
Francisco González Luque*

UNA INMACULADA INÉDITA DE PEDRO DE MENA EN EL PUERTO DE SANTA MARÍA

AN UNPUBLISHED IMMACULATE BY PEDRO DE MENA IN EL PUERTO DE SANTA MARÍA

Resumen: Una reciente donación particular ha dado a conocer públicamente (merced a su incorporación al repertorio devocional de la Basílica Menor de Nuestra Señora de los Milagros de El Puerto de Santa María) la imagen de una Inmaculada firmada por Pedro de Mena. No obstante, dada la ausencia de documentación que constata tal autoría, no se ha asumido acríticamente esta, sino que se ha procedido a confirmar o refutar su autenticidad a través de un pormenorizado análisis iconográfico, morfológico y estilístico de la pieza y biográfico del mencionado artista. El resultado de este estudio permite atribuir esta hasta ahora desconocida imagen a dicho escultor.

Abstract: A recent private donation has made publicly known (thanks to its incorporation into the devotional repertoire of the Minor Basilica of Our Lady of Miracles in El Puerto de Santa María) the image of an Immaculate Conception signed by Pedro de Mena. However, given the absence of documentation that confirms such authorship, this has not been uncritically assumed, but rather its authenticity has been confirmed or refuted through a detailed iconographic, morphological and stylistic analysis of the piece and biography of the aforementioned artist. The result of this study allows us to attribute this hitherto unknown image to said sculptor.

Palabras clave: Inmaculada, Barroco, Escultura, Pedro de Mena, El Puerto de Santa María

Keywords: Immaculate, Baroque, Sculpture, Pedro de Mena, El Puerto de Santa María



Inmaculada Concepción de Pedro de Mena y vitrina. Basílica menor de Ntra. Sra. de los Milagros. El Puerto de Santa María. Foto: Autor.

* Licenciado en Historia del Arte. Catedrático de Geografía e Historia en Instituto de Enseñanza Secundaria. Correo electrónico: pagonlu@hotmail.com. Fechas recepción, evaluación y aceptación: 10/08/2022; 19/IX/2022 y 13/X/2022.

Presentación

La incorporación de una nueva imagen al repertorio devocional y patrimonial de una ciudad siempre es un acontecimiento de gran importancia. Si la pieza, además, está firmada por uno de los artistas más interesantes del barroco español, la alegría es máxima. Y si encima de todo esto ha sido donada libre y desinteresadamente por un anónimo particular en lugar de incorporarla al mercado del arte es un gesto que debemos agradecer y por el que todos debemos felicitarnos. Nos estamos refiriendo a la talla de Inmaculada Concepción de pequeño formato que desde agosto de 2021 enriquece desde el doble punto de vista religioso y artístico el ya de por sí rico y variado patrimonio de la Basílica Menor de Ntra. Sra. de los Milagros de esta ciudad.

Por el interés de la obra se hacía necesario presentarla al público en un artículo en el que destaquen a modo de introducción aspectos generales relativos al concepto y dogma de la Inmaculada, su trascendencia artística en el arte barroco español y al autor de la obra, Pedro de Mena, en el contexto de la escuela granadina de imaginería barroca. Mayor extensión merecerá la propia imagen donada, con apartados dedicados a lamentar la escasez de datos históricos que podemos aportar y analizar su iconografía, morfología y estilo. También contiene el estudio referencias a otros complementos de la misma: corona, ráfaga y vitrina donde se custodia esta interesante Inmaculada¹.

1. La Inmaculada Concepción

1.1. El dogma

El término “Inmaculada Concepción” se refiere a la concepción de la Virgen María en el seno de Ana, su madre, sin pecado original. El catolicismo defiende que fue preservada por Dios de toda mancha por estar destinada a ser madre de Cristo. Dicha creencia consiste en aceptar que María fue una criatura excepcional, el único ser mortal concebido sin ese pecado (de ahí la advocación como “Inmaculada”). La proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción se debe al Papa Pío IX. Fue el 8 de diciembre de 1854 cuando con la bula *Ineffabilis*

¹ Reitero mi sincera gratitud al anónimo donante por tan loable actitud, al párroco de la basílica por aceptar dicha donación y a ambos por permitirme realizar el presente estudio. Asimismo vaya nuestro agradecimiento dirigido a la Revista de Historia de El Puerto por su excelente disposición para facilitarnos su publicación.

*Deus*² se ponía fin a una controversia que arrancaba de la Edad Media y que enfrentó incluso a sectores de la propia Iglesia³.

1.2. El barroco español y la Inmaculada Concepción

El movimiento inmaculadista se propagó en el XVI, gracias a órdenes religiosas (franciscanos, jesuitas y carmelitas, principalmente), al clero secular, hermandades y algunas autoridades civiles, unidos en la defensa de considerar a María sin mancha. Se trataba de apoyar los postulados de la Contrarreforma emanados del decreto del Concilio de Trento en que se afirmaba que “*el pecado original no afectaba a María*”, frente al protestantismo que rechazaba el culto a la Virgen. Una vez generalizado su culto el arte no cesaría de reflejar el tema de la Inmaculada Concepción.

La defensa de la monarquía hispánica será una de las razones por la que se convertirá en uno de los temas preferidos por la clientela y artistas, sobre todo del arte barroco desde comienzos del siglo XVII materializado en celebraciones y festejos públicos, erección de triunfos (el primero, precisamente, en Granada en 1621, a cargo de Alonso de Mena, padre del escultor que nos ocupa) y retablos callejeros. La Inmaculada como protagonista absoluta continuó apareciendo en innumerables muestras de escultura, pintura, cerámica, grabado, labores textiles (bordados de los estandartes conocidos como “simpecados”, en alusión a esa concepción sin mancha de María) y otras facetas artísticas.

Aunque artistas del renacimiento representaron el tema desde mediados del siglo XVI, será la plástica barroca la que se haga eco de esta iconografía de manera más contundente. El fervor inmaculadista de la época unido al valor pedagógico de las imágenes emanado de Trento tendrán como consecuencia la explosión de sus representaciones en dicho estilo y con modelos que permanecerán vigentes hasta bien avanzado el XVIII. Podemos afirmar que ningún artista pudo sustraerse de su representación a lo largo de la Edad Moderna.

² “Definimos, afirmamos y pronunciamos que la doctrina que sostiene que la Santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de culpa original desde el primer instante de su concepción, por singular privilegio y gracia de Dios Omnipotente, en atención a los méritos de Cristo-Jesús, Salvador del género humano, ha sido revelada por Dios y por tanto debe ser firme y constantemente creída por todos los fieles (...)”.

³ Los dominicos negaban que la Virgen María hubiera sido concebida sin pecado, frente a los franciscanos, sus más firmes defensores que desde el siglo XIII propiciarían su culto y celebración.

Expresividad, mayor o menor dinamismo o hieratismo en la figura y tratamiento del ropaje e inclusión de variedad de atributos van a caracterizar escuelas y focos en pintura y escultura barroca española. Paulatinamente, la imagen de María se va liberando de los símbolos de las letanías asociadas a la variante iconográfica de la *Tota pulchra*, aunque permanecerán los ángeles (alrededor o en la base), la luna y la serpiente bajo los pies.

Los mejores representantes de la pintura española, desde época temprana hasta el pleno barroco, dejaron sus versiones de Inmaculada Concepción representándola como la Mujer apocalíptica⁴. En cuanto a escultura, desde comienzos del XVII descuellan varias escuelas en el panorama artístico español porque la devoción hacia la Inmaculada incidió en todas las regiones. Serán las sevillana, granadina y castellana, especialmente, las que mejor reflejen desde el XVI ese fervor, que irá en aumento y se hará imparable hasta la proclamación del dogma a mediados del XIX. En Castilla será la escuela de Valladolid, encabezada por Gregorio Fernández (se le han documentado hasta ocho imágenes de Inmaculada en las décadas de los años veinte y treinta del XVII) la que abandere su materialización en tallas de gran espiritualidad y excelente factura a modo de arquetipos diferentes a los creados en otras zonas.

En Andalucía, como en otros lugares, habría que hablar mejor de focos, ya que en los últimos años se ha venido investigando en la formación y consolidación de varios núcleos aportando nuevas perspectivas más allá de la tradicional división en dos escuelas, sevillana y granadina. En esta incidiremos más adelante por ser la obra que tratamos de un escultor de Granada afinado media vida en Málaga, época a la que pertenece la Inmaculada de El Puerto de Santa María investigada.

Una de las obras escultóricas más influyentes de la imaginería hispalense⁵ del siglo XVII es la versión que Martínez Montañés talló para la parroquia de El Pedroso (Sevilla) hacia 1608, aunque menos famosa que la de la Catedral de Sevilla

⁴ Pintores castellanos como Sánchez Cotán, Carreño, Antolínez, Pereda, Rizi, Solís, Coello, etc.; sevillanos como Herrera el Viejo, Roelas, Pacheco y el mismo Velázquez; los focos granadino y malagueño con Alonso Cano, Bocanegra y Niño de Guevara, entre otros, el extremeño Zurbarán o los valencianos Orrente y Ribera destacaron en pintar variantes de esta iconografía. Y en la segunda mitad del siglo XVII contamos con las diferentes y admiradas versiones de Murillo, entre otros pintores.

⁵ Para una rápida visión de la iconografía de la Inmaculada en Sevilla, con textos e ilustraciones, puede consultarse el siguiente enlace: <http://www.rafaes.com/INMACULADA-PRINCI-PAL.htm>. Consulta: 20 julio 2022.

(h. 1630), aunque entre los antecedentes y obras posteriores, la nómina de Inmaculadas supera las quince esculturas, la mayoría manteniendo el clásico modelo iconográfico. Las representaciones de imagineros como Núñez Delgado, López Bueno, Juan de Mesa, los Ribas, Pimentel, Cano y Roldán en el XVII serían continuadas por las de Duque Cornejo, Hita del Castillo, Cristóbal Ramos o Cayetano Acosta en el siguiente en Andalucía occidental.



