

MUSEU ABELLÓ

Un *Cap de la Verge del Roser* pròxim a Pedro de Mena: una joia barroca a la col·lecció Abelló

Àlex García Delgado *



179

Font: Museu Abelló
Autor: atribuït a Pedro de Mena
(1628-1688) i al seu taller
Títol: *Cap de la Verge del Roser*
Cronologia: segona meitat del
segle XVII
Tècnica: fusta tallada i policromada
Mides: 23 x 16 x 16,5 cm
Núm. de registre FMJA:¹ 1578

¹ Fundació Municipal Joan Abelló.

* Historiador de l'Art, alexdelgado_26@hotmail.com

Article rebut el 2 d'octubre de 2023; acceptat el 16 d'octubre de 2023.

Resum: Les obres d'art esdevenen testimonis directes dels fets històrics més rellevants del nostre passat. En aquest sentit, la col·lecció Abelló conserva una peça visiblement castigada pel pas del temps però amb una sensibilitat absolutament captivadora: un *Cap de la Verge del Roser* pròxim al cèlebre escultor Pedro de Mena. L'article, davant d'una absència de documentació primària molt destacada, intenta presentar al lector el context en el qual la peça es va crear i es va conservar fins que el 1964 el col·leccionista molletà Joan Abelló la va comprar a l'escultor malagueny Paco Palma.

Paraules clau: barroc, col·leccionisme, conflicte, destrucció, escultura, Pedro de Mena, religió.

A Head of the Virgin of the Rose next to Pedro de Mena: a baroque gem in the Abelló collection

Abstract: Works of art bear direct witness of the most relevant historical events of our past. In this sense, the Abelló collection preserves a piece which has been visibly punished by the passage of time but whose sensitivity is absolutely captivating: a *Head of the Virgin of the Rose* close to the famous sculptor Pedro de Mena. Despite a very prominent absence of primary documentation, this article aims to present the reader with the context in which the piece was created and preserved until the collector Joan Abelló from Mollet bought it from the sculptor Paco Palma from Málaga in 1964.

Keywords: artistic heritage, baroque, collecting, conflicts, destruction, Pedro de Mena, religion, sculpture.

La història de l'art utilitza el terme *cambra de les meravelles* per identificar l'espai destinat a albergar certs objectes reunits, exposats i ordenats per testimoniar la manera en què l'home i la natura van ser capaços de produir determinades obres, l'excepcionalitat de les quals les feia dignes d'admiració. És precisament el que hom pot trobar en creuar la porta d'accés a l'espai de la Casa del Pintor Abelló: un vestíbul ple d'objectes, de teles, d'escultures i de fotografies que semblen transportar-te allà on et portin els records i les sensacions. Després de l'intens viatge que suposa visitar aquest espai, en una de les vitrines que acomiaden els visitants s'amaga una peça molt peculiar. Es tracta d'un cap de fusta policromada vi-

siblement afectat pel pas del temps i molt descontextualitzat, però amb una sensibilitat absolutament captivadora. És tan bella que resulta molt difícil no sentir-se atret per la profunda i perduda mirada d'aquesta figura femenina de pell molt delicada. Però encara més atractiva és la convulsa i, a més, actualment desconeguda història que s'amaga darrere d'aquesta singular talla.

Sabem, gràcies al material d'arxiu que es conserva en el fons documental del Museu Abelló, que el setembre de l'any 1964 Joan Abelló va conèixer el conegut escultor Paco Palma Burgos amb motiu d'una exposició monogràfica que l'artista molletà va presentar a l'Hotel Pez Espada de la ciutat malaguenya de Torremolinos. A finals d'aquell mateix

any, tal com Abelló va deixar anotat en els seus quaderns de compravenda, va intercanviar dos olis seus² valorats en 25.000 pessetes cadascun per un cap de fusta que l'escultor i antic propietari atribuïa al cèlebre artista barroc Pedro de Mena. A més, Abelló va pagar 25.000 pessetes més, ja que aquest fragment d'escultura estava valorat en 75.000. Gràcies, de nou, a aquest material d'arxiu, sabem que en el moment de la compra Abelló va saber, molt possiblement gràcies al mateix Paco Palma, que aquest cap va pertànyer a una *Verge del Roser* que es trobava a l'església del Carme de la ciutat de Màlaga. Si acceptem l'atribució feta per Paco Palma, el Museu Abelló conservaria una peça d'un dels escultors més importants de tota la història de l'art espanyol, amb una producció absolutament personal, valorada i destacada que va canviar tant la manera de fer com la manera d'entendre l'art de l'escultura del segle XVII.³

