



PEDRO DE MENA, EL CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA Y ALGUNAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

Conservador del Patrimonio Histórico.
Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

In memoriam de Ricardo de Orueta

Este año se conmemora el centenario de la publicación del libro titulado *La vida y obra del Pedro de Mena y Medrano*, la primera monografía escrita en nuestro país sobre un escultor, que editó el Centro de Estudios Históricos de Madrid. Su autor fue el malagueño Ricardo de Orueta, historiador de arte y prestigioso político de la cultura española. Fue el primer director general de Bellas Artes de la Segunda República y el impulsor de la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933, cuya norma jurídica estuvo vigente casi medio siglo hasta la aprobación de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985. Fundó el Museo Nacional de Escultura en Valladolid, cuya institución ha organizado un homenaje tardío de los ochenta años de la Ley del Tesoro Artístico Nacional¹.

Ricardo de Orueta, antes de su incursión en las humanidades y en la política, practicó en su juventud el arte de la escultura, ampliando su formación en Francia. Sus conocimientos artísticos le permitieron valorar las excepcionales cualidades artísticas de las obras de Pedro de Mena, escultor barroco plenamente comprometido con los objetivos doctrinales de la Iglesia católica, a pesar de que era un hombre de ideología de izquierda que militó en el movimiento krausista. Algunas apreciaciones de Orueta, como denominar «beato» a Mena, molestó años después al investigador agustino padre Andrés Llordén.

Su monografía sobre Pedro de Mena tuvo la importante función revalorizadora de rescatar a este escultor de la calificación de discípulo o seguidor de Cano, en la que la historiografía del siglo XIX le había encasillado, y le convirtió en uno de los principales escultores barrocos de España. Posteriormente otros historiadores como el mencionado padre Andrés Llordén y los profesores Emilio Orozco, María Elena Gómez Moreno y Domingo Sánchez-Mesa fueron aportando nuevos documentos y obras de este escultor. Desde la publicación del libro escrito por Orueta en 1914 hasta este año sólo se han publicado tres nuevos libros. Primero, el catálogo de la exposición que la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía organizó en la catedral de Málaga en 1989 con motivo del tercer centenario de la muerte del escultor, cuya publicación fue una importante actualización de la vida y obra de este artista y excelente medio de difusión de sus obras, muy desperdigadas por la geografía española. El segundo, ha sido la segunda monografía escrita por el profesor Lázaro Gila (Madrid: Arcos Libros, 2007). Y, el tercero, nuestro libro *Pedro de Mena. The Spanish Bernini* (Londres; Galería de Arte Coll y Cortés, 2014), primera monografía en inglés en la que aportamos nuevos datos biográficos, un análisis del contexto artístico en el que aprendió el escultor, la evolución de su técnica escultórica y de la policromía de sus imágenes, una valoración de las peculiaridades de sus clientes y el estudio iconográfico de sus obras. A este homenaje historiográfico y artístico hemos querido aportar un nuevo

estudio con este artículo sobre algunas fuentes de inspiración que tuvo presente el escultor para componer y tallar las esculturas de la sillería de coro de la catedral de Málaga, su obra clave.

LA SILLERÍA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

El conjunto actual del coro de la catedral de Málaga es el resultado de varias ampliaciones y reformas realizadas en más de dos siglos, desde finales del Renacimiento (1587) hasta los inicios del neoclásico (1802), cuyas obras costearon la fábrica mayor de la catedral y algunos obispos como reflejan los escudos heráldicos². La parte delantera del coro está cerrada por una alta reja de bronce. El recinto del coro está aislado con respecto a las demás naves y tramos posteriores del templo, lo que genera una importante discontinuidad espacial en el interior del recinto catedralicio, que sin duda resalta su trascendencia litúrgica y ritual (rezo, canto y meditación) en la actividad religiosa de los canónigos, racioneros y medios racioneros. Su interior está equipado con una amplia sillería de madera, realizada en una exuberante arquitectura decorada con un variado repertorio de esculturas de santos, santas, ángeles, querubines y símbolos marianos.

La etapa anterior a Pedro de Mena

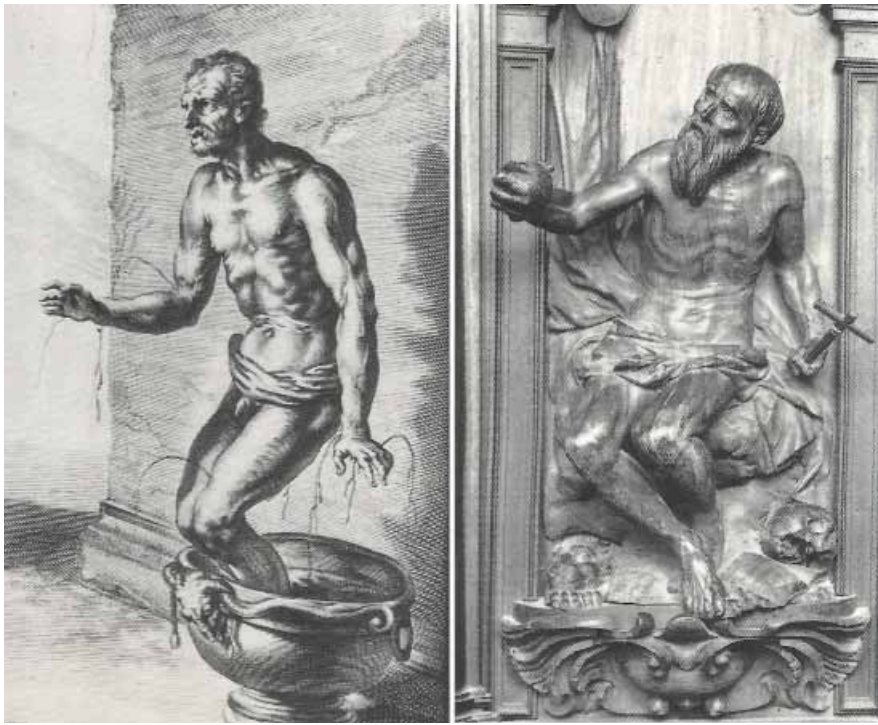
El edificio renacentista de la catedral de Málaga se inauguró a finales del siglo XVI sin terminar. Durante más de un siglo después, el espacio de este templo se reducía al ábside, a sus capillas, al crucero, al primer tramo de las naves laterales y a los dos de la central, en cuyo espacio se construyó a comienzos del siglo XVII los anchos muros de cerramiento del coro. La sillería o asientos del obispo y de los beneficiados (canónigos, racioneros y medios racioneros), que es la obra barroca de mejor calidad artística y mayor valor del patrimonio cultural de Málaga, desde el punto de vista artístico refleja dos etapas barrocas: una de predominio tardomanierista perteneciente a las obras de Luis Ortiz de Vargas (1633-1639) y José Micael Alfaro (1639-1650); y otra de pleno barroco con el naturalismo de las imágenes talladas por Pedro de Mena (1658-1660).