Inmaculadas en la escuela sevillana de imaginería barroca del siglo XVII.

Izda: Martínez Montañés (Parroquia de Ntra. Sra de Consolación de El Pedroso, h. 1608. Foto: JI Filpo C. Dcha: Pedro Roldán (Trinitarios de Córdoba, 1680). Foto: Pedro Rimg (web "Cordobapedia).

2. La imagen de la *Inmaculada* de Pedro de Mena en El Puerto de Santa María

2.1. Ficha de catálogo

Nombre: *Inmaculada Concepción*

Materiales y técnicas: imagen de talla completa en madera policromada (encarnada y estofada), peana de madera y carey, luna, corona y ráfaga de plata.

Medidas: 50 x 26 x 25 cm.⁶

Fecha: 1681.

Autor: Pedro de Mena Medrano.

Inscripción con firma y fecha en un borde de la peana: “*Ps, DE MENA MEDRANO / Ft MALACAE ANNO / 1681*”.

Estilo y escuela: Barroco,
Granada/Málaga.

Estado de conservación: deficiente.

Propiedad: Basílica de Ntra. Sra. de los Milagros. El Puerto de Santa María.
Donación anónima de particular.

Localización actual: Sacristía de la Basílica Menor de Ntra. Sra. de los Milagros.
El Puerto de Santa María.



⁶ Los 50 cm. de altura comprenden desde la luna hasta la cabeza, sin corona. Luna y globo terráqueo miden 10 cm. La peana, 14 cm. La altura total de la imagen sería de 74 cm. La anchura de 26 cm. se entiende entre los extremos laterales del manto. Si se le añade la ráfaga, 37 cm. La profundidad de 25 cm. está comprendida entre el volumen más sobresaliente del manto a la altura de la cintura y el pliegue dorsal más marcado.

2.2. Escasez de datos históricos

En la sacristía de la Basílica Menor de Ntra. Sra. de los Milagros se conserva una Imagen de la Inmaculada Concepción en el interior de una vitrina. Ambas piezas proceden de una propiedad particular y han sido donadas a esta parroquia de El Puerto de Santa María en agosto de 2021. Aunque sea brevemente, consideramos de interés remontarnos hasta lo que las fuentes nos permitan respecto a dicha propiedad y al acto mismo de su donación, lamentando que los datos históricos que poseemos sean tan escasos.

Perteneció a una colección privada y se ha transmitido por sucesivas herencias hasta el actual propietario y donante. No existe documentación escrita que avale algunos datos relevantes relacionados con su antigüedad y, por tanto, poco podemos aportar al presente estudio ya que ignoramos su primitiva procedencia, cliente, encargo, precio, destino, etc. Sí tenemos constancia, en cambio, del autor (Pedro de Mena Medrano) y la fecha en que fue tallada (1681) gracias a la placa conservada en la peana que soporta la imagen que analizaremos.

Únicamente podemos exponer la información obtenida a través de fuentes orales, principalmente de su donante, a quien agradecemos también desde estas páginas habérsela suministrado. Las referencias a la propiedad de tales bienes muebles son escasas y no se remontan más allá de mediados del siglo XIX, cuando su propietaria era D^a Antonia Prada Guillén. Originaria de Lora del Río se afincó en El Puerto de Santa María junto con su hermano Manuel, veterinario de profesión. En 1860 adquieren un inmueble que convertirán en su residencia en la calle San Juan n^o 15. Al parecer, la imagen de la Inmaculada y la vitrina que la preserva fueron trasladadas en carro desde la localidad sevillana de origen hasta El Puerto.

La misma fuente añade que Manuel Prada Guillén⁷ tuvo dos hijas. La mayor y soltera, María de la O Prada Rubio, recibió en propiedad la talla de la Inmaculada por herencia, tal como era tradición familiar: la imagen debía pasar a la heredera no casada y devota de cada generación. La otra hija, Dolores, contrajo matrimonio con Manuel María Fernández Martínez ante esta Inmaculada y tuvo diez hijos. De ellos, la menor, Ana María Fernández Prada, heredó dicha talla por permanecer soltera y decidió interrumpir dicha tradición al comprobar que

⁷ Hemos sabido que, además de su profesión de veterinario, fue a finales del siglo XIX vicepresidente de la Sociedad “Liga de cazadores” de El Puerto, según noticia publicada en el periódico “El Guadalete” del 25 de julio de 1899.

los tiempos y las costumbres cambian, es decir, cuando o bien no quedaron solteras de hecho, estas no se caracterizaban precisamente por la devoción a la imagen o, simplemente, por deseo de la anterior propietaria de legarla a alguna sobrina que cumpliera con este requisito (católica practicante de comprobados sentimientos religiosos). Hizo testamento universal en favor de una sobrina con la que compartió domicilio y esta, con pleno derecho, dispone donar la imagen de la Inmaculada a la Basílica Menor de Ntra. Sra. de los Milagros, entre otras razones, porque esta parroquia estuvo muy vinculada a la familia “desde tiempos inmemoriales”, asegura la donante.

Es todo cuanto hemos podido averiguar hasta ahora. Ignoramos cómo llegó una imagen tallada en Málaga en 1681 a un veterinario loreño en el siglo XIX, si este la adquirió en algún anticuario o, a su vez, también la recibió en herencia de antepasados o por cualquier otra eventualidad. Sí sabemos que la producción de Pedro de Mena está muy dispersa debido a su gran fama por haber sabido aproximar lo religioso a lo humano y a que muchas de sus tallas eran de pequeño formato, como la que tratamos. Como viene reconociéndose, “*muchas obras pertenecieron a colecciones particulares* (algunas se conocían por inventarios locales) *ya desaparecidas y cuyos fondos se ignora a donde fueron a parar*”⁸. Otras acabarían en anticuarios para ser vendidas o subastadas en el mercado del arte pero algunas serían cedidas a conventos, iglesias o museos como fruto de donaciones de sus propietarios, como es probable que hubiera ocurrido con la que estamos estudiando.

Cerramos el apartado aludiendo al “*Documento de donación de bienes muebles*” fechado en agosto de 2021. En él se indica la comparecencia de la persona donante (que prefiere permanecer en el anonimato) y el párroco de la Basílica Menor de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María, el reconocimiento de capacidad legal para formalizar tal escritura y la exposición de motivos que justifican la donación por parte del propietario de los siguientes bienes muebles: una vitrina de madera acristalada y tres esculturas alojadas en su interior que representan a la Inmaculada Concepción, dos santos de pequeño formato (san Francisco y san José), todos libres de cargas y contienda judicial alguna. A continuación se expresa la intención, voluntaria y consciente, de donación pura y gratuita de los mismos a la citada parroquia y la aceptación de tales bienes por parte de D. Antonio Sebastián Sabido Salguero como representante de la misma. Finalmente, en el documento se indica que tal donación queda sometida a la

⁸ Gila Medina, L. (2007:78).

condición de que dichas imágenes “*se expongan al culto en alguna dependencia de la parroquia o formen parte de los fondos museísticos de la misma durante toda la vida del donante*”.

2.3. Iconografía

Las principales fuentes que inspiraron a los artistas a la hora de representar la Inmaculada Concepción de María se encuentran en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Así, se fundamenta en la descripción que hace el Génesis de la mujer que vence al pecado, simbolizado en una serpiente, a la que Dios increpa por su osadía al engañar a nuestros primeros padres tentándoles en el Paraíso terrenal⁹. La Virgen se asocia, pues, a la nueva Eva que, al aplastar la cabeza del ofidio, está venciendo el mal para colaborar en la redención de la humanidad. En el Cantar de los Cantares María se vincula a la “novia” elogiada por el “esposo” y su representación artística se plasma en el modelo conocido como *Tota pulchra*, simplificación del verso “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*” (Toda tú eres hermosa, amiga mía, y mancha no hay en ti, Cant. IV, 7).

Esta iconografía, complementada con los símbolos de la Letanía Lauretana, se considera un claro precedente de la Inmaculada al representar a María rodeada por los atributos que resaltan su pureza. Sus manifestaciones plásticas más interesantes datan del siglo XV a partir de grabados alemanes para alcanzar gran difusión por España y Francia y terminar consolidándose sus representaciones en el siguiente. En el XVII este modelo se fusiona con la imagen de la mujer del Apocalipsis descrita por san Juan evangelista: “*Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza*” (Ap. 12, 1).

Otras fuentes para la representación plástica de la Inmaculada proceden de grabadores alemanes, flamencos y holandeses de dichas centurias, aportando elementos comunes como la imagen de María erguida y coronada, rodeada de mandorla de luz, sobre una luna creciente y con frecuencia dominando el dragón.

Quizá en el arte español, la iconografía definitiva proceda de las recomendaciones que el tratadista y pintor Francisco Pacheco nos dejó en su *Arte de la*

⁹ «Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu linaje y el suyo: esta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el talón» (Gn. 3:15).

pintura (1649), con lógicas diferencias entre interpretaciones pictóricas y escultóricas. En esta obra se recoge que la Virgen María debe representarse como una adolescente de hermosas facciones, cabellera dorada, vestida de túnica blanca y manto azul, coronada de doce estrellas y resplandores y bajo sus pies se dispone la luna con las puntas hacia abajo “*para que alumbrara a la Muger que estava sobre ella, recibiendo la Luna la luz del Sol*”¹⁰. También anota el consejo de incluir ángeles portando sus atributos y el dragón “*a quien la Virgen quebró la Cabeça, triunfando del pecado original*”¹¹.

