



TÍTULO

LA ESCULTURA BARROCA DEL SIGLO XVIII EN LA CIUDAD DE MÁLAGA A TRAVÉS DE SU ARQUITECTURA LIGNARIA

AUTOR

Alfredo Lara Garcés

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2015

Director	Antonio Rafael Fernández Paradas
Tutores	Antonio Rafael Fernández Paradas ; Juan Antonio Sánchez López
Curso	<i>Máster Propio en Escultura Barroca Española: desde los siglos de oro a la sociedad de la información y las redes sociales (2013/14)</i>
ISBN	978-84-7993-840-6
©	Alfredo Lara Garcés
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2015



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

La Escultura Barroca del siglo XVIII en la ciudad de Málaga a través de su arquitectura lignaria.

Módulo: Proyecto fin de Máster

I MASTER PROPIO EN
ESCULTURA BARROCA
ESPANOLA. DESDE LOS SIGLOS
DE ORO A LA SOCIEDAD DE LA
INFORMACIÓN Y LAS REDES
SOCIALES



Autor:

Alfredo Lara Garcés

Director:

Antonio Rafael Fernández Paradas

RESUMEN

TÍTULO: LA ESCULTURA BARROCA DEL SIGLO XVIII EN LA CIUDAD DE MÁLAGA A TRAVÉS DE SU ARQUITECTURA LIGNARIA.

RESUMEN: La evolución de la escultura durante los siglos del Barroco irá indisolublemente ligada a la de la retabística. La ciudad de Málaga no será ajena a ello y por consiguiente, la presencia de los principales maestros y talleres escultóricos de la urbe en torno a la creación de estas sugestivas ‘máquinas’, será una constante. Así pues, desde los ejemplos tardomaneristas y protobarrocos de la primera mitad del siglo XVII; que coparán gran parte de la centuria; se irá dando entrada hacia el final de la misma al soporte salomónico. No obstante, será durante el Setecientos cuando la exuberancia barroca se apropie de la arquitectura lignaria, conformándose la mayoría de los grandes conjuntos retabísticos de la ciudad. En este sentido, la temprana inclusión del estípite y su combinación con la ya ensayada columna torsa, compondrán el cenit de dicha evolución como preámbulo de la incorporación de las tendencias clasicistas y los repertorios rococós, que supondrán el ‘canto de cisne’ de la disciplina antes de los reaccionarios postulados academicistas de finales de siglo.

PALABRAS CLAVE: Escultura/ Retablo/ Barroco/ Málaga/ Siglo XVIII.

TITLE: THE BAROQUE XVIII CENTURY SCULPTURE IN THE CITY OF MALAGA THROUGH ITS WOODEN ARCHITECTURE.

SUMMARY: The evolution of sculpture during the centuries of Baroque shall be inextricably linked to that of the altarpiece. The city of Malaga is not alien to it and therefore the presence of the main teachers and sculpture workshops of the city, around the creation of these suggestive 'machines', is a constant. So, from the mannerist and pre baroque examples of the first half of the seventeenth century; that monopolized much of the century; ushering will go towards the end of it to the Solomonian support. However, it will be during the seven baroque exuberance when appropriating wooden architecture, comprise the majority of large sets of altarpieces in the city. In this sense, the early inclusion of the stipe and its combination with the already tested Solomonian column, compose the zenith of this evolution as a preamble to the incorporation of the classicist trend and rococo repertoires, which will provide the 'swan song' discipline before academic reactionary tenets of the century.

KEY WORDS: Sculpture/ Altarpiece/ Baroque/ Malaga/ 18th Century.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

1. LA IMPORTANCIA DEL SOPORTE: DE LA COLUMNA SALOMÓNICA Y EL ESTÍPITE AL RETORNO DE LOS ÓRDENES CLÁSICOS.

1.1. La Columna Salomónica.

1.2. El Estípite.

1.3. El Neóstilo.

2. LA IMPLANTACIÓN DEL RETABLO PLENAMENTE BARROCO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XVII.

3. LA CONSOLIDACIÓN DEL RETABLO DE ORDEN SALOMÓNICO Y LA APARICIÓN DEL ESTÍPITE.

4. DEL ADVENIMIENTO DEL CLASICISMO Y LOS REPERTORIOS ROCOCÓS A LA AVANZADILLA NEOCLÁSICA.

5. CONCLUSIONES.

6. BIBLIOGRAFÍA.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.

Si existe una disciplina artística poco reconocida y estudiada dentro de la Historia del Arte de la ciudad de Málaga, esa es la de la arquitectura lignaria durante la Edad Moderna. Evidentemente, la casi total destrucción de los retablos existentes en los numerosos edificios religiosos de la urbe, durante los sucesos prebélicos de los años 1931 y 1936, así como la desaparición de gran parte de los documentos que acreditaban su naturaleza e historia, se ha convertido en un hándicap casi insalvable tanto para los especialistas interesados en mayor o menor grado por este asunto, como para cualquier ciudadano de a pié que visita nuestros templos. Como lo que no se conoce ‘no existe’, el paso del tiempo y por lo tanto, el olvido, ha conformado un caldo de cultivo donde la sensación generalizada es la de que nunca llegó a existir dicho patrimonio.

No obstante, a pesar de la exigua historiografía dedicada en exclusiva, hasta el momento, al tema de la retablística malacitana de los siglos XVI, XVII y XVIII, lo cierto es que los estudios realizados han sido fundamentales a la hora de abrir un camino, a priori, poco halagüeño. En este sentido resulta indiscutible hacer mención de la monumental obra del Padre Andrés Llordén Simón: *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, publicada en Ávila en el año 1960. Su capacidad de recopilación y ordenación de tan ingente cantidad de datos documentales inéditos, acerca de los artistas de la madera de la ciudad, han convertido esta obra en referencia previa absoluta para todo aquel que desee acercarse al estudio del arte escultórico y retablístico malagueño de dicho periodo. Partiendo de Llordén, otros investigadores han incorporado y ampliado los hallazgos del agustino, arrojando luz sobre muchas de estas obras y artistas, pero como complemento de investigaciones en otros campos específicos. Este sería el caso del incommensurable trabajo publicado en 1981 por la catedrática Rosario Camacho Martínez: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*; donde a pesar de la pulcritud y el rigor de la

autora, la dimensión del asunto principal a tratar hacía casi inverosímil el estudio detallado de los elementos muebles que ornamentaban los distintos espacios religiosos. Igualmente, la obra del profesor Francisco Rodríguez Marín sobre la *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los conventos malagueños*, editada por Arguval en 2000; recoge y apunta las empresas llevadas a cabo por cada una de las órdenes instaladas en la ciudad de cara al ornato de sus distintas sedes y templos. Por otro lado, distintas investigaciones han atendido con erudición algunos aspectos concretos dentro de la arquitectura línea malacitana, afrontando retos que parecían insuperables y tendiendo cabos para el desarrollo de trabajos más amplios. En esta línea se insertan trabajos como los de Juan Antonio Sánchez López, sobre el tabernáculo de la Catedral de Málaga, *Historia de una Utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, publicado en 1995; y José Luis Romero Torres, acerca del patrimonio retablístico atesorado en la Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria, con un capítulo dedicado a dicha materia dentro del libro *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, obra publicada en 2008 y coordinada por Rosario Camacho.

También en esta línea, diversos artículos han enriquecido el conocimiento sobre algunos retablos, al tratar el estudio de un artista o un edificio religioso concreto. Éste es el caso de trabajos como “El convento de Santo Domingo de Málaga antes del incendio de 1931”, obra del catedrático José Miguel Morales Folguera y publicado por la revista *Baética* en 1988, con interesantes descripciones sobre el retablo mayor de la iglesia de dicho cenobio; y “La Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX”, publicado por Manuel Molina Cobos en la Revista *La Saeta* de 2002, donde describe de manera clara el aspecto general, y sobre todo el repertorio iconográfico, de una obra tan interesante como el desaparecido retablo de la capilla Sacramental del templo carmelita.

Desde un punto de vista más específico la edición en 2001, por parte de la Diputación de Málaga, del volumen tercero del catálogo sobre el *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia* coordinado por Teresa Sauret, recogerá por primera vez una

selección de los retablos conservados en la ciudad, acompañando su catalogación con un breve pero riguroso estudio histórico-artístico sobre cada uno de ellos. Habrá que esperar hasta el año 2011 para encontrar el primer volumen dedicado en exclusiva al asunto de la retablística en la provincia de Málaga, aunque eso sí, formando parte de una colección general sobre la Historia del Arte de Málaga y centrando su discurso en el periodo Barroco exclusivamente. Se trata del tomo titulado *El retablo durante el Barroco*. Realizado por Jesús Romero Benítez, recorre de manera rigurosa la trayectoria del retablo barroco en la ciudad de Antequera, debido tanto a la importancia histórica de dicha urbe en cuanto a la producción de retablos se refiere como a la mucha mayor cantidad de ejemplares conservados, lo cual ha permitido un conocimiento mucho más exhaustivo de tan rico patrimonio. Estas circunstancias, unidas a las lógicas constricciones de espacio que suelen afectar a este tipo de obras de perfil divulgativo –aunque no por ello faltas de rigor- hacen que los apartados dedicados a la ciudad de Málaga queden sin profundizar en exceso. No obstante, la publicación aporta una serie de imágenes inéditas sobre los retablos neóstilos catedralicios desaparecidos, arrojando un importante halo de luz sobre algunas de estas piezas.

Aunque resulte obvio, mención aparte merece la contribución fundamental, al campo de la investigación de la retablística malagueña de la edad moderna, del archivo fotográfico promovido por Juan Temboursy, gracias al cual el ‘silencio’ de las obras y los documentos desaparecidos ha sido paliado por la ‘voz’ de las imágenes.

Ante este panorama, el objetivo de este trabajo de fin de Máster no es otro que seguir indagando y profundizando en la problemática de la arquitectura lignaria de la ciudad de Málaga, para lo cual se ha decidido centrar el estudio en el periodo concreto del siglo XVIII, tanto por las lógicas restricciones de espacio, como por la riqueza artística de dicho momento en nuestra urbe. Esta circunstancia se verá especialmente reflejada en el campo de la escultura, tan indisolublemente ligada al retablo y temática principal de este Máster.

1. LA IMPORTANCIA DEL SOPORTE: DE LA COLUMNA SALOMÓNICA Y EL ESTÍPITE AL RETORNO DE LOS ÓRDENES CLÁSICOS.

Durante el periodo barroco, los retablos experimentarán una importante transformación en cuanto a sus elementos estructurales y portantes se refiere. No obstante, a lo largo de las dos centurias, estas modificaciones vendrán determinadas por diversas circunstancias que condicionarán el empleo de diferentes tipos de columnas y marcarán significativamente la historia de la retablística hispana. Estos elementos diferenciadores del retablo, durante el Barroco, serán la columna salomónica y el estípite. Por último, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la vuelta a los órdenes clásicos marcará la pauta de la arquitectura lignaria barroca final.

1.1. La Columna Salomónica.

Desde el ocaso de la centuria decimosexta, las disquisiciones en torno a la realidad física y fisonómica del Templo de Salomón, y sobre todo, su orden, derivaron en una doble vertiente entre la erudición española del momento. Así, mientras los jesuitas liderados por Jerónimo de Prados y Juan Bautista de Villalpando defendían su adscripción al ordenamiento clásico vitrubiano, otros como Benito Arias Montano en su edición de la *Biblia Polígota Regia*¹, publicada en 1572, apostaban firmemente por la columna helicoidal. Estas divergencias, que además desvelaban una cierta tendencia antivitrubiana ya iniciada por el Greco, tendrán su repercusión durante la centuria siguiente, sobre todo tras la publicación de la obra de Villalpando sobre el Templo de Salomón², en 1606, y que traerá consigo la formulación de dos bandos enfrentados a

¹ También conocida como la *Biblia Regia* o *Biblia Polígota de Amberes*, fue impresa en dicha ciudad por el maestro Christoph Plantin, bajo la promoción del propio monarca Felipe II y la edición y dirección del humanista Benito Arias Montano. Concebida como una revisión y ampliación de la *Biblia Complutense* del Cardenal Cisneros; la cual recogía diferentes versiones del texto sagrado en hebreo, griego, arameo y latín; Arias Montano empleó varios años en su creación hasta su publicación en 1572, constando finalmente de ocho volúmenes en los que el erudito incorporó una serie de códices inéditos en la edición de Cisneros, así como otros adquiridos por el rey. Junto a ello incluiría un Diccionario como complemento para el buen manejo de la edición.

² Impresa en Roma en tres volúmenes y patrocinada por Felipe II, la obra ideada por el arquitecto jesuita Juan Bautista Villalpando con la ayuda del teólogo Jerónimo de Prados; autor de los comentarios sobre la profecía de Ezequiel publicados en el primer libro; se trataba en definitiva de una reconstrucción literaria y visual del mítico templo hebreo, considerado por Villalpando como el paradigma de la

favor y en contra de sus teorías. Entre los más importantes defensores del orden helicoidal, propuesto por Arias Montano, destacará la figura de Pablo de Céspedes³.

