

Recibido en: 25/01/2013
Aceptado en: 23/07/2014

JUAN PASCUAL DE MENA Y LA ORDEN BENEDICTINA

JUAN PASCUAL DE MENA AND THE ORDER OF SAINT BENEDICT

FERNANDO LLAMAZARES RODRÍGUEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

En el presente estudio se ofrece la atribución de trece obras escultóricas a Juan Pascual de Mena, con destino a los monasterios benedictinos de San Millán de la Cogolla de Yuso en La Rioja, San Juan de Corias en Asturias y San Plácido en Madrid, demostrando que este artista tuvo como un especial cliente a esta Orden.

Palabras clave

Escultura. Iconografía. Siglo XVIII. Juan Pascual de Mena. Orden benedictina.

Abstract

In the present study it is offered the attribution of thirteen sculptorical masterpieces to Juan Pascual de Mena, for the Benedictine monasteries of San Millán de la Cogolla de Yuso in La Rioja, San Juan de Corias in Asturias and San Plácido in Madrid, demonstrating that this artist had as a special client this Order of Saint Benedict.

Keywords

Sculpture. Iconography. 18th century. Juan Pascual de Mena. Order of Saint Benedict.

Cuando aún era muy joven, Juan Pascual de Mena (1707-1784), natural de la localidad toledana de Villaseca de la Sagra, se trasladó a Madrid para formarse como escultor. Mena llegó a ser uno de los artistas más notables del círculo madrileño del siglo XVIII y dirigió un importante taller en el que se formó un buen número de discípulos, entre los que podemos recordar a algunos, como los aragoneses Joaquín Aralí Solanas, Cristóbal Salesa y Pedro Estrada; el gallego José Rodríguez Díaz; el valenciano Mauel Tolsá; José Puchol Rubio, probablemente

también de origen valenciano; el asturiano Juan Pérez de Castro; o el alemán José Antonio Vinacer o Finacer, quien trabajó principalmente en Toledo¹.

Juan Pascual de Mena fue un maestro que se halló en la encrucijada de dos movimientos artísticos, el Barroco y los preludios del Neoclasicismo. Su actividad y su producción artística fueron variadas. Trabajó en el obrador real en esculturas destinadas al Palacio Real de Madrid. Ejerció labores docentes en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, para la que fue nombrado Teniente Director por el Rey, el 12 de abril de 1752, tal y como se registró en la “Memoria histórica del anuncio, antepreparación y creación formal de la Academia Real de San Fernando”², y Académico de Mérito, según se recogió en la Junta General de la Academia del 22 de noviembre de 1754³. En 1762 fue nombrado Director de Escultura y, en 1771, Director General de la Academia de San Fernando⁴.

Su obra pública y eclesiástica fue abundante. Respecto a la primera, Mena se mostró deudor en su hacer, tanto de la estética un tanto italianizante con sabor berniniano, marcada por Olivieri (1706-1762), como por la más academicista propugnada por Felipe de Castro (h. 1711-1775). En su producción religiosa se mantuvo más apegado a una vena tradicionalista, entroncando con lo barroco. Su obra se halla dispersa por gran parte de España, pero de un modo más singular la ciudad más agraciada fue Madrid, donde tuvo su taller y desde donde atendió numerosos encargos. No obstante, de la producción religiosa madrileña ha desaparecido una buena parte, víctima de los diversos acontecimientos lamentables producidos a lo largo de la Historia. Mena tuvo como especiales clientes, dentro de sus encargos eclesiásticos, a algunas órdenes religiosas, entre otras la benedictina, como veremos en este artículo. Del trabajo efectuado para esta orden, hasta el momento solamente se ha puesto de manifiesto la obra encomendada para la iglesia de San Marcos de Madrid, donde dejó una buena muestra de su arte. Suyas son las imágenes del titular, *San Benito*, la de *Santa Escolástica* y dos *ángeles* en el altar mayor, conocidas ya desde antiguo, pero tan solo citadas, sin que se hiciera ninguna valoración⁵, con excepción ya en el siglo XX de la brevísima nota que proporcionó Tormo al referirse a *San Benito*, del que afirmó que era una escultura “notable”⁶. Mena estampó su

¹ Sobre este escultor véase principalmente NICOLAU CASTRO, J., *Escultura toledana del siglo XVIII*, Toledo, 1991, pp. 193-198; ID., “Giusseppe Antonio Vinacer”, en RASMO, N., *Gli scultori Vinacer. Origini della attività scultorea in Val Gardena*, Ortisei, 1989, pp. 275-295.

² PÉREZ DE DOMINGO, L., *El escultor Juan Pascual de Mena*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, p. 37. Este autor proporciona documentación inédita sobre el escultor y recoge la bibliografía existente hasta entonces.

³ Véase nota anterior.

⁴ *Id.*, p. 38.

⁵ PONZ, A., *Viaje de España*, t. V, Madrid, 1776, pp. 180-181; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. III, Madrid, 1800, p. 107.

⁶ TORMO, E., *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927 (reed. 1972), p. 37.

nombre y la fecha de realización en la imagen de *San Marcos*: “Le hyzo Juan de Mena en 1757”.

Esta datación nos lleva a suponer que el resto del conjunto escultórico de este artista en el citado templo se llevaría a cabo en el mismo año o de modo muy cercano a esta cronología. Estas obras ya han sido bien estudiadas por Pérez de Domingo, por lo que no insistiremos en ello y remitimos a lo expuesto en su libro⁷. Las documentadas esculturas de *San Benito* y *Santa Escolástica* serán determinantes para poder interpretar estilística y formalmente la mayor parte de la obra que nosotros atribuimos a Mena en otros centros benedictinos.

La iglesia de San Marcos, dependiente del abadazgo de San Martín de Madrid, se convirtió en parroquia filial de éste, por parte del abadazgo benedictino exento del Noroeste, a mediados del siglo XVIII. El templo, obra de Ventura Rodríguez, tuvo como especial colaborador para la ambientación escultórica del mismo a Juan Pascual de Mena. El arquitecto, si bien de mayor edad que el escultor, le consideró siempre como un buen amigo y le tuvo en gran estima por su buen hacer en su arte, de tal modo que a esta colaboración temprana le sucederán en el tiempo otras varias, en obras encomendadas a Ventura Rodríguez a lo largo de su vida⁸.

La construcción de la iglesia de San Marcos se inició cuando era abad Fray Martín Sarmiento, monje de gran altura intelectual y personaje clave en su momento histórico. Este ilustre benedictino habitó gran parte de su vida en esta casa y murió en ella en 1772. Dotado de un gran sentido estético, el Padre Sarmiento estuvo muy ligado a Ventura Rodríguez y tuvo buenas relaciones con los más insignes arquitectos y artistas de su época⁹.

⁷ PÉREZ DE DOMINGO, L., *ob. cit.*, pp. 148-149.