La historia de la construcción de la sillería se inició durante la sede vacante que se produjo por espacio de cuatro años por la muerte del obispo Gabriel Trejo y Paniaga en 1630. El 13 de diciembre de 1631 el cabildo catedralicio acordó hacer una sillería de coro nueva, pero esta decisión tuvo que esperar un año y medio³ más hasta la llegada del canónigo Melchor de Guzmán al cargo de deán en mayo de 1633. Este sacerdote, que procedía de la catedral hispalense, fue

¹ AA.VV.: *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta (1868 - 1939), en el frente del arte*, catálogo de la exposición. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2014.

² ROMERO TORRES, José Luis y PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo: *La Catedral de Málaga*. León: Everest, 1985, pp. 6-13.

³ ROMERO TORRES, José Luis: «Coro Catedral. Virgen con el Niño, San Simón, San Juan de Dios e Inmaculada», en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (comisario): *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*. Catálogo de la exposición. Málaga: Consejería de Cultura, 1998, pp. 176-178.



1. SAN JERÓNIMO DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN LA ESCULTURA ROMANA LA MUERTE DE SÉNECA

La intervención de Pedro de Mena

Don Diego Martínez Zarzosa tomó posesión del obispado de Málaga en junio de 1656 y fue el prelado que consiguió terminar el proyecto de la sillería del coro. Hacía más de veinte años que se había comenzado su construcción y en ese tiempo varios prelados habían intentado acabarla. En la sesión del cabildo catedralicio de 8 de enero de 1658 se inició la tercera y definitiva etapa constructiva de la sillería del coro. El deán anunció la donación de ocho mil ducados hecha por el obispo a la Catedral, de los que destinaban mil para acabar «la imaginería y los santos» del coro. Los cargos responsables del obispado y del cabildo comenzaron la búsqueda de un artista que continuara la obra empezada con la misma calidad o superior a la realizada. En los meses siguientes el prelado convocó a dos escultores que conocíamos: Diego Fernández y el granadino Pedro de Mena. El primer artista talló la imagen del Arcángel San Miguel⁵, pero su escultura no agradó al cabildo, pues eligió al artista granadino Pedro de Mena. La obra duró dos años, como estaba estipulado en el contrato,

el auténtico impulsor de esta obra artística. Se convocó un concurso público, en el que fue elegido el proyecto de Luis Ortiz de Vargas, arquitecto y ensamblador activo en Sevilla. El artista formalizó dos contratos, uno el 10 de octubre de 1633 y otro un año después, cuando llegó el nuevo obispo, el franciscano fray Antonio Enríquez de Porres, quien aportó la financiación y reajustó algunas condiciones del trabajo⁴.

En 1635 estaban terminadas las tres primeras sillas, que forman la zona presidencial: la central con la escultura de la Virgen con el Niño y las colaterales con San Pedro y San Pablo, en la central aparecen sobre las columnas exentas los escudos del obispo fray Antonio Enríquez de Porres y la fecha de la terminación de esta parte. El ensamblador Ortiz de Vargas no cumplió las condiciones ni el plazo establecido, dejando la obra en octubre de 1638. Después de cinco años, Ortiz de Vargas aún no había terminado la sillería, porque sólo había hecho la arquitectura, las tres sillas centrales y los relieves de símbolos marianos de los respaldos de las sillas bajas. El escultor José Micael, artista turolense establecido en Málaga, continuó con la talla de los Apóstoles del respaldo de las sillas de los canónigos y las santas mártires que coronan el conjunto, obras que reflejan su estilo en el amaneramiento de las posturas de las figuras, en el tratamiento de las barbas largas y en la expresión compungida de los rostros. El traslado del obispo a otra diócesis, la epidemia de 1649 con sus catastróficas consecuencias económicas y la muerte de José Micael Alfaro en 1650 paralizaron casi una década los trabajos escultóricos.

aunque los registros de pago continuaron años después. Este trabajo obligó al artista a trasladar a su familia a Málaga, iniciando una larga estancia que duraría los restantes treinta años de su vida. Mena había estado en esta ciudad en dos ocasiones anteriores a la entrega de la prueba, según se recoge en los acuerdos capitulares y en el contrato: *haber venido a esta ciudad y haber estado en ella haciendo el cuerpo de San Lucas*⁶.