Céspedes basará su postura en la creencia tradicional que desde el siglo XIII se venía postulando acerca de la autenticidad de la columna torsa conservada en el Vaticano como original del Templo de Salomón. No obstante la fuente que determinará el éxito final del orden salomónico en el arte barroco español será la obra del tratadista Fray Juan Ricci, *Tratado de la Pintura Sabia*⁴, en el cual empleará dicha nomenclatura por primera vez, adscrita no solo a la arquitectura sino también a la pintura, en lo que definiría como “orden salomónico entero”. Básicamente, este orden propuesto por Ricci no hacía más que extender los caracteres de la columna salomónica al resto de los componentes del edificio. La importancia de la obra de Ricci será trascendental, ya que Guarino Guarini, tras su viaje por la península Ibérica, lo tomará como parte de su *Tratado de Arquitectura Civil*⁵, publicado póstumamente en 1737, empleando la denominación de “orden corintio supremo” o “intiero”⁶.

arquitectura perfecta. Se convertiría en un auténtico tratado de arquitectura, de enorme repercusión durante el Barroco e incluso el siglo XIX, favorecido por la magnífica colección de bellos grabados que ilustraba su publicación.

³ Pintor, escultor, arquitecto, tratadista de arte, humanista y poeta; según Palomino nace en Córdoba en 1548, aunque existe cierta controversia en torno a dichos datos biográficos. Su formación humanística en la Universidad de Alcalá de Henares bajo la maestría de Ambrosio de Morales y sobre todo sus contactos con las personalidades más destacadas de la erudición del momento; como el propio Arias Montano, Francisco Pacheco o Federico Zuccaro; forjarían su ideario teórico. Del mismo modo, su estancia en Roma donde conocería y estudiaría a los grandes maestros del Renacimiento, sería clave para el perfeccionamiento estilístico de su producción artística. Moriría en Córdoba en 1608.

⁴ El *Tratado de la Pintura Sabia*, manuscrito por el pintor benedictino Fray Juan Rizzi, en 1663, detentará una enorme influencia en la arquitectura del Barroco, a pesar de que sus páginas no serán editadas hasta 1930. Dedicado a la Marquesa de Béjar; promotora de la obra; el tratado incorporaba un “Epítome de Geometría y Tratado breve de Perspectiva y Arquitectura” donde Rizzi desarrollaría sus teorías acerca del “orden salomónico entero” y su novedosa concepción de los órdenes desde un punto de vista eminentemente ornamental.

⁵ Camillo Guarino Guarini (Módena, 1624-Milán, 1683), arquitecto y tratadista, la influencia de la producción de Borromini será determinante en su formación técnica. Compondrá su obra teórica, *Architettura Civile*, en cinco tratados y otros tantos capítulos, en los cuales expondrá sus ideas respecto a la conexión de las teorías vitrubianas con la tratadística antigua, así como su visión racional y matemática de la práctica arquitectónica. Desafortunadamente no vería publicadas sus reflexiones en vida. Ver: DÍAZ LORENZO, Juan Carlos, “El tratado de Guarino Guarini”, en: <https://arteyarquitectura.wordpress.com/2013/07/01/el-tratado-de-guarino-guarini/> (Fecha de consulta: 30-XI-2014)

⁶ TAYLOR, René, “Santa Prisca en el contexto del Barroco”, en: AA.VV., *Santa Prisca restaurada*, México, Espejo de Obsidiana, 1990, pp. 28-36.

No obstante, el tratado de Ricci tendrá gran repercusión en el entorno cultural de la capital madrileña, lo cual vendrá refrendado por la ejecución a partir de 1635 de proyectos donde la columna salomónica estará presente. Este hecho revela una pronta adopción de dicho orden tan solo dos años después de la finalización del Tabernáculo de Bernini en el Vaticano, paradigma del estilo. Ejemplo de ello será la obra del arquitecto y ensamblador Pedro de la Torre, el cual diseñará el retablo mayor y camarín de la iglesia del hospital del Buen Suceso, donde se hace patente el empleo de soportes torsos y cuyo éxito le llevaría a la introducción de dichos elementos en obras retablísticas posteriores. Otros artistas que seguirán esta corriente serán Sebastián Herrera Barnuevo, en la capilla de San Isidro del templo de San Andrés y los retablos y camarín de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de Atocha en 1662, o Francisco de Herrera “el mozo”, en el retablo que proyecta para la iglesia de Montserrat y donde participará en su ejecución José de Churriguera en 1674.

Por su parte, en Andalucía se produce la inclusión del soporte salomónico de manera temprana en retablos como el de la Cartuja de Jerez; obra de José de Arce en 1637 según proyecto de Felipe de Ribas; o el de la capilla de San Pablo de la Catedral de Sevilla. Ya en la segunda mitad del siglo aparecerán otros ejemplos de gran relevancia dentro de la arquitectura lignaria andaluza, como el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad; realizado en 1670 por Bernardo Simón de Pineda; o el de la iglesia de los jesuitas de Granada, concluido en 1660; obra de Francisco Díaz de Ribero, el cual también intervendrá en algunas obras malagueñas. No obstante, a partir de la última década del Seiscientos será cuando el arte barroco andaluz alumbre la incorporación de la cornisa ondulante, debida quizás al influjo de los dibujos de Guarino Guarini y no tanto a los postulados de Ricci. Es probable que fuera introducido en el sur por el alarife Leonardo de Figueroa, empleándolo tanto en la espadaña de la iglesia de San Pablo, como en los alzados interiores de San Luis de los franceses, ambas en Sevilla. Posteriormente, ya en los inicios del dieciocho, será desarrollada por Francisco Hurtado Izquierdo en una obra tan emblemática como el Sagrario de la Cartuja de Granada⁷.

⁷ *Ibidem*, pp. 37-41.

Los ecos de la columna torsa llegarán a traspasar incluso las fronteras del reino peninsular para asentarse con gran éxito en las posesiones de ultramar, donde formarán parte de algunos de los ejemplos de retablos y arquitecturas más monumentales del estilo. En este sentido resulta interesante la existencia, en la biblioteca del seminario de Bogotá, de uno de los diseños que incorporan este novedoso soporte de manera más temprana, como es la portada del libro escrito por el fraile cartujo burgalés Nicolás de la Iglesia y publicado en 1659⁸.

1.2. El Estípite.

Con el avance de la centuria decimosexta el auge de la columna torsa irá dejando paso a nuevas fórmulas estructurales y ornamentales que se asentarán definitivamente en la primera mitad del Setecientos. De este modo, aparece la columna de estípite, primero como elemento decorativo y más tarde como soporte tectónico. Aun así, durante el dieciocho el empleo de la columna salomónica seguirá presente, tanto en los gustos de parte de la clientela como entre los trabajos de los artistas más paradigmáticos del nuevo elemento; como por ejemplo el propio Jerónimo de Balbás⁹. Las manifestaciones gráficas primigenias del estípite quizás se encuentren en la obra gráfica de Fray Matías de Irala, el cual realizará un conjunto de grabados recopilados en la obra *Método sucinto y compendioso...*, donde tratará los diversos órdenes arquitectónicos barrocos, incluidos los primeros modelos ‘estipitescos’ españoles del siglo XVIII¹⁰. En cuanto a su puesta en práctica dentro de los proyectos de arquitectura lignaria, en las primeras incursiones el estípite adquiere un eminente sentido decorativo, derivado de su origen a modo de pilastra, empleado con asiduidad en los repertorios ornamentales renacentistas y sobre todo manieristas del norte de Europa. Retablos como el de la Antigua de la Catedral de Valladolid, realizado por Juan de Juni en 1545, ponen de manifiesto la adopción de este elemento clásico¹¹. Pero

⁸ BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993, pp. 161-163.

⁹ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 250-251.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 293-295.

¹¹ *Ibidem*, p. 254.

será durante el Barroco cuando adquieran su mayor expresión de la mano de José Benito de Churriguera. Así, en el retablo que realiza entre 1686 y 1687 para la capilla del Sagrario de la Catedral de Segovia, si bien el protagonismo vendrá determinado por las columnas torsas que enmarcan la calle central, en las laterales incorporará pilastras de estípites¹². Posteriormente, entre 1692 y 1694, en el tabernáculo del retablo mayor de San Esteban de Salamanca, empleará de nuevo los estípites, aunque ya exentos y todavía de escala reducida¹³.

A partir de aquí, será determinante la figura del ya citado Jerónimo de Balbás. Considerado como el introductor del estípite en la retablística barroca dieciochesca andaluza e hispanoamericana, su importancia radica en la adopción de dicho soporte con el protagonismo y la escala superior que hasta el momento había disfrutado la columna salomónica. Es decir, tomando como partida las experiencias de Churriguera, dota al estípite de corporeidad y tridimensionalidad y lo desarrolla exento, con gran monumentalidad, trabajando y tallando la totalidad de sus caras¹⁴. El paradigma será sin duda el desaparecido retablo mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla, culminado por Balbás en 1709¹⁵, donde por primera vez quedarán plasmadas con plenitud las ideas compositivas del maestro zamorano respecto al soporte ‘estípitesco’. No obstante, como veremos en profundidad más adelante y aunque se trate de elementos de menor escala, cabe señalar la temprana aparición de estípites totalmente exentos y con carácter estructural en el trono-baldaquino del camarín de la Basílica de Santa María de la Victoria en Málaga, llevado a cabo entre 1699 y 1700¹⁶, con lo que podríamos estar ante una de las primeras manifestaciones de esta tipología en la retablística española.

¹² MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993, p. 114.

¹³ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 258.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *ob. cit.*, pp. 189-190.

¹⁶ ROMERO TORRES, José Luis, “La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria”, en: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Speculum Sine Macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008, p. 420.

Respecto a la evolución del estípite incorporado por Balbás, en Andalucía los primeros modelos, más arquitectónicos, irán dando paso a composiciones más complejas y diversas¹⁷ dominadas por la exuberante ornamentación que irá desplegándose sobre estas estructuras columnarias.

1.3. El Neóstilo.

Aplicado al entorno mexicano, con dicho término se referiría Jorge Alberto Manrique a los últimos soplos del lenguaje barroco¹⁸. En España y más concretamente en Andalucía, la pervivencia de la esencia barroca tomaría carta de naturaleza, en el campo de la retablística, a través de la adopción de los nuevos postulados estéticos centroeuropeos, protagonizados por el retorno a los órdenes clásicos, pero combinados con los exuberantes repertorios rococós y la sempiterna ‘calidez’ de la madera; aunque ahora ‘revestida’ de mármolizados policromos. Este apego a lo barroco, mezclado con los renovados efluvios clasicistas, marcará la estética de gran parte de la producción retablística andaluza del último tercio del siglo XVIII, como último bastión de la resistencia contra la implacable -pero nunca exitosa del todo- imposición neoclásica de las academias. En Málaga, este proceso coincidirá con una etapa de esplendor que favorecerá la materialización de algunos de los mejores ejemplos de su retablística.

¹⁷ HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *ob. cit.*, pp. 259-260.

¹⁸ ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *El retablo durante el Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Málaga, Prensa Malagueña, 2012, p. 107.

2. LA IMPLANTACIÓN DEL RETABLO PLENAMENTE BARROCO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XVII.

La renovación estética que provocará la sustitución y/o remodelación de gran parte de los ejemplos retablísticos realizados durante los siglos XVI y XVII, comenzará en las postrimerías de ésta última centuria. En efecto, a pesar de la clara absorción de los postulados escultóricos del Barroco, la retablística de la segunda mitad del Seiscientos aún no alcanzará la total ‘liberación’ compositiva ni la disolución de las formas, que durante el siglo XVIII, traerán consigo la consolidación del orden salomónico y las novedades introducidas por el estípite. De hecho, en la ciudad de Málaga los primeros atisbos de esta tendencia vendrán de la mano de los artistas cuyas trayectorias profesionales; aunque desarrolladas en suma a lo largo del Siglo de Oro; alcancen los prolegómenos del Setecientos.