La postura y actitud de María, disposición de cabeza y manos, cabellera e indumentaria variarán ligeramente en los distintos escultores y pintores pero la mayoría ha tenido en cuenta estas fuentes iconográficas comentadas y algunos de los variados símbolos citados: color del ropaje, estrellas y/o rayos solares circundando la figura, corona, luna, nubes, ángeles, orbe y dragón. En cuáles de esos atributos se ha detenido Pedro de Mena para interpretar la imagen de Inmaculada conservada en El Puerto de Santa María incidiremos a continuación.



Símbolos en la base de la Inmaculada de Mena en El Puerto de Santa María. Foto: Autor.

¹⁰ Según otras interpretaciones, el astro bajo los pies de María simboliza a san Juan Bautista, que mengua con la aparición del Sol de Justicia, Jesucristo.

¹¹ Pacheco, F. (1871: 87-88).

En la base de esta talla Pedro de Mena ha incorporado elementos imprescindibles en esta iconografía por su elevado contenido simbólico. De arriba hacia abajo aparecen luna, cabezas de angelitos, globo terráqueo y serpiente¹². La luna, de plata, se representa en cuarto creciente con las puntas hacia abajo¹³. Adosadas a esta figuran tres cabezas aladas de querubines, una en la parte central y otras colocadas simétricamente en los laterales. Se representan con rostros infantiles mofletudos, de frentes amplias, pequeños ojos rasgados, barbillas pronunciadas y peinados con cabellos rubios cortos de pequeños mechones. Dichas cabezas descansan en alas doradas rodeando el cuello¹⁴. Bajo la luna y ángeles, la Tierra se representa como una esfera de madera policromada de azul y decorada con espirales doradas¹⁵. Alrededor se enrosca la figura de una serpiente, variante del dragón apocalíptico como encarnación del mal, trasunto del demonio que tentó a Adán y Eva en el Paraíso terrenal para cometer el consiguiente pecado original¹⁶. En este caso lo vemos engullendo con sus fauces abiertas una manzana mientras mira hacia arriba entre despavorido y desafiante. Se recuerda, así, la promesa divina acerca de que María aplastaría su cabeza, a modo de nueva Eva destinada a reparar la falta de la primera mujer para así librar a la humanidad del mal.

¹² A veces la Virgen María simplemente se eleva sobre una nube adornada con angelitos. Esa masa nubosa sirviendo de escabel aparece en pocas tallas de este imaginero (Toledo y Seminario de Málaga, por ejemplo).

¹³ El error de representar las puntas de la luna hacia arriba parece justificarse en escultura por dificultades técnicas, de modo que también el globo lunar es sustituido por el terráqueo y la media luna se le superpone, como en esta talla portuense. Salvo contadas excepciones en que aparece un aro circular de plata con un rostro de perfil en su base (las imágenes de Tordesillas, Saucelle y Madrid lo tienen) o con las puntas hacia arriba (Museo Sorolla), en todas las demás Inmaculadas Mena las muestra con estas hacia abajo, normalmente en cuarto creciente.

¹⁴ En otras representaciones angelitos de figura entera revolotean alrededor de esta base o se sientan en ella con brazos alzados y en dinámicas actitudes. Cuando se reducen a cabezas aladas su número oscila entre una (en el centro, como en la versión de Murcia), tres (Inmaculadas de Valladolid y El Puerto) o más, sin que falten ambas representaciones alternadas.

¹⁵ La presencia del globo terráqueo en las Inmaculadas de Mena escasea. Los de cristal fueron sustituidos por otros de yeso o madera cuando esos se rompen. A veces se pintaba con adornos de motivos marianos. Podemos verlo en una de las primeras Inmaculadas (la del Arzobispado de Granada, de 1658) y en una de las últimas (precisamente en la de El Puerto, fechada en 1681).

¹⁶ Pedro de Mena, como otros imagineros, desobedeció a Pacheco que recomendaba no incluir el reptil porque su fealdad desentonaba con la belleza y agrado de la pureza de María.

3. El autor: Pedro de Mena

3.1. La escuela granadina de escultura

Los planteamientos religiosos, el objetivo propagandístico, el impulso de monarquía, jerarquías eclesiásticas y nobleza, etc. ya comentado, son igualmente válidos para la imaginería granadina. Si acaso convendrá recordar también como debió ser particularmente importante en esta ciudad el hallazgo en el Sacromonte de los llamados “libros plúmbeos” en 1595. En ellos se apreciaron alusiones a la creencia en que la Virgen María fue concebida sin pecado original y fueron considerados auténticos por el arzobispo Pedro de Castro, quien, al hacerse cargo del arzobispado hispalense continuará en esta diócesis su defensa activa del culto a la misma. En efecto, este cobra impulso en Granada a fines del siglo XVI¹⁷. Uno de los primeros ejemplos es la conservada centrando el retablo mayor de san Jerónimo, obra de Vázquez el Joven. Este maestro castellano ejerció gran influencia en los modelos de Pablo de Rojas, quien también intervino en dicho retablo, toda una lección de escultura para el arranque de esta escuela y coetáneo con el citado descubrimiento.

Al igual que ocurre en otras escuelas y focos artísticos, Granada comienza a forjar su estilo en imaginería desde el siglo XVI y lo prolongará hasta bien avanzado el XVIII. Partiendo de un temprano renacimiento, evolucionará hasta un evidente manierismo y protobarroco, fijará temas, modelos y características en pleno siglo XVII y su realismo barroco para desembocar en el sofisticado rococó de la siguiente centuria. Obligatoria (sobre todo teniendo en cuenta el modelo iconográfico de Inmaculada que nos ocupa ahora) hay que remontarse a los antecesores de Pedro de Mena, entre los que deben destacarse a imagineros como Pablo de Rojas¹⁸, Alonso de Mena, padre del autor de la imagen de El Puerto¹⁹,

¹⁷ Suele citarse como precursores de esta escuela a partir de las influencias extranjeras y castellanas impuestas desde el reinado de los Reyes Católicos a artistas como Fancelli, Ordóñez, Bigarny o Florentino, así como las aportaciones de Siloé, Orea, Aranda, Pesquera, Vázquez el Joven o Turín.

¹⁸ Pablo de Rojas (m. 1611) ha pasado a la historia de la escultura no solo por haber sido maestro de Martínez Montañés sino por ser uno de los iniciadores de la escuela granadina manteniendo el ideal de belleza clásica y equilibrio hasta desembocar en un incipiente realismo más propio del nuevo estilo barroco. Sus Inmaculadas (se conservan al menos cinco imágenes en Granada) extenderán un modelo repetido con ligeras variantes por Andalucía. Véase Martín Rosales, F. y Rosales Fernández, F. (2000). Peinado Guzmán, J.A. (2015: 47-66) y (2012: 667-673).

¹⁹ Alonso de Mena (m. 1646) dirigió un importante taller de escultura que enlaza el quehacer de Rojas con Cano y Pedro de Mena. Una de las aportaciones más interesantes fue precisamente su tratamiento del tema de la Inmaculada Concepción, de cuyo modelo se le conocen más de diez imágenes documentadas y varias más atribuidas, todas con características que veremos repetidas en el resto de imagineros de la escuela granadina. Peinado Guzmán, J.A. (2014).

Bernardo de Mora y el polifacético y extraordinario artista Alonso Cano²⁰. Tan interesante como imposible por falta de espacio sería dedicarle unas líneas a dichos imagineros para comprobar las influencias y préstamos artísticos adquiridos por Pedro de Mena a partir de las esculturas de ellos dedicadas a la Inmaculada. Menos relación con este tendrían otros artistas de esta escuela granadina como Bernabé Gaviria y los Hermanos García o José²¹ y Diego de Mora, que enlazarán con la generación de imagineros del XVIII (Risueño y Ruiz del Peral, entre otros). Como expresara hace mucho tiempo M^a Elena Gómez Moreno, “*cuando muere Cano Pedro de Mena ya ha triunfado en Málaga y en el joven José de Mora alienta una personalidad genial. La renovación de la escultura granadina era ya un hecho*”²².



Inmaculadas en la escuela granadina de imaginería barroca del siglo XVII. Izda.: Alonso de Mena (San Matías de Granada, primer tercio). Autor: JC. Madero López. Dcha.: Alonso Cano (catedral de Granada, 1655). wikipedia.org/wiki/Archivo:Inmaculada_del_fascistol.jpg.

²⁰ Alonso Cano (m. 1667) dejará una huella permanente en Pedro de Mena a raíz de compartir taller antes de la marcha de este a Málaga. Además de las Inmaculadas que dejó durante su estancia en Sevilla, la más afamada data de su período granadino, la que talla para el fascistol de la catedral en 1655 que, a juicio de muchos críticos, traspasa las fronteras del ámbito granadino para servir de referente y arquetipo para escultura y pintura, perviviendo en Mena y la saga de los Mora durante el siglo XVII.

²¹ Peinado Guzmán, J.A. (2014).

²² Gómez Moreno, M^a E. (1958: 221).

3.2. Síntesis biográfica, etapas y características de sus obras²³

Desde un punto de vista personal, sus biógrafos coinciden en considerar a Pedro de Mena un hombre tranquilo, ordenado, sociable, disciplinado, sencillo y religioso. Casó dos veces y tuvo catorce hijos de los que solo le sobrevivieron cinco y todos tomaron hábitos religiosos. A lo largo de su trayectoria profesional, desarrollada entre su Granada natal y Málaga, recibió encargos desde toda España y es uno de los artistas con obra más dispersa.

La biografía y la producción de Pedro de Mena puede dividirse en varias etapas, básicamente relacionadas con sus lugares de residencia, influencias recibidas y atendiendo a criterios estéticos y estilísticos. La primera de ellas transcurre en Granada, entre su nacimiento (1628) y su traslado a Málaga (1658). Recibe formación de su padre, Alonso de Mena, de cuyo taller se hará cargo tras su muerte en 1646. Ahí conocerá a Bernardo de Mora y a un joven Pedro Roldán que se formó en dicho obrador entre 1638 y 1647, año en que se traslada a Sevilla. Su profunda religiosidad le vinculará a varias instituciones eclesíásticas (fue, además, hermano mayor de varias cofradías granadinas) y se reflejará en su imaginería. Durante cinco años (1652-57), como ya hemos indicado, Cano trabaja en el taller de Mena y dicho contacto -amistoso y profesional- repercutirá en mutuas colaboraciones y en un mayor perfeccionamiento técnico, formal e iconográfico (tipos, modelos, propuestas) en Pedro de Mena.

