

# TEMAS Y FORMAS HISPÁNICAS: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Carlos Mata Induráin y Anna Morózova (eds.)





## DOS ESCULTURAS ESPAÑOLAS EN MOSCÚ: NUEVOS ESTUDIOS

*Svetlana Morózova*  
*Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin, Moscú*

Deberíamos decir, antes que nada, que quien esto escribe no es especialista en el arte español. Entrar en un campo tan peculiar como la escultura policromática en madera sin conocer el idioma español nos excluye del conocimiento profundo de las características de este tipo de arte, y es inevitable que eso afecte a la calidad de este estudio. Además para la atribución de la autoría no basta solo con conocer las tendencias estilísticas y las características de los maestros, sino que es necesario también entender otros detalles más pequeños y las peculiaridades técnicas. Las preguntas que presentamos en este trabajo no pueden ser contestadas sin el conocimiento de obras parecidas. En esta situación, estamos limitados a los libros y los recursos de Internet, y son inevitables algunos datos de origen no especificado que nos permitan construir una línea estricta de evidencias. Pedimos, por tanto, disculpas anticipadas. El objetivo de esta publicación es hacer conocer las obras del museo de Moscú en su país de origen y, si es posible por parte de los colegas españoles, dar una respuesta y consejos importantes para la atribución.

La mayor dificultad para investigar sobre la escultura española es en que en Rusia contamos con pocos trabajos. En la colección del Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin este grupo está formado por esculturas en madera que representan a santos españoles y se caracterizan por un considerable naturalismo. Las obras han sido poco estudiadas. En esta contribución presentaremos solo dos escul-

turas, las más notables de este grupo, que son «María Magdalena» y «San Pedro Mártir». Las dos obras provienen de las adquisiciones más tempranas y de tiempo en tiempo son expuestas en las salas del museo.

#### I. «MARÍA MAGDALENA»

La «María Magdalena» llegó al museo en 1919 procedente de la colección de A. I. Fedorov, de quien no tenemos información. Solo sabemos que a finales del siglo XIX algunas esculturas aparecen en varias colecciones privadas que después de la Revolución quedaron perdidas. La escultura fue inventariada como obra de autor desconocido del siglo XVII<sup>1</sup>. En la última década del siglo pasado, «María Magdalena» fue atribuida en el museo al círculo del escultor granadino Pedro de Mena (1628-1688). De hecho, firmada en 1664, la escultura de esta santa fue hecha en Málaga y es bien conocida por los historiadores del arte: debido a su perfección artística, constituye un elemento clave en la evolución de la escultura y también un punto de referencia en el desarrollo de la escultura barroca española. Con 171 cm de altura y tallada en cedro, fue diseñada para la casa de los jesuitas en Madrid<sup>2</sup>. El rostro cansado de Magdalena conserva todavía algunos rasgos de belleza. Su cuerpo y sus piernas están cubiertos hasta los tobillos con un vestido tejido con hojas de palma. Su cabeza, brazos y pies fueron tallados con perfección impresionante. En cuanto a su postura, María Magdalena da un paso adelante con su pie izquierdo y aprieta su mano derecha contra su pecho, expresando un movimiento espiritual hacia el crucifijo, que tiene en su mano izquierda. El cabello suelto, que parece mojado y pesado, cae en mechones; este tipo de representación del cabello es característico de las obras de Pedro de Mena.

La escultura estuvo en Madrid y fue copiada por el mismo Mena y por sus seguidores. Así, la escultura «María de Egipto» del Museo Nacional de Escultura en Valladolid, que tiene 101 cm de altura, es atribuida a escultores castellanos del siglo XVIII, ya sea Luis Salvador

<sup>1</sup> Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin, núm. de inventario Ck 19.

<sup>2</sup> Museo Nacional del Prado, Madrid, núm. de inventario E577.

