

---

---

## Alonso de mena, *ministro del cielo*

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA

Alonso de Mena recuerda mucho a su contemporáneo Francisco Pacheco. Formados ambos en una tradición manierista que nunca dejará de asomar en sus obras, su producción artística discurrirá por una generalizada medianía artística caracterizada por un estilo<sup>1</sup> un tanto esquemático, resentido en su expresividad por una rigidez que lastrará sus progresos naturalistas. Ambos compartieron también una inquietud intelectual que les llevó a relacionarse con los círculos humanistas de Sevilla y Granada, a interesarse por la cultura portátil que rentabilizaron oportunamente en sus obras y a revelarse como importantes valedores de las directrices contrarreformistas sobre la imagen. En fin, uno y otro contaron con discípulos que llegaron a ser notabilísimos pintores y escultores que superarían con mucho la talla artística de sus maestros. La Fortuna fue sin embargo más generosa con el granadino que con el gaditano, cuyo prestigio y demanda se vieron ensombrecidas por la aparición en la escena sevillana de artistas más cualificados, desde Roelas a Zurbarán pasando por Herrera el Viejo, que incorporando además un renovador lenguaje plástico lo desbancarían del puesto de primer pintor de la ciudad que ostentó efímeramente. No se vislumbran sobresaltos semejantes en la carrera de Alonso de Mena que, desde la muerte de Rojas en 1611 y la

de Gaviria en 1622, monopolizaría sin competencia alguna la actividad escultórica de Granada hasta su muerte, irradiando su dinámico taller por Córdoba, Jaén, Málaga e incluso Sevilla, con cuya industria imaginera competiría, si no en calidad, al menos en precio<sup>2</sup>.

El pragmatismo define bien la producción escultórica de Mena. La desmedida demanda que tuvo que afrontar va a ser satisfecha mediante un nutrido taller<sup>3</sup> integrado por oficiales y colaboradores que suscribieron dócilmente el estilo del maestro, con prácticas por ende como la reiteración de tipos — muy evidente en el numeroso grupo de *Inmaculadas*— o el recurso a los vaciados de yeso —caso de la versión de la portada del convento de la Concepción<sup>4</sup>—. Una praxis que nos sitúa ante un modo de producción manufacturero que va a ser típico del Barroco. Pragmatismo en fin afrontando las limitaciones de su propia creatividad con el recurso permanente a tipos iconográficos, soluciones formales

<sup>2</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto. «Alonso de Mena, nexo de las escuelas andaluzas». En: *Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, 1990, pág. 342.

<sup>3</sup> Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo». En: VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUIZAR HERRERA, Antonio (eds.). *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba: Universidad, 2003, págs. 160-161. GILA MEDINA, Lázaro. «Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: Nueva aproximación biográfica y nuevas obras». En: GILA MEDINA, Lázaro (coord.). *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad, 2013, págs. 23-25.

<sup>4</sup> Agradezco la información al profesor Martínez Medina.

<sup>1</sup> Una ajustada valoración del estilo de Alonso de Mena encontramos ya en una obra temprana del profesor SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad, 1971, págs. 111, sigs.

y expresivas de la inmediata escultura granadina, Pablo de Rojas muy especialmente.

Abundantes son las deudas, en efecto, con el notabilísimo escultor alcaíno. El *San Juan Evangelista* de las Comendadoras de Santiago es un fiel trasunto de la versión de Rojas en San Pedro<sup>5</sup>; como lo es el *San Juan Bautista* de la capilla real o el de la catedral respecto del conservado en la parroquia del Corpus Christi. Su *San Lorenzo* de la iglesia de San Cecilio, que estimamos obra suya, depende del *San Esteban* de la catedral. Su *Santiago apóstol* de las Comendadoras redonda en la anterior versión de Gaviria para la portada de su iglesia, derivación a su vez de la de Rojas de la catedral. Su *Santa Ana* de la parroquia de la Magdalena<sup>6</sup> está endeudada con la de la parroquia de Víznar. Obra que también debe integrarse en su catálogo es la *Santa Lucía* del convento de la Concepción<sup>7</sup> (fig. 1) que, como las versiones de la Magdalena o de la catedral, reiteran el tipo de la de Santo Domingo que se atribuye a Rojas. Sus múltiples versiones de *San Francisco* (capilla real, capilla mayor de la catedral de Granada, Monasterio de San Jerónimo, parroquias de Cúllar Vega, N.ª Sra. de la Cabeza en los Ogíjares, Dílar y, ya en Córdoba, las de la iglesia de San Basilio y Museo Diocesano) redundan en una misma tipología, mostrando al santo con la cruz en una mano y extendiendo la otra en ademán retórico al tiempo que exhibe los estigmas, suscribiendo el prototipo del retablo de Santa Isabel la Real. Una iconografía que tendrá una importante difusión en la época, tanto en las versiones escultóricas de Martínez Montañés (Sevilla: convento de Santa Clara y Medina Sidonia: parroquia de Santa María)<sup>8</sup> y Juan de Mesa (Sevilla: convento de Santa



1.—*Santa Lucía*, Granada: convento de la Concepción.  
Foto de Ramón L. Pérez.

Clara de Jesús)<sup>9</sup>, como en la pictórica de Pacheco que procedente del retablo de San Esteban conserva el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Su *Virgen con el Niño* del convento de la Piedad, como la que preside la portada del Hospital Real, derivan también de prototipos rojeños (abadía del Sacromonte, San Ildefonso); mientras que la *Virgen de la Cabeza* de su parroquia de los Ogíjares (fig. 2), con soluciones diferentes en el manto y en la toca, encuentran también su correspondencia en soluciones del escultor giennense<sup>10</sup>.

Resulta muy significativa de esta dependencia respecto de la inmediata tradición imaginera granadina que en obra tan tardía como el *San Pedro* de la

<sup>5</sup> GALLEGO Y BURÍN, Antonio. «Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante». En: Gallego y Burín, Antonio. *Estudios de escultura española*, Granada: Universidad, 2006, pág. 61.

<sup>6</sup> Que ya le atribuí en «La Inmaculada y los temas de Pasión en la imaginería de los conventos agustino recoletos de Granada». En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier, LEÓN COLOMA, Miguel Ángel y PÉREZ VELÁZQUEZ, Rodolfo V. (eds). *Granada Tolle, Lege*. Granada: Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, págs. 197-198.

<sup>7</sup> Es obra de calidad, con peinado, expresión y drapeados característicos del escultor, a pesar del repinte posterior. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Ed. de Javier Gallego Roca. Granada: Don Quijote, 1982, pág. 344, la catalogó como obra de comienzos del XVII. La fotografía que se reproduce en el texto la debo a la amabilidad del profesor Martínez Medina.

<sup>8</sup> Vid. PASSOLAS JÁUREGUI, Jaime. *Juan Martínez Montañés*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2008, vol. II, págs. 260 y 322.

<sup>9</sup> Atribución de Ezequiel Díaz recogida por DÁVILA ARMERO, Álvaro y MORALES, José Carlos. En: PAREJA LÓPEZ, Enrique *et al.*: *Juan de Mesa*, Sevilla: Ediciones Tartessos, 2006, vol. I, pág. 396.

<sup>10</sup> *Inmaculada* del Seminario y *Virgen de Víznar*. Sobre la imagen de los Ogíjares vid. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel *et al.* «Una Virgen con el Niño inédita de Alonso de Mena». En: *18th International Meeting on Heritage Conservation*. Granada: Universidad, 2011, págs. 609-612.



2.—*Virgen de la Cabeza*, Ogíjares: parroquia de N<sup>a</sup> Sra de la Cabeza.

catedral de Jaén, contratada en 1641<sup>11</sup>, Mena sigue manifestando su adhesión a los modelos de Rojas, concretamente la versión de su parroquia granadina, ya rentabilizada por el escultor diez años antes en uno de los relieves de los retablos relicarios de la capilla real; y lo es también que su composición, como la disposición que adopta el manto del apóstol y la forma de recogerse bajo el cingulo, evidencian la deuda con el *Apostolado* de Bernabé de Gaviria de la catedral<sup>12</sup>. En todos los casos, Alonso asume los prototipos de ambos maestros con un saldo que

<sup>11</sup> GALIANO PUY, Rafael. «Las esculturas de la catedral de Jaén (siglo XVII). Corpus documental y fotográfico». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 195 (2007), págs. 132-135.

<sup>12</sup> Lo que ya señalé en «Las Lágrimas de San Pedro. Alonso de Mena». En: Felipe Serrano Estrella (coord.). *Cien obras maestras*

deja en evidencia un importante déficit cualitativo, hieratizando la expresividad y esclerotizando las composiciones.