Con toda esa formación inicia su etapa malagueña para finalizar la sillería del coro de su catedral. Será un trabajo impactante y origen de sucesivos y múltiples encargos recibidos por el renombre que va adquiriendo en la ciudad y entorno. Dicho prestigio social, junto a la escasa competencia en materia de escultura en Málaga entonces, posibilitarán su estancia futura en ella. Esta fama profesional llega hasta la Corte, adonde viajará permaneciendo en Madrid y Toledo un par de años.

²³ El escultor Pedro de Mena fue un artista muy reconocido ya en su tiempo y su obra se difundió mucho, sobre todo en Andalucía y Castilla. Ha sido objeto de investigación y estudio desde que en el siglo XVIII Palomino lo incluyera en su famoso libro *Vidas...* (1724) y Ceán Bermúdez en su *Diccionario...* (1800), pasando por todos los historiadores del XIX (Gómez Moreno, Torres Acevedo, Lentenach y Amador de los Ríos), XX (Orueta, Tormo, Gallego, M^a Elena Gómez Moreno, Martín González, Hernández Díaz, Orozco, Sánchez Mesa, Llorden, Anderson, Angulo y Bernal) hasta los más recientes trabajos monográficos de Gila Medina, Romero de Torres, García Luque y Blanca López ya en el nuevo siglo XXI.

Sus imágenes están impregnadas del realismo típicamente barroco de que supo hacer gala a lo largo de su producción imaginera, ya sea en las obras de pequeño formato, las que mayor fama le dieron, como en las de tamaño natural. Ese profundo naturalismo se aprecia en la intensidad expresiva y dramática de sus figuras, de silueta alargada y dotadas de gestos contenidos, cargados de emoción con cierto tono melancólico. Desde su contacto con Alonso Cano los especialistas aprecian como los rostros de sus personajes, sobre todo los femeninos, son más ovalados, con ojos rasgados, nariz de perfil más estrecho, boca de labios finos más reducida, cuellos más alargados y cabellos -sobre todo castaños y rubios- largos, sueltos y ondulados. Resulta muy interesante también el virtuosismo técnico en la talla, observable en la mayoría de sus obras, especialmente en el tratamiento del ropaje (perfiles largos, rectos, con pliegues realistas y en ocasiones con remates de túnicas y mantos a base de muy delgadas láminas de madera que aparentan telas finísimas) y el empleo de la policromía en las encarnaduras e indumentaria que visten, con tonos muy contrastados y delicada ornamentación. Fue igualmente típico en sus imágenes la utilización de postizos como dientes de marfil, ojos y lágrimas de cristal, pestañas de pelo natural, etc.

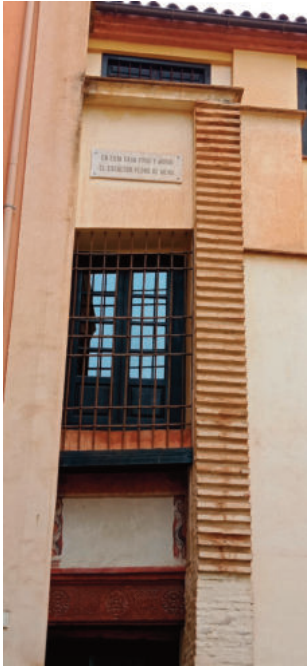
3.3. Mena en Málaga

El panorama artístico malagueño era, en líneas generales, muy similar al de otras ciudades y escuelas del país: una clientela profundamente religiosa (nobles, eclesiásticos, cofrades y particulares enriquecidos y fervorosos) encargaba obras de escultura y pintura a los artistas que poco a poco iban cobrando fama dentro del esplendor del barroco del siglo XVII. En el campo de la imaginería, antes de la llegada de Mena a Málaga venían trabajando en la ciudad algunos discípulos de Pablo de Rojas, como los hermanos Gómez para la catedral, órdenes religiosas, parroquias y cofradías. También se contrataban obras en la vecina Granada, llegaban ecos de la escuela sevillana con Ortiz de Vargas y Fernández de Mora y en los años treinta se encargaron asimismo obras al turolense Micael de Alfaro y al ubetense Pedro de Zayas, afincados en la ciudad²⁴.

Algunos autores diferencian en esta etapa malagueña, la mitad exacta de su vida (1658-1688), entre los primeros veinte años, considerados de madurez y plenitud, de la decadencia desde 1678 hasta su muerte, por la necesaria intervención del taller. De esa época destacamos el citado viaje a Madrid, donde conocerá otras obras de Cano, Pereira, Sánchez Barba y otros escultores castellanos

²⁴ Gila Medina, L. (2007: 36).

y donde también se dará a conocer. Es preciso citar el nombramiento de maestro mayor de la catedral de Toledo, en la que dejó una imagen de san Francisco que recibió muchos elogios, y la talla de otra obra muy famosa, la Magdalena penitente. De vuelta a Málaga, se suceden los contactos y encargos con miembros del clero, aristocracia y burguesía y su fama se incrementa. Vive en sucesivas residencias en el entorno de la catedral²⁵, ostenta una respetable posición y lleva una vida desahogada²⁶.



Fachada y patio de la casa-taller de Mena en la calle Afligidos de Málaga. Fotos: Autor.

²⁵ En la calle Afligidos de Málaga, en las proximidades de la catedral y del convento del Cister, donde profesarían dos hijas suyas, tenía su residencia Pedro de Mena. Adquirida en 1679, en ella dispuso el taller en la planta baja y la vivienda familiar en la alta. Actualmente dicho inmueble, uno de los escasos ejemplos de arquitectura doméstica malagueña del siglo XVII, tras su rehabilitación (conserva patio porticado, escalera, algunas dependencias primitivas y carpintería original) es sede del Museo Revello del Toro.

²⁶ Esta existencia holgada fue posible no sólo por sus trabajos artísticos (cotizaba sus obras a precios elevados: una *Inmaculada* policromada, por ejemplo, costaba 2.000 ducados) y algún cargo (fue teniente de alcalde del castillo de Gibralfaro) sino también por la posesión de varias propiedades (se le conocieron hasta seis viviendas en Málaga) y su dedicación a ciertos negocios que le proporcionaron cuantiosos ingresos. Otra prueba de su situación afortunada fue la propiedad de tres esclavos.

Nos interesa especialmente ese último período porque en 1681 firma la Inmaculada de El Puerto que estudiamos. Pero dos años antes Mena contrajo la peste, enfermó y las secuelas diezmaron su salud sin que llegara a reponerse del todo. En ese 1679 había contratado la Inmaculada de la catedral de Córdoba y dos años después esculpe también las estatuas orantes de los Reyes Católicos para el retablo de la Virgen de los Reyes de la catedral de Málaga. En realidad, son escasas las obras fechadas de esta última etapa. Su autoría queda justificada por la firma en la peana (la Virgen de Belén de la Catedral de Cuenca, de 1683 y la Inmaculada y el San José de las Carmelitas Descalzas de Madrid, de 1686) o por medio de documentos, testamentos, donaciones, etc.²⁷.

En esta época el imaginero sufre crisis cada vez más habituales y profundas de su enfermedad. Será entonces cuando se tallen las imágenes que más fama le habían proporcionado a lo largo de su carrera reproduciendo dibujos y bocetos previos e introduciendo variantes y matices para que no resultaran vulgares réplicas de obras anteriores. Algunos especialistas aprecian en estas obras finales cierta decadencia y mediocridad por la participación en este taller malagueño de oficiales (Miguel de Zayas, el principal) y aprendices, con una reiteración de modelos basándose en una simplificación formal, algo quizá irremediable a la hora de atender a los incesantes encargos. Es más, Gila Medina califica la última etapa de la vida de Mena (1679-1688) de “crepúsculo y ocaso”, en la que a este *“correspondería en la mayoría de los casos las labores intelectuales previas, el seguimiento, la conclusión y examen final de la obra, mientras sus oficiales y aprendices harían el grueso del trabajo”*²⁸. Mena, seguramente, velaría por mantener la calidad técnica, daría los retoques finales, firmaría, fecharía y cobraría el importe de las obras. Dicho autor reflexiona, finalmente, con una sospecha que bien podríamos aplicar a la Inmaculada aparecida en El Puerto: *“¡Cuánta obra quedará aun por atribuir y por documentar en las clausuras conventuales, en iglesias parroquiales o en domicilios particulares!”*²⁹.

3.4. Las *Inmaculadas* de Mena. Características y catálogo

La temática de las obras de Pedro de Mena fue exclusivamente religiosa, salvo las imágenes de los Reyes Católicos para las catedrales de Granada y Málaga. Los asuntos más reproducidos estaban relacionados con la Pasión de Cristo

²⁷ Gila Medina, L (2018: 91).

²⁸ Gila Medina, L. (2007: 62).

²⁹ Ibid.: Pág. 198.

(sus versiones de *Ecce Homo* gozaron de gran fama) y la Virgen María (los bustos de sus Dolorosas fueron muy apreciados), a cuya advocación de Inmaculada dedicamos los siguientes párrafos.

Al igual que su padre, Alonso de Mena, Pedro consagró buena parte de su producción a la creación de tallas concepcionistas por ser imágenes muy valoradas dentro del fervor inmaculadista de la época, reforzado gracias a la realización de esculturas de pequeño tamaño que facilitaba el transporte y posterior colocación en altares, retablos de parroquias, celdas de clausura o en vitrinas de oratorios privados.

