

Dos obras inéditas de Pedro de Mena: una pareja de bustos del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* en una colección particular

Two unpublished works by Pedro de Mena: a pair of busts of *Ecce Homo* and *Virgin of Sorrows* in a private collection

Paliza Monduate, Maite*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2012

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

RESUMEN

Una de las series iconográficas más relevantes de Pedro de Mena fueron las figuras pasionistas del *Ecce Homo* y la *Dolorosa*, que con frecuencia concibió formando pareja. Son muchos los ejemplos que han llegado hasta nosotros, aparte de tener constancia de otros desaparecidos o en paradero desconocido. El presente artículo saca a la luz dos esculturas inéditas pertenecientes a una colección particular. Su calidad no alcanza la maestría de las principales muestras de esta parcela de la producción del escultor, pero son piezas de indudable interés.

Palabras clave: Escultura; Escultura barroca; Coleccionismo; Obras inéditas

Identificadores: Mena, Pedro de; *Ecce Homo*; *Dolorosa*

Topónimos: Vizcaya (España)

Periodo: Siglo 17

ABSTRACT

One of Pedro de Mena's most important iconographic series were the passion figures of the *Ecce Homo* and the *Virgin of Sorrows (Mater Dolorosa)*, often conceived together as a pair. There are many known works of this type and there are also references to other works that have disappeared or they are in an unknown location. This article presents two unpublished sculptures belonging to a private collection. Their quality falls short of the mastery of the main exemplars of this sculptor, but they are undeniably works of interest.

Keywords: Sculpture; Baroque sculpture; collecting; unpublished works

Identifiers: Mena, Pedro de; *Ecce Homo*; *Mater Dolorosa* (Our Lady of Sorrows)

Place names: Biscay (Spain)

Period: 17th century

* Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes. Universidad de Salamanca. e-mail: paliza@usal.es

INTRODUCCIÓN

Los bustos del Ecce Homo y la Dolorosa fueron una de las producciones más numerosas y características de Pedro de Mena (1628-1688)¹, bien como piezas individuales o formando pareja constituyen una de sus series iconográficas más relevantes. Estas imágenes de carácter devocional se insertan dentro de la religiosidad de la época, así como de la especial inclinación de la sociedad española del momento hacia el tema de la Pasión de Cristo y su Madre, sentimiento compartido por el artista, quien demostró tener gran capacidad para estas representaciones. En este contexto las obras fueron concebidas para ser veneradas en la intimidad de capillas de conventos y palacios, algo propiciado por su tamaño, próximo al natural, con objeto de maximizar la carga emocional, favorecer una visión próxima y la comunicación entre el creyente, que con devoción reza ante ellas, y la propia talla, que se convierte en un excelente vehículo para invocar a Dios y suplicar su perdón. Simultáneamente esta circunstancia auspició una gran minuciosidad en el tratamiento de los detalles, algo innecesario de tratarse de figuras de cuerpo entero y mayor escala, de ordinario colocadas en un retablo y a cierta distancia del espectador². Así las cosas, fue esencial el virtuosismo técnico tanto a la hora de trabajar la madera, llegando a conseguir en el caso de Mena superficies que, en palabras de alguno de los grandes especialistas, alcanzan *verdadera calidad de modelado*³, como en la policromía, determinante para representar los efectos deseados en las carnaciones, etc.

Son esculturas cortadas en horizontal por la base que solían colocarse sobre una peana de madera y estaban destinadas a estar albergadas en vitrinas, que a su vez reposaban en altares o mesas, o eran expuestas directamente. En ellas, salvo en contadas excepciones, el escultor huyó de composiciones rigurosamente simétricas, gracias a recursos como la inclinación de la cabeza, la disposición de las manos o la configuración del ropaje.

Fueron tres las modalidades salidas del obrador del artista. Por un lado, están las figuras de busto prolongado que rondan los 95 cm. de altura y están representadas hasta la cadera, de manera que el Ecce Homo muestra, cuando menos parcialmente, el paño de pureza, mientras que en ocasiones las Dolorosas se complementan con el sudario, a veces acompañado de corona y clavos, dispuesto en la parte delantera. Por otro, está el tipo intermedio, integrado por tallas que miden en torno a 80 cm. de altura y aparecen de medio cuerpo, incluyendo, al igual que en el caso anterior, íntegramente los brazos y las manos. Finalmente, los más numerosos son los bustos cortos de entre 50 y 60 cm. de altura, en los que vislumbramos hasta el arranque de las extremidades superiores⁴. A esta última categoría corresponden las dos obras que damos a conocer en estas páginas.

Lógicamente las manos, la expresión, la mirada y las lágrimas, así como las heridas y la sangre en el caso del Ecce Homo, constituyen los recursos a través de los cuales se materializa la expresividad. En este sentido, algunas presentan gestos enfáticos y actitudes melodramáticas y teatrales, acordes con la estética barroca. Evidentemente, en las figuras del tercer tipo, al carecer de brazos y manos, la capacidad para impresionar al espectador y conseguir que el dolor aflore al exterior se centra en el rictus del rostro y especialmente en los ojos y la intensidad de la mirada. Pese a todo, la

quietud, la resignación e incluso la pasividad y cierto aislamiento, que en ocasiones las conduce a abstraerse mirando hacia lo alto, son rasgos consustanciales y constituyen otra vía para conmover al devoto que ora delante de ellas.

Sin embargo, no fue un tema iconográfico creado *ex novo* por Mena, sobre todo en lo que atañe al *Ecce Homo*, pues había numerosos precedentes en el arte europeo tanto en la escultura como en la pintura y el grabado.

Esta tipología fue materializada por el escultor en su etapa malagueña (1658-1688) y, aunque hay noticias que ratifican que empezó a desarrollarla en los años sesenta⁵, en su mayor parte corresponde a los setenta y ochenta, es decir a su producción tardía. Esto último, dadas las circunstancias personales y profesionales que rodearon al artista en ese momento, trajo implícito el paulatino incremento de la participación de los oficiales de su taller, sobre todo en el arco comprendido entre 1679 y 1688⁶. Así, la calidad de las piezas es muy dispar, en función de la mayor o menor intervención de Mena, advirtiéndose en muchos ejemplos una evidente simplificación, aparte de cierta repetición. Así lo han reconocido los estudiosos que han hecho aportaciones sobre el tema, llegando a hablar de falta de originalidad⁷, algo que también corroboran las tallas que protagonizan el presente artículo, aunque sean piezas de interés.

