

# BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

EL COLEGIO DE LA ASUNCIÓN Y AMALIA HEREDIA LIVERMORE: HISTORIA DE DOS VIDAS PARALELAS, por Eva M <sup>a</sup> Ramos Frendo ..	191
INTRODUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA BARCELONA DE LA RESTAURACIÓN (1882-1885), por Lourdes Jiménez Fernández .....	211
APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA DEL PAN EN MÁLAGA Y SU EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA: DE LOS MOLINOS DE SAN TELMO AL PROCESO INDUSTRIAL, por Francisco José Rodríguez Marín .....	237
UN ARTE NACIONALISTA ESPAÑOL: REGIONALISMO VERSUS "NOUCENTISME". AÑOS 20, por Eliseo Trenc Ballester .....	267
DE PROSTITUTAS Y OTRAS VÍCTIMAS. LA PINTURA SOCIAL DE ANTONIO FILLOL (1870-1930), por Victoria E. Bonet Solves .....	277
MITO Y FOLCLORE: LA IMAGEN DE LA MUJER EN UNA DÉCADA DE CARTELES DE SEMANA SANTA (1921-1931), por Francisca Torres Aguilar .....	297
ARTE Y PLATAFORMA CULTURAL EN MÁLAGA DURANTE EL SIGLO XX. 1900-1975, por Teresa Sauret Guerrero .....	319
GUTIÉRREZ SOTO EN MARBELLA: LOS FUNDAMENTOS DEL PLACER, por Francisco Javier Moreno Fernández .....	351
EL FALSO ESPEJO DE LA MUJER. LA IMAGEN PUBLICITARIA HOY, por Natalia Tielve García .....	367
EL DEBATE SOBRE LA CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A FINALES DE SIGLO, por María Teresa Méndez Baiges .....	379
UN PROYECTO DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DEL ARTE: PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE UN MODELO DE TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO (I), por Nuria Rodríguez Ortega .....	395
LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA, PALIMPSESTO Y ESCENOGRAFÍA PINTADA por Juan Antonio Sánchez López y Estrella Arcos von Haartman .....	423
PATRIMONIO PICTÓRICO DE ANTEQUERA. EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MAGDALENA, por Rosario Camacho Martínez .....	471
EL COLOR EN LA ARQUITECTURA AGRÍCOLA MALAGUEÑA, por Juan M <sup>a</sup> Montijano García .....	493
LA MEMORIA OLVIDADA. APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO PICTÓRICO MURAL DE RONDA: SIGLO XVIII, por Eduardo Asenjo Rubio .....	525

## LA MEMORIA OLVIDADA. APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO PICTÓRICO MURAL DE RONDA: SIGLO XVIII.<sup>1</sup>

**Eduardo Asenjo Rubio**

Presentamos dos obras arquitectónicas cuyo soporte decorativo, la pintura mural, en la mediación y a finales del siglo XVIII, uno urbano, y el otro campestre, presentan soluciones tipológicas, iconográficas y decorativas diversas, teniendo como común denominador el haber nacido bajo el signo de la promoción artística desde el ámbito privado.

Cuando hablamos de la memoria decimos que es fuerte, indeleble, que está fragmentada, olvidada, herida, y silenciada. De la misma manera, podemos decir que debe permanecer, recuperarse, reactivarse, puesto que en ella van implícitas las identidades de una comunidad. Este artículo principia con la necesidad de restaurar la memoria de aquellos lugares que se ven afectados por la acción y efecto del tiempo sobre sus construcciones hasta prácticamente dejarlas sin existencia, desprovistas de toda muestra memorística que sea capaz de anclar el objeto artístico al territorio, considerado éste como el vehículo idóneo, y referente cultural de aquellos que disfrutan de su uso.

El patrimonio pictórico mural de Ronda en el siglo XVIII, que aquí presentamos en dos ejemplos desconocidos, precisa de esta rehabilitación y construcción de memoria e identidad. No obstante, debemos tener en cuenta que nos hallamos ante unos ejemplos que nunca han formado parte de la trama urbana de una ciudad, y por lo tanto su apreciación no se ha configurado, a pesar de su antigüedad, por el hecho de haber formado parte del sedimento cultural de una población, sino que han permanecido como dos hechos artísticos aislados, descontextualizados del lugar y de la población, aspectos estos que en cierta medida los definen, delimitan y dan carta de naturaleza para la permanencia y posterior valoración social. Podemos decir en definitiva, que estos dos lugares de la memoria han dormido un largo sueño del que están a punto de despertar. Pero no es un sueño que haya congelado su imagen, sino todo lo contrario, la desidia, el desconocimiento y el abandono a los que han estado sometidos, nos devuelven un patrimonio prácticamente fragmentado, caracterizado por la desaparición de la mayoría de sus elementos, pero sobre todo, por la ausencia de una memoria escrita.

---

<sup>1</sup> Este artículo pertenece al Proyecto de Investigación PB 95-0477 "La arquitectura pintura en Málaga y Melilla. Siglos XVI-XX", financiado por la DGICYT.

Estas dos tipologías, oratorio y capilla, son poseedores de unos valores, junto a lo histórico, artístico, etc. del valor de permanencia y continuidad en el tiempo. La mayoría de las veces localizamos en los archivos, inventarios, particiones de bienes, que nos cuentan sucintamente las piezas que componían la casa, y a través de este aporte documental configuramos tipológicamente unos espacios que no siempre han sobrevivido a las constantes transformaciones urbanas, pero las menos de las veces asistimos a estos encuentros fortuitos en donde se nos abren las puertas y podemos entrever algo de lo que han perdido la mayoría de las ciudades, y es su capacidad de devolvernos un patrimonio marcado por la privacidad. No es la memoria de una colectividad, sino la memoria individual para uso, goce y disfrute de una familia, por lo que lo convierte en un fenómeno decididamente interesante al presentarnos, sobre todo, los gustos y la plasmación artística de un particular, que probablemente diferirá en materia de ejecución plástica de la oficialidad establecida, dando paso a una serie de matices, que posteriormente comentaremos. En otras ocasiones nos permitirá delimitar hasta qué punto esa oficialidad artística muestra una irradiación que permite por la calidad de su ejecución y la complejidad de su programa iconográfico equipararse a otros bienes inmuebles urbanos, admitidos y reconocidos socialmente, como sucede en el segundo ejemplo, aunque desconocido, o poco valorado para la mayoría.

Existen dos tipos de memoria: la individual y la colectiva.

**El primer ejemplo** que mostramos corresponde al primer tipo de memoria: la capilla u oratorio de la calle Santa Cecilia en Ronda.