Dentro de las características comunes reflejadas en sus Inmaculadas, observamos que la Virgen María se muestra erguida en acusada frontalidad, estatismo y cierta simetría. Siempre aparece con actitud orante y meditativa, con semblante melancólico y mirada ausente. Tratamiento de rostros, cabellera y policromía son muy similares en todas. También habría que añadir la maestría de Mena en el trabajo de la madera para establecer finísimas láminas en la talla de la indumentaria.

En cuanto a las posibles influencias y modelos, algunas están inspiradas en las de otros autores de la escuela granadina como su padre, su maestro Alonso Cano y, en menor medida, de Pablo de Rojas. Los especialistas en el tema analizan diferencias y las clasifican en varios prototipos, dependiendo de la disposición de túnica y manto, la composición de las bases o la estructura de las peanas. Las primeras imágenes de esta iconografía pertenecerían a un modelo caracterizado por presentar el manto abierto verticalmente en el centro de la figura, zona inferior sin estrecharse y extremos caídos sobre cada brazo permitiendo ver la túnica. También suele ser típico en ellas la presencia de ángeles desnudos sobre la nube. Los ejemplos más claros se conservan en las parroquias de Alhendín y la Magdalena de Granada, convento de benitas de Toledo y el seminario de Málaga.

Desde la década de los sesenta del siglo XVII se apreciará la inspiración en la Inmaculada de Cano para la catedral de Granada. La túnica se cubre con el manto envolvente y terciado dejando un hombro al descubierto y la figura adquiere mayor volumen. Así aparece en las Inmaculadas del arzobispado de Granada, Tordesillas, Saucelle, carmelitas de Madrid, Palacio episcopal Málaga, Colección Pérez Díaz, san Nicolás de Murcia, catedral de Córdoba y otras como la de la Basílica de El Puerto de Santa María. Tienen en común una actitud maestática, silueta fusiforme, rostro más ovalado con volúmenes acentuados en frente y mejillas, ojos rasgados de amplia pupila e inexpresivos, nariz delgada y

labios cerrados. Como elementos personales Mena aporta una mirada distante al frente, cuerpo hierático y manos juntas en eje central de la figura. A partir de los años setenta concebirá variaciones simplificadas del modelo canesco, con matices singulares, como analizaremos al describir la conservada en la Prioral de El Puerto de Santa María. Algunos autores incluyen otra variante dependiendo de la simplicidad o complejidad de las bases y peanas.



Inmaculadas de Pedro de Mena. Izda.: en la parroquia de Alhendín (1656). Foto: B. Hasbach Lugo. Dcha.: en la parroquia de San Juan Bautista, Marchena (1688-1692). Foto: JL. Romero Torres (*Pedro de Mena...*, pág. 189).

En general, podemos afirmar que semejanzas y diferencias vendrán marcadas tanto en la composición de la figura de María (mayor o menor dinamismo, frontalidad o inclinación y giro de la cabeza, mirada baja o directa al espectador) y posición de manos como en la interpretación de su indumentaria

(túnica y colocación del manto con su drapeado más o menos ampuloso otorgando volumen a la imagen, cantidad y dirección de los pliegues, etc.). Suele apreciarse una tendencia a ganar en hieratismo y majestad conforme evoluciona el modelo personal. Variantes y matices se observan también en las distintas bases que sustentan la imagen (atributos como nube, ángeles, luna, globo terráqueo, dragón o serpiente no aparecen los mismos en todas) y sus peanas correspondientes (simplicidad o complejidad que las individualizan obedeciendo a diversos esquemas y perfiles más o menos desarrollados en sus molduras y decoración).

Resumiendo, podemos afirmar que desde la Inmaculada tallada por Mena en 1658, ahora en el palacio arzobispal de Granada, hasta la última de la serie, hoy en la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, se aprecian la mayoría de los rasgos y símbolos del resto de imágenes de esta iconografía ya comentados.

Catálogo de las *Inmaculadas* de Pedro de Mena³⁰

Pedro de Mena fue uno de los escultores que más veces interpretó a la Inmaculada Concepción. Se conocen (documentadas, firmadas o de segura atribución) más de veinte, la mayoría de pequeño o mediano formato. Salieron de sus talleres granadino y malagueño para satisfacer la gran demanda con destino a conventos, parroquias y oratorios particulares. Hoy están repartidas por la geografía española e incluso en algunos museos.

En la siguiente tabla con la cronología de las Inmaculadas de Mena hemos preferido ordenarlas por décadas (y años cuando se tiene constancia) en vez de relacionarlas atendiendo a los modelos o arquetipos que siguen, que pueden diferir según los especialistas consultados. Incluimos también las incorporadas a su catálogo a partir de las últimas investigaciones y nos atrevemos a tener en cuenta en este la recientemente aparecida y donada a la Basílica menor de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María, perteneciente a la última etapa malagueña de Pedro de Mena, como se recoge en la cartela fijada a su peana.

³⁰ Para la confección de este catálogo hemos consultado las dos últimas publicaciones sobre el escultor Pedro de Mena y su producción: Gila Medina (2007) y Romero Torres (2012 y 2019). Otras de más dudosa atribución y de su círculo se recogen en Peinado Guzmán (2019).

Cronología de imágenes de Inmaculada Concepción de Pedro de Mena

| Décadas de los años 50 y 60 | Década de los 70 | Década de los 80 |
|---|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Parroquia de la Magdalena, Granada y Museo Nacional de Historia y Arte de Luxemburgo. H. 1655. • Parroquia de Alhendín. 1656. • Arzobispado de Granada. 1658. • Seminario de Málaga. H. 1660. • Convento Benitas, Toledo. H. 1663. • Fines de los 60: iglesia de San Antolín de Tordesillas y parroquia de Saucelle (Salamanca). | <ul style="list-style-type: none"> • Colección Pérez Díaz. 1674. • Palacio episcopal, Málaga. H. 1675. • San Nicolás de Murcia. 1676. • Iglesia de Santa Eulalia, Moros (Zaragoza). 1676. • Museo Sorolla, década 70. Atribución. • Catedral de Córdoba. 1679. | <ul style="list-style-type: none"> • Museo Valladolid. 1680 • Basílica de El Puerto de Santa María. 1681. • Carmelitas Descalzas de Madrid (1686). • Parroquia San Juan, Marchena (1688-1698). • Colecciones particulares. |

3.5. La firma de Pedro de Mena en la Inmaculada de El Puerto



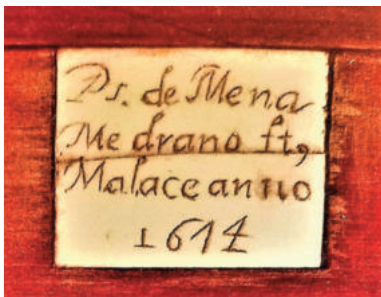
Firma en la Inmaculada de El Puerto. Foto: Autor.

El orgullo personal y la alta consideración de la escultura como arte llevan a Pedro de Mena a incorporar su firma en muchas de sus obras con nombre, ciudad y fecha de realización de cuyo taller (Granada o Málaga) salió la imagen. Como ya se ha observado y publicado, en algunas esculturas de los años setenta y ochenta, en su etapa malagueña, “*incorporó, a modo de tarjeta de presentación comercial, una placa de marfil con su nombre y apellidos, la fecha y el lugar de realización en Málaga*”³¹, como ocurre en la imagen de Inmaculada conservada en

³¹ Mena acostumbraba a colocar inscripciones en sus Inmaculadas. En la del convento malagueño se lee “Petrus de me/na Medrano/F. Malacae/anno 1680”. Otras veces la inscripción se grababa en placas de metal, como en una Inmaculada de 1680 ahora en el museo de Valladolid. Romero Torres, J.L. (2019: 139).

El Puerto de Santa María. En la placa de marfil encastrada en su peana sigue Mena la fórmula más utilizada, compuesta de una serie de palabras (en nuestro ejemplo, en mayúsculas) y números con significado inequívoco: su nombre en latín abreviado (“*Ps*”, de *Petrus*) seguida de sus dos apellidos completos (“*de Mena Medrano*”), la abreviatura del verbo latino “facio” en tiempo pretérito (“*Ft*”, de “*fecit*”) y a continuación añade su ciudad de residencia, “*Malacae*” (“de Málaga”, podríamos traducir). Finalmente, incluye el año de ejecución de esta Inmaculada con numeración arábiga, “1681”, antecedida de la palabra latina “*Anno*”. Entre ambos se incluye un minúsculo adorno en forma de roleo. La inscripción completa conservada en un canto de la peana reza así: “*Ps, DE MENA MEDRANO / Ft MALACAE ANNO / 1681*”.

Dicha datación facilita, como en este caso, la catalogación de autoría y cronología de la talla en ausencia de documentación. A falta de un examen más concienzudo, podríamos considerar esta inscripción autógrafa tras contrastarla, a simple vista, con otras firmas que aparecen en peanas de imágenes similares aceptadas como originales de Mena con o sin respaldo documental y a sabiendas de lo que hemos indicado para las obras de su última etapa malagueña. En las ilustraciones adjuntas incluimos otras firmas en obras de Pedro de Mena de su etapa malagueña.



Placas con firmas y fechas en Inmaculadas de Pedro de Mena. Izda.: en la colección Pérez Díaz (1674). Foto: JE: Marín Zarza. Dcha.: en la de San Nicolás de Murcia (1676). Foto: JL. Romero Torres (*Pedro de Mena...*, pág. 184).

