

NUEVAS PIEZAS ESCULTÓRICAS EN LA ÓRBITA DE ALONSO DE MENA Y SU CÍRCULO EN EL ENTORNO GRANADINO.

New scultoric pieces in the orbit of Alonso de Mena and his artistic circle in the granadian surround.

José Antonio Peinado Guzmán, Universidad de Granada.

Fecha de recepción: diciembre de 2015.

Fecha de aceptación: abril de 2016.

RESUMEN: Alonso de Mena constituye uno de los puntales de la escuela granadina de escultura, no sólo por la calidad artística de su obra, sino también por la ingente producción de la misma. El prolífico trabajo de su taller permite que se puedan contemplar por la geografía granadina numerosas de sus obras, así como otras que, por comparación estilística, podemos atribuir si no a sus gubias, a las de seguidores suyos. En este sentido, mediante este artículo pretendemos dar a conocer nuevas piezas que, hasta el momento, parecen haber pasado inadvertidas a la mirada crítica, por las circunstancias diversas y particulares de cada una de ellas.

PALABRAS CLAVE: Granada, Alonso de Mena, Siglo XVII, Escultura, Iconografía.

ABSTRACT: Alonso de Mena is one of the mainstays of the Granada School of sculpture, not only by the artistic quality of his work, but also by the enormous production of the same. The prolific work of his workshop allows that you can see Granada Spain many his works, as well as others which, by stylistic comparison, we can attribute if not their gouges, to the of his followers. In this sense, through this article we intend to inform new pieces that, so far, seem to have passed unnoticed to the critical gaze, by their different circumstances and individuals of each.

KEYWORDS: Granada, Alonso de Mena, 17th Century, Sculpture, Iconography.

Uno de los escultores más señeros de la escuela granadina de escultura en el siglo XVII, sin lugar a dudas, fue Alonso de Mena¹. De obra muy reconocible, con

¹ DE ORUETA, R. *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*. Madrid, Blas y Compañía, 1914; BÉRMUDEZ PAREJA, J. y OROZCO DÍAZ, E. "Algo más sobre los Mena: dos nuevas obras importantes", *Boletín Universidad de Granada*, 21 (1932), pp. 497-503; GALLEGO Y BURÍN, A. *Un contemporáneo de Martínez Montañés: el escultor Alonso de Mena*. Sevilla, Patronato de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1952; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *La técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, Universidad de Granada, 1971; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. *Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo: nuevas obras de Alonso de Mena*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2003; GILA MEDINA, L. "Un crucificado temprano de Alonso de Mena: el de la iglesia parroquial de Albuñuelas (Granada)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40 (2009), pp. 99-105; AA.VV., *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada,

trazas prototípicas, su enorme producción de imágenes muestra la existencia de un prolífico taller que sigue la estela del gran maestro Pablo de Rojas, teniendo su continuidad en otro preclaro escultor como Bernabé de Gaviria y el propio Mena.

Si bien, en lo concerniente a su imaginería, destacan sobremanera las tallas de Cristos, ya sea Crucificados o Nazarenos, lo cierto es que sus iconografías son enormemente variadas, presentándonos una tipología hagiográfica diversa. En este sentido, cabe mencionarse la conseguida resolución que ofrecen las esculturas cristíferas en el aspecto técnico, frente a la menor consecución que se aprecia en las imágenes de corte mariano, por ejemplo, que se manifiestan más toscas por lo general.

Al comentar la gran cantidad de tallas que salieron del taller de Mena, no se puede obviar la importancia que éste tuvo. Desaparecidos Rojas (†1611) y Gaviria (†1622), el principal referente escultórico en Granada del segundo cuarto del siglo XVII será Alonso de Mena. La considerable cantidad de encargos a los que tuvo que hacer frente trajeron consigo el surgimiento de este productivo taller. Del mismo no sólo salían trabajos de escultura, sino también retablos, yeserías, barros, plomos, portadas...Y curiosamente, y a pesar de no tener competencia, a precios muy asequibles. Ya sea porque tenía que mantener a una extensa prole, o por sostener la actividad constante en el taller, o porque por su profunda personalidad no le movía el interés económico, lo cierto es que sus precios eran bastante módicos².

En este proceso de análisis de las diferentes piezas, seguiremos criterios iconográficos, a la par que iremos manteniendo un recorrido cronológico en la valoración de las mismas. Asimismo, se dará comienzo por las iconografías marianas debido a la similitud entre las mismas. Por tanto, y según esto, la primera en la que recalamos será la *Virgen del Rosario* del municipio granadino de Torvizcón. La talla es algo más afecta a las líneas del círculo de Pablo de Rojas, trazas que a la perfección supieron interpretar discípulos como por ejemplo Bernabé de Gaviria. Por tanto, se presume que debe ser algo anterior en el tiempo a las esculturas que se citarán a continuación³. La talla se contempla de pie, sobre nube con tres cabezas de ángeles, adelantando su pierna derecha ligeramente y dejando la contraria en reposo proporcionando una mínima movilidad a la figura. Con su mano derecha, que se extiende hacia adelante, sostiene un rosario, aunque con toda probabilidad fuese concebida para sujetar el habitual cetro. Sobre la palma de su mano izquierda, vuelta hacia arriba, se aloja la figura del Niño. (Fig. 1)

Universidad de Granada, 2013; AA. VV., *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*. Granada, Universidad de Granada, 2014.

² GILA MEDINA, L. "Alonso de Mena y Escalante (1587-1646). Escultor, ensamblador y arquitecto: nueva aproximación biográfica y nuevas obras", en: *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e iberoamericana*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 27.