Así pues, ya en los últimos años del maestro Jerónimo Gómez de Hermsilla¹⁹, su importante taller acometerá una de las empresas más ambiciosas de su carrera. Nos referimos al retablo mayor de la iglesia del Sagrario ejecutado con motivo de las obras de renovación de dicho templo; llevadas a cabo a principios de la centuria dieciochesca; y que vendrá a sustituir al realizado por Pedro de Moros en el siglo XVI²⁰. A pesar de su destrucción en el año 1931, tanto el material fotográfico existente como los exiguos pero interesantes restos que de él se conservan, nos permiten valorar fehacientemente la morfología y estética de un retablo que además servirá como ejemplo de los derroteros que la arquitectura lignaria tomaría ya en los albores del

¹⁹ Otras obras retablísticas salidas con anterioridad de su obrador, serán: el retablo del altar mayor de la capilla de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís en el convento de San Luis el Real, concluido en 1665; el retablo mayor de la parroquia de Santiago, contratado en 1676 bajo el auspicio del prelado Fray Alonso de Santo Tomás y los feligreses de la collación; y el retablo del altar mayor de la desaparecida capilla de Santa Lucía, en 1696. Otras obras de arquitectura lignaria, no menos relevantes, serán: la sillería coral del convento de la Merced en 1668; los tornavoces de los púlpitos catedralicios, tallados en 1677; y sobre todo su participación, junto a José Fernández de Ayala, en el monumental tabernáculo seiscentista del primer templo de la ciudad. Caso aparte fueron sus numerosas producciones de arquitectura efímera, tanto para la celebración de las festividades del Corpus Christi como para la conmemoración de las exequias fúnebres reales, donde se muestra como un consumado especialista y en las que volverá a colaborar con Fernández de Ayala.

²⁰ ROMERO TORRES, José Luis, “Retablo del Sagrario (Santa Catalina)”, en: AA. VV., *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 1998*, p. 120.

Setecientos. Aunque no se conoce documento alguno que certifique la autoría de Hermosilla en el retablo, los diferentes encargos menores que recibirá por parte de la Archicofradía del Santísimo Sacramento -promotora del retablo con la ayuda del obispo Fray Francisco de San José- desde los años 1678 y 1679 hasta el 1687; su participación en la finalización de la talla del retablo antes de su dorado en 1716²¹; así como el estudio de los restos escultóricos del mismo, hacen que se atribuya con bastante certeza al quehacer del maestro malagueño. La composición del retablo responde a una planta rectilínea adosada al muro del presbiterio y a un alzado de un primer cuerpo dividido en tres calles separadas por columnas salomónicas apoyadas en mensulones; siendo la central más ancha para acoger una gran hornacina; mientras las laterales albergan otras más pequeñas enmarcadas por estípites y rematadas con frontones triangulares. Este primer cuerpo acusa una importante remodelación llevada a cabo en la segunda mitad del Setecientos, sobre todo en lo concerniente a la hornacina principal y su programa ornamental y escultórico. El segundo cuerpo, rematado en arco de medio punto para adaptarse al muro de cerramiento, se eleva sobre medios frontones partidos y se centra con el misterio del Calvario con las imágenes de la *Virgen*, *San Juan* y *Cristo crucificado*, rematado todo ello por el relieve del *Padre Eterno*. Son precisamente, esta imagen y el crucificado del Calvario²², los únicos vestigios que se conservan. Flaqueando todo ello se disponen ángeles turiferarios sobre cartelas con las armas episcopales y las insignias parroquiales de la tiara y las llaves de San Pedro. El resto del programa iconográfico se asienta en la doble vertiente marcada por los citados escudos. Por un lado, el tema dedicado a San Pedro como titular de la iglesia, centrado por el grupo de la hornacina principal de *Cristo entregando las llaves del Reino a San Pedro* -obra posterior de Fernando Ortiz realizada durante la citada remodelación del primer cuerpo- y por otro a la orden franciscana a la que pertenecía el obispo benefactor Francisco de San José,

²¹ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones de El Escorial, 1960, pp. 239-241.

²² Durante el asalto a la iglesia del Sagrario en el año 1931, los intentos por derribar tan monumental retablo acabaron por dejar fijado a la pared un fragmento del ático del mismo. De este modo se salvarían ambas piezas, aunque quedando mutilada la talla cristífera en sus extremidades inferiores. A partir de ese momento pasaría a convertirse en titular y símbolo de una corporación penitencial creada en torno a los mutilados de guerra del bando nacional, recibiendo culto desde entonces en un altar lateral del propio templo sacramental. Por su parte la figura del Padre Eterno sería reubicada sobre el cancel de entrada al recinto sagrado.

con las esculturas en las hornacinas laterales de *San Francisco de Asís* y *San Diego de Alcalá*. Estos santos se presentaban con sus atributos usuales, el primero portando en su mano el crucifijo y el segundo con la cruz plana abrazada en su martirio²³. La presencia de este último podría responder a las analogías entre la vida dedicada a la caridad del santo sevillano y el tremendo carácter solidario del prelado²⁴. Como vemos, a pesar de la todavía severa planimetría y estructuración reticular del retablo, los soportes salomónicos empleados y sobre todo los estípites, otorgan a la obra un carácter plenamente barroco que ya nos anuncia el exuberante desarrollo que estos elementos tendrán durante el resto del siglo XVIII. Junto a ello, esta pieza supone uno de los primeros ejemplos respecto a las ya citadas intensas remodelaciones en clave barroca dieciochesca, que afectarán a gran parte de la arquitectura religiosa de la ciudad y que supondrán la sistemática sustitución -y en la mayoría de los casos desaparición- de los retablos protorenacentistas, romanistas y manieristas realizados durante el Quinientos y parte del Seiscientos²⁵ (Fig. 1).

Caso aparte es el magnífico y elegante tabernáculo, cuya estética neóstila revela su adscripción al momento de renovación de esta parte del retablo durante la segunda mitad de la centuria.

²³ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Fragmentos de la antiguo retablo de la iglesia del Sagrario”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna. Artes plásticas*, vol. III, Málaga, CEDMA, 2000, pp. 72-73.

²⁴ *Ibidem*, p.72.

²⁵ Ejemplos paradigmáticos de estos retablos sustituidos, serían: el citado retablo mayor del Sagrario contratado por Pedro de Moros en 1548, de filiación protorenacentista; y el retablo de la capilla catedralicia de la Encarnación realizado por Juan Bautista Vázquez ‘el Viejo’, que suponemos incorporaría las tendencias manieristas propias del lenguaje artístico del maestro abulense.

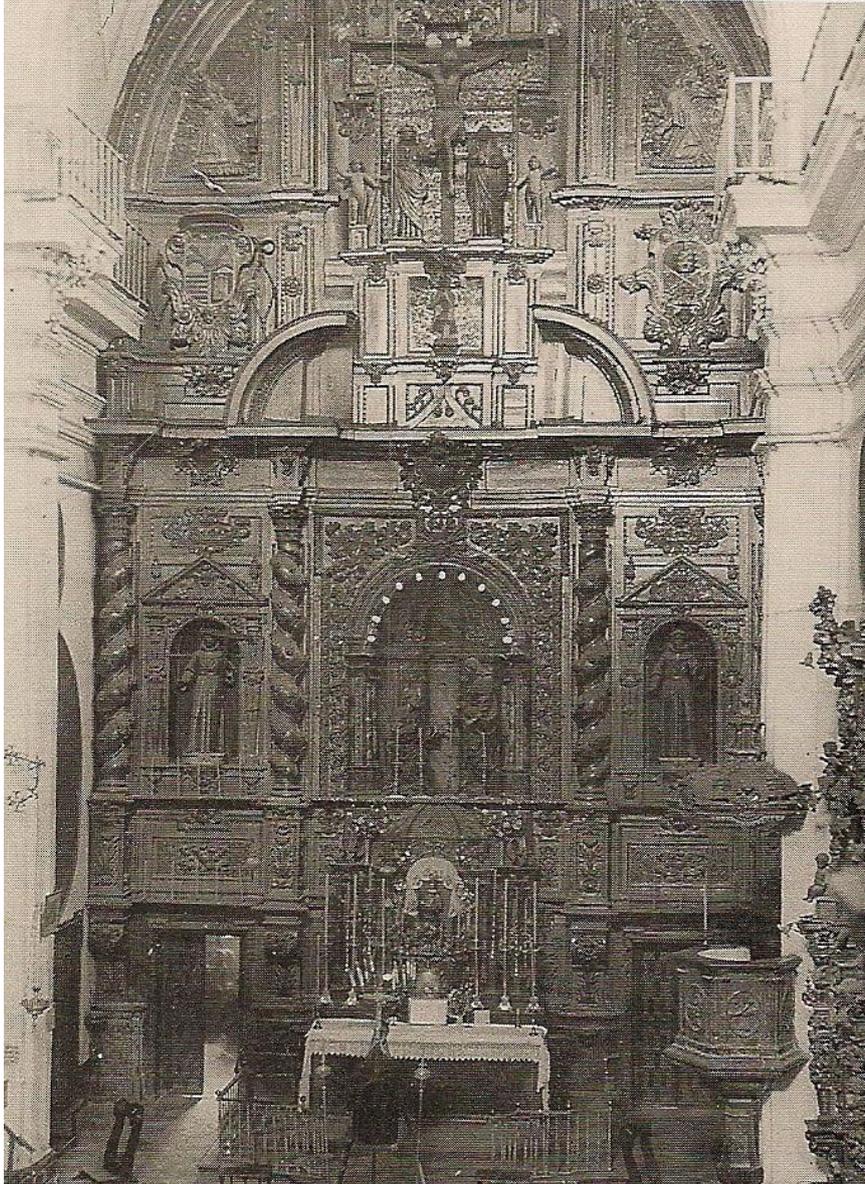


Fig. 1. Jerónimo Gómez de Hermosilla. Retablo mayor. 1678-1716. Iglesia parroquial del Sagrario, Málaga. (Archivo Temboury).

No menos intensa sería la trayectoria de José Fernández de Ayala (¿? – 1699), con el cual se cerraría prácticamente la arquitectura en madera de la ciudad en el siglo XVII. Su pericia para la construcción de arquitecturas efímeras, al igual que su compañero de profesión Hermosilla, le llevaría a realizar numerosos encargos relacionados con la festividad del Corpus. Además, su maestría como arquitecto le proporcionará la suficiente capacidad para trazar y diseñar, él mismo, los proyectos que acometerá. Desarrollaría una estrecha colaboración con Pedro de Mena, y

precisamente será junto a éste con quién trabajará en su primera obra documentada en la ciudad. Se trata del retablo de la iglesia del convento de San Agustín, contratado en 1677 y finalizado dos años más tarde. En esta obra se pone de manifiesto la paternidad del propio artífice sobre las trazas del retablo, el cual contará por expreso deseo de la comunidad agustina con la realización de seis niños de la mano de Mena, cuatro para el cornisamento y dos para el sagrario, siendo además este mismo artista quién debía sancionar la buena factura del retablo a su terminación. No se especifican demasiados pormenores artísticos en los escritos, pero sí sabemos que el programa escultórico se completaría con el grupo de la hornacina principal de *San Agustín, Cristo y la Virgen*, junto a una serie de niños²⁶. Este retablo sería sustituido en 1798 por el actual de mármol, proyectado por el arquitecto José Martín de Aldehuela en estilo Neoclásico. No obstante, en 1690 llevará a cabo la más ambiciosa de las obras que se le conocen, y que precisamente supondrá la sustitución de un retablo ejecutado por el propio Pedro de Mena. Hablamos del retablo mayor de la iglesia del convento de las Carmelitas Descalzas. En efecto, como apuntamos en las anotaciones referentes al retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez, nos encontramos ante un ejemplo claro y temprano de la renovación estética que sufrirán numerosos templos a partir de este momento y durante toda la centuria decimoséptima. Se detallan diversas particularidades respecto a su morfología, pero también en cuanto a sus elementos decorativos, algo que por desgracia no suele ser demasiado habitual en estos contratos. Se revela la filiación barroca del retablo a través de la utilización como soporte de grandes columnas que debían ser retalladas y con motivos ornamentales florales y vegetales que se repetirían por el resto de la superficie lignaria²⁷. Además conocemos el programa iconográfico, que en correspondencia con el cenobio al que iba dedicado reproducía a través de esculturas las imágenes de *Nuestra Señora del Carmen*, devoción mariana por excelencia dentro de la orden carmelita; *Santa Teresa de Jesús*, fundadora y cabeza más sobresaliente del Carmen Descalzo; y *San José con el Niño* y quince ángeles, como titular del convento. Los 2.000 ducados que costarían tanto su hechura como los pormenores formales descritos, nos hacen suponer que sería una gran obra lignaria. Desgraciadamente, las sucesivas desamortizaciones y traslados de ubicación del

²⁶ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *ob. cit.*, pp. 249-251.

²⁷ *Ibidem*, p. 258.

convento, hicieron desaparecer esta noble máquina arquitectónica. Un año después y coincidiendo con la terminación del retablo de las Carmelitas, Ayala acuerda la realización de otra obra y de nuevo para un convento carmelitano. Esta vez se trataría del retablo para la capilla de Carlos Colichet en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen del convento perchelero de San Andrés²⁸. No sabemos por ahora nada acerca de la imagen del retablo, pero lo que sí conocemos es que sería la última obra salida de la mano de José Fernández de Ayala, ya que en 1692 fallecía, acabando con él -y no muchos años después con Jerónimo Gómez- una de las etapas más prolíficas de la arquitectura lignaria en la ciudad.