⁸ Ventura Rodríguez sería el encargado de seleccionar los artistas para la ambientación mobiliaria del templo. Además de la destacada participación de Juan Pascual de Mena, aquí intervinieron igualmente Felipe de Castro, Roberto Michel y el pintor Luis González Velázquez. El arquitecto fue sepultado en este templo, según lo refiere Jovellanos en su “Elogio de Don Ventura Rodríguez, arquitecto mayor de esta Corte, pronunciado en la Sociedad Económica de Madrid, y adicionado con notas del mismo autor”, en 1799, en cuya nota 19 afirma: “Fue enterrado en la misma iglesia de San Marcos que había construido, y puede decirse que es el único monumento sepulcral que hasta ahora tiene esta bella obra de su mano”.

⁹ Juan Pascual de Mena participó activamente en la decoración del Palacio Real de Madrid, para el que fue requerido, por su prestigio intelectual, el Padre Sarmiento, con objeto de proponer un programa iconográfico compuesto por la representación de personajes y símbolos que enaltecieran el papel de la monarquía española a lo largo de la Historia. Sobre este particular pueden consultarse, entre otros: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid”, en *Opúsculos gallegos sobre las Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, Santiago de Compostela, 1956, pp. 155-250; PLAZA SANTIAGO, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 109-113, 213-214, 222-223, 225-226 y 233-234; MORÁN TURINA, M., *La imagen del rey Felipe V y el Arte*, Madrid, 1990, pp. 87-88, 94 y 102.

1. EL CONJUNTO ICONOGRÁFICO BENEDICTINO EN SAN MILLÁN DE LA COGOLLA EN LA RIOJA

En el monasterio riojano de San Millán de la Cogolla, la zona de los dos últimos tramos de la iglesia y del sotocoro estaba destinada a parroquia de la localidad. En su frente y cerrando el espacio coral bajo, había dos retablos de pintura con los temas de *San Millán en la batalla de Hacinas* y de *Santiago en la batalla de Clavijo*; el primero, cuyo lienzo se conserva, denota el estilo de Bartolomé Román, mientras que las pinturas de su banco serían de Pedro Ruiz de Salazar¹⁰. Estos retablos del siglo XVII fueron sustituidos en el siguiente por otros dos nuevos, enlazados en su zona central por dos puertas de cierre que se remataban en un óculo de exaltadas formas rococó, lo que componía un bello trascoro animado por vibrantes decoraciones de talla cubiertas de finísima lámina de oro. Todo este conjunto no solamente servía como cierre frontal del coro, sino también de acceso a la *vía sacra*, pues al abrirse sus puertas centrales dejaban expedito el paso hasta concluir el recorrido en el altar mayor.

Los dos retablos fueron contratados por Francisco de Gurrea en 1766, durante el abadiato de fray Plácido Bayo (1765-1769), y poco después, siendo abad fray Segismundo Beltrán (1769-1773), se realizarían las puertas de cierre por Francisco Busou (¿Francia? - † 1792)¹¹. Estos dos retablos, bajo la titularidad de *Santa Aurea (Oria)* y de *Santa Potamia*, que ocuparon los espacios de los otros dos anteriores bajo la devoción de *San Millán* y *Santiago*, y que constaban de cuerpo único, predela, ático y mesas de altar muy exornadas, según las cuentas registradas en el monasterio, fueron ajustados con un maestro ensamblador, cuyo nombre se omitió, en diez mil seiscientos reales¹².

¹⁰ GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Aportaciones y revisiones de la colección de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla*, VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional, San Millán de la Cogolla, 2000, p. 114.

¹¹ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “Juan Pascual de Mena en San Millán de la Cogolla”, *Kalakericos*, 2 (1997), pp. 301-302. Este mismo autor desarrolla la labor de Francisco Busou, en “El arquitecto Francisco Busou. Sus trabajos en Tricio y San Millán de la Cogolla” (I y II), *Comunidad*, 16 (diciembre de 1990), pp. 18-19 y 17 (enero de 1991), pp. 18-19.

¹² En el año 1766 se le pagaron: “nuebe mil cien reales a cuenta de los dos retablos nuevos de Santa Aurea y Santa Potamia que se han puesto en la Parroquia, donde estaban los altares de San Millán y Santiago”, Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Sección Clero, Secular-Regular, San Millán de la Cogolla, *Libro de Gastos*, lib. 6035, s. f., “Gastos hechos en obras desde 1 de enero de 1766 hasta último de junio de dicho año”. Según las cuentas desde el 1 de enero de 1767 hasta el último día del mes de junio del mismo año se libraron trescientos treinta y cinco reales para sacar piedra para los pedestales de los retablos, más otros doscientos para hacer unas paredes de ladrillo a la espalda de los mismo y poner los pedestales. En el mismo período el ensamblador percibió mil quinientos reales para el cumplimiento de los diez mil y seiscientos reales en que se había contratado la obra, más trescientos por la talla de las mesas de los altares y otros seiscientos de gratificación por todo, alcanzando la suma de dos mil cuatrocientos reales. Estos retablos fueron dorados en 1768, por cuyos trabajos, según el *Libro de Gastos*: desde el 1 de enero hasta el 30 de junio se pagaron al dorador dos mil reales, a cuenta de los trece mil en que se había ajustado el trabajo; en el segundo semestre se le abonó el resto

En las ocho hornacinas de los dos retablos se colocaron otras tantas imágenes de los santos *Braulio*, *Félix* o *Felices de Bilibio*, *Geroncio*, *Citonato*, *Sofronio*, *Aselo*, *Oria* y *Potamia*. Sin lugar a dudas, la elección de la mayoría de ellos se debe a un deseo de traducir en imagen la devoción a las santas reliquias de los mismos que se guardan en el monasterio. Los restos mortales de San Felices llegaron en 1090 y para ellos se hizo una preciosa arqueta con relieves de marfil, datables en torno a 1100. De los denominados tres discípulos -Citonato, Geroncio y Sofronio- ingresaron sus reliquias en el siglo XII. De las dos santas mujeres, Oria y Potamia, se sabe que se las profesaba una gran veneración. A la primera, en particular, se le tendrá una gran devoción, lo que culminaría con la traslación de sus restos desde Suso hasta Yuso en 1609, según se recoge en el libro del *Catálogo de abades de San Millán*¹³. En esta misma ceremonia se procesionaron también los restos de Santa Potamia y las reliquias de ambas se depositaron en una urna detrás del altar mayor de la iglesia monacal.

Estas esculturas, según el libro de gastos del monasterio, fueron hechas Madrid y llegaron al centro monástico en 1766. El importe de todo este lote, incluido el transporte y una gratificación, ascendió a trece mil trescientos veintiocho reales, según apuntó el administrador¹⁴. Si bien el dato proporciona el lugar donde se hicieron las imágenes y su precio, sin embargo, como tantas veces se refleja en este tipo de documentación, se omite el nombre de su autor.

A pesar de ello, creemos que, por sus rasgos estilísticos y formales, todo el conjunto pertenece al escultor Juan Pascual de Mena¹⁵. En 1995 ya habían sido

del montante y se le dio una gratificación de novecientos reales. En estas cuentas tampoco se especifica el nombre del maestro dorador.

¹³ Este abadologio forma parte de la obra de MECOLAETA, Fray Diego de, *Historia aliquorum sanctorum aemilianorum...* ff. 104v y 108v, ms., inédito, sin signatura que se conserva en el Monasterio de San Millán de la Cogolla. El Padre Mecolaeta fue abad en San Millán entre 1737-1741.

