

Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el *Lavatorio* de Pedro de Mena

Manuel García Luque
Universidad de Granada

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2013
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2013

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 61-74
ISSN. 1130-551

RESUMEN

En este trabajo se traza un perfil biográfico de don Luis de Guzmán y Soto, contador mayor del duque de Medinaceli, y se analiza su colección artística. A través de ella podemos documentar dos nuevas obras de Pedro de Mena: las esculturas de un Jesús y un San Pedro que forman un curioso conjunto del *Lavatorio de los pies*, conservado actualmente en la ermita de Dios Padre de Lucena (Córdoba).

PALABRAS CLAVE

Escultura barroca. Escuela granadina. Mena, Pedro de. Guzmán y Soto, Luis. Ximénez de Illescas, Bernabé. Lucena (Córdoba). El Puerto de Santa María (Cádiz). Siglo XVII.

ABSTRACT

This paper traces a biographical profile of don Luis de Guzmán y Soto, chief accountant of the Duke of Medinaceli, and analyzes its art collection. Thereon we can document two new works by Pedro de Mena: the sculptures of Jesus and St Peter forming a curious set of *The Washing of the feet*, now preserved in the chapel of Dios Padre of Lucena (Córdoba).

KEY WORDS

Baroque sculpture. School of Granada. Mena, Pedro de. Guzmán y Soto, Luis. Ximénez de Illescas, Bernabé. Lucena (Córdoba). El Puerto de Santa María (Cádiz). Seventeenth Century.

Aunque todavía poco atendida, la figura de don Luis de Guzmán y Soto (h. 1620-1683) —o de Soto y Guzmán— se perfila cada vez más como una de las personalidades más señaladas dentro de la servidumbre de la poderosa Casa de Medinaceli. Enriquecido como tantos otros subalternos al calor de la hacienda ducal, e integrado, como no podía ser de otro modo, en el poder municipal, formaría parte de ese segmento social emergente que, siguiendo la clasificación de E. Soria, constituiría la llamada “nobleza media” en la España del Antiguo Régimen¹. En este trabajo se traza una breve semblanza de esta interesante figura y se estudia su colección artística, que estuvo integrada, entre otros bienes, por dos imágenes del escultor granadino Pedro de Mena (1628-1688).

Biografía

Don Luis debió de nacer en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María alrededor de la década de los veinte del siglo XVII; era hijo de Francisco Pérez de Soto y Guzmán y doña Juana de Ávila. Hacia 1645 entraría al servicio del VII duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda², en cuya casa fue labrándose su *cursus honorum* hasta ser nombrado contador mayor de la hacienda ducal en el Puerto, cargo que ya desempeñaría antes de 1670. En virtud de su relación con los señores y de sus cargos municipales (regidor y fiel ejecutor de la ciudad), don Luis ocuparía una posición destacada en la sociedad portuense de su tiempo.

Vivía en una vivienda de cierto porte, en la céntrica calle Larga, valorada a su muerte en más de 100.000 reales³. Junto a su residencia en la ciudad gaditana, su oficio le obligaría a realizar frecuentes viajes por los distintos señoríos de la casa de Medinaceli y la corte. De hecho, es muy probable que, siguiendo a los duques, pasara algunas temporadas en Sevilla, donde poseía unas casas propias en la calle Abades, que puso en arriendo en 1662⁴.

En 1670 se desencadenan una serie de circunstancias en la vida de sus señores que también determinarían, en buena medida, la trayectoria vital del contador. El 18 de enero había fallecido en Madrid don Luis de Aragón, VI duque de Segorbe y VII de Cardona, y poco después lo haría también su único hijo varón, Joaquín, de apenas dos años⁵. A falta de descendencia directa masculina, el mayorazgo acabó recayendo en manos de doña Catalina de Aragón, hija mayor de su primer matrimonio y por entonces esposa del primogénito de los Medinaceli, don Juan Francisco de la Cerda, el VI duque de Alcalá. Gracias a esta eventualidad y a la muerte, un año más tarde, del VII duque de Medinaceli, se produciría la mayor concentración patrimonial del siglo XVII en España. El matrimonio acabaría acumulando, entre otros muchos títulos, cinco Grandezas de España: los ducados de Alcalá de los Gazules, Medinaceli, Lerma, Segorbe y Cardona⁶.

En el caso de los estados del difunto duque de Cardona, la sucesión no sería un asunto fácil para el matrimonio, que hubo de hacer frente a dos graves problemas: por un lado, las ciudades y villas de los señoríos catalanes y valencianos juraron lealtad al virrey de Nápoles, don Pedro Antonio de Aragón (hermano del difunto y tío de doña Catalina), al considerarlo nuevo duque de Segorbe y Cardona; por otra parte, doña María Teresa de Benavides (segunda esposa del finado) entabló un pleito sobre los bienes libres que quedaban fuera del mayorazgo⁷, repartidos entre Madrid y, sobre todo, la ciudad cordobesa de Lucena, pues buena parte de los días del difunto duque de Cardona habían transcurrido en esta próspera y populosa ciudad, cabecera del estado de Comares, desde donde saneó la hacienda del marquesado y mejoró su explotación económica. Para ello había adquirido numeroso ganado y, principalmente, había invertido en cuantiosos bienes raíces (casas, cortijos, mesones, molinos...), que en aquel momento y, ante la ausencia de un testamento, eran susceptibles de ser vendidos en pública almoneda. Ante el temor de que estos bienes libres pudieran dispersarse, don Juan Francisco de la Cerda, todavía como duque de Alcalá, otorgó un poder el 6 de junio de 1670 a su contador don Luis de Guzmán para que en su nombre se personara en Lucena y pujara por ellos⁸.

Éste sería el principio de la relación del portuense con la ciudad. Los duques de Alcalá, entonces ya convertidos en nuevos marqueses de Comares y, enseguida, en duques de Medinaceli, confiarían la gestión de este estado a un

hombre de confianza como don Luis de Guzmán, quien entonces tuvo que fijar su residencia en Lucena. En cierto modo, su presencia en la ciudad venía a llenar el vacío dejado por los señores, que en poco tiempo abandonarían su *solar* para acabar instalándose, como la mayor parte de los aristócratas, en la corte. Ciertamente en Madrid, el duque de Medinaceli pudo labrarse una carrera política al servicio de Carlos II, primero como sumiller de corps y más tarde como primer ministro (1679-1684). Su contador, además de ocuparse de los asuntos económicos del marquesado, se convertiría, en la práctica, en un representante del poder señorial en la ciudad y en un intermediario entre éste y sus vasallos, privilegiando así a un personaje foráneo frente a la oligarquía local. En un momento en el que ya comenzaban a vislumbrarse las tensiones entre esta élite y los duques⁹ –y que, un siglo más tarde, desembocarían en la reversión del señorío a la corona–, la presencia del contador mayor en la ciudad debió de generar un interesante juego de poderes.

Fundamentalmente dos hechos, de fuerte carga simbólica, lo presentan como un personaje destacado, no solo en el panorama local, sino también dentro de la misma casa de Medinaceli. Para empezar, nada más llegar a Lucena se instaló en el palacio ducal (fig. 1) junto a su primera esposa, doña Clara Costo de Liñán, y su hermana María¹⁰; y en segundo lugar, poco tiempo después obtendría el permiso del duque para construirse una bóveda de enterramiento en la capilla sacramental de la iglesia parroquial de San Mateo¹¹. No en balde ambos edificios, palacio y capilla, habían sido levantados a mediados del siglo XVII a expensas del difunto duque de Cardona, don Luis de Aragón, constituyendo dos de los símbolos arquitectónicos que visibilizaban el poder del señor en la ciudad.