Llegamos de esta manera al siglo XVIII. En este siglo se llevará a cabo una fulgurante renovación de los espacios sagrados y su correspondiente adorno. Además de por su número -debido a las fechas más modernas de su realización- es de esta etapa de la cual tenemos un mayor conocimiento gráfico de los diferentes retablos que habitarán los templos de la ciudad hasta su funesta desaparición en las desamortizaciones del diecinueve y los atentados patrimoniales de 1931 y 1936. Junto a ello, las fuentes escritas del dieciocho presentan un alto número de nombres relacionados con el arte de la talla y la escultura, como así recoge Andrés Llordén en su monumental estudio. No obstante, paradójicamente, a pesar de esta mayor abundancia de fuentes gráficas la documentación acerca de los diferentes encargos artísticos será bastante limitada tanto en número como en detalles.

²⁸ *Ibidem*, pp. 261-262.

3. LA CONSOLIDACIÓN DEL RETABLO DE ORDEN SALOMÓNICO Y LA APARICIÓN DEL ESTÍPITE.

Morfológicamente, la retablística del dieciocho se enriquecerá notablemente con la consolidación del empleo del orden salomónico, que ya se había venido utilizando desde el siglo anterior, y sobre todo con la incorporación a partir de este momento del estípite. El arte de la talla en madera en la ciudad de Málaga, no solo no será ajeno a esta circunstancia, sino que además protagonizará un aspecto importante dentro del desarrollo de este soporte columnario, como elemento arquitectónico, dentro de los repertorios estructurales de los retablos. Este hecho vendrá determinado por la edificación, en la última década de la centuria decimosexta, de la Torre-Camarín de la Iglesia de Santa María de la Victoria del convento de los Mínimos, atribuida al arquitecto Felipe de Unzuñunzaga, bajo la promoción del Conde de Buenavista²⁹.

Si ya de por sí, dicha construcción supondría uno de los primeros ejemplos de la tipología típicamente hispánica del camarín-torre³⁰, no se quedará atrás el trono-baldaquino (Fig. 2) de madera tallada y dorada que se disponga en el interior del mismo, para servir de aposento triunfal a la imagen mariana de la patrona malacitana. Este trono atribuido al propio Unzuñunzaga, se configura a través de un cuerpo principal de base circular del cual emergen cuatro carnosas y elegantes tornapuntas que sirven de aposento a otros tantos ángeles que sostienen la corona imperial que remata el conjunto. Toda esta estructura se eleva sobre la rasante del suelo del camarín, a través de cuatro estípites exentos entre los que se disponen en igual número bellos ángeles atlantes, que apoyándose sobre el orbe terráqueo sostienen la peana circular donde se asienta la Virgen³¹. Si la historiografía artística ha considerado el antiguo retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla; realizado por Jerónimo

²⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria...”, ob. cit., en: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.), *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria...ob. cit.*, pp. 312-315.

³⁰ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “Iglesia de la Victoria”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna, Arquitectura*, vol. II, Málaga, CEDMA, 2001, p. 286.

³¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria...”, ob. cit., en: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria...ob. cit.*, p. 332.

Balbás en torno a los años 1705 y 1709; como la obra paradigmática en cuanto a la introducción del estípite en la retablística andaluza dieciochesca, la terminación de las obras y ornamentación del camarín de la Victoria entre los años 1699 y 1700, nos revela también la importancia del templete malagueño dentro de esta innovación morfológica³² dado lo temprano de la presencia de estípites exentos en su diseño arquitectónico. De hecho, teorías como las del profesor de la Universidad de Texas, John Moffit, han considerado esta presencia como los primeros estípites exentos de la retablística española (Fig. 3). Partiendo de este punto y tomando como referencia las numerosas imágenes recopiladas del archivo Temboursy, veremos cómo la retablística de la ciudad durante la primera mitad del siglo compaginará tanto el orden salomónico como el ‘estipitesco’. De hecho así lo demuestra el mencionado retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez, de columnas salomónicas; aunque de severa articulación estructural por su filiación seiscentista; y los retablos del crucero de la iglesia de la Victoria que siguieron a la citada construcción del camarín y baldaquino, de estípites.

³² ROMERO TORRES, José Luis, “La escultura y su entorno arquitectónico...”, *ob. cit.*, en: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.), *ob. cit.*, p. 420

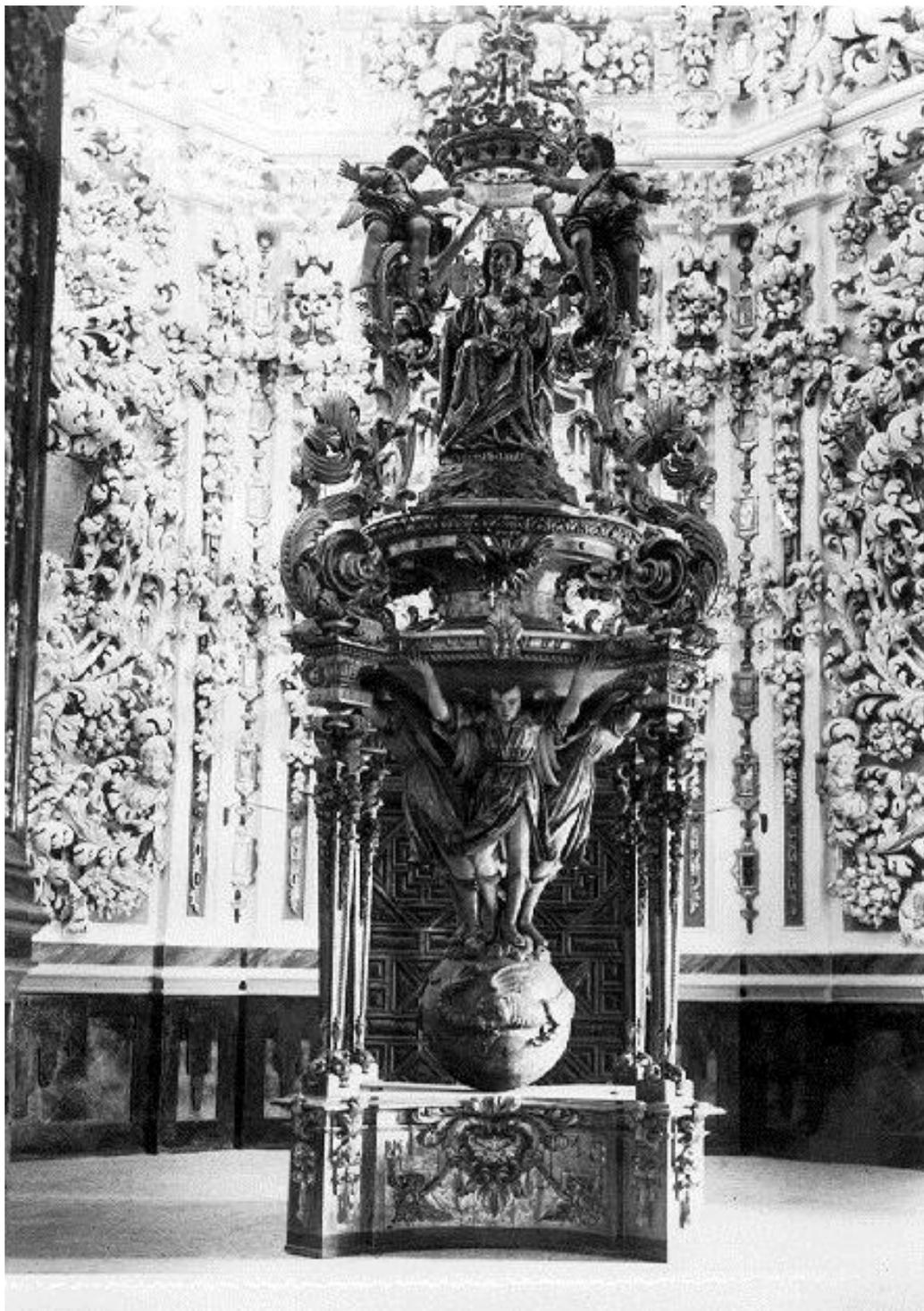


Fig. 2. Felipe de Unzuñunzaga (atrib.). Trono-Baldaqino de Santa María de la Victoria. 1699-1700.
Camarín de la Basílica de Santa María de la Victoria, Málaga. (Archivo Temboursy).



Fig. 3. Detalle de estípite del Trono-Baldaqino de la Virgen de la Victoria. (Archivo Temboury).

En este primer cuarto de la centuria se llevaría a cabo probablemente la realización de los citados retablos de los extremos del crucero de la Victoria (Fig. 4). Estas obras casi gemelas; hoy dedicadas a San Francisco de Paula el del costero del Evangelio y al Sagrado Corazón el de la Epístola; suponen la consagración del retablo de estípites en la ciudad, continuando con el modelo decorativo del trono-baldaqino del camarín, y tendrán su extensión en el resto de capillas del templo que serán ornamentadas con pequeños retablos donde la combinación del dorado del follaje y los fondos de tonos burdeos será la tónica común. De estas piezas se conservan aún hoy día tres de ellas, aunque con algunas transformaciones³³. Además, la composición estructural de estos retablos del crucero, se convertirá en modelo a seguir por numerosas obras retablísticas posteriores en la ciudad. Como vemos, el conjunto unitario retablístico que estas ‘máquinas’ lignarias conformaban en la Basílica victoriana –enriquecido y diversificado por la presencia del magnífico retablo mayor realizado en la centuria anterior- sería de los más completos dentro del barroco ‘estipitesco’ en la ciudad.

³³ ROMERO TORRES, José Luis, “La escultura y su entorno arquitectónico...”, *ob. cit.*, en: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.), *ob. cit.*, p. 427.

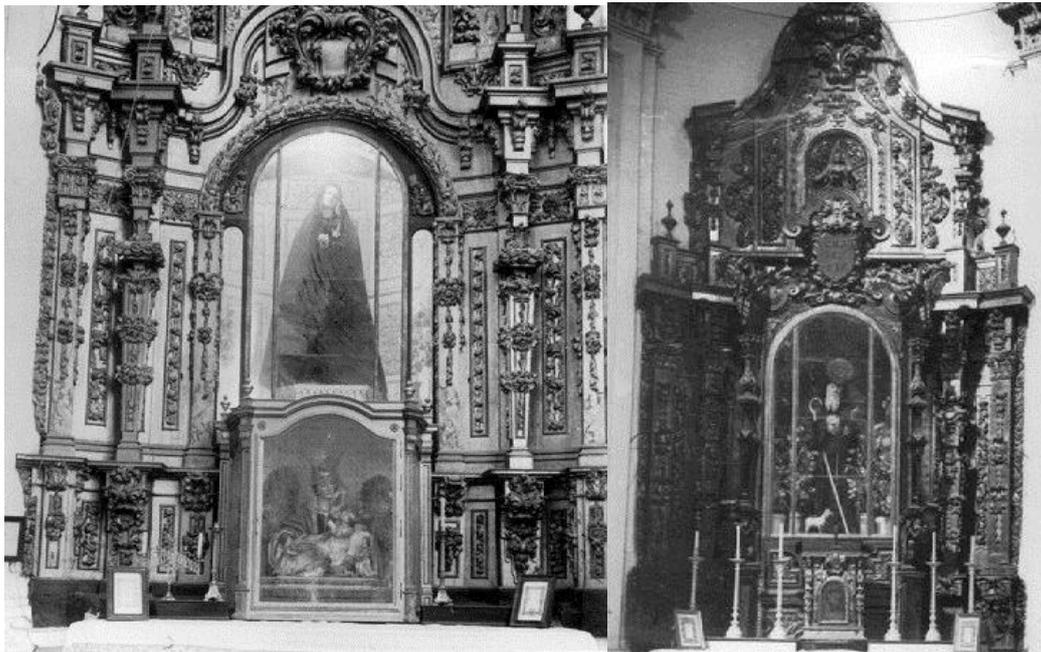


Fig. 4. Retablos del Sagrado Corazón y de San Francisco de Paula. Basílica de Santa María de la Victoria, Málaga. (Archivo Temboury).

Frente a ello, en este primer tercio del dieciocho, la construcción de retablos de orden salomónico tendrá uno de sus más importantes hitos en otro de los grandes complejos conventuales de la ciudad. Nos referimos a la iglesia del convento dominico de Santo Domingo el Real. En esta iglesia se llevará a cabo una intensa reforma durante las primeras décadas del siglo³⁴ que la dotarán de un aspecto plenamente dieciochesco, sobre todo debido a las importantes arquitecturas lignarias que se construyan en su interior. Así para el adorno de sus espacios principales se realizaron una serie de retablos que lamentablemente serían brutalmente destrozados e incendiados en el ya citado año 1931. Se trata del conjunto del retablo mayor y los retablos-hornacinas dispuestos en los ángulos del presbiterio. Del primero, simplemente con la observación pormenorizada de las fuentes gráficas, se deduce que debió ser una de las más monumentales arquitecturas lignarias de la ciudad, al ocupar toda la extensión de la gran pared de cerramiento del altar mayor.

³⁴ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José, *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*, Málaga, Arguval, 2000, p. 163.