La memoria individual es, por ejemplo, el señor que compra, manda construir, etc., algo patrimonial, una capilla en este caso, que el devenir de los tiempos unido a la valoración, que casi siempre está ligado al coste y a la antigüedad, perpetúan su existencia. No es difícil oír a alguien que dice: "Esto lo tiene mi familia desde hace mucho tiempo. Es muy antiguo". Las generaciones futuras construirán su memoria sobre el sedimento de la tradición oral, y el objeto patrimonial estará fuertemente marcado por la privacidad. Su conocimiento, en la mayoría de los casos, viene dado por una pérdida o ausencia de valores, que de hecho lo que denota es que ese algo patrimonial ha dejado de tener uso y función en la cotidianidad de quien lo detenta. Esto es menos frecuente, pero se produce.

Por otro lado está, quizás el que considero más dañino, en este proceso de devaluación del bien patrimonial, como es el cambio de propietario. Si el comprador, en el caso del primer ejemplo que nos ocupa ya ha cambiado en varias ocasiones, éste no compra la memoria que va asociada al lugar, únicamente el espacio, que en este caso se presenta completamente deslavazado y desligado de su espacio original: la casa. Esta memoria está condenada a no sobrevivir, en gran parte debido a la inexistencia de una relación, que permita trabar entre el nuevo propietario, y el objeto patrimonial la posibilidad de convivir en un mismo espacio. Aquí se inicia el camino de la desarticulación de sus elementos movibles, retablo, puertas, lámparas, y todo aquello que pueda ser vendido en " pública almoneda ".

## La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...

De la misma forma se presenta descontextualizado de otro elemento de mayor riqueza, como es la ubicación próxima a su entorno, ya que este oratorio se sitúa justo frente a la capilla de la calle Virgen de los Dolores. Habría que preguntarse si este lugar que según cuentan nació para ajusticiar en el comienzo de la Edad Moderna, a las afueras de la ciudad, en el siglo XVIII adquiriría otras connotaciones distintas a las primigenias. No poseemos datos seguros, pero sí podemos intuir que su integración en la ciudad la convertiría en una capilla abierta al culto y devoción popular, cambiando, resignificando la primera función para la que fue creada.

¿Qué sucede con lo que no es movable? La pintura mural, en este caso. El espacio que antes albergara un oratorio familiar, con toda su entidad pictórica, adquiere un valor meramente funcional, el de ser un muro que sustenta, o acompaña a otra pared, lo que lo diferencia del resto es que aparece ricamente ornado. Es entonces cuando ya no hay prisa, porque tiempo y exigencias de adaptabilidad del lugar, iniciarán su deterioro hasta su desaparición.

Un nuevo elemento a escena, la investigación, que nunca estuvo presente en ninguna fase previa ni posterior a la génesis del oratorio, ni siquiera en la imaginación de quienes lo crearon, tiene que reconstruir aquello que nunca tuvo memoria, y no formó parte nada más que de la identidad de una familia, ya desaparecida. Aún a pesar de estos ingratos avatares, la singularidad y rareza de estos espacios cargados en otros momentos de intimidad, si su memoria más arcaica casi se ha extinguido, todavía podemos hacer una lectura, eso sí, fragmentada, y completamente abierta, de su pintura mural.

La existencia de este tipo de oratorio familiar se nos presenta como algo extraño, como si verdaderamente lo que contemplasen nuestros ojos no fuese real; sin embargo hallamos en ocasiones y a lo largo de la historia, que esto no era algo ajeno a la propia dinámica de construir dentro de la casa un lugar ex profeso para el culto. Ya en la antigüedad, la casa romana albergaba el larario, lugar destinado a los dioses protectores de la casa, quizás lo singular es ese valor de permanencia en la actualidad. Desde entonces la casa aparecerá fuertemente compartimentada en espacios lúdicos, de ámbito privado, otros de uso común, y religioso.

La necesidad del hombre de establecer unos vínculos con la divinidad se ha materializado de diferentes maneras, desde el cuadro o imagen devocional a la entrada de una casa, hasta la sacralización de un espacio doméstico, como éste que se compone de una pequeña antesala, (Fig. 1) separado por unas puertas de madera con sargas pintadas, ya desaparecidas, que daban entrada a un pequeño espacio cuadrangular, cerrado por una estructura cupular de cañizo.

Una búsqueda en el Archivo Histórico Provincial de Málaga nos ha permitido conocer la existencia a través de diferentes inventarios, o particiones de bienes en el siglo XVIII de pequeños oratorios en casas de un estrato social acomodado. Uno de estos ejemplos consta en la escribanía de D<sup>o</sup> Felix de Avendaño y Relosillas<sup>2</sup>,

correspondiente a los bienes de D<sup>o</sup> José Pizarro y Eslava. No se trata de una descripción pormenorizada, sino de una breve frase en la tasación, en este caso de un maestro de vidrios, que recoge: “por la vidriera con medio punto sobre la puerta del oratorio con quatorce vidrios”, “por las cuatro vidrieras de las cuatro ventanas del oratorio con quarenta vidrios”. Además de esto se enumera en el inventario diferentes ropas, cuadros y tallas, que lo adornarían.

En otros documentos no son tan explícitos, y no se nos menciona la existencia de un lugar creado para el culto, pero sí de otros elementos, que formarían parte de estos espacios devocionales, como en la partición de los bienes de D<sup>o</sup> Ignacio de Salinas al tasar un retablo en cien reales.

Con estos ejemplos quiero poner de relieve, que lo que aquí presentamos no fue algo extraño a la época, sino todo lo contrario, la proliferación de estas capillas domésticas era algo común, aunque en la actualidad su estado presenta una imagen bastante deteriorada, y sobre todo, lo que la convierte en un elemento realmente significativo es su ornamentación muraria.

Ante la imposibilidad de contar con una memoria escrita, los archivos, debemos recurrir a los antiguos propietarios, que nos podrían suministrar algunos datos más sobre su origen, aunque esto no ha dado los resultados esperados, puesto que la memoria no alcanza hasta el siglo XVIII.

El oratorio formaba parte de la casa nº 1 de la calle Virgen de Dolores. Es una casa del siglo XVIII con su portada en piedra con una pequeña leyenda que reza así: “Ama a Dios sobre todas las cosas, y a tu prójimo como a ti mismo”, y el anagrama de María en el centro, junto a la fecha de 1784. En un principio podría indicarnos una devoción mariana de sus moradores. Sin embargo la fecha a la que hace referencia no nos permite saber con seguridad si se trataría de la construcción, o de una reforma parcial.

La casa fue dividida hace años, quedando la capilla en la carnicería, junto a otra parte del patio. Tras pasar al zaguán, un pasillo nos conduce hasta un patio alargado de seis columnas, de las que se conservan cuatro en esta parte de la casa, y dos en la carnicería. Un arranque de escalera en la parte derecha del patio nos lleva hasta la primera planta, e inicia la distribución en forma de U, y al fondo la capilla. El patio se encuentra acristalado. Actualmente el acceso a dicho oratorio se hace desde la carnicería tras subir unas escaleras, apareciendo de forma sorpresiva.