El obispo Martínez Zarzosa tuvo un breve episcopado y no pudo ver iniciado los trabajos de la sillería ni el relieve de prueba (*San Lucas*) tallado por Pedro de Mena, pues el artista lo entregó el día 15 de julio de 1658, algo más de un mes después de la muerte del prelado⁷. Los trabajos continuaron bajo la supervisión del deán Fernando Dávila y Osorio. Sin embargo, el escultor había tallado también el *San Marcos* como especificó en su memorial: *siendo los treinta y ocho los que pareciesen más bien de los setenta y dos discípulos y un San Marcos y el San Lucas hechos que son locuarenta tableros concertados*⁸. Este *San Marcos* es la obra más canesca del conjunto. El cabildo se comprometió a darle vivienda para su familia y oficiales durante los dos años que durara la obra. El artista trabajaría en el obrador que el cabildo habilitó en la catedral y volvería a la ciudad durante el mes de agosto para instalarse. El precio establecido fue de cuarenta mil reales, que se le pagarían conforme lo necesitara él, sus oficiales o los viajes, como el que había hecho para venir a tallar el

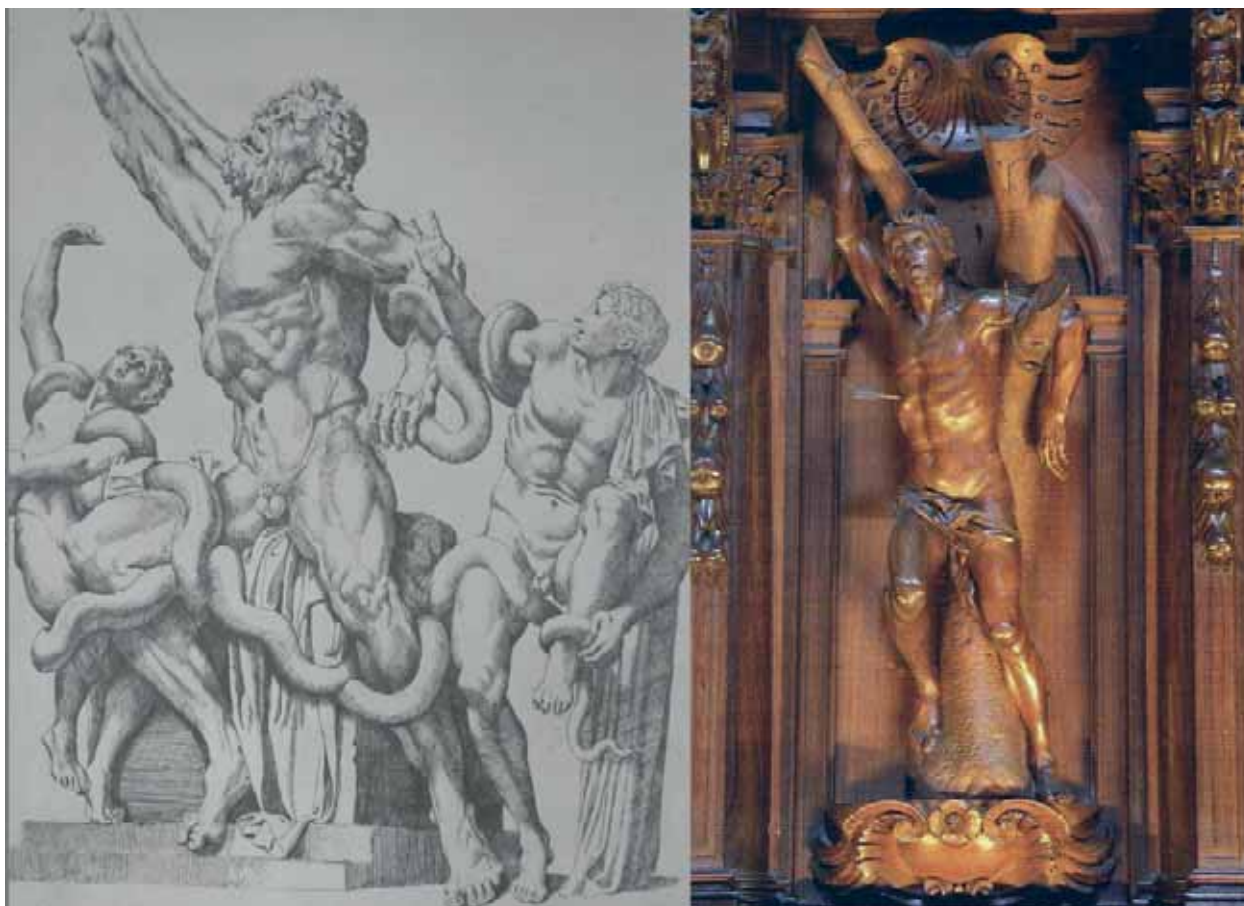
⁴ LLORDÉN, P. Andrés: *Escultores y entalladores malagueños*. Ávila: ed. El Escorial, 1960, pp. 190-199. El artista figura en el contrato como vecino de Sevilla. El profesor Jorge Bernalles, en su artículo sobre este artista, no citó esta bibliografía que aportaba noticias sobre la actividad de Luis Ortiz de Vargas en Málaga y aclaraba algunos datos de su vida, aunque somos testigos de que conocía esta publicación. BERNALLES BALLESTEROS, Jorge: «Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas», *Actas de las III Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1985, pp. 97-139. Algunos datos nuevos sobre la intervención de Ortiz de Vargas en esta sillería en GALISTEO MARTÍNEZ, José y SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII», *Actas del Congreso Juan de Mesa (1627-2002), Visiones y revisiones*. Córdoba: Universidad, 2002, pp. 270-280.

⁵ BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su canónigo doctoral*. Málaga, imp. Gilabert, 1894, p. 321. Por error, este historiador situó la presencia de Diego Fernández en 1647, cuando en realidad la reclamación del cobro de la escultura se debatió en el cabildo del día 17 de julio de 1658. De este artista sólo conocemos este dato y una carta de pago de 1653 otorgada a Luis Niño por el importe del arrendamiento de unas casas en la calle de Santa María en la que el artista había vivido dos años. LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores y...*, p. 243.

⁶ MEDINA CONDE, Cristóbal: *Descripción de la Santa Iglesia Catedral desde el 1487 de su erección hasta el presente de 1785*. Málaga, 1878, p. 323. BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica que de la Catedral...*, p. 323. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, pp. 293-298. LLORDÉN, Padre Andrés: *Escultores y...*, pp. 108-109.

⁷ Archivo de la Catedral de Málaga: *Actas Capitulares*, sesión 15 de julio de 1658. ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...*, p. 293.

⁸ ORUETA Y DUARTE, Ricardo de: *La vida y la obra...*, p. 296.



