

PEDRO DE MENA, EN SU CENTENARIO

JUAN NICOLAU CASTRO
Numerario

El 14 de octubre de 1688 era sepultado en el Monasterio del Cister de la ciudad de Málaga, el escultor granadino Pedro de Mena y Medrano. Se ha celebrado pues, recientemente, el III Centenario de la muerte de tan destacado artista que llegaría a ser nombrado "Escultor Mayor" de la Catedral de Toledo. Esta Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas no podía, en justicia, dejar pasar tal efemérides sin dedicar un recuerdo a uno de los más notables y originales artistas del arte español, que dejaría para siempre en nuestra ciudad una de sus más geniales obras, obra señera del arte español de todos los tiempos ¹.

Nació Pedro de Mena en la ciudad de Granada en el mes de noviembre de 1628. Fueron sus padres el escultor Alonso de Mena, descendiente del toledano pueblo de Noblejas ², y Juana de Medrano. Alonso de Mena venía dedicándose con éxito al arte de la escultura religiosa, tallada en madera y policromada, creando algunos tipos de especial fortuna, como el Cristo del Desamparo de la parroquia de San José de Madrid, la deliciosa Virgen de Belén de la iglesia de San

¹ La bibliografía existente sobre Pedro de Mena es muy abundante a partir de la obra de R. ORUETA Y DUARTE, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Ed. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1914. M^a ELENA GÓMEZ-MORENO, *Escultura del siglo XVII*, Ed. Plus Ultra, T. XVI de la Colección "Ars Hispaniae", Madrid, 1963. MANUEL GÓMEZ-MORENO y M^a ELENA GÓMEZ MORENO, *La gran época de la escultura española*, Ed. Noguer, Barcelona, 1970. JANET ALICE ANDERSON, *Pedro de Mena. Spanish sculptor 1626-1688*, University of Michigan, 1978. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Técnica de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, 1971. JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983. Varios autores, *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte 1688-1988*, Junta de Andalucía, 1989.

² DOMINGO SÁNCHEZ-MENA, "Los estilos de Pedro de Mesa", en *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte...*, pág. 49.

Cecilio de Granada o la Inmaclada de la parroquia granadina de San Matias, inspirada en modelos pictóricos del pintor cartujo toledano-granadino Fray Juan Sánchez Cotán. Lógicamente nuestro escultor aprendió con su padre el oficio y su infancia transcurrió entre el ruido de los martillos y el susurro de las gubias al trabajar la madera. En 1646, cuando Pedro cuenta con 18 años de edad, muere el padre y queda al frente del taller que se había convertido en el de mayor actividad de la ciudad de Granada. Los encargos abundan y la economía debía de ser favorable porque, al año siguiente, contraía matrimonio con Catalina de Vitoria de origen burgalés.

Muy pocos años después, en 1652, ocurrirá un acontecimiento transcendental para el arte granadino en general y muy en particular para el arte de Pedro de Mena, la llegada a la ciudad del escultor, pintor y arquitecto Alonso Cano que viene a su ciudad natal buscando un cierto sosiego espiritual para su atormentado espíritu³. Su arte elegante y escrupulosamente depurado, conocedor de las novedades europeas aprendidas en la Corte, será un auténtico huracán en el ambiente artístico granadino del momento que seguía apegado a las fórmulas ya arcaizantes de Alonso de Mena o a la cartujana sequedad de Fray Juan Sánchez Cotán.

Ningún artista granadino del momento se verá libre de la influencia de Alonso Cano pero nadie, como Pedro de Mena, será permeable a sus novedades.

Cano, que no creó taller propio en Granada, utilizaría probablemente el de nuestro artista y se establecería entre ellos una relación única de maestro-discípulo. Las novedades de los conocimientos de Cano, sus estudios previos para depurar hasta el límite sus modelos gráciles, de expresión ensimismada, calaron hasta tal punto en Pedro de Mena que lo que hace una vez mantenido el contacto con Cano es distinto a todo lo producido con anterioridad.

No obstante las diferencias entre Cano y Mena son grandes.

³ Sobre la interesante personalidad de Alonso Cano también es especialmente abundante la bibliografía a partir del artículo de MANUEL GÓMEZ-MORENO, "Alonso Cano escultor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Vol. II de 1926 hasta HAROLD E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Editorial Madrid 1983.