La desarticulación que muestra el oratorio, no tanto espacial, como de sus atributos pictóricos nos impide hacer una lectura iconográfica completa. Identificamos dos espacios, una antesala, cuyo techo realizado a base de bovedillas, sistema constructivo muy utilizado en esta época, se encuentran decoradas a modo de cenefas

---

<sup>2</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), legajo 3119, año 1766-1767.

pintadas alternando en cada una dos motivos imitando hojas de plantas estilizadas. (Fig. 2) Este lugar probablemente estaría reservado a la oración, en parte debido a un uso diferente del color en contraposición al otro espacio, así como por lo reducido de la parte principal, teniendo en cuenta que falta la mesa de altar, además de la presencia de unos anclajes, que evidencian la ausencia de unas puertas, que según testimonios representaban unos ángeles pintados.

La pared lateral izquierda que pone fin a la capilla albergaba una decoración pictórica, en parte perdida, pues se le ha abierto una puerta rompiendo el motivo pintado, adivinándose un pequeño fragmento del ala de un ángel, y los restos de una cadeneta, la misma que recorre los jarrones, y la arquitectura fingida de los retablos. En la parte superior muestra un pequeño cortinaje, y bajo éste una cadeneta recogida en anillas, y en la esquina un jarrón de flores. Todo esto enmarcado en un arquitrabe, cuyo friso lo ocupaba una tela haciendo unas ondas, terminando en una voluta, que tendría su correspondiente pareja en el otro extremo, al igual que el jarrón de la parte inferior. (Fig. 3).

A pesar de lo mutilado que se muestra esta parte de la decoración, el segundo ámbito nos ofrecen unas claves más definidas para su identificación. Desde el espacio semicircular que ocupaban las puertas en las esquinas aparecen representados a cada lado unos querubines que portan una cornucopia de la que salen flores, queriéndonos anunciar o hacer una presentación: la Virgen María, a la que esta capilla parece estar dedicada, entre otras cosas por el anagrama, ya comentado, que hay sobre la puerta de la entrada, y porque desde un primer momento, tras ingresar en el espacio reservado al altar, las cuatro pechinas nos muestran cuatro atributos de la Virgen: *Torre Davidiana*, *Torre Eburnea*, *Arca Foederis*, y *Domus Aurea*. A esto habría que unir los cuatro jarrones en cada una de las esquinas y la presencia de macizos de flores dispuestos en la parte inferior de los retablos y a los pies de estos.

En las paredes laterales hay a modo de retablos fingidos enmarcando, a cada lado, dos escenificaciones del Nuevo Testamento: La Huida a Egipto a la derecha (Fig. 4), y La Adoración de los Pastores a la izquierda (Fig.5)

La primera representación se ciñe a la cita evangélica (Mat. 2, 13 – 15) situándonos en un ambiente con un paisaje desértico. Al fondo de la escena aparecen representados dos ángeles que juegan en torno a una palmera, símbolo mariano, pero además uno de ellos está en actitud como de coger algunos dátiles, es decir, las viandas que darían de comer en el largo recorrido a la Sagrada Familia. En primer termino representa al ángel que los guía en el trayecto, respondiendo a una iconografía usual de la época. Quizás lo singular se aprecia en la cruz que lleva el niño colgado al cuello, prefigurando desde su infancia los signos de la muerte del Salvador. Predomina en la ejecución de la obra la línea y los pliegues del ropaje muy rígidos, así como los modelos representados responden a una estética barroca, muy fríos y secos de expresión. Sin embargo el artista ha sabido captar con gran simplicidad el árido paisaje al que hace referencia el evangelio.

La otra representación pictórica mural, la Adoración de los Pastores, (Lc. 2, 8 – 20) corresponde también al ciclo del Nacimiento de Jesús. La escena nos muestra como fondo un paisaje que acoge como fondo una ciudad con una palmera y un ciprés, que destacan sobremanera del conjunto de edificios. Un ángel porta una filacteria con el texto GLORIA IN EXCELSIS DEO. En primer término y bajo la arquitectura derruida de un pajar en tres planos consecutivos la Sagrada Familia, con el niño en el regazo de la virgen bendiciendo a los pastorcillos que se disponen en una marcada diagonal, y delante de ellos las ofrendas, un cesto de panes, y el cordero, símbolo del sacrificio.

Las dos obras tienen en común la referencia a la pasión de Jesús con estos pequeños detalles, muy del gusto, de la religiosidad y mentalidad de la época. Respecto a la ejecución interesan más los aspectos devocionales, que la propia plasmación plástica, pues mejora en algún aspecto la anterior, como la representación de la Virgen, más emotiva, o el paisaje del fondo, aunque resulta torpe en su ejecución, sobre todo en la fuerte disposición diagonal donde se desarrolla la escena de los pastores. El uso del color en este espacio ilusorio recoge el verismo y el gusto barroco al presentar un ámbito de marcado contraste.

Las arquitecturas fingidas que envuelven el lienzo figurado simulan dos retablos muy del gusto rococó, fundido con el motivo de la rocalla, así como el macizo de flores ubicado en uno de sus extremos, y la peana que sustenta todo este artificio fingido, en cuyo centro se representa un corazón en llamas<sup>3</sup>, el de Jesús, y a cuyos pies se ha dispuesto un macizo de flores. El culto al corazón de Jesús y María fue recogido en el siglo XVII por San Juan Eudes en su obra *El admirable corazón de la Santísima Madre de Dios*, sin embargo no será hasta el siglo XVIII, y sobre todo el XIX cuando se difunde con mayor fuerza, declarándose fiesta por Pío XI en 1928. El corazón que aquí se representa carece de la iconografía usual, es decir, un corazón sangrante, con espinas, sino todo lo contrario, se trata de un corazón en llamas, símbolo e imagen de la caridad infinita de Cristo<sup>4</sup>. De esta forma esta delimitación nos permite situarnos ante un espacio de significado gozoso, completado por la representación de los ángeles a los que posteriormente me referiré.

La valoración plástica, tanto figurativa, como del soporte arquitectónico permiten una apreciación diferenciada, por un lado, la primera nos lleva hasta una producción muy localista y retardataria, frente a la segunda, de excelente factura, a la vez que posibilita establecer unos parámetros cronológicos por los motivos de rocalla, y sí a esto unimos la fecha de la portada, 1789, podríamos ubicar todo el programa decorativo en la primera década de los años noventa.

<sup>3</sup> BOYADJIAN, N.: *El Corazón: Historia, simbolismo, iconografía y enfermedades*. Editorial Esco Antwerpen, 1980; CHARBONNEAU – LASSAY, LOUIS.: *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*. Editorial Sophia Perennis.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



## La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...

Esta apreciación nos remite a un panorama artístico formado por un taller de artesanos, aunque no podamos precisar si se trataban de maestros locales, o de otras áreas geográficas próximas, sin embargo en nada minimiza su valor documental de la mentalidad religiosa no de una comunidad - sociedad, como suele ocurrir en los numerosos templos que hoy podemos ver, sino que más bien responde a la individualidad de una persona y de un espacio que pone en contacto la esfera religiosa con la devoción e intimidad del creyente.