Carmona (1709-1767), ya a Juan Pascual de Mena (1707-1784)<sup>3</sup>. La imagen de María de Egipto es tan cercana iconográficamente a la de María Magdalena, que ambas pueden ser confundidas. Las dos están representadas por los escultores con vestidos tejidos con hojas de palma, descalzas, cansadas, con el cabello largo y suelto, dedicándose a la soledad de la oración y contemplando el crucifijo o la calavera o leyendo las Sagradas Escrituras. Los investigadores consideran que la Magdalena de Pedro de Mena fue el prototipo para las esculturas del siglo XVIII. De hecho, el gesto se desarrolla frontalmente y el movimiento hacia adelante empieza con el pie izquierdo. La mano derecha está apretada contra el pecho. La similitud en los detalles se nota en el diseño parecido del nudo del cinturón. Las líneas delicadas del rostro y las manos que transmiten cansancio aquí ceden su espacio a formas más gruesas.

Pero Mena no fue el primero en descubrir esta iconografía. Sus raíces hay que buscarlas en la escuela castellana y en el arte de sus grandes representantes como Gregorio Fernández y su círculo<sup>4</sup>. A la mano de Gregorio Fernández se atribuye la escultura de María Magdalena que se encuentra en la iglesia de san Miguel y san Julián en Valladolid. También es interesante la escultura de la Catedral de santa María de la Redonda en Logroño. De una fuente desconocida por nosotros en Internet, la escultura de «María Magdalena penitente» está datada alrededor de 1550 y es considerada como obra del tallador castellano Gaspar Becerra Padilla (1520-1568).

Es obvio que este tipo de imagen de María Magdalena puede ser tradicionalmente castellana. Notaremos que, como regla general, las esculturas fueron hechas para los jesuitas, que aparecen en Valladolid en 1543. Pero no se sabe cuándo aparecen por primera vez ese tipo de imágenes. Si nos remontamos a la época del Renacimiento, vamos a encontrar precedentes de María Magdalena en el arte europeo.

<sup>3</sup> Museo Nacional de Escultura, Valladolid, núm. de inventario CE2862. Ver «Una obra de Juan Pascual de Mena en el MNE de Valladolid», 30 de marzo de 2007, disponible en <<http://www.lahornacina.com/curiosidadesegipciaca.htm>>.

<sup>4</sup> Se le considera el autor de la escultura de María Magdalena de la capilla de san Miguel y san Julián en Valladolid, que fue la Casa Profesa. Como precedente de la estatua de Pedro de Mena se pone como ejemplo una obra de un maestro desconocido de la iglesia de la Trinidad en Madrid. Ver Orueta y Duarte, 1914, pp. 12-13; *Actas del Simposio Nacional «Pedro de Mena y su época»*, 1990, pp. 389-390; Martín González, 1990, p. 636; Nicolau Castro, 1991, pp. 102-103; Bustamante García, 1993, p. 250; Sureda, 1997, p. 384.

En Italia, a mitades del siglo xv, Donatello creó una escultura en madera de María Magdalena<sup>5</sup>. Su imagen está cubierta por su cabello y ella dobla sus manos hacia el pecho en un gesto de oración; está fue copiada por los compatriotas del maestro<sup>6</sup>. En Baviera, en el sur de Alemania, Georg Erhart (1470-1540) creó en los años 1515-1520 una escultura de María Magdalena con sus manos dobladas en oración, pero hacia un costado y debajo de sus senos. La blancura de su piel destaca por su brillo, así como el cabello dorado y ondulado<sup>7</sup>. María de Egipto y la imagen formada más tarde de santa Inés son presentadas con el pelo cubriendo su desnudez.

