

# MUSEO DE ARTE SACRO DE LA ABADÍA CISTERCIENSE DE SANTA ANA

## El triunfo del barroco donde el tiempo se detiene

Juan Antonio Sánchez López\*

Considerado desde siempre el arte de la magnificencia, el esplendor y el aparato por excelencia, el Barroco es, quizás, una de las corrientes artísticas que han marcado con una mayor brillantez y versatilidad de formas y contenidos el contexto cultural del continente europeo, desbordando con gallardía los límites físicos del mismo para extender sus raíces, siempre frondosas y exuberantes, hasta las más insólitas y recónditas latitudes de la Tierra. Del mismo modo, la esencia de lo barroco suele definirse, con frecuencia, recurriendo a la siempre sugerente metáfora que reconoce en él la imagen conclusiva de un poliedro fascinante, similar a la piedra preciosa tallada con pulcritud y provista de multiplicidad de caras, en cuyas facetas se reflejan por igual una pluralidad cuasi infinita de horizontes fantásticos, estéticamente vislumbrados y disparados a los restantes sentidos corporales de la mano de la correspondencia e integración de las Artes. Luces y sombras de lo barroco que, en definitiva, pueden abarcar, ya sea por separado o simultáneamente, sin contratiempos ni fisuras, aspectos tan contradicto-

rios, y aún irreconciliables, como lo maravilloso y lo terrorífico, lo sublime y lo horripilante, lo hermoso y lo grotesco, lo sutil y lo morboso, lo exquisito y lo repugnante, lo deslumbrante y lo vulgar, lo fingido y lo verdadero, en suma. Pero tampoco es menos cierto que el Barroco asume en calidad de propio otro rasgo inherente a sí mismo, cual es su voluntad de prestar sus servicios y ligar consustancialmente sus recursos a un prioritario objetivo, cual sería la exaltación y manifestación de las majestades divina y terrenal.

En este sentido, conviene volver a recordar cómo en los Estados de la órbita católica, el signo de lo barroco se adhiere a cuantas manifestaciones artísticas suceden al triunfo de la Reforma de la Iglesia de Roma. Al instrumentalizarse y manipularse las capacidades comunicativas y retóricas de aquéllas, en aras de su reconversión en medio preferencial de propaganda y herramienta de control y dominio ideológico, los agentes de la persuasión barroca contemplan en las creaciones plásticas el primero y más eficaz de los recursos mediáticos, a la hora de pulsar, activar, para, a la postre, actuar sobre los mecanis-

\*Universidad de Málaga

mos sensoriales del espectador, ya sea para atraer al creyente a su seno y confirmarlo en sus creencias, ya para combatir las herejías, heterodoxias y disidencias internas. Sin embargo, tampoco se olvida el propósito vital para la Iglesia de reconocerse y mostrarse, a sí misma y ante el mundo, internamente reforzada y regenerada como Una, Santa, Católica, Apostólica y Romana, autoconvencida de ello, a la par que acomete la puesta a punto y su reafirmación en los principios fundamentales de esa misma Fe puesta en tela de juicio y convulsionada desde sus cimientos por el activismo protestante. En este sentido, la imagen escultórica, pictórica o impresa sería, por propio derecho, el vehículo idóneo para la motivación, conmoción, estimulación, excitación o intimidación del creyente. En determinados entornos, tales cualidades alcanzan unas cotas de potencial comunicativo difícilmente superables y, sin duda, las clausuras monacales fueron y siguen siendo uno de ellos.