La etapa lucentina de don Luis se extendería durante toda la década de 1670. En este tiempo, el contador mayor halló en las cofradías un medio para integrarse en la élite social lucentina. En 1674 consiguió ser nombrado hermano mayor de la cofradía de la Paz y Veracruz, cargo que desempeñó hasta 1679. Este periodo significó uno de los momentos culminantes de la historia de la corporación religiosa, pues don Luis promovió la adquisición de nuevos tronos, insignias e imágenes. Fue entonces cuando se adquirió en Sevilla el célebre *Cristo amarrado a la columna* de Pedro Roldán (1675); se compraron en El Puerto de Santa María dos nuevas cruces, una de nácar y otra de madera anudada; y se encargó al taller malagueño de Pedro de Mena el grupo del *Lavatorio*, del que luego nos ocuparemos¹².

Don Luis de Guzmán también promovió la explotación de un corral de comedias que la cofradía había comenzado a gestionar en 1667¹³. Situado anejo a la ermita, se ajustaba a la tipología constructiva: tres pisos de galerías organizadas en torno a un patio al aire libre. Precisamente en esos años se documentan algunas obras de



Fig. 1. Vista del Palacio Ducal de Lucena a comienzos del siglo XX.

remodelación en el corral, como la construcción de un palco o camarín para los duques¹⁴—con toda probabilidad para uso personal del contador—, la renovación de puertas, la construcción nuevas gradas para los corredores de las mujeres, que estaban sostenidos por columnas de jaspe blanco, y la compra de un toldo para proteger del sol. Esta remodelación del espacio teatral vino aparejada de una sucesión de contratos con diversas compañías de actores que itineraban por Andalucía¹⁵. Mediante las comisiones obtenidas por la celebración de estos espectáculos, la cofradía pudo afrontar en cierta medida todos estos gastos, aunque sin duda la aportación fundamental vino del bolsillo del hermano mayor, quien adelantó 20.000 reales¹⁶. También bajo su promoción sería reedificada la ermita, cuyos muros y bóvedas fueron reconstruidos, colocando además barandillas de madera en el coro y la capilla mayor¹⁷.

En la primavera de 1678 fallecería su primera mujer, quien lo había nombrado albacea de su testamento¹⁸. También él, viudo y con la salud quebrantada, decidió ordenar sus últimas voluntades en julio de aquel mismo año. Su testamento permite conocer algo más de su personalidad: mandaba ser enterrado con el hábito de Nuestra

Señora del Carmen en la bóveda de la capilla sacramental de San Mateo, antes aludida, y que se le hiciera un solemne funeral con asistencia de la cofradía de San Pedro, las comunidades de religiosos de Santo Domingo y San Francisco, y la capilla musical de la parroquia; también declaraba que aún no había cumplido con la voluntad de su difunta esposa, quien deseaba regalar un vestido de flores de raso de Italia a la Virgen de la Paz, imagen titular de la cofradía de la Veracruz, de la que él era hermano mayor; asimismo dejaba libre a Bernardo, hijo de su esclava María del Rosario, “por haber nacido en mi casa”. Sus relaciones con la comunidad de carmelitas descalzas de la ciudad tuvieron que ser intensas, pues perdonaba a las monjas una “cantidad de maravedis considerable” que les había prestado, además de mandarles 1.000 ducados y veinticuatro arrobas de aceite “por el mucho afecto que tengo a dicho convento”¹⁹.

A pesar de todo, el contador consiguió sobrevivir a aquella crisis personal. Un año más tarde, estando viudo y sin hijos, decidió contraer segundas nupcias con una dama lucentina: doña Francisca Juana de Torres y Echevarría, hija de don Diego de Torres Ponce de León y doña María de Echevarría²⁰. El enlace tendría lugar el 13 de

diciembre de 1679 en la parroquia de San Mateo²¹. Don Luis había mejorado los 1.000 ducados de arras con otros 1.500 para la dote, “en raçon de sus pocos años y desigualdad en la edad”²².

En menos de un año desde la celebración del matrimonio, don Luis de Guzmán abandonaría Lucena junto a su nueva esposa para retornar a El Puerto de Santa María. Allí nacerían con toda probabilidad sus dos hijos, Luis²³ y María Luisa. El contador ducal fallecería en esta ciudad gaditana, probablemente ya sexagenario, el 21 de diciembre de 1683, siendo enterrado en el convento de mínimos de la Victoria²⁴. En aquel momento, o quizás algunos años más tarde, su viuda y sus hijos regresaron a Lucena, pues aquí aparece avecindada doña Francisca en 1691, cuando reclama un dinero de su dote²⁵.

Su patrimonio

Junto al testamento, la escritura de capital de sus bienes constituye la principal fuente para reconstruir el patrimonio del contador. Según lo establecido en las capitulaciones de su segundo matrimonio, en caso de ruptura, la esposa se quedaría con la mitad de los bienes gananciales, acogiéndose al fuero del arzobispado de Sevilla²⁶. Precisamente para evitar futuros problemas, don Luis de Guzmán otorgó una escritura de capital antes de su enlace, declarando los diferentes bienes que había acumulado hasta 1679.

En aquel momento su patrimonio ascendía a la cifra, nada desdeñable, de 387.000 reales²⁷. Entre sus bienes raíces destacan varias casas en El Puerto de Santa María, un solar y unas caballerizas con pajar en Lucena, veintiséis aranzadas de viña y majuelo en Jerez de la Frontera y cuarenta colmenas en la dehesa Cabeza, dentro del término de Lucena. Prosigue el inventario anotando numeroso ganado, dos coches forrados de damasco, además de un gran número de cantidades que le adeudaban diferentes vecinos de Lucena y El Puerto. Poseía también cinco esclavos: dos negros, dos negras y un berberisco.

Al respecto de los bienes muebles, en el inventario se registra numeroso mobiliario que se repartiría por las estancias del palacio ducal. Además de espejos de diferentes tamaños y un “reloj de muestra de Sanson Heruast”, destacan fundamentalmente los enseres relacionados con su oficio de contador: papeleros, estanterías, varios bufetes de caoba y jaspe, una escribanía de ébano y seis contadores, dos de ellos con embutidos de marfil y ébano y cuatro chapados en carey. Las sillas y taburetes estaban realizados en “baqueta de Moscobia”, mientras que las camas eran de palosanto y granadillo. Entre la ropa y colgaduras destaca “vna tapiçeria de bosque” de siete paños.

Lamentablemente el inventario no se detiene en la descripción pormenorizada de su biblioteca, aunque debió de ser un hombre de cierta cultura, a juzgar por los “ochenta cuerpos de libros, la mayor parte de Historia humana”, que poseía. Se le anotan además siete armas de fuego y tres armas blancas, realizadas en Toledo, Barcelona y Milán²⁸.