El testero del oratorio albergaba una decoración pictórica, o un retablo, pues los orificios practicados en la pared indican la presencia de alguno de estos elementos. Sea una cosa u otra es seguro que era movable puesto que ha desaparecido, y que probablemente daría la clave de la lectura de este espacio. Suponemos que se trataría de un tema dedicado a la Virgen por los motivos iconográficos ya expuestos.

Del mismo modo, y teniendo en cuenta que era un lugar grande que debía ser ocupado para armonizar todo el conjunto, y teniendo presente que los jarrones de las esquinas aparecen representados por la mitad, podemos suponer que seguramente habría algo que viniese a completar este amplio espacio. Hay un recercado que delimita la altura, y probablemente delante iría una mesa de altar, desaparecida.

Encontramos en las cuatro esquinas, dentro del oratorio, cuatro jarrones, otra referencia mariana, la Virgen como receptáculo de Jesús, así como en las arquitecturas que enmarcan los dos cuadros, a uno y otro lado del oratorio, sendos macizos de flores diversas en su plenitud, en los extremos.

Un capítulo especial merece la cúpula de cañizo que acoge a ocho ángeles<sup>5</sup> en total, seis portando diferentes instrumentos musicales, y dos de ellos pequeñas cabezas. La bóveda aparece compartimentada en ocho espacios, uno por cada ángel, que tiene como marco unas molduras, repitiendo el mismo motivo decorativo de la rocalla.

La importancia de esta temática estriba en la representación iconográfica de los instrumentos, así como el conocimiento del comitente, o del artista de los instrumentos musicales, y de la música del momento, y su plasmación en el techo, que representa el cielo.

Partiendo de la definición de la música teórica, como aquella sobre la que teorizamos, pero que no podemos percibir, frente a la música práctica, es decir, aquella que se hace con instrumentos reales, y se puede oír, podríamos partir de la *Divina Comedia* de Dante, que es cuando empieza a representarse el paraíso con los ángeles músicos, y aparecen los instrumentos musicales tal cual, en un momento de humanización del concepto de música celestial y terrenal, a la vez que una

---

<sup>5</sup> Sobre los ángeles véase RÉAU, Louis.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1, Vol. 1, Ediciones del Serbal, 1996  
DUCHET – SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel.: *Guía iconográfica. La Biblia y los santos*. Alianza Editorial, 1996.

revalorización de la música práctica, que en la Edad Media había sido condenada por San Agustín al representar el engaño para los sentidos, por lo que sólo tendremos representaciones de ángeles cantores. Será durante el siglo XVI, y con la Contrarreforma cuando se produzca ese giro hacia la música, admitiéndola dentro de la Iglesia, utilizándola como un elemento retórico al servicio de la configuración de diferentes imágenes plásticas.

Cada uno de los ángeles, toscamente representados, llevan instrumentos musicales<sup>6</sup> y están en actitud de interpretar una partitura imaginaria, pues la disposición de sus manos lo indican. Por otro lado quedan las dos cabecitas, que o bien podrían responder a dos cantores; o bien la falta de espacio, al estar justo en cada uno de los respiraderos motivó su reducción a los elementos principales de su iconografía, cabeza y alas<sup>7</sup>. (Fig.6 y 7)

Un aspecto poco tenido en cuenta, o poco conocido es el coste económico, y la capacidad reservada a unos pocos de poder construir estos espacios devocionales. No podemos saber en precio real lo que podría costar no sólo su construcción, sino sobre todo su decoración tanto pictórica, que es la que se ha conservado, como la que podría haber albergado en materia de muebles, imaginería, etc. Los inventarios de otros oratorios muestran una relación de bienes, pero pocas veces pormenorizan la ubicación de las piezas en cada una de las salas, aunque sí podemos deducir de forma global importantes sumas de dinero.

A modo de conclusión de esta primera parte, y sobre la base del análisis de los restos pictóricos conservados podríamos acercarnos a este oratorio, como un lugar de devoción mariana según los elementos identificados, flores, símbolos de las pechinas, jarrones, ángeles, pero también presenta matices que le confieren un carácter polivalente, ya que los temas representados a falta del tema central, y más importante, encaja dentro del ciclo del Nacimiento de Jesús, y la presencia del corazón a los pies del retablo. Quizás este último elemento, y el ya comentado de los ángeles, nos presentan un lugar íntimo y de temática gozosa, a la vez que la presencia de unas puertas de cuatro hojas, unido a los ángeles que portan cornucopias que derraman flores indican la dedicación de este espacio como un pequeño manifestador, o custodia de la Virgen y su Hijo, y desde estos dos ángeles que inician la presentación, culmina en la cúpula con la representación musical, que bien pudiera aludir a una Asunción, o una Venida de la Virgen y el Niño.

**La otra memoria, la colectiva**, hace especial hincapié en relación con un grupo de personas que ejercen un control directo sobre un bien determinado, pero que carece de una fuerte presencia dentro de un contexto urbano más amplio, pues suele suceder en estos inmuebles, que se encuentran en las inmediaciones del campo, por lo que su pervivencia vendrá determinado por su valor de uso.

<sup>6</sup> Los instrumentos representados son: un fagot, violín, mandolina, arpa, flauta travesera y trompa.

<sup>7</sup> Agradezco esta información a D<sup>a</sup> Araceli Campos Luque, profesora del Conservatorio Superior de Málaga.

## La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...

A pesar de todo permanecen determinadas capillas cuyo valor primigenio estriba en su función, por encima de cualquier otro, quedando lo artístico como un elemento de acompañamiento, pero la construcción - devoción hacia la imagen plástica es tan fuerte, ha formado parte de innumerables generaciones, que sólo su presencia es suficiente como para que esta memoria huérfana actúe de catalizador del propio espacio religioso.

Este segundo ejemplo corresponde a la Cimada<sup>8</sup>. No podemos precisar con exactitud la génesis de esta capilla, estamos a la espera de concretar algún dato más. El nombre vendría justificado al estar situada en una suave elevación del terreno, presentándose como el elemento conformador del paisaje, y sobre este lugar se conoce el título de marqués de la Cimada, concedido por Carlos II el 6 de septiembre de 1694 a D<sup>o</sup> Martín Carlos Lasso de la Vega y Fernández de Mesa<sup>9</sup>, sí a esto unimos la existencia de un documento a nombre de la marquesa de la Cimada, Paula Lasso de la Vega<sup>10</sup>, y la importancia del programa iconográfico, son datos suficientes como para asegurar que nos encontramos ante un edificio de promoción privada, de carácter nobiliario, por lo que le confiere un matiz sumamente atractivo, en aspectos tan sugestivos como la promoción artística, y al hecho de encontrarnos respecto al ejemplo anterior, con un conjunto formado por capilla y sacristía con una calidad pictórica excelente. De la misma forma la fecha de concesión del título nos sirve para fijar el espectro cronológico en la década de los años 90 del siglo XVII hasta la mediación del siglo XVIII por los motivos ornamentales vegetales para el proceso decorativo de la capilla.