En efecto, el mundo cerrado, misterioso y prohibido de la clausura constituía un escenario de excepción, diríase casi «natural», para la experiencia mística. Perseguida sin descanso por hombres y mujeres entregados a la contemplación y la vida ascética, los testimonios referentes a tan intensas vivencias «espirituales» no ocultan la proximidad real de tales sensaciones con aspectos más mundanos, donde lo visionario, lo sensual, lo extravagante, incluso lo histórico, acaban cuestionando lo que de verdaderamente «extático» aquéllas puedan tener. Con todo, es innegable que para favorecer la deseada ascensión hacia la «vía unitiva», una vez superadas las «purgativa» e «iluminativa» previas, la función de la imagen sacra como revelación y manifestación *ad oculos* del misterio meditado juega un papel decisivo en el proceso, repercutiendo en sus rasgos morfológicos y en su construcción iconográfica, lo cual no quiere significar otra cosa que exigir a las creaciones plásticas ser de una determinada manera para conseguir tan concreto objetivo final. En consecuencia, la visita al Museo de Arte Sacro de la Abadía Cisterciense brinda al individuo del siglo XXI la oportunidad excepcional de conocer y acercarse de primera mano al mosaico de formas, realidades, comportamientos, contrastes y actitudes que, desde el XVII, configuran el triunfo del Barroco en un enclave señero de la Málaga histórica, al cual cabe considerar un auténtico microcosmos que nos sumerge en un *impasse* de nuestra frenética cotidianidad, pos-

moderna y transmediática, invitándonos a experimentar esa grata y privilegiada sensación que sólo puede percibirse cuando el tiempo se detiene.

### La Abadía del Císter y el Museo de Arte-Sacro

En 1988, la Catedral de Málaga acogió la celebración de una magna exposición antológica dedicada a la figura del escultor granadino Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), cuyo establecimiento en Málaga, a partir de 1658, para concluir la sillería del coro de la basílica malacitana, convirtió a la ciudad en un punto de referencia de cierto renombre en el panorama artístico de la España de la segunda mitad del Seiscientos. Tan relevante acontecimiento para la vida cultural de Andalucía, y por extensión para la Historia del Arte español, que tuvo su continuidad y paralelo en el Simposio Nacional dedicado a la problemática del artista celebrado en Málaga y Granada, constituye el primer germen del Museo de Arte Sacro del Císter. Y ello no por casualidad, pues, por distintas razones, la vida del escultor permanecería ligada a la Abadía de Santa Ana, incluso con posterioridad a su óbito y hasta el día de hoy.

Primeramente, por una cuestión de simple vecindad, vista la cercanía del monasterio a la inmediata calle de Afligidos donde todavía se alza la casa-taller donde el escultor vivió, trabajó intensamente con sus colaboradores, familiares y discípulos y falleció tras una dilatada y fructífera carrera, cargada de éxitos y reconocimientos sociales. Junto a esta circunstancia, hasta cierto punto «coyuntural» y determinada también por la proximidad a la Catedral donde realizaba su obra magna, se detectan otras motivaciones que se ocuparían de estrechar los lazos entre Mena y el Císter. Así, en 1671, sus hijas Andrea y Claudia entran en el cenobio, profesando el 3 de julio de 1672 con los nombres de Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción. En 1676, se sumaría una tercera, Juana Teresa, quien en compañía de sus hermanas participa en la fundación del Convento cisterciense de San Ildefonso, en Granada. La profesión religiosa no les hizo olvidar la formación artística adquirida bajo la tutela paterna, de quien las tres monjas habrían aprendido a dibujar, modelar, tallar y policromar. De esta manera, reunían el bagaje preciso para formar parte de la numerosa mano de obra que un taller de semejante calibre requería para dar salida a una ingente producción escultórica, con la



A. Palomino de Castro, Santo Tomás de Aquino (c. 1712-1713)

cual se cumplimentaba la fuerte demanda de una nutrida y exigente clientela repartida por todos los puntos del país.

Con todo, la vinculación más estrecha del escultor con la Abadía se constata entre 1675-1676, cuando Mena y su esposa, Catalina de Victoria y Urquizar, revocan el testamento de 1666 en que disponían como lugar de enterramiento la Iglesia del Colegio de Clérigos Menores de Santo Tomás de Aquino, ordenando se haga la inhumación en la Iglesia de la Abadía de Santa Ana. Es evidente que, a la hora de tomar semejante decisión, debió pesar el deseo del

artista de buscar la proximidad física de sus restos mortales con el lugar donde estaban sus hijas, de tal manera que éstas lo tuviesen permanentemente presente en sus oraciones una vez difunto. Más tarde, en 1679, se estipulaba la donación de sendos bustos de un *Ecce-Homo* y una *Dolorosa* que habrían de ser colocados en los altares colaterales de la capilla mayor del templo.