Parece que en España este tipo de imagen no correspondía a las normas morales de aquel entonces. En su momento, en la escultura, se encontró una solución muy buena en la parte plástica consistente en la imitación de un vestido hecho de hojas de palma. Como regla general, ese vestido es muy largo y alcanza los tobillos. El vestido tiene un cinturón, hecho de un cordón, que se amarra en el frente formando un nudo, siempre con el mismo diseño. También hay que notar la variedad de realizaciones artísticas del tejido y de la tela. Puede estar completa, como en la escultura de Mena, o mostrar el desgaste a causa de las largas oraciones de rodillas, como en la escultura del siglo xviii, o también puede tener remiendos. En una de las obras atribuidas a Gregorio Fernández y guardada por las Descalzas Reales (Madrid) los remiendos son diferentes: en una rodilla hay un dobladillo interior, y en la otra, uno exterior. No sabemos quién halló, y cuándo, esa solución, y si fue desarrollada precisamente en la

<sup>5</sup> Donatello, «María Magdalena penitente» (1454-1455), madera, tallado. Museo Nazionale del Bargello, Florencia (Italia). Para el personaje de María Magdalena en la literatura, remitimos a la obra de fray Pedro Malón de Echaide *La conversión de la Madalena*, que cuenta ahora con una edición moderna (2014) a cargo de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin.

<sup>6</sup> Por ejemplo, en el Museo del Louvre está guardada una estatua de terracota de santa María Magdalena, hecha en Florencia en el cambio de los siglos xv-xvi (número de inventario Campana 18), y un tondo de mayólica del taller de della Robbia «Santa María Magdalena» (número de inventario OA 1943).

<sup>7</sup> Según los autores del catálogo, la estatua (número de inventario RF 1338) proviene de la iglesia dominica de santa María Magdalena en Augsburgo, donde fue colgada del techo y apoyada de dos ángeles. Ver *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, 2006, pp. 348-349.

escultura, pero en la pintura no encontramos ejemplos parecidos<sup>8</sup>. Así, la imagen de María Magdalena apretando su mano derecha contra el pecho, con un crucifijo en la mano izquierda y vestida con hojas de palma, en el presente es considerada una imagen castellana. El gesto de apretar la mano derecha contra el pecho lo podemos encontrar en la pintura de la segunda mitad del siglo xvi en el arte de Tiziano en Italia y de El Greco en Castilla. La «María Magdalena» de El Greco fue pintada en los años 1576-1577 en Toledo<sup>9</sup>. A primera vista notamos que las esculturas del museo de Moscú guardan mucho parecido en su plástica y en sus proporciones con las imágenes de El Greco.

La de María Magdalena se caracteriza por una cabeza más pequeña y por los potentes músculos del antebrazo. Es posible que, siguiendo la tradición, la interpretación del cuerpo cansado a causa de los ayunos y las oraciones muestre una musculatura potente, que era característica de los predecesores (Donatello, en la escultura de esa santa, trabaja mucho los músculos para que parezcan tensos); de esta forma, el maestro desconocido, en su deseo de encarnar los músculos de debajo de la piel, hizo que el cuerpo parezca muy masculino. El gesto tampoco es común; este tipo de gesto no lo podemos encontrar en ninguna de las esculturas antes mencionadas: María Magdalena sostiene el crucifijo con las dos manos, moviéndolas un poco hacia la derecha. Tiene la cabeza agachada y parece como si la volviese a la izquierda, fijando su mirada en el crucifijo (ahora perdido). Su vestido es un poco más corto que el de las Magdalenas del círculo Becerra Padilla-Fernández-Mena. Expresivo parece el desgaste del vestido en las rodillas. Si en otras esculturas españolas el énfasis se ponía en el paso del pie izquierdo, en nuestro caso la santa está parada, coincidiendo más en esto con la Magdalena de Donatello de los años 1454-1455. Prestemos atención a la base de la escultura de Donatello: esa base imita con el grabado un bloque hecho de madera. No conocemos las especificaciones de la técnica del maestro italiano, pero la base de la escultura del museo de Moscú consiste en una parte inferior añadida a la de arriba, que corresponde con los contor-

<sup>8</sup> Otra solución —vestido de hojas de palma— se encuentra en la imagen de «María Magdalena» de Tomás de Sierra en la capilla-reliquia de la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid).