Su colección artística

De todo el inventario, el apartado que más nos interesa es el concerniente a la colección artística²⁹. Se enumeran un total de 55 pinturas, todas de temática religiosa, si exceptuamos la serie de las *Cuatro Estaciones del año* copiadas de Bassano, que declaraba haber comprado en Sevilla. Como era habitual en las colecciones del momento, los asuntos del Antiguo Testamento están escasamente representados con apenas tres lienzos (las *Bodas de Caná*, *Lot*, *Herodías*), siendo la mayor parte de las pinturas de carácter devocional y, en menor medida, de historias del Nuevo Testamento. En efecto, solo se registran dos cuadros de la Pasión de Cristo (*Nazareno*, *Crucificado*), frente a los cuatro dedicados a temas de su infancia (*Niño Jesús dormido sobre la cruz*, *San Juan Bautista y el Niño Jesús*, *Virgen de Belén*, *Huida a Egipto*) y uno a su vida pública (*Mujer adúltera*). El resto de la colección lo engrosaban las advocaciones marianas (*Rosario*, *Concepción*, *Ángeles*, *Guía y Antigua*) y los santos. En este sentido, como era corriente en la España del siglo XVII, se trataba fundamentalmente de santos de nuevo cuño (*Santa Teresa de Jesús*, *San Francisco Javier* o la recién canonizada *Santa Rosa de Lima*) o destacados abogados contra la peste (*San Miguel*, *San Francisco de Paula*). Parece que don Luis también sintió especial predilección por las devociones dominicas. Además de la santa limeña, se relacionan dos pinturas de la *Virgen del Rosario*, una de ellas *con Santo Domingo y Santa Catalina*, además de una talla mariana de la misma advocación.

Casi todas las pinturas figuran sin autoría, y en algunos pocos casos se especifica que son “copias de originales”, mencionándose expresamente una copia del *San Francisco de Paula* de José de Ribera y las ya citadas *Estaciones* de Bassano. Junto a éstos, destacan como originales el “San Joseph con el Niño em braços” y la “Santa Ana con Nuestra Señora em braços” que según el inventario eran obra de “don Francisco de Herrera”. Resulta imposible precisar si el documento se refiere a Herrera el Viejo o al Mozo, puesto que tampoco en los inventarios sevillanos de la época solía hacerse esta distinción, como ya apuntó Kinkead³⁰. Por otra parte, es perfectamente posible que las pinturas hubieran sido compradas directamente a cualquiera de los dos pintores, padre o hijo, teniendo en cuenta el constatado vínculo de don Luis con la capital hispalense.



Fig. 2. Pedro de Mena. *Lavatorio*. Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

En cuanto a la procedencia de las pinturas, llama poderosamente la atención la destacada presencia de pintura flamenca. Se cuentan 16 cobres pequeños, sin especificar temática, y varias tablas, una de la *Mujer adúltera* y ocho de “pintura de estudio de Amberes”, probablemente pinturas de gabinete. A ellas hay que sumar otras seis copias de pintura flamenca. La escuela italiana, en cambio, apenas queda representada por cuatro “pinturas de Roma” y una copia. La más original de todas sería un tríptico, “a modo de arco”, con pinturas de santos (*San Bernardo*, *San Jerónimo* y *San Juan Bautista*). Del resto cabe pensar que se trataba de pinturas de escuela española, apartado en el que quizás se deban incluir algunas de las copias referidas, que bien pudieron hacerse a partir del grabado. De esta pintura española solo cabe precisar que dos pinturas eran de escuela sevillana (Herrera) y una tercera de escuela granadina (*Crucificado*).

En cuanto al apartado escultórico, la colección de don Luis tampoco se sale de los esquemas del momento. La

escultura estaba representada en un número muy inferior al de pinturas, tratándose siempre de tallas de carácter devocional. Junto a la presencia de dos populares Niños Jesús “de Nápoles” y la citada talla de la Virgen del Rosario, se registra, por último, la entrada más importante de todo el inventario: “dos hechuras de talla, la una de Jesus y otra de San Pedro, que las comprò en Malaga de Pedro de Mena Medrano, escultor insigne, en treientos ducados, las quales està oy en poder del dicho Pedro/ de Mena para aderezarles los cuerpos”. Identificamos estas dos esculturas con un grupo del *Sagrado Lavatorio* conservado en Lucena (fig. 2), lo que permite documentar dos nuevas obras del escultor granadino.

El *Lavatorio* de Pedro de Mena

Ya a finales del siglo XVIII, o a principios de la siguiente centuria, el presbítero lucentino Fernando Ramírez de

Luque, en su manuscrito *Tardes divertidas*, daba cuenta de la existencia en la ermita de la Paz de “dos bellísimas estatuas del paso del Lavatorio, [que] había traído de Málaga y costeádolas el hermano mayor D. Luis de Guzmán y Soto”. A su juicio, “al menos el San Pedro es de D. Pedro de Mena, célebre escultor [...] y el Jesús arrodillado, si acaso no es suyo, lo será de Gerónimo Gómez, escultor malagueño que ayudaba mucho a Mena”³¹.

A pesar de esta tempranísima atribución, la existencia de este grupo escultórico ha pasado prácticamente desapercibida entre los estudiosos de escultura española, teniendo en cuenta que el manuscrito no fue publicado hasta la pasada centuria en diversas tiradas de escasa difusión. Casi hay que esperar a la década de los 90 para que diversos autores comiencen a recoger esta atribución³², aunque hasta el momento el conjunto del *Lavatorio* seguía sin engrosar el catálogo de Mena, al haber quedado fuera de las monografías de Orueta, Andersen y Gila Medina³³.

Indudablemente las imágenes de Jesús y San Pedro que se registran en el inventario como obra de Pedro de Mena son las mismas que formaban el pasaje del *Lavatorio de los pies*, según se deduce del testamento de 1678. En él, el contador declaraba “que toda la cera que de presente tiene dicha cofradía es mía propia, juntamente con las hechuras de Cristo y San Pedro en el *Labatorio*, porque las echo y comprado/ con mi propio dinero”³⁴. Al ser de su propiedad, las imágenes permanecieron consigo hasta su muerte y serían sus herederos quienes, años después, las donaron definitivamente a la cofradía de la Veracruz, quizás cumpliendo con las últimas voluntades del difunto. En efecto, 18 años después de la muerte del magnánimo hermano mayor, la cofradía aún no había saldado los 21.000 reales que reclamaban sus herederos. Así las cosas, “viendo la imposibilidad de dicha cofradía en darle satisfacción de su costo y cobranza [...] por la suma pobreza con que se halla [...] y ningunos medios”, la viuda y los hijos de don Luis decidieron llegar a un acuerdo en enero de 1701: doña Francisca se comprometía a perdonar la deuda y a donar las imágenes del *Lavatorio* a la corporación, con la condición expresa de que no se pudieran prestar a ninguna “casa particular, iglesia, comuente, ni hermita en ningún tiempo, para ninguna festividad”, pues de lo contrario la escritura de donación quedaría anulada, recayendo la propiedad de las imágenes en las carmelitas descalzas; a cambio, la cofradía veracruzense se obligaba a entregar a la viuda un camarín en el corral de comedias, inmediato al que utilizaban los regidores, además de un banco para su hijo en un lugar preeminente de la mosquetería³⁵.

El paso del *Lavatorio*, ya en propiedad de la cofradía, se custodiaba durante más de dos siglos en su ermita, siendo sacado en procesión cada Jueves Santo en el cortejo de la hermandad. A principios del siglo XX, la cofradía atravesó una profunda crisis, que culminó en 1917 con la prohibición de realizar su estación de penitencia. Ante el estado

ruinoso de la ermita, poco a poco se fueron repartiendo sus imágenes por las casas particulares de sus respectivos cuadrilleros³⁶. Así ocurrió con este conjunto, que quedó en manos de la familia Cabrera de Mora hasta 1981, año en que se agrega a la recién creada cofradía de la Santa Fe, pasando primero por la parroquia de Santiago y finalmente acabando en la ermita de Dios Padre (1989)³⁷.