Cuando aquel 14 de Octubre de 1688, la comunidad de la Abadía daba sepultura al cuerpo sin vida de Mena, *entre las dos puertas de la iglesia de ella donde todos lo pisen en la sepultura que aquí le*

fuere señalada... en la bóveda que está hacia la puerta enfrente del altar del Señor San Francisco, nada hacía imaginar que, casi dos centurias después, sus cenizas iban a protagonizar una rocambolesca historia de exhumaciones y traslados que, desde 1876, no verá su fin hasta 1996. En este sentido, cuando el 16 de Marzo de 1996 se procedía a depositar el arcón de cinc con el osario de Mena en una sencilla sepultura excavada a los pies de la iglesia conventual también cobraba verdadero y decisivo ímpetu el anhelo de crear un conjunto expositivo que difundiese y diese a conocer el interesante y valioso patrimonio artístico de la Abadía. Según apuntamos, los actos conmemorativos del III Centenario de la muerte del escultor, en 1988, habían supuesto un revulsivo al respecto, aunque diversos inconvenientes frustraron, por entonces, la materialización del proyecto. El retorno de Mena al Císter parecía ser el mejor momento para activarlo y, así, el 29 de Noviembre de 1997, abrió sus puertas al público ese sugestivo escarapate del Barroco cual es el Museo de Arte Sacro. Justo es decir que esta feliz realidad sería factible



Anónimo, San Miguel Arcángel (c. 1763-1771)

gracias a la generosidad y buena disposición de la comunidad de monjas, quienes cedieron generosamente para tal propósito una serie de áreas dedicadas a su vida más privada e intimista integradas en la clausura, a lo cual cabe sumar el apoyo de la Hermandad seglar de la Sagrada Orden del Císter y la colaboración económica de Promálaga.

En la actualidad, y mientras se culmina el definitivo proyecto de ampliación, el Museo de Arte Sacro de la Abadía de Santa Ana cuenta con cuatro espacios expositivos, que, pese a su transitoriedad, han permitido consolidarlo institucionalmente, amén de convertirlo en elemento constituyente con voz propia dentro del panorama cultural malagueño. En concreto, y además de la iglesia, se adaptaron a la función museística las dos sacristías y la biblioteca de las religiosas, donde con carácter provisional se expone una mínima parte (aproximadamente medio centenar) de la rica y nutrida colección propiedad del monasterio, integrada por cerca de 300 bienes muebles, de cronología oscilante entre los siglos XIV-XX, y diversificados en escultura, pintura, platería, textiles, documentación y miniados. En este sentido, y desde su inauguración, también han sido numerosas las empresas y particulares que han deseado colaborar materialmente con el Museo, bien mediante la donación de piezas, bien sufragando el montante de los procesos de restauración-conservación requeridos por la naturaleza delicada y el lógico deterioro que la huella del tiempo han producido sobre las obras. Por su parte, no menos relevante ha sido la tarea de inventario, catalogación, investigación y difusión de sus fondos, plasmada a través de los estudios específicos sobre obras señeras, desarrollados y dados a conocer por distintos especialistas en prestigiosas publicaciones científicas, lo cual, y pese a la aparente paradoja, va permitiendo ir construyendo un pequeño gran museo de arte religioso, cuya aún breve andadura ya permite considerarlo, pese a las limitaciones y carencias impuestas por la provisionalidad de las instalaciones, un referente nacional.