4. Análisis morfológico y estilístico

4.1. Elementos formales y descripción

Para realizar un estudio más completo de esta imagen creemos oportuno insistir en una serie de elementos formales presentes en ella. Así, atendiendo a la tipología material de la escultura, se trata de una imagen de bulto redondo y talla completa en madera policromada. La Virgen María se muestra erguida, con acusada frontalidad, estatismo y cierta simetría. Se interpreta con cabeza y mirada frontal al espectador, sin acusar giro lateral, reflejando seguridad en sí misma por nacer sin pecado original. Ese preferente punto de vista se justifica por tratarse de una pieza de altar concebida para ser venerada, seguramente, en la intimidad de un oratorio privado. Compone un volumen cerrado porque, aunque el manto que la cubre adquiere amplitud y dinamismo, la figura está recogida en sí misma. Su forma, aunque naturalista, se aproxima a cierta geometrización en su silueta romboidal y fusiforme, ensanchada por los brazos y zona central marcada por la disposición del manto y estrechada por la cabeza y parte inferior.

En el bello rostro de aspecto juvenil observamos que su clásica forma ovalada tiende a redondearse en las Inmaculadas de su última etapa, como en esta de El Puerto. Bajo una frente despejada se suceden como rasgos típicos en su producción unas cejas arqueadas, grandes ojos abiertos de cristal ligeramente almendrados de mirada perdida, pestañas pintadas, nariz recta, boca pequeña y mentón pronunciado.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Detalles del rostro y la cabellera. Fotos: Autor.

La talla de la larga cabellera de color castaño se soluciona a base de anchos, sinuosos y detallados mechones que partiendo de una raya central caen de manera simétrica y sobrepuestos al manto enmarcando el rostro, ocultando las orejas y desplegándose por ambos lados del pecho, hombros y espalda.

Los brazos se alzan y flexionan a la altura del pecho para unir imperceptiblemente sus manos gordezuelas por las yemas de los dedos reflejando una actitud de recogimiento. Situadas en eje central, están talladas y policromadas independientemente.

En cuanto a la indumentaria, viste las clásicas prendas (túnica y manto) que ocultan cuerpo y pies aparentando telas reales a base de colocar planchas o superficies de madera alisada de distinto grosor. La túnica es larga y cae hasta el suelo, se cierra con cuello redondo y cubre los brazos mediante mangas largas y amplias que permiten vislumbrar por sus aberturas las de una camisa interior blanca, ajustada y fruncida a la muñeca por medio de puños rematados en ribete dorado. Actualmente presenta un color crudo o marfileño y conserva profundos pliegues curvos en mangas y pecho y oblicuos en el tercio inferior.



Inmaculada. Mena. El Puerto.
Detalle de manos e indumentaria. Foto: Autor.

El amplio y envolvente manto colocado sobre la túnica, deja el hombro derecho libre para recogerse sobre el brazo izquierdo y ensancharse a la altura de la cintura contribuyendo a otorgar una mayor volumetría a la figura. Su drapeado consigue crear un efecto de dinamismo y claroscuro con sus dobleces

multidireccionales jugando con planos cóncavos y convexos para mantener la fidelidad a la técnica pictórica utilizada por Alonso Cano. A todos nos sorprende el escaso grosor de los bordes, en los que la madera se desmaterializa para sugerir telas reales. Para acentuar su carácter naturalista también el manto contiene abundantes, amplios y profundos pliegues irregulares y asimétricos, con predominio de los ondulados y diagonales tanto en la parte delantera como en la zona dorsal al cubrir toda la espalda.

Pedro de Mena presta especial atención a la policromía de sus imágenes, diferenciándose la encarnadura de sus partes anatómicas visibles de la pintura de la indumentaria, como en todas estas imágenes talladas en madera y posteriormente policromadas. De este modo se potencia el contraste cromático entre las carnaciones y la policromía de túnica y manto. En cuanto a rostros y manos de las Inmaculadas de su etapa malagueña, Blanca López advierte que presentan *“carnaciones mates y mixtas, con una luminosidad marfileña de suaves veladuras (...) resaltando la exquisitez y sutileza del modelado y la fuerza de la expresión total de sus obras”*³².

Respecto al ropaje, recordemos que Pacheco aconsejaba vestir las Inmaculadas con túnica blanca y manto azul, como así lo interpretan la mayoría de las talladas en la segunda mitad del siglo XVII, incluida la que estudiamos. En el caso de Mena, la pintura de dichas prendas evoluciona desde los finos y delicados estofados de su etapa granadina hasta policromías más simplificadas en su taller de Málaga, lisas al temple u óleo por influencia de Cano, con empleo de corladuras (decoradas o lisas) en túnicas³³. La constante de ornamentar con diminutos galones vegetales los bordes de este ropaje a punta de pincel se ha mantenido en esta Inmaculada de 1681. Ignoramos si esta talla de El Puerto tendría las delicadas cenefas pintadas con oro en polvo, como era frecuente en otras que sí las han conservado.

Respecto al color de las túnicas, Mena en las imágenes de esta iconografía alterna el blanco con el marfileño y en ellas suele emplear indistintamente óleo o temple. La mayoría están decoradas con flores, motivos lineales o presentan el efecto moaré de la seda. En la túnica de la imagen que analizamos la policromía que ha llegado a nuestros días consiste en una serie de labores vegetales (tallos, hojas y flores) en tonos dorados sobre el fondo de color crudo y una orla dorada en bordes de mangas y camisa interior.

³² Blanca López, M^o D. (2019: 84).

³³ Ibid. Pág. 86.

En cuanto al manto de esta Inmaculada, resulta complicado asegurar que el invariable color azul cobalto que le imponía Mena a esta prenda se mantuvo en este ejemplo de El Puerto, es decir, que hubiera estado en sus orígenes desposeído de las estrellas doradas salpicadas que actualmente decoran todas sus superficies, suponemos que en clara alusión a la narración del Apocalipsis. Una cenefa dorada con roleos y volutas decora sus bordes. También se aprecian en su forro labores ornamentales a base de flores y otros diseños vegetales a punta de pincel en tonos rojizos sobre el fondo anaranjado y dorado, técnica decorativa que apreciamos también en otras prendas de imágenes marianas como Dolorosas o Virgenes con Niño. Tras un examen más concienzudo de la policromía podrá asegurarse si las cenefas y otras labores decorativas vegetales en tonos dorados son originales o pudieron ser añadidas en un repolicromado posterior simulando un falso estofado. Es muy probable que el diseño y policromía de las vueltas del manto sí sean las originales³⁴. Otros elementos del conjunto que se encuentran policromados son el orbe, con fondo azul decorado con esgrafiados de espirales sobre una base dorada. La pintura de la serpiente se resuelve mediante una corladura verde sobre el oro.

De todos modos, los especialistas reconocen que “*numerosas esculturas de Mena, sobre todo Inmaculadas, han sufrido intervenciones con repolicromados que ocultaban o destruían sus decoraciones originales*”³⁵. Es complicado aventurar como sería tanto la encarnadura como la ornamentación de la indumentaria primitivas de la imagen conservada en El Puerto porque parece que ha sufrido diversos repintes en el transcurso del tiempo. Un estudio a fondo por profesionales de la deseada restauración aportará estos y otros detalles técnicos que pueden pasar desapercibidos.

Finalmente, en la descripción de esta imagen es necesario referirse a los otros elementos sobre los que se apoya la imagen y que añaden un valor iconográfico y de soporte como al resto de las Inmaculadas de Mena: bases y peanas. Unas y otras admiten cierta complejidad y adquieren personalidad propia dentro de las múltiples variantes conservadas en este tipo de imágenes del imaginero granadino-malagueño. En el apartado dedicado a la iconografía de la talla de El

³⁴ Agradezco a D. José Manuel Moreno Arana, doctor en Historia del Arte y especialista en policromía barroca, su colaboración en este apartado y la observación acerca del estofado del manto de esta Inmaculada, que recuerda al de ciertas obras marianas napolitanas, como las de Nicola Fumo.

³⁵ Blanca López, M^a D: /2019: 87). Para el resto de detalles de policromía (óleo y temple, azul cobalto en mantos, estofados, corladuras, barnices) y postizos, puede consultarse este interesante estudio.

Puerto ya nos referimos a los símbolos o atributos típicos que componían su base: luna, angelitos, globo terráqueo y serpiente.

En el momento de la ejecución de sus Inmaculadas o posteriormente operarios del taller de Mena añadían voluminosas peanas donde apoyaba todo el conjunto y que, en el caso de las de este escultor, obedecen a diferentes modelos. Las más sencillas son de madera, barrocas y doradas, pero otras incorporan materiales nobles como caoba, ébano, marfil, taracea y carey. Alternan los diseños sobrios con otros más sofisticados. Como ha observado Blanca López, suelen presentar formas prismáticas con “*sencillos volúmenes de molduras planas y curvas con cubo central y placas de marfil o metal, a veces con firma y fecha, textos alusivos a la imagen, etc.*”³⁶. En este caso Mena ha preferido un modelo de los que suele colocar para soportar sus Inmaculadas de la última etapa malagueña, el más sofisticado pero elegante, combinando varios materiales, formas y diseños.



Peanas de Inmaculadas de Mena: Seminario de Málaga Foto: J.L. Romero Torres (*Pedro de Mena...*, pág. 184) y Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto: Museo (<http://ceres.mcu.es/pages/Main>).

La peana de la Inmaculada de El Puerto combina tonos cromáticos (el negro de la madera imitando el ébano con el rojizo del carey), es de planta poligonal y en su composición alternan molduras planas y curvas. A partir de una plataforma octogonal de madera pintada de negro se superponen distintos perfiles decorativos. El intermedio combina el diseño abocelado con ocho placas rojizas revestidas de carey recortadas y curvilíneas que, a modo de escocias, marcan la transición desde la anchura de aquella a la base también octogonal del nudo central. Como

³⁶ Blanca López, M^a D. (2019:93). En algunas versiones esas molduras se decoran con hojarasca de bronce dorado en distintos y ricos materiales..

en otras peanas, este es prismático y sobre él se repite la moldura inferior a menor escala como remate. En ella apoya el globo terráqueo donde se enrosca la serpiente. En la cara frontal de la plataforma inferior se conserva una placa de marfil que identifica al autor y aclara la cronología de esta pieza, como ya hemos analizado. Variantes de esta peana presentan también las Inmaculadas del Palacio Arzobispal de Granada, Murcia, Toledo, Seminario de Málaga y, sobre todo, la conservada desde 2019 en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid³⁷.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Detalle de la peana.