Lamentablemente no conocemos demasiada información acerca de su autoría y proyecto, pero sí que posiblemente vendría a sustituir a otra pieza terminada por Juan de Aragón en 1593, y completada en 1622 con pinturas de Francisco Pacheco³⁵. Respecto a su tipología suponía un buen ejemplo de retablo híbrido, al unir la concepción parietal y centralizada en su composición. En cuanto a su estructura el elemento definitorio serían lógicamente las gigantes columnas salomónicas dobladas y profusamente decoradas que articulaban el primer cuerpo (Fig. 5). Casi todo lo que sabemos de la morfología del retablo, es gracias a las sugerentes fotografías recogidas en el legado del investigador Juan Temboury. Compositivamente, se articulaba como se ha dicho a través de cuatro monumentales columnas de orden gigante y salomónico. La planta del mismo se adosaba al plano del muro de cierre de la capilla mayor, proyectándose sus extremos hacia el frente sobre la superficie de las paredes laterales del presbiterio. Esto provocaba que las columnas que enmarcaban lateralmente el conjunto estuvieran dobladas por sendas medias columnas retranqueadas, también salomónicas, que se igualaban con las dos centrales que dividían las tres calles de las que constaba el cuerpo principal. En dicho cuerpo destacaba sobre manera la presencia de un enorme tabernáculo que avanzaba sobre el plano del retablo y se convertía en la principal referencia visual del mismo. Este altar presentaba una interesante estructura que combinaba alternativamente en cada frente, soportes salomónicos y estípites, sobre los cuales descansaba un elevado tambor de planta cuadrada. El tambor se componía de pilastras decoradas con tornapuntas en los extremos de cada uno de sus cuatro lados, decorados éstos a su vez por carnosas cartelas. Sobre el tambor se asentaba el cupulino, cuyo trasdós se dividía en plementos decorados y se culminaba con la figura de la *Fe*. Se completaba el tabernáculo con numerosas figuras de ángeles, *puttis* y querubes. Esta concepción híbrida, parietal y centralizada, lo convertía en uno de los ejemplos más significativos de retablo-tabernáculo en la ciudad. En las calles laterales se disponían imágenes de santos sobre ménsulas, coronados por ángeles ingrávidos y cartelas con decoración vegetal rematadas con querubines. Mientras, en la central, una imagen de *Cristo crucificado* coronaba visualmente –que no arquitectónicamente– el conjunto del tabernáculo, flanqueado por ángeles sobre un

³⁵ *Ibidem*, pp. 158-159

fondo de nubes. Sobre las columnas de este cuerpo principal se elevaban recios cimacios -o dados *bruneleschianos*- decorados con canes, y un ancho y quebrado entablamento del cual arrancaba el ático con forma de medio punto, al adaptarse fielmente a la morfología del paramento de cierre. Dicho ático se presentaba dividido en tres paños que seguían las directrices marcadas por las calles del cuerpo principal, mediante pilastras sobre gruesos pilares y de nuevo con la presencia de ‘serafines’. En la parte superior del ático aparecía lo que parece ser la imagen del *Padre Eterno*. Junto a ello, su decoración la completarían guirnaldas, frutas, follajes, colgantes y festones³⁶.

Desconocemos en conjunto el programa iconográfico del retablo, aunque tanto por la observación detenida de las instantáneas antiguas, como sobre todo por las relaciones de los objetos artísticos de la iglesia, destruidos en el año 1931³⁷, sabemos de algunas imágenes que compondrían dicho programa. Así, al margen del evidente Cristo crucificado que preside la calle central, los santos existentes en las laterales, serían *Santo Domingo* y *San Francisco de Asís*, por la importante labor que desarrollarían como reformadores de la Iglesia. Otras figuras que se citan en las actas son las de *San Miguel Arcángel* y *Santa Juana de Aza*, madre del fundador de la orden dominica, que por el momento no hemos localizado, pero que probablemente se ubicarían bien a la espalda del tabernáculo o bien en el cuerpo del ático, donde se entronizaba la citada imagen del *Padre Eterno*. El carácter eminentemente ornamental al que parecía responder esta gran “máquina” lignaria, suplantaría el desarrollo de un mayor discurso narrativo y argumental. En resumen nos encontramos ante una de las grandes pérdidas de la retablística en la ciudad.

Por su parte, los pequeños retablos de los ángulos se disponían enmarcando el presbiterio, y por lo tanto al retablo mayor, tomando de él sus caracteres generales. Poseían una sencilla y semejante estructura a base de columnas salomónicas apoyadas en carnosas ménsulas que flanqueaban, junto a pilastras corintias decoradas con

³⁶ MORALES FOLGUERA, J. M., “El convento de Santo Domingo de Málaga antes del incendio de 1931”, *Baética* nº 11, Málaga, Universidad de Málaga, 1988, p. 8.

³⁷ JIMÉNEZ GUERRERO, J., *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga, Arguval, 2006, pp. 96 y 357.

centros florales, ambos cuerpos principales. En éstos se disponían los habitáculos que cobijaban sendas esculturas de *San José* y la *Virgen de Belén*, siendo esta última, una de las obras más significativas del escultor Pedro de Mena³⁸(Fig. 6). Sobre este cuerpo un entablamento sostenía el ático enmarcado igualmente por pilastras con decoración vegetal y aletones y presidido por una pintura.



Fig. 5. Retablo mayor y tabernáculo. Iglesia conventual de Santo Domingo, Málaga.
(Archivo Temboursy).

³⁸ GÓMEZ MORENO, María Elena, “Pedro de Mena y los temas iconográficos”, en: AA. VV., *Pedro de Mena 1628-1688*, Málaga, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1989, pp. 79-80.



Fig. 6. Retablo de la Virgen de Belén (Detalle). Iglesia conventual de Santo Domingo, Málaga.
(Archivo Temboursy).

Por otro lado, en paralelo al presbiterio, se dispone la capilla de la *Virgen del Rosario*, devoción más arraigada dentro de la Orden dominica. Decorada ricamente con mármoles polícromos y yeserías, presidía su altar mayor otro retablo de madera de orden salomónico, aunque de menor monumentalidad que el anterior. Como precedente de este retablo, estaría otro realizado en 1543 por Diego de Hoyato. Se estructuraba en tres calles, ocupando la central el camarín donde se disponía la Virgen titular mientras las laterales, o más bien intercolumnios, presentaban hornacinas. El cuerpo superior de medio punto, cuya superficie se dividía igualmente en tres partes, se remataba por una gran cartela central profusamente decorada. Las columnas se elevaban sobre mensulones, siguiendo el modelo de las del presbiterio, y eran coronadas por esculturas de ángeles. Paralelamente, dentro de la misma iglesia pero ya en las diferentes capillas y altares de las naves laterales, conocemos la existencia de otros retablos, pero esta vez de estípites. Este era el caso del retablo de la *Virgen del*

Pozo (Fig. 7), situado en la nave del Evangelio, el cual seguirá un diseño similar a los del crucero de la Victoria, con un cuerpo principal centrado por una hornacina coronada con una gran venera y enmarcado por robustos estípites y pilastras profusamente decorados, entre los cuales se disponían verticalmente decorativas rocallas. Sobre estos soportes se disponía el segundo cuerpo o ático rematado en ángulo, mientras en los laterales del piso principal se desarrollaban potentes hojarascas de gran movimiento.



Fig. 7. Retablo de la Virgen del Pozo (Detalle). Iglesia Conventual de Santo Domingo, Málaga.
(Archivo Temboursy).

Pero sin duda la gran obra lignaria de esta primera mitad del siglo XVIII, en cuanto al empleo del estípite se refiere, será el singular retablo de la antigua Capilla Sacramental de la iglesia carmelitana del convento de San Andrés, hoy perteneciente a la Hermandad de la Misericordia. Esta capilla, una de las más suntuosas del templo tanto por su ornamentación de yeserías de principios del siglo como por su arquitectura –probablemente del maestro Unzurrunzaga- poseía una planta octogonal

abierta en su frente a un camarín hexagonal³⁹. Se completaba dicho espacio con un magnífico retablo de estípites, cuya principal particularidad residía en que se adaptaba fielmente a la arquitectura de la capilla, cubriendo la totalidad de los paramentos de su fábrica. La estructura se conformaba a través de siete calles compuestas por arcos ciegos de medio punto, sostenidos por esbeltos estípites bajo los cuales se disponían hornacinas rehundidas en el plano del retablo, y enmarcadas a su vez por estípites de menor tamaño que se repetían en un piso superior flanqueando grandes placas recortadas mixtilíneas con decoración floral. Este esquema solo se veía alterado en la calle central, donde el arco ciego se transformaba en la embocadura del camarín. Además, en las entrecalles, y coincidiendo con el apilastrado arquitectónico de la capilla, se colocaban hornacinas menores rematadas con decorados y gruesos pináculos. El resto de las calles se coronaban rítmicamente con un cuerpo a modo de ático delimitado por una moldura mixtilínea, que en la zona del camarín se recogía en forma de volutas. Por lo demás, incluía una profusa pero elegante decoración vegetal a base de medallones de ricas hojarascas. Respecto al programa iconográfico⁴⁰, en las hornacinas principales se situaban bellas esculturas de bulto redondo que representaban a *San Ángelo*, *Santo Domingo*, *San Andrés Corsino*, *San Pedro de Alcántara*, *Santa Cecilia* y *Santa Rita de Casia*; éstas dos últimas más pequeñas debido a que sus hornacinas se ubicaban sobre las puertas que flanqueaban el camarín. Mientras; en las entrecalles; imágenes de menor tamaño representaban a *San Francisco de Paula*, *San Juan Nepomuceno*, *San José*, *San Antonio*, *Santa Margarita* y *Santa Teresa de Jesús*. En la hornacina principal se disponía la imagen del *Nazareno de la Misericordia*, obra atribuida al entorno de José de Mora. (Figs. 8 y 9)

³⁹ RAMOS FRENO, Eva, “Parroquia de Nuestra Señora del Carmen”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna, Arquitectura...ob. cit.*, p. 295.

⁴⁰ MOLINA GÁLVEZ, Manuel, “La iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX”, *La Saeta de Otoño*, nº 30, Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, 2002, p. 120.

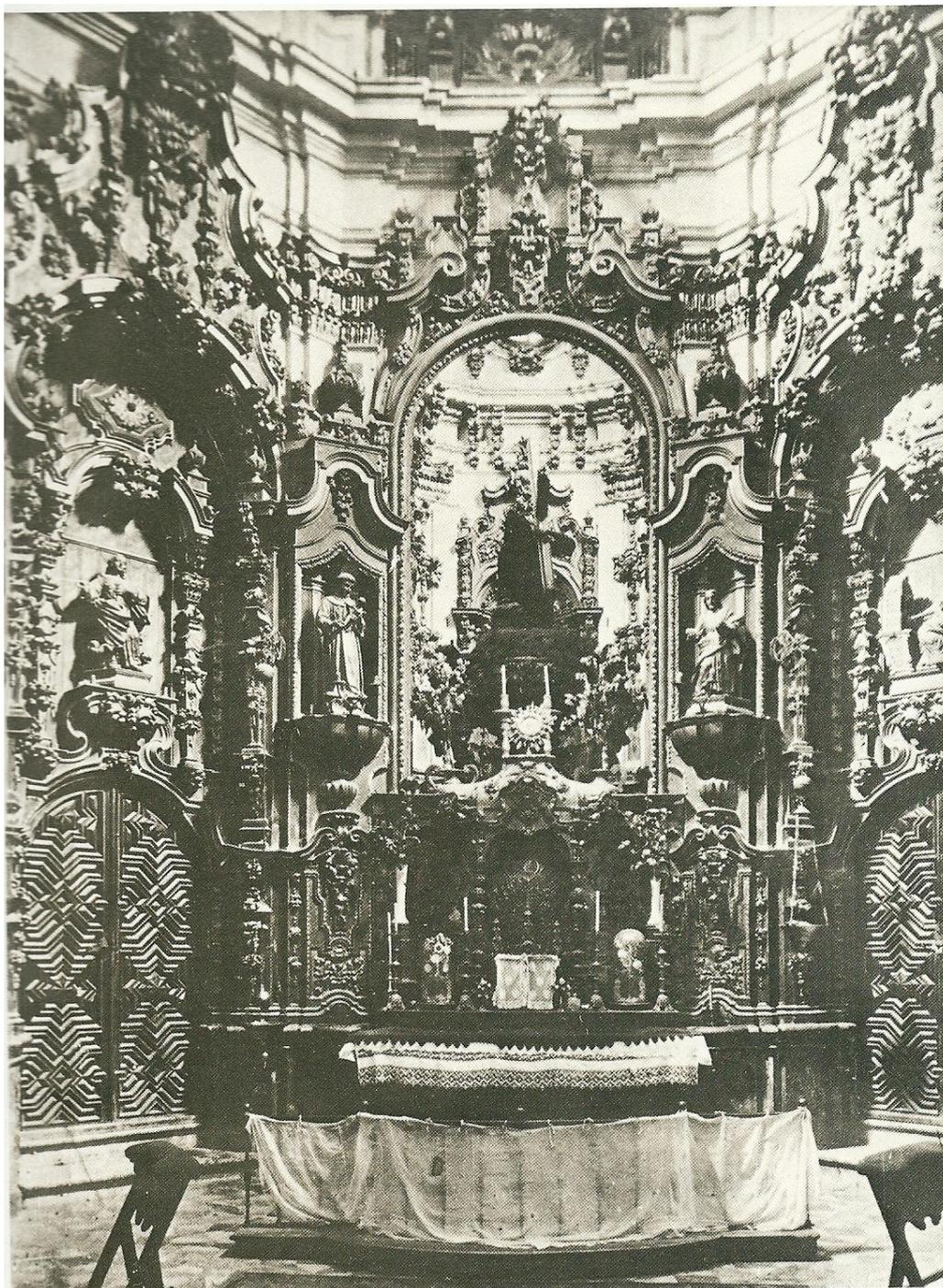


Fig. 8. Retablo de la capilla Sacramental (Detalle de la calle principal). Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen, Málaga. (Archivo Hermandad de la Misericordia).