³ En la *Guía artística de Granada y su provincia (II)*, esta imagen aparece citada como una "imagen de la *Virgen del Rosario*, obra en madera tallada del siglo XVIII que sobresale por su policromía". AA. VV. *Guía artística de Granada y su provincia (II)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 38.

La cabeza, sensiblemente recta, mantiene el mismo eje axial con el cuello. El rostro ovalado se aprecia con una mejor resolución técnica que los ejemplos que a continuación veremos. Destila cierta delicadeza que no se observa en la mayoría de las imágenes marianas de la obra de Mena. Puede que se trate de una imagen todavía muy dependiente de las enseñanzas de su maestro y, por tanto, de su primer período escultórico en torno a 1620. Reitera los mismos estilemas de ojos almendrados, cejas arqueadas, nariz recta y boca pequeña, mas con un aire diferente. Eso sí, el rasgo característico de la mirada al frente y ausente que suele acompañar a las tallas femeninas, ya se ve en este tipo. El cabello oscuro, rizado y largo, se dispone sobre hombros y pecho en prolongados mechones.

La Virgen se presenta ataviada con túnica de tonalidad cremosa, decorada con motivos chinoscos de color oro, rojo y azul. La toca es de tono verdoso azulado. El manto, dispuesto sobre cabeza y espaldas, es azul y también se exorna con similares elementos vegetales y chinoscos de policromía dorada. En este sentido, es más que probable que la escultura haya sufrido alguna intervención a mediados del siglo XVIII, para ser adaptada a los gustos de aquella época. La prenda se tuerce de izquierda a derecha, de forma mimética a los modelos rojanos, aunque de factura más simple. El plegado es suave, repitiéndose los recursos en los pliegues de los brazos muy básicos, así como la caída vertical recta, plisado en corbata o triangular invertido propios del círculo. Interesante resulta el plegado sobre el pecho, como si de estar prendido por un broche se tratase. Ese recurso es muy utilizado en la obra de Rojas y Gaviria. Cabe mencionarse, asimismo, el plisado que cae por el hombro izquierdo de la Virgen, llegando hasta la cintura en sujeción notoriamente artificial. Este detalle es muy habitual en la obra de Mena, pudiéndose contemplar en numerosas piezas de su producción artística.

En lo referente al Niño, éste se manifiesta desnudo, correctamente resuelto, aunque con un aire diferente a otras obras que posteriormente se contemplarán, evocando trazas más naturalistas. Con la mano derecha realiza el gesto de bendecir, mientras que con la contraria hace amago de coger algo, quizás un pequeño cetro que en la actualidad no se conserva. La pierna izquierda, que la mantiene levemente más alzada que la diestra, le proporciona cierto dinamismo a la figura. La finura del infante evoca a los niños de otro escultor hermano, como es el citado Bernabé de Gaviria.

Tanto la Virgen como el Niño orlan sus testas con sendas coronas de plata.

Como evolución plástica del prototipo mariano se puede destacar también la *Virgen de la Paz* de la localidad alpujarreña de Carataunas (Granada)⁴. En líneas generales, en cuanto a la obra de sus vírgenes se refiere, se observan dos marcadas características. Todas estas imágenes mantienen un enorme resabio de las trazas de Pablo de Rojas, maestro de Alonso de Mena, tal y como se ha indicado. Asimismo,

⁴ *Ibidem*, p. 25. Sólo aparece citada por su nombre, sin aportar cronología alguna, posible autoría o descripción de la misma.

se perciben unas líneas bastante clónicas en su factura, y una hechura de las facciones del rostro notoriamente arcaizantes, muy propias de su obra (v. g. Inmaculadas). Por tanto, son rasgos que se contemplarán claramente en este ejemplo que describimos de la comarca de La Alpujarra. La talla se observa de pie, sosteniendo con su brazo izquierdo al Niño, mientras que sujeta con la mano derecha el clásico cetro. La resolución que ofrece el brazo diestro es considerablemente tosca. En la cabeza se denota cierto hieratismo y rigidez de formas, a pesar de que la misma se gira levemente hacia la derecha. Su cuello es potente. El rostro es ovalado, de ojos almendrados, cejas arqueadas, nariz recta y boca pequeña. La disposición del cabello es la habitual que suele contemplarse y que ya hemos descrito en la imagen previa. Con respecto a la composición de la imagen (tanto de ésta como, en general, de otras de similar tipología), habría que reseñar la relación que el prof. Cruz Cabrera pretende establecer entre la *Virgen de la Antigua* de la catedral granadina y este prototipo de esculturas marianas con Niño⁵. (Fig. 2)

La Virgen se presenta ataviada con túnica de tonalidad celeste ceñida en talle alto por cíngulo. En la prenda se vislumbra el trabajo en oro de la estofa a base de motivos vegetales. Sobre la misma se ve el manto que cubre su cabeza y espaldas, terciándose de izquierda a derecha, dejando caer el pico sobre el brazo siniestro, conformando un pliegue recto paralelo a la figura. Igualmente, siguiendo esa misma línea de caída se observa un gracioso pliegue en corbata. Asimismo, a la altura de la cintura se percibe un doble plisado triangular invertido. Los plegados generados son suaves, más modelados que tallados. En líneas generales, el planteamiento de las prendas sigue la estela que marcó el maestro Pablo de Rojas y que perpetúan sus discípulos. De igual modo, pervive el modelo en la tan característica disposición de la mano que sustenta al Niño, mientras que la diestra pierde toda clase de sutilidad y elegancia en pos de una resolución más tosca, en un curioso sentido involutivo de las formas.