<sup>9</sup> El cuadro se encuentra en Budapest (Hungría).

nos de un bloque de madera, y también esa base fue cortada junto con los pies de la escultura.

La mímica expresada en el rostro es indiferente. Y si esta no es una obra artística de un escultor desconocido del siglo XVIII, entonces veremos qué argumentos podemos proponer para datarla en la primera mitad del siglo XVII.

En el pasaje dedicado a las Magdalenas de Pedro de Mena y de Gregorio Fernández, María Elena Gómez Moreno indica que las estatuas de Mena y las de Valladolid han sido hechas para las iglesias de los jesuitas y son de tipo idéntico, aunque hay diferencias técnicas<sup>10</sup>. Desafortunadamente, no disponemos de estudios que describan en detalle la técnica de producción de esas y otras esculturas españolas en madera. Sin embargo, aunque no tenemos la posibilidad de comparar las técnicas, creemos importante describir en detalle las especificaciones constructivas que encontramos en el curso de los estudios visuales de nuestra escultura y por medio de una radiografía, hecha en el laboratorio de estudios de métodos físicos del Museo Estatal de Bellas Artes por su jefe, Y. V. Piterei.

Para la producción de la escultura, según los estudios visuales, se usó madera de coníferas, probablemente pino, que era característico de España desde el Medievo<sup>11</sup>. Las manos fueron talladas en haya.

La escultura fue ensamblada de varios pedazos de madera. Es visible la costura vertical en cada lado que mantiene unidas las mitades delantera y trasera de la figura. La parte de arriba de la base fue tallada junto con las piernas. En la coronilla se nota una marca característica de sujeción del bloque de madera en torno al banco horizontal utilizado para el tallado desde el medievo. Los brazos están ensamblados en tres partes: hombros, antebrazo y mano. El talón de uno de los pies fue tallado de un pedazo de madera pequeño y pegado. No encontramos dentro de la escultura elementos metálicos. La parte de abajo de la base fue pegada y sujeta con clavos. Todavía no comprendemos bien cómo fue tallada la parte inferior del vestido —la radiografía detecta encolados de las diferentes piezas de madera, pero la línea horizontal en la radiografía es producto de la acumulación de pintura mientras tonificaban la escultura desde dentro. Los dedos de

<sup>10</sup> Ver Marette, 1961.

<sup>11</sup> Ver Marette, 1961.

la mano izquierda fueron añadidos más tarde y tienen estructuras metálicas.

Como muestra la radiografía, dentro de la cabeza de la escultura hay una cavidad de forma esférica; resulta que desde dentro fue hecho un agujero en cual montaron una esfera de material de contraste radiográfico. Los ojos, aparentemente, fueron hechos de vidrio. Para pegarlos usaron masilla, que emplearon también para tapar las costuras de dentro y de fuera, detalle que está comprobado por los resultados de la radiografía. En la radiografía también se nota un agujero lleno de una sustancia densa; el hueco baja desde la coronilla hacia abajo en diagonal.

En el proceso de restauración, llevada al cabo en los años 1997-2007 por nuestro experto restaurador B. S. Sergeev, fueron descubiertas muchas inscripciones de diferentes tiempos. En la base fue removida la capa de laca de color marrón oscuro, que parecía betún, y quedaron al descubierto líneas horizontales pintada en colores marrón y verde (ejemplos de esto mismo existen en esculturas europeas del siglo XVI). También fue dañada por adiciones más tardías la capa de pintura del rostro. La pintura de la estera se conservó mejor aunque hay algunas pérdidas. La estera y los pintados sobre ella y los desgastes fueron hechos muy expresivamente sobre la superficie un poco ondulada. Más daños sufrió la pintura del cabello, que fue renovada en varias ocasiones. En muchas partes el tinte de color marrón tapa la capa auténtica, que está pintada sobre una fina capa artística de yeso. El tinte fue removido pero las capas más antiguas quedaron de color marrón. Encontramos residuos de oro, lo que nos hace pensar que el cabello fue dorado.