¹⁴ "...pagué trece mil trescientos veinte y ocho reales por ocho efigies para dichos altares, que se han hecho en Madrid, su coste, porte y gratificación 13.328", *Id.*, "Gastos hechos en obras desde 1 de enero de 1766 hasta último de junio de dicho año".

¹⁵ En la propia Comunidad de La Rioja se puede rastrear la obra de Juan Pascual de Mena, al que se atribuyen varias esculturas. En la iglesia parroquial de San Martín en Torrecilla de Cameros hay una *Inmaculada*, de 1,90 m, perteneciente a este artista. En 1759 don Juan Manuel Hermoso Ordorica, Secretario del Consejo del Rey y natural de esta localidad, fundó un convento franciscano bajo la advocación de la Purísima Concepción y le hizo donación de las imágenes de la *Inmaculada* y *San Juan Bautista*. De la primera hay una estampa, grabada por Juan Bernabé Palomino, dela que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde se afirma la autoría de nuestro escultor: "I^s P^c Mena inv^t et in lign^m Sculp^t I^s Palom^o Sculp^t Reg^s Mat^{ti} incid^{it}". La imagen del Precursor, de 1,80 m de altura, también se ha atribuido a este maestro, MOYA VALGAÑÓN, J. G., "Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas, *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 14 (1988), pp. 158 y 161. En Ortigosa de Cameros se le asignado la imagen de *Santa Lucía*, que se habría hecho para la ermita de su nombre, RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., "Juan Pascual de Mena en Ortigosa de Cameros", *Siete Ríos*, 6 (1997), p. 15. En la citada iglesia de Torrecilla de Cameros hay otras esculturas que también parecen

identificadas como obras madrileñas y de la mejor imaginería española¹⁶. En 1997, Ramírez Martínez, en vista de la calidad de las mismas, afirmó estar convencido de que habían sido talladas por Juan Pascual de Mena¹⁷. En el año 2000 se las clasificó como obra realizada en Madrid y del estilo de nuestro artista¹⁸.

Todas estas esculturas, de tamaño menor que el natural y en buen estado de conservación, a excepción de las imágenes de *San Braulio* y *San Felices*, visten el hábito negro benedictino, decorado en sus orlas con temas vegetales dorados. En sendos tronos de gloria de ambos retablos presiden las dos santas vírgenes vinculadas a la obra de San Millán. En el del lado de la Epístola se sitúa *Santa Oria* y en el del Evangelio, *Santa Potamia*. Estas dos esculturas son un tamaño algo mayor que el resto del conjunto. En las hornacinas laterales, junto a *Santa Oria* se hallan *San Aselo* y *San Citonato abad*, y en los nichos al lado de *Santa Potamia* se colocan *San Geroncio* y *San Sofronio*. En el ático del primer retablo campea *San Felices* y en el del segundo, *San Braulio*. Conforme al discurso iconográfico que ofrece todo este repertorio, se inicia cronológicamente con San Braulio, el biógrafo de San Millán, y se continúa con su maestro, sus seguidores informantes del prelado zaragozano y, por último, Santa Oria.

San Braulio, en posición erguida, en la hornacina del ático del retablo de Santa Potamia, es efigiado como obispo y escritor; está ataviado con sotana azulada con carrera de botones, roquete, estola y capa pluvial, y se toca con mitra; porta una pluma en su mano derecha y un libro abierto en la izquierda. El movimiento de toda la escultura está en función del libro. Su cuerpo y su rostro, animado con ojos cristalinos, se giran marcando el punto de atención en el objeto de lectura que no puede ser otro que las páginas abiertas en el tratado sobre la vida de San Millán.

Su rostro, con mirada concentrada en la lectura, se nos brinda como el de un hombre maduro, con boca entreabierta, abundante cabello y barba distribuida en mechones agrupados y ondulados. A pesar del efecto de encapsulamiento de la escultura, producido lógicamente por la aparatosidad de los paramentos episcopales, como es característico en Mena en este tipo de figuras, se complace en dejar traslucir, bajo las abundantes ropas, los valores anatómicos en una de las zonas del cuerpo; en este caso se trata de toda su pierna derecha, que queda perfectamente remarcada al ajustarse a ella las telas. Para lograr un mejor resultado, desde algo más abajo de la axila los pliegues del roquete se distribuyen y agrupan diagonalmente en logrados movimientos hacia el lado izquierdo del santo. El tratamiento de la tela en la sotana se resuelve mediante la técnica denominada como “paños cortados a cuchillo”, pero sin ser demasiado profundos. En contraste con estos efectos

denotar su estilo, como son las de *San Antonio de Padua*, la *Virgen del Rosario*, *San Francisco de Asís*, *San Joaquín* y *Santa Ana*, PÉREZ DE DOMINGO, L., *ob. cit.*, pp. 217-220.

¹⁶ OLARTE, J., *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso*, León, 1995, p. 75.

¹⁷ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “Juan Pascual de Mena en San Millán...”, p. 302.

¹⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, I., *ob. cit.*, p. 114.

claroscuristas de gubia en sotana y roquete, la capa pluvial, cerrada con broche dorado, se presenta perfectamente ordenada, con telas simétricamente dispuestas, y elaborada como si fuera una placa metálica.

Al impecable tratamiento escultórico se suma una espléndida policromía, particularmente en los paramentos litúrgicos, lo que contribuye a enaltecer la imagen. La capa pluvial concentra su riqueza decorativa en una gran cenefa, que recorre las dos caídas delanteras y bordea el cuello con ricos brocados vegetales a punta de pincel. Estos mismos temas pictóricos se repiten en la mitra y la estola. Así mismo, el simulacro se completa con buenas encarnaciones y ojos cristalinos. Esta escultura formalmente se vincula con otras obras suyas documentadas como la de *San Blas*, en la iglesia de San Nicolás en Bilbao, si bien esta última ofrece un mayor abarrocamiento.

En paralelo con *San Braulio*, *San Felices* preside la hornacina del ático del retablo de Santa Oria. Es la escultura de carácter más barroco de todo el conjunto emilianense, con un acentuado naturalismo. Viste túnica y escapulario con policromía de colores planos y orlas doradas. Los paños son un tanto artificiosos, muy amplios, pesados, duros y quebrados, de modo que producen un efecto casi metálico, lo que acentúa su clarooscuro. La mano derecha de la imagen apoya en un cayado para soportar el peso de los años, mientras la izquierda sostiene un libro cerrado. El escultor se ha recreado en la descripción de la cabeza. Su rostro casi de anciano parece vivo. El modelado de su abundante y cana barba, así como el de sus blancos cabellos, presenta un gran colorido. Estilística y formalmente, esta escultura se relaciona, en su rostro y en el modelado de barba y cabellos, con la imagen del *Padre Eterno* situado sobre el trono de gloria del retablo mayor en la iglesia del convento de las mercedarias descalzas en Madrid (Góngoras), así como con la atribuida igualmente a Mena en la parroquial de Rascafría (Madrid)¹⁹.

