

EL RETABLO EN LA CIUDAD DE MÁLAGA DURANTE LOS SIGLOS DEL BARROCO

Alfredo Lara Garcés, *Universidad de Málaga*

Los consabidos sucesos acaecidos durante los prolegómenos de la Guerra Civil española, supondrían la desaparición de gran parte del patrimonio retablístico de la ciudad de Málaga, así como de los documentos generados en torno a su naturaleza material y sus artífices. Estos hechos vendrían a completar un luctuoso proceso ya iniciado puntualmente con las pérdidas provocadas por las nuevas corrientes de pensamiento ilustrado de finales del siglo XVIII y las sucesivas desamortizaciones decimonónicas. Conociendo estas premisas, no resulta difícil comprender la complejidad de evaluar la evolución lineal del arte de la talla de retablos en la ciudad de Málaga a lo largo de los siglos del Barroco. Sin embargo, como demostró el investigador agustino Andrés Llordén, la documentación conservada en los archivos aún contiene un número considerable de nombres y obras que muestran una intensa actividad artística en este campo, y que intentaremos plantear sucintamente en estas breves líneas.

1. EL SIGLO XVII. LA EVOLUCIÓN DE LA RETABLÍSTICA EN LA CIUDAD DE MÁLAGA EN PARALELO A LA IMPLANTACIÓN DE LAS CORRIENTES ESCULTÓRICAS DE LOS GRANDES CENTROS DE PRODUCCIÓN ANDALUCES.

La evolución de la arquitectura lignaria en los inicios del Seiscientos, compartirá los mismos derroteros que la práctica escultórica. En este sentido los planteamientos barrocos tardarán en calar en la conciencia artística de los entalladores malacitanos del primer cuarto de siglo; circunstancia esta generalizada en la plástica española del momento. Buen ejemplo de ello será la erección de la iglesia y colegio de San Sebastián promovidos por la Compañía de Jesús. Este complejo arquitectónico, edificado sobre sólidos planteamientos manieristas, será completado tras la conclusión de las obras del templo, en torno al año 1630, con las

necesarias labores de adecuación ornamental de su interior. Dentro de estos trabajos –y junto a la decoración de la monumental cúpula encamionada- cobrará especial relevancia la realización del *retablo de la Capilla mayor* (Fig. 1), diseñado por el arquitecto jesuita Francisco Díaz del Ribero en 1633. Tras los numerosos ejemplos que ya desde finales del quinientos vinieron a consolidar el lenguaje renacentista en la retabística malacitana, supone un punto y aparte en cuanto a la adopción de los postulados emanados tras la contrarreforma se refiere. Siendo la Compañía de Jesús fiel traductora de Trento, las conexiones con la arquitectura implantada por la orden en Roma serán patentes tanto en el conjunto del templo malacitano¹ como en el propio retablo, estando la impronta de la fachada de la iglesia del Gesú muy presente en su estructura². Así, el esquema compositivo gira en torno a un cuerpo principal dividido en tres calles y sobre la central, más ancha, un gran ático rectangular entre pilastras rematado por frontón curvo y flanqueado por aletones y jarrones que lo enlazan con las calles laterales inferiores. Sufriría una serie de modificaciones a finales del siglo XVIII por parte de José Martín de Aldehuela, que de forma respetuosa adaptaría su hornacina central como camarín para cobijar la nueva imagen titular de San Pedro. Esta advocación, que sustituiría a la originaria de San Sebastián, sería a su vez suplantada tras la expulsión de la orden en el siglo XIX por el actual titular de la iglesia: el Santo Cristo de la Salud, realizado precisamente en el mismo año de construcción del retablo, por el escultor tardomanierista José Micael Alfaro. El juego de tensiones presente en el alzado, si atendemos a aspectos como la estrechez del entablamento respecto al voluminoso cuerpo del ático y el continuo juego de las formas geométricas, denota la filiación manierista del retablo en consonancia con la arquitectura donde se ubica. No obstante, la integración de las diferentes artes plásticas con la arquitectura lignaria del propio retablo, así como el juego cromático de los elementos decorativos y arquitectónicos, preconizan ya ciertos aires protobarrocos³. Del hermano lego Francisco Díaz del Ribero; que formaría parte de los primeros artistas que introducirían precisamente las nuevas corrientes de estética granadina protobarroca en la ciudad⁴; se conoce también su participación en el diseño del anhelado tabernáculo catedralicio construido a

¹ Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 250.

² Huertas Mamely, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 61.

³ *Ídem.*

⁴ Romero Torres, en Morales Folguera (Dir.), 1989: p. 114.

mediados de la centuria. Sin embargo, la autoría del retablo de los jesuitas sería adjudicada con anterioridad al también arquitecto de la orden, Alonso Matías, el cual llegaría a la ciudad para dirigir la terminación de las obras del templo a partir de 1629. Este falleció accidentalmente justo un año después, mientras supervisaba dichas obras⁵, pero su estilo debió influir poderosamente en Díaz del Ribero⁶.