Relacionado con el brillante movimiento literario de la ciudad, con Soto de Rojas a la cabeza, Mena se nos muestra como un artista con una gran inquietud cultural, interesado por la pintura, la estampa o la numismática que rentabiliza en su propia creación, abriendo su horizonte artístico más allá de la tradición imaginera granadina. En los relieves que realiza para los altares relicarios de la capilla real da buenas muestras de sus recursos. El *San Miguel*, ataviado *alla romana*, incluidas las grebas que protegen las piernas, blandiendo con las dos manos la lanza con la que reduce a un demonio antropomorfo, resulta una caricatura de la versión de Rafael que conocería por la estampa. Modelo invocado y rentabilizado por Pacheco en una versión perdida<sup>13</sup>. El busto de *Carlos V* nos sitúa ante el conocimiento de retratos numismáticos de Leone Leoni, como la medalla de plata del Museo del Prado<sup>14</sup> (fig. 3); mientras que los de la *Emperatriz Isabel* y la reina *Isabel de Borbón* acreditan el conocimiento de la retratística de Tiziano y Velázquez. La rara iconografía de la *Esperanza* en uno de estos retablos con el atributo de un halcón encapirotado revela que el escultor estaba al tanto de estampas como las de Goltzius o Jacob Matham<sup>15</sup>. Más pragmático se muestra en las dos parejas de virtudes tendidas sobre las rampas de los frontones, derivadas de las de Alonso Hernández en la portada del palacio de la Real Chancillería. Otras realizaciones suyas también se inspiraron en grabados: de Johan Sadeler (fig. 4) el grupo escultórico de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de la catedral de Granada<sup>16</sup>; de Durero sus grandes relieves de la catedral de Jaén representando la *Circuncisión* y la *Presentación*<sup>17</sup>.

de la *Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad y Cabildo de la Catedral, 2012, págs. 76-77.

<sup>13</sup> PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Ed. de Buenaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990, pág. 568.

<sup>14</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado (1986).

<sup>15</sup> *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books, 1980, sigs., 3 (part 1) 79; 4 vol 3, part 2, pág. 242.

<sup>16</sup> Grupo escultórico que le atribuí en «La escultura en la Catedral de Granada». En: Antonio Calvo Castellón et al. *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario*. Granada: Cabildo de la Catedral, 2007, vol. 1, págs. 273-274.

<sup>17</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pág. 108. LÁZARO DAMAS, Soledad:





3.—*Busto de Carlos V*, Granada: retablo relicario de la capilla real. Leone LEONI: *Medalla de Carlos V*, Madrid, Museo del Prado.

Pero hay también que reconocer a Mena su aportación a la definición de nuevos tipos iconográficos, desde una revisión de propuestas anteriores a la asunción de otras nuevas como consecuencia de sus intereses pictóricos. Son ilustrativas al respecto sus diferentes versiones sobre la *Inmaculada*, tema estrella de la Granada contrarreformista, sistematizadas por los profesores Sánchez-Mesa y Martínez Justicia<sup>18</sup>. Planteadas al margen de los modelos de Rojas, las de la capilla real y Puebla de don Fadrique<sup>19</sup> reproducen los más espiritualizadas de

Sánchez-Cotán<sup>20</sup>. Otras veces complica ese mismo prototipo con los despliegues en abanico del manto (San Matías, N.<sup>a</sup> Sra de Gracia y N.<sup>a</sup> Sra. de la Paz en Córdoba), recurso que dramatizando la silueta procede de Gaviria. O bien introduce el modelo castellano de composición triangular en las del Museo del Sacromonte, San José y catedral de Jaén. La mayoría de sus *Inmaculadas* se yerguen sobre la tradicional peana de nubes y querubines que dejan ver el creciente lunar. Sin embargo en las versiones del Museo del Sacromonte, capilla del convento de PP. Agustinos Recoletos y portada norte de la catedral de Jaén incorpora además pequeños ángeles que revolotean con estilizadas posturas, replanteando así en términos pictóricos el trono de la Virgen. Esta innovación iconográfica tendrá una importante trascendencia en las tipologías inmaculistas de la siguiente generación de escultores granadinos, par-

«El programa iconográfico de la portada norte de la Catedral de Jaén y su vinculación con el escultor granadino Alonso de Mena». *Códice*, 22, 2009, págs. 19-20. La confrontación entre las estampas y los relieves es reveladora de las inquietudes artísticas pero también de las limitaciones del escultor, apenas interesado por la definición prospectiva del espacio y por garantizar su relación con las figuras, lo que sin embargo resulta clave en las composiciones de Dürero.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas (Historia del Arte en Andalucía, VII)*. Sevilla: Ediciones Gever, 1991, págs. 130, sigs. MARTÍNEZ JUSTICIA, M.<sup>a</sup> José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, págs. 53-59.

<sup>19</sup> Que le atribuyó RUBIO LAPAZ, Jesús. *Arte e Historia en Pue-*

*bla de Don Fadrique. La iglesia parroquial de Santa María*. Granada: Diputación Provincial, 1993, págs. 181-183

<sup>20</sup> A partir de los lienzos del Museo de Bellas Artes (como ya destacó OROZCO DÍAZ, Emilio. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad / Diputación Provincial, 1993, pág. 346) y de la Catedral.



4.—*Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Granada: catedral. Grabado de Johan SADELER.

ticularmente en las propuestas de su hijo Pedro —a quien tradicionalmente se responsabilizaba de este nuevo tipo de peanas— y en las de José y Diego de Mora.

Desde su protagonismo incontestado en el panorama escultórico granadino, Alonso de Mena será el encargado de adecuar la imaginería religiosa a las demandas contrarreformistas, pero también de expresar plásticamente los intereses monárquico señoriales que, como señaló Maravall, llegarán a tener en la definición de la cultura barroca un peso específico mayor que los propiamente religiosos<sup>21</sup>.

Es el caso de la portada del Hospital Real (1640), donde la fundación regia se exterioriza adoptando soluciones propias del retablo con la presencia de las efigies de los Reyes Católicos orantes ante la Virgen. Unos bultos deliberadamente ambiguos en su iconografía, ataviados como están con la indumentaria cortesana de las primeras décadas del siglo<sup>22</sup>, avocando al espectador a identificar el patronato regio-

independientemente de sus titulares<sup>23</sup>. Igual sucede con el blasón que remata la portada que no es el de los fundadores sino el de Felipe IV, si bien sostenido por el águila de San Juan Bautista de la heráldica de Isabel y Fernando.

Caso también del monumento al *Triunfo de la Inmaculada*<sup>24</sup>, hito urbano de la devoción contrarreformista generada por los fabulosos descubrimientos de la Torre Turpiana y de Valparaíso. Realizado entre 1626 y 1634, preside el plinto de la columna el escudo de la ciudad, incorporando en los otros lados un programa hagiográfico sacromontano con los relieves de *Santiago*, *San Cecilio* y *San Tesifón*, discurrendo en el pedestal inferior una inscripción que publicita al municipio como comitente de una

<sup>23</sup> Una alusión a *una inexistente continuidad de los programas políticos y culturales de la Monarquía en la ciudad*. HENARES CUELLAR, Ignacio. «La escultura en la sociedad...», pág. 22.

<sup>24</sup> Sobre la portada del Hospital Real y el Triunfo *vid.* el reciente estudio de GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «La ornamentación arquitectónica granadina en la primera mitad del siglo XVII: Alonso de Mena arquitecto, retablista y decorador». En GILA MEDINA, Lázaro (coord.): *La consolidación del Barroco...*, págs. 129, sigs.

<sup>21</sup> MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2002, págs. 45-47.

<sup>22</sup> El rey viste calzas de *muslos tendidos* y cuello de lechuguilla.

obra erigida en honor de la doctrina inmaculista que había jurado defender y como voto por la sucesión del rey Felipe IV, lo que se produjo con el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos en el transcurso de las obras. Resulta muy significativo que para el relieve de *Santiago* se optara por la iconografía del *Matamoros* en lugar de la del apóstol peregrino, lo que hubiera sintonizado mejor con la de los santos evangelizadores de la diócesis. Y lo es aún más porque su dimensión apostólica había sido revalorizada por los descubrimientos sacromontanos al remitirla al solar de la propia diócesis de Granada, lo que tuvo como consecuencia un relanzamiento de la iconografía del Apóstol peregrino en detrimento de la del vencedor de Clavijo<sup>25</sup>. Estamos sin duda ante una deliberada reivindicación de los méritos caballerescos de un santo en las empresas artísticas de las que es comitente la aristocracia, como en este caso, o bien la Corona. De hecho volvemos a encontrar al *Matamoros* en uno de los altares relicario que por encargo de la monarquía realiza Alonso de Mena para la capilla real (1630-32). En ambos retablos se despliega un programa hagiográfico y alegórico contrarreformista, analizado por el profesor Sánchez-Mesa<sup>26</sup>, donde no falta tampoco una afirmación dinástica mediante la ya citada galería de retratos de parejas reales, un elemento que constituye una interesante extrapolación del palacio a la iglesia.