Fig. 9. Retablo de la capilla Sacramental (Detalle del lateral derecho). Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen, Málaga. (Archivo Temborry)

4. DEL ADVENIMIENTO DEL CLASICISMO Y LOS REPERTORIOS ROCOCÓS A LA AVANZADILLA NEOCLÁSICA.

Hacia la mediación del siglo se irán introduciendo las nuevas corrientes europeas tendentes hacia un refinamiento del lenguaje barroco, al mismo tiempo que se propagan los repertorios decorativos rococós a través de las empresas borbónicas llevadas a cabo en la Corte y la posterior creación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Así se producirá una coexistencia entre las fórmulas tradicionales y un nuevo Barroco de sentido clasicista. Dentro de la disciplina de la arquitectura lignaria malagueña, este nuevo panorama se verá reflejado en el auge que, a partir de la segunda mitad del siglo, tendrán las soluciones ornamentales del Rococó unidas a la recuperación de los órdenes clásicos; pero también en la difusión del empleo de la madera jaspeada a imitación de materiales preciosos como el mármol. En este sentido la figura artística que mejor representará este mestizaje estético será la del insigne escultor malagueño Fernando Ortiz. Al igual que haría Mena un siglo antes, Ortiz capitalizará el arte escultórico de la ciudad durante los años que desarrolle su profesión, aproximadamente entre 1735 y 1771, año de su óbito. Su personalidad y categoría artística –avalada por su nombramiento como académico de San Fernando⁴¹– le llevarán a ser uno de los artistas más innovadores dentro de la plástica escultórica del XVIII en Andalucía y España, al aunar sabiamente la tradición imaginera de talla en madera con los nuevos modos estéticos clasicistas, aprendidos tras su estancia en el taller de escultura del Palacio Real junto al artista italiano Juan Domingo Olivieri⁴². Su dominio de las artes tanto escultóricas como pictóricas se verá igualmente reflejado en la arquitectura de madera de la ciudad. Así en 1563, recibe el encargo de diseñar el *retablo de San Rafael* de la capilla homónima de la nave del evangelio de la catedral, cedida al canónigo Francisco Enríquez de Luna⁴³. Este retablo supondrá uno de los mejores ejemplos dentro del estilo barroco clasicista con decoración Rococó, siendo el propio Ortiz el encargado de ejecutar magistralmente, las esculturas del mismo (Figs. 10 y 11). Afortunadamente, conocemos la fisonomía y cualidades estilísticas del

⁴¹ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *ob. cit.*, pp. 286-289.

⁴² SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Virgen de los Dolores (Servitas)”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna, Artes...ob. cit.*, p. 179.

⁴³ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *ob. cit.*, p. 294.

retablo gracias a la documentación gráfica que de él se conserva y que permitió su reconstrucción fidedigna tras su destrucción en la contienda Civil.

Situado en la capilla catedralicia del mismo nombre, concretamente la segunda de la nave del Evangelio desde el crucero hacia los pies, el origen del retablo de San Rafael va estrechamente ligado al de su capilla. Así pues, conforme se fue finalizando el proceso constructivo de las naves de la catedral y por consiguiente el de sus capillas, estas comenzaron a adecuarse ornamental y litúrgicamente, incluso antes de la unión de la fábrica nueva con la vieja⁴⁴. Este sería el caso de la capilla de San Rafael, la cual sería cedida por el cabildo catedralicio al canónigo electoral Francisco Enríquez Luna tras su petición, en el año 1763. Enríquez, en su solicitud, informaba de su deseo de instalar en una de las nuevas capillas, una magnífica imagen que poseía del Arcángel San Gabriel, que había sido realizada por el insigne escultor Fernando Ortiz⁴⁵. Tras ello, y para completar la ornamentación de la misma, el canónigo encargará la realización de un altar y retablo al propio Ortiz, con lo que la capilla se convertiría en la primera en ser adornada tras la unión de las obras nuevas y antiguas⁴⁶.

Se trataba de un retablo-baldaquino compuesto por un cuerpo principal dividido en tres calles por columnas jaspeadas de capiteles corintios y decoración dorada rococó. En la calle central, adelantada sobre la rasante del resto del retablo, se disponía a modo de baldaquino, un pseudo-templete inserto en un gran nicho sostenido por columnas corintias de menor tamaño, que cobijaba la imagen escultórica de *San Rafael*. Como basamento de dicha estructura se dispuso una gran peana bulbosa decorada con elegantes rocallas y tornapuntas con cabezas de querubes en los chaflanes. Se remataba este volumen con una superposición de frontones partidos y recogidos en volutas. Por su parte, en las calles laterales, las imágenes de *Tobías* y su padre *Tobit* se asentaban en hornacinas cuyos fondos simulaban arquerías, y encima de ellos se perforaban óculos con vidrios geométricos de dibujo estrellado. Sobre este cuerpo principal se elevaba el esbelto ático, apoyado en un entablamento muy quebrado como

⁴⁴ SAURET GUERRERO, T., *La Catedral de Málaga*, Málaga, CEDMA, 2003, p. 169.

⁴⁵ LLORDÉN, A., *ob. cit.*, p. 294.

⁴⁶ SAURET GUERRERO, T., *La Catedral...ob. cit.*, p. 169.

resultado de la movida planta del retablo, donde un tondo con el relieve de *San Rafael, Tobías y Tobit*, centraba todo el conjunto, de nuevo coronado por frontones fragmentados y recogidos en volutas. Flanqueando dicho relieve se situaban ángeles con trompetas, y sobre todo ello, la alegoría de la *Caridad* rodeada de ángeles. Por último, en los extremos del retablo se asentaban esculturas de ángeles portando cornucopias. Todo el retablo estaba realizado en madera jaspeada; que imitaba a través del policromado la piedra de Lanjarón; y numerosas rocallas doradas sobre fondo blanco, que enmarcaban cada uno de los diferentes espacios arquitectónicos del mismo. Tanto el diseño como la ejecución fueron realizados por Fernando Ortiz entre 1664 y 1668, cuando este se encontraba ejecutando diversos encargos para la catedral, como los relieves de las puertas del crucero⁴⁷, y asesorando al cabildo en diversas cuestiones relacionadas con los materiales pétreos empleados en la nueva fábrica⁴⁸.

Como vemos el diseño de Ortiz entablaba relación directa con su concepción estética y artística, aprendida tras su estancia en el Palacio Real, y que pone en práctica con esta obra. Se vislumbra pues el empleo de la simulación de materiales preciosos y una estructura lignaria muy arquitectónica, pero que juega aún con el claro oscuro; las formas quebradas y caprichosas; y el preciosismo de la figura del Arcángel; propias del gusto rococó.

El programa iconográfico, como hemos podido comprobar, gira en torno al pasaje bíblico de *San Rafael y Tobías*⁴⁹. La escultura de San Rafael aparece llevando el bastón de peregrino en su mano derecha, mientras en su brazo izquierdo porta uno de los atributos más clásico de su iconografía: el pez. Con la hiel de las entrañas de un pez, guardadas por Tobías por instrucción de San Rafael, el ángel que había sido enviado por Dios curó la ceguera de su padre Tobit. En el medallón del cuerpo superior se representaba el momento en que el ángel, tras haber curado a Tobit, revela su divina naturaleza ante el asombro de padre e hijo. Por su parte las imágenes exentas de Tobías y Tobit de las hornacinas, representan al primero como un joven imberbe de

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ LLORDÉN, A., *ob. cit.* p. 295 y 296.

⁴⁹ *Libro de Tobías* 3, 12.

rubios cabellos, y al segundo como un anciano de espesa barba y cabellos canos. Ambos compartían un bastón como apoyo y vestían sayos de tonos blanquecinos. Por último, la alegoría de la Caridad vendría a reforzar el carácter de protector de los hombres que acompaña tradicionalmente a la figura de San Rafael, así como el gesto denodado del canónico Enríquez para el adorno de una de las nuevas capillas de la Catedral.

Junto a ello, la aportación de Ortiz a la retablística malacitana, se verá incrementada por las diversas imágenes que realice para presidir dichas arquitecturas, ejemplo de lo cual vimos el mencionado misterio de *Cristo entregando las llaves a San Pedro*, del retablo del Sagrario de Jerónimo Gómez.



Fig. 10. Fernando Ortiz. Retablo de San Rafael. 1764-1768. Capilla de San Rafael, Catedral de Málaga. (A.H.M.M.).

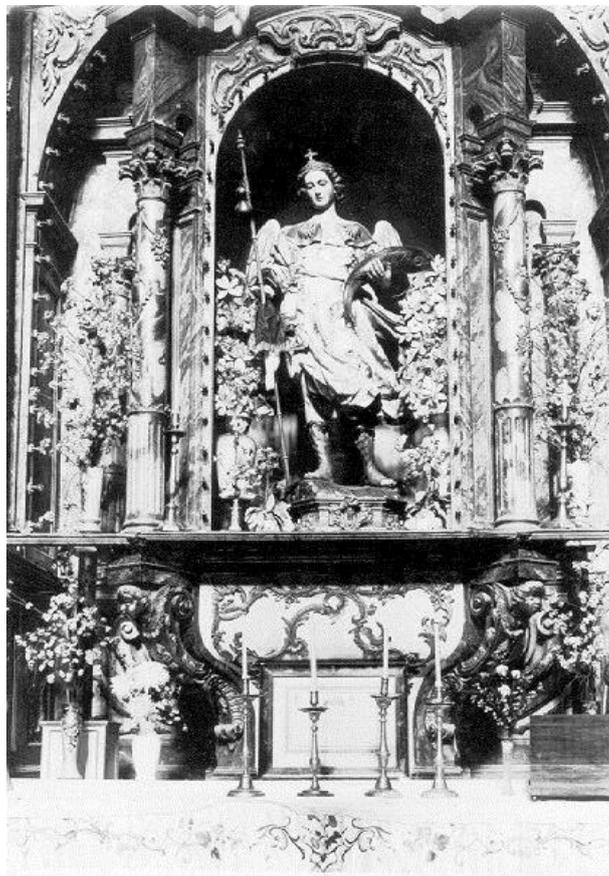


Fig. 11. Fernando Ortiz. Retablo de San Rafael (Detalle). 1764-1768. Capilla de San Rafael, Catedral de Málaga. (Archivo Temboury).

No obstante, con anterioridad a esta obra encontramos ejemplos que ya preconizan la absorción de las tendencias neóstilas, en artistas de formación avanzada y altamente cualificada. Éste era el caso del arquitecto Antonio Ramos, que hacia 1740-1741 idearía el fastuoso Monumento de Semana Santa que desde entonces presidiría con perpetuidad –hasta su destrucción– la actual capilla catedralicia del Sagrado Corazón. Diseñada a modo de capilla mayor y deambulatorio de una basílica, esta imponente arquitectura lignaria incorporaba toda una serie de recursos escenográficos, perspectívos y teatrales, probablemente derivados del conocimiento de Ramos de diseños europeos⁵⁰. Estructurado conforme a soportes pareados de orden corintio sobre

⁵⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Colección La Saeta, Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, 2012, p. 97.

los que se alzan dos cuerpos de arcadas, el maestro malacitano proyecta un espacio absidial central, flanqueado a ambos lados por los pasillos de una girola. En el segundo cuerpo los efectos de trampantojo y los juegos ilusionistas de perspectivas se convierten en elementos definitorios del conjunto, simulando la existencia de un edificio real, perfectamente maclado con el ‘reducido’ espacio de la capilla. Solo un avezado conocedor de los medios técnicos, arquitectónicos y escenográficos, como el maestro Antonio Ramos, podría haber ideado con éxito tan sorprendente ‘máquina’, haciendo aún más dolorosa si cabe su triste destrucción durante los sucesos, derivados de la contienda Civil, que afectaron al primer templo de la ciudad (Fig. 12).