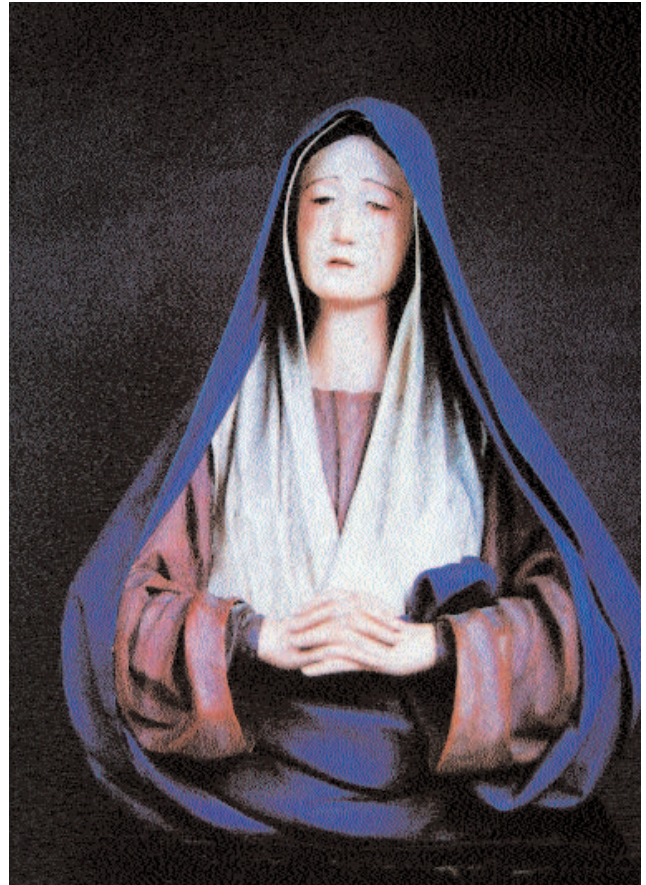
Si existe un rasgo que define el Museo del Císter ese es el de mostrarse como un espacio que ilustra el *modus vivendi et orandi* de una Orden religiosa en particular, a lo cual se añade la particularidad de configurarse como un museo especializado en el arte de la escultura, debido al aplastante protagonismo de esta manifestación plástica dentro de la

colección de bienes muebles de la Abadía. A los dos factores mencionados, se suma un tercero, inherente a su condición de museo monográfico vinculado a un artista, en el caso de Mena. Y en esa línea es evidente que se plantean nuevos retos que exigen el crecimiento y puesta a punto de otros conceptos museísticos que, hoy por hoy, y debido a las limitaciones de espacio y peculiaridades de las zonas habilitadas para tal fin, no puede cumplir el Museo actual.

### Panorámica de los fondos

No es tarea fácil ofrecer una síntesis, por muy apretada que ésta quiera ser, sobre tan relevante bagaje patrimonial. De todas formas, y reseñando las más sobresalientes actualmente expuestas, descuellan por su importancia histórica los bustos del *Ecce-Homo* y la *Dolorosa*, acometidos por Mena hacia 1675-1676, en los cuales hace gala de los gestos dialogantes y las expresiones patéticas que pretenden emocionar y persuadir al espectador, ya sea mediante el dramatismo de las lesiones de la Pasión, ya por medio de una tristeza intimista, silenciosa e introvertida plasmada en la concentración emotiva y el tratamiento de los volúmenes. Sin salir de la iglesia, la imagen procesional de *Jesús del Soberano Despedimiento para la Pasión*, obra de Pedro Fernández de Mora en 1638, aunque remodelada profundamente en 1733 y 1972, revela una interesante iconografía, inspirada en la literatura mística, alusiva al adiós dado por Cristo a su Madre antes de marchar a Jerusalén a sufrir la Pasión. Frente a él, una dieciochesca *Virgen Dolorosa* denota el delicado preciosismo de los obradores malagueños del Barroco, del cual participan otras piezas, en este caso seiscentistas, cuales las miniaturas de imaginería de la *Virgen del Pilar* y *Santa Ana* y la *Virgen*. Un Crucificado de Luis Álvarez Duarte, esculpido en 1978, preside el altar mayor junto a la *Virgen de las Angustias* y *Soledad* modelada por Fernando Ortiz en 1749-1750.