La datación del grupo resulta, en cierto modo, problemática. A decir verdad, aparece por primera vez mencionado en el testamento de don Luis (1678), pero no debe olvidarse que hacia 1675, justo tras su elección como hermano mayor, la nómina de pasos y enseres de la cofradía experimentó un extraordinario aumento, adquiriéndose entre otros, el ya aludido *Cristo a la columna* de Pedro Roldán. Aunque por entonces la cofradía ya contaba con un paso anterior del *Lavatorio* (documentado, al menos, desde 1666³⁸), justo en aquel año de 1675 también se libraron diversos pagos para renovar las andas o camilla “del Lavatorio que se hizo nuevo, con ynterbencion de dicho hermano mayor”³⁹. Esta escueta referencia pudiera hacer mención ya a las nuevas imágenes de Mena, cuya compra, con toda lógica, no aparece registrada en la contabilidad de la cofradía, pues habían sido sufragadas por el contador.

Pero esta temprana datación resulta, en cualquier caso, controvertida, pues en noviembre de 1679 las esculturas se encontraban de nuevo en el taller de Pedro de Mena en Málaga, “para armarle los cuerpos”⁴⁰. No deja de resultar llamativo el excesivo tiempo transcurrido entre la supuesta adquisición de las imágenes (1675) y su devolución al escultor (1678-79). Esta constatada vuelta al taller también plantea varios interrogantes, pues si de las palabras del contador se deduce que se trataría de una reforma, su viuda hablará años más tarde de “sustitución”:

el sobredicho don Luis mando hazer para dicha cofradía dos hechuras en la ciudad de Malaga del Lavatorio de Jesus a Señor San Pedro, y auiendolas traído a esta ciudad no fueron a contento del dicho don Luis y las deuoluió a dicha ciudad de Malaga y hizieron otras, estando ya uiuiendo en la ciudad de El Puerto de Santa Maria el dicho don Luis, donde se lleuaron⁴¹.

A pesar de que el testimonio es bastante taxativo, resulta poco creíble que Mena hubiera realizado dos imágenes totalmente nuevas. Más bien cabe pensar en una segunda intervención sobre las mismas, mejorando probablemente su sistema de articulaciones para satisfacer las demandas del cliente o, como mucho, haciendo dos cuerpos nuevos reaprovechando las cabezas, pies y manos de las anteriores. Lo cierto es que ésta no sería la primera vez que un cliente de Mena quedaba insatisfecho con su trabajo. Años antes, en 1669, también se le había encomendado la realización de un *Nazareno* para la cofradía de Pasión de Lucena que, pese a la petición expresa de sus cofrades, no se entregó articulado para realizar la bendición, lo que originó un gran descontento entre éstos⁴².



Fig. 3. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Sea como fuere, esta devolución de imágenes y posterior entrega se dilató bastante más de lo deseado, por tiempo de casi dos años. Las esculturas fueron recibidas en el taller del escultor entre 1678-79, pero no serían devueltas al contador al menos hasta finales de 1680, cuando se encontraba ya en El Puerto de Santa María. En este sentido, hay que recordar que, por entonces, una terrible epidemia de peste bubónica assolaba Andalucía. La epidemia, que se creía haber entrado por Málaga a través de unos marineros contagiados, se extendió en poco tiempo por la región, alcanzando Lucena en 1679⁴³. El propio Pedro de Mena cayó entonces gravemente enfermo, tal vez afectado por la peste. Precisamente para evitar el contagio, algunas ciudades establecieron cordones sanitarios, entorpeciendo así el tránsito de personas y mercancías. Ante estas difíciles circunstancias, la demora en la entrega parece hasta una consecuencia lógica⁴⁴.

Análisis formal⁴⁵

Como va dicho, el grupo está formado por dos esculturas de *Cristo* y *San Pedro* de tamaño natural, realizadas en

madera policromada. El apóstol aparece sentado mientras la efigie genuflexa de Cristo le levanta uno de sus pies. Se está recreando el episodio del lavatorio de los pies a los apóstoles antes de la Última Cena, en el momento justo en que Pedro, sorprendido, pregunta con los brazos extendidos: “¿Tú, Señor, me vas a lavar los pies a mí?” (Jn 13, 6).

Si la tasación se corresponde con su coste real, el contador habría pagado 1.650 reales por cada hechura. A pesar de tratarse de dos imágenes de vestir, Mena no se limitó a realizar dos tallas de candelero: ambas han sido concebidas y talladas como figuras semidesnudas, cubiertas con perizoma, y enteramente policromadas. Es un punto importante éste, que da buena cuenta de las calidades que el taller de Mena podía ofrecer en los acabados, aunque tampoco cabe descartar que este particular empeño se deba, quizás, a la petición expresa del comitente, o incluso sea el resultado de la segunda estancia en el taller, momento en que además de mejorar su sistema de articulaciones también pudieron ser perfeccionadas a nivel anatómico. En cualquier caso, queda demostrado que la tipología de imágenes vestideras, tan cara a nuestro barroco, también fue practicada en el taller de Pedro de Mena, aspecto que hasta el momento había sido, cuanto menos, cuestionado.

La escultura de *San Pedro* (fig. 3) ha sido ponderada tradicionalmente como la más interesante del grupo. Su testa está excepcionalmente trabajada, demostrando las habilidades de Mena para interpretar en clave naturalista el rostro de un hombre maduro, de facciones arrugadas y ojos almendrados. La maestría en el manejo de la gubia se hace especialmente patente en los rizos de la cabellera (fig. 4). La comparación con el *San Pedro* del convento de San Antón de Granada (h. 1646-52) es bien elocuente y revela la pervivencia de un mismo tipo físico, aun manifestando la evolución del arte de Mena⁴⁶. Los pormenores del cuello se interrumpen a la altura de las clavículas, justo en la parte que será ocultada por las vestiduras, lo que tampoco es óbice para que se esboocen algunos rasgos anatómicos del torso, como el ombligo o los pliegues abdominales (fig. 5). En ambas figuras los paños de pureza son pequeños, muy simplificados, al estilo de los que trabaja el escultor en esta época. La imagen del apóstol, probablemente pensada para asentarse sobre un sencillo banco, se colocó en algún momento posterior sobre un ostentoso sillón de aspecto barroquizante. Éste se ha enriquecido en su respaldo alto con el escudo del pontífice (las llaves de la Iglesia), situado entre golpes de talla y guirnaldas de decoración floral. En realidad con este detalle se están hibridando dos iconografías de distinta naturaleza, cargando de simbolismo al pasaje evangélico en que Jesús lava los pies de un san Pedro ya *in cathedra*.

Mayores problemas plantea el análisis de la talla del *Cristo* (fig. 6). El propio Ramírez de Luque fue el primero en señalar la inferior calidad de esta imagen, ponderán-



Fig. 4. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 5. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle del paño de pureza). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

dola como obra de taller y barajando el nombre del escultor Jerónimo Gómez, que él estimaba discípulo de Mena. Desde esta perspectiva se ha abordado comúnmente el asunto, sugiriendo algunos autores una posible intervención de Miguel de Zayas. Sin embargo, este escultor, además de ser demasiado joven en el momento de su realización, no aparecerá documentado en el taller de Mena hasta 1683⁴⁷.

En cualquier caso, la intervención del taller resulta más que evidente. Aunque la cabeza del *Cristo* siga los modelos menoides, su pelo y su barba están tan simplificados y su gesto resulta tan anodino que el resultado se distancia del extraordinario nivel de calidad alcanzado por Mena en algunos de sus más célebres *Ecce Homo*. Quizás ésta fuera una de las causas del “descontento” de don Luis, quien desde luego, a juzgar por su colección, no era un lego en materia artística. Precisamente algunas de las incoherencias en la cabellera de esta imagen, como la brusca transición que se produce entre el cráneo y la melena, sea un testigo de los titubeos de los oficiales o de las correcciones de última hora, cuando no de una fractura reparada. Por otra parte, la suciedad de la policromía, especialmente manchada de adhesivo en las cuencas de los ojos, empobrece aún más su apariencia.