Sus temperamentos más que distintos son en realidad opuestos. Alonso Cano más que pensar sus figuras podríamos decir que las sueña y después tendrá la rara habilidad de saber darlas vida, de ahí sus siluetas elegantemente estilizadas, sus posturas ingravidas, sus rostros de mirada de ensueño. Pedro de Mena, por el contrario, no sabrá salir de la realidad, la realidad será su meta y sus figuras las escogerá del entorno que le rodea. Sus Vírgenes serán bellísimas mujeres andaluzas, de cabellos oscuros y tirantes, recogidos en un moño tras la nuca. Sus Niños retozan en los brazos de la Madre o de algunos santos, llenos de vitalidad y de encanto, pero no por ello dejarán de mostrarnos huellas de alguna deformación. Sus frailes viven en los conventos de la España del siglo XVII, pasan sigilosamente por los pasillos y claustros y en ocasiones laceran sus carnes. A veces, sin dejar la tierra que pisan sus figuras, éstas a base de autodomínio, de oración, de penitencia y sobre todo de amor, parece que abandonan sus cuerpos para perseguir con su alma al Crucifijo que llevan entre las manos o la lanzan como una saeta a un cielo al que miran enajenados. Pedro de Mena auna, tal vez sin otro ejemplo comparable en el arte español que el de Zurbarán, la ascética y la mística en una misma figura y sus imágenes se mueven con igual desenvoltura entre los pucheros de una cocina, en frase de Santa Teresa, o en un cielo al que miran con mirada muerta para la tierra.

Podemos decir que su nueva etapa artística la comienza con la imagen de la Inmaculada que talla para el pueblo granadino de Alhendín. Réplica o modelo de ella guardan aquí en Toledo una imagen las Monjas de San Benito en la Bajada del Pozo Amargo. Su calidad de talla, su finura de gubias, su belleza de facciones, a lo que se añade una primorosa policromía, hacen de esta imagen toledana una pequeña gran obra maestra⁴.

El éxito del escultor aumenta de día en día, atraviesa las fronteras de Granada y en 1658 el obispo de Málaga, Don Diego Martínez de Zazosa, le encarga la terminación de la sillería del coro de la Catedral malagueña que habían comenzado los escultores manieristas Luis Ortiz y José Micael y Alfaro. La labor de Mena en

⁴ JUAN NICOLAU CASTRO, "Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena en Toledo", *Toletum*, nº 11, 1981.

este conjunto estará formada por 42 figuras de santos, todas casi exentas, simplemente adosadas al tablero del fondo de la sillería. El coro de Málaga junto con el de la Catedral de Toledo, serán para muchos críticos, los dos coros más espléndidos del arte español. De las gubias de Pedro de Mena irán saliendo toda una serie de santos y santas, impuestos por el cabildo catedralicio, que constituirán uno de los conjuntos más emocionantes del barroco español en el que destacan con vida propia determinadas individualidades, como el San Sebastián inspirado en modelos clásicos y en el que el escultor se recreará en su adolescente anatomía, San Jerónimo que por el contrario nos muestra la anatomía aun potente de un desnudo senil, San Antonio de Padua que supone uno de los mayores aciertos del conjunto y en el que Mena, partiendo de modelos de Cano, nos hará el regalo de una de sus más personales creaciones. Emocionante es el San Juan de Dios que, entre las llamas, carga sobre sus espaldas a un enfermo para salvarle del incendio que asoló el Hospital Real de Granada en 1549. El rostro del Santo, de un ascético realismo, tiene toda la apariencia de un retrato y el enfermo que carga sobre los hombros acentúa sus rasgos patéticos apoyados en un profundo estudio anatómico, a los pies, un esportillo de palma trenzada hace alusión a su caminar por las calles granadinas, mendigando una limosna para sus enfermos. San Francisco de Asís, anterior al famosísimo toledano, inspirado muy posiblemente en modelos de Zurbarán o en efigies castellanas de Gregorio Fernández, destaca su figura austera y sencilla concentrando su emoción en el rostro. El análisis de cada una de las figuras haría este estudio excesivamente prolijo, pero a la lista de los santos hay que añadir otro grupo de santas tratadas con la misma maestría, como Santa Teresa con el libro abierto y atenta a la inspiración del Espíritu, la dramática Santa Clara con la custodia en la mano o la deliciosa Santa Catalina de Alejandría que, siguiendo los mismos criterios de un Zurbarán, nos la presenta ataviada con gracioso vestido y tocado de la época.