En las restantes salas van distribuyéndose otras piezas singulares. Así, en la primera de las sacristías dos soberbios *Crucificados* de bronce dorado conviven con el lienzo de *Santo Tomás de Aquino*, autógrafo del pintor y tratadista cordobés Antonio Palomino hacia 1712-1713, la peculiar *Verónica de la Virgen*, seguidora hacia 1575-1600 de los presupuestos marcados por los prototipos de Juan de Juanes y la *Virgen de la Rosa*, pintura sobre cobre de Segismundo



Pedro de Mena y Medrano, *Dolorosa* (1676)

Laire, de hacia 1604-1607. También se ubica aquí el hermoso *Niño Jesús de Cuna*, atribuido a Pedro de Mena y datable hacia 1675-1680, que pasa por ser un soberbio estudio naturalista del desnudo infantil, en sintonía con la maestría heredada de su maestro Alonso Cano en la interpretación de estos temas.

En la segunda sacristía se expone un magnífico *San Miguel Arcángel*, obra de hacia 1763-1771, de atrevido juego de paños y gráciles movimientos diagonales enfatizados por el tratamiento cuasi pétreo de las superficies, un grafismo que permite relacionarlo con el taller de Fernando Ortiz, académico de San Fernando, quien pasa por ser el escultor más destacado de la Málaga del XVIII. En este mismo espacio se muestran dos hitos del patrimonio documental de la Abadía: las *Cartas de profesión* y el juego de los *Oficios*. Entendidas las primeras como testimonio que, desde 1644 hasta hoy, «certifica» los esponsales místicos de cada monja profesada del Monasterio con Cristo, las *Cartas de profesión* constituyen auténticos proyectos «arquitectónicos» que enmarcan el texto que promete la Regla junto a una iconografía alusiva

al nombre de religión de la profesora, los santos titulares de la Orden Cisterciense y una vistosa y exuberante ornamentación en sintonía con el diseño de las fachadas, altares y retablos coetáneos. Por su parte, el juego de los *Oficios*, consistente en una serie de tarjetas manuscritas repartidas entre la comunidad el día de la Epifanía, reproduce y sublima en la clausura la estructura mundanal de una corte regia, al imponer por sorteo a cada monja funciones tan específicas, cuales las de *menina*, *dama del retrete*, *jardinera*, *despensera*, *portera* y otras que aquéllas han de interpretar y desempeñar en homenaje a la Virgen.

Punto y aparte es la iconografía de los *Niños de Pasión* que capitaliza el último de los espacios expositivos, habilitado en la otrora biblioteca. El juego de contrastes que preconiza la visión de la delicadeza infantil frente al profundo sentido dramático del asunto delata el espíritu atormentado del Barroco, por cuanto la intención de tales obras no es otra que recrear a Jesús Niño con los atributos de la Pasión, como si ya estuviese sufriendo sus trágicas consecuencias, queriéndose indicar con ello la plena aceptación de tan funesto destino. A través de los ejemplos exhibidos se palpa la resolución de tan complejo asunto temático mediante la elegancia de las actitudes, la emotividad de los gestos y los ojos llenos de lágrimas que insinúan, por la vía de lo visceral, el terrible mensaje premonitorio. Entre ellos sobresale el *Niño Jesús de la Espina*, obra de taller malagueño del XVII. Junto a los Niños, brilla con luz propia el bello conjunto de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña*, ejecutado hacia 1690-1720 con grandiosa prestancia y grave solemnidad, la *Virgen de los Peligros y Buen Suceso*, del siglo XIV y remodelada en 1629 y las pequeñas esculturas de vestir de los Patriarcas *San Benito* y *San Bernardo*, modeladas por Andrea y Claudia de Mena.

### Visiones y perspectivas de futuro

Tras una primera fase en la que han sido ensayados y revisados los parámetros museológicos y museográficos del Museo conventual del Císter, el proyecto de ampliación que contempla la segunda y definitiva fase del mismo se propone convertir el centro en un referente nacional para el estudio de la escultura barroca española. Para ello se cuenta con la ya aludida proyección cultural e histórica que le proporciona ser emplazamiento de la sepultura de Pedro de Mena

y Medrano, la vinculación de sus hijas como monjas profesas del mismo y el poseer una riquísima colección de fondos artísticos y documentales que muestran el trabajo y el seguimiento que sus discípulos e imitadores realizaran sobre los modelos del maestro.