Por tercera vez el escultor abordaría el tema en una versión paradigmática de lo que estamos afirmando: el *Santiago Matamoros* de la catedral (1640), escultura conmemorativa de las empresas militares de la corona sufragada por el cabildo municipal. Con una espectacular comitiva el Ayuntamiento la hizo trasladar el 24 de julio en un carro triunfal que, custodiado por dos compañías militares, procesionó por la ciudad hasta las puertas de la catedral donde fue recibida por el cabildo en pleno<sup>27</sup>. El carácter votivo de la espectacular imagen viene certificado

por la inscripción que discurre por la peana: “Esta memoria de la gloriosa victoria que con su patrocinio alcanzaron las armas del rei nuestro señor”. No consta pues la batalla conmemorada, si bien tradicionalmente se viene identificando con la de Nordlingen, ganada por el cardenal infante don Fernando en 1634. Dado que el proyecto data de septiembre de 1638<sup>28</sup>, resulta más verosímil relacionarlo con los triunfos militares de ese año, especialmente con la reconquista de Fuenterrabía, sentida y publicitada oficialmente como un hito de heroísmo español comparable a Sagunto y Numancia<sup>29</sup>. De la vinculación de este triunfo militar con la intercesión del Apóstol queda constancia en una afirmación del propio rey en carta dirigida a sus consejos solicitando demostraciones públicas de agradecimiento a Santiago, “de cuyo patrocinio esperé siempre esta victoria”. En ese mismo documento, Felipe IV comunica el envío de una lámpara a la catedral compostelana “que perpetuamente arda en memoria de esta victoria”<sup>30</sup>. El acontecimiento fue celebrado en Granada durante dos días, incluyendo una máscara por la noche con luminarias y disparo de artillería; misa de acción de gracias al día siguiente en la catedral con asistencia del cabildo municipal; y procesión por la tarde de las imágenes de la *Virgen de la Antigua y Santiago*, acompañadas de todos los caballeros de las órdenes militares “con sus mantos que fue de mucho ver... que fue una de las más grandes procesiones que nunca han hecho”<sup>31</sup>.

En las anteriores versiones realizadas en relieve, Mena había redundando en un mismo tipo que, ca-

<sup>28</sup> Lo que ya documenté en «La escultura en la Catedral de Granada». En: Antonio Calvo Castellón et al. (eds.). *La Catedral de Granada. La Capilla Real y el Sagrario*. Granada: Cabildo de la Catedral, 2007, vol. II, págs. 280-282. Vid. También LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. «Dos versiones de Santiago Matamoros del escultor Ruiz del Peral». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, págs. 447-456.

<sup>29</sup> La comparación aparece por vez primera en una carta del conde duque de Olivares fechada el 16 de septiembre de 1638. DÍAZ NOCI, Javier. «Las relaciones sobre el sitio de Fuenterrabía (1638-39): La construcción de un acontecimiento en la España de los Austrias». *Euskoneus & Media* (San Sebastián), 149 (2002), pág. 10.

<sup>30</sup> PALAFOX Y MENDOZA, Juan de. *Sitio y socorro de Fuenterrabía, y sucesos del año de 1638 escritos de orden y en virtud de decreto, puesto todo de la real mano de la majestad del Señor don Felipe IV*. Madrid: Oficina de don Jerónimo Ortega y herederos de Ibarra, 1793, págs. 370-371.

<sup>31</sup> HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales...*, II, págs. 809-811.

<sup>25</sup> Vid. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Santiago: Trayectoria de un mito*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004, pág. 313. PITA ANDRADE, José Manuel. «La iconografía de Santiago en el Sacromonte». *Compostellanum* (Santiago de Compostela), 10 (1965), págs. 523-544.

<sup>26</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El Barroco: Retablos y esculturas». En: PITA ANDRADE, José Manuel (coord.). *El libro de la Capilla Real*. Granada: Cabildo de la Capilla Real / Ediciones Miguel Sánchez, págs. 127-133.

<sup>27</sup> HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco. *Anales de Granada*. Ed. de Antonio Marín Ocete. Granada, 1987, págs. 865-866.



racterizado por la dinámica presentación del caballo en corveta, contaba en Granada con oportunos prototipos renacentistas: los de Fancelli en el cenotafio regio y Bigarny en el retablo de la capilla real; de los que derivaría un tercer relieve de Pablo de Rojas en el retablo de San Jerónimo. Las dimensiones —de tamaño mayor al natural— y el carácter de imagen devocional en bulto fueron, sin embargo, pies forzados para la nueva versión que el escultor resolvió suscribiendo las pautas iconográficas del retrato conmemorativo o del monumento ecuestre en bronce. El equino, con una sola mano levantada, remite a los prototipos escultóricos de Giambologna, materializados por Pietro Tacca en el retrato ecuestre de Felipe III; pero también a los pictóricos de El Greco, Rubens y, sobre todo, Velázquez, cuyos caballos de largas y rizadas crines tuvieron que ser referenciales del que esculpiera Mena. El carácter profano de la escultura, su inspiración en modelos cortesanos, se refuerza por la propia iconografía acusadamente castrense que exhibe el santo, desposeído de la indumentaria talar —que aún luce en un extraño compromiso con la armadura en las versiones en relieve— y armado de punta en blanco, tocado con un chambergo y empuñando espada de cazoleta, tal cual un caballero de la época<sup>32</sup>. Ya el profesor Henares Cuéllar señaló como inherentes a esta obra “unos intereses eminentemente políticos que funcionan en el monumento a través de un mecanismo de autoidentificación y sublimación”<sup>33</sup>. En efecto, las demandas historicistas de la teorización contrarreformista sobre la imagen quedaron aquí supeditadas a una rotunda afirmación propagandística del rango militar y cortesano del apóstol, sancionando espiritualmente a los ojos del pueblo el sistema de valores aristocráticos. Es el caso también de un pequeño grupo escultórico, cuyo origen desconozco, conservado en la clausura del monasterio de las Comendadoras de Santiago (fig. 5). Obra que redundando en soluciones formales y expresivas del autor y de sus otras versiones sobre el tema hay que adscribir a su catálogo. Si en la imagen del retablo



5.—*Santiago Matamoros*, Granada: monasterio de las Comendadoras de Santiago. Foto: Juan Miguel García.

mayor de esta misma iglesia monástica Mena había suscrito la iconografía del apóstol peregrino, el pequeño formato de esta imagen le permitió experimentar en bulto redondo la solución del caballo en corveta, exclusiva hasta entonces de las representaciones bidimensionales. Otro ejemplo más de los intereses pictóricos de nuestro escultor.

Aparte la comitencia de la aristocracia y la monarquía, Alonso de Mena tuvo que hacer frente a una importantísima demanda eclesiástica que supo satisfacer, desde su familiaridad con el pensamiento de las élites cultas con las que se relacionó, traduciendo eficazmente las demandas proselitistas y catequéticas que la espiritualidad contrarreformista venía recabando del arte y del propio artista a través de una teorización moralista de la imagen. De hecho los encendidos elogios que suscitará su persona y su obra solo pueden justificarse desde este compromiso con la ideología de la época y la circunstancia de que sus autores fueron mayoritariamente hombres de Iglesia.

<sup>32</sup> **La originalidad iconográfica de la imagen ya fue destacada por** GÓMEZ-MORENO, M.<sup>a</sup> Elena. *Escultura del siglo XVII*, Madrid: Plus Ultra, 1958, pág. 192. Más recientemente, CABRILLANA CIÉZAR, Nicolás. *Santiago Matamoros, historia e imagen*. Málaga: Diputación, 1999, págs. 184, sigs.

<sup>33</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «La escultura en la sociedad...», págs. 23-24.



6.—*Virgen de Belén*, Granada: San Cecilio.

De ilustre y famoso lo calificaron Bermúdez de Pedraza<sup>34</sup> y fray Pedro de San Cecilio, ponderando este el “buen acierto” que tuvo en la *Virgen de Belén*, “que cuando no huviesse hecho otra, ella sola bastava a darle inmortal renombre”<sup>35</sup>. El mismo destino pronostica Luis de Paracuellos al autor del *Triunfo de la Inmaculada*: “a quien las edades futuras eternizarán por aventajado a todos los que ilustraron el orbe en las passadas, con simulacros suntuosos, con

pirámides excelsas, y con sublimes anfiteatros”<sup>36</sup>. Esta misma obra había sido calificada por fray Pedro de Jesús como “milagro portentoso del arte, que no poco tienen que admirar en la vistosa fábrica de su columna, vasa, cornisas y capiteles, los Artífices Estrangeros que la han visto”, proclamando a Mena como el más afamado artífice de su tiempo<sup>37</sup>.