En torno a 1662 la crítica insiste en un viaje a Madrid donde siguiendo la huella de Alonso Cano, Juan Martínez Montañés, José de Mora o Luisa Roldán, se enfrentará con la obra de los grandes artistas madrileños del momento y pudo, posiblemente, tener acceso a colecciones de obras de artistas extranjeros. Consecuencia de ese viaje serán dos de sus obras maestras, capitales de toda la plástica religiosa del siglo XVII español, el San Francisco de Asís de la

Catedral toledana y la Santa María Magdalena que talla para la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid y hoy guarda el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

El San Francisco de Asís de la Catedral de Toledo es, posiblemente, la obra más popular y difundida de Mena. Por distintas causas, ajenas a la voluntad de los investigadores, no se ha estudiado aun con minuciosidad la relación de Pedro de Mena con la Catedral de Toledo, y no sabemos con exactitud si el nombramiento de "*Escultor de la Catedral*" que el artista recibe en 1663 se debe al contento del Cabildo catedralicio al recibir la escultura previamente encargada, o este nombramiento fue una especie de halago para atraerse hacia la poderosa Catedral al escultor que entonces gozaba de gran fama en España entera⁵. Sea de ello lo que fuere la realidad es que aquí Mena logrará una obra definitiva⁶. El modelo de la figura no es del escultor sino que fue creación de su maestro Alonso Cano en una obra hoy perdida pero que conocemos por grabados. La obra, como tantas veces se ha repetido, no representa a San Francisco de Asís en éxtasis sino su momia. Sigue una tradición que arranca del siglo XV, según la cual el Papa Nicolás V en el año 1449 quiso que se abriera la tumba del "Poverello" y, ante el pasmo del Papa y de quienes le acompañaban encontraron al Santo de pie, con las manos cubiertas por las amplias mangas del hábito, uno de sus pies sobresaliendo bajo la túnica y la cabeza, cubierta con la capucha, mostraba los ojos abiertos mirando al cielo como arrobados. La leyenda fue muy difundida en toda la época del barroco y copias del suceso se hicieron en casi todas las escuelas barrocas europeas. Hemos localizado una pintura muy interesante del suceso en altar lateral de la ermita de la Virgen de la Soledad en la Puebla de Montalbán, cuadro de poca calidad artística pero de gran valor iconográfico. La versión toledana del tema de mayor interés, anterior aun a la obra de Mena, la guardan las Madres Capuchinas

⁵ M. ZARCO DEL VALLE, *Documentos de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1916.

⁶ A. GALLEGO Y BURÍN, "Pedro de Mena y el Misticismo Español", *Boletín de la Universidad de Granada*, nº 7, 1930. W. WEISBACH, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1948. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CATÓN, "San Francisco de Asís. Tesoro de la Catedral de Toledo", en *Pedro de Mena, Escultor. Homenaje en su tercer centenario*. Málaga, 1928.

en su clausura. Es un cuadro firmado por Alejandro Loarte en 1626, de factura seca, de técnica muy tenebrista e inspirado muy probablemente en la versión que Eugenio Cajés hacía en 1613 para San Francisco el Grande de Madrid⁷.

En el San Francisco toledano todo es espíritu. La simplicidad de las formas, la total ausencia de movimiento, hace que la mirada del espectador se concentre enteramente en el rostro que como un halo circunda la capucha. El manejo de las gubias se ha realizado con tanto acierto que, en el rostro, ha quedado exclusivamente la piel necesaria para no dejar transparentar el hueso. El espíritu ha vencido de lleno a la materia y lo que aquí se nos revela es solamente un alma. El éxito de la escultura fue grande e inmediato y se difundió a través de innumerables réplicas o copias realizadas con mayor o menor fortuna y con pequeñas variantes. Muy buenas son las conservadas en la Gliptoteca de Copenhague, la de la colección Payá, procedente de un convento toledano, y la del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid. Actualmente, en Toledo, son varias las copias que existen en distintos lugares. Las más antiguas son las del Museo de Santa Cruz, procedente de la iglesia de San Nicolás, y la que guardan en la clausura del coro las monjas franciscanas de San Antonio, ambas imágenes forman pareja con sendos San Pedro de Alcántara y son de factura solo mediana. Más interesante, y opino que ya del siglo XVIII, es la imagen que se veneraba, hasta hace muy poco, en retablo lateral de la iglesia de los Padres Jesuitas y que hoy conservan en su residencia. Ya hace tiempo, por su técnica, la atribuí al escultor toledano Germán López⁸.