2. SAN SEBASTIÁN DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN LA ESCULTURA GRIEGA EL LAOCOONTE

San Lucas y el que iba a hacer para traer su familia. En ese momento recibió cinco mil quinientos reales y cuando volvió otros dos mil doscientos reales para que comenzara la obra. Cuatro días después de esa sesión se formalizó el contrato con las condiciones aprobadas por el cabildo y el artista presentó como aval las casas que poseía en la calle de la Azacaya en Granada que estaban libres de censo, deuda e hipoteca.

Pedro de Mena contrató la talla de las cuarenta esculturas con un plazo de dos años, lo que le obligaba a realizar una imagen y media aproximadamente por mes. Sin duda, el artista necesitó la ayuda de un taller con maestros, oficiales y aprendices que colaboraran en las distintas fases del proceso creativo. Su hijo Alonso era aún pequeño y José nace en los años de la construcción de la sillería. Tal vez, le acompañó algún familiar de Granada, pero lo más probable es que se ayudara de otros escultores activos en la ciudad, como Jerónimo Gómez de Hermosilla, que había sido discípulo de José Micael Alfaro, o de otros procedentes de focos artísticos cercanos, como el de Antequera, en el que estaba activo Antonio del Castillo. Las obras documentadas nos permiten conocer mejor el estilo y la importante actividad que este escultor desarrolló en los pueblos del entorno de Antequera que actualmente pertenecen a las provincias de Córdoba, Sevilla, Granada y Málaga. Sus esculturas reflejan con claridad su vinculación al arte granadino. Su técnica y los recursos escultóricos y expresivos que apreciamos en sus imágenes son semejantes, unas veces, al estilo de Pedro de Mena y, en otras, al de José de Mora⁹. Ahora se plantea la cuestión de cuándo pudo haberse vinculado Antonio del Castillo al taller de Pedro de Mena. Sin duda, el artista antequerano aprendió la técnica con su padre, el escultor Juan Bautista del Castillo, pero consideramos que su reciclaje artístico pudo adquirirlo

trabajando con Pedro de Mena no en el taller de Granada, sino en la sillería del coro de la catedral de Málaga, entre 1658 y 1660, lo que justificaría la fuerte influencia del arte de Mena en su estilo, muy distinto al que muestran las imágenes talladas por los imitadores del granadino.

A las cuarenta imágenes hay que incorporar otras dos, representando a *San Blas* y *San Julián*, que se añadieron en 1679 con motivo de la epidemia de peste que sufrió la ciudad, en la que también se vio gravemente afectado el escultor. El obispo fray Alonso de Santo Tomás ordenó colocarlos como santos protectores en el santoral del coro de la catedral de Málaga.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

La sillería del coro de la catedral de Málaga está dedicada a la exaltación de María como Madre de Dios y Reina de los Cielos, como refleja la escultura de la *Virgen con el Niño* que preside la silla prelacial. No obstante, en el proceso de construcción se añadió una *Inmaculada Concepción* en el facistol colocado en el centro de este recinto, con lo que se mostraba la voluntad del cabildo de defender la pura y limpia concepción de la Virgen María. El programa iconográfico de la sillería continúa con los pilares de la Iglesia católica (*San Pedro* y *San Pablo*), el resto del apostolado y *San Miguel Arcángel* venciendo al demonio.

Las imágenes incorporadas por Pedro de Mena comienzan con la figura juvenil de *San Juan Bautista* en el lado de la Epístola y en el lado opuesto con *San Ciriaco mártir*, figura atada a un árbol en el que fue apedreado, como también murió su compañera *Santa Paula*, que está a continuación. La siguiente escultura del lado de la Epístola es *San José*, representado de pie con el Niño Jesús caminando junto a él, y a continuación la imagen de *San Lucas* con el toro a sus pies y con un libro y una pluma en las manos escribiendo

⁹ ROMERO BENÍTEZ, Jesús: *Antonio del Castillo. Escultor antequerano*. Antequera, 2013.



3. SAN JUAN DE DIOS DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN UN DETALLE DE LA PINTURA DEL INCENDIO DEL BORGO DE RAFAEL SANZIO

el Evangelio, a la vez que mira hacia el cielo como símbolo de la inspiración divina. Esta es la escultura que Mena hizo como prueba para ser aceptado por el cabildo de la Catedral y es la obra que mejor refleja la influencia del estilo de Alonso Cano. La tercera imagen del otro lado de la sillería es su compañero *San Mateo*, que también se representa en el momento de recibir la inspiración divina durante la redacción del Evangelio, aunque en una postura distinta a su compañero.

Esta galería de imágenes continúa con los tres principales santos protomártires romanos: *San Sebastián* en su martirio, desnudo, atado a un árbol y saeteado; y los otros dos vestidos de subdiáconos, *San Lorenzo* portando su simbólica parrilla donde fue martirizado y *San Esteban* con los brazos abiertos mirando al cielo implorando el castigo de su lapidación con las piedras que están a sus pies.

Pedro de Mena creó un repertorio de santos relacionados con fundaciones religiosas (*San Francisco de Asís*, *Santo Domingo de Guzmán*, *San Ignacio de Loyola*, *Santa Teresa de Jesús*, *San Benito*, *San Bernardo*, *Santa Clara*, *San Juan de Dios*, etc.); doctores (*San Isidoro de Sevilla*, etc.); protectores de enfermedades o religiosos caritativos (*San Julián*, *San Blas* y *San Roque*); otros protectores (*San Cristóbal*), etc. Algunos de ellos aparecen con dos cualidades, como santa Teresa de Jesús y san Juan de Dios, que además de fundadores de órdenes están representados en calidad de doctora de la Iglesia católica y santo caritativo.

Hemos de aclarar dos cuestiones iconográficas. Primero, rechazamos la identificación de *San Diego de Alcalá* que se viene repitiendo desde Bolea y Sintas a finales del siglo XIX, como sucede en la monografía de Ricardo de Orueta en 1914 y en la última monografía del profesor Lázaro Gila¹⁰. Y, segundo, que *San Francisco de Asís* no está en éxtasis como se suele describir, sino que representa la postura en la que le encontró el papa Nicolás V cuando visitó su panteón. El santo estaba de pie vestido con el hábito de estameña marrón y llevaba las manos entrelazadas y ocultas bajo el hábito. Cubría su cabeza con la capucha bien calada, de cuya profunda oscuridad emergía el rostro vivo y serio del santo con la mirada fija al frente y la boca entreabierta surcada por una corta barba puntiaguda. El santo mostraba dos llagas de los estigmas que recibió de Jesús: una en el costado derecho visible a través de una rotura del hábito y otra en el pie desnudo del mismo lado. Esta descripción hagiográfica fue difundida en

el Barroco por los pintores Vicente Carducho y Francisco de Zurbarán y por el escultor Pedro de Mena, como la magnífica versión de la catedral de Toledo.