De todos modos, los juicios se han formulado siempre a partir de apreciaciones de la imagen vestida. Sin embargo, el examen de la escultura al completo acrecienta notablemente su valía, pues permite apreciar la impronta del maestro en la elegante composición de la figura, que adelanta su rodilla izquierda para romper la rigidez, o en sutiles caprichos anatómicos, como la talla de los vasos sanguíneos en el cuello o las arrugas en la planta de los pies (figs. 7, 8 y 9). A diferencia del *San Pedro*, la anatomía de la talla cristífera es mucho más apurada, aun recurriendo a una concepción tubular de las extremidades. No hay que

perder de vista que en el momento en que se están realizando estas esculturas, Pedro de Mena se hallaba en un período de madurez artística y plenitud profesional, reorientando su arte hacia un proceso de simplificación formal, casi de abstracción geométrica, y, por supuesto, haciendo uso —y abuso— de los oficiales de su taller.

También resulta de interés el sistema de articulaciones, que por fortuna conserva la estructura original de goznes. Ambas esculturas tienen las cuatro extremidades móviles, algo más sofisticadas en el caso del *Cristo* (fig. 10). Sus piernas presentan un corte a la altura de las pantorrillas, y ambas mitades se unen por un eje, lo que permite el giro de los pies. Las articulaciones de los brazos se encuentran a la altura de los codos, con la novedad de que, además de girar sobre sí mismos, pueden moverse arriba y abajo. Con el paso del tiempo este sistema ha perdido fuerza de sujeción y a duras penas se mantiene hoy entre cuerdas, cáncamos y hierros. Solo una articulación, la rodilla izquierda del apóstol, ha sido reparada con la inserción de nuevas piezas de madera (fig. 11).

A propósito del estado de conservación del grupo, se hace necesaria una urgente intervención que consiga frenar su lamentable deterioro. Son numerosas las grietas y fisuras que presentan las esculturas, especialmente graves en el caso del apóstol, dejando al descubierto la unión de las maderas e incluso las cabezas de las espigas. A causa de estos movimientos de la madera se han producido cuantiosas lagunas en la policromía y el aparejo, a veces ocultadas con burdos repintes. Aun así, todavía es posible apreciar la que parece ser su encarnadura original en torsos, brazos y piernas, debido a la obvia protección que suministran los ropajes, permitiendo la salvaguarda de la capa pictórica. Probablemente bajo los repintes, especialmente visibles en el rostro y cuello de Jesús, también quedan restos de esta policromía original.



Fig. 6. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 7. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Consideraciones iconográficas e iconológicas

Este conjunto constituye una verdadera rareza iconográfica, tanto dentro como fuera del arte español. En sí misma, la iconografía del Lavatorio siempre ha ocupado un lugar marginal en el arte cristiano, pese a que su presencia puede remontarse a sus mismos comienzos (sarcófagos del siglo IV) y cuenta con destacados ejemplos, como el escenográfico lienzo de Tintoretto en el Museo del Prado. Como aclara Réau, el Lavatorio de los pies venía a simbolizar el bautismo de los apóstoles, antes de recibir la Sagrada Forma, aunque en realidad el gesto hunde sus raíces en la costumbre oriental de lavar los pies a los invitados. Esta dimensión purificadora del agua también remite a la importancia concedida a las abluciones en el judaísmo y el islam⁴⁸.

Quizás una de las claves de la escasa repercusión del asunto se deba al propio sentido del pasaje evangélico, que viene a subrayar la humildad y la humanidad del Redentor. Aunque la representación de un Cristo arrod-

llado, siguiendo la tradición occidental⁴⁹, encajaba perfectamente en la retórica sensorial y emocional del arte barroco, el tema apenas halló desarrollo y, cuando lo hizo, la composición quedó reducida al mínimo, concentrando la tensión narrativa en las efigies de Jesús y san Pedro y prescindiendo del resto del Colegio Apostólico. Uno de los ejemplos más significativos se custodia en la abadía cisterciense de Heiligenkreuz, en Wienerwald (Austria), tallado en un momento tardío (1705) por el escultor veneciano Giovanni Giuliani⁵⁰. En el caso hispánico, probablemente el ejemplo de mayor empeño lo constituya el de Orihuela (Alicante), integrado por imágenes vestideras y realizado en 1758 por el célebre Francisco Salzillo⁵¹.

Con anterioridad, en la Andalucía barroca existieron al menos tres conjuntos escultóricos del Lavatorio, formados siempre por imágenes de vestir que eran sacadas a las calles durante los días de la Semana Santa. El más antiguo parece ser el que la cofradía de la Pura y Limpia Concepción de Málaga encargó en 1635 al escultor



Fig. 8. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle del cuello). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 9. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle de la planta de los pies). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Pedro Fernández de Mora⁵². Otro existió en Baeza (Jaén), que al menos desde 1651 poseía la cofradía de la Humildad⁵³. Y a estos dos habría que sumar el que Mena hizo para Lucena, el único de los tres que ha sobrevivido. En todos ellos, nacidos con una clara vocación procesional, se da un estrecho maridaje entre arte y liturgia. Desde luego, no es casual que los conjuntos lucentino y baezano realizaran su estación penitencial el Jueves Santo, el día más apropiado de la Semana Santa para representar este pasaje, sirviendo de perfecto correlato con los Oficios, de tal suerte que mientras el presbítero lavaba los pies a doce fieles en el templo, las imágenes recreaban la escena en las calles.

Conclusiones

A través de estas páginas ha quedado más o menos recompuesta la biografía de don Luis de Guzmán, un caballero de la nobleza media, perteneciente al cabildo municipal de El Puerto de Santa María, que jugó un destacado papel al servicio de la casa de Medinaceli. En Lucena, como hermano mayor de la cofradía de la Veracruz, promovió la reforma de su ermita y del corral de comedias, contratando los servicios de diferentes compañías de teatro en la década de 1670. Durante su mandato se adquirieron valiosas obras de arte para la corporación, avalando su importante papel como promotor y mecenas.

Su interés por las artes también se desprende de su faceta coleccionista. El contador del duque reunió una modesta colección de pintura, desde luego, absolutamente incomparable con los grandes conjuntos pictóricos de la aristocracia cortesana, pero que encuentra su razón de ser en un contexto periférico, alejado de la corte. La colección ha podido ser reconstruida a partir de su escri-

tura de capital, en la que se hace inventario de sus bienes. Esta tipología documental, a diferencia de los inventarios post mórtem, permite el relato en primera persona del poseedor, que en este caso introduce valiosos comentarios sobre la procedencia de algunas piezas.

De toda su colección artística destacan dos pinturas de Francisco Herrera (no identificadas) y el grupo escultórico del *Lavatorio* de Pedro de Mena. Estas tallas habían sido compradas en Málaga antes de 1678, aunque con posterioridad tuvieron que ser devueltas al taller, al no cumplir las expectativas del comitente. Hasta el momento son las primeras imágenes de vestir conservadas y documentadas de Mena. El hallazgo permite además estrechar los vínculos del escultor con Lucena, pues con éstas ya son cuatro las imágenes documentadas que realizó para la ciudad cordobesa (el *Nazareno*, el grupo del *Lavatorio* y una *Santa Rosa de Lima*), a las que habría que sumar la comisión de una quinta (*Niño Jesús*) y la intención, quizás no llevada a efecto, de encargarle una sexta (*Jesús preso*)⁵⁴.