Foto: Autor.

4.2. Estilo. Influencias y singularidad

Una vez expuestas las características formales de esta imagen convendrá efectuar un análisis estilístico para observar como dichos elementos plásticos reflejan la capacidad creativa de Mena que, aun reconociéndose en ellos influencias evidentes y más que probable intervención de colaboradores en la ejecución de la talla, no deja de mostrar un carácter singular porque responden al sello personal que tanta fama le proporcionaría.

Serán su padre y Alonso Cano, con quienes Pedro de Mena compartió taller hasta su marcha en 1658 a Málaga, quienes inspiren decisivamente a Pedro de Mena en el tratamiento otorgado al tema de la Inmaculada, tanto en la composición de las figuras como en la interpretación de su indumentaria. No obstante, el estilo de Mena se irá enriqueciendo con aportaciones personales tanto en la actitud y disposición de cabezas, manos y ropaje como en la expresión de rostros

³⁷ Romero de Torres, J.L (2019: 142-144).

y gestos o la ejecución de bases y peanas. El imaginero ha conseguido en esta talla de El Puerto, como en el resto de idéntica iconografía, fusionar el naturalismo del personaje femenino con una exaltación estética y espiritual de un modelo idealizado. Además del realismo de sus rasgos físicos, el claroscuro producido en los distintos planos que forman el ropaje aportan un efectismo de gran plasticidad al aparentar una indumentaria cotidiana con soltura y libertad. En esa búsqueda de una belleza y elegancia propias de María ha logrado Mena mantener el arquetipo de la personificación del dogma de la Inmaculada Concepción.

Por otra parte, quizá la marcada frontalidad y sensación de estatismo en la figura de María, en sintonía con las versiones de su última etapa malagueña, redunden en el carácter hierático transmitido intencionadamente a través de su impronta personal reflejada en gestos contenidos y cierto tono nostálgico. Dicha actitud mayestática de la Virgen contrasta con el dinamismo impuesto por la interpretación movida y plegada del manto. Y será precisamente esa ambigua sensación de reposo o movimiento otro elemento de carácter expresivo añadido por Mena en aras de transmitir la atemporalidad que el tema sugiere en relación con el significado del mensaje: el reconocimiento de la concepción sin mancha de María desde antes de su nacimiento.

Para finalizar este análisis estilístico conviene comparar la Inmaculada de El Puerto con otras versiones del mismo tema esculpidas por Pedro de Mena, aunque ya hemos ido anotando algunas de las similitudes y diferencias entre ellas. De todas las variantes talladas por este imaginero nos interesan las de su última etapa, seguramente ya con la colaboración de oficiales y aprendices de su taller malagueño. Y de todas ellas (véase “Catálogo”) queremos dedicar unos párrafos a la que recientemente se ha podido salvar de su venta al extranjero para convertirse en una pieza fundamental de la colección de imaginería conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Nos referimos a la talla de Inmaculada Concepción de tamaño académico (la imagen mide 80 x 47 x 47 cm. y su peana 25 x 44 cm.) firmada por Pedro de Mena en una de las cuatro cartelas incluidas en esta según la siguiente inscripción: “*Petrus de me/na Medrano / F. Malacae / anno 1680*”³⁸.

³⁸ Ya hemos comentado que Mena acostumbraba colocar estas inscripciones en sus Inmaculadas, como las de Córdoba, Marchena y la recién descubierta de El Puerto. La del convento malagueño, actualmente en el Museo de Valladolid, lleva cuatro placas metálicas doradas, una en cada lado: dos llevan textos alusivos a la Virgen, otra informa del nombre del escultor, el lugar de realización y la fecha y la cuarta muestra el escudo de armas del cliente que encargó la imagen. Romero de Torres, J.L. (2012:268).



Inmaculada. Mena. 1680. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto: Museo (<http://ceres.mcu.es/pages/Main>).

Fue tallada para el oratorio de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba (1675-1685) que ya había encargado a Pedro de Mena otra Inmaculada en 1680 para la capilla homónima de la Catedral. “*A su muerte recaló en un convento femenino de su orden (el malagueño del Ángel Custodio), de donde salió en 1949 a manos privadas*”³⁹. En 1950 pasó al comercio de Arte (Subastas Sala Parés Barcelona) de donde fue adquirida por un coleccionista particular. Mientras permanecía celosamente custodiada, en 2012 Romero Torres identificó al comitente de la obra, el citado obispo cordobés. Estuvo en paradero desconocido hasta su adquisición por el Ministerio de Cultura en 2019 por 111.200 euros con destino al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, donde se conserva actualmente. Así, se ha recuperado “*un episodio insólito y apenas conocido de la historia de la escultura española (...) con la adquisición de “esta espectacular obra, referente imprescindible en su producción”*” evitándose la salida de España.

Mena interpretó este modelo en otras Inmaculadas talladas en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo XVII, documentadas de su mano, con firma y fecha: en la colección Pérez Díaz (1674)⁴⁰, en la iglesia de San Nicolás

³⁹ Marcos Villán, M. A.: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Consultado 21 agosto 2022.

⁴⁰ La Inmaculada de la Colección Brauner, actualmente en la de Hernando Pérez Díaz de Málaga, estaba firmada en la peana: “*Ps de Mena Medrano ft. Malacae anno 1674*”.

de Murcia (1676), en la catedral de Córdoba (1679), en el convento de carmelitas descalzas de Madrid (1686) y la inacabada de Marchena (1688-1692). A estas hay que añadir la que comentamos de Valladolid, fechada en 1680, procedente del convento del Ángel Custodio de Málaga y la descubierta en El Puerto de Santa María, firmada y datada de 1681. Todas ellas presentan los elementos similares y diferenciadores que ya hemos comentado.

2.6. Estado de conservación

El presente estudio iconográfico y estilístico debería completarse con un análisis del estado de conservación de esta Inmaculada, tarea que remitimos a un especialista y profesional de la restauración. Bástenos ahora indicar que es deficiente y que a simple vista resulta muy evidente el grado de deterioro, manifiesto en sus múltiples grietas y fisuras que afectan a la mayoría de los elementos, pérdida y deterioros en la policromía y de fragmentos de soporte en la imagen, globo terráqueo, cabezas de ángeles, serpiente y bordes descarnados del manto, oxidación de barnices, repintes... Manos y cabeza presentan una ligera capa de suciedad generalizada que oculta la encarnadura original de la obra. También convendrá aclarar si la policromía, como nos tememos, ha sufrido repintes y aconsejar la vuelta a su estado original si fuera posible tras una necesaria restauración.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Detalles del estado de conservación. Fotos: Autor.

6. Complementos de la imagen: corona y ráfaga

Después de haber analizado morfológica y estilísticamente esta Inmaculada de la Basílica portuense convendrá referirnos a algunos complementos con que se adereza dicha imagen, colocados con posterioridad a su talla. Además del lazo de seda con que adorna su cuello, con broche central de perlitas y cristalitos, anudado por detrás y superpuesto a los cabellos, son muy interesantes otros dos elementos asociados a la iconografía de la imagen. Conocidos con el nombre de preseas, insisten en la simbología de realeza y majestad de María: la corona que remata su cabeza y la ráfaga de rayos y estrellas que la circunda.

6.1. La corona

La pequeña corona que remata la cabeza de esta Inmaculada es de plata con labores de cincelado y repujado. De estilo barroco, es de autor anónimo y podría datarse en la primera mitad del siglo XVIII. No presenta punzones que pudieran orientarnos acerca del platero que la labró, de la localidad de su taller ni de cronología exacta. Mide 10 x 13 x 5 cm.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Corona. Foto: Autor.

Cumple su función perfectamente al considerarse un símbolo religioso y real muy antiguo, atributo de realeza (María como Reina y Señora del Universo), símbolo de victoria y dominio sobre el pecado⁴¹. Obedece a un diseño ultrasemi-circular y se compone de aro, canasto, imperiales y ráfaga. El aro es la base que asienta y se ajusta a la cabeza, una banda circular de perfil convexo, moldurada con decoración de roleos y flores en todo su perímetro. El canasto, montado encima del aro y formando un bloque con él, es una pieza troncocónica invertida con ornamentación variada de clara inspiración naturalista como los elementos vegetales repujados componiendo ocho rosas (tres en cada cara y dos poco visibles en laterales) y hojas en relieve alrededor.

Se trata de una corona cerrada, ya que sobre el canasto unas bandas que recuerdan los imperiales en otros modelos marcan la transición con la ráfaga exterior y presentan ornamentación de roleos repujados en el propio material. Sujeta a la base del canasto, remata su composición un resplandor que simboliza a la Mujer apocalíptica vestida de sol y estrellas coronando su cabeza. En su centro, en el eje vertical, se alza una pequeña cruz sobre una esfera con labores vegetales repujadas que simboliza el triunfo de Cristo sobre el mundo, también asociado a la co-redención de María. Este contorno externo se subdivide en los típicos elementos comunes en estas piezas: diadema, resplandores, cruz y estrellas, además de las consabidas labores vegetales repetidas en aro y canasto. Aquélla se decora con hojas simétricamente dispuestas flanqueando el globo terráqueo central y sirve de base al resplandor, compuesto por veintidós rayos alternando los doce ondeantes o flamígeros con los diez biselados rematados en estrellas de ocho puntas (falta la del segundo rayo de la parte izquierda)⁴².