Con respecto al Niño, éste se manifiesta mayestático sobre los brazos de su madre. Su postura, en este sentido, es bastante hierática e inexpresiva. Con la mano derecha bendice, mientras que en la izquierda porta la clásica bola del mundo. Su rostro, más que ovalado, se percibe un tanto trapezoidal, reiterándose similares trazas faciales que se observan en la Virgen. El cabello oscuro, correctamente trabajado, ofrece los característicos rizos que se implantaron a comienzos del siglo XVII y que immortalizó Martínez Montañés en el *Niño Jesús* de la iglesia del Sagrario de Sevilla. Viste túnica sujeta también por cíngulo, de idéntica tonalidad a las vestimentas de la madre. Destacables son algunos de los pliegues de la prenda, especialmente la abertura en la parte central, o la labor del rizado bajo la mano izquierda de la Virgen.

El exorno de la talla se complementa con el citado cetro plateado, juntamente con las coronas de sendas imágenes, de similar material. En esta talla, y en especial

⁵ CRUZ CABRERA, P. “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”, en: *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad de Granada, 2014, pp. 64-65.

en la figura del infante, se puede apreciar perfectamente como Alonso de Mena evoluciona, con respecto a la tratada imagen de Torvizcón, hacia la definición de un modelo plástico propio y característico. Cabe mencionarse que este prototipo de Virgen es el que encontramos en la portada del Hospital Real de la capital granadina (1640), bastante exitoso, y que Alonso de Mena y su círculo extendieron por las diferentes comarcas del antiguo reino nazarí. De hecho, una copia de este modelo lo encontramos en la también en la *Virgen del Rosario* de la alpujarreña localidad de Bayacas (Granada), aunque se percibe un mayor deterioro en la talla (v. g. sendos ojos derechos de las imágenes). Aparte de lo ya mencionado en la anterior escultura, ésta se complementa con la típica media luna plateada, así como con el habitual rosario prototípico de la iconografía. Se podrían datar ambas imágenes en torno a la fecha de la referida muestra del Hospital Real, constituyendo sendos ejemplos claros de escultura de repoblación tras los acontecimientos de la Guerra de las Alpujarras (1568-1571) y la necesidad de restituir piezas para el culto en las diversas iglesias de la zona. (Fig. 3)

En lo concerniente a la iconografía hagiográfica, una de las piezas que pueden considerarse más primitivas dentro de la obra atribuible a Alonso de Mena, o incluso que podría vincularse con Bernabé de Gaviria es el *San Marcos* de la citada parroquia de Carataunas. Por tanto, se trataría de una talla del primer cuarto del siglo XVII, y por tanto cabría la posibilidad de que fuese una imagen del primer período escultórico de Alonso de Mena, por su enorme cercanía aún al círculo de Pablo de Rojas. En este sentido, y también por su gran parecido con trabajos de Gaviria, no sería descartable una posible autoría de este escultor. De hecho, podríamos poner en relación este simulacro con el *Apostolado* de la Catedral de Granada, obra de este artista. (Fig. 4)

Así pues, se contempla la imagen del santo de pie, un tanto hierática en su pose. Con su mano diestra sostiene una pluma, como autor de uno de los evangelios que es, mientras que con la izquierda, sobre la palma de la misma, porta el citado libro sagrado abierto. Resulta curioso que a sus pies, en lugar de encontrarse la figura del león, símbolo característico de su tetramorfo, lo que se contempla es la efigie de un toro. Por tanto, se trata de un caso de error o equivocación del atributo iconográfico, consolidado con el paso de los años.

El evangelista adelanta su pierna siniestra en ademán de caminar, a la par que deja la opuesta en reposo. Da la sensación de que la disposición diagonal de la extremidad izquierda quisiera constituir el arranque de un incipiente contraposto, aun resuelto de forma notoriamente inmóvil. Incluso los brazos, que se extienden hacia adelante, sujetando los mencionados elementos propios de su iconografía, lo hacen también de un modo muy arcaizante en sus hechuras.

Con respecto al rostro, se percibe todavía muy deudor de los estilemas clásicos de Pablo de Rojas y su círculo: el trabajo en los rizos del cabello, los ojos

almendrados, la nariz y boca, especialmente las orejas, o la barba bífida con su respectivo bigote.

Viste el santo túnica de color azulada sujeta en talle alto, casi imperceptible por el abundante estofado dieciochesco que recrea elementos florales, vegetales y geométricos de tonalidad dorada. Interesante es la labor del picado de lustre. Cubre, asimismo, sus espaldas con manto rojo que se tercia de derecha a izquierda, dejando caer el pico, de modo recto y paralelo al cuerpo, sobre el brazo diestro. El forro de la prenda es de color verde. Igualmente, es destacable el galón dorado que se observa en los bordes de la pieza. La disposición de la vestimenta resulta muy reconocible en la obra de Pablo de Rojas, puesto que es utilizada de forma clónica en numerosos modelos hagiográficos, como por ejemplo las Inmaculadas. Especialmente es muy prototípica la citada caída recta, el pliegue en corbata paralelo a ésta, el plisado triangular invertido o la resolución de los plegados diagonales a la altura de la cintura. La ejecución de los mismos reitera las formas suaves que en otros ejemplos se han descrito. Complementa el exorno de la imagen un nimbo circular plateado.

Una de las piezas más interesantes que se extrae de este periplo alpujarreño es, sin duda, el *San José* de la localidad de Bubión (Granada). Con éste, se entra ya en otro modelo iconográfico muy habitual de la obra de Mena. La calidad de la misma hace pensar en una posible atribución al mencionado escultor. Los rasgos acusados que se observan, propios ya de su obra, podrían situar la pieza en torno al segundo cuarto del siglo XVII. (Fig. 5)

Dicho esto, se contempla un conjunto compuesto por dos piezas independientes, puesto que el Niño no es sujeto en el regazo, sino que acompaña haciendo además de agarrar la mano. San José adelanta levemente su pie derecho emulando el caminar. La mano derecha, como se indica, amaga con sujetar la del infante mientras que la opuesta, extendida hacia la diestra, parece como sostuviese algo que en la actualidad ya no se conserva, probablemente la consabida vara florida, que constituye el clásico atributo iconográfico del padre putativo de Jesús.