El proceso de realización de la *Virgen de Belén* (1615), encargada por el corregidor don García Bravo de Acuña para el convento de mercedarios descalzos de N.<sup>a</sup> Sra. de Belén<sup>38</sup>(fig. 6), es paradigmático del impositivo control eclesiástico sobre la iconografía sagrada que el Concilio de Trento había convertido en prerrogativa de la autoridad episcopal. Se solicitaron diez bocetos “en diversas partes a los mejores pintores que entonces se hallavan”, sometiéndolos al dictamen del arzobispo don Pedro González. No contentándole ninguno “tomó por su cuenta hazer otro según su idea”, recurriendo a Pedro de Raxis “para que en su presencia lo delineasse en la forma que el dixesse”. Toda una semana gastó el pintor en satisfacer la idea del prelado, “añadiendo, mudando y quitando cosas para su mayor perfección”. Como no podía ser de otro modo, una vez concluido el diseño “pareció a todos tan extraordinario y elegante que de común consentimiento se antepuso a los demás”. Se encargó la imagen a Alonso de Mena que la realizó bajo la atentísima supervisión del arzobispo, que obligaba a que se la llevaran cada noche “en el carro largo de su casa, donde considerava con mucha atención todo lo hasta entonces trabajado, advirtiendo al escultor lo que juzgava dever corregirse, para que después de acabada no se le notasse defeto”. Imaginamos que con harta paciencia y no menos diplomacia Alonso reconocería “que todo lo superior y notable de aquella imagen en su traza y execución se devía al arzobispo, que entendía más de scultura que los más eminentes estatuarios que a la sazón se hallavan en

<sup>36</sup> PARACUELLOS CABEZA DE VACA, Luis. *Triunfales celebraciones que en aparatos majestuosos consagró religiosa la ciudad de Granada a honor de la Pureza Virginal de María Santísima*. Granada: Francisco García de Velasco, 1640, págs. 30 v-31r.

<sup>37</sup> JESÚS, Fray Pedro de. *Templo nuevo de los agustinos descalzos de Granada y sumptuosas fiestas que se celebraron a su dedicación*, Granada, 1695, págs. 36-37.

<sup>38</sup> Vid. MARTÍNEZ JUSTICIA, M.<sup>a</sup> José y SÁNCHEZ-MESA, Domingo. «Virgen de Belén. Alonso de Mena». En: *Pedro de Mena*, n.º 1. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco...* págs. 128-129,

<sup>34</sup> BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco. *Historia eclesiástica principios y progresos de La ciudad y religión católica de Granada*. Granada: Universidad / Editorial Don Quijote, 1989, págs. 43 r y 287 r.

<sup>35</sup> SAN CECILIO, Fray Pedro de. *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced, parte 2.<sup>a</sup>* Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669, pág. 1018



España e Italia”. Resulta además revelador constatar cómo fue percibida la imagen a través de la mirada y las palabras del cronista: ensalzando su calidad y novedad iconográfica (“de pensamiento muy nuevo”), cifraba sus valores en un persuasivo naturalismo que apelaba la devoción sensorial del fiel: “Tiene en su regazo al Niño Jesús casi desnudo, que parece quiere arrojar de allí para que le gozen los que le miran. Debaxo del están las mantillas y faja con que su Madre muestra estarle envolviendo. La hermosura de los rostros de ambos es incomparable y tanta la majestad del de la Virgen que causa notable respeto y afecto en los que ponen los ojos en ella y los provoca a interior recogimiento”<sup>39</sup>.

Este *mover a devoción*, finalidad moral de las artes figurativas en la que se explicita uno de los aspectos del dirigismo de la cultura del Barroco<sup>40</sup>, desembarcaría en una dignificación de la praxis artística elevada ya por los teólogos contrarreformistas al rango de oratoria sacra<sup>41</sup>. Coincidentes una y otra en unos intereses esencialmente persuasivos, el papel del artista en este control masivo de las almas se reconoce ahora capital: “indurre gli uomini alla dovuta obbedienza e alla soggezione a Dio”<sup>42</sup>. La finalidad espiritual asignada a las artes figurativas, su compromiso con la doctrina, resultará por tanto inalienable de su potencial persuasivo, tal como suscribirían entre otros Borghini, Pacheco<sup>43</sup> o Jusepe Martínez. Este último, hermanando retórica y pintura, argüiría que “convida a imitar el rigor en un anacoreta, ... desmaya una vestidura ensangrentada... y en la piedad cristiana pasmó el ver movidos a muchos por un crucifijo bien pintado”<sup>44</sup>. Esta última observación —*mover a muchos*— nos sitúa ante la vocación universalista con que este dirigismo iconográfico se em-

pleó con las voluntades de los fieles, dando buena cuenta de ello la ampliación cualitativa del espectro de sus destinatarios, tradicionalmente restringido a los iletrados. La democratización pedagógica del consumo iconográfico no era nueva. Ludovico Dolce ya la había reivindicado alegando que las imágenes “como bellísimos recordatorios despiertan también la devoción de los entendidos”<sup>45</sup>, aunque los argumentos contrarreformistas sobre esta nueva oratoria sacra se situarán en cuestiones más pragmáticas e interesadas: su claridad y didactismo que, por ejemplo, Romano Alberti valoraba superiores a los de la literatura<sup>46</sup>. Juan Alonso de Butrón, buen conocedor de la literatura contrarreformista sobre la imagen, afirmarí en esta misma línea que “mueve más los afectos ver padecer en las imágenes que el leer los martirios”<sup>47</sup>. De esta vulnerabilidad devoto sensorial se hace partícipes no solo a los iletrados sino también, como afirmara Molanus dando una vuelta de tuerca al viejo argumento gregoriano de la *Biblia Pauperum*, a hombres cultos y de santas costumbres que reconocieron haber derramado sus lágrimas ante la contemplación de una imagen<sup>48</sup>.

La captación masiva de las almas, objetivo asignado a la pintura y escultura por los ideólogos de la nueva iconografía, tuvo su contrapartida en la equiparación del arte con la teología<sup>49</sup> y, consecuentemente, la del artista con el predicador. En efecto, su responsabilidad se cifra ahora en la de “poter comunicare al popolo il vero culto di Dio e la grandezza delle realtà eterne e, quasi fosse un *ministro del cielo*, convertire il cuore di intere nazioni per dare loro nuova forma e condurle in cielo”<sup>50</sup>. Vi-

<sup>39</sup> SAN CECILIO, Fray Pedro de. *Annales del Orden...*, págs. 1017-1019.

<sup>40</sup> Vid. MARAVALL, José Antonio. *La cultura...*, cap. 2.

<sup>41</sup> PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 2002, págs. 69-70.

<sup>42</sup> PALEOTTI, Gabriele. *Discorso...*, págs. 69-70. El pintor católico «a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión». Se trata de un párrafo del *Discorso* de Paleotti interpolado por Pacheco en su tratado (*El arte...*, pág. 252).

<sup>43</sup> BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Florencia: Michele Nestenus e Francesco Moucke, 1730, pág. 93. PACHECO, Francisco: *El arte...*, pág. 254.

<sup>44</sup> MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Ed. de Julián Gállego. Madrid: Akal, 1988, pág. 51

<sup>45</sup> DOLCE, Ludovico. *Diálogo de la pintura*. Ed. de Santiago Arroyo Esteban. Madrid: Akal, 2010, pág. 119.

<sup>46</sup> ALBERTI, Romano. *Trattato della nobiltà della pintura*. Roma: Francesco Zannetti, 1635, pág. 39-40.

<sup>47</sup> BUTRÓN, Juan de. *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid: Luis Sánchez, 1926, pág. 37.

<sup>48</sup> MOLANUS. *Traité des Saintes images*. Ed. de François Boespflug, Olivier Christin y Benoît Tassel. París : Les éditions du Cerf, 1996, pág. 170. Butrón se haría eco de tales consideraciones (*Discursos...* pág. 36).

<sup>49</sup> Vid. la opinión del padre Feliciano de Figueroa que Pacheco interpola en su tratado (*El arte...*, pág. 556).