La otra imagen que se relaciona con el viaje del escultor a Madrid es, como ya señalé, la de María Magdalena de la Casa Profesa de los Jesuitas de San Felipe Neri y que el escultor realiza ya en Málaga en el año 1664 como atestigua una pequeña inscripción colocada a sus pies. El tipo es, sin duda, anterior a Mena y castellano, sin precedente andaluz. Del escultor vallisoletano Gregorio Fernández conocemos dos ejemplares anteriores a la obra de Pedro de Mena,

⁷ D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Toledana, primera mitad del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, pág. 217.

⁸ JUAN NICOLAU CASTRO, "Germán López, escultor toledano del siglo XVIII", *Toletum*, nº 19, 1986.

conservados uno en Valladolid y otro en la Sala Capitular del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Pero, como hemos visto ocurre en otras ocasiones, Pedro de Mena de aquí toma solamente el modelo, la suya es enteramente original y distinta. Como ocurre con el San Francisco, la escultura no tiene más vida que la que escapa por su boca en dirección al Crucifijo que porta en la mano izquierda. Con rasgos de haber sido una mujer hermosa, oculta sus formas en una estera de palma, tallada prodigiosamente, que la envuelve por entero. El gesto de la mano derecha apoyada en el pecho es un acierto más para expresar ese fuego que la abrasa y que escapa por la boca. El cabello cae en largos mechones húmedos tallados con el virtuosismo típico de Mena en sus obras maestras. Tallas inspiradas en ésta en la comarca toledana conozco una, de tamaño mediano, en las Carmelitas Descalzas de Talavera y otra muy bella y de muy buena calidad, aunque con variantes, preside el retablo mayor de la iglesia parroquial de la villa de Escalonilla, ya del siglo XVIII la he atribuido recientemente al escultor Juan Pascual de Mena ⁹.

El tercer santo penitente que repetirá varias veces el escultor, creando definitivamente su tipo iconográfico, es San Pedro de Alcántara. Suele aparecer siempre de pie, firme, con la vista fija en la lejanía, portando en la mano derecha una pluma de ave y en la izquierda un libro abierto. Como afirma el profesor Sánchez Mesa, la misma simplicidad del hábito franciscano, que cae verticalmente en amplios pliegues ocultando la figura, hace que todo se concentre en las manos y el rostro ascético que prevee ya el estado místico ¹⁰. La primera versión que realizó Pedro de Mena es la del Convento granadino del Angel Custodio, hecho sobre modelos y en colaboración con su maestro Alonso Cano. Mena lo repetirá varias veces a lo largo de su carrera, haciéndole cada vez de mayor edad y de piel más enjuta y rugosa. La afortunada frase de su contemporánea Santa Teresa que lo describe "como hecho de raíces de árbol", alcanza en nuestro escultor el afortunado intérprete del mismo espíritu en la

⁹ JUAN NICOLAU CASTRO, "El escultor Juan Pascual de Mena", *Goya*, nº 214, Madrid, 1990.

¹⁰ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, "Los estilos de Pedro de Mena" en *Catálogo del III Centenario de su muerte*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Málaga, 1988.

madera. Nada más distinto del barroco italiano, a lo Bernini, o del Centroeuropeo en que las figuras gesticulan y se envuelven en ropajes llameantes. La visión del barroco español que trasmite Mena es profundo, sin gestos, serio, concentrando el misticismo o el éxtasis sencillamente en el fuego de una intesa mirada.

Por estos años Pedro de Mena realizará otras dos de sus obras más bellas, la Virgen de Belén y el Crucificado de la iglesia de Santo Domingo de Málaga, encargadas por el obispo Fray Alonso de Sto. Tomás. Ambas obras perecerían en el incendio provocado de la iglesia en 1934 y constituyen una de las más sensibles pérdidas del legado artístico español que perecieron entre los tristes años de 1934 a 39. El tema de la Virgen con el Niño o Virgen de Belén había sido también creación de Alonso Cano, pero, como siempre, Mena nos dará su particular versión en esta obra perdida. El grupo, de medio cuerpo, presidía un nicho semicircular en un retablo de la iglesia. La Virgen era la más hermosa que salió de las gubias del escultor, de una belleza directa y cautivadora, todo apunta a que era un auténtico retrato, y hacía ademán de cambiar los pañales al Niño, inspirado también en el natural y repetido varias veces por el escultor. Parte del grupo y los ropajes que sobresalían del nicho así como una guirnalda de flores que circundaba el óvalo, daban al conjunto un aire real, como de escena hogareña entrevista a través de una ventana florecida. Don Manuel Gómez Moreno, granadino como nuestro artista, y enamorado de la escultura de su patria chica decía de este grupo en un artículo aparecido en homenaje al artista en 1928, el Centenario de su nacimiento, "Mena... acertó de lleno; si entre todas sus obras hubiesemos de salvar una para goce de la posteridad no sería sino ésta"¹¹. Seis años después el grupo era pasto de las llamas.