La primera sensación que provoca la visión del rostro del santo es su concepción enormemente cristífera, esto es, parece que se contempla la faz de un Cristo de los que esculpió ya sea en su vertiente de nazarenos, crucificados, atados a la columna o incluso resucitados. Comienzan a apreciarse rasgos sensiblemente más duros que denotan cierto distanciamiento del naturalismo escultórico que bebió de Pablo de Rojas. Se observan los ojos almendrados sobre los que se sitúan unas cejas arqueadas muy sutiles. De nariz recta y labios pequeños y apretados, se marcan los pómulos suavemente. Asimismo, hay una serie de rasgos que muestran cierta evocación de las trazas de su maestro Rojas como la barba bífida y abundante, bien trabajada en mechones muy definidos, la disposición del cabello o incluso del bigote (elemento éste muy característico), así como esa costumbre de mostrar la oreja tras un mechón de pelo mientras la melena queda peinada hacia atrás.

San José viste túnica de tonalidad verdosa azulada, casi ocultada por una rica decoración en oro a base de elementos vegetales. Se ciñe en talle alto mediante un cíngulo rojo. La manga de la misma se dobla graciosamente hacia atrás, siendo del mismo color que la prenda. Cubre sus espaldas con manto cruzado de izquierda a derecha y que aparenta enrollarse en el brazo siniestro del varón. El color del mismo es rojizo, mientras que el forro es de idéntica tonalidad que la túnica. Decora los bordes de la prenda una bella cenefa en oro. El plegado de las vestimentas, en líneas generales, denota suavidad en la gubia, primando las líneas paralelas verticales. Curioso resulta el plisado a la altura del hombro izquierdo, como queriendo emular las casacas masculinas de la época. Con respecto al manto, se observa la utilización nuevamente de las trazas de Pablo de Rojas y su círculo con sus habituales estilemas.

En lo concerniente al Niño, nuevamente se ofrece una bella muestra del modelo de infante de principios del siglo XVII. Presentado de pie, en ademán de caminar, el movimiento de la túnica acompaña el gesto. Alarga su mano izquierda para agarrar la de San José, a la par que la diestra la extiende hacia adelante. Presenta en la cabeza las clásicas trazas de aquel período, muy reseñables en el trabajo del cabello con los rizos ensortijados, así como sendos mechones de pelo, a modo de patillas, o el tupé o copete característico. Viste similar túnica que el varón, adaptándose los pliegues de la vestimenta al desplazamiento. La talla del santo presenta una razonable similitud con el *San José* de la portada del convento de las MM. Carmelitas Descalzas de Granada, una obra contratada a Mena en 1624⁶. También podría vincularse con la cabeza de santo que se alberga en una vitrina de la sacristía de la parroquial de Montejícar (Granada), que probablemente se trate también de un *San José*, de hechuras afines. Asimismo, y de manera aún más indirecta, podemos establecer cierto parecido con el rostro del *San Juan Bautista* de la localidad granadina de Cozvíjar, escultura contratada en 1622⁷.

Haciendo una comparativa con otra imagen cercana de esta iconografía josefina, se puede contemplar claramente la diferencia de calidad entre una y otra pieza. Nos referimos al *San José* del municipio de Cáñar (Granada). Si bien en esta última se vislumbran los ecos escultóricos de Alonso de Mena, la tosquedad de formas, el tallado simple y básico, sin mucha resolución técnica, amén de la compostura de rostros inerme, hierática y arcaizante en exceso, hacen pensar que se trate de una imagen claramente de taller. (Fig. 6)

Igualmente, de ese productivo taller de Alonso de Mena saldría la talla de *San Francisco* de la ya citada localidad de Cáñar. Se dataría en torno a 1630, siguiendo la línea que el prof. Lázaro Gila mantiene para otros simulacros del citado santo similares. Representa la imagen del santo fundador, de pie, ataviado con la habitual túnica de estameña franciscana, sosteniendo con su mano derecha una cruz, mientras que muestra en la izquierda la llaga en la palma de la mano, elemento prototípico de

⁶ *Ibidem*, pp. 53-54.

⁷ *Ibid.*, p. 52.

su iconografía. De factura blanda, en su cabeza se vislumbran los rasgos característicos de su gubia. En su rostro ovalado se observan los ojos almendrados y levemente inclinados, que potencian la mirada elevada en señal de arrebató o misticismo. Sus cejas arqueadas acompañan la sensación. Su nariz recta y sus labios, como rasgo habitual en numerosas esculturas, se contemplan pequeños y apretados (v. g. *San José* de Bubión). La barba se aprecia bífida, abundante, bien trabajada en sus mechones, y con bigote que aún resabía los estilemas de Pablo de Rojas. El cabello, nuevamente, reitera las formas acostumbradas de su obra con el clásico tupé y pelo correctamente elaborado en sus rizos. (Fig. 7)

Viste el santo túnica de tonalidad grisácea y ceñida por la cintura con el consabido cordón franciscano. En los bordes de la prenda, mangas, capucha y capillo se ve un rico galón en oro, decorado con picado de lustre. Asimismo, en la parte izquierda se puede observar una abertura en la túnica para poder contemplar la llaga que recibió San Francisco en el costado, en su deseo de compartir la *Passio Christi*. El plegado de la vestimenta se aprecia notoriamente blando, resaltándose en las zonas de sujeción del cíngulo con un plegado más menudo y abundante, así como en los bucles que se generan por la caída de las mangas. El resultado es más el de un modelado en material dúctil que el de la propia técnica de tallado. Posiblemente la túnica haya sido repolicromada con el paso del tiempo, puesto que los ropajes en la escultura del XVII solían decorarse con filigranas o motivos vegetales, y usando la habitual técnica del estofado con picado de lustre.