Todavía no tenemos con qué comparar los resultados de nuestro estudio. Solo podemos atrevernos a suponer que los fragmentos de pintura que fueron destapados corresponden por su naturaleza de rendimiento a la tradición del Medioevo y a la época renacentista, cuando Judas se pintaba con el pelo rojo y el de Magdalena era dorado. No está claro cuando empezaron a pintar a Magdalena con cabello castaño. En las publicaciones en general no se indican los tamaños ni los materiales de las esculturas, por no mencionar los estudios de la policromía. En nuestro arte las Magdalenas y las Marías son de pelo oscuro. Si en nuestro caso ese tono de pelo es más nuevo, entonces ¿puede ser ese también el caso de otras «Magdalenas»?

Desafortunadamente hay más incógnitas que conocimiento. Por ejemplo, cuando se habla de la escultura en madera barroca, para hacerla más expresiva se usaban injertos hechos de otros materiales; por ejemplo, se injertaban ojos de vidrio pintado en el interior de una forma esférica o semiesférica, pero no se especifica cuándo comienza el uso de esas incrustaciones, si existe un ejemplo más temprano de uso de ese método. ¿Podemos atribuir la escultura del Museo Estatal de Moscú a la escuela castellana? Por su naturaleza y el carácter de la policromía, por la mirada ausente y una postura algo restringida, podríamos suponer que se trata de una obra de la primera mitad del siglo xvii. Pero eso es solo una suposición. Es necesario hacer más estudios.

Debemos notar también que, para las esculturas paradas del siglo xvii, hubo dos tamaños más comunes: hay piezas de un metro de altura, aproximadamente, o bien piezas de estatura humana. Ese patrón lo podemos explicar como desarrollo del retablo en España con su estricto marco arquitectónico y una clara articulación de las células espaciales, y a menudo la combinación de estas dos dimensiones. La «María Magdalena» de Moscú está hecha con el mismo cuidado en todas sus partes, lo que no excluye su función como una estatua exenta. No sabemos si pudieron ser usadas estatuas de tamaño pequeño en los pasos, porque solo encontramos menciones de esculturas de estatura humana.

## 2. «SAN PEDRO MÁRTIR»

La segunda estatua en la colección del Museo Estatal de Moscú es la escultura de un santo, que es reconocido tradicionalmente como «San Pedro Mártir»<sup>12</sup>. La estatua llegó al museo en noviembre de 1924 del fondo estatal de museos y proviene de la colección de Ivan Davidovich Morozov<sup>13</sup>. Si María Magdalena fue una de las santas más veneradas en la España del siglo xvii (fue patrona de muchas iglesias y encarnaba un deseo de arrepentimiento espiritual), san Pedro de Verona (1206-1252) fue un pastor dominico tildado por los

<sup>12</sup> Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin, núm. de inventario Cк 26.

<sup>13</sup> Ivan Davidovich Morozov (aprox. 1883-1940, Rínsk) procede de una familia de comerciantes e industriales. Ver Filatkina, 2011, pp. 426-427. No se conoce si Ivan Davidov estuvo en España, solo sabemos que durante varios años estuvo en Liverpool haciendo unas pasantías. Ver Filatkina, 2011, p. 125.

españoles como inquisidor. Uno pensaría que el culto a este santo tendría que ser popular, pero no encontramos su imagen entre otras esculturas españolas reproducidas. Sin embargo, la imagen de san Pedro Mártir se encuentra a menudo en la pintura de la época del Renacimiento en Italia<sup>14</sup>. También la imagen del santo existe en obras de Pedro Berruguete<sup>15</sup>. El único ejemplo de escultura del santo es la estatua en su tumba en la capilla de Portanario en Italia, aunque no hemos podido encontrar información más detallada.