Repertorio de gestos y expresiones

El repertorio figurativo de la sillería del coro es un interesante catálogo de expresiones y tipos físicos, que reflejan cómo la divinidad ha obsequiado con la gracia de la santidad a personas de muy diferentes aspectos, formación y clase social. En este corpus de imágenes, los tres escultores (Luis Ortiz de Vargas, José Micael y, principalmente, Pedro de Mena) nos han dejado una magnífica muestra de sus habilidades técnicas y maestría artística, especialmente las del artista granadino: rostros imberbes y barbados; santos jóvenes, de mediana edad y ancianos; niños de distintas edades; mujeres de rostro terso y bello; distintos tipos de peinados e incluso cabezas rapadas; actitudes y rostros dolorosos, penitentes, místicos, hieráticos, movidos, etc.

Los tratadistas de arte del Renacimiento y Barroco hicieron hincapié en la importancia del dibujo para la creación artística y algunos pintores hicieron cartillas de modelos para que los aprendices aprendieran dibujando: perfiles de rostros, detalles de ojos, narices y labios, distintos escorzos, sombras de los elementos anatómicos, expresiones y rasgos de distintas edades, cabezas masculinas barbadas e imberbes, posturas de manos y de cuerpo, etc. El grabador Giovanni Luigi Valesio realizó uno de estos cuadernos titulado *I primi elementi del disegno in gratia de i principianti nell'art Della pittura*, dedicado al cardenal Horacio Spinola¹¹. En España se conservan los de los pintores García Hidalgo, García Reinoso y hojas sueltas dibujadas por Antonio del Castillo. Esta sillería es reflejo de esas inquietudes estéticas, especialmente las obras de Mena, y fue un magnífico corpus de modelos estéticos e iconográficos en el que se inspiraron los escultores durante generaciones, como reflejan las obras de los escultores Fernando Ortiz y Lorenzo Ramírez, artistas malagueños del siglo XVIII.

MODELOS ARTÍSTICOS Y FUENTES GRÁFICAS USADOS POR PEDRO DE MENA

La expresión de algunas figuras del arte Barroco proceden de esculturas clásicas, como observó Francis Haskell con respecto al grupo del *Laocoonte*, obra de los escultores

¹⁰ ROMERO TORRES, José Luis: «Iconografía y devoción regia de un santo franciscano andaluz: San Diego de Alcalá», *Actas del Simposio Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa*, celebrado el 11-13 de septiembre de 2003. Estepa, Ayuntamiento, 2007, pp. 94-113.

¹¹ Un ejemplar se conserva en Viena. BIRKE, Veronika: *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Illustrated Bartsch*, vol. 40. Nueva York, Abaris Books, 1982, pp. 47-66.



4. SAN ANTONIO DE PADUA. LA INFLUENCIA DE ESCULTURAS CLÁSICAS EN LA VERSIÓN REALIZADA POR CANO Y MENA EN GRANADA Y POR MENA EN EL CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Polidoro, Atenodoro y Hagesandro¹². El rostro dolorido de la figura central (el anciano) fue un modelo para una amplia producción de imágenes sufrientes o santos martirizados, como se aprecia en las imágenes de *San Sebastián* y *San Ciriaco*, primer mártir cristiano de Málaga, que Pedro de Mena talló en la sillería del coro. La expresión de dolor en escenas de martirio o sufrimiento fue uno de los principales recursos barrocos para conmover al creyente, como las versiones de la cabeza degollada de san Juan Bautista que se popularizaron en Sevilla (Martínez Montañés, Juan de Mesa, Felipe de Ribas, etc.) en la primera mitad del siglo XVII y en Granada en el siglo XVIII con las versiones de Torcuato Ruiz del Peral. El repertorio clásico aportó otra fuente de inspiración: la expresividad de la cabeza romana de mármol identificada con *Alejandro moribundo* (Uffizi, Florencia), que fue descubierta a mediados del siglo XVI en Roma y conservada por los Médicis en Florencia. Fue muy admirada y copiada por los artistas renacentistas y barrocos en sus obras por la actitud agónica de su cabeza vuelta hacia arriba y sus labios abiertos.

San Jerónimo penitente o La muerte de Séneca

Otra de las esculturas que influyó en el arte barroco fue el *Torso* hercúleo de mármol, atribuido a un artista romano del siglo I antes de Cristo, que durante el Barroco estuvo expuesto en el patio Belvedere del Vaticano. Su anatomía compartió con la anterior escultura clásica la admiración de los artistas que los copiaban para sus creaciones. Sus rasgos formales se aprecian en el cuerpo de los crucificados que hicieron Juan de Mesa en Sevilla y el escultor flamenco José de Arce en la Cartuja de Jerez de la Frontera (1637-1639) y en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Oliva de Lebrija. En Málaga, Pedro de Mena para la composición del anciano *San Jerónimo penitente* del coro catedralicio pudo inspirarse en la postura sentada que ofrece este *Torso*, aunque para la composición de esta figura proponemos otra fuente de inspiración.

La imagen de *San Jerónimo penitente* (fig. 1), tallada por Mena en el coro, atrae la atención del creyente o espectador por su postura agachada y dinámica en contraste con las otras imágenes del coro que están de pie y en actitud más estáticas. Sin duda, el artista se inspiró en la composición de la escultura de *Séneca moribundo*, que ilustra el libro

Sculpturae Veteris Admiranda, según dibujo de Sandrart grabado por Collin¹³, o en alguna otra representación grabada o pictórica que se había inspirado en ella. Aunque en el coro el santo está como uno de los cuatro padres de la Iglesia católica, el escultor lo ha representado en su condición de ermitaño y penitente. Como la composición de la escultura clásica, *San Jerónimo* lleva el torso desnudo, las piernas juntas y medio flexionadas, las manos extendidas en distinta dirección y el rostro de expresión sufriente, como la figura de Séneca.