Sin duda, las primeras obras de Mena que llegaron a la ciudad debieron de servir de revulsivo para el resto de encargos que se fueron sucediendo, lo que demuestra una vez más que durante la década de 1670 Mena se convirtió en el escultor predilecto de las élites políticas y religiosas lucentinas. A esta circunstancia contribuyó no poco la presencia en la ciudad del pintor local Bernabé Ximénez de Illescas que, en una suerte de compañía artística con el escultor, se ocuparía de suministrarle encargos a cambio del eventual encarnado de las imágenes. Todos estos elementos contribuyen a consolidar viejas y modernas atribuciones a Pedro de Mena que, de ser documentadas en un futuro, podrían elevar a casi la docena el número de obras del escultor que entonces se repartían por las iglesias y casas particulares de Lucena⁵⁵.



Fig. 10. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle del paño de pureza y articulaciones). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 11. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle de las articulaciones de las rodillas). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Escritura de capital de don Luis de Soto y Guzmán contra doña Francisca Juana de Torres y Echeverría Ponce de León (extracto de la colección artística)

1679, noviembre, 30. Lucena [traslado de 1680, agosto, 18]

Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Protocolos Notariales de Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, s/f.

En la ciudad de Lucena, en treinta dias del mes de nobiembre de mil seiscientos y setenta y nueve años, ante mi, el escriuano publico y de rentas, y testigos ynfraescritos, el señor don Luis de Guzman y Soto, vezino desta ciudad y contador mayor de los Estados del Excelentísimo Señor Duque de Medina, de Segorbe, de Alcalá y de Lerma, mi señor, y regidor y fiel executor de la ciudad y Gran Puerto de Santa Maria, a quien doy fee que conozco=

Dixo que el otorgante está tratado de casar según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, con la señora doña Francisca Joana de Torres y Echeuarria Ponce de Leon, vezina desta dicha ciudad, para lo qual se hizo escritura de capitulaciones ante mi, el escriuano, a los diez y seis deste presente mes de nobiembre y por uno de los capitulos della se tratò de que dicha señora doña Francisca Joana de Torres y Cheuarria, dissuelto el matrimonio, hauia de llebar para si y sus sucesores, la mitad de los vienes que constante dicho matrimonio adquiriesen y aumentasen, y para que mas bien se liquidase hauia de hacer el señor otorgante escritura de capital/^r de sus vienes, como consta de dicha escritura de capitulaciones a que se remite y cumpliendo lo en ella pactado otorga y declara que tiene por vienes suyos propios los siguientes—

[...]

Dos Niños Jesus de Napoles en çien ducados—
1(cald.)100 [reales]

Una imagen de Nuestra Señora del Rosario con coronas de plata, que vale mil y doscientos reales— 1(cald.)200 [reales]

Dos hechuras de talla, la una de Jesus y otra de San Pedro, que las comprò en Malaga de Pedro de Mena Medrano escultor insigne, en trecientos ducados, las quales està oy en poder del dicho Pedro/^v de Mena para aderezarles los cuerpos— 3(cald.)300 [reales]

Vn quadro de Nuestra Señora huyendo à Egipto con su marco, moldura y estofada, que esta oy en el oratorio de palacio, en ochozientos reales— (cald.)800

Otro quadro de las Bodas de Canà de Galilea, copia del original que vale çien ducados— 1(cald.)100 [reales]

Los quatro tiempos del año, copias del Vazan, que se compraron en Seuilla: valen doscientos ducados y mas— 2 (cald.)200

Vn quadro de señor San Francisco de Paula, copia del Españolto, vale çinquenta ducados— (cald.)550 [reales]

Vna lamina de Roma a modo de arco, con sus puertas para çerrarla de San Bernardo, San Geronimo, y San Juan Baptista, vale çinquenta ducados antes mas que menos— (cald.) 550 [reales]

Otra lamina original de Nuestra Madre Santa Theresa de Jesus, que es tan realçada que no tiene preçio— (cald.)000

Vn lienço de Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo y Santa Catalina de Sena, en trezientos reales— (cald.)300 [reales]

Seis lienços, uno de Jesus Naçareno,^{/r} otro de Nuestra Señora del Rosario, ôtro de Nuestra Señora de la Concepcion, otro de Nuestra Señora de los Angeles, otro del Naçimiento y otro de San Miguel, todas copias de Amberes, que valen a diez ducados cada uno— (cald.)660 [reales]

Otro lienço de Christo Cruzificado, hecho en Granada, que vale diez ducados— (cald.)110 [reales]

Dos lienços iguales, uno del Niño Jesus dormido sobre la Cruz y otro de San Juan vesando los pies al Niño Jesus con sus molduras, que valen sesenta ducados— (cald.)660 [reales]

Otros tres lienços hechos en Roma, el vno de la Historia de Loth, ôtro la historia de Herodias y el otro San Antonio de Padua, que costaron à doçe pessoas cada uno, con sus marcos de nogal y filetes dorados en nuebeçientos reales— (cald.) 900 [reales]

Dos lienços mediados, uno de Nuestra Señora de Betlem con su marco negro, copia de ôtro de Roma, y ôtro de Nuestra Señora de la Guia, con su marco de euano, que valen quatroçientos y veinte reales— (cald.) 420 [reales]

Otros tres retratos, uno de Santa Theresa, otro de Santa Rosa Maria/^v y otro de San Francisco Xabier, que valen çiento y çinquenta reales— (cald.) 150 [reales]

Ocho tablas de pintura de estudio de Amberes, con sus guarniçiones negras en quatroçientos reales— (cald.) 400 [reales]

Diez y seis laminas sobre cobre de Flandes, con sus marquitos de euano que valen ochozientos reales— (cald.) 800 [reales]

Otras dos laminas de mano de don Francisco de Herrera, con sus marquitos de euano, la vna de San Joseph con el Niño em braços, y la ôtra de señora Santa Ana con Nuestra Señora em braços, que valen quatroçientos reales— (cald.) 400 [reales]

Vna lamina grande sobre tabla con su marco negro, pintura de Flandes, historia de la Muger Adultera, en cien reales— (cald.) 100 [reales]

Un lienço con marco negro de Nuestra Señora de la Antigua, que vale seis ducados— (cald.)066 [reales]
[...]