<sup>50</sup> PALEOTTI, Gabriele. *Discorso...*, pág. 82. Romano Alberti precisará las claves de este ministerio: la obra de arte sacra, manifestación de la espiritualidad del artista, se convierte en una oblación, una especie de sacrificio dirigido a Dios, afectándole a él mismo el potencial catequético de su propia obra « incitandoli a dover esser spirituali per esprimere li affetti devoti, i quali se non

cente Carducho, conocedor del *Discorso* de Paleotti, redundaría en el mismo tópico del ministerio espiritual del artista<sup>51</sup>; mientras que el padre Figueroa reconocería que la obra de este “tal vez ha hecho y hace mayores efectos en la conversión de algunas almas que la misma predicación, o representando el martirio de un santo, o un misterio de la pasión de Cristo”<sup>52</sup>. El poeta José de Valdivieso, que nos dejó una deliciosa definición de las imágenes como *torcedores elocuentes*, irá aún más lejos proclamando su omnímoda eficacia persuasiva sobre cualquier otro medio o recurso, “pues tal vez lo que no pueden libros, sermones, consejos y inspiraciones vencen valientes solicitando afectos de temor, de amor, de lágrimas, de sufrimiento, de piedad, etc., en un infierno, en un Purgatorio, en un cadáver, en un martirio, en una divina efigie de Christo nuestro Señor crucificado”<sup>53</sup>.

La equiparación con el predicador no había de resultarle al artista gratuita, exigiéndosele una actitud consecuente con su nuevo ministerio: pintar con devoción, prioridad que Pacheco antepone a la de hacerlo con virtuosismo<sup>54</sup>. El ejemplo de Fra Angelico será fundamental en la formulación de este nuevo tópico sobre el artífice predicador. Vasari relataba que el pintor dominico nunca cogía el pincel si antes no había rezado<sup>55</sup>, una anécdota que será recurrente en la tratadística posterior, desde Romano Alberti a Vicente Carducho<sup>56</sup>, ilustrando precisamente los nuevos compromisos espirituales del artista cristiano que también Alonso de Mena satisfaría cumplidamente, confesando y comulgando antes de empezar a trabajar, según el testimonio de fray Lorenzo de San Nicolás a propósito del *Cristo del Desamparo*<sup>57</sup>.

Muy conscientes de los valores retóricos de la iconografía sagrada, los teólogos contrarreformistas exhortarán a los artistas a dotar de emociones a sus imágenes, explicitando Federico Borromeo los *movimientos del alma* que tal propósito suscitaría en el fiel: reverencia a Dios y a los santos, oración, imitación, temor, aflicción y esperanza<sup>58</sup>. Cuatro décadas antes el cardenal Paleotti, consciente de lo impresionable de la sensibilidad humana, había condenado la iconografía del horror por su inutilidad didáctica como por su irracional capacidad perturbadora. Esta argumentación que recuerda la finalidad ética del arte defendida por Platón, contaba sin embargo para el teólogo con excepciones con las que la Iglesia sancionaba la validez de esta figuración en tanto en cuanto servía a sus intereses catequéticos, haciendo triunfar finalmente el legado de Aristóteles. Una de ellas sería la representación del martirio, porque —argumentaba el arzobispo de Bolonia— cuanto más conscientes seamos de la terrorífica intensidad de los dolores y aflicciones de los mártires, tanto más capaces seremos de soportar y despreciar la enfermedad y miseria de esta vida, afianzándose la fe en Dios y el deseo de su gloria. El prelado se alineaba con el Estagirita<sup>59</sup>, pero también con Plutarco que desde el estoicismo había defendido el primado de la fidelidad a la naturaleza sobre el de la belleza<sup>60</sup>, situando el horizonte de esta en el decoro: “No es lo mismo imitar algo bello que imitar algo bellamente, pues bellamente significa de forma conveniente y apropiada, y apropiadas y convenientes son las cosas feas para las cosas feas”<sup>61</sup>. Suscribiendo esta misma argumentación, Paleotti afirmará que el placer producido por la imitación es tan intenso que la realidad que por su naturaleza provoca a menudo horror, produce el efecto contrario cuando está bien imitada en pintura, “causando così il piacere della

sentono in lor stessi, non possono produrli facilmente» (*Trattato...*, pág. 48).

<sup>51</sup> CARDUCHO, Vicente: *Diálogo de la pintura*, sig. l.: Francisco Martínez, 1633, pág. 114.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> José de Valdivieso. «En gracia del arte noble de la pintura»; recogido en apéndice por CARDUCHO, Vicente: *Diálogo...*, pág. 180.

<sup>54</sup> PACHECO, Francisco: *El arte...*, pág. 558.

<sup>55</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Ed. de L. Bellosi y A. Rossi. Madrid: Cátedra, 2002, págs. 307 y 309.

<sup>56</sup> ALBERTI, Romano. *Trattato...*, pág. 50. CARDUCHO, Vicente. *Diálogo...*, pág. 125 r.

<sup>57</sup> Cit. por GALLEGO Y BURÍN, Antonio. «Un contemporáneo...», pág. 64. La anécdota la recoge también ÁLVAREZ Y BAENA,

José Antonio. *Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid, Corte de la Monarquía de España*. Madrid: Antonio de Sancha, 1786, pág. 135.

<sup>58</sup> BORROMEIO, Federico. *Sacred painting*. Ed. de Kenneth S. Rothwell. Londres: Harvard University Press, 2010, pág. 41.

<sup>59</sup> «Cosas que en sí mismo vemos con desagrado, sus imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos...». ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. de A. López Eire. Madrid: Istmo, 2002, pág. 39.

<sup>60</sup> PLUTARCO. «Cómo debe el joven escuchar la poesía». En: *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Ed. de C. Morales Otal y J. Gacia López. Barcelona: Gredos: 2001, I, pág. 61-63.

<sup>61</sup> BORROMEIO, Federico: *Sacred painting*, pág. 41.

meraviglia”<sup>62</sup>. Sin duda la escultura del *San Lázaro* que procedente del desaparecido hospital de su nombre conserva la Diputación Provincial de Granada, atribuida por el profesor Sánchez Mesa<sup>63</sup> a Alonso de Mena, nos resulta de momento muy ilustrativa para remitir la praxis de nuestro escultor a este contexto cultural, pues el agudo naturalismo de la imagen del santo leproso evidencia claramente el compromiso de Alonso con las demandas del decoro contrarreformista.

Pero no siempre la verdad y la fidelidad a la naturaleza estuvieron al alcance de la mano del artista. La Historia abría un abismo difícil de sondear ante sucesos y personajes ya pasados.

Aristóteles, gran referente de las directrices contrarreformistas como de las poéticas del Barroco, servirá de puente sin embargo para salvar las distancias del tiempo y el espacio, porque la función del poeta “no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad”. Un argumento que Cicerón trasladará a la retórica al definir los preceptos<sup>64</sup> que habrían de sancionar la verosimilitud de una narración, incluso cuando los hechos relatados eran verdaderos, “pues con frecuencia la verdad no logra credibilidad si estos no son tenidos en cuenta”. Y con la noción de verosimilitud la mimesis, que no tenía ya por objeto el conocimiento científico sino la persuasión, se abría a la ficción legitimándola pero también delimitando sus fronteras, tal como había sentenciado López Pinciano: “No tienen los pintores y poetas más licencia de se estender en sus ficciones de quanto se alarga el término de la verosimilitud”<sup>65</sup>. En *Il Figino* Gregorio Comanini se rendía ante los silencios de las Escrituras advirtiendo con pragmatismo a los artistas: “Si incorporáis cosas probables a las historias sagradas, que aunque no están escritas se puede creer que hayan ocurrido, no debéis temer los reproches. Es más, os digo que muchas veces os veréis obligados a hacerlo. Los Evangelios no cuentan qué estaba haciendo la Virgen cuando recibió el

saludo del Ángel”<sup>66</sup>. Años antes, Molanus y Paleotti<sup>67</sup>, con un talante menos aperturista que el abad milanés, habían justificado la utilidad de relatos que podían servir como tema de inspiración a los artistas siempre y cuando se atuviesen a la verosimilitud y al juicio, tanto más si resultaban eficaces “a toccare il cuore e a suscitare devozione”. Premisas estas que llevarán a Vicente Carducho, conoedor de los textos de ambos teólogos, a otorgar licencia al artista para representar lo omitido por la Biblia<sup>68</sup>.

Paleotti matizaría el tipo de relatos susceptibles de ser ilustrados, suministrando ejemplos sobre temas no escritos pero autorizados: los narrados por *los espíritus contemplativos* y los predicadores que, a propósito de la Pasión de Cristo, relatan cosas no descritas por los evangelios como los lamentos de la Madonna, la larga oración de Nuestro Señor en el huerto de los olivos, la crueldad de la flagelación, las injurias pronunciadas por los judíos u otras similares, “cose che vengono raccontate più per suscitare commozione e intenerire il cuore”<sup>69</sup>. La mística, que tan bien satisfacía tales demandas contrarreformistas, recibía así el *placet* del prelado como fuente de inspiración artística que, al margen de la Biblia y el magisterio de la Iglesia, seguía siendo una fértil simiente iconográfica, según estudió el profesor Orozco Díaz<sup>70</sup>. Es el caso, por ejemplo, del tema que muestra a *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación* que Alonso de Mena, en la versión destruida de Alcalá la Real (fig. 7), sería pionero en su formulación escultórica dentro del ámbito granadino<sup>71</sup>. Independientemente de que el escultor rentabilizara alguna estampa o modelo —la iconografía era bien conocida en la pintura sevillana, descri-

<sup>66</sup> COMANINI, Gregorio. *Il Figino*, pág. 187.