Aunque, hasta ahora y según se ha expuesto, las instalaciones han venido funcionando interinamente en espacios «reeducados» a la función museística, a la espera de acometerse la construcción del edificio concebido expresamente para albergar la colección, el éxito de los planteamientos puestos en práctica ha quedado plenamente demostrado por el hecho de haber sido imitados y reproducidos fielmente por responsables del Ayuntamiento de Antequera y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en la instalación y montaje del recientemente inaugurado Museo Conventual de las Carmelitas Descalzas de Antequera, segundo de estas características en la provincia de Málaga y cuyo modelo ha sido su homólogo analizado en estas páginas.

En consecuencia, el proyecto de ampliación del Museo del Císter se encuentra vinculado a la construcción de los nuevos inmuebles conventuales que solventarán los problemas de espacio existentes en la actualidad, tanto en el plano expositivo como en aquellas dependencias que constituyen el núcleo de las actividades monacales y la vida cotidiana en la clausura. Sobre el solar contiguo al templo, el proyecto del arquitecto Dr. César Olano Gurriarán contempla la construcción de un edificio de tres plantas, provisto de ático, planta baja y sótano, del cual se segregan los espacios específicos del Museo centrados en las plantas primera y baja. Un claustro porticado actúa de nexo entre la nueva construcción y la iglesia, configurando un espacio cuadrado que permite conectar ambos edificios a través del coro de las monjas, similar en la actualidad a un apéndice ligado transversalmente al presbiterio del templo. Cinco son, al menos, los espacios dedicados al Museo. El itinerario se iniciaría a través de la futura portería del Convento, por donde el visitante accede a la planta baja. Su disposición contempla dos grandes y espaciosas salas rectangulares dispuestas en ángulo recto y conectadas por un estrangulamiento o pasillo. Además de conferirles la deseable autonomía espacial, este recurso juega a favor de la espectacularidad del montaje, por cuanto se crea una zona de transición neutra entre ambas salas que permite al visitante una asimilación gradual y ordenada de los contenidos y

favorece el impacto escenográfico del Museo por el efecto sorpresa que causa al espectador el hecho de «descubrir» nuevos objetos artísticos.

Una vez concluida la visita a la planta baja y sus dos salas, se prosigue el itinerario por la primera planta, cuya distribución es semejante a la ya descrita completando, de este modo, un conjunto de cuatro salas. Tras descender por la escalera, el circuito crea una nueva zona de transición al permitir al visitante deambular por la galería del claustro antes de acceder al quinto y último recinto: la iglesia. La inclusión del claustro en la visita pretende sumir por unos instantes al visitante en el ambiente contemplativo y místico de la vida monacal, permitiéndole compartir el carisma y la intimidad de la comunidad cisterciense, a través de un espacio donde la arquitectura conventual integró la Naturaleza con el Arte para convertirlo en un microcosmos evocador de la imagen del Paraíso, en su condición de símbolo regular y perfecto de la comunión del Cielo con la Tierra.