Las esculturas de los cuatro varones benedictinos que ocupan las hornacinas laterales de los dos retablos carecen de particulares atributos iconográficos, a excepción de *San Citonato* que llevaría un báculo abacial, por el gesto de agarrar de su mano derecha, y de *San Asele*, que se halla en éxtasis. Los demás solamente se acompañan de un libro. Las cabezas de estos cuatro santos, con cercos monásticos y con largas y abundantes barbas, en posición erguida y revestidos con los hábitos de su Orden, ofrecen asimismo pocas diferencias estilísticas y formales. Ante esta ausencia de elementos identificadores se hizo necesario escribir sus correspondientes nombres en letreros ubicados en las peanas de las figuras. Con un claro interés didáctico, la comunidad benedictina se vería en esta necesidad, con objeto de que tanto los monjes como los devotos pudieran identificarlos a todos cuando se acercaran a venerarlos.

¹⁹ Esta escultura de Rascafría ha sido asignada al maestro por NICOLAU CASTRO, J., "Aportaciones a la escultura de Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena", *BSAA*, LIV (1988), p. 477.

En el retablo de *Santa Potamia* se hallan las efigies de *San Sofronio* y *San Geroncio*. El primero porta libro abierto en su mano izquierda, mientras dirige la diestra al pecho. Su cabeza, ladeada hacia la derecha, eleva su vista hacia lo alto. Su cuerpo queda encapsulado por la cogulla de amplias y largas mangas. Los pliegues del pesado hábito caen sin artificiosidad. Es la escultura más estática de todo el conjunto. Un sentido más dinámico ofrece su compañero *San Geroncio*, quien extiende su mano y brazo derechos, en tanto que sujeta un libro abierto con la izquierda. Su cabeza, con mirada baja, fija su atención en la lectura. El hábito de la orden que cubre su cuerpo muestra una resolución más suelta en el tratamiento de los paños, que caen recogidos en la zona central del cuerpo, en un intento por remarcar, aunque levemente, las formas anatómicas de las piernas.

San Asele, con rostro ensimismado y mirada hacia el cielo, deja caer su brazo izquierdo y extiende la mano, mientras intenta llevar hacia el pecho el derecho en actitud de recogimiento. Los pliegues de las anchas mangas responden con naturalidad a los movimientos de los brazos. El resto del hábito, con pliegues formando tablas en la zona central del cuerpo, se desliza suavemente la tela hasta rozar con el suelo.

San Citonato (fig. 1) es la escultura más resuelta y movida de estos cuatro santos. Con su mano derecha, en actitud de agarrar el báculo abacial, presenta las falanges arqueadas, mientras aprieta la izquierda, que sostiene un libro cerrado. El rostro ladeado, muy vivo, con espesa barba de abundantes bucles, dirige su mirada hacia el frente. Los abundosos paños de la cogulla discurren por la zona central en recogidos pliegues con movimientos en diagonal, para así intentar desvelar los valores anatómicos de su pierna izquierda, al ajustarse a ella la cogulla en la zona del muslo. Así mismo, la manga derecha, respondiendo a la elevación del brazo, muestra un estupendo estudio de pliegues.

Estas cuatro efigies de benedictinos se relacionan estilística y formalmente de un modo claro con la de *San Benito* de la iglesia de San Marcos de Madrid, obra original de Juan Pascual de Mena de 1757. El estudio de los pliegues en la del fundador de la Orden, así como el intento de destacar las formas anatómicas en una de las dos piernas servirá de patrón para las esculturas emilianenses, particularmente en las de *San Geroncio* y *San Citonato*. También coinciden con la escultura madrileña en la fortaleza dada a las manos. Difieren de ella en la disposición de la barba, menos movida que la de *San Benito*, aunque el modelado sea el mismo.

Santa Oria (fig. 2) es una obra tratada deliciosamente. Con gesto contemplativo, tendente a la visión mística, la santa se halla en estado de éxtasis ante la presencia de la columna y la paloma, atributos de su iconografía. La cogulla que viste concentra la caída de los paños en la parte central de su cuerpo, donde descienden con naturalidad hasta rozar el suelo. En su lado izquierdo la tela del hábito, tratada con la técnica de cortes de paños a cuchillo, intenta remarcar los valores anatómicos de su pierna. Sus abundosas mangas se ajustan al movi-

miento de sus brazos. La santa deja caer el brazo izquierdo, con la mano extendida, en actitud de abandono místico, mientras que el derecho se dobla a la altura del pecho, en posición de sereno recogimiento. La mano derecha está tratada con especial cuidado. El pulgar y el índice se separan para recoger varios pliegues de la toca, que proceden de la parte posterior de la cabeza y discurren hacia delante, por el centro de su pecho; los dedos corazón y anular permanecen juntos, pero se separa el meñique. El hábito y el velo negro se ribetean con una orla dorada. La toca blanca enaltece los valores de las encarnaciones del rostro, de forma ovalada y mirada serena.



Fig. 1. *San Citonato*.

Juan Pascual de Mena. 1766. Monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja)



Fig. 2. *Santa Oria*

En total sintonía con la forma y el espíritu del conjunto emilianense, esta escultura se vincula muy claramente con otros modelos femeninos del escultor, como la documentada *Santa Escolástica* de la iglesia de San Marcos de Madrid. El estudio de los paños en el hábito y la particular atención prestada al modelado de la tela que se ajusta a su pierna son muy semejantes, así como el tratamiento de las manos y del rostro. Pero la de San Milán se diferencia en su postura más recta y serena, frente a la composición más movida y barroca que

presenta la madrileña. Formalmente esta figura dimana de modelos italianos del Barroco temprano, como la *Santa Catalina* de Camilo Mariani, o la *Virgen de la Anunciación* de Mochi, así como también del Alto Barroco en ejemplos derivados de la *Santa Susana* de Bernini, como ocurre con la *María Magdalena* de Algardi.

Frente a la postura recta y al mayor aplomo de *Santa Oria*, *Santa Potamia* ofrece una composición más abierta y ampulosa. Centra su atención en la lectura de un libro que porta en su mano izquierda, mientras extiende la derecha. Su bello rostro queda enmarcado por una blanca toca que bordea su cara. Los pliegues de su hábito caen pesados y se doblan en ángulos en su roce con el suelo. La pierna derecha se vuelve a remarcar bajo la cogulla con cortes de paños a cuchillo. La policromía y encarnaciones coinciden con las ya apuntadas en *Santa Oria*. Esta escultura entronca estilística y formalmente con el resto de todo el conjunto emilianense.

Todo este santoral benedictino se ofrece aquí una lección ejemplarizante para los monjes, como un espejo en el que mirarse. Es el *speculum* tantas veces propuesto en la literatura barroca religiosa. El programa iconográfico aquí recogido tiene su fuente literaria inicial y básica en la biografía de San Millán escrita por San Braulio²⁰. Parte de esta historia será poetizada por Gonzalo de Berceo, en su obra *Vida de San Millán de la Cogolla*, a la que hay que añadir la del *Poema de Santa Oria*.