<sup>67</sup> Y Federico Borromeo años más tarde (*Sacred painting*, pág. 13).

<sup>68</sup> CARDUCHO, Vicente. *Diálogo...*, págs. 113-114.

<sup>69</sup> Gabriele PALEOTTI. *Discorso...*, pág. 110.

<sup>70</sup> Sobre las relaciones entre mística e imágenaría barroca vid. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Reflexiones sobre nuestra imágenaría». *Vientos del Sur*, 1943, págs. 33-42.

<sup>71</sup> Vid. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*. Granada: Facultad de Teología de Granada / Universidad, 1989, págs. 79-81. El tema ha sido objeto de un estudio monográfico por parte de FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael y SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén. *Orígenes, desarrollos y difusión de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social, 2012.

<sup>62</sup> Paleotti, Gabriele. *Discorso...*, pág. 73.

<sup>63</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Juan de Mesa...», pág. 162.

<sup>64</sup> CICERÓN. *Retórica a Herenio*, Lib I, 9, 16. Ed. de S. Núñez. Barcelona: Gredos, 1997, págs. 83-84.

<sup>65</sup> LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti, 1596, pág. 196.





7.—*Cristo recogiendo sus vestiduras* (destruido),  
Alcalá la Real.

biendo Pacheco una versión suya hoy perdida<sup>72</sup>—, sus fuentes últimas hay que situarlas en la mística:

“Y como desataron al Señor de la coluna, levároslo así desnudo, y açotado por la casa para recobrar y recoger sus vestiduras, que estaban derramadas y desperdiciadas, de causa que los que lo despojaron las avían echado en diversas partes. Pues mira como anda el Rey del Cielo tan afficto y desangrado y temblando de frio porque era invierno... todo açotado y bañado de sangre y quajado de llagas y que recoge y anda a cobrar sus vestiduras derramadas por toda parte de la tierra y vestirse

<sup>72</sup> PACHECO, FRANCISCO. *El arte...*, págs. 299, sigs. BASSEGODA I HUGAS, BONAVENTURA. «Observaciones sobre El arte de la pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 1989, págs. 185-196.

con una vergüenza y color salido en su cara, por verse desnudo delante de todos los que lo escarnecían”<sup>73</sup>.

Es el caso asimismo del tema conocido en España como *Cristo de la Paciencia* o *de la Humildad*, también estudiado por el profesor Martínez Medina en el ambiente artístico de Granada<sup>74</sup>. Su iconografía, que muestra al Salvador sentado en una roca, pensativo y triste durante los preparativos de la Crucifixión, cuenta también con paralelismos en la mística:

“Entre tanto que barrenavan la cruz, picavan la peña, adreçavan los clavos y trayan las escalas, estava el lastimado Jesús rodeado de sayones desnudo de ropas, solo de amigos, escarnecido de todos, tendido en el suelo y temblando de frío”<sup>75</sup>.

El *Cristo sentado en una piedra* había suscitado el interés y respaldo del propio Molanus en este contexto de permisividad hacia iconografías no veraces pero posibles, reconociendo la proliferación de su culto por influencia de la devoción popular: “No dudo que con toda probabilidad no se pueda deducir piadosamente de ciertos pasajes”<sup>76</sup>.

La versión que conserva el convento de la Piedad (fig. 8) es indudablemente una obra de nuestro escultor<sup>77</sup>, muy próxima al citado *Cristo recogiendo*

<sup>73</sup> *Vita Christi Cartuxano traducido por Ambrosio Montesino*. Salamanca: Antonio Ramírez, 1605, pág. 234. Otros ejemplos que pueden argüirse son los de Isabel de VILLENA (*Vita Christi*. Ed. de Albert-Guillem Hauf i Valls. Barcelona: Edicions 62, 1995, págs. 284-285): «E llevant-se lo Senyor ab molta pena, tota la sua persona tremolant, cercava les seues vestidures per aquell gran pati, car havien-les llançades de çà i de lla ab un gran fastic...»; y Juan de PADILLA (*Retablo de la vida de Cristo*. Sevilla: Jacobo de Cromberger, 1528, fol. 54 r.): «Después de açotado su cuerpo precioso lo desataron daquela coluna... Por entre los malos mi Dios vergonzoso buscava su ropa ya quasi perdida, las llagas rezientes y muy denigrada la sangre por cima del cuerpo leproso». El tema constituyó también objeto de las composiciones de lugar de los ejercicios espirituales: «Pondera la gran paciencia y mansedumbre con que el Señor, de la manera que pudo, fue a buscar sus vestiduras que los sayones con furor y desden avían arrojado a algún rincón del patio, quando se las desnudaron, y cómo con mucho trabajo se las vestió.» (MOLINA, Antonio de. *Ejercicios espirituales*. Burgos: Pedro Gómez de Valdivieso, 1630 (1.ª edic. 1515), pág. 677.

<sup>74</sup> MARTÍNEZ MEDINA, FRANCISCO JAVIER. *Cultura religiosa...*, págs. 132, sigs. y 285 y sigs.

<sup>75</sup> Guevara, Antonio de. *La primera parte del libro llamado Monte Calvario*. Valladolid: Sebastián Martínez, 1552, fol. 58.

<sup>76</sup> MOLANUS. *Traité...*, pág. 213.

<sup>77</sup> Catalogado como obra anónima de la escuela de Pablo de Rojas por JUSTICIA SEGOVIA, Juan José. «Cristo de la Paciencia y Humildad». En: Francisco Javier Martínez Medina (ed.): *Jesucristo y el emperador Cristiano*, Córdoba: Cajasur, 2000, pág. 278.

*sus vestiduras* de Alcalá la Real, suscribiendo el estilo del artista tanto en la fisonomía, los ondulantes cabellos que enmarcando la oreja se derraman en gruesas crenchas rizadas, la barba rectangular y bifida, el analítico estudio de la anatomía o el rígido plegado del perizoma.

Si la verosimilitud sirvió para dar cabida a otras fuentes literarias que matizaban o enriquecían la narración evangélica, también fue un argumento arrojado contra aquellos artistas contemporáneos que habían antepuesto sus propios intereses estéticos a los demandados por el tema. Paleotti cuestionaba así desde la verosimilitud la representación del *Crucificado* “bianco e morbido, senza alcun segno dei lividi e della flagellazione”<sup>78</sup>. Comenzaban a aflorar las contradicciones inherentes al compromiso que el Renacimiento había demandado para la obra de arte entre fidelidad a la naturaleza y belleza. Un compromiso que, volviendo a la escultura granadina, Rojas había explicitado en sus imágenes de Pasión, desde el *Cristo atado a la columna* al *Crucificado*. La verdad, la conmovedora verdad narrada en las Escrituras, se reclamaba ahora como objetivo prioritario del artista, situándose en el núcleo de un revisado concepto de decoro<sup>79</sup>. Paleotti había sentenciado que la imagen sagrada que se somete a la verdad incita a seguir el camino del cielo<sup>80</sup>; y Gilio, invocando el *Ars poética* horaciano, había antepuesto la sabiduría del artista que adapta su arte a la veracidad del tema al que la supedita a la belleza del arte<sup>81</sup>. Pacheco haciéndose eco de tales recomendaciones lanzaba desde las páginas de su tratado la siguiente recriminación: “Vemos en la obra de muchos más valentía que decoro”<sup>82</sup>.

La crítica de Paleotti a los *Crucificados* blancos y delicados no era nueva. Casi veinte años antes Gilio da Fabriano, un eclesiástico de provincias pionero en plantear una reflexión sobre la imagen a partir de las prescripciones que el concilio acababa de promulgar y en polémica actitud con el arte de su tiempo, había llegado a calificar de abuso la elu-



8.—*Cristo de la Paciencia*, Granada: convento de la Piedad.

sión de la deformidad en la iconografía de la Pasión: “Molto piu a compunzione moverebbe il vederlo —a Cristo— sanguinolento e difformato che non fa, il vederlo bello e delicato...”, rechazando justificaciones puramente artísticas por dotar al *Hijo del Hombre* de una perfecta anatomía: “Molto piu mostrerebbe il pittore la forza de l’arte in farlo afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d’huomo, questo sarebbe l’ingegno, questa la forza e la virtù de l’arte, questo il decoro, questa la perfezione del Artefice”<sup>83</sup>. Sobre cualquier otra

<sup>78</sup> Gabriele PALEOTTI. *Discorso...*, pág. 173.