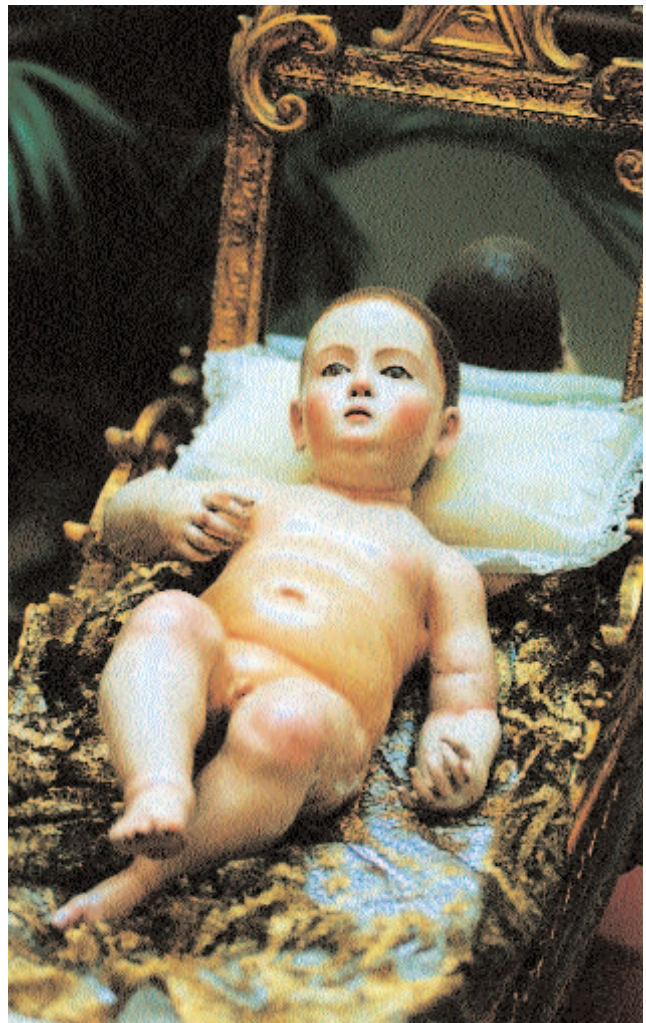
El recorrido culmina en la iglesia con el recuerdo presente de la figura y la producción escultórica de Pedro de Mena como colofón y justificación emblemática de la personalidad específica de este Museo de Arte Sacro. En consecuencia, la visita al Museo logra definir un circuito homogéneo y cerrado al situar el acceso a través de la portería (donde también se ubicaría el torno con el despacho de recuerdos y repostería) y la salida por el templo, cuya puerta permanecería cerrada hasta concluirse el recorrido.

La regularización de los espacios expositivos permite imprimir una coherencia interna a la exhibición de los fondos, potenciando con ello una de las funciones fundamentales de todo museo como es la educación del ser humano a través del Arte. El más de doble centenar de piezas pertenecientes a la Abadía y las recientes donaciones al Museo hacen contar con unas inmejorables expectativas de cara a ofrecer al visitante una cuidada y selecta colección de creaciones plásticas, cuya calidad situaría al Museo en una destacada posición dentro del panorama cultural andaluz. En síntesis, la distribución diseñada vendría a coincidir con las siguientes líneas temáticas:

Sala 1: *Pinacoteca*. Dedicada preferentemente a exponer las piezas pictóricas conservadas en la Abadía. Junto a ellas, se mostrarán elementos de metalistería

y platería de singular relevancia artística, además de una obra espectacular como es la *Virgen Abadesa* entronizada que avanza los contenidos del siguiente espacio.

Sala 2: *Sala del Cister*. Recinto de carácter temático dedicado a la Historia y el carisma de la Orden del Cister, con especial referencia a la Abadía de Santa Ana. En ella tendrá cabida una heterogénea muestra de objetos. Junto a una serie de documentos, los atribu-



Pedro de Mena y Medrano, Niño Jesús (c. 1675-1680)

tos de la Abadesa, escaparates y fanales devocionales se incluirán en ella las *Cartas de Profesión* y la colección de textiles y bordados, destacando el terno y arrosos del Cristo de la Pollinica, datados en 1658.

Sala 3: Colección de Escultura I: *Sala de Santa Ana*. Presidida por el grupo escultórico de *Santa Ana y la*

*Virgen Niña* y la talla de *San Miguel Arcángel*. Esta sala recepciona parte de la colección de escultura, destacando la *Virgen de los Peligros*, los santos *Benito* y *Bernardo*, las colecciones de miniaturas de imaginería y los *Crucifijos* exentos.