El desarrollo iconográfico se inicia con el obispo zaragozano *San Braulio*, como autor de la *Vida de San Millán*. A continuación, *San Felices*, el maestro de San Millán. La fama de este santo varón fue la que atrajo hacia él a San Millán, para que le orientara espiritualmente, pues como afirma San Braulio nadie sin un verdadero maestro puede caminar rectamente hacia la perfección: “Hoc, credo, nos facto instruens, neminem sine magistrorum institutione recte ad beatam vitam tendere posse”²¹. Pero será Gonzalo de Berceo quien recree poéticamente la personalidad de San Felices, desde el primer momento en el que San Millán se dispuso a encontrarse con él en el castillo de Bilibio para formarse e iniciar su vida de entrega a la vida bienaventurada:

“Asmó un buen consejo, todo Dios lo obrava,
que por prender tal vida doctrina li menguaba;
sopo que sant Felices en Billivio morava,
la ora de veerlo, ver no lo cuidaba”²².

²⁰ SANCTI BRAULIONIS, caesaraugustani episcopi, *Vita Sancti Aemiliani confessoris, cognomento Cucullati*, en MIGNE, J. P., *Patrologiae cursus completus*, t. LXXX, Parisiis, 1850, pp. 699-716.

²¹ *Id.*, p. 704. En esta página y la anterior se desarrolla la relación entre San Felices y San Millán.

²² BERCEO, G. de, *Vida de San Millán de la Cogolla*, estudio y edición crítica de DUTTON, B., 2ª ed., Londres, 1987, copla 13, p. 88.

Desde la copla 13 hasta la 26, Berceo glosa líricamente todo el aprendizaje de San Millán junto al eremita hasta el momento de su despedida. Y, nuevamente, en la copla 83 cuando comparece ante el obispo y le relata su vida, recuerda el aprendizaje con su maestro San Felices:

“Dissoli: los parientes, de quál villa los ovo,
e cómo sant Felices en escuela lo ovo,
los años e los tiempos qe en los montes sovo,
e en esti comedio quál cevo lo mantuvo”.

El modelo a seguir de vida monacal masculina se ejemplifica en las personalidades del abad San Citonato y de los presbíteros San Sofronio, San Geroncio y San Aselo. Según afirmación de San Braulio, para redactar la biografía emilianense se sirvió del testimonio del venerable abad Citonato, de los presbíteros Sofronio y Geroncio y de la mujer religiosa Potamia:

“quam sub testificatione Citonati abbatis venerabilis, Sofronii et Gerontii presbyterorum, atque sanctae memoriae Potamiae religiosae feminae collectam non ambigam Vitam unici Patris patronique... B(eati) Aemiliani”²³.

El santo hispanovisigodo, que dedica esta obra al presbítero Fronimiano, le pide que, con objeto de que los datos fidedignos sobre San Millán se puedan leer en la celebración de la misa, examine el texto y, si es preciso, lo censure, pero que, ante posibles dudas, antes de su publicación consultara esos pormenores a Citonato y Geroncio que todavía vivían, con objeto de que ratificaran la veracidad:

“Volo autem, ut quia sanctissimus vir Citonatus presbyter atque Gerontius adhuc in corpore degunt, omnia quae in eo scripsi ante recognoscant, et eorum discussione ventilata, si nec nominum nec rerum me fefellit sententia, habeantur confirmata”²⁴.

Y nuevamente vuelve a citar a Citonato, Sofronio y Geroncio como testigos de los milagros obrados en vida por San Millán:

“Venerabiles... Citonatus sanctae purissimaeque vitae, Sofronius et Gerontius presbyteri... nobisque quod ipsi viderunt fideli relatione narrarunt”²⁵.

A estos tres, como se ha señalado ahora, añade también el testimonio de la religiosa Potamia, mujer de santa memoria, por lo que hay que suponer que en estos momentos ya habría fallecido, de la que afirma que había sido de noble linaje:

²³ SANCTI BRAULONIS, *ob. cit.*, p. 700.

²⁴ *Id.*, p. 702.

²⁵ *Id.*, p. 704.

“Additur his probatissimis testibus testimonium beatae memoria religiosissimae Potamiae cujus nobilem ortum nobilior vitae nobilitavit cursus. Hos ego quatuor de miraculis in corpore gestis habere elegi testes”²⁶.

Potamia, indudablemente, formaba parte de una comunidad consagrada femenina que San Millán dirigiría junto con otra de monjes.

Estos tres varones informantes de San Braulio, de los cuales sabemos que eran presbíteros, quedan identificados iconográficamente por la cogulla benedictina, la tonsura monástica y la presencia de libros. San Citonato, como abad, portaría en su mano derecha el báculo abacial y en la izquierda un libro cerrado. San Geroncio baja su mirada hacia un libro que lleva abierto en actitud de lectura y extiende el brazo derecho con mano abierta con gesto explicativo. Es la interpretación de la palabra escrita y la comunicación de la misma al pueblo por parte de éste, como administrador de la palabra divina. San Sofronio, también presbítero, porta un libro abierto en su mano izquierda, eleva la mirada lateralmente hacia lo alto y lleva con recogimiento su mano derecha al pecho. Es el gesto de la palabra bien leída, asimilada y aceptada interiorizándola

El último de los varones aquí representado es San Aselo, el presbítero que le acompañaba y con quien vivía colegiadamente San Millán, quien asistió al tránsito del santo y encomendó su entierro con acompañamiento de religiosos hasta el oratorio, tal y como lo recoge el texto brauliano en el apartado de la muerte y entierro:

“Sane appropinquante mortis tempore, accersivit sanctissimum Asellum presbyterum, con quo habebat collegium, in cujus praesentia felicissima illa anima corpore soluta coelo est redita. Tunc ejus beatissimi viri studio corpus ejus deportatum cum multo religiosorum obsequio, depositumque est, ubi et manet, in suo oratorio”²⁷.

El ejemplo femenino de la vida consagrada se manifiesta en Santa Potamia y en Santa Oria. La primera, la mujer religiosa de santa memoria, informante de San Braulio sobre la vida de San Millán, parece que pertenecía al grupo de vírgenes que cuidaron al santo en su senectud, tal y como relata San Braulio:

“Sed vir iste sanctus abstinentiae et humanitati etiam in senectute deditus, utique habitabat cum sacris virginibus, et cum esset ab octuagesimo vitae suae et deinceps anno, labore sancto doloreque constrictus, omnia officia, ut Pater poterat, ancillarum Dei ministerio suscipiebat blandus... ut cum hydropis laboraret in valetudine, ab eisdem sanctis feminis corpus suum lavare sineret, et ipse ab omni illicito sensu alienus esset”²⁸.

²⁶ *Ib.*

²⁷ SANCTI BRAULONIS, *ob. cit.*, p. 712.

²⁸ *Id.*, p. 711.

La otra virgen de vida consagrada es Santa Aurea, más conocida como Santa Oria. Los datos fundamentales que conocemos sobre la vida de esta santa se los debemos a Gonzalo de Berceo quien la recoge en su obra *Poema de Santa Oria*, escrito según él relata en su vejez:

“Quiero en mi vegez
mager so ya cansado,
De esta sancta virgen
romançar su dictado”²⁹.