<sup>79</sup> LEE, Rensselaer, W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982, pág. 71.

<sup>80</sup> Gabriele PALEOTTI. *Discorso...*, pág. 161. Molanus defendía la soberanía de la verdad sobre cualquier otra consideración (*Traité...*, pág. 277).

<sup>81</sup> GILIO, Giovanni Andrea. *Due dialogi*. Florencia: Spes, 1986, pág. 86.

<sup>82</sup> PACHECO, Francisco: *El arte...*, pág. 300.

<sup>83</sup> GILIO, Giovanni Andrea. *Due dialogi*, pág. 86 v.

consideración, la veracidad, el escrupuloso respeto a las Escrituras se imponía avasalladora en la teorización contrarreformista, remitiendo no en vano a quien en la profecía de *Isaías* (52, 13-15) se describe con aspecto “tan desfigurado que no parecía hombre, ni su apariencia humana”.

La denodada reivindicación de Gilio de una iconografía veraz, o sea en clave realista, de la Pasión de Cristo influyó como hemos visto en Paleotti, pero también en Raffaello Borghini que criticaría la delicadeza no alterada por la sangre del *Crucificado* de Giovanni Strada<sup>84</sup>, objetando también al *Descendimiento* de Salviati “che il corpo de Cristo vorrebbe essere più lacerato e più trasfigurato, la qual cosa ne moverebbe a più divozione ed a maggior consierazione di quel che patì per colpa nostra il Redentore del mondo”<sup>85</sup>.

Es evidente que la sensualidad de los Cristos de Pablo de Rojas, acentuada por su contención expresiva como por sus blanquecinas carnaciones, no sintonizaba bien con las nuevas demandas iconográficas. Y en tal sentido no deja de ser significativo que sean los temas pasionistas de Alonso de Mena los que deliberadamente marquen una distancia con el magisterio del maestro alcalaíno al que, por otra parte, se mantuvo fiel como hemos visto en muchas de sus otras propuestas imagineras. Posiciones idealizadoras del Alto Renacimiento, fundamentadas o no en el neoplatonismo —con el referente de Miguel Ángel al frente—, o interesadas en un formalismo puramente esteticista propio de poéticas manieristas, vinieron a ser cuestionadas por un nuevo orden de cosas fundamentado en la verdad y la verosimilitud.

Sin embargo, lo que resulta especialmente significativo de estas prescripciones de Gilio es que su demanda de realismo no fue excluyente de propuestas idealizadoras, no en vano también Cristo había sido proclamado por las Escrituras como “el más bello de los hijos de Adán” (*Salmos*, 45). El eclesiástico fabrianés, retomando el *Ars Poética*, sentenciaría que el artista debe saber diferenciar los misterios y los tiempos: Si quiere mostrar la delicadeza y belleza del cuerpo de Cristo, los pasajes de la infancia o el bautismo en el Jordán darán ocasión para ello; del mismo modo que la Transfiguración, la Resurrección,

la Ascensión o el Juicio Final permitirán representarlo en su gloria y divinidad. Pero en los pasajes de la Pasión, Gilio insiste obsesivamente, el artista debe mostrarlo “sanguinoso, brutto, diffornato, afflito, consumato e morto”<sup>86</sup>.

Nos interesa esta posición, fundamentada al fin y al cabo en la noción clásica del *decorum*, porque con ella encontramos justificación a la revisión que Alonso de Mena, bien relacionado con la élite humanista y, por tanto, eclesiástica de la ciudad, abordaría del catálogo de obras de Pablo de Rojas.

El escultor no fue insensible al idealismo y la belleza. El destruido *San Miguel* de la parroquia de su advocación en Guadix, que le atribuyeran Orozco Díaz y Bermúdez Pareja valorándolo como una de sus mejores creaciones, es seguramente una de las más convincentes argumentaciones figurativas al respecto<sup>87</sup>. Sus *Resucitados* de Puente Genil y Churriana de la Vega que le adjudicaran Villar Movellán y Sánchez-Mesa, nos sitúan ante eficaces —y discretas— alternativas al realismo de los temas de Pasión. Pero fue en la iconografía de la Infancia, seguramente por sus inherentes resortes emotivos, donde el escultor se sintió más cómodo para saldar sus deudas con la belleza, tal como lo evidencian el *Niño de Gloria* del convento de las Carmelitas Calzadas, el *de la Providencia* del convento del Corpus Christi o los *San Juanitos* del convento de la Concepción, San Ildefonso<sup>88</sup> y la versión, muy similar, de la parroquia de Víznar (fig. 9) que también considero obra suya.

En el *Crucificado*, como ya señaló el profesor Sánchez-Mesa, Alonso de Mena se separa del modelo creado por Rojas<sup>89</sup>, limitándose las deudas al tipo de perizoma trapezoidal que sujeto con cuerdas y dos nudos en las caderas cubren las versiones de la catedral y el seminario, si bien alcanzando en Alonso un más amplio y pudibundo desarrollo. Por lo demás los propios intereses del escultor, inalienables muchas veces de sus evidentes limitaciones, se

<sup>86</sup> GILIO, Giovanni Andrea. *Due dialogi*, pág. 87 r.

<sup>87</sup> Los dos estudiosos la estimaron incluso como obra italianizante. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús y OROZCO DÍAZ, Emilio. «Algo más sobre los Menas. Dos nuevas obras importantes». *Boletín de la Universidad de Granada*, 17, 1932, págs. 498-500.

<sup>88</sup> Que le atribuyera con buen criterio GALLEGU Y BURÍN, Antonio. Granada..., págs. 184, 204, 344 y 315.

<sup>89</sup> SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Cristo del Desamparo. Alonso de Mena». En: *Pedro de Mena...*, n.º 3. *El arte del Barroco...*, pág. 133.

<sup>84</sup> BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*, pág. 90.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pág. 85.





9.—San Juanito, Véznar: iglesia parroquial.

sitúan al margen del idealismo de Rojas. Los Cristos de Mena presentan en general cánones más corpulentos, colgando aplomados, desinteresados por los *contrapposti* de los *Crucificados* de aquel. La prolija e incisiva descripción de los pormenores óseos y musculares, anclada aún en la tradición manierista, desdibuja la sensualidad de los desnudos del maestro alcalaíno, desfigurándose asimismo su estoica belleza en unos rostros donde se agudiza el dramatismo hasta lo escabroso, con detalles como la espina de la corona que atraviesa la frente de Cristo. Un expediente que, como observara el profesor Sánchez-Mesa, aparece en los *Ecce Homo* de los hermanos García<sup>90</sup>, en los que Mena reencontró una oportuna alternativa dramática y veraz al idealismo de Pablo de Rojas.

No solo en los *Crucificados*. La *Flagelación* fue un tema prodigado por el escultor que actualizó respecto de las versiones del maestro giennense in-

<sup>90</sup> *Ibidem*.

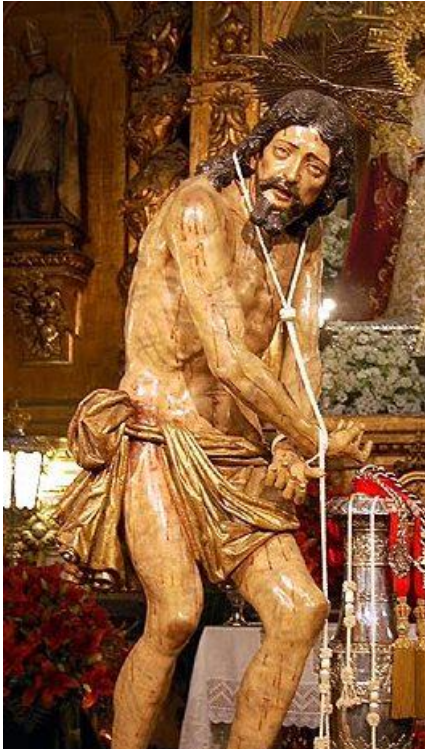
roduciendo la columna baja, a modo de balaustre, que se veneraba como reliquia en la basílica romana de Santa Práxedes. No obstante la generalización de esta nueva tipología columnaria en la iconografía del seiscientos, su historicidad había sido relativizada a tenor de las contradictorias reliquias conservadas, tanto por Federico Borromeo<sup>91</sup> como por Francisco Pacheco, que alegó además el testimonio de Santa Brígida a favor de la columna alta para defender ambas propuestas, recreadas indistintamente con sus pinceles<sup>92</sup>. Mena rentabiliza la columna baja al servicio de una composición más dramática en la que Cristo, con las manos atadas al fuste, se ve forzado a inclinarse arqueando la espalda y flexionando las piernas. En la versión de San Cecilio, con un Cristo aún erguido, de recia complexión anatómica y cabizbaja expresión resignada, el espíritu de Rojas resulta aún muy poderoso. En ulteriores propuestas la revisión del tema fue mucho más drástica, sometiendo al apolíneo *Jesús de la Paciencia* de San Matías, que exhibe su heroica anatomía modulada por los *contrapposti*, a una transformación radical, desfigurando al *más hermoso de los hijos de Adán... hasta no parecer hombre, ni su apariencia humana*. Es el caso de la versión de la iglesia de la Encarnación de Santa Fe en la que Mena, tomando como referente los *Ecce Homo* de los García, apuesta por un expresivo patetismo que se exterioriza en la lastimera mirada dirigida al cielo y se potencia con unas carnaciones laceradas. De ricos valores estereométricos como la de San Cecilio, la versión de Priego de Córdoba, estudiada con detalle por el profesor Sánchez-Mesa<sup>93</sup>, redundante en este mismo planteamiento mediante la postura angulada del Cristo y la impresionante mirada de dolor que se pierde en el espacio (fig. 10). Esta misma composición la reiteraba el *Cristo a la columna* de la iglesia parroquial de Beas de Segura (Jaén), que hoy solo conocemos por viejas fotografías. Era obra indudable de nuestro escultor, evidenciándolo también el estudio anatómico y un característico perizoma<sup>94</sup>(fig. 11).