El martirio de San Sebastián o la versión cristiana del Laocoonte

La escultura griega del *Laocoonte* fue una importante fuente de inspiración para los artistas, por las posturas de sus cuerpos y las expresiones doloridas de los rostros. La figura del anciano sirvió a Pedro de Mena para concebir su *San Sebastián*, al que representó con la postura inestable, aunque concebida con un canon más estilizado. (fig. 2) El santo está de pie atado a un árbol que tiene detrás y mira hacia arriba con gesto de dolor y actitud de implorar a Dios. La figura lleva sus brazos en dirección opuesta, el derecho en alto y el contrario hacia abajo apoyado en una gruesa rama, en la misma posición que el anciano del *Laocoonte*, aunque en la obra clásica no existe el árbol, sino una serpiente. La similitud entre las dos esculturas se refuerza en la postura de las piernas que lleva un pie ligeramente de puntilla y el otro elevado y apoyado en el tronco del árbol con la rodilla flexionada. Sin duda, Pedro de Mena tuvo en su taller un grabado, de las diferentes versiones que se hicieron, como el que realizó Sisto Badalocchio.

San Juan de Dios o el Eneas católico

Las cuarenta y dos imágenes de la sillería del coro de la catedral malagueña, que talló Pedro de Mena, presentan en general postura erguida, actitud serena, gesto distendido y mirada bondadosa. No obstante, algunas muestran composiciones singulares y dinámicas. De este segundo grupo destacamos la magnífica representación de *San Juan de Dios con un enfermo a cuesta*, (fig. 3) en la que ambos expresan su dolor, uno por la enfermedad y otro por el peso que soporta mientras camina por las ascuas del incendio del hospital.

¹² HASKELL, F. y PENNY, Nicholas; *El Gusto y el Arte de la Antigüedad*. Madrid, 1990.

¹³ HASKELL, Francis; *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica*. Madrid, Alianza, 1990, fig. 12, cat. 78.



5. SAN JOSÉ CON EL NIÑO CAMINANDO DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN LA PINTURA DE EL GRECO Y EN LA ESCULTURA DEL ÁNGEL CUSTODIO DE ALONSO CANO

Eneas es la figura mitológica de la Guerra de Troya que logró salvar a su familia de las llamas del incendio de la ciudad llevando a su padre Anquises a cuestas. El esfuerzo y la caridad humana de este personaje le sirvió a Rafael Sanzio de Urbino para una de las figuras del *Incendio del Borgo*. El repertorio de figuras, cuerpos, posturas, etc., que Miguel Ángel y Rafael pintaron en la Capilla Sixtina y en las Estancias Vaticanas fueron modelos de inspiración reconocidos por la historiografía y la crítica artística. Mena, sin duda, se inspiró en la composición que Rafael Sanzio hizo para la escena del *Incendio del Borgo*, cuya pintura al fresco realizó su taller, principalmente Giulio Romano, en 1514 en las Estancias Vaticanas. En el lado izquierdo del primer plano aparece la figura dramática del joven desnudo que huye del fuego con un anciano a cuestas. El grabador Gian Giacomo Caraglio estampó la composición de estas dos figuras¹⁴, como Eneas con Anquises, y en el *Graphische Sammlung Albertina* de Viena se conserva un grabado de Jacopo Caraglio¹⁵, que reproduce el dibujo de Rafael, realizado entre 1514-1517, identificado también con el troyano. Miguel Ángel también hizo una interpretación de este tema en la figura masculina que sale del mar llevando a hombros una mujer en la escena del Diluvio que pintó en el techo de la Capilla Sixtina. Las pinturas romanas y la escultura malagueña son una adaptación del tema clásico de Eneas que representa la piedad con los ancianos y enfermos y la caridad con el próximo.

San Antonio de Padua con el Jesús Niño o la cristianización de dos modelos de la mitología clásica

Pedro de Mena representó a san Antonio de Padua joven e imberbe, como es habitual en su iconografía, y lo dispuso de pie y vestido con el hábito franciscano sosteniendo en su brazo izquierdo un hermoso y regordete Niño Jesús, que juega queriendo escaparse de la tierna protección. El santo, que

lleva en la otra mano la vara de azucena, uno de sus símbolos identificadores, le contempla extasiado con gesto de dulzura. (fig. 4). Para esta composición el escultor tuvo presente las imágenes de *San José* y de *San Antonio de Padua* que su maestro Alonso Cano talló con su colaboración para el convento del Santo Ángel de Granada (actualmente en el Museo de Bellas Artes). En el coro, Mena colocó la figura infantil en una postura semejante a la que tiene en el mencionado *San José*. El modelo del niño girado hacia fuera a punto de caerse de los brazos del padre también fue usado después por Luisa Roldán, *La Roldana*, y su marido Luis Antonio de los Arcos en el *San Antonio de Padua* de la iglesia de Santa Cruz de Cádiz, realizado hacia 1687.

En la composición de estas dos versiones de *San Antonio de Padua* y en la de *San José*, tal vez Alonso Cano y Mena se inspiraron en dos esculturas clásicas, el *Sileno con Baco niño* (Museo del Louvre, París)¹⁶ que se había descubierto en la segunda mitad del siglo XVI y durante el Barroco perteneció a la colección Borghese, y en el retrato del *Emperador Cómodo como Hércules* con su hijo Télefo en brazo. La primera escultura aparece en un grabado inserto en el libro *Fontane* de Giovanni Francesco Venturini, expuesta en el jardín de la Villa Médicis de Roma¹⁷. Fue muy reproducido y en 1650 llegó a España un vaciado de escayola para el rey Felipe IV. Alonso Cano debió conocer esta copia o una versión grabada que le sirvió de inspiración en algunas representaciones. En la Real Academia de San Fernando se conserva una copia de la versión del Museo Capitolino. La segunda escultura fue difundida por un grabado de Hendrik Goltzius publicado en *Antique Statues in Rome* (1592)¹⁸. Cano supo reinterpretarlas en las imágenes monumentales de *San Antonio de Padua* y *San José con el Niño en brazos* (Museo de Bellas Artes de Granada), obras realizadas en madera policromada y Mena las usó en la imagen de la sillería del coro.