San Pedro de Verona es presentado siempre con ropa de monje dominico y con un ancho cuchillo de carnicero en la cabeza. En nuestro caso el vestido dominico ha sido sustituido por un vestido más lujoso pintado «al estofado» (dorado). La pintura del manto imita una tela blanca decorada con estrellas doradas tanto en el exterior como en el interior. La capucha es oscura y su pintura imita una tela más fina adornada con un delgado dibujo dorado. El atributo del santo ha desaparecido, pero en la cabeza se encuentra un corte donde todavía quedan restos del adhesivo, lo que podría indicar la fijación de algún atributo, en el caso de que sea ese Pedro. Sin embargo, la ausencia de este atributo hace que la atribución sea solo supuesta.

A diferencia de lo que sucedía con la imagen de María Magdalena, esta otra estatua fue reproducida en 1960 por Ksenya Mijailovna Malitskaya, quien reconocía que era «más valiosa artísticamente»:

El rostro joven es el típico de un español sureño en el que se siente la mezcla de sangre mora. Ojos grandes oscuros medio cerrados, mirando debajo de las cejas, llenos de sufrimiento y aflicción del alma. Maravillosamente contorneada, la boca está entreabierta. Expertamente modelada, la cara está pintada verídicamente: el tono de la piel es oscuro, se destacan los labios rojos y el azul de las mejillas bien afeitadas. El pelo negro y grueso forma una tonsura<sup>16</sup>.

Malitskaya relaciona esta escultura con la escuela sureña y la considera obra de José de Mora (1642-1724):

<sup>14</sup> Fra Angelico, altar de San Marco (1440), Hampton Court (Reino Unido); Ambrogio Bergognone, «Pedro Mártir y una donante», Museo del Louvre, París; la primera puerta del políptico del monasterio de Pavía.

<sup>15</sup> Pedro Berruguete, «San Pedro Mártir» (1493-1499), Museo del Prado, Madrid.

<sup>16</sup> Malitzkaya, 1960, p. 45. Malitzkaya considera esa escultura una estatua del siglo xvii.

Varias características relacionan nuestra estatua con las obras de José de Mora: las proporciones finas, la cabeza pequeña, el elegante rostro ovalado, un tratamiento especial del pelo con gruesos mechones que parecen hechos de bronce, la ondulación flexible de la ropa, que no parece ser hecha de madera, sino de tela impregnada con pegamento. Por último, algunas superficies. De las obras de José de Mora la estatua es más cercana a su «Antonio de Padua», que está en una colección privada en Granada. Todo esto nos hace considerar que la escultura de Moscú es obra salida de los talleres de José de Mora<sup>17</sup>.

Para comprobar o refutar esta atribución, como en el caso de «María Magdalena», hay que hacer comparaciones más detalladas y estudiar la técnica de fabricación<sup>18</sup>. La radiografía de esta segunda escultura todavía no ha sido hecha, pero a día de hoy podemos presentar algunos datos preliminares de los que disponemos gracias al estudio visual de la estatua así como del proceso de restauración y fortalecimiento del yeso y de la capa de pintura, llevados a cabo por el restaurador del museo V. Filyaushkin.

En la parte frontal de la base, en el lugar de escisión se nota la madera de coníferas, probablemente de pino. La parte posterior fue tallada, pero no fue pintada con tanta precisión, lo que nos hace pensar que la escultura fue parte del conjunto de un retablo. La restauración llevada a cabo en el museo permitió conocer características constructivas de la estatua, que fue ensamblada de muchos pedazos, con fragmentos y clavos que los sujetan (reproducimos el esquema de esos clavos). El yeso, el oro y la pintura fueron colocados encima de una tela que sirvió como base, algo que era común en el siglo xvii. Además, en la parte posterior, en el manto está pintada con un cepillo una marca de color marrón en forma de rueda con dos colas hacia arriba y hacia abajo y con pequeñas viñetas. Esta marca parece un sello, y esperamos que su reproducción nos ayude a definir nuestro estudio con mayor precisión.