En cuanto al número de parejas del *Ecce Homo* y la *Dolorosa* que actualmente se adscriben al escultor granadino, el último libro monográfico sobre el artista señala la existencia de quince —algunas de filiación más que dudosa⁸—, ocho de las cuales corresponden a la variante de busto corto⁹. Se reparten por gran parte de la geografía española, habiendo testimonios incluso en América¹⁰. La abundancia y la dispersión prueban el éxito que tuvieron en la época, al tiempo que su pequeño tamaño facilitaba el transporte y contribuía a no encarecer el precio, pese a la alta cotización que alcanzó el autor en vida. Constituyen variaciones sobre el mismo tema, pero, aunque el aire de familia es indudable, no se han localizado ejemplares idénticos, lo que prueba que, dejando constancia de una gran profesionalidad y capacidad creativa, Mena se esforzó en introducir diferencias y potenciar la autonomía de cada talla.

UNA NUEVA PAREJA DE BUSTOS DEL *ECCE HOMO* Y LA *DOLOROSA*

El *Ecce Homo* (31 cm. x 26 cm. x 15'5 cm.) y la *Dolorosa* (32 cm. x 28 cm. x 16'5 cm.) que damos a conocer se hayan en una colección particular vizcaína desde 1940¹¹, cuando fueron adquiridas por Daniel Lecanda Goicoechea (1897-1988) en el comercio de arte¹². No hay noticias ni indicios sobre su origen y la identidad del comitente que las encargó y, a diferencia de lo que ocurre con otras obras del escultor, tampoco tenemos datos que avalen su relación con las actuaciones de los servicios estatales de defensa del patrimonio artístico durante la Guerra Civil¹³ (Figs. 1 y 2).

Son de madera policromada y presentan algunos desperfectos provocados por golpes o roces. Requieren una restauración y, sobre todo, una limpieza, ya que los detalles de las carnaciones, telas, etc. están bastante oscurecidos por la suciedad.



1. *Ecce Homo* de la Colección Lecanda.



2. *Dolorosa* de la Colección Lecanda.

Llegados a este punto, resulta pertinente recordar que una noticia recogida en *Reales Sitios* en 1983 alude a la existencia en Bilbao desde 1939 de la pareja de bustos que originariamente perteneció al madrileño Convento de Nuestra Señora de la Concepción de la Orden de las Mercedarias Descalzas —conocido como de don Juan de Alarcón, en función del nombre del fundador¹⁴. Hasta donde sabemos, estas tallas fueron reproducidas por primera vez en el artículo que Orueta publicó en *Museum* en 1914¹⁵, imágenes que después han sido incorporadas en otros trabajos. En cualquier caso, corresponden al segundo de los prototipos descritos, es decir, el de medio cuerpo que incluye los brazos y las manos, por lo que esa información no guarda relación con las piezas que sacamos a la luz. Simultáneamente, pese a haberlo intentado con ahínco mientras realizábamos esta investigación, no hemos localizado las obras del mentado cenobio de la Corte, a las que tampoco alude la bibliografía existente sobre el patrimonio y el arte vasco.

Por sí solos ambos grupos corroboran el interés por la escultura de parte de los coleccionistas de la burguesía vizcaína enriquecida durante el desarrollo industrial alcanzado en la zona a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque fuera la pintura el principal objeto de su atención. Por otro lado, no hay que olvidar que esa clase social estuvo marcada por una profunda religiosidad, que la llevó a contar con oratorios y capillas en sus palacios, bien como dependencias específicas dentro de la parte noble de la casa o como pequeñas construcciones exentas en los terrenos que rodeaban a la residencia principal. Sin duda, éste sería el destino preferente de imágenes del tipo de las que nos ocupan, de manera que coincidieron las pautas seguidas por estos burgueses con lo hecho por los comitentes de Mena tres siglos antes. De todos modos, hay que aclarar que Daniel Lecanda colocó las tallas en su dormitorio de la casa familiar del municipio vizcaíno de Getxo sobre unas repisas de madera con ménsulas avolutadas, que encargó cuando adquirió los bustos. Estas peanas cuentan con dos pequeñas barras que se ajustan en sendos orificios practicados por entonces en la base de las esculturas, al objeto de evitar posibles caídas.

Las obras que damos a conocer comparten una serie de detalles que establecen unidad y armonía entre ambas, con la intención de configurar un grupo. Así, en cuanto a la ejecución, no están huecas, a diferencia de lo usual¹⁶, con toda certeza debido a su pequeño tamaño, por lo señalado anteriormente menor que lo normal en esta modalidad¹⁷. En la misma dirección, aparte de corresponder al formato de busto corto y la similitud de las medidas, tienen composición triangular y la cabeza erguida y ligeramente inclinada hacia arriba, pero no ladeada, es decir que se ajustan a un eje vertical. Este gesto aparece subrayado por la mirada que se levanta enfática y penetrante hacia el infinito, con una marcada expresividad, al tiempo que con una indudable carga de dolor y tensión. De este modo, la disposición de la testa aproxima a la figura femenina al tipo de Dolorosa llamada de Contemplación, variante caracterizada precisamente por orientar la mirada a lo alto, con objeto de fijarla en su Hijo, que fue adoptada por Mena en varias ocasiones.

Con este recurso, el artífice consiguió esquivar la frontalidad absoluta, sin llegar a perder la impresión de quietud, aunque ninguna de las tallas es absolutamente simétrica, lo cual resta rigidez. La solución adoptada las aproxima a la pareja descubierta por Angulo Íñiguez en la Iglesia de la Profesa en México D.F. en 1935¹⁸, a la que forma parte de los retablos de San Luis Gonzaga y San

Francisco de Regis de la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla¹⁹, a las existentes en el Convento de las Franciscanas Concepcionistas de Cádiz, popularmente denominadas Descalzas de la Piedad²⁰, o las de la Capilla del Palacio de San Telmo de la capital hispalense. Simultáneamente, la postura establece diferencias con gran parte de la producción del granadino, pues, como anticipamos, la mayoría se caracterizan por tener las cabezas ligeramente ladeadas o miran frontalmente o hacia abajo. No obstante, también hay tallas de Dolorosas y Ecce Homos, vinculadas a Mena, concebidas de forma aislada, es decir sin formar pareja, que responden al mismo planteamiento que las que damos a conocer aquí, siendo representativas la Dolorosa del Museo Nacional de Escultura de Valladolid²¹ o el Ecce Homo del Monasterio de Guadalupe (Cáceres)²².