El tema de la Virgen de Belén lo repitió otras varias veces el escultor, pero sin llegar nunca a la belleza del desaparecido. Una, de cuerpo entero, guarda la Catedral de la ciudad de Cuenca, también mutilada en el Niño y en los paños ha sido recientemente restaurada. Otro tercer grupo, de medio cuerpo, custodia la Catedral de Granada pero de talla mucho más seca y sumaria.

¹¹ MANUEL GÓMEZ-MORENO, "Virgen de Belén. Parroquia de Sto. Domingo. Málaga", en *Pedro de Mena. Escultor. Homenaje en su tercer centenario*, Málaga, 1928.

Entre 1670 y 1688 transcurre su última etapa artística y vital. Los encargos procedentes de todas partes de España son numerosos y constantes, lo que atestigua su éxito y su fama. Réplicas de sus obras más famosas creadas hasta entonces siguen saliendo una y otra vez de su taller. Pero al mismo tiempo a lo largo de estos años aun creará algunas de sus obras más famosas y de mayor éxito popular, sobre todo los bustos emparejados de Ecce-Homo y Dolorosa, tan típicos del arte granadino¹². En esta escuela andaluza se sintió siempre predilección por la imagen aislada, con mucha frecuencia de tamaño reducido, de medio cuerpo o simplemente el busto. Ello obliga al artista a trabajar al máximo la talla y la policromía de la escultura, ya que se colocará en un lugar, del hogar o de la iglesia, muy cercano al fiel desde donde éste mantendrá un diálogo directo entre él mismo y la imagen. El número es muy grande y generalmente en ellos, con más fortuna en las Vírgenes que en los Cristo, Mena nos da un sentido del dolor pudoroso, íntimo y recogido, muy a tono con la peculiar visión del dolor en la escultura andaluza. Son frecuentemente figuras cerradas sobre si mismas, recogidas, que silenciosamente dejan rodar por las mejillas unas lágrimas. En ocasiones ante la Virgen se tiende sencillamente un paño blanco sobre el que se colocan los símbolos del martirio del Hijo, como corona de espinas, clavos, martillo. La enumeración de las parejas de Vírgenes y Cristos conocidos sería en exceso tediosa, por ello nos limitaremos a señalar como más representativas las conservadas en la Sala Capitular y Coro del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Monasterio que guarda una magnífica colección de obras de Pedro de Mena. Las figuras conservadas son dos Vírgenes y un Ecce-Homo. Como ya hemos adelantado son siempre más convincentes las Vírgenes, el Ecce-Homo, de más de medio cuerpo, es de un gran virtuosismo y de una talla impecable pero el rostro, a fuerza de buscar en él una expresión de dolor y sumisión, resulta un tanto rebuscado y soso. Las Vírgenes no tienen rival en la plástica española, son, como el Cristo, de algo más de

¹² E. OROZCO DÍAZ, "Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena", *Goya*, nº 52, Madrid, 1963 y "Un Ecce-Homo desconocido de Pedro de Mena y la interpretación de este tema en la escultura granadina", *Goya*, nº 71, Madrid, 1966.

medio cuerpo y de tamaño natural. Una de ellas, la conservada en el Coro, responde al modelo más habitual del escultor, con las manos unidas, el rostro lloroso dirigido hacia lo alto parece captado en el instante de dejar escapar un suspiro. La otra Virgen, la conservada en la Sala Capitular, resulta más gesticulante, abre los brazos de modo más declamatorio y parecen abrirse hacia el exterior sus formas, pero es tal la belleza de su rostro lloroso y es tal la maestría de la talla de los paños y de su suave policromía que nos hace sentir, como pocas veces, el lacerante sufrimiento del momento, el sentimiento de abandono extremo y sobre todo la sensación de encontrarnos ante una emocionante obra maestra. Réplica de esta pareja de las Descalzas se ha publicado recientemente otra, casi idéntica, existente en el pueblito alcarreño de Budia ¹³.