Santa Oria, o Aurea, monja benedictina en el monasterio de San Millán de Suso en la Rioja en el siglo XI, experimentó allí tres visiones celestiales. Según se desprende del poemario de Berceo fue una religiosa culta. El poeta tomó los datos sobre la vida de la santa del texto *Vita latina* del monje Munio que, al parecer, había sido confesor de ella. No obstante, la obra de Munio no ha llegado a nuestros días. En la introducción al poemario, el poeta proporciona la localidad de su nacimiento y el nombre de sus padres y se refiere a la santa como “Essa virgen preçiosa / de quien fablar solemos”³⁰. Este calificativo hace referencia a su doble beldad, física e interior. Oria abandonó el mundo e ingresó en la vida monacal y vistió el hábito negro benedictino:

“Desemparó el mundo
Oria toca negrada
en un rencón angosto
entró emparedada”³¹.

Los atributos que la caracterizan son la paloma y la columna, y hacen relación a su primera visión³². La paloma fue elemento común a tres de las santas que se le aparecieron en su celda, Santa Águeda, Santa Eulalia de Mérida y Santa Cecilia. Santa Eulalia le hace entrega de la misma:

“Resçibe *est* consejo,
la mi fija querida,
guarda esta palomba,
todo lo ál olvida,
tú ve do ella fuere
non serás deçebida
guíate por nos, fija,
ca Christus te combida”³³.

²⁹ BERCEO, G. de, *Poema de Santa Oria*, URÍA MAQUA, I. (ed.), Madrid, 1988, c. 2ab, p. 91.

³⁰ *Id.*, c. XIa, p. 94.

³¹ *Id.*, c. XXab, p. 97.

³² Este primera visión abarca las coplas XXVIII-CXVIII, en *Id.*, pp. 99-119.

³³ *Id.*, c. XLabcd, p. 103.

Pero Santa Oria, según indicación de Santa Eulalia, no cesaba de contemplar atentamente el vuelo de la paloma:

“Moviósse la *palomba*,
començó de volar,
Suso contra los Çielos
començó de pujar,
Catávala don Oria
donde *iríe* posar,
Non la *podíe* por nada
de voluntad sacar”³⁴.

A continuación tuvo la visión de la columna, el otro atributo que la acompaña:

“Oyendo *est* consejo
que Ollalia li daba
alçó Oria los ojos
arriba ond estaba,
vido una columna,
a los cielos pujaba,
tant era de enfiesta
que aves la catava”³⁵.

El escultor ha sabido captar maravillosamente en la imagen de Santa Oria lo que fue transmitido por el poeta en esas visiones celestiales y que causarían la máxima admiración a sus devotos. La vida de esta santa no solo sería dufundida en prosa y en verso por Munio y Berceo, sino que también sería recogida por los escritores de *Vidas de Santos*, tanto en versión latina como romanceada.

2. OBRAS EN ASTURIAS

La obra de Juan Pascual de Mena también se puede rastrear en Asturias. Suyas creemos que son una imagen de *San Benito* de la denominada “Colección particular de Matilde Ferreiro” en Cangas de Narcea, y dos esculturas de tamaño bastante menor que el natural con la representación de *Santa Escolástica* y de *Santa Gertrudis* que se hallan en la iglesia de Regla de Corias. Estas tres obras se encontrarían,

³⁴ *Id.*, c. XLIVabcd, p. 104.

³⁵ *Id.*, c. XLIabcd, p. 103. El simbolismo de la columna según PATCH, H. R., *El otro mundo en la Literatura medieval*, México, 1956, en texto recogido por URÍA MAQUA, I., *ob. cit.*, p. 194, afirma que las escenas de columna y árbol, tal y como se recoge en el texto de Berceo, pertenecen a la tradición de descripciones del Paraíso, en las que la columna representa la altísima montaña sobre la que, en la mayor parte de los relatos, se extiende el jardín del Edén, con algo de cielo sobre la tierra; la escala se encuentra en varias visiones, como la del monje Eynsham, en la que los escalones están unidos a una alta montaña. Así mismo las palomas son las guías que están presentes en gran parte de las visiones. En suma, son imágenes del Paraíso.

con toda seguridad, en el exclaustro monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, tras cuya desamortización serían enajenadas, pasando las de las dos santas a la parroquial de dicha localidad. Además de los aspectos formales y estilísticos que vinculan a las tres imágenes con un mismo maestro, se añade también que los tres báculos que portan en sus manos y sus peanas son totalmente coincidentes, por lo que colegimos que las tres formarían parte de un mismo encargo para un mismo centro y que se harían en un mismo taller.

Planteamos como hipótesis la posibilidad de que el padre Martín Sarmiento, como persona entendida y bien conocedora de la obra de Juan Pascual de Mena, tuviera algo que ver con el encargo hecho por el abad y la comunidad del monasterio de Corias. Sarmiento tuvo muy buenas relaciones con los benedictinos asturianos ya que, una vez realizados sus estudios teológicos, estuvo como profesor en los monasterios de San Salvador de Celorio y de San Vicente de Oviedo. En este último coincidió con el Padre Feijoo, al que admiraba y con el que tuvo mucho trato a lo largo de toda su vida.

Hemos consultado la documentación manuscrita del siglo XVIII referente al monasterio benedictino de Corias, conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, pero nada queda relativo a las obras de arte de ese siglo. No obstante, en el Inventario número 5, hecho el veinticuatro de enero de 1821 por parte de los comisionados del Crédito Público, en representación del Intendente de la provincia de Asturias, junto con el delegado del ex abad del monasterio, fray Wenceslao del Moral, y ante escribano público procedieron a inventariar todos los bienes que hacían relación al culto divino del extinguido monasterio. Al referenciar los enseres de la sacristía se registran sobre dos alacenas que se encontraban en el medio de dos filas de cajonerías en sus testeras, en cada una de ellas, las “ymágenes de Santa Gertrudis y Santa Escolástica”³⁶.

Colegimos que estas dos esculturas que estaban colocadas sobre alacenas pequeñas serían también, por tanto, de formato pequeño. Creemos que muy bien pudieran ser esas dos imágenes las que se veneran en la iglesia de Regla de Corias. Llama poderosamente la atención en este inventario que de los santos que se hallaban en la sacristía solamente referencian por su nombre a Santa Escolástica y Santa Gertrudis, de tal modo que con respecto a lo demás, de un modo muy genérico, y quizá dando una menor importancia, se dice, a continuación de referenciar a las dos santas: “Siete imágenes de madera, lo mismo que las dos anteriores”, o más adelante, en el “Retablo tres imágenes pequeñas de madera”, y en el altar mayor “cuatro nichos con tres imágenes de santos y un crucifijo de madera y un niño Jesús”³⁷. La imagen de *San Benito* no se halla inventariada por su nombre en este registro, pero muy bien podría formar parte de ese lote de imágenes en la sacristía cuya iconogra-

³⁶ AHN, Clero secular-regular, lib. 8894, s. f.

³⁷ Véase nota anterior.

ña no se identifica, pero de las que se dice que eran como las de *Santa Gertrudis* y *Santa Escolástica*.