Fig. 1. *Retablo mayor*. Iglesia del Santo Cristo de la Salud y San Sebastián (Málaga). Francisco Díaz del Ribero, 1633. Foto: Alfredo Lara Garcés (A.L.G.)



La estética tardomanierista, pues, se mantendrá vigente en los primeros años de la centuria, en paralelo al incipiente lenguaje protobarroco; llegando incluso a solaparse. Será importante en este punto la implantación en la ciudad del taller de los hermanos Gómez, que importarán los planteamientos desarrollados en Granada por el maestro Pablo de Rojas, y más tarde la llegada en 1633 del arquitecto, entallador y escultor Luis Ortiz de Vargas -para la realización de la sillería coral de la Catedral- el cual había trabajado con diversos maestros como Ocampo y Mesa⁷ en Sevilla, y trasladará a Málaga las corrientes protobarrocas de esta escuela escultórica andaluza. Además, junto a él trabajarán una pléyade de tallistas y escultores, que con posterioridad a la obra catedralicia desarrollarán su profesión por libre, realizando numerosos y diversos encargos. De hecho en estos primeros compases del Seiscientos encontramos una obra que pondrá de relieve la mencionada traslación de los postulados de la talla en madera de la escuela sevillana del XVII, protagonizada por

⁵ Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 251.

⁶ Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.

⁷ Sauret Guerrero, 2003: p. 146.

artistas como el propio Ortiz de Vargas o Pedro Fernández de Mora, a los cuales podría adscribirse su autoría. Nos referimos al *retablo de Nuestra Señora de los Ángeles* del convento homónimo de la orden franciscana. Esta obra presentaba un aspecto diferente al carácter planimétrico actual, al ser concebida en origen a modo de espacio centralizado de gran sobriedad siguiendo la tipología de retablo-tabernáculo sevillano del siglo XVII⁸. Su apariencia presente responde a las reformas llevadas a cabo a finales del siglo o a principios del setecientos, que le conferirán un nuevo cuerpo superior o ático, plasmado a través de pinturas decorativas que simulan una especie de triple portada arquitectónica realizada con yeserías⁹. Así pues, el cuerpo principal originario se estructura a través de columnas entorchadas de capiteles corintios, elevadas sobre infantes-atlantes de voluminosas anatomías y escorzadas posturas, que enmarcan la hornacina principal rehundida levemente sobre el plano del retablo. Encima de esta estructura se sitúan fragmentos de entablamento con cabezas de querubín sobre los capiteles que dan paso al remate del conjunto, que a través de medios frontones terminados en volutas, pirámides y pináculos enmarcan una cartela donde se representan, en dos niveles, las armas franciscanas de las cinco llagas y los brazos cruzados¹⁰. Como vemos las filiaciones todavía manieristas de esta arquitectura serán notorias, en correspondencia asimismo con la escultura de la Virgen titular del convento.

Pero sin duda uno de los mejores ejemplos que ilustra la convivencia entre corrientes artísticas, ‘antiguas’ y ‘modernas’, habitual hasta la mediación del Seiscientos, es el magnífico *retablo de Santa María de la Victoria* (Fig. 2) existente aún hoy día en la basílica perteneciente al antiguo convento de la orden de los frailes mínimos. Se trata además de uno de los pocos ejemplos del siglo XVII que se conserva en buen estado. Aunque desconocemos fehacientemente tanto la fecha de su ejecución como la exactitud de su autoría, los diferentes estudios a los que ha sido sometido por distintos investigadores nos permite plantear una serie de teorías coherentes, partiendo por un lado desde el estudio formal y estilístico del propio retablo y por otro desde las fuentes documentales. Su diseño estructural remite a los planteamientos tardomanieristas que como ya hemos mencionado se mantendrán

⁸ Sánchez López, 1999: p. 248.

⁹ *Ibidem*, pp. 250 y 252.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 249-250.