Montan los dichos vienes, plata labrada y deudas que ban referidas trezientas y ochenta y siete mil nuebeçientos y ôchenta reales de vellon que el dicho señor don Luis de Guzman confessò ser su justo valor, antes mas que menos, y los pone por capital mediante la obligaçion que hizo por dicha escriptura de capitulaçiones para que conforme à ella se sepa si ay vienes gananciales ô nõ quando se dissuelva el matrimonio que ha de contraer con dicha señor doña Francisca Joana de Torre y Echeuarria para sastisfaçerle la mitad del dicho multiplicado según y en la forma que està obligado en la escriptura de dote, que en su fauor à otorgado ante mi, el presente escriuano, oy, dicho dia. Y asi lo declarò, otorgò y firmo, siendo testigos el licenciado don Joseph Nauarro, vicario de las/^r iglesias desta ciudad, el licenciado don Pedro Ramirez de Guzman, presuitero, y don Miguel Ramirez de Guzman, vezinos de Luzena=

Don Luis de Guzman y Soto=

Ante mi, Manuel Ximenez Tirado, escriuano—

NOTAS

- ¹ Enrique SORIA MESA, *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid, 2007, pp. 43-45.
- ² En un documento de 1675, el VIII duque de Medinaceli hablaba de “los muchos servicios que de treinta años a esta parte haveis hecho al duque mi señor padre (que santa gloria aya) y a nos”; véase nota 11.
- ³ Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPCO], Protocolos Notariales [PN] de Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, s/f. En la escritura de capital se tasaban en 66.000 reales “unas casas principales en la ciudad del Puerto de Santa María, en la calle Larga, linde por la una parte con casas de Pedro Gonçalez, y por la otra con casas de los herederos de Carlos de Leoné”. En la tasación hecha a su muerte se valoran en 9.918 ducados.
- ⁴ Duncan T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Bloomington, 2009 (2.ª ed.), pp. 48-49. Estas casas son vendidas finalmente en 1676: AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1676, leg. 2835P, fol. 663r-664r.
- ⁵ Francisco FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*, t. IX, Sevilla, 2003, pp. 107 y ss.
- ⁶ *Idem*, t. V, pp. 262-267.
- ⁷ La documentación del pleito se encuentra recogida en cuatro tomos en el Archivo Ducal de Medinaceli [ADM], Segorbe, legs. 24 y 25.
- ⁸ ADM, Comares, leg. 63, pieza 2, fols. 11 y ss.
- ⁹ En este sentido, la “alteración” de Lucena de 1651 ha sido interpretada por Molina Recio como una de las manifestaciones más tempranas de esta fricción entre los poderes señorial y local. A este respecto, además del trabajo de Domínguez Ortiz sobre las alteraciones andaluzas, son muy elocuentes las cartas publicadas por Gelabert, enviadas por algunos miembros de la oligarquía local al Consejo de Castilla, denunciando los abusos del duque. Cfr. Raúl MOLINA RECIO, “El señorío de Lucena y los Fernández de Córdoba: formación y evolución en la Edad Moderna”, en Luisfernando PALMA ROBLES (coord.), *Jornadas de Historia de Lucena* [Lucena, 23-26 noviembre 2006], Lucena, 2007, pp. 294-295; Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Alteraciones andaluzas*. Madrid, 1973, pp. 47 y ss.; Juan Eloy GELABERT, *Castilla convulsa (1631-1652)*, Madrid, 2001, pp. 275-279.
- ¹⁰ Archivo Parroquial de San Mateo de Lucena [APSM], Padrones eclesiásticos, Padrón de 1678. Sobre el palacio, véase Manuel GARCÍA LUQUE, “Un palacio para el duque: don Luis de Aragón y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654)”, en *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA 2012: “Las artes y la arquitectura del poder”*, Castellón, 2012, pp. 843-858.
- ¹¹ APSML, leg. suelto, *Licencia de enterramiento a favor de don Luis de Guzmán y Soto, heredero y sucesores* (1675), s/f., citada por Luisfernando PALMA ROBLES, “La Capilla de la Cofradía del Amor y don Luis de Guzmán y Soto”, *Campanitas*, s/n, 1998, pp. 11-14.
- ¹² Aunque el *Cristo a la columna* había sido documentado por Fernando RAMÍREZ DE LUQUE, *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria, Lucena* (ms. de 1794-1808), Lucena, 1998, p. 146, el libro de cuentas al que hacía mención no fue localizado hasta hace unas décadas por Francisco LÓPEZ SALAMANCA, “Pedro Roldán, autor del Santo Cristo de la columna joya imaginera lucentina”, *Araceli*, 98, 1988; “De un antiguo libro de cuentas de la cofradía de la Veracruz”, *Torralbo* (Lucena), s/n, 1988, pp. 40-42.
- ¹³ No está claro si este corral de comedias se construyó por aquellos años o se trataba del mismo que poseía el cabildo de la ciudad a comienzos del siglo XVII. Véase Luisfernando PALMA ROBLES, “El ayuntamiento lucentino y la casa de comedias de la Veracruz (1)”, *Columna de Esperanza*, 21, 2002, pp. 19-21.
- ¹⁴ El 29 de septiembre de 1673, Juan Ramírez y Diego de Contreras, maestros de albañilería, recibieron 1.500 reales por construir dicho camarín. AHPCO, PN Lucena, Escribanía de rentas, Juan Hurtado de Mendoza, 1673, leg. 3979, s/f.
- ¹⁵ Entre las compañías documentadas encontramos las de Domingo de la Plana (1674) [AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1674, leg. 3117P, fol. 456r-456v y 487r-487v], Alejandro Bautista (1674) [*ibidem*, fol. 1256r-1257v], Juan Manuel (1675) [*ibidem*, 1675, leg. 2068P 1233r-1233v] y Luisa López (1676) [*ibidem*, 1676, leg. 2835P, fol. 370r-370v].
- ¹⁶ En su testamento (1678) señala 19.675 reales, mientras que en su escritura de capital, redactada un año más tarde, la deuda ya asciende a 21.675. Cfr. notas 19 y 27.
- ¹⁷ Sobre las reformas en el corral de comedias y la ermita, véase Francisco SÁNCHEZ ARJONA, “El Sagrado Lavatorio: un episodio de la Pasión de Cristo para la Lucena del Seiscientos (I)”, *Torralbo*, s/n, 2011, p. 142.
- ¹⁸ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1677, leg. 2824P, fol. 636r-637v, citado por Araceli SERRANO TENLLADO, *El poder socioeconómico y político de una élite local: los regidores de Lucena en la segunda mitad del siglo XVII*, Córdoba, 2004, p. 389, n. 78.
- ¹⁹ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1678, leg. 2815P, s/f.
- ²⁰ Probablemente sería una adolescente de unos 15 años, a juzgar por cómo se habla de ella en los documentos. A pesar de todo, no hemos hallado su partida de bautismo porque debió de nacer fuera de Lucena. Lo único que podemos asegurar con certeza es que tenía menos de veinte y nueve años en el momento del enlace, pues sus padres habían contraído matrimonio por poderes en Lucena, el 13 de junio de 1650, siendo el padre natural de Málaga y vecino de Ronda. APSML, *Libro 8.º de desposorios*, fol. 237r.
- ²¹ APSML, *Libro 11.º de desposorios (1677-1686)*, fol. 74r. Aparecen como testigos don Miguel Ramírez de Guzmán y los presbíteros don Servando Rojo de Guzmán y don Pedro Ramírez de Guzmán. Por el testamento sabemos que Servando era su sobrino, hijo de su hermana María. Probablemente también existiera vínculo familiar con los otros dos.
- ²² Capitulaciones matrimoniales: AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1679, leg. 2815P, fol. 166r citadas por SERRANO TENLLADO 2004, p. 241. La escritura de dote y arras en AHPCO, PN Lucena, Autos varios, leg. 3406P, s/f.
- ²³ Don Luis de Guzmán Torres y Zúñiga se convertiría en regidor, primero (1719-31), y después en alguacil mayor (1732-37), del cabildo de Lucena. Debo esta información a la gentileza de José Manuel Valle Porras, quien la publica en un trabajo en prensa.
- ²⁴ PALMA ROBLES 1998, p. 14.
- ²⁵ AHPCO, PN Lucena, Autos varios, leg. 3406P, s/f. Tras las escrituras de dote y arras y la de capital, se encuentra la liquidación de los bienes del difunto en Lucena, El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera. Entre la selección de bienes muebles que se hizo en Lucena para costear los 68.045 reales correspondientes a la dote de la viuda, apenas se mencionan objetos de interés artístico: “dozena y media de lienzos de diferentes pinturas/ seis laminas pequeñas/ vn San Antonio y vn San Francisco de talla de tres cuartas de alto”.
- ²⁶ El fuero cordobés no contemplaba este derecho de las mujeres, por lo que fue una costumbre bastante extendida entre la élite lucentina; véase SERRANO TENLLADO 2004, p. 245.
- ²⁷ AHPCO, PN Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, escritura de capital, s/f. La escritura original se encuentra en el protocolo de 1678-1679 del escribano Manuel Jiménez Tirado (leg. 2815P, fol. 176r-184r), que es la que cita Serrano Tenllado 2004, p. 423.
- ²⁸ “Tres arcabuzes, dos de llaves de Simon armero del Rey, y la otra hecha en Barcelona [...] Vn trabuco, llave y cañon de Laçarin Cominás el Milanés [...] Dos carabinas, una grande de llave de rueda y otra de cinta de llave española [...] Vn espadín de plata con su ója de Toledo y guarniciones de tabali de plata, correspondiente al espadín, todo hecho en Milan, grabado à figuras [...] Dos espadas de cinta con sus ójas de Toledo”.
- ²⁹ Extractado en el apéndice documental.