Como he dicho anteriormente este tipo de construcción se inserta en un espacio del territorio mucho más amplio, el campo. De hecho creo que aunque ahora mismo no podamos conocer quien la mandó construir, probablemente el primer marqués, o el segundo a lo sumo, imaginamos que pudo venir motivado por dos hechos: uno la presencia frecuente de la familia y otro que me parece interesante, consecuencia quizás del primero, por necesidad, creación de una imagen con una entidad propia dentro del radio de acción de las propiedades del marqués.

<sup>8</sup> Agradezco al profesor D<sup>o</sup> Juan María Montijano sus orientaciones para localizar este lugar en Arriate y no en Ronda. MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico estadístico, histórico de España. Málaga*. Madrid, 1845. Ed. Facsímil, Valladolid. Ambito ediciones, 1986, pág. 41, voz Arriate "La parroquia es matriz y tiene por anejo el partido denominado de la Cimada, a pesar de corresponder al término jurídico de Ronda... En él se encuentran hasta dieciséis casas de campo en un sitio coronado de montes de poca elevación, y sólo descubierta por el lado sur una ermita dedicada a la Purísima Concepción, propiedad del Sr. Marqués de la Cimada.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ DORIA, Fernando: *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Madrid, Ed. Bitácora, 1987.

<sup>10</sup> Se trata de un poder especial otorgado por D. José de Orcasitas y Oleaga, Señor de los lugares de Marco y Camarma del Caño, caballero de la orden de Alcántara, Teniente General de la costa del regimiento de Granada y de los tres presidios menores de Africa, para que D<sup>a</sup> Paula Lasso de la Vega, marquesa de la Cimada, residente en la villa y corte de Madrid, mujer legítima de D. Domingo Bernardi brigadier de los reales ejércitos e inspector de la infantería, pueda recibir y cobrar cuantos maraveríes se le deban en la villa de Madrid Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de Pedro Antonio de Ribera, año 1756, legajo 2701, fol. 91r.

En la actualidad pertenece a la familia Moncayo<sup>11</sup>, que la compró a los últimos descendientes de dicho marquesado. La preservación de este espacio ha estado motivada por el culto que muchos de los vecinos de Ronda y Arriate tienen a esta capilla, ya que son auroreros, y ha sido el valor de uso continuado, junto a la devoción lo que ha permitido su conservación. Pocas reproducciones se van a poder mostrar, puesto que al encontrarnos con una memoria desprovista de todo conocimiento más allá de los límites de la propiedad, su imagen está tan deteriorada, que sólo podremos mostrar aquellas donde el motivo sea reconocible.

Presenta tipológicamente una sola nave rectangular estrecha, abierta en su parte izquierda hacia un espacio más o menos cuadrangular, perteneciente a la sacristía. El edificio acaba en un pequeño remate a modo de campanario. Sobre la puerta de la entrada encontramos el anagrama JHS. La construcción está hecha a base de mampuesto, cubierto con un cañizo, y sobre éste un tejado a dos aguas. Es interesante esta construcción más que por su tipología, que también lo es, al presentarnos una capilla creada ex profeso, y al utilizar una cubrición ajena a la tradición mudéjar, ya que no presenta armadura, sino una falsa bóveda, elemento que nos sitúa ante una construcción culta, a la vez que coincide con la mayoría de las parroquias que en estos momentos comienzan a cubrir sus artesonados con bóvedas encamonadas, datable en torno al siglo XVIII.

El soporte decorativo es la pintura mural, prácticamente perdida en su mayor parte, debido a las filtraciones de agua que caen directamente del tejado sobre el cañizo, lo que ha ido levantándola, desprendiéndola, unido a la suciedad que ha ido acumulando, además de craqueladuras y grietas en las paredes, presentando un panorama realmente desolador.

El análisis iconográfico y decorativo nos permitirá acercarnos a la riqueza y complejidad de su programa. (Fig. 8) Presenta el techo forma de artesa, dividido en tres partes, dos en cada uno de los laterales, y el tramo central en tres. En las paredes laterales quedan tres medallones de los cinco que componían cada una de las franjas, junto a algún resto en muy malas condiciones, que prácticamente no permite su identificación. Cada medallón aparece intercalado por las fauces de un león de la que prende un racimo de frutas, las mismas aunque de menor entidad penden por debajo de cada uno de estos medallones. La pared en su parte inferior se decora con grandes losas de mármol fingidas, y rematadas por un motivo circular en cada uno de los tramos, como si se tratase de una balaustrada, o de un preciado paramento.

El altar está revestido por un rico alicatado, y lo preside una imagen de la Inmaculada Concepción, portada sobre nubes y querubines, de procedencia probablemente granadina por lo fina de la ejecución, delicadeza de la talla, que reproduce

---

<sup>11</sup> Quiero expresar mi agradecimiento a toda la familia Moncayo, y en especial a D<sup>o</sup> Francisco Moncayo por las facilidades dadas para visitar la capilla.

## La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...

unos estereotipos perfectamente asimilados por la plástica escultórica andaluza que van a continuar durante todo el siglo XVIII<sup>12</sup>. La imagen que reproducimos corresponde a una fase previa a la pésima restauración que se le ha practicado perdiendo toda la gracia, dulzura del rostro y las policromías. (Fig. 9)

La sacristía muestra en el techo una división en cinco partes, una central, que es la que conforma el conjunto, más cuatro escenas del Nuevo Testamento, una de ellas perdida completamente. En las paredes caen los paños y las borlas a modo de dosel o baldaquino.

Toda esta representación ilusoria encuentra su ubicación en el espacio por medio del cuadro "riportatti", como ya se hiciera en el siglo XVII en Italia. Por otro lado nos está proporcionando información este tipo de técnica de algo que no era muy usual, o que han llegado hasta nosotros escasos ejemplos, y que probablemente el comitente y el artista serían perfectos conocedores. Sin lugar a dudas lo que lo hace más atractivo es la presencia de este conjunto en el campo, destacando aspectos tales como la técnica pictórica, o el modo de ubicarlos, que los hacen deudores con modelos urbanos, lo que en cierto modo subraya ese carácter único.

### ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y ESTILÍSTICO.

#### a) Pared izquierda

Encontramos cinco medallones, de los que se conservan tres claramente identificables, más otro que se muestra parcialmente, y uno más desaparecido. Están sujetos a la pared por una argolla por medio de un amplio lazo como si fuese un cuadro adornado por motivos vegetales en forma de hoja muy carnosa, elemento que también nos remite a una decoración de mediados del siglo XVIII al modo en que aparecen representadas en diferentes iglesias y edificaciones civiles malagueñas<sup>13</sup>. Este motivo predomina en todo el conjunto, lo que confirma que la decoración fue realizada de una sola vez.