hasta los años centrales del Siglo de Oro. Prueba de ello son las monumentales columnas entorchadas, con capiteles compuestos y tercio inferior del fuste retallado; el carácter arquitectónico de su estructura; y los diferentes frontones partidos, que rematan los paneles rectangulares que sustentan los relieves escultóricos del programa iconográfico. Estas características han suscitado diversas suposiciones entorno a su filiación estilística, que van desde la adscripción con la estética propagada en Andalucía por la retabística del jesuita Alonso Matías¹¹, a otras que apuntan la posibilidad de que fuera diseñado por un fraile de la propia Orden de los Mínimos¹². Si no se tiene conocimiento de la autoría de sus trazas, respecto a los relieves escultóricos podríamos decir que la historiografía local baraja diversas teorías, siendo la más extendida la personificada en la figura del reconocido escultor manierista José Micael Alfaro y su discípulo Jerónimo Gómez de Hermosilla. Esta atribución vendría determinada, principalmente, por la adscripción al arte de dicho artífice de los relieves inferiores del primer cuerpo del retablo, y los restantes a Gómez tras la muerte de su maestro en 1650¹³. Sin embargo, otras opiniones discrepan de dicha atribución al no encontrar paralelismos entre estos relieves y el Apostolado realizado por Micael en la sillería del coro catedralicio¹⁴. Por último, existen nuevas líneas de investigación, todavía pendientes del hallazgo de documentación más específica, que hablan de la posible participación del escultor Pedro de Mena. Esta teoría se fundamenta en el hallazgo de una carta de pago otorgada por Mena, desde Málaga, al ensamblador Juan Marín por su trabajo en el retablo de Nuestra Señora de la Victoria. En el escrito, no se especifica a qué cenobio se refiere, si el de Málaga o el de Granada. Si bien Mena reconocía haber trabajado, en alguno de sus testamentos, en la realización de un retablo para el convento granadino, lo cierto es que de la lectura del documento parece extraerse que Mena se refiere a la ciudad de Málaga¹⁵. Esta suposición podría tener sentido si tenemos en cuenta el misterio en torno a la elección del escultor por parte del cabildo catedralicio para el importante encargo de la continuación de los relieves de la sillería coral malacitana, aun cuando en ese momento todavía no era un escultor conocido. Comprobamos, en definitiva, la disparidad de opiniones acerca de la posible autoría del retablo victoriano. Junto

¹¹ Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.

¹² Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 409.

¹³ *Ibidem*, pp. 409 y 411.

¹⁴ Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 64.

¹⁵ Gila Medina y Galisteo Martínez, 2003: p. 60.

a ello, en el banco del retablo se disponen los escudos heráldicos del Conde de Casapalma, Francisco Fernández de Córdoba, cuya familia había regentado el patronazgo de la capilla mayor desde 1506 y que había obtenido dicho título nobiliario en 1646, por lo cual parece fiable que en este momento mandase la ejecución del retablo para adornar la capilla¹⁶. Más tarde, en 1661, el retablo sería dorado y policromado magistralmente por el pintor y dorador Luis de Zayas. Con todo, a principios del siglo XVIII, debido a la reconstrucción de la iglesia y la creación del camarín-torre del conde de Buenavista sufrirá una serie de modificaciones, sobre todo en su calle central, sustituyéndose probablemente una pequeña hornacina¹⁷ por el monumental arco de embocadura que da paso al citado camarín. En este punto es necesario comentar la existencia de un grabado fechado en 1691, en el cual se representa la imagen de la Virgen de la Victoria presidiendo su retablo antes de la remodelación de principios del XVIII. El interés de este grabado como documento gráfico queda fuera de toda duda, ya que estaríamos ante una representación idealizada pero cercana en líneas generales a la imagen primigenia del retablo¹⁸.



Fig. 2. *Retablo de Santa María de la Victoria*. Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria (Málaga). Anónimo (Trazas, ensambladura y esculturas), h. 1646-1650; y Luis de Zayas (Dorado y policromía), 1661. Foto: (A.L.G.)

Finalmente, el programa iconográfico desarrollado a través de los relieves se basa en la exaltación de la portentosa vida del fundador de la orden de los Mínimos,

¹⁶ Camacho Martínez, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 310.

¹⁷ Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 411 y Sánchez-Mesa Martín, en Sauret Guerrero, Teresa (Dir.), 2001: p. 64.

¹⁸ Clavijo García, 1985: p. 23.

San Francisco de Paula, a través de los episodios más celebrados por la hagiografía acerca de su existencia. Junto a ello, como culmen del discurso se preconiza el carácter intercesor de la talla de la Virgen de la Victoria en la toma de la ciudad por las tropas de los Reyes Católicos¹⁹.

Durante la segunda mitad del siglo parece asentarse el lenguaje barroco, mientras las fórmulas tardomanieristas van perdiendo presencia. Además en este momento se produce un hecho de vital importancia dentro del arte de la ciudad y su posterior trayectoria. Este no es otro que la llegada a Málaga de Pedro de Mena para la terminación de los relieves de la sillería coral de la Catedral en 1658. La extraordinaria personalidad artística de Mena dominará desde este momento, e incluso durante bastante tiempo después de su muerte, la totalidad de la plástica escultórica en la ciudad. Su estilo plenamente barroco servirá de influencia en el resto de artistas que trabajarán durante esta segunda mitad del siglo XVII, hasta el punto como bien sabemos de establecerse una pléyade, tanto de discípulos como de seguidores, que repetirán sus modelos y estereotipos hasta la extenuación. Si bien su faceta de escultor es perfectamente conocida hoy día, no sabemos tanto de su trabajo en el campo de la retabística, el cual se adscribirá únicamente, en numerosas ocasiones, a la labor escultórica de los mismos. Por otro lado, a diferencia de las primeras, no han llegado a nuestros días demasiadas obras originales del maestro referentes a esta disciplina lignaria. No obstante, la documentación existente en los archivos revela su participación, tanto en solitario como en colaboración con otros artistas, en diferentes retablos de la ciudad. En este sentido su influyente personalidad quedará manifiesta si tenemos en cuenta que los artistas más prolíficos de esta segunda mitad del siglo -en cuanto a la talla de retablos se refiere- mantendrán vínculos profesionales de dispar naturaleza con él. Nos referimos al ya citado entallador y escultor Jerónimo Gómez de Hermosilla y al arquitecto de la madera José Fernández de Ayala. Ambos capitalizarán, como veremos, gran parte de las empresas de arquitectura lignaria del último cuarto del XVII y los primeros años del XVIII. Además, su alta cualificación en la creación de construcciones efímeras les valdrá la participación conjunta en la realización del controvertido tabernáculo catedralicio²⁰, posiblemente bajo parte de las trazas del ya citado Francisco Díaz del