Pedro de Mena va néixer el 1628 a Granada, on va viure fins a l'any 1658 quan, convidat pel bisbe i el capítol catedralici de Màlaga, es va traslladar a aquesta ciutat per completar el programa iconogràfic del cadorat del cor. Aquest projecte li va aportar tan de prestigi que va residir en aquesta ciutat fins a la seva mort



Figura 1. Joan Abelló amb Paco Palma, el director del Museu de Belles Arts de Màlaga, el crític d'art Leo Caballero i la poeta Carmen Galán a l'exposició de Torremolinos, el 4 de setembre de 1964. Font: Fundació Municipal Joan Abelló.

el 1688. A Màlaga va dirigir un taller escultòric amb una producció absolutament exagerada per a l'època, que fins i tot enviava talles a la resta de ciutats espanyoles i a altres punts del món com ara Viena o Lima (Bray i Romero, 2014). Aquesta fama l'acompanyà des de l'etapa més primerenca de la seva trajectòria, ja que va ser fill del també conegut escultor Alonso de Mena i es va formar des de ben petit en el taller familiar, un dels més importants de Granada, que heretà amb només divuit anys. Aquesta notorietat es va incrementar amb l'arribada de la cort l'any 1652 del conegut Alonso Cano, amb qui el jove Mena tindrà una destacada amistat, col·laborarà en diversos projectes i, sobretot, de qui rebrà una molt forta influència.⁴

² En paraules del mateix Abelló, un "bodegón del teléfono" i un "bodegón + paisaje". Vist al llibre de compravenda de l'any 1964, pàg. 26.

³ I això afecta també el mercat de l'art, ja que Pedro de Mena és encara actualment l'escultor espanyol amb una cotització més alta en el mercat internacional: l'any 2013 el San Diego Museum of Art va comprar a la galeria madrilenya Coll&Cortes una talla primerenca de Mena per 7.400.000 \$ (Fernández Paradas, 2017).

⁴ Quant a exemples de col·laboració, destaca el cas del *Sant Didac d'Alcalà* del Museu de Belles Arts de Granada, i quant a influències, de les moltes que rebrà és especialment interessant per a aquest article la idealització dels rostres i la noblesa en les actituds i les postures, tan pròpies de Cano.

No obstant això, tenint en compte l'estil madur de la peça de la col·lecció Abelló, aquesta sembla que és molt posterior a aquests anys. Concretament, passats els anys setanta del segle XVII, després que l'escultor hagués fet una petita estada a la cort de Madrid⁵ i que tingués a Màlaga un taller molt actiu i eficient que, amb criteris d'eficàcia i de rendibilitat, va poder centrar la seva producció en uns treballs molt concrets i amb una bona cotització i valoració: immaculades, parelles d'eccehomos i doloroses, i petits sants destinats a una devoció particular i propera. Aquests tipus d'obres encaixaven perfectament amb un context social en el qual la religió es vivia amb una entrega inimaginable des de la nostra contemporaneïtat. És precisament aquesta una de les claus del seu èxit, ja que creava unes imatges molt humanes i realistes⁶ amb la voluntat de despertar els sentiments religiosos més nobles.⁷ D'aquesta manera, l'intimisme expressat en la naturalitat de les seves imatges era la materialització d'una forta emotivitat fruit de

les contínues calamitats que es van produir al llarg del segle XVII.⁸

De fet, el mateix Mena va veure's afectat per una d'aquestes calamitats en el context en el qual situem el cap del Museu Abelló: la pesta bubònica. La documentació⁹ sembla confirmar que va superar la malaltia, encara que en va patir seqüeles i va veure's perjudicat en l'àmbit professional. Al llarg de la seva última etapa, i tot i que la seva producció continuava sent considerable, s'imposa notablement la participació del taller,¹⁰ aspecte que perjudica molt l'estudi d'aquestes peces, que alhora presenten una documentació més escassa. A partir d'aleshores, a Mena li correspon un treball de caràcter més intel·lectual i el seguiment, la conclusió i l'examen final de l'obra, mentre que els seus oficials i aprendents s'encarregaven del gruix de feina. Les obres d'aquest període són, doncs, les que plantegen més problemes d'estudi i d'atribucions, com es veu sobretot en els casos de les doloroses i els eccehomos, que presenten dificultats no només dins

⁵ Va ser durant aquesta estada, que Mena va realitzar les que esdevenen les obres més conegudes de tota la seva trajectòria artística: el *Sant Francesc* de la sagristia de la catedral de Toledo, de 1663, i la *Magdalena* de 1664 que es conserva al Museu Nacional d'Escultura de Valladolid.

