao que, a juzgar por la fotografía conservada de la Casa Moreno, es de una calidad excepcional y muy cercana a la de Alcalá de Henares³⁸. En estas tres últimas se sustituye el tejido de palma por una ajada túnica sin mangas que deja totalmente al descubierto el hombro derecho. A partir de dichos precedentes que establecen y fijan la iconografía del tema se realizaron diversos ejemplos, copias y versiones con escasas variantes, difundándose el modelo tanto a finales del siglo XVII como durante el XVIII. Entre ellas destaca el espectacular simulacro de Luis Salvador Carmona en la iglesia parroquial de Torrelaguna, en la que el escultor vallisoletano hace alarde de su prodigiosa técnica y de su admiración por los modelos de Mena, que repite también en la santa María Egipciaca del Museo Nacional de Escultura, así como en otras obras inéditas³⁹.

Terminaremos señalando brevemente algunas otras obras inéditas de Pedro de Mena. Entre ellas dos Inmaculadas que responden a los dos modelos fundamentales que desarrolló a lo largo de su carrera, y de los que se conocen también un buen número de ejemplares. Una siguiendo el modelo canesco (fig. 3), similar a la del arzobispado de Granada, y la otra su versión más personal en la que el amplio manto adquiere un mayor volumen y desarrollo ensanchándose notablemente (fig. 4), como en las versiones de la iglesia de San Nicolás de Murcia, Museo Sorolla, colección particular, monasterio de madres Carmelitas Descalzas de Santa Taresa de Jesús de Madrid, museo de San Antolín de Tordesillas, o la acabada por su discípulo Miguel de Zayas para Marchena entre otras. Ambas presentan las características estilísticas y técnicas de Pedro de Mena tanto los peculiares rasgos del rostro de forma ovalada y expresión seria, nariz respingona y ojos rasgados, como en el tallado de los plegados del manto y el pelo en forma de finos mechones largos y delgados de aspecto apelmazado como si estuviesen mojados⁴⁰. Finalmente, aludimos a un *Niño Jesús dormido* (fig. 5), que ha de ponerse en relación

³⁷ *Pedro de Mena y Castilla, op. cit.*, pp. 10-15 y n.º 28, pp. 76-77.

³⁸ Desconozco el paradero de esta obra.

³⁹ En la actualidad preparo un estudio sobre algunas obras inéditas del artista, entre las que figuran otra santa María Egipciaca o Magdalena, una bellísima Virgen con el Niño, una impactante cabeza degollada de San Pablo, un San Antonio de Padua, o un pequeño San Francisco.

⁴⁰ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, op. cit.*, pp. 85-92; 149-154; ROMERO TORRES, José Luis: "Virgin of the Immaculate Conception", en *Pedro de Mena, op. cit.*, pp. 92-108; *El triunfo de la imagen. Tesoros del arte sacro restaurados por la comunidad de Madrid*, cat. exp., Madrid, 2015, pp. 221-224.

directa con algunas otros de su producción, entre los que destaca el que figura en la *Virgen y el Niño* de la colección Granados, el de la desaparecida *Virgen de Belén* de la iglesia de Santo Domingo, el de la *Virgen de Belén* del museo catedralicio de Granada, o el del museo del Monasterio de Santa Ana de Málaga⁴¹.



Figs 1. y 2. Alonso Cano, *San Diego de Alcalá*, 1652-1660 ca, colección particular. Fotografía cedida por el propietario / Pedro de Mena, *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa*, 1659-1679 ca, colección particular. Fotografía cedida por el propietario

⁴¹ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena, op. cit.*, pp. 129-138; ROMERO TORRES, José Luis: “Virgin and Child”, en *Pedro de Mena, op. cit.*, pp. 60-91.



Figs. 3. y 4. Pedro de Mena, *Inmaculada Concepción*, 1658-1665 ca, colección particular.
Fotografía cedida por el propietario / Pedro de Mena, *Inmaculada Concepción*, 1674-1688 ca,
colección particular. Fotografía cedida por el propietario



Fig. 5. Pedro de Mena, *Niño Jesús dormido*, 1665-1675 ca, colección particular. Fotografía
cedida por el propietario