¹⁹ Sánchez López, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 369-371.

²⁰ Sánchez López, 1995: pp. 60-62.

Ribero y del racionero Alonso Cano. El primero, si bien como hemos visto ya desarrollaba con solvencia su profesión de imaginero y entallador con anterioridad a la llegada de Mena, absorberá la influencia del genio granadino en sus esculturas, presentando alguna de las mejores obras de su catálogo, reminiscencias de los modelos de Mena²¹. Por su parte, la relación con Fernández de Ayala vendrá determinada por el hecho de ser colaborador del propio maestro. De hecho, veremos la participación conjunta de Mena y Ayala en la realización de diversos retablos. Así pues, según recoge el padre Llordén, al año de su llegada, en 1659 recibe el encargo de realizar el retablo mayor de la iglesia conventual de las carmelitas descalzas. El importe de dicha obra se estimó en 30.000 reales, comprometiéndose el artista a realizar igualmente la talla de siete esculturas que completarían el discurso iconográfico y ornamental del retablo²². Por desgracia no sabemos más por ahora acerca de la morfología de esta pieza, pero intuimos, por el coste y el número de esculturas de tamaño natural que incluía, que se trataría de un retablo de bastante prestancia, lo cual, unido a la maestría de Mena debió dar como resultado una obra de gran calidad artística. A pesar de todo lo dicho parece ser que este retablo sería sustituido a finales de siglo por una nueva pieza realizada precisamente por José Fernández de Ayala²³, y que trataremos más adelante junto con otras obras de su producción. Habrá que esperar casi veinte años para que encontremos la realización de otro retablo por parte de Mena, aunque eso sí, se trata de una obra importante al destinarse para el adorno de una de las capillas de la catedral malagueña. Concretamente nos referimos al *retablo de la Virgen de los Reyes* (Fig. 3) sito en la antesacristía menor. Esta obra la conocemos gracias a reproducciones fotográficas antiguas que permitieron su reconstrucción fidedigna en la posguerra. Sí se mantienen del antiguo retablo sus esculturas originales, tanto los *Reyes Católicos orantes*, tallados por el propio Mena, como la imagen titular de la *Virgen de los Reyes*. Este encargo vendrá solicitado en 1676 por la Hermandad de los Racioneros de la catedral para el adorno de su capilla de enterramiento. Las teorías acerca de su diseño han mantenido por un lado la autoría del pintor malagueño Juan Niño de Guevara²⁴, aunque por otro y atendiendo a los libros de cuentas de la hermandad comitente,

²¹ Sauret Guerrero, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: pp. 218-219 y Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 422 y 424.

²² Llordén Simón, 1960: pp. 110-111.

²³ Rodríguez Marín, 2000: p. 330.

²⁴ Llordén Simón, 1960: p. 139.

parece ser que Niño de Guevara concurriera junto con Pedro de Mena y Jerónimo Gómez a un concurso de proyectos del que saldría ganador Mena²⁵. En lo que sí coinciden todos los investigadores -desde el propio Llordén- es en la participación de Fernández de Ayala en la talla del retablo, y más tarde; ya en 1681; en el dorado y policromado del mismo por parte de Juan de Mora²⁶. Estilísticamente y a pesar de sus reducidas dimensiones y su sencillez, la morfología del retablo se ha catalogado como deudora de los grafismos de la retablística de Alonso Cano²⁷. No conocemos por el momento más obras de arquitectura lignaria realizadas por Mena, aunque sí será manifiesta, como veremos, su participación como escultor en algunas obras contratadas por Fernández de Ayala.

Fig. 3. *Retablo de la Virgen de los Reyes* (Destruído). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Pedro de Mena (Trazas y esculturas orantes); José Fernández de Ayala (Talla); y Juan de Mora (Dorado y policromía), 1676-1681. Capilla de la Virgen de los Reyes. Foto: Archivo Temboury.



Retomamos la trayectoria de Jerónimo Gómez de Hermosilla, puesto que como ya se ha apuntado, estaba plenamente asentada con antelación a la llegada a Málaga de Pedro de Mena. Nacido en torno a 1625, era hijo y sobrino de la ya citada saga artística de los hermanos Juan y Antonio Gómez, aunque completará su formación artística en el taller de José Micael Alfaro a partir de 1639²⁸. Junto a su prolífica labor como imaginero, donde alcance las más altas cotas de calidad será en

²⁵ Romero Torres, en AA. VV., 1989: p.110.