6.2. La ráfaga

Las ráfagas que circundan la figura de la Virgen María en las imágenes de gloria simbolizan santidad y divinidad por su asociación con los halos de luz y las reminiscencias apocalípticas, muy en consonancia con esta iconografía de la

⁴¹ La realeza de María es un dogma establecido por la Iglesia en 1954 y relacionado con los de la Asunción y la Inmaculada Concepción. Fundamentos pueden rastrearse en Salmos 45,10, Cantar de los Cantares 4,8 y Apocalipsis 12,1. En el arte medieval se representaba el tema de la coronación de María, sentada en un trono, con diadema real y rodeada de ángeles y santos. A partir del siglo XVII se coronan también las Dolorosas.

⁴² Las estrellas son otro símbolo común asociado a María, reconocida como la estrella que anuncia la aurora, analogía de la Virgen y el nacimiento del Hijo de Dios. Recuerdan también al firmamento. Suelen rematar las ráfagas entre doce y veinticuatro. También varía el número de puntas de cada estrella (entre las cuatro y las dieciséis).

Inmaculada Concepción. En las representaciones escultóricas los haces de sol interpretados en pintura como rayos de luz que irradian del cuerpo para diluirse hacia el exterior se convierten en orfebrería en la especie de resplandores labrados, de perfil continuo o dobles y separados, insistiendo en esa vestidura de sol (en la simbología cristiana, Jesucristo) y en las «ráfagas» de luz que desprende enmarcando el contorno de la figura como en el caso de esta Inmaculada.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Ráfaga.
Foto: Autor.

El material y su técnica son los mismos que los de la corona: plata cincelada y repujada, al igual que su estilo, barroco, y cronología, primera mitad del siglo XVIII. También es anónima al no conservar marcas de localidad, contraste o platero. Mide 49 x 9 cm. cada pieza.

Se trata de la típica ráfaga de rayos (popularmente conocida como de puntas o de pinchos) compuesta por dos piezas curvas situadas simétricamente a ambos lados de la escultura. En su composición pueden distinguirse tres partes. De un aro curvilíneo a modo de paréntesis envolvente con decoración geométrica menuda a lo largo de todo su perímetro parten los setenta rayos que obedecen a tres tipologías diferentes en alternancia. En los treinta y cinco de cada pieza se

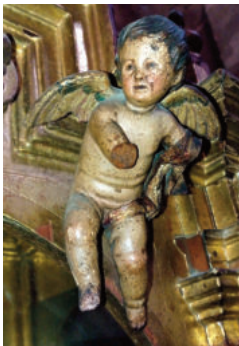
combinan los nueve con estrellas de ocho puntas con otros tantos flamígeros de perfil triangular y labores decorativas en su base de hojas estilizadas punzonadas sobre el metal en picado de lustre y diecisiete de menor escala sirviendo de unión entre aquellos. Bajo el aro continúa la decoración como remate puntiagudo de los rayos más grandes, en este caso con estrías.

6.3. La vitrina donde se conserva la Inmaculada de Mena

Convendrá rematar este artículo aludiendo también a la vitrina de cristal y madera sobredorada albergando en su interior la talla de la Inmaculada de Mena. Mide 154 x 86 x 48 cm., pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, es de autor anónimo y estilo barroco. Su estado de conservación es deficiente y necesita restauración. En agosto de 2021 fue donada junto con la imagen mariana y desde entonces es propiedad de la Basílica de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María, en cuya sacristía se localiza actualmente.



Se trata de una urna a modo de vitrina acristalada para exponer a la vista y proteger la imagen custodiada en su interior. Está tallada en madera sobredorada, inspirada en las formas retablisticas barrocas. Presenta ornamentación de elementos arquitectónicos y decorativos propios de este estilo y siglo XVIII. Pueden diferenciarse tres partes claramente: una peana en la que apoya, el cuerpo central y el remate. La estructura descansa en una peana de madera negra con patas planas en las esquinas. Sobre esta base se alza la urna propiamente dicha con su pie, vitrina y coronamiento. El pie consiste en una plataforma en forma de paralelepípedo con molduras planas. Sobre la superior, a modo de cornisa, se eleva el cuerpo principal de la urna: una estructura prismática con tres lados acristalados (frontal y laterales) rematados en arco semicircular que permiten la visión de dicha escultura. Sobre la tabla inferior se colocó otra base de madera dorada que se rebajó los 14 cms. de la altura de la peana de la Inmaculada para que encajara su perfil octogonal en esta vitrina, de manera que oculta la placa con la firma de Pedro de Mena. El frente trasero es una puerta abatible cerrada con dos aldabillas en los marcos laterales. El frontal se decora lateralmente con estípites o pilastras con formas troncopiramidales truncadas superpuestas y sobre plintos en las esquinas de la urna. La decoración se completa con molduras quebradas interrumpidas por ménsula central avolutada y vegetal flanqueada por angelitos desnudos en dinámica postura. Otra pareja de querubines sedentes sobre la cornisa superior marca la transición del cuerpo principal con la cubierta. Esta se soluciona mediante una voluminosa moldura agallonada con jarrones en los ángulos y centro, siendo de mayor tamaño este que corona el conjunto. La ornamentación en la parte trasera se prolonga más allá de la puertecilla por los laterales mediante rocallas y hojarasca que contribuyen a catalogar la pieza como obra de la segunda mitad del siglo XVIII. Tanto la estructura arquitectónica como los elementos decorativos están tallados en madera y posteriormente dorados.



Inmaculada. Mena. El Puerto. Vitrina.
 Detalles del deficiente estado de conservación. Fotos: Autor.

En cuanto a su estado de conservación lamentamos que también sea deficiente. Faltan molduras, elementos y piezas tanto en la urna en sí como en los elementos figurativos. No obstante, el anónimo donante depositó también en la basílica de El Puerto junto a la urna y su imagen una bolsa conteniendo restos de piezas de esta vitrina: fragmentos partidos, rotos o incompletos de molduras (abundan los perfiles de cornisas, volutas, rocallas, perillas y otros pedazos partidos de madera dorada y en su color) e incluso parte de sus elementos decorativos como alas y brazos en los ángeles del remate de esta. Por el interés artístico de la pieza convendría proceder a su oportuna restauración.

Referencias bibliográficas

- BLANCA LÓPEZ, M^a D. (2019): “Las técnicas escultóricas y polícromas”. En Romero de Torres, J.L. y otros: *Pedro de Mena, granatensis malacae*. Catálogo de la exposición. Obispado de Málaga. Págs. 75-95.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid. Akal, 2001.
- CRUZ CABRERA, P.: *Alonso de Mena y Escalante, escultor (1587-1646)*. <http://www2.ual.es/ideimand/alonso-de-mena-y-escalante-escultor-1587-1646/>. Consulta: 14 julio 2022.
- (2007): “La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad”. En HENARES CUÉLLAR, I, y otros: *Antigüedad y excelencias. Catálogo de la exposición*. Sevilla. Junta de Andalucía. Págs. 118-132.
- GARCÍA HIDALGO VILLENA, C.: *Sobre la iconografía de la Inmaculada Concepcion*. 2016. <https://cipripedia.com/2016/12/09/sobre-la-iconografia-de-la-inmaculada-concepcion/>. Consulta: 16 agosto 2022.
- GILA MEDINA, L. (2007): *Pedro de Mena*. Madrid. Arco.
- (2018): “Pedro de Mena. Precisiones y novedades”. En *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Universidad de Granada. Págs. 71-134.
- GÓMEZ MORENO, M^a. E. (1963): *Escultura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, XVI. Madrid. Ed. Plus Ultra.
- MARCOS VILLÁN, M.A. (2020): *Nuevas obras, distintas miradas*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnescultura/dam/jcr:420b1f88-2f59-4a24-98af-5b91868f3421/dossier-nuevasobras-mne-2020.pdf>. Consulta: 19 julio 2022.
- MARCOS VILLÁN, M. A.: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Consulta: 21 agosto 2022.

- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983): *Escultura barroca en España (1600-1700)*. Madrid. Ed. Cátedra.
- MARTÍN ROSALES, F. y ROSALES FERNÁNDEZ, F. (2000): *Pablo de Rojas. Escultor de imaginaria*. Ayuntamiento de Alcalá la Real.
- PACHECO, F. (1871): *El Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid. Ed. Maxtor.
- PALOMINO Y VELASCO, A. (1947): *Museo pictórico y escala óptica, con el Parnaso español pintoresco laureado. 1724*. Madrid. Ed. Aguilar.
- PEINADO GUZMÁN, J.A. (2012): “Nuevos datos sobre la Inmaculada de la iglesia parroquial de San Ildefonso de Granada, una imagen de Pablo de Rojas”. *Boletín de arte*, N° 32-33. Págs. 667-673.
- ___ (2014): “La iconografía inmaculista de Alonso de Mena y su escuela en Granada”. *Rev. Iberian*, n° 9. Págs. 55-73.
- ___ (2015): “La iconografía inmaculista de Pablo de Rojas y su escuela en Granada”. *Rev. Norba*, vol. XXXV. Págs. 47-66.
- RAFAES: <http://www.rafaes.com/INMACULADA-PRINCIPAL.htm>. Consulta: 21 agosto 2022.
- ROMERO TORRES, J.L. (2012): “Pedro de Mena, Pedro Roldán y el concurso artístico de fray Alonso de Salizanes, obispo de Córdoba”. *Laboratorio de Arte*, 24 Págs. 251-274.
- ___ (2019): *Pedro de Mena. Granatensis Malacae*. Catálogo de la exposición editado por el Obispado de Málaga.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1991): “El arte del barroco: Escultura, pintura y artes decorativas”. En *Historia del Arte Andaluz*, vol. VII. Sevilla. Ed. Gever.
- STRATTON, S. (1988): “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, n° 2.
- TRAVIESO, J.M.: *Excellentiam: Inmaculada Concepción, la adolescencia teñida de melancolía*: <http://domuspucelae.blogspot.com/2018/07/excellentiam-inmaculada-concepcion-la.html>. Consulta 20 agosto 2022.