La ausencia de un testamento, o un inventario no nos permite aproximarnos a la elección de los motivos religiosos representados, pero intentaremos acercarnos someramente a la relación que pudiera existir entre dichos motivos.

El primero se trata del resto de un hábito de túnica blanca y capa negra, que corresponde a los dominicos, y que podría representar a Santo Tomás de Aquino, aunque está muy deteriorado.

El segundo representa a Santa Catalina de Alejandría, con la palma del martirio y la espada de su ejecución. Es una bella interpretación tanto de esta imagen como

<sup>12</sup> GÓMEZ MORENO, M.: "Alonso Cano, escultor", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Tomo II, Madrid, Ed. Centro de Estudios Históricos, 1926.

<sup>13</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Aportaciones a la obra del arquitecto Felipe de Unzuurrúnzaga", *Baética* nº19 (I), Universidad de Málaga, 1997.

la de su compañera Santa Bárbara, de rostros amables, finamente trabajados, y ricamente ataviadas con indumentarias dieciochescas. (Fig. 10)

El tercero corresponde a San Jerónimo penitente, con sus atributos característicos, la figura desaliñada, pelo cano, la piedra y el crucifijo. Es una representación, al igual que las anteriores, excelentemente interpretada, lo que nos pone en relación con unos artistas muy por encima de lo local en cuanto a ejecución plástica. (Fig. 11)

El cuarto es la anteriormente citada Santa Bárbara, con la vara del martirio y la torre, símbolos de su iconografía. (Fig.12)

El quinto, igualmente perdido, como el primero representa un hombre con un birrete, se le adivina barba, y una de las mangas del traje, que parecen las de un cortesano.

Esta es la única pared que se muestra más o menos legible y nos deja entrever un ritmo alternativo, iniciado por un santo, seguramente un asceta, seguido de una mártir, del mismo modo parece continuar este ritmo al combinar hombre y mujer, santo y mártir. Respecto a la decoración animal, fauces de león, y floral, creo que aquí tiene un sentido decorativo. (Fig. 13)

b) El techo de la nave.

Representa escenas del Nuevo Testamento, del ciclo del nacimiento de Jesús. La Virgen y San José en las diferentes narraciones aparecen iconográficamente iguales, aunque la imagen de la Virgen varía en algunas composiciones al mostrar las facciones de la cara más tosca, lo que en cierta medida corrobora la presencia de varios artistas en el encargo de las obras. Se utiliza la misma técnica del cuadro "riportatti", con la salvedad de encontrarse cada cuadratura separada por una franja profusamente ornamentada a base de una hoja carnosa, ya comentada, querubines, además de una amplia representación de flores, rosas, margaritas.

**lateral izquierdo:** Acoge la representación de la Anunciación de María (Lc. 1, 26 – 38). La iconografía es la misma para esta temática. La Virgen aparece arrodillada ante el libro, ataviada con manto azul cuajado de estrellas, de excelente factura, centralizando la composición el jarrón de azucenas. El ángel, rodeado en la parte superior de dos grupos de varias cabezas de querubines, está inmerso en una luz que baña la parte central de la composición. Lo que cambia es el escenario donde se desarrolla la revelación. Se ha optado por un encuadre acorde con el tiempo, barroco, situando a las figuras en una sala que da a una balaustrada, abierta por un cortinaje rojo, enmarcando la composición dos candelabros de tres brazos. Esta escena es la que inicia el recorrido del programa iconográfico.

La otra representación corresponde a la Visitación de María a su prima Isabel (Lc. 1, 40 – 42). La escena se representa delante de la casa de Zacarías, Isabel se inclina a la vez que toca uno de los dedos de su prima. Aparecen acompañadas por

Zacarías y la figura de San José de la que sólo se adivina una mano, así como una cesta con un palo al fondo. El resto de la narración por su parte izquierda está totalmente perdida, y probablemente albergaría algún animal<sup>14</sup>.

**Lateral derecho:** Siguiendo el orden narrativo, corresponde la siguiente a la Adoración de los Pastores (Lc. 2, 8 y ss.). En una amplia composición, la escena se estructura en un primer plano donde aparece la Virgen, San José, el Niño, casi inapreciable, y la figura de un pastorcillo de aspecto rudo. En otro termino se representa la figura de una pastorcilla que porta una canasta en la cabeza, el extremo izquierdo lo ocupa la imagen de una ciudad, el resto no es visible. La buena calidad de la obra sigue en el mismo tono que las demás pinturas.

La última de este lado, la Adoración de los Magos (Mat. 2, 1 y ss.). La Virgen muestra el Niño, que aparece de pié, a la comitiva. En primer término arrodillado Gaspar, de más edad, seguido de Baltasar y Melchor, estos dos con el cofre de las ofrendas. Van ataviados con indumentarias que delata su origen oriental. Al igual que los otros se muestran difíciles de identificar y oscurecidos.

**Tramo central.** Dividido en tres partes es quizás la más compleja de clarificar, porque es la que peor se conserva, y en principio nos daría la clave para interpretar conjuntamente cada uno de los segmentos en que hemos dividido la capilla.

La advocación de esta capilla como recoge Madoz está dedicada a la Purísima Concepción, tema que durante el siglo XVII arranca con fuerza y va permanecer en la plástica religiosa. Sin embargo la selección resulta de lo más atractivo.

En primer término, presidiendo el altar mayor, encontramos dos ángeles músicos, el de la derecha tocando un violín, y el de la izquierda una mandolina, de la familia del laúd. En la parte central la figura de la Virgen niña, en la parte superior, y algo desplazado del centro el orbe terráqueo, y un poco más arriba se adivina una forma triangular, Dios Padre. Asistimos a la creación de la Virgen. Dios como escultor en el momento en el que se aplica para obtener el modelo de su madre. Esta narración se basa en el tema de los Tallos; de San Joaquín y Santa Ana brotan de sus corazones unos tallos, y cuando se unen aparece en el centro la Virgen María. Aquí se ha optado por una representación simplificada, además la figura del infante en nada tiene que ver con el resto de las representaciones del Niño Jesús, pero aún así aparece corroborada esta idea por los dos tramos siguientes<sup>15</sup>.

La segunda parte, de forma ovalada, corresponde a un grupo de personajes, los Apóstoles, que miran asombrados la siguiente escena que se sitúa en el último tramo de la capilla, a la entrada de la puerta, y de la que podemos ver una parte, porque el resto ha desaparecido, una nube sostenida por ángeles que arrojan flores, y sobre ella fragmentos del manto de la Virgen. Casi con seguridad podríamos afirmar que lo que contemplan con estupor los Apóstoles es la Asunción de la Virgen María.

<sup>14</sup> HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza editorial, 1974.

<sup>15</sup> Agradezco esta indicación al profesor D<sup>o</sup> Juan Antonio Sánchez López.