²⁶ Ídem y Llordén Simón, 1960: p. 140.

²⁷ Sauret Guerrero, 2003: p. 229.

²⁸ Sánchez López y Galisteo Martínez, 2007: p. 95.

el campo de la retablística y la arquitectura efímera. De hecho su participación a lo largo de la segunda mitad del Seiscientos en la decoración de los espacios urbanos de la ciudad durante las distintas efemérides; como por ejemplo la festividad del Corpus Christi y los diversos túmulos que construirá en la catedral con motivo de las exequias fúnebres regias²⁹; le granjearán una gran reputación dentro del panorama artístico local del momento, plasmado en el título de Maestro mayor de obras de la Catedral y de fábricas del obispado, que ya en 1688 ostentaba³⁰. Como retablista la primera obra salida de su obrador será el retablo del altar mayor de la capilla de la Orden Tercera de San Francisco en el convento de San Luis el Real. Contratado en 1664 y concluido un año después, tan solo sabemos de su aspecto que estaría rematado por la figura de medio relieve del *Dios Padre* flanqueado por dos ángeles³¹, solución esta que volveremos a ver cuándo ejecute los retablos mayores de las parroquias de Santiago y del Sagrario de la catedral. Lo que sí se advierte en las escrituras es la composición general del mismo; con molduras, bustos, esculturas, hornacinas y talla; obligándose por tanto Gómez, a hacerse cargo de todos los ámbitos de actuación del retablo: arquitectura, ensamblaje, talla ornamental y programa escultórico. Como particularidad, el sagrario del retablo debía realizarse tomando como modelo el de la iglesia de la Victoria. Desgraciadamente, al no conservarse ninguno de los dos sagrarios, se nos impide formular cualquier valoración formal al respecto. Once años después, en 1676, bajo la promoción del prelado Fray Alonso de Santo Tomás se le encargará una de las obras de mayor calado dentro de su producción. Se trata del retablo mayor de la Parroquia de Santiago. La realización de esta pieza vendrá originada por la petición vecinal que los feligreses de dicha collación remitirán al obispo, en 1674, para la ejecución de un retablo con la misión de adecentar la veneración de la imagen del Santo patrón de España. Dicha petición ya había sido formulada en anteriores ocasiones a los diferentes prelados sin éxito³². El diseño y las trazas del retablo habían sido realizadas por el también retablista y pintor Damián Francisco y según se describe en la carta de obligación debió contar tanto con esculturas como con pinturas. Concretamente se citan tres grandes altorrelieves y figuras de santos que flanquearían a la imagen principal del Apóstol. Respecto a las

²⁹ Escalera Pérez, Reyes, en Morales Folguera (Dir.), 1989: p. 170.

³⁰ Llordén Simón, 1960: p. 140.

³¹ *Ibidem*: pp. 229-230.

³² *Ibidem*, p. 236.

pinturas contenía tres grandes lienzos, y otros de mediano tamaño que se situaban en el banco³³. Gómez de Hermosilla se compromete a tallar tanto los motivos ornamentales como las esculturas, y a llevar a cabo las labores de ensamblaje y arquitectura de la máquina lignaria. Los 1.600 ducados en que se tasa y la mezcla de obras pictóricas y escultóricas, nos revelan que sería una obra de cierta enjundia. No obstante, como tantos otros, desaparecería como consecuencia de los actos anticlericales de 1936, aunque afortunadamente, gracias a documentos fotográficos de los años 30, podemos intuir al menos su estructura básica. Se componía de tres calles adaptadas a la cabecera poligonal de la iglesia, siendo la central mucho más alta y más ancha que las laterales. El cuerpo principal presentaba en las calles laterales hornacinas para las imágenes de santos o bien registros para la colocación de los cuadros citados en el contrato, mientras una gran hornacina presidía la calle central. En el segundo cuerpo, a modo de ático de esta última calle, se disponía un amplio espacio que contendría o el tercer cuadro o uno de los grandes relieves mencionados en los archivos, y rematándolo todo, un tondo con lo que parecía ser un relieve con la habitual imagen del *Padre Eterno*. Sobre las calles laterales se elevaban tondos con los bustos de *San Pedro* y *San Pablo*, enmarcados con yeserías rocallescas, que aún hoy se conservan.

El prestigio adquirido por su taller queda demostrado por el número de encargos que llevará adelante en estos mismos años; todos de bastante importancia; como por ejemplo: las esculturas del mencionado tabernáculo catedralicio, la sillería coral del convento de la Merced en 1668 y los tornavoces de los púlpitos de la catedral que talla en 1677³⁴. De todos modos habrá que esperar hasta finales del siglo y principios del XVIII para ver las últimas arquitecturas lignarias conocidas de un ya anciano Jerónimo Gómez. Así, en 1696 contrata tanto la hechura del retablo del altar mayor de la capilla de Santa Lucía de la capital, como la escultura de talla completa de la imagen titular que vendría a sustituir a una pieza precedente de inferior tamaño³⁵. La desaparición de la capilla al completo, tras las desamortizaciones, no dejó rastro de esta pieza.