⁶ De fet, per tal de fer les obres destinades a la devoció particular més reals, Mena i el seu taller utilitzaven recursos com ara vidres per als ulls (recurs que fa servir en la peça de la col·lecció Abelló) o pestanyes reals. Autors com Manuel García Luque, fins i tot, utilitzen el terme *revolució polimètrica* per referir-se a aquesta característica formal de Mena (García Luque, 2019).

⁷ Aspecte que, alhora, encaixava amb les pautes que l'Església va dictaminar en el context de la Contrareforma (Gila Medina, 2018).

⁸ En paraules de Sauret (1981):

Nunca un Cristo crucificado, un Ecce Homo o una Dolorosa del barroco español se acercó tanto al fiel, ni la unión imagen-devoción fue más estrecha, razones por las que el autor de tan adecuadas obras gozara del cariño y admiración de la Málaga del siglo XVII (p. 183).

⁹ La relació de Mena amb la pesta està perfectament estudiada a Orueta (1988).

¹⁰ En paraules d'Orueta (1988): "Ejecuta los encargos que recibe de toda España, con el auxilio de gente asalariada, y las más de las veces sin siquiera poner la mano en las obras que daba como suyas" (p. 41).

el taller del mestre, sinó també relacionades amb les falsificacions i els seguidors contemporanis¹¹ de Mena.

Problemàtiques similars presenta l'obra de la col·lecció Abelló, sobretot el fet de l'absència de documentació. Després de consultar la bibliografia especialitzada més important de l'artista, sembla que no es fa cap esment de Verge del Roser per a l'església del Carme, tot i que sí que hi ha registres documentals d'altres encàrrecs per a aquesta comunitat: segurament se li va encarregar un retaule per a aquest orde l'any 1659, i tal com afirma Orueta (1988), Mena realitza un *Sant Josep* i un *Jesús de la Misericòrdia* per a l'església del Carme, aquest últim durant els darrers anys de la seva carrera (Orueta, 1988). No podem descartar, doncs, la possibilitat de més encàrrecs la documentació dels quals no coneixem. Pel que fa a la iconografia, únicament es menciona en el seu tercer i últim testament la donació a un dels marmessors del seu metge Pedro Biosca d'una Verge del Roser (Gila Medina, 2007), sense que aquesta aparegui en cap catàleg de l'artista. De fet, cap expert reconeix l'existència de cap Verge del Roser feta per l'escultor. No obstant això, tampoc és motiu per negar la possibilitat que el Museu Abelló en conservi la primera coneguda: l'obra de Mena engloba moltes peces que

poden resultar formalment i iconogràficament pròximes a una Verge del Roser, i el motiu estava molt present a la Màlaga del context de l'escultor.¹²

La història de l'església del Carme també convida a pensar que hipòtesis com l'expressada per Paco Palma a Abelló puguin ser perfectament certes. Aquesta església va ser el temple del convent dels pares carmelites descalços fundat l'any 1585 (Reder Gadow, 2015), i durant el segle XVII es van produir moltes de les seves obres importants, com el muntatge del retaule principal. En aquest mateix segle, no obstant això, ja es comencen a alterar les obres: l'any 1680 un terratrèmol provoca la necessitat d'una reconstrucció quasi total del temple i fa que l'aspecte actual de l'edifici es degui a les reformes del segle XVIII. Posteriorment, l'any 1776 es va produir un incendi la documentació del qual confirma la destrucció d'algunes imatges i ornaments. No obstant això, amb les desamortitzacions del segle XIX el temple va tenir més sort, malgrat que el convent acabés convertit l'any 1855 en edificis destinats a fàbriques, habitatges i magatzems. Es va respectar el temple perquè els veïns ho van sol·licitar a l'ajuntament com a testimoni històric, ja que allà hi va passar les seves últimes hores de vida el general José María Torrijos Uriarte abans de ser afusellat l'11

¹¹ Per tal de posar només algun exemple, són els casos de Miguel de Zayas, el seu principal deixeble, i artistes com Salvador Gutiérrez de León o Joaquín Martínez de la Vega, tots dos seguidors contemporanis de Mena.