Aquí en Toledo se ha tenido durante mucho tiempo como obra de Pedro de Mena la pareja de Dolorosa y Ecce-Homo que, procedentes de la parroquia de San Andrés, fue depositada por la de San Justo en el Museo de Santa Cruz. Ya manifesté hace poco, en un artículo aparecido en *Carpetania* ¹⁴ mi disconformidad con esa atribución. Al mismo tiempo comentaba mi convencimiento de que esta pareja de bustos, sin duda de clara inspiración en Mena y de una talla fina y de calidad, tenía detalles de manejo de gubias que veía repetidos en otras esculturas de iglesias toledanas. Las creo obras toledanas de finales del siglo XVII. Como ya he dicho es frecuente en la obra de Mena, es de mayor calidad la Virgen que el Cristo. Aquella, de rostro expresivo y muy bello, muestra curiosos detalles en la indumentaria de claro sabor popular. El Cristo destaca fundamentalmente por su cabello acaracolado y ondulante, opuesto al cabello que siempre talló Mena, lacio y como húmedo. Los detalles anatómicos de la talla son también más tensos y dramáticos que los acostumbrados en el escultor granadino. En el Número 255 de la desaparecida revista *Toledo*, del año 1928, venían reproducidas, en

¹³ JOSÉ LUIS SOUTO, "Esculturas de Pedro de Mena en Budia (Guadalajara). Una Dolorosa y un Ecce-Homo, réplica de otro de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, n° 75, Madrid, 1983.

¹⁴ JUAN NICOLAU CASTRO, "Apuntes sobre esculturas barrocas del Museo de Santa Cruz", *Carpetania, Revista del Museo de Santa Cruz*, n° 1, Toledo, 1987.

antiguas fotografías de Rodríguez, otra pareja de bustos de Cristo y Dolorosa que no llevaban más comentario que el de su atribución a Mena y ser de propiedad particular, que sí estaban más en la línea de lo realizado por nuestro artista ¹⁵. A pesar de mis pesquisas ninguna referencia he logrado averiguar sobre el paradero de estas esculturas.

De 1675 datan otras dos de sus más singulares obras, la pareja de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, colocados en el arco de entrada a la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, exactamente debajo de los originales y gigantescos bustos de Adán y Eva de su maestro Alonso Cano. Las figuras reales, de enormes proporciones, arrodilladas y colocadas a 10 metros de altura, supusieron todo un reto para el artista del que supo salir en verdad airoso. Conocemos el contrato y un dibujo preparatorio para la efigie de la Reina, todo ello nos revela la seriedad con que Mena se ocupó de este nuevo encargo que lo enfrentaría con un tipo de escultura hasta el momento distinto de toda su obra ¹⁶. Prueba del acierto de las esculturas y del agrado con que fueron acogidas es el hecho de que las volvería a repetir muy pocos años después, a tamaño reducido, en el retablo de la Virgen de los Reyes de la Catedral de Málaga.

En 1678 una epidemia de peste bubónica llegó a Málaga á través del puerto. Durante dos años la ciudad sufrirá su azote y entre los muchos afectados figuró nuestro artista, quien a pesar de salir con vida no logra recuperarse plenamente. La obra del taller sigue, pero todo indica que la intervención del maestro se hace cada vez menor y más desganada debiendo quedar en manos de sus discípulos, de modo especial de Miguel de Zayas ¹⁷. De todos modos aun en esta época se nota cuando Mena sabe superar su adversidad y es capaz de lograr obras que se salen de lo mediano del momento y nos