³³ *Ibidem*, pp. 237-238.

³⁴ *Ibidem*, pp. 238-239.

³⁵ *Ibidem*, p. 240.

2. EL TRIUNFO 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, en los últimos años del maestro Jerónimo Gómez de Hermosilla, su importante taller acometerá una de las empresas más ambiciosas de su carrera. Nos referimos al *retablo mayor de la iglesia del Sagrario* (Fig. 4) 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 XVI³⁶. 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 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 1716³⁷; 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

³⁶ Romero Torres, en AA. VV., 1998: p. 120.

³⁷ Llordén Simón, 1960: pp. 239-241.

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 Calvario, 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, 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 martirio³⁸. 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 prelado³⁹. 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 Seiscientos. Caso aparte es el magnífico y elegante

³⁸ Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: pp. 72-73.

³⁹ *Ibidem*, p.72.

tabernáculo, cuya estética neóstila revela su adscripción al momento de renovación de esta parte del retablo durante la segunda mitad de la centuria.



Fig. 4. *Retablo mayor del Sagrario* (destruido). Iglesia parroquial de Santa María del Sagrario (Málaga). Jerónimo Gómez de Hermosilla (Atrib.), h. 1678-1716; Fernando Ortiz (Hornacina principal y tabernáculo), reforma de la segunda mitad del siglo XVIII. Foto: Archivo Temboury.

No menos intensa sería la trayectoria del también ya nombrado 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 niños⁴⁰.

⁴⁰ Llordén Simón, 1960: pp. 249-251.

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 lignaria⁴¹. 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 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 Andrés⁴². 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.

⁴¹ *Ibidem*, p. 258.

⁴² *Ibidem*, pp. 261-262.

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.

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

Morfológicamente, la retablistica 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 Unzurrunzaga, bajo la promoción del Conde de Buenavista⁴³. Si ya de por sí, dicha construcción supondría uno de los primeros ejemplos de la tipología típicamente hispánica del camarín-torre⁴⁴, no se quedará atrás el *Trono-Baldaquino* 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 (Fig. 5). Este trono atribuido al propio Unzurrunzaga, se configura a través de un cuerpo principal de base circular del cual

⁴³ Camacho Martínez, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: pp. 312-315.

⁴⁴ Camacho Martínez, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 286.

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 Virgen⁴⁵. Si la historiografía artística ha considerado el antiguo retablo mayor de la iglesia del Sagrario de Sevilla; realizado por Jerónimo 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 morfológica⁴⁶, 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. 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 ‘estípitesco’. 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.

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. 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-baldaquino 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 transformaciones⁴⁷. Como

⁴⁵ Camacho Martínez, en Camacho Martínez, 2008: p. 332.

⁴⁶ Romero Torres, en Camacho Martínez (Dir.), 2008: p. 420

⁴⁷ *Ibidem*, p. 427.

vemos, el conjunto unitario retablístico que estas obras 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.

Fig. 5. *Trono-Baldaquino de la Virgen de la Victoria*. Basílica y Real Santuario de Santa María de la Victoria (Málaga). Felipe de Unzurrunzaga (Atrib.), h. 1699-1700. Camarín-Torre, Foto: 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 siglo⁴⁸ 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 (Fig. 6). 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. Lamentablemente no conocemos demasiada información acerca de su autoría y proyecto, pero sí que

⁴⁸ Rodríguez Marín, 2000: p. 163.

posiblemente vendría a sustituir a otra pieza terminada por Juan de Aragón en 1593, que sería completado en 1622 con pinturas de Francisco Pacheco⁴⁹. 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. Casi todo lo que sabemos de la morfología del retablo, es gracias a las sugerentes fotografías recogidas en el legado del investigador Juan Temboursy (Fig. 6). Compositivamente, se articulaba este gran retablo a través de cuatro monumentales columnas de orden gigante y salomónico. La planta del mismo se animaba sobre el 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 querubines. 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 ingravidos 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 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

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 158-159.

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 festones⁵⁰.

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 1931⁵¹, 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 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 Mena⁵². Sobre este cuerpo un entablamento sostenía el ático enmarcado igualmente por pilastras con decoración vegetal y aletones y presidido por una pintura.

⁵⁰ Morales Folguera, 1988: p. 8.

⁵¹ Jiménez Guerrero, 2006: pp. 96 y 357.

⁵² Gómez Moreno, en AA. VV., 1989: pp. 79-80.



Fig. 6. *Retablo mayor y retablos colaterales* (Destruídos). Iglesia conventual de Santo Domingo y San Carlos (Málaga). Anónimo, primer tercio del siglo XVIII. Foto: Archivo Temboury.