<sup>91</sup> BORROMEIO, Federico. *Sacred painting*, pág. 87

<sup>92</sup> PACHECO, Francisco. *El arte...*, págs. 302-304.

<sup>93</sup> Estudiada por el profesor SÁNCHEZ-MESA, Domingo. «La flagelación de Cristo atado a la columna de la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba». En: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir.): *San Francisco en la cultura y en la historia del arte español*, Córdoba: Cajasur, 2001, Vol. 1, págs. 179-196.

<sup>94</sup> FRANCISCO JIMÉNEZ DELGADO (*Del Jaén perdido. Memoria artística religiosa de la provincia de Jaén*. Jaén: Ediciones Blanca,



10.—*Cristo a la columna*, Priego de Córdoba: San Francisco. Pablo DE ROJAS: *Cristo de la Paciencia*, Granada: San Matías.

También el *Nazareno* de la parroquia de Santa Fe, imagen de vestir de subida calidad, supone desde su patética expresividad un significativo distanciamiento de la resignada belleza de los *Nazarenos* de Pablo de Rojas. Lo creo también obra de Alonso de Mena por el tratamiento de la cabellera y la barba, de corte rectangular y bífida, como por los recursos formales y expresivos del rostro, con una peculiar mirada ausente que lo aproximan al citado *Cristo a la columna* de Priego o al *Santiago* de las Comendadoras de Granada (fig. 12).

Ha sido seguramente a partir de la constatación de esta fuga de Mena respecto del idealismo y la belleza de Rojas en los temas de Pasión, apostando en contrapartida por un expresivo dramatismo, donde hay que situar el *realismo* con el que la historiografía viene significando la obra del escultor granadino. Aún a fines del siglo XVIII la descripción que Álvarez Baena hacía del Cristo del Desamparo, “efigie la más devota y mejor construida que se puede

ver”, revela que su reputación artística se apuntalaba ya entonces en el intenso naturalismo con el que abordó la imaginería de Pasión:

“La materia es una madera muy parecida al color de carne humana, sin tocarle el pincel mas que donde fue necesario para la sangre. La cabeza elevada, y traspasada de espinas; el rostro angustiado, y levantados los ojos al cielo, abiertos los labios, divisándose los dientes perfectos, y la lengua elevada en movimiento de hablar. El cuello con los nervios patentes, denotando fatiga, los brazos tirantes, y encogidas las manos por los clavos; levantado el pecho, y distintas las costillas; la espalda cancelada y descarnada. Todos los huesos, nervios, arterias y venas tan distintos que con facilidad se pueden contar”<sup>95</sup>.

Es cierto que el realismo de Mena marca una inflexión en la evolución de la escultura granadina, a pesar de haber sido oportunamente matizado como carente aún de vida<sup>96</sup>, “realismo estático anotador de lo externo que mantiene los rostros impasibles y serenos y a veces rígidas las actitudes”<sup>97</sup>. Pero tam-

2010, pág. 177) ha barajado la autoría de algún imaginero castellano, de los muchos que trabajaron para la localidad y la comarca, con la de Alonso de Mena.

<sup>95</sup> ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio. *Compendio histórico...*, págs. 134-135.

<sup>96</sup> GALLEGO Y BURÍN, Antonio. «Un contemporáneo de Montañés...», pág. 50.

<sup>97</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso y Pedro de Mena». En:



11.—*Cristo a la columna* (destruido), Beas de Segura: iglesia parroquial.

bién es cierto que ese realismo afloró fundamentalmente en los temas de Pasión. Porque en otros como la santidad no comprometida con el martirio o la iconografía mariana hay que reconocer una rigidez formal, una hieratización expresiva, un estatismo compositivo que asfixia el naturalismo y la vida de sus imágenes. En estos santos, santas, *Virgenes con el Niño* e *Inmaculadas* asistimos no a un progreso naturalista sino a una clara involución respecto de la vívida sensualidad de las imágenes de Pablo de Rojas.

El interés de nuestro escultor sobrepasa con mucho su presunto carácter de eslabón con el naturali-



12.—*Nazareno*, Santa Fe: iglesia parroquial.

simo barroco del que, por otra parte, no fue precisamente exponte Alonso Cano. Antes bien, la obra de Mena abre un paréntesis entre las poéticas de Rojas y Cano, coincidentes en un clasicismo de irrenunciable aspiración a la belleza. Con todas sus limitaciones técnicas y expresivas, la producción artística de Alonso de Mena hay que valorarla, como ya hiciera el profesor Henares Cuéllar, como “un objeto esencial para el conocimiento de la realidad institucional e ideología de nuestra cultura contrarreformista”<sup>98</sup>. En efecto, el artista granadino dio convincentes respuestas a las necesidades de representación de los poderes civiles y religiosos de la Granada barroca, erigiéndose, desde sus privilegiados compromisos intelectuales, en eficazísimo intérprete de la espiritualidad de la época. Lo que hizo satisfaciendo los requerimientos del dirigismo eclesiástico mediante una reorientación de la imagen sacra que pasaba por

<sup>98</sup> HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La escultura en la sociedad...”, pág. 24. *Vid.* también CRUZ CABRERA, Policarpo. «La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad». En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coords.): *Antigüedad y excelencias*, sig. I: Junta de Andalucía, 2007, págs. 122-123.



renuncias al clasicismo y la belleza y por compromisos con el realismo que, en honor a la verdad y la verosimilitud, venía exigiendo el decoro contrarreformista. Con más versatilidad que virtuosismo Alonso de Mena supo situarse, según el tema y el encargo, en registros tan opuestos como el idealismo de Pablo de Rojas o el naturalismo pasionista de los García, asumiendo que el artista especializado en pintar cipreses no podía estar pintándolos siempre; advertencia del *Ars Poética*<sup>99</sup> que será clave en

la reflexión postridentina sobre la imagen<sup>100</sup>, muy crítica con lenguajes artísticos unívocos en su adhesión a la belleza o al formalismo. Y así, consciente del ministerio sagrado que comportaba su oficio, Alonso de Mena supo esculpir *predicadores mudos*<sup>101</sup> y *torcedores elocuentes*, convencido como estaba de que la misión catequética del arte solo podía hacerse efectiva *moviendo*; o sea, esculpiendo *Crucificados que hiciesen los corazones ojos y los ojos lágrimas*<sup>102</sup>.

<sup>99</sup> *Arte poética*, 15, sigs. En: HORACIO. *Obras completas*. Ed. De Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, págs. 331-332.

<sup>100</sup> GILIO, Giovanni Andrea. *Due dialogi*, pág. 87.

<sup>101</sup> Así había calificado Bermúdez de Pedraza las imágenes sagradas, valorando su función catequética por cuanto *elevan los ánimos terrestres a la contemplación de las cosas celestiales*. BERMÚDEZ DE PEDRAZA, FRANCISCO. *Antigüedades y excelencias de Granada*. Granada: Ayuntamiento, 1981, págs. 132 v-133 r.

<sup>102</sup> Expresión del poeta José de Valdivieso a propósito de un crucificado de la Catedral de Toledo tenido desde tradición inmemorial como obra de los ángeles. En: CARDUCHO, Vicente. *Diálogo...*, pág. 181.