Las figuras de la colección Lecanda tienen delgadas cejas pintadas que se contraen y arquean en el entrecejo, generando las típicas líneas oblicuas consustanciales a esta parte de la producción del imaginero, así como ojos marrones y grandes. Al objeto de acentuar el realismo, los últimos son de pasta vítrea y en origen tuvieron pestañas naturales, de las que hoy apenas quedan vestigios, más allá del punteado que se observa en parte del borde de los párpados del Ecce Homo, mientras que en la Dolorosa todavía son perceptibles al tacto. Igualmente, se han perdido las lágrimas de pasta que corrían por el rostro femenino, aunque las huellas dejadas por las mismas atestiguan que cuando menos tuvo cinco. Finalmente, los dientes, visibles a través de las bocas entreabiertas, son marfileños.

Por lo demás, el modelado de ambos rostros es vigoroso, pero poco profundo, a fin de conseguir un efecto de tersura y uniformidad, por lo que el artista prescindió de marcar comisuras para resaltar las mejillas, etc. Las carnaciones son esencialmente mates con detalles en semibrillo y rojizos. No obstante, hoy día la suciedad no permite calibrar con exactitud su efecto original.

Finalmente, en estas esculturas de gran expresividad y notable impresión de cercanía no consta ni la firma del artífice ni la fecha, de acuerdo con lo usual en los bustos cortos, a diferencia de algunos de los mejores ejemplos del primer tipo como el Ecce Homo de la pareja existente en la sala capitular del Convento de las Descalzas Reales de Madrid (1673)²³ o el de la Iglesia de San Pedro de Budia (Guadalajara) (1674)²⁴.

EL ECCE HOMO

La talla del Ecce Homo tiene numerosos detalles compositivos, técnicos y formales propios de Mena (Fig. 3). Independientemente de lo recogido en el apartado anterior, hay que señalar el rostro viril y bien modelado, con la boca arqueada y entreabierta que deja ver los dientes, en esta ocasión parcialmente ensangrentados; el bigote fino; la barba corta, poblada y partida en dos mechones agudos, como consecuencia de estar hendida por un surco más profundo que refuerza el eje vertical de la composición de la pieza; las cejas, como se ha dicho, oblicuas y ligeramente ondulantes en el entrecejo; la cabellera, que simula estar humedecida, con cuidados y diferenciados mechones materializados con indudable virtuosismo, labrados en largas guedejas acabadas en punta, dispo-



3. *Ecce Homo* de la Colección Lecanda.

niendo la parte izquierda de la melena por delante del hombro, mientras que la derecha cae por detrás, solución que potencia la asimetría. Por lo demás, tanto la barba como la cabellera son de tono castaño, algo característico del artífice que nunca utilizó el negro para el caso.

Las facciones y el rostro afilado lo emparentan con algunas de las mejores tallas pasionistas salidas del obrador del granadino como los de las Descalzas Reales y la Iglesia de San Pedro de Budia, ya mencionados, o los del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid —en depósito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid desde 1999²⁵—, que Sánchez-Mesa adscribiera a Mena²⁶, y el que en 1945 ingresó en el Museo de Bellas Artes de Granada²⁷, procedente del Convento del Santo Ángel Custodio de la misma ciudad, descubierto por Manuel Gómez Moreno²⁸. Asimismo, comparte un indudable aire de familia con otras piezas más modestas como los señalados del Convento de las Franciscanas Concepcionistas de Cádiz, el Monasterio de Guadalupe y la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla. Con todo, pese al indudable parecido, el que damos a conocer aquí es manifiestamente más enjuto, detalle que acentúa la verticalidad y determina un aire menos armónico que los tenidos como los más excelsos de esta parte de la producción del autor. Lo último induce a admitir mayor participación del taller, aunque el ejemplar de la colección Lecanda sea una talla de más calidad que otras versiones en las que hay constancia documental de la intervención de colaboradores. Es ilustrativo el de la Abadía Cisterciense de Santa Ana de Málaga —hoy en el Museo de Arte Sacro homónimo—, comprometido en 1676, en cuya ejecución el escultor contó con la ayuda de sus hijas, tres de las cuales profesaron en dicho cenobio²⁹.

Otros elementos importantes son los recursos dramáticos que en la obra que sacamos a la luz alcanzan gran protagonismo. Tiene indudable importancia la sangre que salpica la frente y los cabellos, al tiempo que fluye de la nariz y la boca, produciendo el consiguiente reguero, ejecutado con pinceladas finas, que se desliza por el torso, dibujando una composición triangular a lo largo de los tendones que confluyen en la clavícula, rasgo característico del prototipo de *Ecce Homo* de Mena. La talla resulta especialmente trágica, pues son pocas las versiones en las que simultáneamente mana sangre de la boca y las fosas nasales como ocurre en el ejemplo localizado por Bernal en la Iglesia de San Pedro de Lima (Perú)³⁰ o en el del mentado Convento de don Juan de Alarcón (Fig. 4).

En la misma dirección apunta la huella y el escarnio de los azotes en el tronco de Cristo, con abundancia de moratones y hematomas magníficamente conseguidos, que evidencian la pericia del artífice y favorecen la impresión de una figura desolada y rota por el dolor. Todo ello acrecentado por reflejos rojizos a fin de poner de manifiesto la dureza del castigo, aunque en esta pieza la carnación resulta un tanto tostada, con toda certeza como consecuencia de la suciedad acumulada con el tiempo.