Por último, comentaremos otra gran obra lignaria también de esta primera mitad del XVIII: el singular *retablo de la antigua Capilla Sacramental* (Figs. 7 y 8) 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 hexagonal⁵³. Se completaba 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 iconográfico⁵⁴, en las hornacinas principales se situaban bellas esculturas de bulto redondo que representaban a *San Ángel*, *Santo*

⁵³ Ramos Frendo, en Sauret Guerrero (Dir.), 2000: p. 295.

⁵⁴ Molina Gálvez, Manuel, 2002: p. 120.

Domingo, San Andrés Corsino, San Pedro de Alcántara, Santa Cecilia y Santa Rita de Casia; estás 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 a los hermanos Mora.



Figs. 7 y 8. *Retablo de la capilla Sacramental* (Destruído - detalle de la calle principal y del costado derecho, respectivamente). Iglesia conventual de Nuestra Señora del Carmen (Málaga). Anónimo, primera mitad del siglo XVIII. Foto: Archivo Hermandad de la Misericordia y Archivo Temboury, respectivamente.

4. LA LLEGADA DEL CLASICISMO Y LOS REPERTORIOS ROCOCÓS JUNTO A LOS PRIMEROS ENSAYOS NEOCLÁSICOS.

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. En 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 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 Fernando⁵⁵- 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 Olivieri⁵⁶. 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 Luna⁵⁷. 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 (Fig. 9). Afortunadamente, conocemos la fisonomía y cualidades estilísticas del 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 vieja⁵⁸. 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

⁵⁵ Llordén Simón, 1960: pp. 286-289.

⁵⁶ Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 179.

⁵⁷ Llordén Simón, 1960: p. 294.

⁵⁸ Sauret Guerrero, 2003: p. 169.

imagen que poseía del Arcángel San Gabriel, que había sido realizada por el insigne escultor Fernando Ortiz⁵⁹. 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 antiguas⁶⁰. 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 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 1764 y 1768, cuando este se encontraba ejecutando diversos encargos para la catedral, como los relieves de las puertas del crucero⁶¹, y asesorando al cabildo en diversas cuestiones relacionadas con los materiales pétreos empleados en la nueva fábrica⁶².

⁵⁹ Llordén Simón, 1960: p. 294.

⁶⁰ Sauret Guerrero, 2003: p. 169.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² Llordén Simón, 1960: p. 295 y 296.

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.



Fig. 9. *Retablo de San Rafael* (Destruído). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Fernando Ortiz, 1764-1768. Capilla del Arcángel San Rafael. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.



Fig. 10. *Retablo del Monumento de Semana Santa* (Destruído). Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Antonio Ramos, h. 1740-1741. Capilla del Sagrado Corazón. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.

El programa iconográfico, como hemos podido comprobar, gira en torno al pasaje bíblico de San Rafael y Tobías⁶³. 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

⁶³ *Libro de Tobías* 3, 12.

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 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.

No obstante, según la documentación, 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* (Fig. 10) 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, perspectícos y teatrales, probablemente derivados del conocimiento de Ramos de diseños europeos⁶⁴. Estructurado conforme a soportes pareados de orden corintio sobre 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.

⁶⁴ Sánchez López, 2012: p. 97.

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, 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 absidiales⁶⁵. 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 Robles⁶⁶. 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 ‘rocallescos’, 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 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,

⁶⁵ Camacho Martínez, en AA. VV., 1998: p. 56.

⁶⁶ Camacho Martínez, en Sauret Guerrero, (Dir.), 2000: p. 231.

con columnas cuya policromía imitaba una vez más el aspecto marmóreo y que contenían un interesante apostolado de bulto redondo atribuido al escultor José de Medina.

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.

En los años 1772 y 1775 se fechan, respectivamente, los *retablos catedralicios del Cristo del Amparo y de la Purísima Concepción*. 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 policromos de imitación marmórea, revelaba la filiación de 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 devoción⁶⁷.

Por último, dentro de la misma estética barroca clasicista, se enmarcaría el desaparecido retablo mayor de la iglesia carmelitana del convento de San Andrés. En lo que respecta a esta máquina lignaria, 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

⁶⁷ Romero Benítez, 2012: pp. 112-113.

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*, respectivamente⁶⁸.

Fig. 11. *Retablo de la Encarnación*. Catedral de Santa María de la Encarnación (Málaga). Ventura Rodríguez (Atrib. - Trazas) y Juan de Salazar (Esculturas), 1777-1784. Capilla de la Encarnación. Foto: Antonio L. Vila Rodríguez.



No obstante, 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 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* (Fig. 11) 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

⁶⁸ Molina Gálvez, 2002: p. 121.

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.