Sala 4: Colección de Escultura II: *Sala de los Niños*. En torno al *Niño de la Espina*, el *Niño Jesús de Cuna* y el *Niño Cristo Rey* se distribuyen los restantes *Niños de Pasión* pertenecientes a la Abadía, en unión de otras muestras de escultura como los retablos y doseles domésticos, las cornucopias y los *Nacimientos*.

Sala 5: *Iglesia*. Junto a la contemplación de las esculturas procesionales, miniaturas de imaginería y piezas pictóricas que exornan el templo, este espacio se centra en la figura de Pedro de Mena a través de la visita a su sepultura y la admiración de los bustos del *Ecce-Homo* y la *Dolorosa* que esculpiera expresamente para su capilla funeraria en la primitiva iglesia cisterciense.

Además de proseguir con la política de conservación y restauración del patrimonio y la intenciones de mostrar un panorama lo más exhaustivo y relevante posible de la escultura barroca, acorde a la línea de especialización prioritaria del Museo, la mayor disponibilidad de espacio exige rentabilizar al máximo el potencial educativo y turístico del Museo incorporando al recinto una infraestructura pedagógica específica, consistente en paneles explicativos que vayan trazando y clarificando al visitante el discurso de las diferentes líneas temáticas, así como el significado particular de determinadas piezas. En paralelo a tales intenciones, uno de los grandes proyectos es la edición de la Guía definitiva del Museo, así como del Catálogo general del mismo, cuya redacción ya se ha comenzado tomando como base el primer inventario realizado en fechas previas a la creación del mismo.

Sin abandonar el terreno de la difusión, uno de los grandes retos planteados al futuro Museo es el de consolidar aún más su presencia en el tejido cultural malagueño, autonómico y nacional. En este terreno se ha avanzado bastante en el plano científico. Sin embargo, aún queda mucho por hacer en el plano de la difusión canalizada hacia otros sectores del público. Hasta ahora y pese a los esfuerzos realizados en sentido contrario, la proyección pública del

Museo se ha visto ralentizada como consecuencia de una falta de espacio e infraestructura, así como por la incidencia de graves, aunque inevitables, inconvenientes como el que obliga a comenzar el itinerario por la iglesia, originando situaciones de confusión entre los visitantes. Únicamente cuando el Museo defina su circuito podrán planificarse de manera racional y adecuada actuaciones de divulgación y puesta en valor que, en el momento presente, chocan contra la improvisación y las limitaciones impuestas por la aludida transitoriedad de las instalaciones actualmente en uso.

Por otro lado, si la inminente inauguración del Museo Picasso ha planteado a efectos turísticos y culturales la creación de un imaginario «triángulo picassiano» integrado por la Casa Natal, la parroquia de Santiago y el Museo, del mismo modo la figura de quien fuera uno de los grandes artistas españoles del siglo XVII invita a trazar y desarrollar otro «triángulo» similar en torno a la figura de Pedro de Mena. El futuro Museo del Císter estaría llamado a jugar un papel decisivo al respecto, por cuanto sería uno de los vértices del mismo junto a la Catedral y la casa-taller del artista, sita en la calle Afligidos y recientemente recuperada para la ciudad con la pretensión de destinarla a fines culturales. En complicidad con el aledaño Museo cisterciense, es indudable que la casa-taller ofrecería al visitante una sugestiva panorámica en torno al perfil humano, social y profesional de Pedro de Mena. No en balde, fue en este recinto en el que el artista esculpiera la sillería coral de la Catedral de Málaga que pasa por ser su obra maestra, desde donde el nombre de esta ciudad consiguió proyectarse en la esfera nacional e incluso internacional, mediante las numerosas obras ejecutadas por Mena entre sus paredes. El reciente desalojo del establecimiento que ocupaba dicha casa facilitaría las oportunas gestiones para convertir el histórico inmueble en sede de una biblioteca pública especializada y de un centro de interpretación de la Málaga del Barroco, lo cual brindaría la oportuna contextualización a la memoria de Pedro de Mena, sirviendo, a su vez, de antesala para la visita de la Abadía de Santa Ana.