

LO FINGIDO VERDADERO: LA DECORACIÓN MURAL DEL ANTIGUO CONVENTO DE LOS ÁNGELES Y EL ILUSIONISMO ARQUITECTÓNICO Y FIGURATIVO

Juan Antonio Sánchez López

El antiguo convento de los Ángeles fue uno de los centros del franciscanismo malagueño. La protección de la poderosa familia de los Torres a partir del último cuarto del Quinientos constituyó el comienzo de un auge devocional y patrimonial consolidado en el siglo XVII. El presente trabajo se ocupa del análisis plástico, estilístico e iconográfico del interesante conjunto de pinturas murales que prolongan visualmente la arquitectura lignaria del retablo por el testero del presbiterio y lo enlazan con la decoración simulada de la bóveda.

Mediado el siglo XVI, la infraestructura eclesiástica de la diócesis de Málaga conoce una realidad bien distinta a la vivida en los comienzos de la centuria. Atrás quedaba el estadio de provisionalidad y cierta improvisación que había sucedido al establecimiento de las instituciones cristianas con la incorporación de Málaga a la Corona de Castilla en 1487. En estos momentos, no sólo se había consolidado la organización administrativa y cultural sino que la Iglesia de Málaga acometía la mejora de sus infraestructuras promoviendo nuevas construcciones, con el magno proyecto de la Catedral renacentista convertido en punta de diamante de semejantes iniciativas. Un proceso similar cabe apreciar en la dinámica fundacional seguida por las Ordenes Religiosas, las cuales durante este tiempo fueron extendiendo paulatinamente su presencia por el ámbito jurisdiccional de la Diócesis. No obstante, es justo reconocer que algunas de ellas gozaban de una posición de privilegio, hasta el punto de superar con inusitada rapidez la fase de implantación.

Una vez arraigada, y desde ahí, el instituto en cuestión ya podía crecer sin reparos y multiplicar el número de conventos. Ese sería el caso de la Orden Franciscana cuya llegada a tierras de Málaga se constata ya en 1489, es decir en los momentos inminentes a la consumación de la conquista militar de la capital. La protección real, la importante labor social y espiritual desempeñada y la afinidad y sintonía de los diferentes estratos sociales con el carisma seráfico son algunos de los factores explicativos del extraordinario auge del franciscanismo malagueño, cuya mejor demostración serían los once conventos masculinos y cinco femeninos instituidos en el marco geográfico de la provincia hasta el siglo XVIII, excepción hecha de los capuchinos¹.

¹ MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. y AGUILAR GARCÍA, M^ºD.: "Arquitectura del Renacimiento", en AA.VV.: *Málaga*, vol. 3, *Arte*. Granada, Ed. Andalucía-Ed. Anel, 1984, pp. 790-791 y RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: "La Orden franciscana y su papel en la transformación urbana de Málaga", en AA.VV.: *San Francisco en la Historia y en el Arte andaluz*. Córdoba, Caja Madrid, 1988, pp. 257-268.

No sólo fue la iniciativa regia el motor generador de los cenobios franciscanos. Tratándose de una Religión tan volcada hacia lo popular, forzosamente había de atraer el mecenazgo y la concurrencia del sector privado. En este sentido, además de los consabidos patronatos nobiliarios sobre capillas de enterramiento y la aparición de Cofradías, Hermandades y congregaciones piadosas dentro de sus muros, algunas dotaciones adquirieron la forma de fundaciones particulares y autónomas a modo de auténticos núcleos satélites que complementaban y, en última instancia, refrendaban el prestigio y magnificencia de sus respectivas Casas-Grandes. El Convento de Franciscanos Recoletos de Nuestra Señora de los Ángeles responde a la situación descrita².