La alta calidad de la imagen de *San Benito* (fig. 3), de tamaño algo menor del natural, no le pasó desapercibida al profesor Ramallo, quien admiró en ella evidentes deseos de pictorismo en el tratamiento de su cabeza, logrados maravillosamente en las barbas y leves arrugas del rostro, y afirmó que mostraba un embellecimiento y ennoblecimiento muy italianos, que se correspondían con el dibujo semi-abstracto pero ordenado de los ropajes³⁸. Esta escultura muestra al santo en pie, vestido con cogulla. Eleva el brazo derecho a la altura de su hombro y porta el báculo abacial en su mano, mientras que con la izquierda sostiene un libro abierto, como fundador de la Orden. Su cabeza ofrece tonsura monástica y su rostro dirige la mirada hacia el libro. Los pliegues de su manto se agrupan en su izquierda y caen hasta rozar el suelo, formando dobleces con el sistema de paños cortados a cuchillo, en tanto que a su derecha se disponen con la técnica de ajustar la tela para dejarnos traslucir los valores anatómicos de la pierna. La policromía negra de su hábito queda ribeteada por una orla de tipo vegetal en las amplias y abundosas mangas, así como en el borde de la cogulla.



Fig. 3. *San Benito*.
Juan Pascual de Mena.
Colección particular.
Cangas de Narcea (Asturias).

³⁸ RAMALLO ASENSIO, G., *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, p. 41. Quiero manifestar aquí mi agradecimiento a mi buen amigo el Dr. Ramallo Asensio. Él me facilitó la fotografía de la escultura de San Benito que incluyo en este trabajo, pues en mi viaje a Cangas de Narcea para estudiar la obra no se me permitió el acceso a la Colección Matilde Ferreiro.

La composición de esta obra y la resolución de los pliegues de la cogulla y amplias mangas, estilística y formalmente, enlazan con otras obras como las ya estudiadas de San Millán de la Cogolla, pero más claramente aún con la escultura homónima de la iglesia de San Marcos de Madrid, obra firmada por Mena. El modelado y distribución de la abundosa barba, la colocación de los brazos -el derecho abierto hasta la altura de los hombros y el izquierdo doblado para recoger el libro-, el modo de asir el báculo con la misma disposición de las falanges de los dedos -modalidad ésta repetida en gran parte de su producción- y la manera de sujetar el libro, con manos muy expresivas y potentes, son coincidentes formalmente en ambos.

No obstante, difieren en algunos aspectos principales. Frente a la madrileña que en su composición resulta más enérgica y dinámica, la asturiana es más estática. El rostro de edad madura de la iglesia de San Marcos se convierte aquí en el de una persona ya entrada en años. El escultor se ha recreado ahora en la exaltación de un mayor realismo, realizado en una frente con arrugas, la fuerza en la mirada y una nariz muy remarcada, aunque en la caracterización del rostro entronca de un modo más evidente con el del *Padre Eterno* del retablo mayor del convento de las Góngoras de Madrid, obra documentada de Mena, y con el también atribuido de la iglesia parroquial de Rascafría³⁹.

Pero en las dos efigies de San Benito hay una gran diferenciación esencial, y ésta es de carácter conceptual. El movimiento en una y otra viene condicionado por el mensaje que cada una conlleva. La instantánea que recoge la efigie de Madrid se recrea en la escenificación del santo fundador de una orden que, como guía, resulta desafiante en su seguro caminar y que con paso firme sostiene el báculo de mando, en tanto que aprieta el libro de la regla a seguir contra su cadera. Por el contrario, la imagen asturiana nos brinda una visión de San Benito más serena y aplomada. No es el momento del santo conductor abriendo a sus seguidores los difíciles caminos de la vida, sino que es el del santo sumido en la lectura y la meditación sagrada. El madrileño encarna la vida activa, mientras que el asturiano se centra en la vida contemplativa. Es la trasmisión de la doble misión de la dedicación del monacato benedictino. Uno y otro simulacro, aún siendo el de una misma persona, emiten una versión con mensajes diferentes, pero complementarios.

Las imágenes de *Santa Escolástica* y *Santa Gertrudis*, de la iglesia de Regla de Corias, también fueron relacionadas estilísticamente con la de San Benito de la colección particular de Cangas de Narcea⁴⁰. De 70 centímetros de altura y con un estado de conservación en general regular y malo en lo que toca a las encarnaciones, particularmente en los rostros, lo que en cierto modo las hace

³⁹ NICOLAU CASTRO, J., *Escultura ...*, p. 477.

⁴⁰ RAMALLO ASENSIO, G., *ob. cit.*, p. 41.

desmerecer, estas esculturas muestran, sin embargo, todo el buen hacer de Juan Pascual de Mena.

Santa Escolástica (fig. 4), como es preceptivo en su iconografía, viste el hábito negro benedictino. En su mano derecha, doblando el brazo hacia adentro, lleva un libro cerrado, como fundadora de la orden femenina, y en la izquierda, con el brazo elevado hasta la altura del hombro, sostiene el báculo abacial. Su cabeza, cubierta con toca blanca y velo negro, inscribe un rostro ovoide con mirada hacia lo alto con gesto de suspensión del alma, en estado de evasión mística. Tanto en la toca como en las amplias mangas y la tela del hábito hay un buen tratamiento de pliegues. Formando tablas desde el pecho se van agrupando las caídas, dejando insinuada la anatomía de su pierna derecha, como es usual en otras obras de Mena. Esta obra estilística y formalmente conecta con otras obras del maestro, particularmente con su homónima documentada de la iglesia de San Marcos de Madrid y con la de *San Benito* de la misma iglesia.

El modelado del hábito sigue puntualmente al elaborado en la imagen de *Santa Oria* de San Millán de la Cogolla y al de las dos imágenes madrileñas, en lo referente a la concentración y disposición de la túnica en tablas, la técnica de cortes no muy profundos a cuchillo, la ampulosidad de las mangas y la insinuación de una de las piernas al ajustarse la tela a ella. La disposición del cuerpo con la cogulla y la de los brazos y las manos de la santa siguen más de cerca a la imagen de *San Benito* de Madrid. Uno de los brazos se eleva a la altura del hombro y con su mano ase el báculo, con la típica disposición de la falange del índice arqueada hasta casi tocar con el pulgar, mientras los otros tres se agrupan en posición de agarrar. El otro brazo se recoge hacia adentro y con su mano porta el libro cerrado de la *Regla* que oprime contra el pecho. Todo en ambas imágenes es coincidente si bien se invierte la colocación de los brazos y los elementos sujetados.

La figura de la santa se relaciona con su homónima de Madrid en la elaboración del rostro y de las manos, así como en el gesto de arrobamiento místico, aunque el rostro se vincula también con el de la imagen de *Santa Oria* de San Millán de la Cogolla y, de un modo más claro, con el de la escultura de *Santa Teresa de Jesús*, obra documentada de Mena, en la iglesia de San Nicolás de Bilbao.

Con *Santa Escolástica* forma pareja *Santa Gertrudis la Magna* (fig. 5), y al igual que ella tampoco se conserva en buen estado, particularmente en las encarnaciones que están muy saltadas y faltas de color. Una y otra presentan ojos de cristal. Su esquema compositivo es prácticamente casi coincidente, exceptuando los preceptivos atributos iconográficos. Viste con cogulla negra, su cabeza se cubre con toca blanca y velo negro, porta, como abadesa, un báculo en su mano derecha y una cruz en la mano izquierda. En su pecho, dentro de una abertura, se hallaría originariamente su corazón inflamado en el que se representaría a Jesús. Su rostro, a pesar de los deterioros, es muy hermoso y en actitud contemplativa dirige su mirada hacia

la cruz anicónica que porta en su mano izquierda. El estudio de los pliegues sigue los esquemas ya apuntados en los ejemplos anteriores.