Imagen “hermana” de ésta sería la que se halla en el retablo mayor de la parroquial de Huétor Santillán (Granada). Aunque la resolución técnica de la misma es sensiblemente mejor, se ha de mantener que se trata de una factura del taller de Mena, datable también en las mismas fechas que la pieza anterior. La disposición del simulacro es similar al modelo de Cáñar, aunque a la inversa, puesto que sostiene la cruz con la mano izquierda. El modelado blando de sendas manos da muestras o indicios de esa hechura de taller. Al valorar la cabeza, cuya pose varía al alzar la mirada al cielo, se puede comprobar cómo se aprecia la enorme similitud entre ambas testas, siendo prácticamente clónicas. (Fig. 8)

En lo referente a las vestimentas, la túnica se observa de mayor calidad que en la muestra de Cáñar. Se contempla la policromía original de color marrón oscuro, decorándose con elementos florales y vegetales en oro. Las mangas de la prenda, más anchas y holgadas, se ven mejor trabajadas, con un plegado modelado surgido de la caída de la pieza. Interesantes son, asimismo, las formas angulosas que ofrecen las bocamangas.

Sendas imágenes tienen como punto de referencia el busto de San Francisco del armario relicario de la Capilla Real de Granada. Consecuencia de esta bella talla saldría el prototipo que contemplamos tanto en Cáñar como en Huétor Santillán, y que se repite también miméticamente en las parroquiales granadinas de Cúllar Vega, Dílar y Ogijares, siendo este último ejemplo el más modificado con respecto a los

anteriormente citados⁸. Siguen la misma línea las muestras de la parroquial de Alhendín (Granada) y Huétor Vega (Granada), ésta última una pieza clara de taller.

De superior calidad a las dos imágenes precedentes es la que se halla en una de las capillas laterales de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Si bien el plegado de la túnica de estameña se percibe notoriamente blando, casi modelado, el rostro es sensiblemente destacable. El mismo, de facciones cristíferas, evoca a *Nuestro Padre Jesús atado a la Columna* de Priego de Córdoba (Córdoba), especialmente en ojos, cejas, pómulos o barba. La posición de las extremidades superiores difiere levemente de los anteriores ejemplos, particularmente en el gesto del brazo diestro. Como se puede apreciar, en líneas generales, la resolución final de la factura de la talla es claramente satisfactoria. (Fig. 9)

Una de las imágenes más interesantes que se puede valorar en el citado territorio alpujarreño es el *Arcángel San Gabriel*⁹, que se contempla en el retablo mayor de la parroquial de Pampaneira (Granada). (Fig. 10)

La escultura representa al citado ser celeste, según parece por la pose, en el momento de la Anunciación a la Virgen. En este sentido, cabe la posibilidad de que la imagen mariana que completaría el misterio haya desaparecido con el paso del tiempo, y ésta, finalmente, haya sido recolocada en el lugar que actualmente la observamos. Así pues, San Gabriel aparece de pie, desplazando levemente su extremidad derecha hacia la izquierda, constituyendo ello el arranque de un sutil contraposto. Su brazo derecho se eleva desarrollando un ángulo recto, pudiéndose observar, asimismo, cada uno de los dedos de su mano de forma escalonada. Por el contrario, el brazo izquierdo cae paralelo a la cintura, adelantándose levemente, doblando la muñeca hacia atrás en gracioso movimiento. En este sentido, la postura evoca la de otras iconografías, como por ejemplo, la que utiliza en las imágenes de San Sebastián.

Con respecto a la cabeza, se vislumbran unos rasgos muy característicos de la obra de Mena, como por ejemplo el cuello rotundo o la geometrización del rostro prototípica de las imágenes femeninas, esto es, formas ovaladas, a la par que cierta voluminosidad en la parte inferior de la mandíbula. Se reiteran, asimismo, los mismos estilemas en la cara que en otras esculturas: cejas arqueadas muy pictóricas, ojos almendrados, nariz recta y boca pequeña y apretada. El cabello, oscuro, repite la técnica que ya hemos mencionado en el caso de los infantes, aunque en este caso su pelo es largo, cayendo por hombros y espaldas. En este sentido, la testa evoca a la

⁸ *Ibid.*, pp. 34-39 y 69-70.

⁹ En la *Guía artística de Granada y su provincia* aparece como *Ángel de la Guarda*. En nuestra opinión, la iconografía de los ángeles de la guarda tiende a hacer ademán de agarrar a un niño, representación del alma humana, de la mano. Como se puede apreciar, su mano izquierda no parece que pretenda realizar ese gesto. Más bien lo que evoca la imagen es la talla de un San Gabriel incompleta, puesto que le falta la figura mariana. AA. VV. *Guía artística...*, op. cit., p. 36.

del *San Juanito* del Museo de Bellas Artes de Granada, una obra atribuida por Sánchez Mesa a Alonso de Mena, fechándola en torno a 1625¹⁰.

Viste el ángel bella túnica blanca, ricamente estofada con motivos florales y vegetales, y realizados mediante la técnica del picado de lustre. El forro de la misma se aprecia en tonalidad rosácea. Igualmente, contemplamos la sobretúnica, ceñida en talle alto por la cintura, de color azul, y que llega a la altura de las rodillas con notable vuelo. En este sentido, evoca las vestimentas militares con las que se acostumbra a representar a los arcángeles¹¹, esto es, jubón acompañado de una especie de faldellín en la parte inferior. Si bien cubre el brazo izquierdo, el derecho lo deja al descubierto, permitiéndonos ver también parte del pecho, valorándose mejor el exorno de la túnica. El forro de la sobretúnica es también de color rosa. Los bordes de la prenda se decoran, asimismo, con un lucido galón en oro, repitiendo el citado picado de lustre en su elaboración. La prenda se presume que ha sido repolicromada en el siglo XVIII.