¹² Sense anar gaire lluny, el mateix Alonso Cano va realitzar un famós i monumental oli de la Verge del Roser per a la catedral de Màlaga cap a 1666.

de desembre de 1831.¹³ Malauradament, al segle següent va ser de nou molt perjudicial, ja que Màlaga va ser una de les ciutats que més van patir les revoltes de 1931. De tota manera, l'esdeveniment que va causar més mal va ser la Guerra Civil. Segons els experts, l'arquitecte Enrique Atencia va restaurar el temple després del conflicte, en el qual es van perdre la totalitat dels seus béns mobles (Rodríguez Marín, 2009).

En aquest context es va poder produir el primer contacte de Palma Burgos amb l'obra de la col·lecció Abelló, ja que l'escultor va treballar en una empresa destinada a solucionar els danys materials que va causar la Guerra Civil en les diferents esglésies i temples de la ciutat (Morales i Pereiro, 1982). A més, l'escultor ja estava íntimament relacionat amb Mena: tots els experts reconeixen que els Palma (en referència a Palma Burgos, a qui coneix Abelló, i Palma García, el seu pare i també un destacat escultor) són els seguidors més fidels de Mena al segle XX. Sense anar gaire lluny, el famós *Crist de la Bona Mort*¹⁴ de Màlaga el realitza Palma Burgos a partir de la talla original feta per Mena i destruïda l'any 1931, de la qual es conservava una fotografia (Toral, 2007). Només cal observar obres com la seva famosa *Pietat* per veure que la voluntat d'emular l'estil de Mena és inqüestionable, i que és

precisament això l'aspecte que el va convertir en un dels escultors més importants i amb una producció més àmplia de tot el segle passat,¹⁵ a banda d'un dels millors experts en l'obra de Pedro de Mena.

Tenint tot això en compte, fins a quin punt podem assegurar que l'explicació de Paco Palma és correcta i la peça es trobava a l'església del Carme? O, en canvi, tindria lògica pensar que l'obra del Museu Abelló és un fragment de la Verge del Roser que Mena va deixar al marmessor del seu doctor? O, fins i tot, sabem realment si es tracta del cap d'una Verge del Roser? Possiblement, sense l'opinió de més especialistes i noves revisions arxivístiques no disposem dels recursos suficients per afirmar o negar cap de les preguntes. No obstant això, és un fet molt habitual en l'estudi de les obres pròximes a Mena i que els experts només poden solucionar amb estudis comparatius i estilístics.

En aquest sentit, és fàcil observar que el motiu de la Verge del Roser encaixa perfectament amb la forma tan delicada que té Mena de tractar la figura femenina, com es pot veure en les seves múltiples verges de Betlem o sagrades famílies. Del primer motiu iconogràfic, potser l'exemple més similar al rostre de la col·lecció Abelló és la *Verge de Betlem* de la sagristia de la catedral

¹³ Informació que confirmen diversos autors, com Camino (2007) o Rodríguez Martín (2005).

¹⁴ Precisament per a l'original perdut de Mena, Palma García, pare de l'escultor que coneix Abelló, va crear un tron amb estètica barroca, aspecte que justifica encara més el coneixement i l'admiració que els escultors tenien per Mena (Mateo, 1990).

¹⁵ A manera de resum, citar que se li reconeixen 54 imatges de Crist, 24 verges, 33 trons o passos de Setmana Santa, 32 retaules i altars, 11 monuments, 8 sagraris, 8 bustos, innumerables restauracions i centenars de pintures a l'oli (Toral, 2006).

de Conca:¹⁶ la serietat del rostre, la finor dels llavis, la forma tan delicada d'aplicar el color vermell a les galtes sense que es notin les pinzellades, així com l'artificiosa manera de marcar els cabells són notablement semblants. Similituds formals i estilístiques són fàcilment identificables també en una de les últimes peces autògrafes descobertes,¹⁷ la *Verge amb el nen* de la col·lecció d'Antonio Viudas Muñoz de Barcelona, que presenta molts recursos semblants pel que fa, sobretot, al front i a la forma dels ulls. Pel que fa al motiu de la Immaculada Concepció, són molt similars a la peça molletana els rostres de les que es conserven a la catedral de Còrdova i a l'església parroquial de sant Joan Baptista de Marchena, que Mena va deixar inacabada en morir i va ser

continuada pels seus deixebles. Els mateixos trets estilístics es poden veure també a la *Verge contemplant el nen* de la col·lecció Granados, o a la *Immaculada* del convent de la Puríssima Concepció de Toledo.