La corona de espino y la soga de reo —ambas naturales y de diseño sencillo— ahondan en la marcada inclinación al realismo, en consonancia con lo dicho anteriormente sobre los ojos y las pestañas, al tiempo que en sí mismas evocan la Pasión. La última está dispuesta sobre la cabellera en la zona de la nuca, pero pasa por debajo del pelo ahuecado en torno a la faz de Cristo, lo que contribuye a su sujeción, y finalmente cae a lo largo del torso conformando una solución triangu-



4. Detalle del *Ecce Homo* de la Colección Lecanda.

lar, desplazada hacia la parte diestra de la figura. Este detalle hermana a este ejemplar con los comentados del Museo de Bellas Artes de Granada, la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla y el Convento de las Franciscanas Concepcionistas de Cádiz, si bien en el último la soga queda atada por un nudo, así como con el procedente de la finca El Retiro de Churriana (Málaga), que perteneció a fray Alonso de de Santo Tomás, obispo de Málaga y protector del artista, subastado en los años ochenta de la pasada centuria y actualmente en el Museo de Bellas Artes de esa ciudad³¹.

El hecho de que el *Ecce Homo* de la colección Lecanda vaya vestido establece diferencias con otras versiones de busto corto completamente desnudas como las mentadas del Museo de Bellas Artes de Granada o la Iglesia de San Pedro de Lima. El que protagoniza nuestro trabajo viste un exiguo manto de color púrpura, terciado y anudado a la altura del esternón, que deja al descubierto el hombro derecho, solución que el artífice utilizó en muchas ocasiones tal como demuestran las tallas del Convento de Franciscanas Concepcionistas de Zamora —hoy expuesta en el Museo Diocesano de la misma ciudad—, que descubriera Nieto González³², el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, procedente de la Iglesia Parroquial de Valdestillas de esa provincia³³, la Iglesia de San Luis de los Franceses de Sevilla, el Monasterio de Guadalupe y el Convento de las Franciscanas Concepcionistas de Cádiz. Los tres últimos también coinciden por el tipo de nudo que ajusta la clámide, inexistente en las dos primeras esculturas. De todos modos, hay que señalar que en el ejemplar sevillano, al igual que en el mentado de la Iglesia de la Profesa de México D.F.³⁴, los cabos puntiagudos de los extremos se encuentran a la misma altura, cosa que no ocurre en el gaditano y el que damos a conocer aquí, factor que introduce una pequeña diagonal. Por el contrario, de forma aislada en algunas obras la prenda cubre los dos hombros de Cristo tal como se puede apreciar en los ejemplares del Monasterio de Carmelitas de Nuestra Señora de las Maravillas³⁵, el Convento de don Juan de Alarcón —ambos en Madrid—, y el adquirido por el Estado en 2008, expuesto en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid³⁶. Finalmente merece especial mención el acusado volumen que adquiere el manto en la espalda, articulado a base de pliegues paralelos en diagonal (Fig. 5).

Para concluir, la expresividad de la figura es notable, gracias a la mirada intensa, ensimismada y llena de resignación, dolor y tristeza, recursos que imprimen fuerza comunicativa dentro de los ideales de la plástica barroca y los propios de estas imágenes de devoción.

LA DOLOROSA

El rostro de la *Dolorosa* tiende al óvalo y, al igual que el del *Ecce Homo*, también dibuja un perfil muy definido (Fig. 6). Reúne las características consustanciales a esta parcela de la producción del artista, pues nos encontramos ante una cabeza de amplia frente, ojos grandes de mirada brillante, cejas largas y ondulantes, nariz recta, boca pequeña, largo cuello cuasi cilíndrico y erguido hasta el extremo de resultar rígido, y mentón con hoyuelo, mientras que la carnación es mate con toques



5. *Ecce Homo* de la Colección Lecanda.



6. *Dolorosa* de la Colección Lecanda.

de carmín en las mejillas. Es realista, aunque con cierta dosis de belleza, acorde con los modelos del imaginero quien evitó la excesiva idealización o la majestuosidad (Fig. 7).

Coincide con un tipo fisonómico frecuente en la obra de Mena, de manera que guarda parecido con otras imágenes suyas como la del coro del Convento de las Descalzas Reales de Madrid, la del Museo de Bellas Artes de Granada que descubriera Orozco y que ingresó en dicha institución en 1959³⁷, y sobre todo con la del Convento de Frailes Siervos de María (Servitas) de Madrid³⁸, si bien ésta es más contenida de expresión, más clásica y mira al frente. La similitud de facciones apunta a que el artífice debió tomar modelo del natural, aunque la que sacamos a la luz parece *más cerca de la realidad*, según la expresión que utilizaran Bermúdez y Orozco³⁹. Efectivamente, es un ejemplar más naturalista, con diferencias respecto a otros que, como el de la antigua Iglesia de la Trinidad de Viena, descuellan por una belleza un tanto idealizante⁴⁰. Tampoco puede competir en delicadeza y refinamiento con las de la Iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga⁴¹ y la del Convento de Agustinas Descalzas de Pamplona⁴², especialmente exquisitas.

Igualmente, se diferencia de algunas figuras del autor con ojos rasgados, nariz afilada y rostro más alargado, caso de la Dolorosa del citado Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense de Santa Ana de Málaga, pareja del Ecce Homo anteriormente mentado, la que engrosa la colección de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴³, la que perteneció a la Marquesa de Busianos, localizada por Orueta en Úbeda (Jaén)⁴⁴ y hoy en paradero desconocido, la donada por la Marquesa de Campo Nuevo a la Catedral de Málaga⁴⁵, e incluso la que fue propiedad de José Lázaro Galdiano⁴⁶. Simultáneamente también se aparta de otras versiones de rasgos clasicistas, como la de la Iglesia de la Profesa de México D.F., la del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, pareja del Ecce Homo señalado previamente⁴⁷, etc. Muy diferente a todas las aludidas es el ejemplar custodiado en la Catedral de Cuenca de boca más grande y mentón más rotundo⁴⁸.

En otro orden de cosas, las Dolorosas del maestro granadino comparten el ideal de juventud, como muy bien apuntara Orozco⁴⁹, representando a la Madre de Dios en su plenitud en vez de con una edad avanzada, en función del tempo del relato bíblico. Sin embargo, dentro de estos parámetros existen diferencias de matiz entre las versiones conocidas, pues la que protagoniza nuestro estudio y la del Museo de Bellas Artes de Granada destacan por su extrema juventud, mientras que otras están más en la madurez, siendo ilustrativas las dos existentes en el madrileño Convento de las Descalzas Reales, la de la Iglesia de San Pedro de Budia, la del Museo de Bellas Artes de Sevilla, donación de la familia González Abreu en 1928⁵⁰, y la custodiada en el Monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de Madres Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca), que Manuel Gómez Moreno atribuyera a Mena a principios del siglo XX, cuando realizó el *Catálogo Monumental de Salamanca*⁵¹, negando el origen napolitano que se daba a la pieza, por lo demás, una escultura magnífica.