## Eduardo Asenjo Rubio

De esta forma creo queda justificada la representación de los querubines, animal y floral de la cuadratura que separa cada uno de los cuadros riportatti, como un tema puramente decorativo, y de carácter paradisíaco.

Por otro lado la contemplación de esta temática es bastante acertada en primer lugar por la advocación mencionada, y en segundo lugar por la presentación de dos de los momentos más significativos, la creación y resurrección de María.

### c) La sacristía

En el lateral izquierdo de la nave se abre a una pequeña habitación, donde todavía se conserva un confesionario adosado a la pared, y un aguamanil. Presenta una forma casi cuadrangular, que acoge una excelente muestra pictórico mural, pero resulta del mismo modo, uno de los lugares más afectado por la acción del agua y las fisuras de la pared, paliadas con algún que otro remedio "casero".

El techo presenta cuatro narraciones extraídas del Nuevo Testamento, y el centro lo preside una representación en tres cuartos de Cristo bendiciendo, con el orbe terráqueo, como Salvador del mundo. El resto de las imágenes, excelentemente ejecutadas, una de ellas totalmente desaparecida, las otras tres corresponden: una a la Resurrección de la hija de Jairo (Mat. 9, 18 – 19), en donde la escena se reduce a las figuras de Cristo y la niña, y al igual que en el resto de las composiciones, quizás las figuras puedan parecer en algún momento algo distorsionadas por las dimensiones reducidas del espacio, evidenciando algunos desajustes en la perspectiva

La siguiente pintura mural presenta el encuentro entre Cristo y la Samaritana (Jn. 4, 1 – 30) junto al pozo, y con un paisaje arbóreo rocoso ambientando la composición.

La cuarta pintura, la Resurrección de Lázaro (Jn 11, 1 – 44).

En las cuatro paredes cuelgan unos paños con decoración vegetal dando la sensación de estar bajo un baldaquino, o dosel. Al igual que en la nave la parte inferior de la pared muestra la misma decoración. Cada narración se encuentra separada por el mismo motivo vegetal que preside la capilla, y los querubines, por lo que la sacristía se hizo simultáneamente, o muy próxima en el tiempo.

## CONCLUSIÓN.

La complejidad temática de la capilla de la Cimada articula un programa iconográfico que presenta diferentes niveles, pero la propia descomposición de los motivos impide que la lectura que podamos hacer de este espacio devocional sea más completa.

Por un lado tenemos la propia arquitectura que muestra una entidad poderosa, capilla y sacristía, probablemente el marquesado obtendría importantes rentas del campo, lo que permitió abordarlo con una suficiencia constructiva y decorativa que



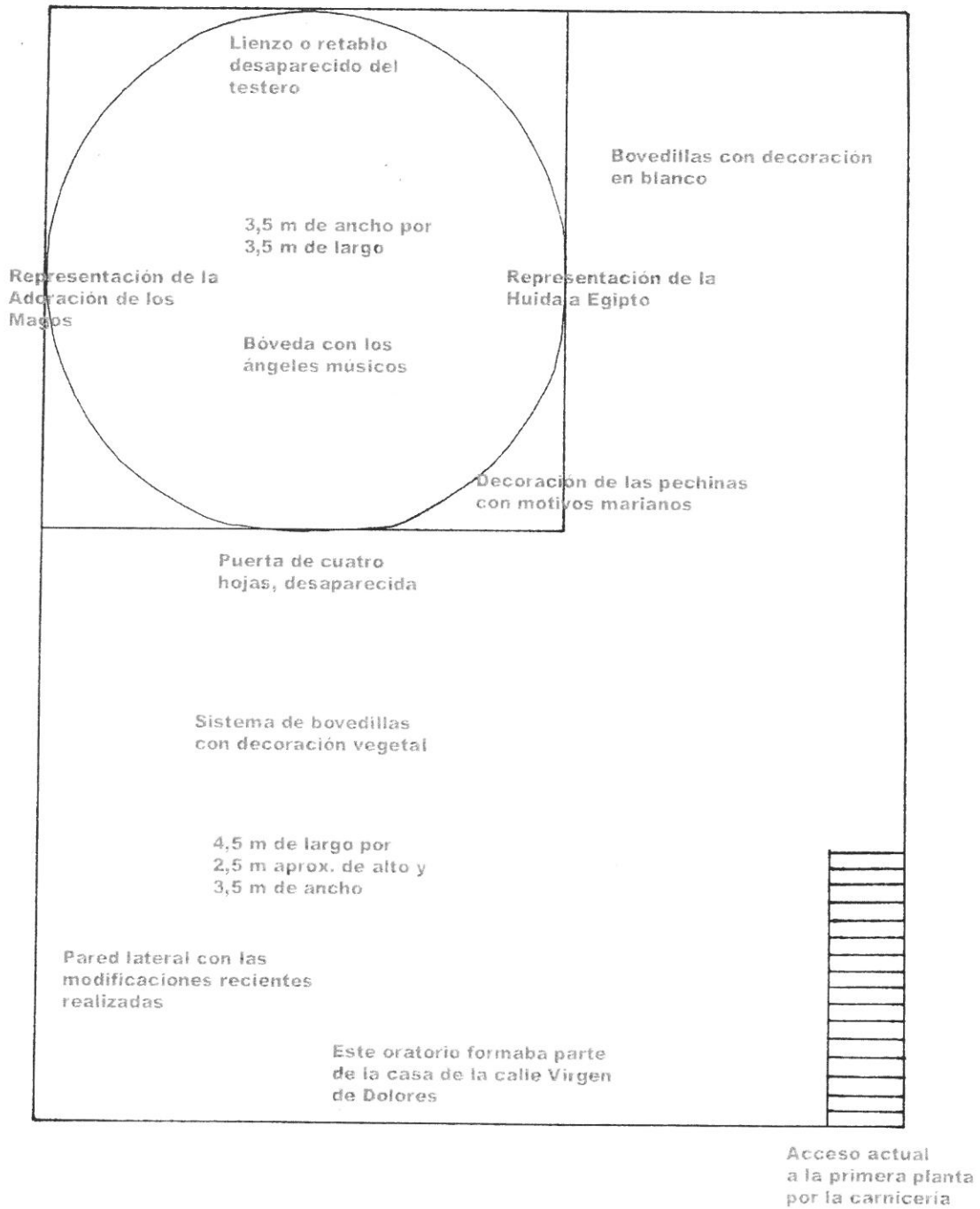
### **La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...**

no encontramos en la casa, únicamente una pequeña decoración pintada en las vigas de madera en el techo. Parece que el templo habría recibido la decoración más importante en donde se desarrolla todo el programa que gira alrededor de la Purísima Concepción. No se han localizado documentos que nos remitan a las devociones del comitente, lo que podría aportarnos algún dato más sobre las creencias, mentalidad religiosa, lugar de enterramiento, etc.