- ³⁰ Duncan T. KINKEAD, "Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, 17, 1989, p. 120.
- ³¹ RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146.
- ³² Ángel AROCA LARA, "Escultura (Lucena)", en Francisco Solano MARQUÉS CRUZ (coord.), *Los Pueblos de Córdoba*, vol. III, Córdoba, 1993, p. 878; Francisco LÓPEZ SALAMANCA, *Sobre las antiguas cofradías lucentinas*, Lucena, 1995, p. 9; Alberto VILLAR MOVELLÁN (dir.), *Guía artística de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, 1995, p. 605; Juan DOBADO FERNÁNDEZ, "Lucena. Cofradía de la Santa Fe. Patrimonio artístico", en Juan ARANDA DONCEL y Alberto VILLAR MOVELLÁN (dirs.), *La Pasión de Córdoba*, t. V, Sevilla, 2000, p. 291; Alberto VILLAR MOVELLÁN, María Teresa DABRIO GONZÁLEZ y María Ángeles RAYA RAYA, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla-Córdoba, 2005, p. 497; José Luis ROMERO TORRES, "La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad artística", en Esther FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.), *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II, Sevilla, 2004, p. 433; José Policarpo CRUZ CABRERA, "La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad", en *Antigüedad y excelencias*, catálogo de la exposición, Bilbao, 2007, p. 127.
- ³³ Ricardo de ORUETA y DUARTE, *Pedro de Mena*, Madrid, 1914 [reed. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1988]; Janet A. ANDERSON, *Pedro de Mena. Seventeenth-century Spanish sculptor*, Londres, 1998 [tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1970]; Lázaro GILA MEDINA, *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*, Madrid, 2007.
- ³⁴ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1678, leg. 2815P, s/f (23 de julio de 1678). La cursiva es nuestra.
- ³⁵ RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146. AHPCO, PN Lucena, Oficio de Juan de Aguilar, 1701, leg. 2569P, fols. 5r-8r.
- ³⁶ En Lucena cada paso se confiaba a un cuadrillero, encargado del cuidado y exorno de la imagen, y de la búsqueda de "santeros" (portadores) que lo sacaban en procesión.
- ³⁷ Luisfernando PALMA ROBLES, "Lucena. Cofradía de la Santa Fe. Historia", en ARANDA DONCEL y VILLAR MOVELLÁN (dirs.) 2000, p. 287.
- ³⁸ En 1666 se pagan 200 reales a Juan de Céspedes por pintar "las hechuras de Jesús y San Pedro, que es un paso que llaman del Lavatorio"; RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146.
- ³⁹ APSML, *Quentas de la Santa Beracruz. Año 1666 hasta el de 1736*, fol. 62r. La cursiva es nuestra. El libro parece haberse extraviado del archivo parroquial, por lo que hemos consultado la reprografía que posee Luisfernando Palma Robles, a quien agradecemos la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo.
- ⁴⁰ Así aparece en la escritura original, aunque en el traslado de la escritura se sustituyó por "aderezarle los cuerpos". Cfr. nota 27.
- ⁴¹ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Juan de Aguilar, 1701, leg. 2569P, fol. 5r. La cursiva es nuestra.
- ⁴² La carta fue publicada por vez primera por Francisco de Paula VALLADAR, "Más noticias acerca de Pedro de Mena", *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 410, Granada, 30 de abril de 1915, pp. 169-172. Un análisis de la misma en Manuel GARCÍA LUQUE, "A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: el pintor Bernabé Ximénez de Illescas", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-12, pp. 281-309.
- ⁴³ Francisco LÓPEZ SALAMANCA, *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Lucena*, pp. 803 y ss. [publicada en fascículos en la revista *Araceli* (Lucena). Las páginas citadas se publicaron en los números 151 y 152 (2008)].
- ⁴⁴ ORUETA y DUARTE 1914, pp. 83-85.
- ⁴⁵ Debo agradecer a la cofradía de la Santa Fe, en las personas de Domingo García Guardañó, Juan Carlos Martos y Felipe Egea, la oportunidad que me brindaron de poder estudiar de cerca ambas tallas.
- ⁴⁶ AROCA LARA 1993, p. 878.
- ⁴⁷ José Luis ROMERO TORRES, *La escultura del Barroco* [col. Historia del Arte de Málaga, t. X], Málaga, 2011, p. 82.
- ⁴⁸ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, vol. II, Barcelona, 1996, pp. 422-425.
- ⁴⁹ En el arte bizantino, en cambio, se acostumbró a representarlo en pie. *Ibidem*.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 425.
- ⁵¹ Germán RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*, Madrid, 2007, pp. 204-205.
- ⁵² Andrés LLORDÉN SIMÓN (O.S.A.), *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (siglos XV-XVIII)*, Ávila, 1960, pp. 209-210; Andrés LLORDÉN SIMÓN, (O.S.A.) y Sebastián SOUVIRÓN UTRERA, *Historia documental de las cofradías y hermandades de la ciudad de Málaga*, Málaga, 1969, pp. 451-471; Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ, "La Pasión según Andalucía", en Esther FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.), *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II, Sevilla, 2004, p. 155.
- ⁵³ Desaparecido en 1936. Era el paso que daba el nombre a la cofradía, pues según se declara en los estatutos (1563) "dicha procesión se ha de hacer en reverencia de la Humildad que Nuestro Señor Jesucristo tuvo con sus discípulos después de haber cenado con ellos e humillarse para lavarse los pies"; Rafael RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, José Policarpo CRUZ CABRERA y Damián CRUZ MARTÍNEZ, *Historia documental de las hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza (Jaén)*, Baeza, 1997, pp. 152, 162, 187 y 189.
- ⁵⁴ GARCÍA LUQUE 2011-12, pp. 281-309 y "Una Santa Rosa perdida de Pedro de Mena", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 1, 2012, pp. 72-76.
- ⁵⁵ *Ibidem*. Entre las atribuciones históricas, nos referimos al *Niño Jesús* y al *San Juanito* que RAMÍREZ DE LUQUE (1998, p. 146) pudo ver en casa de don Antonio de Mora, conde de Santa Ana (en paradero desconocido), y al *San Pedro Alcántara* conservado en el convento franciscano de la Madre de Dios. Entre las atribuciones recientes, un *Jesús de la Humildad* y una *Dolorosa* de vestir para la archicofradía del Carmen, conservados en la parroquia homónima.