No en balde, su construcción y erección canónica son hechos inseparables del linaje de los Torres, poseedores del título de Conde de Miraflores. Junto al deán Fernando Ortega Salido y su sobrino y sucesor en esta dignidad Bartolomé Cabrio de Ortega, la familia de los Torres constituye el otro puntal destacado de la promoción artística de signo eclesiástico privado en la Málaga del Renacimiento, excepción hecha de los titulares de la Mitra³. Pero por encima de cualquier otra consideración descuellan el papel desempeñado por esta saga a través de sucesivas generaciones como auténticos adelantados de la devoción seráfica en la ciudad, a cuya causa dedicaron no pocos esfuerzos plasmados en una serie de importantes fundaciones e iniciativas arquitectónicas y artísticas que responden al anhelo de expandir y propagar por doquier las premisas fundamentales de la espiritualidad franciscana.

Así, el 9 de Noviembre de 1516, el patriarca de la saga, el mercader Fernando de Córdoba, concertaba con el entallador Nicolás Tiller la ejecución de un retablo y un tabernáculo de madera de borne y castaño *labrada al romano* para la capilla familiar, sita en el Convento de San Luis el Real, Casa-Grande de la Observancia de San Francisco en Málaga⁴. Más tarde, en 1535, su hijo Francisco de Torres y demás parientes ampliaban dicho recinto, al obtener de los religiosos la donación del coro ubicado por encima del mismo⁵. Con ello, los Torres secundaban la política seguida por otras familias aristocráticas que habían elegido los recintos sagrados del

² En el presente trabajo nos centramos fundamentalmente en el programa decorativo a base de pintura mural, pues un tratamiento extenso de los avatares constructivos, sociológicos y discurso iconográfico integral del recinto lo ofrecemos en SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en Málaga", en AA.VV.: *San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte Andaluz*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios franciscanos (en prensa).

³ MORENO MENDOZA, A.: *Úbeda renacentista*. Madrid, Electa, 1993, pp. 48-52 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Sueño del Renacimiento y despertar de la Contrarreforma (1540-1597)", en AA.VV.: *El esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*. Málaga, Junta de Andalucía, 1998, p. 36.

⁴ Archivo Histórico Provincial de Málaga, Leg. 35, fols. 813-815. Transcripción en VALENZUELA ROBLES, M^oC.: "Documentos para la Historia del Arte en Málaga en época de los Reyes Católicos", *Boletín de Arte* n^o 15, Universidad de Málaga, 1994, pp. 348-350.

⁵ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMINGUEZ, A.: "Importaciones italianas en España en el s. XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la Catedral de Málaga", *Boletín de Arte* n^o 6, Universidad de Málaga, 1985, p. 106.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

monasterio franciscano para desarrollar sus empresas de mecenazgo y ubicar su sepultura. La entusiasta protección dispensada por estos particulares a la comunidad da fe de la habilidad proselitista del franciscanismo a la hora de captar los afectos y devociones, además del apoyo social y económico de los sectores acaudalados de la ciudad⁶. Circunstancia que, como es sabido, derivaría en una “guerra” soterrada, y a veces no tanto, entre comunidades religiosas a la hora de disputarse el “clientelismo” traducido en dotaciones, legados y mandas testamentarias a su favor así como en el afán de procurar todo género de prebendas y beneficios a costa de la propaganda de las excelencias espirituales (caso del cordón de San Francisco que liberaba las almas del Purgatorio) y las “exclusivas” advocacionales “ofertadas” a los laicos.