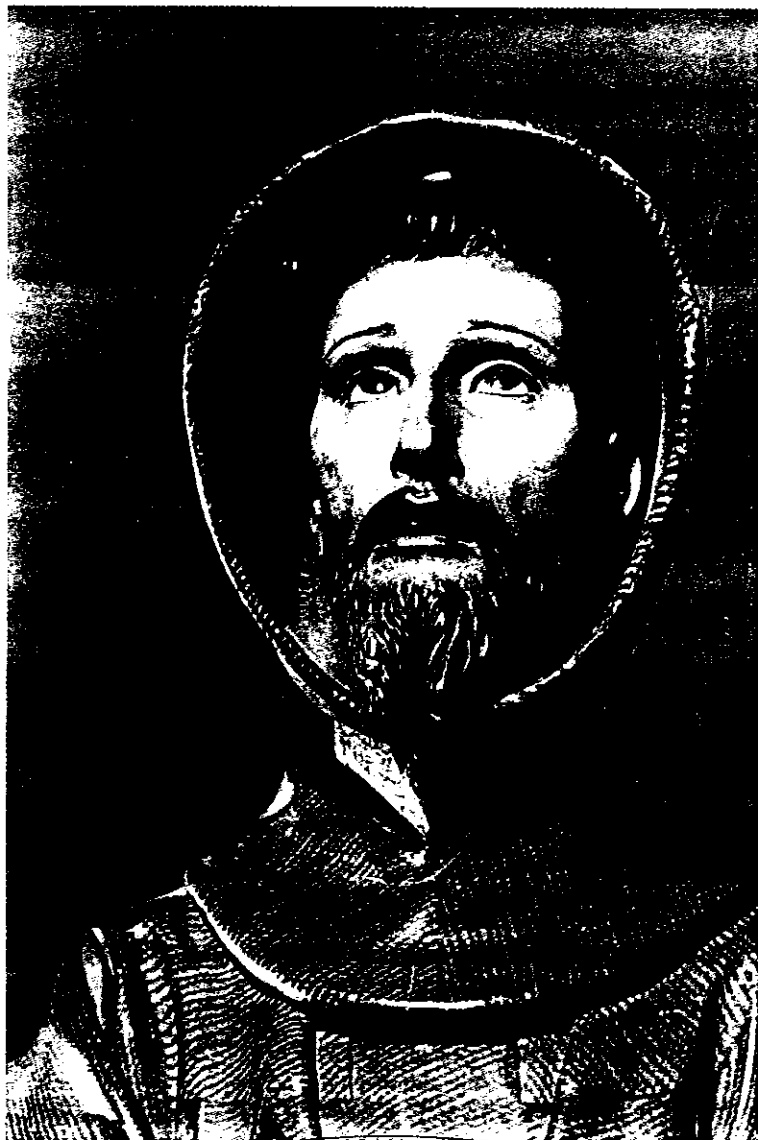
¹⁵ Anónimo, "Esculturas de propiedad particular atribuidas a Pedro de Mena", Toledo, 1928.

¹⁶ ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Ed. Cátedra, Madrid, 1986.

¹⁷ En el Monasterio de Madres Carmelitas de Toledo, localicé hace pocos años una imagen de la Inmaculada firmada por Miguel de Zayas, ver Juan Nicolau Castro, "Inmaculadas firmadas por C. Coello y M. de Zayas en Toledo", *Archivo Español de Arte*, nº 228, Madrid, 1984.

recuerda su mejor época, como ocurre con la Inmaculada del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Madrid, hecha dos años antes de su muerte. Mena como todos los artistas españoles de la época, de cualquier región o categoría, tallará una y otra vez el tema mariano por excelencia del Arte español, la Inmaculada Concepción. Tal vez a este momento pueda pertenecer la que conservan en nuestra ciudad los Padres Jesuitas en su residencia, últimamente restaurada y liberada de antiguos repintes.

Con la imagen de la Inmaculada del pueblo granadino de Alhendín se iniciaba la verdadera carrera de nuestro artista y con la Inmaculada que, por encargo del Duque de Arcos, talla para la iglesia de San Juan de la localidad sevillana de Marchena y que queda sin terminar en su taller, finalizamos la carrera de un artista inserto plenamente en su época, la España contradictoria, triste y derrotada del siglo XVII que fue también la España iluminada del barroco.



Pedro de Mena: *San Francisco de Asís* (detalle).
Catedral de Toledo.



Pedro de Mena: *Sta. Maria Magdalena* (detalle).
Museo Nacional de escultura de Valladolid.



Pedro de Mena: *Virgen de Belén*.
Málaga. Iglesia de Sto. Domingo (destruida).



Pedro de Mena: *Virgen de Belén* (detalle).
Catedral de Cuenca.



Pedro de Mena: *Ecce-Homo*.
Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



Pedro de Mena: *Dolorosa*.
Madrid. Monasterio de las Descalzas Reales.



Pedro de Mena: *Inmaculada* (detalle).
Madres Benitas. Toledo.