La policromía empleada en los ropajes es la habitual, acorde con la liturgia inmaculista. La túnica, acabada en escote redondo, es carmín y adopta un abultado doblez triangular en el delantero, fruto de la disposición natural de la tela. El velo, que va cruzado al pecho, está muy oscurecido, pero debió ser marfileño y se completa con un diminuto pespunte dorado en el ribete, materializado con



7. Detalle de la *Dolorosa* de la Colección Lecanda.

toques a punta de pincel, un alarde de dominio técnico, aunque no sea un detalle excepcional, pues aparece en alguna otra pieza del autor. Esta prenda dibuja pliegues alargados y menudos, en función de la finura del tejido, contraponiéndola claramente a los géneros de la túnica y el manto. Éste es azul y está presidido por un plegado de amplia caída y no especialmente prolijo en el delantero, mientras que como es frecuente el tratamiento de la espalda es simplificado y sintético. Todo ello ratifica la inclinación por los colores sencillos y contrastados, según lo propio de la escuela granadina y las pautas del artífice en esta tipología. Los dos últimos complementos cubren la cabeza, ocultando las orejas y en gran medida el pelo, apenas visible, ondulado y especialmente compacto, algo usual en las Dolorosas de Mena, hasta el extremo de que, aunque se vislumbra el nacimiento del cabello por encima de la frente, no se advierte si el peinado es con raya al medio como suele ser de rigor. Es prototípica la proyección del tocado ligeramente hacia adelante con la intención de enmarcar la cara, generando una suave penumbra que potencia la expresividad. Hay que destacar la ligera asimetría que provoca su disposición, consecuencia de las ondulaciones de las telas, recurso presente en otras tallas como las del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid⁵², la del Convento de Frailes Siervos de María (Servitas) de Madrid o la de la Iglesia de Santa María de la Victoria de Málaga, que en ocasiones, como ocurre en la de la colección Lecanda, tiende a enfatizar la sensación de verticalidad. Por lo demás, en el velo se percibe la extraordinaria capacidad del autor para representar los tejidos con una *delgadez inverosímil*, expresión especialmente afortunada que para el caso empleó Sánchez-Mesa⁵³ (Fig. 8).

Finalmente señalar que se trata de una figura implorante de gran expresividad, de la que emana angustia y tensión, llegando incluso a sugerir la emisión de un lamento por la disposición de la boca entreabierta, mientras que la mirada es vehemente. Precisamente la pieza sobresale desde el punto de vista de la expresión dentro de la modalidad de busto corto muy por encima de otros ejemplares ya mentados como los de la Iglesia de la Profesa de México, la Iglesia de San Pedro de Lima, el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, etc.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Las esculturas de la colección Lecanda coinciden con la mayor parte de las obras tardías de Mena en lo referente a la incuestionable participación del taller del artista en su ejecución. Así las cosas, aunque tienen interés, distan en calidad y matices de las consideradas como maestras, caso de las del Convento de las Descalzas Reales de Madrid y la Iglesia de San Pedro de Budia, el Ecce Homo del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid o las Dolorosas de la malagueña Iglesia de Santa María de la Victoria y el convento carmelitano de Alba de Tormes. Esto vendría a ratificar la incuestionable primacía de la modalidad de busto prolongado, a la que el escultor dedicó mayor atención en función de la importancia de los comitentes, el precio, etc. Son varios los detalles que conducen a esta afirmación, siendo ilustrativa la forma en la que está trabajada la barba del Ecce Homo que sacamos aquí a la luz, cuyos pelos no ofrecen una diferenciación similar a la que se



8. Detalle de la *Dolorosa* de la Colección Lecanda.

advierte en los ejemplos que acabamos de mencionar, alguno de los cuales es de gran virtuosismo en ese aspecto concreto.

De todos modos, la pareja que en su día adquirió Daniel Lecanda está muy por encima de muchas versiones de busto corto, pues no sólo gana en calidad a obras menores como las *Dolorosas* de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, custodiada en el Museo de La Casa de los Pisa de Granada, que está sin policromar⁵⁴, o la del Colegio de los Escolapios de San Fernando (Madrid) —hoy en el centro de la misma congregación en Getafe—⁵⁵, el *Ecce Homo* del Monasterio de Guadalupe, etc., sino que desde varios puntos de vista sobresale dentro de esa modalidad. Así, por un lado, en cuanto a la expresividad la figura femenina se aparta tanto de la exagerada teatralidad de ciertas tallas como de la contención rayana en el sosiego de las del madrileño Convento de Frailes Siervos de María (Servitas), la Iglesia de la Profesa de México D.F., el Museo Catedralicio y Diocesano de Valladolid, etc. En esa particularidad el *Ecce Homo* también goza de mayores dotes, tal como

se comprueba cuando lo comparamos con los de la Iglesia de San Pedro de Lima o el Monasterio de Guadalupe. Por otro lado, advertimos en la Dolorosa una tendencia más acusada al realismo, a la par que contundencia, definición y seguridad en el tratamiento del rostro, que la hace destacar por delante de ejemplos como los de la antigua Iglesia de la Trinidad de Viena o la de la Profesa de México D.F. Finalmente, si bien en el dominio técnico a la hora de representar las telas, evidentemente no ha lugar la analogía con las piezas que incorporan los brazos, que permitían y exigían una mayor complejidad y lucimiento en la ejecución de mangas, bocamangas, botones, etc., en la de la colección Lecanda es palmario un detallismo más acusado que en otras tallas de busto corto, caso de la del Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el Monasterio de Carmelitas de Nuestra Señora de las Maravillas de Madrid⁵⁶. En la misma dirección, si bien la suciedad no permite apreciarlo en todo su esplendor, el tratamiento de las carnaciones del Ecce Homo parece mucho más minucioso que en otros ejemplos del mismo tipo.