No satisfechos con lo ya realizado, los Torres instituyeron un Patronato en la primitiva Iglesia Mayor, residenciándolo en una capilla dedicada a la advocación de Santa María de los Angeles, documentada en 1583 y conocida posteriormente con su actual denominación de San Francisco⁷. Fue en 1574, cuando el comendador Juan de Torres obtenía del Cabildo catedralicio, por mediación del obispo Francisco Blanco Salcedo, la propiedad y adjudicación de un espacio adecuado en la Catedral nueva al cual trasladaba el mencionado Patronato con la promesa de construir solería, altar, retablo, reja y ornamentos y dotar capellanías. Es posible que su intención fuera la de contar en el primer templo con un espacio sacro lo suficientemente emblemático para servir de enterramiento a las altas dignidades de la familia, según acaecería con los dos Luis de Torres, arzobispos de Monreal y de Salerno⁸. Sin embargo, ciertas desavenencias con el Cabildo, tal vez ocasionadas por la decisión capitular de habilitar en ella el entierro de los beneficiados, debieron frustrar el ánimo de la familia a acometer la ornamentación de su Capilla catedralicia con la suntuosidad y magnificencia demostrada en sus restantes promociones. Tal es así que tan conflictiva y presumiblemente “desagradable” situación habría de derivar en el aspecto desaliñado, y aún la pobreza, que hasta la Guerra Civil presentaba su programa decorativo, presidido por un cuadro de San Francisco de finales del XV ubicado en un retablo *muy sencillo y de poco gusto*, en palabras de Bolea y Sintas, que para más humi-

⁶ En efecto, pues si en 1489 los franciscanos lograban de la Corona la permuta de los terrenos concedidos inicialmente para su establecimiento, en 1490 hacían efectiva la fundación y, hacia 1941, el corregidor Iñigo Manrique de Lara obtenía el patronato de la Capilla Mayor de San Luis el Real. En el siglo XVIII, los conventos franciscanos aglutinaban un 28% de los enterramientos pertenecientes a los círculos aristocráticos y altas capas burguesas. REDER GADOW, M.: *Morir en Málaga. Testamentos malagueños del siglo XVIII*. Málaga, Universidad-Diputación, 1986, p. 136; RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: “El desaparecido convento franciscano de San Luis el Real y la recristianización de la Málaga musulmana”, *Baética* nº 18, Universidad de Málaga, 1996, p. 19.

⁷ Archivo Catedral de Málaga, *Actas Capitulares*, lib. 13 (1579-1588), fols. 198v.-199r., Cabildo de 4-Noviembre-1583.

⁸ En concreto, el arzobispo de Salerno y secretario pontificio Luis de Torres (+1553), su homónimo y arzobispo de Monreal (+1584) y el Cardenal del mismo nombre (+1609) y sucesor de su tío en la sede de Monreal. Aparte de ellos, otros miembros de la familia desempeñaron cargos de consideración en el Cabildo catedralicio de Málaga como el arcediano Francisco de Torres y el Deán Alonso de Torres.

llación se había labrado a expensas del propio Cabildo⁹. Que éstas no eran, ciertamente, las primeras intenciones de los patronos lo insinúa y lo refleja la presencia de los mausoleos erigidos en los testeros laterales de la capilla para honrar la memoria de los arzobispos mencionados. En el correspondiente al arzobispo de Salerno el personaje en cuestión se halla simbólicamente efigiado por la soberbia y hermosa escultura reclinada en bronce debida a Guglielmo della Porta hacia 1544-1545.

La devoción de los Torres por la advocación-insignia del franciscanismo hubo de inspirarles la fundación del Convento de los Ángeles. Para su establecimiento, eligieron una finca de su propiedad, extramuros de la ciudad en el paraje de Miraflores, que habían adquirido en 1569, dándose comienzo a las obras en 1575. El regidor Diego de Torres sería el principal impulsor del proyecto, culminado tras su muerte por su hijos Luis y Alfonso. En cumplimiento de lo dispuesto por su padre en su testamento otorgado en 1582, ambos hicieron entrega a la comunidad franciscana de los inmuebles del cenobio, una vez obtenida la pertinente licencia y patente del Comisario General de la Familia Cismontana de la Religión Seráfica, en 1584. Los Torres se reservaban el patronato de la Capilla mayor para depósito de sus cenizas y una habitación separada de la clausura, para su uso particular.