Acerca del plegado de las vestimentas, en la túnica se perciben más menudos y abundantes que en la sobretúnica, siguiendo líneas diagonales primordialmente. Por el contrario, en la pieza azulada se aprecian más suavizados y modelados, destacados sobre todo por el vuelo que genera la prenda en la parte inferior.

Al realizar un ejercicio de comparativa, aunque no se traten de un prototipo igual, puesto que no se corresponden con la misma figura angelical, la talla presenta un considerable parecido en el rostro con el *San Miguel* del armario relicario de la mencionada Capilla Real. En cambio, ese parecido ya no es tan evidente en los ejemplos de la misma iconografía de la localidad granadina de Pórtugos o la de Guadix (este último desaparecido). Dicha talla, que se podría atribuir a Alonso de Mena, se dataría en el segundo cuarto del siglo XVII.

Otra bella imagen que creemos salida de las gubias de Alonso de Mena es el *San Juan Bautista* de la localidad granadina de Güevéjar. De notoria calidad, se perciben aún claramente los resabios de Rojas en la composición y en las facciones, al igual que en otros ejemplos ya comentados. Por tanto, podría tratarse de una talla de los comienzos de su obra, siendo datable en torno a 1620. (Fig. 11)

La escultura representa la efigie del precursor de Cristo de pie, en ademán de caminar, adelantando su pierna derecha mientras que la opuesta se mantiene en reposo. Con su mano diestra señala la representación del Cordero Pascual sobre el libro de los siete sellos, que sostiene sobre la palma izquierda.

Los estilemas de su cabeza y rostro comienzan a ser los reconocibles en la obra de Mena. El cabello se abre en dos destacadas crenchas, con un trabajo del pelo ondulado bien ejecutado en numerosos rizos, y que cae sobre hombros y espalda. En

¹⁰ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. "Juan de Mesa y la escultura...", op. cit., p.160.

¹¹ GONZÁLEZ HERNANDO, I. "Los ángeles", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. I, nº 1 (2009), p. 2.

su rostro ovalado, los rasgos evocan a imágenes cristíferas, como por ejemplo el *Cristo atado a la columna* de la granadina parroquial de San Cecilio o el *Cristo de la Salud*, también llamado *de los Gallegos* de Santafé (Granada). E incluso podría vincularse al *San José* del Convento de Jesús y María (vulgo San Antón). Mas sin lugar a dudas, sus imágenes “hermanas” serían el *San Juan Bautista* del también pueblo granadino de Cozvíjar, una talla de 1622¹², aunque de menor calidad que la que se presenta, así como la talla de la misma iconografía de la localidad cordobesa de Almedinilla, también relacionada con sus gubias. Son, pues, característicos los ojos almendrados, las cejas arqueadas, la boca pequeña o la barba abundante unida al pelo en gruesas patillas, sin el típico mechón de pelo “rojo” que acostumbraba a rodear alguna de las orejas. Pero como ya se ha apuntado, el influjo de Pablo de Rojas pesa aún en el genérico de la obra. A pesar de ello, se barrunta un incipiente naturalismo en la resolución de la misma, empezando a distanciarse de los modelos romanistas y manieristas de su maestro.

Viste el santo el habitual ropaje de piel de camello de tonos ocre, siendo reseñables la buena labor de las gubias en los jirones de la vestimenta de los brazos y piernas. Sujeta la prenda un cingulo en talle alto emulando el cinturón de cuero que narra el evangelio de San Marcos. El pico triangular a la altura del pecho repite el que encontramos en la idéntica iconografía de la citada localidad de Cozvíjar. Cubre sus espaldas con manto terciado rojo, dispuesto de derecha a izquierda, siguiendo los modelos de Rojas. En este sentido, tiende a ser un recurso manido que encontramos en la mayoría de sus imágenes marianas, así como en diferentes iconografías, tal es el caso de algunos apóstoles o incluso santos. A diferencia de Rojas, que suele coger el pico bajo los brazos, la resolución técnica de Mena es menos acertada, pues lo deja caer sobre el pecho artificialmente, sin ningún tipo de sujeción. Por lo demás, los plegados habituales “rojanos” se reiteran: el pliegue triangular invertido a la altura de la rodilla, el plisado encorbatado que cae de la cintura, o la caída recta de la penda paralela a la pierna. Decora la pieza un galón dorado con exorno de formas geométricas en picado de lustre.

Citados los parecidos estilísticos de la imagen anteriormente, cabe elucubrar sobre su posible inspiración o influencia. En este sentido, podríamos citar el *San Juan Evangelista* que Pablo de Rojas realizara para la parroquial capitalina de San Pedro y San Pablo. Incluso observando el *San Juan Bautista* del propio Rojas que se halla en la parroquia del Corpus Christi de Granada, se percibe un mayor parecido entre las imágenes *Bautistas* de Cozvíjar y Güevéjar de Mena con respecto al *Evangelista* “Rojano”, que con el referido San Juan Bautista. Tampoco llega a ser una pieza del calibre del *Bautista* de Alhendín (Granada), una talla del período de madurez del escultor. (Fig. 12)

Muy interesante resulta el *San Juan Evangelista* del mencionado municipio de Churriana de la Vega. La imagen posiblemente se trate de una pieza de repoblación

¹² GILA MEDINA, L. “Alonso de Mena...”, op. cit., p. 31 y pp. 52-53.

que, junto con el habitual Crucificado y talla de Virgen con Niño, conformaban el exorno escultórico de los templos granadinos en sus comienzos. Por los rasgos que presenta, muy afines aún a los cánones de su maestro, podríamos datarla en torno a 1620.