Fig. 4. *Santa Escolástica.*

Juan Pascual de Mena. Iglesia de Regla de Corias (Asturias).



Fig. 5. *Santa Gertrudis.*

En los monasterios benedictinos, particularmente en muchos de sus retablos, es muy frecuente la inclusión de estas dos santas juntas y a veces formando grupo con San Benito. El aspecto dual de la figura de San Benito y de su hermana Santa Escolástica es totalmente obligada en los centros benedictinos, como los dos grandes patronos, uno como fundador de la orden masculina y la otra como fundadora de la femenina. A ellos se suma Santa Gertrudis de Helfta, más conocida como la Magna, la monja de las excepcionales experiencias místicas. Esta santa alemana del siglo XIII alcanzó una singular devoción en época moderna, asociada a la reforma de la iglesia católica, tras haberse publicado su autobiografía y otros escritos en 1536 en la cartuja de Colonia. En 1599 en Es-

paña se editó su obra en latín por Juan de Castañiza⁴¹. En principio, no se quiso traducir al castellano por las reticencias habidas por el supuesto peligro que podía haber con los “espíritus simples” respecto a la literatura visionaria en lengua vernácula, sobre todo en un momento en el que estaban muy recientes aún los problemas de los alumbrados⁴². En 1603 se imprimió el primer volumen de sus escritos en castellano y el resto de su obra se editó en los años sucesivos. El conocimiento de los libros de Santa Gertrudis fue determinante para la expansión de su veneración y la fijación de los elementos iconográficos para difundir el modelo a representar⁴³.

3. ESCULTURAS EN EL MONASTERIO DE SAN PLÁCIDO DE MADRID

El monasterio madrileño de la Encarnación Benita, más conocido como de San Plácido, de monjas benedictinas, fundado en época moderna, en el año 1626, es uno de los templos regulares más importantes de Madrid, tanto por la arquitectura de su iglesia, cuyos planos y dirección de obras corrió a cargo de Fray Lorenzo de San Nicolás, como por sus bienes muebles, con retablos de los hermanos Pedro y José de la Torre, pinturas de Francisco Rizi, Juan Martín Cabezalero, Claudio Coello, Meléndez y, desde 1628 hasta 1808, Velázquez con su *Cristo crucificado*, hoy en el Museo del Prado, además de esculturas de Antonio Pereira y Gregorio Fernández, a las que se añaden ahora otras dos imágenes de *Santa Escolástica* y *Santa Gertrudis*, de ochenta centímetros de alto, en excelente estado de conservación, lo que permite apreciarlas del mejor modo, y que consideramos obras de Juan Pascual de Mena⁴⁴. Ambas imágenes siguen fielmente los cánones estilísticos ofrecidos hasta ahora y, de un modo muy particular, emparentan formalmente con las ya estudiadas en Asturias. No obstante, el escultor buscó la variante al invertir los posicionamientos de las dos santas en brazos y atributos iconográficos. Sin lugar a dudas, Mena utilizaría grabados o estampas para la confección de este tipo de encargos que le facilitaría la orden benedictina.

Como abadesa, *Santa Escolástica* (fig. 6) porta el báculo en su mano derecha y lo ase, como es habitual en este maestro, separando y arqueando la falange de su dedo índice del resto hasta intentar encontrarse con el pulgar. En la izquierda presiona el libro cerrado de la *Regla* contra su pecho. Se cubre con la

⁴¹ CASTAÑIZA, fray J. de, *Insinuationum Divinae Libri Quinque in Quibus vita, et acta Sanctae Gertrudis Monialis Ordinis Sancti Benedictini continentur...*, Madrid, 1599.

⁴² RUBIAL GARCÍA, A. y BIENKO DE PERALTA, D., “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de Santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXV, 83 (2003), p. 7.

⁴³ Sobre toda esta obra literaria puede consultarse la nota anterior.

⁴⁴ Las dos fotografías que incluimos en este estudio me fueron facilitadas por la comunidad benedictina de San Plácido de Madrid, por lo que deseo manifestarle aquí mi agradecimiento.

cogulla cuyos pliegues caen sin artificiosidad. En su pierna derecha la tela del hábito insinúa la forma anatómica de la misma. Manos, toca, velo y elevación del rostro hacia el cielo con ojos cristalinos, todo ello es coincidente con su homónima asturiana. No obstante, se diferencia de la de Regla de Corias en su rostro, pues si bien formalmente ambos son coincidentes, en la del monasterio madrileño está más caracterizado con su boca entreabierta, con gesto anhelante. Es la personificación de la contemplación.



Fig. 6. *Santa Escolástica*

Juan Pascual de Mena. Monasterio de San Plácido. Madrid.



Fig. 7. *Santa Gertrudis*

Santa Gertrudis (fig. 7) porta el báculo en su mano izquierda, con la típica posición de los dedos ya indicada en otras ocasiones, mientras la derecha se halla en actitud de sostener algo, muy probablemente una cruz anicónica, como uno de sus atributos más habituales. En su pecho, una teca con forma de corazón incluye en su interior la imagen del Niño Jesús, principal elemento iconográfico de esta santa, como expresión de sus excepcionales experiencias místicas. Su bello rostro, con mirada de cristal, no se dirige, como en el modelo

asturiano, hacia la cruz, sino que cae suavemente en posición lateral derecha, como para fijar sus ojos en el devoto que a ella se acerque. Es una expresión dotada de modestia y humildad o, lo que es lo mismo, con un virtuosismo del gesto impregnado de esos dos elementos esenciales, tal y como se define este tipo de ademán aplicado a las actitudes corporales en la Edad Media⁴⁵, que podemos y debemos hacer extensible también a este caso concreto.

Las obras aquí presentadas, a excepción de las conservadas en San Marcos de Madrid, son de pequeñas dimensiones. La mayor parte de estas esculturas están animadas por un tema literario o, si se prefiere, por un *conchetto*, en el sentido acuñado por Wittkower, aplicado al analizar la obra de Bernini⁴⁶. Los hábitos benedictinos se deslizan relativamente quietos y sustentan las estructuras corporales, ocultando más que subrayando la figura corporal, pero poseen un lenguaje gestual que muestran un estado objetivo de santidad, con expresiones piadosas que, a la postre, es lo que se deseaba manifestar.

Si bien es cierto que las muestras aquí registradas no están documentadas -a excepción de las de San Marcos en Madrid- ni firmadas, presentan los estilemas característicos de Juan Pascual de Mena. Las imágenes madrileñas de *San Benito* y *Santa Escolástica* son el paradigma que marcará la pauta a seguir para la realización de otros santos benedictinos por el escultor. En tanto que fueron las primeras que hizo para la orden del Santo de Nursia, pudieron servir además como reclamo para que se le encargaran esculturas para otros monasterios benedictinos.

⁴⁵ LE GOLF, J. y TRUONG, N., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 61.

⁴⁶ WITTKOWER, R., *Arte y Arquitectura en Italia. 1600-1750*, Madrid, 1973, pp. 169-170.