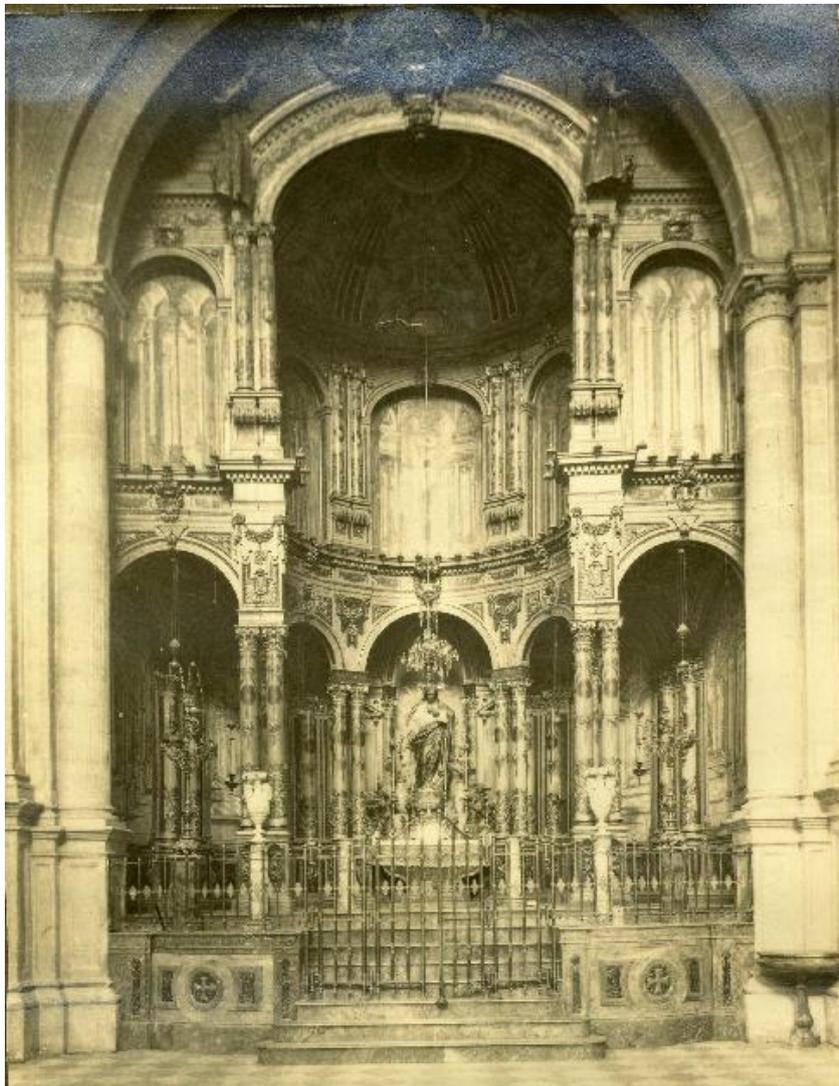


Fig. 12. Antonio Ramos. Monumento de Semana Santa. H. 1740-1741. Catedral de Málaga.
(A.H.M.M.).

Pero uno de los grandes conjuntos arquitectónicos y rococós que será proyectado durante esta segunda mitad, será la reforma y ampliación de la cabecera de la Parroquia de los Santos Mártires (Fig. 13), promovida por la Hermandad Sacramental a partir de 1757. Las obras empezarán un año después, bajo el proyecto del arquitecto Antonio Ramos basado en un cuerpo trebolado, cubierto por cúpula y cascarones en los espacios absidiales⁵¹. Para la ornamentación de dicho espacio, se realizarán a partir de 1763, una serie de retablos, altares y hornacinas, decorados con ornamentos rococó tallados por el maestro Diego de Robles⁵². Sabemos de sus características formales originales por las reproducciones fotográficas del legado Temboury. El altar principal sería ocupado con un retablo-camarín que enmarcaría y proyectaría el espacio del camarín donde se ubicaban las imágenes de los titulares de la iglesia. Este pseudo-baldaquino se estructuraba con columnas corintias elevadas en plintos decorados con espejos envueltos en rocallas cuyos fustes lisos se recubrían con tallas doradas de elementos vegetales. Sobre este cuerpo se superponía un entablamento quebrado y recogido en volutas en sus extremos que servía de apoyo de un gran escudo enmarcado por aletones y rematado todo por una corona imperial entre figuras de aves. Delante del retablo y centrando todo el espacio, se erigía un tabernáculo que seguía los mismos planteamientos estéticos. Flanqueando a este edículo se disponían sendos retablos-hornacina, decorados con tallas doradas de rocallas sobre fondos monocromos de tonos claros, de igual diseño a otros dos situados en los extremos de las exedras del crucero. Estos se componían a base de hornacinas sobre pequeñas columnas con fustes que simulaban materiales pétreos, cobijadas por una estructura arquitectónica conformada por columnas corintias de mayor proporción y similar decoración. Sobre estas se disponía un friso centrado por sinuosos medios frontones partidos ‘rocallecos’, que sostenían el remate del conjunto conformado con medallones entre sinuosas aletas aveneradas, con lo que parecían ser símbolos eucarísticos. La única diferencia entre ambas parejas de retablos es el hecho de que mientras los del crucero se apoyaban en un banco flanqueado por los plintos de las columnas y centrados con

⁵¹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “La promoción de la arquitectura religiosa, entre el auge y el inicio de la decadencia”, en: AA. VV., *El Esplendor de la memoria. El Arte...ob. cit.*, p. 56.

⁵² CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “Parroquia de los Santos Mártires”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia. Edad Moderna, Arquitectura...ob. cit.*, p. 231.

nichos, los del altar mayor sustituían este basamento por apoyos en decorativos mensulones. Completaban el conjunto doce nichos-hornacinas situados por parejas en los ángulos de las exedras, con columnas cuya policromía imitaba una vez más el aspecto mármoleo y que contenían un interesante apostolado de bulto redondo atribuido al escultor José de Medina.



Fig. 13. Diego de Robles (Retablos y hornacinas) y José de Medina (Esculturas) (atrib.). Retablo-Camarín de los Santos Mártires, retablos-hornacinas laterales y hornacinas con apostolado. 1763. Parroquia de los Santos Mártires Ciriaco y Paula, Málaga. (Archivo Temboursy).

Vemos pues en estos ejemplos la adopción de los repertorios decorativos de la ornamentación rococó y la cada vez más presente simulación de materiales preciosos que avanzarán las soluciones neoclásicas ilustradas de final de siglo. Pero para comprobar la traslación de las fórmulas ‘estipitescas’ de la primera mitad del siglo hacia el clasicismo de elegante ornamentación rococó de la segunda, dentro de un mismo espacio, comentaremos el caso de la iglesia de San Felipe Neri. Este templo

sería edificado en dos fases bien diferenciadas. Primero, entre 1720 y 1730 se inaugura bajo el patrocinio del segundo Conde de Buenavista, como capilla de las Escuelas de Cristo construidas en el subsuelo de la misma. Tras su cesión a la orden de los filipenses, las necesidades espaciales de la comunidad terminarán por ampliar, a partir de 1755, la antigua capilla octogonal atribuida una vez más a Felipe de Unzurrunzaga. Esta se llevaría a cabo a través de una nueva nave de mayores proporciones y planta oval, proyectada por los maestros José de Bada y Antonio Ramos con las aportaciones de Ventura Rodríguez y Martín de Aldehuela, siendo inaugurada en 1785⁵³. Atendiendo a las trayectorias profesionales de los arquitectos implicados en la obra, reconocemos los diferentes lenguajes desarrollados por cada uno de ellos dentro de la arquitectura del XVIII, siendo extrapolables al discurrir de la arquitectura lignaria de dicha centuria. Así pues, hasta la destrucción del siglo XX, la antigua capilla, convertida en presbiterio tras la ampliación, presentaba una serie de altares ornamentados con retablos de estípites que rodeaban el altar mayor; como por ejemplo el de la antigua titular de los Servitas o el del Cristo de los Afligidos; mientras en la nave principal se disponían otros cinco, pero ya con un diseño barroco clasicista con ornamentación rococó de grandes rocallas. Para cerrar el proceso, el templo se “coronaría” en 1795 con el noble tabernáculo de mármoles polícromos, proyectado por Aldehuela, ya en un estilo muy cercano al neoclasicismo. De haberse conservado en su integridad, el conjunto lignario de la iglesia de San Felipe sería el ejemplo práctico de la evolución de esta disciplina a lo largo del siglo XVIII.

En los años 1772 y 1775 se fechan, respectivamente, los retablos catedralicios del *Cristo del Amparo* y de la *Purísima Concepción* (Figs. 14 y 15). Su parentela estética y compositiva parecía responder con claridad a la mano de un mismo autor, que según Antonio Ponz se trataría de un enigmático artista napolitano. No obstante, se adscribe su materialización a un entallador veleño del que desconocemos más datos por el momento. En efecto la planta movida de los mismos, combinada con la menuda ornamentación de rocallas, y sobre todo, el empleo de potentes soportes clásicos entonados con acabados polícromos de imitación marmórea, revelaba la filiación de

⁵³ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “La promoción de la arquitectura religiosa...”, ob. cit., en: AA. VV., *El Esplendor de la memoria. El Arte...ob. cit.*, p. 54.

ambos retablos con fórmulas del gusto de la retablística italiana y centroeuropea. En la misma línea se situaba la original resolución de la hornacina; en el caso del altar dedicado al crucificado tallado por Antonio Gómez; coronada por un dosel semicircular que servía para ocultar y/o desvelar la imagen del Cristo tal y como había sido habitual durante los siglos anteriores para la veneración de imágenes de gran devoción⁵⁴.



Figs. 14 y 15. Retablos del Cristo del Amparo y de la Purísima Concepción. 1772 y 1775, respectivamente. Catedral de Málaga.

Por último, dentro de la misma estética barroca clasicista, se enmarcarían los desaparecidos retablos mayores de la iglesia carmelitana del convento de San Andrés y de la antigua capilla de los Clérigos Menores -actual iglesia de la Concepción-. Este último, sería proyectado por Antonio Ramos⁵⁵, maestro mayor de la Catedral, dentro de un sentido muy clásico, a través de dos cuerpos divididos en tres calles, donde la central, más ancha, se elevaba sobre las demás a modo de ático. Cada uno de los registros se articulaba con columnas corintias de madera jaspeada y capiteles dorados

⁵⁴ ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *El retablo durante el Barroco*, ob. cit., pp. 112-113.

⁵⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, “Iglesia de la Concepción (Capilla del Colegio de las Esclavas del Sagrado Corazón)”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), ob. cit., vol. II, pp. 277-278.

que soportaban limpios y sencillos entablamentos arquitrabados. En los registros laterales se situaban hornacinas con esculturas sobre peanas, en el cuerpo superior y hornacinas ciegas de vano rehundido, con cartelas sobre las puertas de la sacristía, en el inferior. La calle central presentaba en el primer piso el registro dedicado al tabernáculo, mientras en el segundo y centrando todo el conjunto, se abría el arco del camarín con la imagen escultórica de la *Inmaculada Concepción*. Finalmente, el ático se componía a través de columnas pareadas y frontón triangular que cobijaban un gran relieve con la escena de la *Resurrección de Cristo*, coronado todo ello por un hastial. Por su parte las calles laterales se remataban con frontones semicirculares y sobre ellos esculturas de *ángeles*. La policromía jaspeada del retablo imitaba diferentes cromatismos como si de diversos materiales pétreos se tratara. El resto del aspecto del presbiterio la completaban dos pequeños retablos, en los ángulos del arco toral, que seguían las mismas directrices estéticas del retablo mayor. La pérdida de todas sus esculturas exentas nos priva de conocer con fiabilidad el programa iconográfico en su conjunto.

En lo que respecta al retablo mayor de la iglesia del Carmen (Fig. 16), sabemos por las imágenes de principios del XX, que se articulaba a través de un primer cuerpo dividido en tres calles por columnas jaspeadas, al igual que el resto de su arquitectura. En las calles laterales, se presentaban hornacinas y en la central se abría la embocadura del camarín. Este cuerpo se remataba por un entablamento muy quebrado apoyado sobre los cimacios que coronaban los capiteles de las columnas. Sobre esta estructura se desarrollaba el segundo cuerpo dividido igualmente por las mismas calles que el inferior y exhibiendo en la central un gran medallón, como ático del conjunto. La temática iconográfica giraba en torno a los santos y devociones clásicos de la Orden carmelitana. En el camarín se disponía la imagen mariana de *Nuestra Señora del Carmen*, mientras en las hornacinas se encontraban las esculturas de los santos reformadores de la Orden; *Santa Teresa de Jesús* y *San Juan de la Cruz*. El medallón por su parte parecía representar el pasaje de *La Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock*. Al margen del propio retablo, un aspecto interesante de la ornamentación del presbiterio carmelita, eran los dos monumentales medallones

que colgaban de sus paredes laterales, con altorrelieves que representaban la *Transversación de Santa Teresa* y la *Visión de San Juan de la Cruz de la Virgen del Carmelo*, respectivamente⁵⁶.