Se contempla a San Juan de pie, manifestando la iconografía del santo en el instante del Calvario, en gesto de mirar la cruz que se situaría a su izquierda, y señalando a la misma con su mano derecha, marcando un gracioso ademán. Con la opuesta sostiene el acostumbrado libro que, iconográficamente lo acredita como escritor sagrado.

El rostro del evangelista, como suele ser habitual y debido a su juventud, se observa notoriamente andrógino, muy cercano a los estilemas femeninos. Los rasgos evocan las trazas de otras imágenes ya descritas. Acentúa el dramatismo inclinando las cejas. El cabello, que reitera las formas de las vírgenes que esculpe, ofrece un mayor volumen en torno a la testa, puesto que esta imagen no se nos presenta togada o con velo. Aun así, la caída del cabello repite el formato de numerosas muestras marianas.

Igualmente se ha de decir en lo referente a las vestiduras. Llega casi a hastiar la continua descripción de las prendas, toda vez que el modelo es clónico. En este ejemplo la túnica es de tonalidad verdosa con adornos en oro, mientras que el manto es rojo, perfilándose en los bordes con el acostumbrado galón, percibiéndose que la policromía es posterior.

A la hora de establecer posibles similitudes, debido a la gran cantidad de ejemplos de esta tipología, se pueden citar numerosos tales como los de las granadinas localidades de Albuñuelas, Ogijares, Dílar o el del capitalino convento de Santa Catalina de Siena.

Muy interesante en este periplo de las iconografías de Alonso de Mena es la imagen de *Santiago Apóstol* a caballo de la localidad de Saleres (Granada). La talla ofrece cierto punto de originalidad, puesto que junto con el ejemplo de la Catedral, no encontramos otra muestra en el entorno granadino de bulto redondo de este período¹³. Cabe la posibilidad de que el tipo que presentamos suponga el borrador o modelo para el magnífico simulacro de la sede catedralicia, una obra del propio Mena datada en 1638¹⁴. Por tanto, podría fecharse en el tercer decenio del Seiscientos. (Fig. 13)

Muestra, pues, la imagen del apóstol Santiago subido a caballo rampante que, bajo sus patas, somete la figura que representa al infiel. El santo empuña con su mano

¹³ No olvidemos, por un lado, el *Santiago Apóstol* en el armario relicario de la Capilla Real de Granada, obra del propio Mena de 1629 y, por otro, bastante tiempo después, otras muestra de esta iconografía atribuibles a Ruiz del Peral en la capitalina parroquial de Santa Ana y el convento de las Comendadoras de Santiago, respectivamente.

¹⁴ GILA MEDINA, L. "Alonso de Mena...", op. cit., pp. 57-59.

derecha una espada que blande en alto, mientras que con el brazo opuesto sostiene un escudo en plata con el símbolo de la cruz santiaguista.

La efigie del caballo, que ofrece fundadas similitudes con el modelo de la catedral, resulta bastante tosco en su resolución final, con volúmenes no proporcionados en el cuello del rocín, así como con patas excesivamente esquemáticas en las formas. La talla del apóstol tampoco se manifiesta muy bien trabajada. Las extremidades inferiores se resuelven con unos volúmenes escasamente definidos. Tan sólo la cabeza y brazos parecen correctamente realizados.

Los estilemas del rostro son nuevamente reconocibles de la obra de Alonso de Mena. En este sentido, como ya se ha mencionado, los referentes masculinos adolecen de esquemas muy similares y poco creativos. En el caso que se trata, por ejemplo, se puede establecer cierto parentesco, amén del lógico con el *Santiago Apóstol* de la catedral de Granada, con el *San José* de Bubión, que previamente se ha descrito. Asimismo, podría relacionarse también con el referido *Resucitado* de Puente Genil.

Viste el santo túnica de tonalidad dorada decorada con picado de lustre. Cubre las espaldas con capa de color rojizo con capucha oscura. El plegado de sendas prendas se observa quebrado, asemejándose a las vestimentas de los Niños Jesús que Mena acostumbra a desarrollar. Exorna la testa con sombrero de ala ancha que, junto con la citada capa, evocan el talante peregrino que la figura de Santiago representa.

Otra imagen de menor interés, pero que ha de considerarse como talla de este taller o círculo de Mena sería la *Santa Ana Triple*¹⁵ de la también granadina localidad de Capileira¹⁶. Dicha pieza presenta levemente los estilemas que evocan la obra de Alonso de Mena. El simulacro representa a la citada anciana con la Virgen y el Niño en su regazo. El modelo reitera los cánones ideados por Pablo de Rojas para esta iconografía. Mas como detalle es necesario recalcar una particularidad. Por lo general, en la iconografía de Santa Ana Triple granadina, el Niño acostumbra a ir sentado sobre el libro o en el regazo. No es habitual contemplarlo de pie, como en este caso, por lo que supone cierto punto de originalidad. Aun así, la resolución de la pieza se observa considerablemente tosca, deduciéndose de ello su posible hechura de taller. (Fig. 14)

La abuela viste túnica azulada decorada con motivos vegetales en oro, envolviéndose con manto de color crema, y cuyo forro es de tonalidad rosácea. La

¹⁵ Sobre la temática de *Santa Ana Triple* relacionada con Alonso de Mena en el arzobispado de Granada: PEINADO GUZMÁN, J. A. *Controversia teológica. Devoción popular. Expresión plástica. La Inmaculada Concepción en Granada*, Granada, Universidad de Granada, 2012 [consulta: 11-08-2015], pp. 632-636. -<http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/2009937x.pdf>; PEINADO GUZMÁN, J. A. "La iconografía de Santa Ana Triple. Su casuística en el arzobispado de Granada". *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 26 (2014), pp. 214-218; PEINADO GUZMÁN, J. A. "La Inmaculada Concepción en Granada. Catálogo", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 45 (2015), pp. 106-111.