El nuevo retablo, construido en sólidos y lujosos materiales, se estructura morfológicamente con un único cuerpo dividido por cuatro grandes columnas de ágata y capiteles corintios de bronce dorado. En los intercolumnios laterales se disponen las imágenes en mármol blanco de los *Santos Mártires Ciriaco y Paula* y sobre ellos ángeles portadores de las palmas martiriales. En la calle central, bajo una gran hornacina se dispone el grupo principal con el tema de *La Encarnación de la Virgen* y sobre el mismo un rompimiento de gloria donde varias cabezas de querubines se asoman entre nubes. Este cuerpo se remata con un entablamento quebrado sobre el que descansa otro rompimiento de gloria, flanqueado por ángeles mancebos y centrado por el símbolo de Dios pintado sobre cristal, que aprovecha la existencia de una vidriera para conseguir un efecto de transparente. Para su construcción Molina Lario solicitaría a la Academia de Bellas Artes de San Fernando un proyecto que sería realizado posiblemente por el arquitecto Ventura Rodríguez, encargándose de las labores escultóricas el artista granadino Juan de Salazar. Esta atribución viene argumentada, de una parte, por las semejanzas del proyecto con otras obras de Ventura, como por ejemplo la Encarnación⁶⁹ y el altar de San Isidro, ambos en Madrid. De otra, por la participación de Juan de Salazar, con quién Ventura ya había trabajado en el trascoro de la catedral de Almería⁷⁰. La dirección de la obra sería llevada a cabo primero por Antonio Ramos y finalmente por José Martín de Aldehuela.

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 Vílchez. 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, partirá

⁶⁹ Sánchez López, en Sauret Guerrero (Dir.), 2001: p. 71.

⁷⁰ Sauret Guerrero, 2003: p. 211.

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 y se remata todo con el misterio escultórico de la Santísima Trinidad. Se completaría el programa con las dos esculturas de santos agustinos realizados por el escultor Mateo Gutiérrez.

Con esta obra finisecular imbuida de clasicismo, aunque todavía resistiéndose a abandonar el lenguaje barroco, acabamos este somero pero; a nuestro juicio; completo recorrido por la historia de la arquitectura lignaria de la ciudad de Málaga a lo largo de los siglos del Barroco. A modo de conclusión, extraemos como los lenguajes estéticos y artísticos protobarrocos irán atracando en la ciudad de manera natural con la llegada de artistas desde otros puntos de la geografía andaluza, muchos de los cuales asentarán sus talleres en la capital malacitana. Por otro lado, tanto los nuevos órdenes plenamente barrocos como las tendencias clasicistas del siglo XVIII serán asimilados en ejemplos bastante tempranos, con respecto a la práctica retablística nacional. Esto, unido a las grandes figuras que capitalizarán la arquitectura lignaria local durante cada siglo, conformará el discurrir de este arte en la ciudad a lo largo del Barroco.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

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

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

Camacho Martínez, Rosario (1997): *Guía histórico-artística de Málaga*, Arguval, Málaga.

Camacho Martínez, Rosario (Dir.) (2008): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, Málaga.

Clavijo García, Agustín (1985): *La imagen de la Virgen de la Victoria y sus variaciones iconográficas*, Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, Málaga.

Gila Medina, Lázaro y Galisteo Martínez, José (2003): *Pedro de Mena. Documentos y textos*, Universidad de Málaga, Málaga.

Jiménez Guerrero, José (2006): *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Arguval, Málaga.

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

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

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

Morales Folguera, José Miguel (1988): “El convento de Santo Domingo de Málaga antes del incendio de 1931”, *Baética*, nº 11, Universidad de Málaga: pp. 7-14.

Morales Folguera, José Miguel (Dir.) (1989): *Málaga en el siglo XVII*, Ayuntamiento de Málaga, Málaga.

Rodríguez Marín, Francisco José (2000): *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*, Arguval, Málaga.

Romero Benítez, Jesús (2012), *El retablo durante el Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Prensa Malagueña, Málaga.

Romero Torres, José Luis (2012): *La escultura del Barroco*, Historia del Arte de Málaga, Tomo 11, Prensa Malagueña, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (1995): *Historia de una utopía estética: El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*, Universidad de Málaga, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio (1999): “Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la Iglesia del Convento de los Ángeles, en Málaga”, *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte andaluz*, A.H.E.F.-Cajasur, Córdoba.

Sánchez López, Juan Antonio (2001): “Un mecenazgo renacentista frustrado: La Capilla de San Francisco de la Catedral de Málaga”, *El Franciscanismo en Andalucía: San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte español*, A.H.E.F.-Cajasur, Córdoba.

Sánchez López, Juan Antonio (2012): *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Colección La Saeta, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, Málaga.

Sánchez López, Juan Antonio y Galisteo Martínez, José (2007): “Orto y esplendor de Granada. Los hermanos Juan y Antonio Gómez, escultores del círculo de Pablo de Rojas”, *Cuadernos de Arte*, nº 38, Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte y Música.

Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2000): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Edad Moderna. Arquitectura y Urbanismo, vol. II, CEDMA, Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2001): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia*, Edad Moderna II. Artes Plásticas, vol. III, CEDMA, Málaga.

Sauret Guerrero, Teresa (2003): *La Catedral de Málaga*, CEDMA, Málaga.