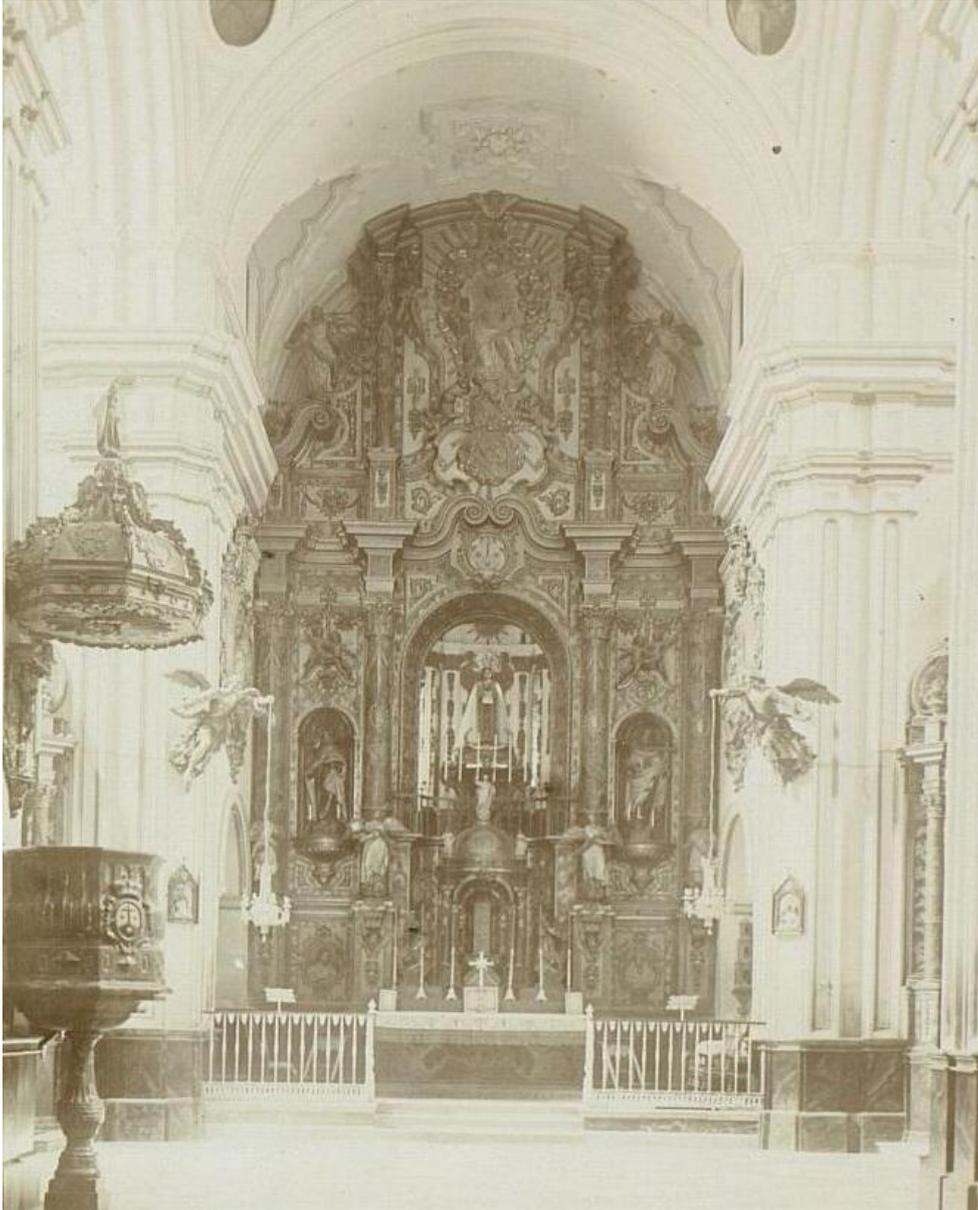


Fig. 16. Retablo mayor de Nuestra Señora del Carmen. 2ª mitad del siglo XVIII. Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen, Málaga. (Archivo Temboursy).

⁵⁶ MOLINA GÁLVEZ, Manuel, “La Iglesia de Nuestra Señora del Carmen...”, *ob. cit.*, p. 121.

Estos tondos escultóricos, ponen en relación directa el programa decorativo de esta iglesia, con el del templo conventual de las religiosas Dominicas de la Divina Providencia, desarrollado por estas mismas décadas finales del XVIII. De esta iglesia, ornamentada con una elegantísima decoración rococó que sigue el estilo del arquitecto José Martín de Aldehuela, tampoco se ha conservado al completo el retablo mayor – aunque se mantiene el ático- pero sí los dos magníficos medallones, con altorrelieves de estuco, de los costados del presbiterio. La iconografía que muestran es referente a la Orden dominica, con los temas de *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* y *Santo Domingo con Alano de Rupe*, apareciendo en este último el clásico atributo del santo, del perro con la antorcha en la boca⁵⁷, símbolo de la iluminación de la verdad. Estos elementos escultóricos unidos a la fina decoración de rocallas y guirnaldas que los orlan, denotan ciertas conexiones estéticas entre ambas capillas mayores de Carmelitas y Dominicas. Además los retablos hornacinas de la nave principal de la capilla dominica contienen una impronta similar a los que existían en la nave oval del templo de San Felipe Neri, ya estudiado.

Para finalizar, todavía encontramos otras obras interesantes, realizadas aún en madera dorada, ya lindando con el último tramo de la centuria. Se trata de la hechura, en 1780, del retablo e imagen de Nuestra Señora de Valvanera, para la tercera capilla de la nave del evangelio de la iglesia conventual de la Santísima Trinidad. Intervendrán en esta empresa el escultor Antonio de Medina, hijo del también escultor José de Medina -que ya se citó con anterioridad- y el maestro tallista Rafael de Castroverde. No sabemos demasiado acerca de su morfología, salvo que sería dorado y sus esculturas policromadas por el maestro dorador Luis de Arjona⁵⁸.

A pesar de ello, los efluvios emanados por la academia a cerca de las bondades del clasicismo, frente a la degeneración del barroco, irán calando poco a poco en la conciencia artística hispánica y por ende en la construcción de los retablos de madera dorada, principal diana de las nuevas corrientes ilustradas. En este sentido, en Málaga

⁵⁷ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, Arguval, 1997, pp. 270-271.

⁵⁸ LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *ob. cit.*, pp. 327 y 335.

se llevará a cabo una de las empresas más ambiciosas en cuanto a la retablística de la ciudad se refiere, teniendo como particularidad la temprana fecha de su ejecución. Nos referimos a la construcción del retablo de la Encarnación realizado entre los años 1777 y 1784 con motivo de la reforma de la capilla catedralicia del mismo nombre, bajo el patronazgo del obispo Molina Lario. Este retablo que vendría a sustituir la suntuosa estética renacentista que dicha capilla mantenía desde el siglo XVI, supondría la inauguración del neoclasicismo dentro de la retablística local incluso con antelación a las prohibiciones emanadas de la Corona con respecto a la práctica de la arquitectura lignaria dorada.

Finalmente, en 1798, la ampliación, por parte del cuerpo de comerciantes castellanos, del presbiterio de la iglesia conventual de San Agustín, que hasta ese momento había presidido el retablo realizado ochenta años atrás por José Fernández de Ayala, conformará un nuevo espacio que será ornamentado monumentalmente con un retablo-camarín proyectado por José Martín de Aldehuela y labrado por el cantero Antonio Vílchez⁵⁹. Esta obra que se convertirá en el punto concluyente de toda la iglesia, se diseñará a partir de mármoles de diversas tonalidades, conformando un espacio circular a modo de templete embutido en la pared. Estructuralmente parte el conjunto desde un basamento de mármol rojo con gigantes mensulones, en los cuales se apoyan nobles columnas de mármol gris oscuro con capiteles corintios dorados que sostienen la cúpula semiesférica que cubre el camarín, donde se ubicaba en origen la talla de la *Virgen de Valvanera* –patrona del gremio- realizada por Antonio de Medina. Se remata todo el conjunto con el misterio escultórico de la *Santísima Trinidad*⁶⁰, mientras el programa iconográfico se completa con las esculturas de los beatos agustinos *Antonio Turriano* y *Juan Buen*, realizadas en madera, pero acabadas en tonos marmóreos, por el escultor Mateo Gutiérrez.

⁵⁹ CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Guía histórico-artística de Málaga*, ob. cit., p. 191.

⁶⁰ MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora y JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Lourdes, “Iglesia y Convento de San Agustín”, en: SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), ob. cit., vol. II, pp. 272-273.

5. CONCLUSIONES.

La retabística del siglo XVIII en la ciudad de Málaga recoge la totalidad de las corrientes estéticas que azotarán a dicha disciplina durante la centuria. La existencia de buenos ejemplos tanto de retablos de orden salomónico, de estípites y neóstilos, demuestra la riqueza artística de la urbe en este periodo. No obstante, el esplendor que a partir de la mitad del siglo adquiera la escultura malacitana como centro de producción de referencia hará que los conjuntos retablisticos se impregnen de una mayor calidad técnica en este sentido.

Esta circunstancia, unida a la absorción de los nuevos postulados estéticos europeos durante el último tercio, hará que la presencia de retablos que incorporen dichos caracteres sea más destacada, coincidiendo con un mayor auge en la producción de los mismos. Así pues, los ejemplos de autores como el maestro Fernando Ortiz, Antonio Ramos o José Martín de Aldehuela, adquirirán un mayor protagonismo dada su formación erudita y calidad profesional.

A pesar de ello, el desconocimiento por el momento de gran parte de los ejemplos menores que abarrotarían las capillas y altares de los templos, deja un camino amplio aún por recorrer. Del mismo modo, piezas conocidas se nos revelan aún hoy anónimas, estando por descubrir la autoría y la historia de muchas de ellas. Con todo, solo atisbamos una parte pequeña de lo que debió ser la arquitectura lignaria dieciochesca de la urbe malacitana, sin obviar además el velo que igualmente cubre a otras piezas del mobiliario litúrgico emparentadas con el trabajo de la talla y la escultura.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV., *Pedro de Mena 1628-1688*, Málaga, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1989.

AA. VV., *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 1998.

BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario, *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, Arguval, 1997.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (dir.), *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín, *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas*, Málaga, Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, 1985.

CLAVIJO GARCÍA, Agustín, “Un pintor al servicio de la Orden de los Capuchinos: Juan Ramírez de la Fuente (+h. 1648)”, *Baética*, nº 8, Málaga, Universidad de Málaga, 1985, pp. 7-42.

GILA MEDINA, Lázaro y GALISTEO MARTÍNEZ, José, *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier, *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

JIMÉNEZ GUERRERO, José, *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga, Arguval, 2006.

LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Pintores y doradores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones de El Escorial, 1959.

LLORDÉN SIMÓN, Andrés, *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*, Ávila, Ediciones de El Escorial, 1960.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.

MOLINA GÁLVEZ, Manuel, “La Iglesia de Nuestra Señora del Carmen en el tránsito de los siglos XIX al XX”, *La Saeta*, nº 30, Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, 2002, pp. 117-124.

MORALES FOLGUERA, José Miguel, “El convento de Santo Domingo de Málaga antes del incendio de 1931”, *Baética*, nº 11, Málaga, Universidad de Málaga, 1988, pp. 7-14.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (dir.), *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1989.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José, *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*, Málaga Arguval, 2000.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús, *El retablo durante el Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Málaga, Prensa Malagueña, 2012.

ROMERO TORRES, José Luis, *La escultura del Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Málaga, Prensa Malagueña, 2012.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la Iglesia del Convento de los Ángeles, en Málaga”, en: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte andaluz*, Córdoba, A.H.E.F.-Cajasur, 1999, pp. 237-270.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, “Un mecenazgo renacentista frustrado: La Capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga”, en: PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (coord.), *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte español*, Córdoba, A.H.E.F.-Cajasur, 2001, pp. 145-178.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Colección La Saeta, Málaga, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, 2012, p. 97.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio y GALISTEO MARTÍNEZ, José, “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”, *Cuadernos de Arte*, nº 38, Granada, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte y Música, 2007, pp. 81-98.

SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Edad Moderna. Arquitectura y Urbanismo*, vol. II, Málaga, CEDMA, 2000.

SAURET GUERRERO, Teresa (dir.), *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Edad Moderna II. Artes Plásticas*, vol. III, Málaga, CEDMA, 2001.

SAURET GUERRERO, Teresa, *La Catedral de Málaga*, Málaga, CEDMA, 2003.

TAYLOR, René, “Santa Prisca en el contexto del Barroco”, en: AA.VV., *Santa Prisca restaurada*, México, Espejo de Obsidiana, 1990, pp. 15-60.