¹⁶ La imagen aparece citada. AA. VV. *Guía artística...*, op. cit., p. 24.

túnica de María es blanca, profusamente engalanada con estofa dorada. El manto azul, rodeando la cintura, cubre las piernas. Cubre parte de su cabeza con toca.

CONCLUSIÓN.

La valoración de la ingente obra de Alonso de Mena en Granada está determinada por dos factores principales: el histórico y el personal-laboral. Desde un punto de vista basado meramente en la historia, la vida de este escultor se desarrolló tras los acontecimientos luctuosos de la Guerra de las Alpujarras (1568-1571). Los destrozos ocasionados en las iglesias y templos de esta zona, incluso en la contigua comarca del Valle de Lecrín, hicieron necesaria la repoblación de imágenes de culto en cada una de sus localidades. Por tanto, los encargos fueron constantes y numerosos¹⁷. Si a eso le unimos la desaparición del maestro Pablo de Rojas († 1611) y de Bernabé de Gaviria († 1622), Granada y su entorno van a quedar huérfanos de escultores. Ese hueco lo ocupará sobradamente Alonso de Mena. Su trabajo, y el del taller que se generará en torno a su figura, coparán la actividad no sólo escultórica, sino también retablística, de yesería o de portadas entre otras labores. Discípulos como Juan Sánchez Cordobés, Pedro Cobo de la Serna o Felipe de la Peña forman parte de esa nómina de seguidores, por ejemplo. Así pues, sendos elementos traerán como consecuencia que encontremos una enorme cantidad de tallas, hechuras salidas tanto de él como de su círculo, diseminadas por todo el entorno granadino. Tal fue la actividad que, a pesar de que tras la Guerra Civil desaparecieron infinidad de obras de arte, todavía podemos apreciar un considerable muestrario de piezas relacionadas con sus gubias.

Desde el punto de vista personal y laboral, han de aducirse nuevamente las argumentaciones que en la breve introducción biográfica se exponían al comienzo de este artículo: sus cargas familiares y el mantenimiento de un prolífico taller determinaron una producción inmensa de escultura sacra, que cubrió las necesidades de exorno de un arzobispado, casi en ciernes, y ávido de imágenes de culto.

Mediante este artículo, pues, se han intentado sacar a la luz nuevas obras vinculables a su estilo, de diferentes iconografías y de distintas localidades que muestran la diversidad de su trabajo y la extensión geográfica que abarca. Aun así, hay que decir que este documento es sólo un botón de muestra de muchas tallas que todavía quedan por salir a escena. Las fotografías y piezas presentadas en el mismo son, pues, inéditas y novedosas. El trabajo de campo realizado parroquia por parroquia e iglesia por iglesia a lo largo de varios años, va dando sus frutos y en futuros textos, se seguirá profundizando sobre la escultura de este genial artista y de su círculo.

¹⁷ Esta visión ya la expusimos en un artículo reciente: PEINADO GUZMÁN, J. A. “El crucificado en La Alpujarra granadina. Nuevas piezas relacionadas con la obra de Pablo de Rojas y Alonso de Mena”, *De Arte*, 14 (2015), pp. 63-65.



Fig. 1. *Virgen del Rosario*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1620. Iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario, Torvizcón (Granada). Foto: José A. Peinado Guzmán.



Fig. 2. *Virgen de la Paz*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1640. Iglesia parroquial de San Marcos, Carataunas (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 3. *Virgen del Rosario*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1640. Iglesia parroquial de San Sebastián, Bayacas (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 4. *San Marcos*. Atrib. Alonso de Mena, primer cuarto del siglo XVII. Iglesia parroquial de San Marcos, Carataunas (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 5. *San José*. Atrib. Alonso de Mena, segundo cuarto del siglo XVII. Iglesia parroquial de la Virgen del Rosario, Bubión (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 6. *San José*. Círculo de Alonso de Mena, segundo cuarto del siglo XVII. Iglesia parroquial de Santa Ana, Cáñar (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 7. *San Francisco*. Círculo de Alonso de Mena, c. 1630. Iglesia parroquial de Santa Ana, Cáñar (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 8. *San Francisco*. Círculo de Alonso de Mena, c. 1630. Iglesia parroquial de La Encarnación, Huétor Santillán (Granada). Foto:



Fig. 9. *San Francisco*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1630. Monasterio de San Jerónimo. Iglesia, Granada. Foto: [JAPG].



Fig. 10. *San Gabriel, arcángel*. Atrib. Alonso de Mena, segundo cuarto del siglo XVII. Iglesia parroquial de la Santa Cruz, Pampaneira (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 11. *San Juan Bautista*. Atrib. Alonso de Mena, c. 1620. Iglesia parroquial de San Ildefonso y Santa Cristina, Güevéjar (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 12. *San Juan Evangelista*. Círculo de Alonso de Mena, c. 1620. Iglesia parroquial de la Visitación de Nuestra Señora, Churriana de la Vega (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 14. *Santa Ana Triple*. Círculo de Alonso de Mena, primera mitad del siglo XVII. Iglesia parroquial de Santa María de la Cabeza, Capileira (Granada). Foto: [JAPG].



Fig. 13. *Santiago Apóstol a caballo*. Atrib. Alonso de Mena, primer tercio del siglo XVII. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Saleres (Granada). Foto: [JAPG].