Por fin, el 2 de Agosto de 1585, festividad de la Virgen de los Ángeles, el obispo Francisco Pacheco y Córdoba consagraba el conjunto¹⁰. Y también lo dedicaba al referido título mariano que evoca la milagrosa intercesión de la Virgen ante Cristo, cuando San Francisco le solicitó la concesión del Jubileo perpetuo e indulgencia plenaria para todo individuo que, confesado y arrepentido, visitara la capilla de Santa María de los Ángeles, de Asís, conocida como la Porciúncula por su pequeñez. Aunque Cristo se lo prometió la concesión de la gracia aún se demoraría dos años. Transcurrido este tiempo, Francisco retornaba a la Porciúncula una fría noche de invierno cuando, de súbito, se vio asaltado por una violenta tentación. Para superarla se desnudó y se revolcó entre la nieve. No pareciéndole suficiente esta mortificación se arrojó a las ramas de una zarza, manando de su cuerpo abundante sangre que tiñó las hojas y espinas del arbusto. Cúal no sería su sorpresa al comprobar que el zarzal había florecido y se encontraba poblado de rosas, de las cuales cogió doce de color rojo y otras doce de color blanco. Dada la imposibilidad de que el fenómeno se produjese en circunstancias normales, las flores aparecían como la señal

⁹ BOLEA Y SINTAS, M de: *Descripcion histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo Doctoral*. Málaga, Talleres de Imprenta de Arturo Gilabert, 1894, pp. 242-248. Como situación paradójica nadie podía imaginar que la política de restitución patrimonial acometida a partir de 1937 sería tremendamente beneficiosa para el espléndido aspecto presentado hoy por tan histórico recinto. En 1946, la Marquesa de Larios donaba para el equipamiento de la Capilla un magnífico retablo de estirpe protobarroca (h. 1600) procedente del Convento de Santa Clara de la localidad extremeña de Plasencia. Por su parte, el Cabildo aportaba una hermosa escultura de San Francisco (h. 1755-1757), obra de Fernando Ortiz. Por fortuna los mausoleos permanecieron intactos.

¹⁰ MEDINA CONDE, C. de: *Conversaciones históricas malagueñas o materiales de noticias seguras para formar la Historia Civil, Natural y Eclesiástica de la M.I. Ciudad de Málaga*. Málaga, Imprenta de Luis de Carreras, 1793, pp. 24-25 (vol. 4).

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

divina elegida por Cristo para hacer saber a Honorio III la legitimidad de la indulgencia que, por amor a la Virgen, había determinado conceder y que su Vicario debía ratificar a Francisco¹¹.

De esta manera, el flamante cenobio se convertía en el tercer espacio de culto que los Torres acogían a la protección de la Virgen de los Ángeles, junto a su Capilla catedralicia y la que poseían en San Luis el Real, suntuosamente reedificada por el arzobispo de Salerno. La preeminencia detenida por los vástagos de la saga asentados en la curia vaticana sería rentabilizada en pro del prestigio de estos recintos al conseguir de Clemente VII y Paulo III la concesión del jubileo perpetuo en igualdad de condiciones a la basílica matriz de los Ángeles de Asís, además de la agregación canónica a la basílica romana de San Juan de Letrán¹².

Al parecer, el fundador no actuaba guiado por el azar cuando procedía al establecimiento del edificio conventual en enclave tan específico. Sino que su interés venía alentado por el mismo motivo que, en tiempos sucesivos, había de servir de acicate al esplendor de la fundación. Este no era otro que la tradición popular que consideraba aquellos sitios el lugar sagrado donde yacían sepultados los cuerpos de los mártires Ciriaco y Paula, supuestamente oriundos de Cartago y, según Guillén Robles, adoptados como oriundos de Málaga a raíz de una equivocada interpretación del *Martirologio* compuesto en el siglo IX por el monje Usuardo para Carlos el Calvo¹³. La incorporación de Málaga a la Corona de Castilla y, con ella, la necesidad de legitimar los orígenes ancestrales de la restaurada diócesis en el marco del cristianismo primitivo coadyuvó a que el pontífice respaldara la ejecución apócrifa de los jóvenes amigos en la recuperada plaza. Así lo reconocía Inocencio VIII en una misiva remitida a los monarcas con ocasión de la toma militar, en la cual constataba y certificaba, asimismo, la verosimilitud del suceso, acaecido en el transcurso de la décima persecución romana, y su registro en las crónicas martiriales. A lo largo del Quinientos, la efervescencia del culto a los Mártires se mantuvo en alza. De tal manera, que, en 1569, el Cabildo eclesiástico dictaminaba acompañar al Ayuntamiento en la solemne procesión de los patronos y, en 1580, sus imágenes escultóricas se incorporaban al programa martirial de la Capilla Mayor de la Catedral. En 1582, ambos Cabildos, reunidos en sesión extraordinaria, iban más allá en sus pretensiones al formular el voto de guardar cada 18 de Junio (recordatorio del martirio de los santos) como día festivo con obligación de oír misa en la ciudad y arrabales, a todo