En cualquier caso, las esculturas que da a conocer en primicia este artículo incrementan el catálogo de la obra del artista granadino, siendo deseable que sean sometidas a una limpieza que permitirá calibrar con más precisión sus detalles y que sin duda contribuirá a que ganen en importancia.

NOTAS

1. A día de hoy, la bibliografía sobre Pedro de Mena es abundante, existiendo varias monografías, tesis doctorales, catálogos de exposiciones y actas de congresos específicos. No obstante, condicionados por las características del presente artículo y la imposibilidad de dejar consignados todos los títulos, como obras generales vid. ANDERSON, Janet Alice. *Pedro de Mena: Spanish sculptor 1628-1688*. Michigan: UMI, 1970. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (T. III). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, pp. 108-113. GALLEGO BURÍN, Antonio. «Pedro de Mena y el misticismo español». *Boletín de la Universidad de Granada*, 7 (1930), pp. 3-28. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena, escultor 1628-1688*. Madrid: Arco Libros, 2007. GILA MEDINA, Lázaro y GALISTEO MARTÍNEZ, José. *Pedro de Mena. Documentos y textos*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003. GÓMEZ MORENO, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Barcelona: Dossat, 1951, pp. 139-144. GÓMEZ MORENO, María Elena. *Escultura del siglo XVII*. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. T. XVI. Madrid: Plus Ultra, 1958, pp. 227-260. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «La escultura andaluza del siglo XVII». En: VV.AA. *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*. *Summa Artis. Historia General del Arte*. T. XXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1982, pp. 180-183. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 207-221. LLORDÉN, Andrés. «El imaginero y escultor granadino Pedro de Mena y Medrano». *La Ciudad de Dios*, CLXVIII, 2 (1955), pp. 315-376. LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones del Real Monasterio de El Escorial, 1960, pp. 106-157. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1914. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. «La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano». *Museum*, IV, 4 (1914-1915), pp.123-142. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A. *Vidas* (ed. de Nina Ayala Mallory). Madrid: Alianza, 1986, pp. 322-325 [Hemos manejado esta edición de *El Parnaso Pintoresco y Laureado*, integrado dentro de *Museo pictórico y escala óptica (1724)*]. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Algunas noticias sobre la obra de Pedro de Mena». *Archivo Español de Arte*, 159 (1967), pp. 245-262. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada, 1971, pp. 154-167. VIÑAZA, Conde de la. *Adicciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. T. III. Madrid: Imprenta y Litografía de los Huérfa-

nos, 1894, pp. 41-42. VV.AA. *Pedro de Mena escultor. Homenaje en su tercer centenario*. Málaga: Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga, 1928. VV.AA. *Pedro de Mena y su época. Simposio Nacional*. Granada-Málaga: Junta de Andalucía, 1989. VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario de su muerte 1688-1988*. Málaga: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989. VV.AA. *Pedro de Mena y Castilla*. Valladolid: Ministerio de Cultura, 1989.

2. Estos aspectos fueron magníficamente analizados por Orozco Díaz en un artículo monográfico sobre las Dolorosas de Pedro de Mena. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Devoción y barroquismo en las dolorosas de Pedro de Mena». *Goya*, 53 (1963), pp. 235-241.

3. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura...*, p.156.

4. Por norma general cuando se trata de una pareja de Dolorosa y Ecce Homo, ambas figuras responden al mismo tamaño y formato, sin embargo excepcionalmente hay casos con diferencias importantes. Son representativas las de la Iglesia de San Pedro de Lima (Perú) o las del Convento de Franciscanas Concepcionistas de Zamora —hoy en el Museo Diocesano de esa ciudad—, pues, aunque se trata de bustos del tercer tipo, la escultura femenina incorpora los brazos, mientras que la masculina sólo presenta el arranque de esas extremidades. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Dos Menas en Lima». *Anuario de Estudios Americanos*, 31 (1974), pp. 79-89. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. «Dos obras inéditas de Pedro de Mena en Zamora». En: VV.AA. *Pedro de Mena y su época...*, pp. 389-397.

5. En 1666 Mena se comprometió a ejecutar un Ecce Homo de medio cuerpo para el Colegio de Clérigos Menores de Santo Tomás de Aquino de Málaga, a cambio de la fundación de una memoria de misas. LLORDÉN, Andrés. «El imaginero y escultor...», pp. 326-327. LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 118.

6. La trayectoria de Pedro de Mena se divide en dos períodos. El primero corresponde a sus años en Granada, ciudad en la que vio la luz en 1628, y abarca hasta 1658, cuando se trasladó a Málaga para hacerse cargo de la sillería del coro de la Catedral, permaneciendo en la capital malacitana hasta su muerte en 1688, salvo una breve estancia en la Corte entre 1663 y 1664. No obstante, con ligeras variaciones los especialistas tienden a establecer otros subperíodos, de manera que la etapa granadina comprendería dos fases, la primera, considerada de formación en el taller paterno, abarcaría hasta 1646 —año de fallecimiento de su progenitor, el escultor Alonso de Mena y Escalante (1587-1646)—, mientras que la segunda, marcada por la decisiva influencia de Alonso Cano (1601-1667), corresponde al arco comprendido entre el último año citado y 1658. La etapa malagueña también se tiende a subdividir en otras tantas fases, la primera (1658-1678) es la más relevante, mientras que la segunda (1679-1688) se considera de decadencia, condicionada por el mermado estado de salud del escultor y la importante participación de su taller.

7. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Los estilos de Pedro de Mena». En: VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario...*, p. 48.

8. Hay que señalar que piezas como la pareja de Ecce Homo y Dolorosa actualmente custodiada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, procedente de la antigua parroquia toledana de San Bartolomé de Sansoles, depósito de la Parroquia de San Andrés y San Cipriano, la que forma parte de los fondos del Museo de Pontevedra, fruto del legado del empresario Antonio Fernández López, o los ejemplares de marfil del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid son burdas imitaciones de las obras de Mena. Sobre estas obras vid. ESTELLA, Margarita M. *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales*. T. I. Madrid: CSIC, 1984, figuras 25-28 y T. II, pp. 22-23. ESTELLA, Margarita M. «Pedro de Mena en Madrid. Obras inéditas o poco conocidas». En: VV.AA. *Pedro de Mena y su época...*, pp. 253-263. REVUELTA TUBINO, Matilde. *Museo de Santa Cruz de Toledo*. T. II. Ciudad Real: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1987, p. 71.

9. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, pp. 189-190.

10. Se trata de dos parejas de bustos localizadas en la iglesia de San Felipe Neri, antigua Casa Profesa de la Compañía de Jesús, en México D.F (Méjico), y en la iglesia de San Pedro de Lima (Perú). ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Dos Menas en Méjico. Esculturas sevillanas en América». *Archivo Español de Arte*, XI, 31 (1935), pp. 131-148. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Dos Menas...».

11. En el momento de la compra se procedió a realizar sendas inscripciones en la base de las tallas que establecen con exactitud la fecha de adquisición y la identidad del comprador. Así, la leyenda que figura en el Ecce Homo reza ECCE HOMO PEDRO DE MENA PROPIEDAD DE D DANIEL DE LECANDA 1940, mientras que en la de la Dolorosa se lee DOLOROSA PEDRO DE MENA PROPIEDAD DE D DANIEL DE LECANDA 1940.

12. Desde estas líneas agradecemos públicamente a los propietarios las facilidades para poder desarrollar la presente investigación y sacar a la luz las tallas.

13. ÁLVAREZ LOPERA, José. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil*. T. I y II. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. Este magnífico trabajo no contiene información concreta sobre nuestras tallas que, a diferencia de otras de Pedro de Mena —caso de la Dolorosa del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, depositada en este museo por el Servicio de Recuperación al finalizar la contienda—, tampoco aparecen reproducidas en las fotografías conocidas de los diferentes depósitos en los que se instalaron las obras recogidas durante la contienda.

14. SOUTO, José Luis. «Esculturas de Pedro de Mena en Budia (Guadalajara). Una Dolorosa y un Ecce Homo, réplica de otro de las Descalzas Reales». *Reales Sitios*, 75 (1983), p. 28.

15. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. «La vida y la obra...», pp. 141-142.

16. Normalmente, estas tallas estaban configuradas mediante diferentes bloques de madera, debidamente trabajados, que seguidamente el artista desbastaba, al objeto de conformar los perfiles de la figura. Las distintas partes se articulaban dejando hueco el interior, al objeto de aligerar de peso y evitar posibles resquebrajaduras, procedimiento que también facilitaba la colocación de los ojos de pasta vítrea por el interior. Para lo relativo a la forma de ejecutar las esculturas vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura...*, pp. 30-39.

17. Las dimensiones habituales de este tipo de bustos cortos se encuentran entre 50 y 60 cm. de altura, pero hay varios ejemplares que no alcanzan los 40 cm. Sirven de muestra la aludida Dolorosa del Museo Nacional de Escultura de Valladolid (36 cm.), el Ecce Homo del Monasterio de Guadalupe (28 cm.) o la pareja de bustos del Museo de Bellas Artes de Pontevedra [Dolorosa (27 cm.) y Ecce Homo (28 cm.)].

18. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Dos Menas...».

19. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. *La Iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*. Sevilla: Diputación Provincial, 1971, pp. 151-157.

20. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. «Dos obras de Pedro de Mena en las Descalzas de la Piedad». *Boletín del Museo de Cádiz*, 2 (1979), pp. 87-88.

21. VV.AA. *Pedro de Mena y Castilla...*, pp. 46-47.

22. FLORIANO, Antonio C. *El Monasterio de Santa María de Guadalupe*. León: Everest, 1987, pp. 35-36. GÓMEZ MORENO, María Elena. *Escultura...*, p. 259. VV.AA. *Guadalupe. Siete siglos de fe y cultura*. Madrid: Ediciones Guadalupe, 1993, pp. 318 y 322.

23. En su libro sobre Pedro de Mena, Ricardo de Orueta dejó constancia de que las primeras noticias sobre estas obras, que figuran entre las mejores imágenes pasionistas salidas del taller del artista y que aparecen mencionadas de forma sistemática en la práctica totalidad de las publicaciones sobre el escultor, fueron aportadas por Manuel Mesonero Romanos en 1903. Con referencia a estas esculturas vid. entre otros títulos ANDERSON, Janet Alice. *Pedro de Mena...*, pp. 143-144. BRAY, Xavier (ed.). *The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*. Londres: National Gallery Company, 2009, pp. 140-143. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, pp. 185-188. JUNQUERA DE VEGA, P. y RUIZ ALCÓN, M. T. *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1961, pp. 31-32. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra...*, pp. 210-212. RUIZ ALCÓN, María Teresa. *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, pp. 69-70 y 75-78. VV.AA. *Pedro de Mena. III Centenario...*, pp. 222-223.

24. Las primeras noticias sobre estas esculturas fueron recogidas en 1888 en un trabajo inédito durante mucho tiempo de Andrés Falcón, que en 1991 vio la luz en forma de libro a cargo del Ayuntamiento de Budia, del que previamente se había hecho eco Juan Catalina en 1903 en un compendio de documentos relativos a la provincia de Guadalajara. Esta información a su vez fue recogida por Orueta en el mentado artículo publicado en *Museum*. Sin embargo el análisis más minucioso sobre estas tallas se halla en SOUTO, José Luis. «Esculturas de Pedro de Mena...».

25. VV.AA. *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009, pp. 236-237.

26. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura...*, p. 165.

27. VV.AA. *Inventario artístico de pintura, dibujo y escultura. Museo de Bellas Artes de Granada*. Granada: Junta de Andalucía, 2007, p. 191.