¹⁴ BOORSCH, Suzanne y SPIKE, John: *Italian masters of the sixteenth century. The Illustrated Bartsch*, vol. 28. Nueva York, Abaris Books, 1985, p. 199.

¹⁵ CIRILLO ARCHER, Madeline: *Italian masters of the sixteenth century. The Illustrated Bartsch*, vol. 28 (comentario). Nueva York, Abaris Books, 1995, pp. 195-196.

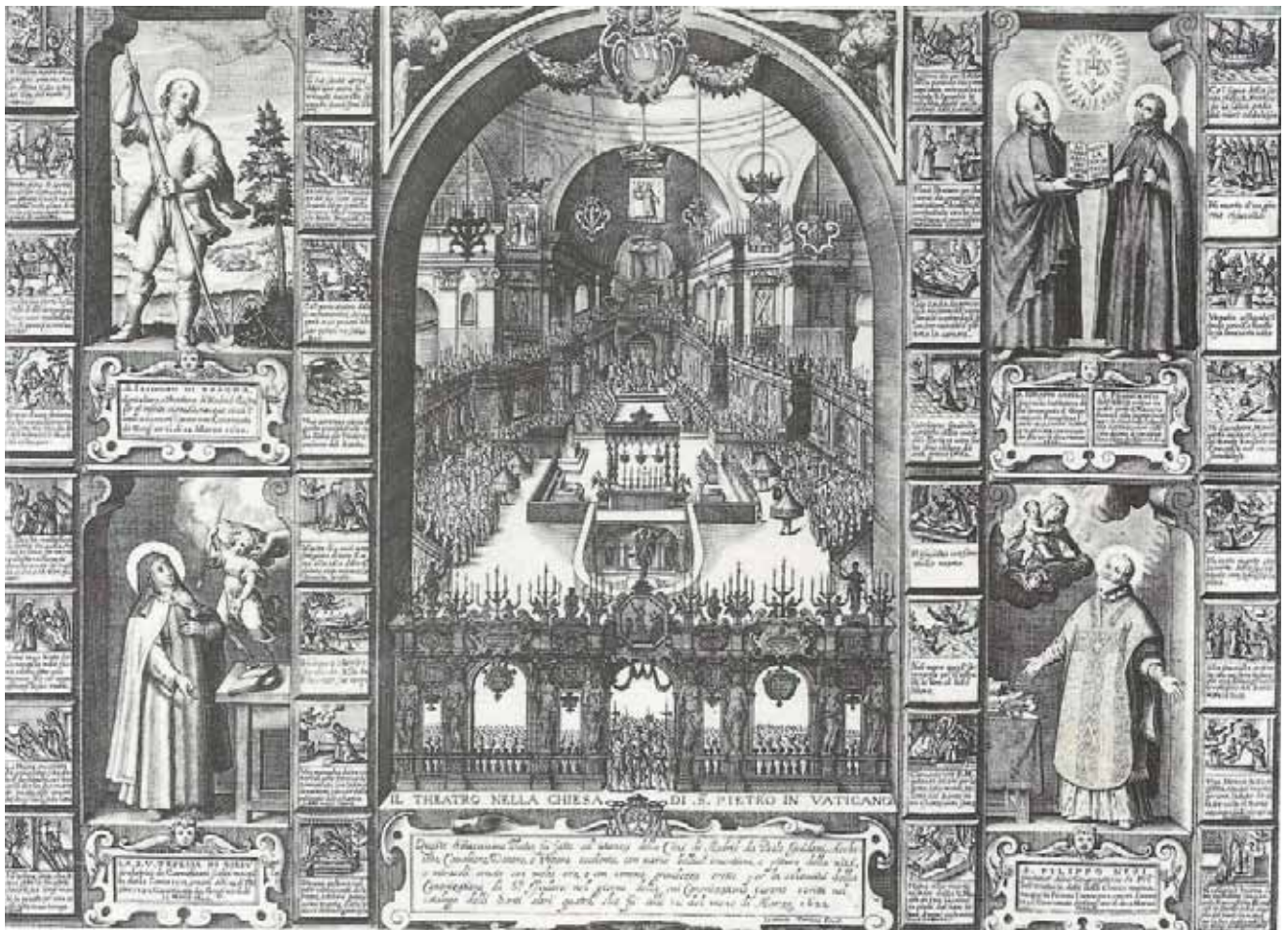
¹⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel: «La visión del mundo clásico en el arte español», en *Jornadas de Arte*, Madrid, 1993, vol. VI, pp. 37-48.

¹⁷ HASKELL, Francis: *El gusto y el arte de la Antigüedad...*, fig. 14, cat. 79.

¹⁸ STRAUSS, Walter: *Netherlandish artists, Hendrick Goltzius. The Illustrated Bartsch*, vol. 3. Nueva York, Abaris Books, 1980, p. 137.