En tots aquests exemples es pot apreciar l'aplicació, amb una qualitat indiscutible visible també en la peça molletana, de l'ideal de la bellesa femenina de Mena: uns rostres ovalats amb els trets facials petits i delicats, uns ulls ametllats sota celles arquejades, i un cabell característicament central, de poc volum i tirat cap enrere amb força. Tot plegat, provoca que la definició del terme *cambra de les meravelles* encara tingui més sentit en el cas de la Casa del Pintor Abelló, amb una peça l'excepcionalitat de la qual és digna d'admiració.

185

Bibliografia

- Bray, X. i Romero, J.L. (2014). *Pedro de Mena. The spanish Bernini*. Coll&Cortés Collection.
- Camino, A. (2007). Efectos producidos en las cofradías penitenciales de Málaga tras la desamortización de Mendizábal. Dins F.J. Campos (Coord.), *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España* (pp. 299-318). Ediciones Escorialenses.
- Fernández Paradas, A.R. (2017). Para mayor gracia de Dios o para bolsillos rotos. Las comunicaciones de las cotizaciones del escultor Pedro de Mena en el mercado del arte. Dins A. Cañestro (Coord.), *Estudios de escultura en Europa* (pp. 51-72). Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- García Luque, M. (2019). El naturalismo matérico. Dins J.L. Romero i G. Otalecu (Coord.), *Pedro de Mena*. Granatensis Malacae (pp. 57-74). Palacio Episcopal de Málaga.
- Gila Medina, L. (2007). *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*. Ars Hispanica.
- Gila Medina, L. i Herrera, F.J. (Coord.) (2018). *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, Universidad de Granada.

¹⁶ Segons Bray i Romero (2014) es tracta d'una peça realitzada durant l'última etapa de l'escultor, datable cap al 1683, com sembla ser la de la col·lecció Abelló. A més, els autors hi reconeix una important participació de taller, com succeeix també amb la *Immaculada Concepció* de Marchena, encarregada pel duc d'Arcos i que Mena no va poder acabar, que també mostra moltes similituds formals en el rostre amb la peça molletana.

¹⁷ Atribuïda, per cert, a partir d'estudis comparatius estilístics i formals.

- Mateo, E. (1990). El redescubrimiento de Mena en Málaga a fines del siglo XIX. Dins J.M. Morales (Coord.), *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales.
- Morales, J.M. (coord.) (1990): *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Junta de Andalucía, Dirección General de Bienes Culturales.
- Morales, J.M. i Pereiro, M.P. (1982). El imaginero malagueño Francisco Palma Burgos. Apuntes biográficos. *Boletín de arte*, 3, 69-92.
- Orueta, R. (1988). *Pedro de Mena*. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.
- Reder Gadow, M. (2015). Visión de santa Teresa en la Málaga del siglo XVII. Dins F.J. Campos, *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco* (pp. 515-530). Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.
- Rodríguez Martín, F.J. (2005). Patrimonio y ciudad. Historia de una recuperación ¿frustrada? El Convento del Carmen. *Isla de Arriarán*, 26, 7-24.
- Rodríguez Marín, F.J. (2009). El convento del Carmen. Escenario y sustento de la historia. *Péndulo*, 20, 76-93.
- Romero, J.L (2014). Pedro de Mena, el coro de la catedral de Málaga y algunas fuentes de inspiración. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, 16, 92-100.
- Sauret, M.T. (1981). Noticias documentales sobre el homenaje de la Málaga contemporánea a Pedro de Mena. *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, 1-2, 181-198.
- Toral, F. (2006). Vida y obra de los escultores en imagineros malagueños. Francisco Palma García y Francisco Palma Burgos. *Péndulo*, 17, 128-139.
- Toral, F. (2007). Francisco Palma Burgos y la imagen del Cristo del Clavo. Dins M. Poggio i V.J. Hernández, *Consummatum est. L aniversario de la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro* (pp. 375-389). Cartas Diferentes.