<sup>17</sup> Malitzkaya, 1960, p. 48.

<sup>18</sup> Algunos estudios visuales de la técnica de fabricación de la escultura de madera están en la recopilación dedicada a los problemas del arte de Pedro de Mena: *Actas del Simposio Nacional «Pedro de Mena y su época»*, 1990.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Simposio Nacional «Pedro de Mena y su época»*, Granada / Málaga, Junta de Andalucía, 1990.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *El siglo XVIII. Clasicismo y Barroco*, Madrid, Sílex Ediciones, 1993.
- Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Paris, Somogy Édition / Musée du Louvre Éditions, 2006.
- MALÍTZKAYA, Xenia Mikháylovna, «Ispanskaya statuya xvii v. v gmii», en *Soobscheniya GMI im. A. S. Pushkina*, vip. 1, Moskva, Izdatelstvo Akademii khudojstv SSSR, 1960, pp. 45-48 (en ruso).
- MARETTE, Jacqueline, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, Paris, A. et J. Picard, 1961.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1990.
- NICOLAU CASTRO, Juan, «Pedro de Mena, en su centenario», *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 26, 1991, pp. 97-115.
- FILATKINA, Natalia A., *Dinastiya Morozovikh: liza y sud'bi*, Moskva, 2011 (en ruso).
- Malón de Echaide, Pedro, *La conversión de la Madalena*, ed. de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2014.
- ORUETA Y DUARTE, Ricardo de, *Pedro de Mena*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.
- SUREDA, Joan, *Los siglos del Barroco*, Madrid, Akal, 1997.
- «Una obra de Juan Pascual de Mena en el MNE de Valladolid», 30 de marzo de 2007, en <<http://www.lahornacina.com/curiosidadesegipciaca.htm>>.

## ILUSTRACIONES



*Ilustración 1. Escultor anónimo, «Santa María Magdalena», España, siglo XVII.  
Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin (Mosú)*



*Ilustración 2. Escultor anónimo, «Santa María Magdalena», España, siglo XVII.  
Vista desde atrás*



*Ilustración 3. Escultor anónimo, «Santa María Magdalena», España, siglo XVII.  
Base. Vista de costado*



*Ilustración 4. Escultor anónimo, «Santa María Magdalena», España, siglo XVII.  
Fragmento. Rodillas*



*Ilustración 5. Escultor anónimo, «Santa María Magdalena», España, siglo XVII.  
Radiografía de la parte superior de la escultura*



*Ilustración 6. «San Pedro Mártir» (San Pedro de Verona), España, siglo XVII.  
Museo Estatal de Bellas Artes A. S. Pushkin (Moscú)*



*Ilustración 7. «San Pedro Mártir» (San Pedro de Verona), España, siglo XVII.  
Fragmento. Cabeza*



*Ilustración 8. «San Pedro Mártir» (San Pedro de Verona), España, siglo XVII.  
Vista desde atrás con la tabla superior quitada*

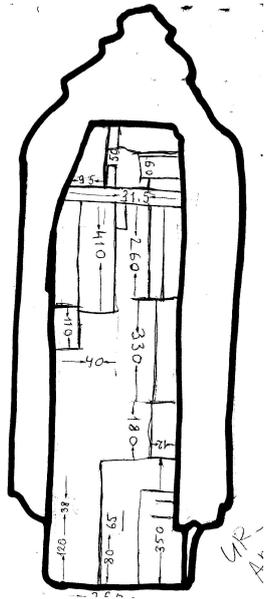


Ilustración 9. «San Pedro Mártir» (San Pedro de Verona), España, siglo XVII.  
Esquema detallado de las maderas que forman el armazón



Ilustración 10. «San Pedro Mártir» (San Pedro de Verona), España, siglo XVII.  
Señal del escultor (¿?) en la capa