Tampoco nos ha sido posible localizar los grabados que sirvieron de inspiración, pudiéndonos permitir especular sobre el tema, si fueron dados por el comitente, traídos por los artistas, aspecto éste sobre el que preferimos no anticiparnos, y continuar la búsqueda en los archivos.

Pero de lo que no cabe duda es que nos encontramos ante un momento de la promoción artística que dentro del panorama cultural del momento resulta realmente sorprendente, la riqueza iconográfica, decorativa y colorística con la que se resuelve todo este amplio conjunto, que aunque ha llegado bastante deteriorado, en esencia resulta un documento de vital importancia para conocer, comparar y extrapolar con otros inusitados ejemplos de la plástica barroca.

No quisiera concluir sin aludir a la importancia de la presencia de un grupo de artistas que llevarían a cabo el proceso decorativo, de cuidada ejecución, y sobre todo en cuanto a la homogeneidad de su realización, no encontrándose prácticamente con altibajos significativos en toda la producción. Hay que destacar las imágenes de la pared, que son auténticos retratos a lo divino, así como la brillante representación de la variedad de aves.

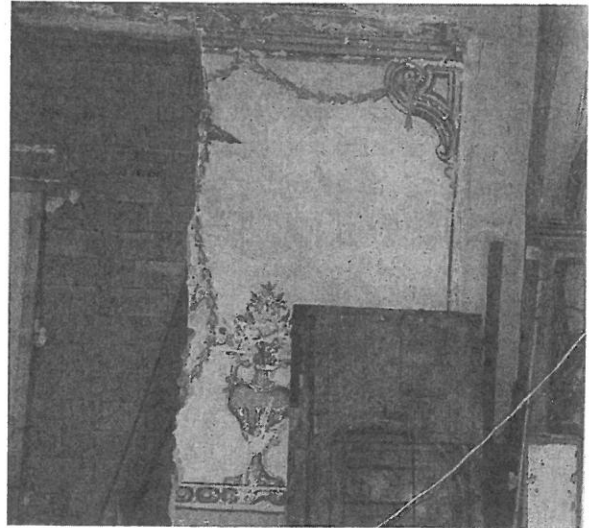


1.- Planta del oratorio de la calle Santa Cecilia de Ronda.

La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...



2.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. Detalle de una cenefa del techo.



3.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. Restos de los motivos decorativos de la pared transformada



4.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. La Huida a Egipto.



5.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. La Adoración de los Pastores.

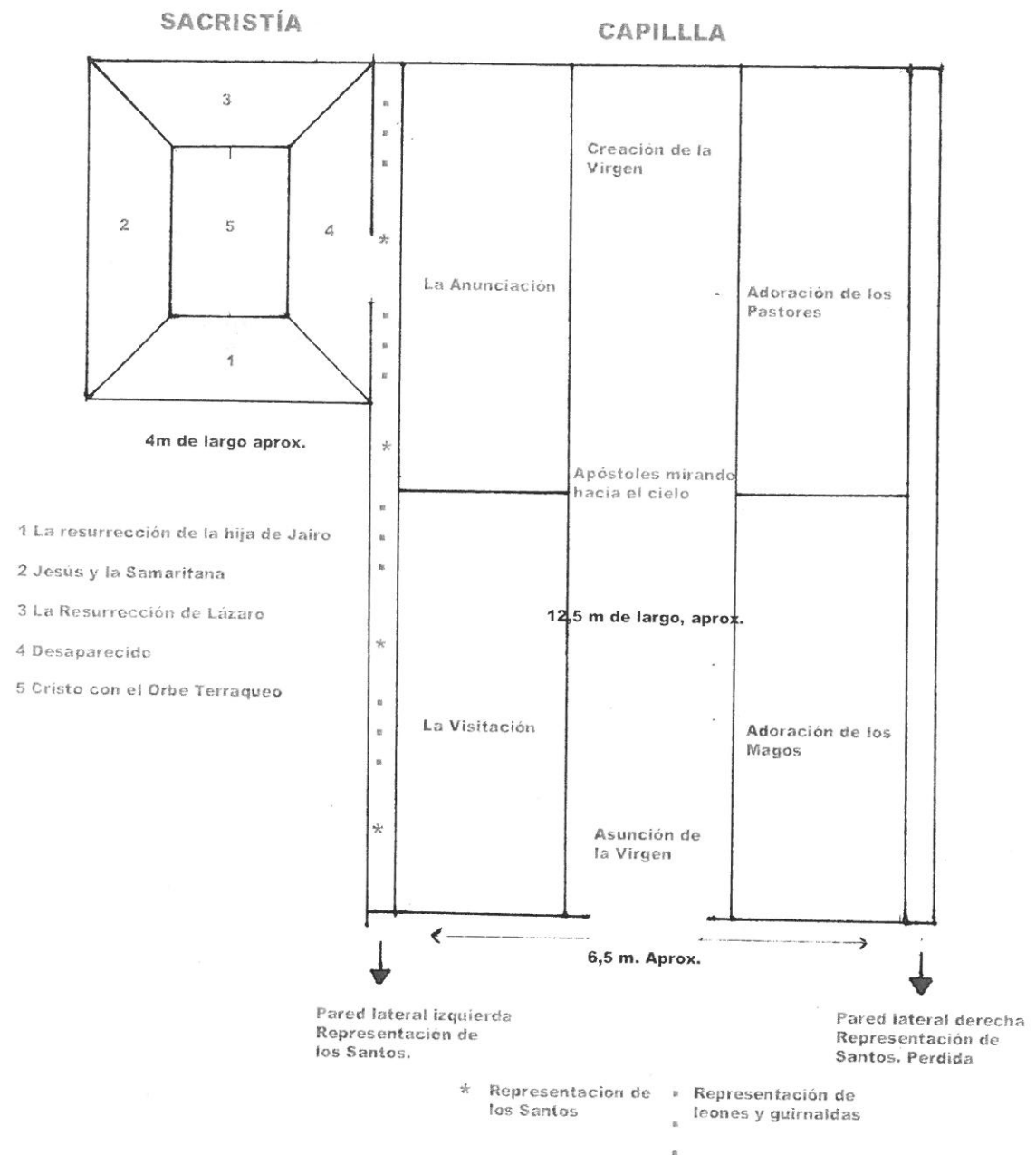


6.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. Detalle de un ángel tocando la trompeta.



7.- Oratorio de la c/ Santa Cecilia. Detalle de la bóveda.

La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...



8.- La Cimada. Vista desde la carretera.



10.- La Cimada. Santa Catalina de Alejandría (Detalle)



11.- La Cimada. San Jerónimo.



9.- Purísima Concepción. Talla policromada, antes de la restauración.

**La memoria olvidada. Aproximación al patrimonio pictórico mural de Ronda...**



12.- La Cimada. Santa Bárbara (Detalle).



13.- La Cimada. Detalle de los motivos decorativos del techo. Aves.