6. SAN PEDRO NOLASCO DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN UNA REPRESENTACIÓN DE LA CARIDAD



7. GRABADO QUE REPRODUCE EL ALTAR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DEL VATICANO EN LA CANONIZACIÓN DE 1622 Y LA ICONOGRAFÍA DE LOS NUEVOS SANTOS



8. SAN ISIDRO LABRADOR Y SAN FRANCISCO JAVIER DE MENA Y SU FUENTE DE INSPIRACIÓN EN LAS REPRESENTACIONES DE ESTOS SANTOS EN EL TÚMULO DEL PAPA GREGORIO XV



9. SAN FELIPE NERI DE MENA Y SU INSPIRACIÓN EN LA COMPOSICIÓN DE GUIDO RENI

**Dos santos protectores de niños:
San José y San Pedro Nolasco**

En el coro existen dos santos que protegen a un niño junto a ellos. Mena trasladó al coro su interpretación personal de la protección divina hacia los niños en la figura paternal de *San José* y *San Pedro Nolasco*. El primer santo está de pie en actitud de avanzar y a su lado lleva el niño caminante sin coger de la mano, (fig. 5) como era habitual en la iconografía carmelitana, sino pegado a su pierna cubriéndole con su cuerpo. Su maestro Alonso Cano había esculpido en mármol blanco una composición semejante en la escultura del Ángel de la Guarda que presidió la fachada del convento del Ángel Custodio de Granada. No obstante, la composición de Mena se aproxima más a la que El Greco pintó para la capilla de San José de Toledo, en la que el santo lleva al niño de pie pegado a la pierna buscando seguridad. Tal vez, Mena conoció este cuadro o el pintor cretense y el escultor granadino se inspiraron en una misma fuente grabada.

En la escena del Diluvio que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina aparece una mujer llevando un niño en sus brazos y otro andando junto a ella y cogido a su pierna. Este carácter protector también aparece en la figura de *San Pedro Nolasco* (fig. 6) tallada por Mena en el coro. El santo lleva un niño a su lado que esta vez está cubierto con un pequeño manto, como el que aparece en el grabado de la *Caridad* que grabó Claes o Nicolas Breau siguiendo un dibujo de Jacob Matham¹⁹.

Los santos canonizados en 1622

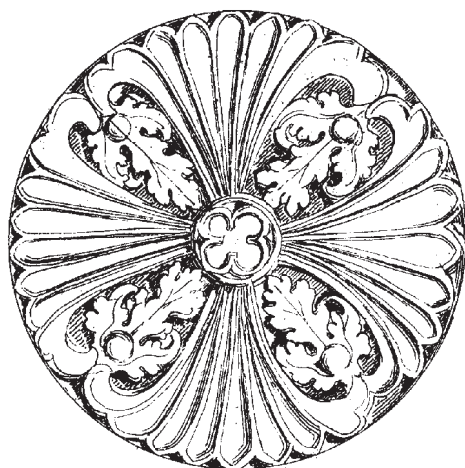
Cinco santos fueron canonizados el 12 de marzo de 1622, de los cuales cuatro eran españoles. Fue un importante logro religioso de la Iglesia católica de España. En los actos vaticanos de las canonizaciones se exponían cuadros o tapices con los retratos de los nuevos santos. Aquellas imágenes se

¹⁹ STRAUSS, Walter: *Netherlandish artists. The Illustrated Bartsch*, vol. 4. Nueva York, Abaris Books, 1980, p. 302.

reprodujeron en una estampa, grabada por Giovanni Tonini, en la que aparecen los santos y la santa en cuatro recuadros (san Isidoro, santa Teresa, san Ignacio junto a su compañero san Francisco Javier, y san Felipe Neri) que están rodeados de escenas de la vida de cada uno. En el centro de la estampa (fig. 7) se reproduce la decoración o teatro que se construyó en el interior de la iglesia de San Pedro del Vaticano durante la ceremonia de la canonización, siguiendo el proyecto del arquitecto Paolo Guidotti²⁰. Estos santos estuvieron también representados en el catafalco construido en Bolonia a la muerte del papa Gregorio XV, grabado por Giovanni Luigi Valesio²¹.

Pedro de Mena representó a estos santos en el coro de Málaga siguiendo la iconografía que reproduce esa estampa, aunque con ligeros cambios. Las representaciones que más se aproximan al grabado son *San Isidoro Labrador* y *San Francisco Javier*. (fig. 8) En la imagen de *San Felipe Neri* (fig. 9) tallada por Mena el santo está de rodillas con los brazos extendidos, vestido con casulla y mirando hacia arriba, a la aparición de la Virgen con el Niño, mientras que en el grabado de la canonización está de pie. Mena siguió con fidelidad la famosa representación del santo pintado por Guido Reni en 1614 para la capilla de San Felipe Neri en la iglesia de S. Maria in Vallicella en Roma²², cuya composición grabada por Ludovico Ciamberlano fue usada por algunos pintores españoles²³. Mena buscó otra fuente iconográfica para las esculturas de santa Teresa y san Ignacio.

Los escultores españoles del Barroco se inspiraron en esculturas clásicas, a través de grabados, en obras de arte renacentista y en esculturas contemporáneas, copiando o reinterpretando los modelos y creando nuevas composiciones con otros significados.



UN CÁLIZ DEL RENACIMIENTO TOLEDANO EN OSUNA

Por

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Profesor Titular de la Universidad de Sevilla.
Departamento de Historia del Arte

La villa ducal de Osuna es sin duda una de las poblaciones más ricas en patrimonio artístico de la provincia de Sevilla. Su urbanismo, sus edificaciones y sus bienes muebles son fiel reflejo de una azarosa historia, llena de momentos de gran esplendor, que hicieron de Osuna uno de los grandes referentes del arte español durante la Edad Moderna. Y ello es así gracias tanto a la calidad de estas creaciones y de sus autores, como a la diversidad de origen, ya que, a diferencia de otras ciudades y villas sevillanas, aquí encontramos obras venidas desde los más dispares lugares de nuestro país, de Europa e incluso de América. Sin lugar a dudas, esta peculiaridad viene dada por el mecenazgo de los duques de Osuna, los cuales dejaron esta espléndida huella en su villa ducal.



1. CÁLIZ DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OSUNA, TOLEDO, HACIA 1550

²⁰ MONTAGU, Jennifer: *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. New Haven-Londres: Yale University, 1989, pp. 180-181.

²¹ BIRKE, Veronika: *Italian masters of the sixteenth and seventeenth centuries. The Illustrated Bartsch*, vol. 40 (18). Nueva York: Abaris Books, 1982, p. 109.

²² PEPPER, D. Stephen: *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*. Oxford, Phaidon, 1984, p. 229, cat. 42, fig. 66.

²³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, Alianza Editorial, 1993. Capítulo titulado «Reni y España», p. 111, figs. 173-174.