28. GÓMEZ MORENO, Manuel. «Alonso Cano escultor». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 6 (1926), p. 208, fig. 69.
29. LLORDÉN, Andrés. «El imaginero y escultor...», p. 345. LLORDÉN, Andrés. *Escultores y entalladores...*, p. 142.
30. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Dos Menas...».
31. ESTELLA, Margarita M. «Pedro de Mena en Madrid...», pp. 255-258. SAURET GUERRERO, Teresa. «Fray Alonso de Santo Tomás y su promoción de las artes plásticas». En: MORALES FOLGUERA, José Miguel (coord.). *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda de El Retiro*. Málaga: Benedito Editores, 1994, pp. 259-286.
32. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. «Dos obras inéditas...».
33. Fue adquirido a dicha parroquia en 1971, siendo actualmente propiedad del museo (información aportada por los responsables de dicha institución, a partir de los asientos de obras). VV.AA. *Pedro de Mena y Castilla...*, pp. 40-41.
34. Es pertinente señalar que en esta talla el manto deja al descubierto ambos hombros y queda anudado en un punto más alto que en el resto de las versiones.
35. Orueta adscribió esta pieza a Mena en 1914, aunque sin mencionar que formaba pareja con una Dolorosa, conservada en el mismo cenobio, relación puesta de manifiesto por Gila. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra...*, pp. 251-252. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, p. 190.
36. MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. «Ecce Homo». En: BOLAÑOS ATIENZA, María (dir.). *El Museo crece. Últimas adquisiciones 2005-2010*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 68-69. AA.VV. *The Mystery of Faith: An Eye on Spanish Sculpture 1550-1750*. Londres: Matthiesen Gallery, 2009, pp. 94-99.
37. VV.AA. *Inventario artístico de...*, p. 125.
38. GÓMEZ MORENO, María Elena. «Pedro de Mena y los tipos iconográficos». En: VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario...*, p. 95.
39. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús y OROZCO DÍAZ, Emilio. «Algo más sobre los Menas. Dos nuevas obras importantes». *Boletín de la Universidad de Granada*, 21 (1932), p. 501.
40. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Piezas inéditas y nuevas consideraciones sobre la interpretación estética de Pedro de Mena a comienzos de nuestro siglo». En: VV.AA. *Pedro de Mena y su época...*, pp. 307-309. Vid. referencias a bibliografía en alemán de esta pieza en BRAY, Xavier (ed.). *The sacred made real...*, pp. 198 y 203.
41. ANDERSON, Janet Alice. *Pedro de Mena...*, pp. 150-151. BRAY, Xavier (ed.). *The sacred made real...*, pp. 144-146. MORENO CARBONERO, José. «Dolorosa, Iglesia de la Victoria. Málaga». En: VV.AA. *Pedro de Mena escultor...*, s.p. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Devoción y barroquismo...», p. 239. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra...*, pp. 186-189. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. «La vida y la obra...», p. 140. ROMERO TORRES, José Luis. «El artista, el cliente y la obra de arte». En: VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario...*, pp. 104-105. SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia. T. III. Edad Moderna II: Pintura y Escultura*. Málaga: Diputación Provincial, pp. 132-133.
42. GARCÍA GAINZA, María Concepción. «Una Dolorosa de Pedro de Mena en el Convento de Agustinas Descalzas de Pamplona». En: VV.AA. *Pedro de Mena y su época...*, pp. 245-250. SEGOVIA VILLAR, María del Carmen. «El Convento de Agustinas Recoletas de Pamplona». *Boletín del Semanario de Arte y Arqueología*. Valladolid, 46 (1980), p. 255.
43. AZCUE BREA, Leticia. *La escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 95-96. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «La escultura». En: SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico (ed.). *Libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, p. 53.
44. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. «La vida y la obra...», p. 142.
45. ANDERSON, Janet Alice. *Pedro de Mena...*, pp. 151-152. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra...*, p. 175. SAURET GUERRERO, Teresa (dir.). *Patrimonio cultural...*, pp. 128-129. VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario...*, p. 232.
46. De manera sistemática numerosas publicaciones relativas a la obra de Mena hacen referencia a la Dolorosa del Museo Lázaro Galdiano. Aclaramos que esa pieza, reproducida en primicia en los mentados títulos de Orueta, fue adquirida por José Lázaro Galdiano (1862-1947) antes de 1914 y seguía en su colectánea en 1927. Así lo corrobora

el trabajo que sacó a la luz por entonces el coleccionista, donde aparece una fotografía que reproduce íntegramente la talla —cotejada con el número 891—, la misma que, algo recortada en la parte inferior, utilizó Orueta en los aludidos trabajos (LÁZARO, José. *La Colección Lázaro*. T. II. Madrid: La España Moderna, 1927, p. 377). Posteriormente, en momento que no podemos precisar, su propietario debió venderla o tal vez se perdiera durante la Guerra Civil. Lo cierto es que cuando se inauguró el museo en 1951 la talla ya no formaba parte de sus fondos y actualmente su paradero es desconocido (con respecto a esta información, agradezco la ayuda prestada por los técnicos del Museo Lázaro Galdiano, especialmente a Carlos Saguar Quer).

Para lo relativo a los datos de Orueta vid. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. *La vida y la obra...*, pp. 154-155 y «La vida y la obra...», p. 129.

47. VV.AA. *Pedro de Mena y Castilla...*, pp. 42-43.
48. ANDERSON, Janet Alice. *Pedro de Mena...*, pp. 145-146. ORUETA Y DUARTE, Ricardo. «La vida y la obra...», pp. 140-142. VV.AA. *Pedro de Mena. III centenario...*, p. 226.
49. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Devoción y barroquismo...», p. 239.
50. VV.AA. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. T. I. Sevilla: Gever, 1991, p. 173.
51. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. T. I. Salamanca: Caja Duero, 2003, p. 382 (edición facsímil del original editado por la Dirección General de Bellas Artes en 1967).
52. BRAY, Xavier (ed.). *The sacred made real...*, pp. 144-146. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y DE LA PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios)*. T. XIV (Segunda parte). Valladolid: Diputación de Valladolid, 1987, p. 23 y fig.78. VV.AA. *Pedro de Mena y Castilla...*, pp. 34-35.
53. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Algunas noticias...», p. 249.
54. VV.AA. *En torno a Cano en la Casa de los Pisa*. Granada: Archivo Museo de San Juan de Dios. Casa de los Pisa, 2001, pp. 22-23. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, p. 194.
55. JIMÉNEZ, María Teresa. «Unas obras desconocidas de Pedro de Mena». En: VV.AA. *Pedro de Mena y su época...*, pp. 441-442.
56. VELASCO BAYÓN, Balbino. *Acercamiento a una institución madrileña. El Monasterio de Monjas Carmelitas de Ntra. Sra. de las Maravillas*. Madrid: Monasterio de Monjas Carmelitas de Nuestra Señora de las Maravillas, 2004, pp. 73-74. GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena...*, p. 190.