¹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en AA.VV.: *El franciscanismo en Andalucía, Historia, Arte y Literatura y Religiosidad popular*. Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos-Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, 1997, p. 250.

¹² MEDINA CONDE, C. de: *op. cit.*, 1792, pp. 234-235 (vol. 3).

¹³ GUILLÉN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874, pp. 74-84. REDER GADOW, M.: "Advocaciones patronales andaluzas: los santos Mártires de Málaga". *Congreso de Religiosidad Popular en Andalucía*, Córdoba, 1994, pp. 85-100.

lo cual se sumaba la decisión municipal de encargar y mandar labrar a su costa dos estatuas de plata de Ciriaco y Paula para llevarlas procesionalmente a su parroquia titular todos los años en su día¹⁴.

Teniendo presente semejante contexto histórico se comprende que aquellas sospechas, suposiciones y conjeturas que la tradición popular había vertido sobre el paraje de Miraflores acabasen convertidas en hechos ciertos y seguros. El propio fundador, Diego de Torres, no debió permanecer ajeno a la leyenda¹⁵. Si bien habían de ser los franciscanos recoletos, ocupantes del convento de los Ángeles, los primeros interesados en fomentar y proclamar a los cuatro vientos la presunta “irrefutabilidad” de una historia un tanto turbia, de la cual se deducían dos inmediatas consecuencias favorables a favor suyo, de cara a la opinión pública¹⁶. Primeramente, la consideración del recinto conventual como *temenos* sacralizado por la supuesta presencia de la sepultura de los Mártires entre sus linderos. Y, por extensión, la de sus ocupantes como únicos intermediarios ante los santos en virtud de las circunstancias “providenciales” que les habían conferido el privilegio de erigirse en custodios de sus reliquias. Lo cierto es que todas las excavaciones practicadas al efecto arrojaron el más estrepitoso fracaso. Ello no impidió que la eclosión devocional de los Mártires durante el Barroco fuese verdaderamente impresionante, no faltando visionarios que declaraban, atentos a la expectativa colectiva que suscitaba el enigma del lugar de la sepultura, haber contemplado a los propios santos señalarlo *entre nubes de ópalo y oro*, mientras elevaban con sus manos la palma acreditativa de su victoria tras el suplicio de la lapidación al que Ciriaco y Paula fueron sometidos.

Si hemos dedicado a este asunto una atención particular no es por otra razón que la que nos lleva a reconocer en el mismo el principal agente causal del enriquecimiento patrimonial y artístico experimentado por el Convento de los Ángeles en los siglos posteriores a la donación de la familia de los Torres, según corrobora el programa pictórico objeto de análisis en el presente trabajo. La pervivencia del sentido teúrgico de la medicina medieval que alimentó la consideración de la enfermedad y las calamidades públicas como un castigo divino contra los pecados del

¹⁴ MEDINA CONDE, C. de: *op. cit.*, 1793, p. 23 (vol. 4).

¹⁵ De hecho, se le atribuye la dedicación de un sencillo triunfo con las imágenes de los santos erigido a la puerta del edificio, en cuyo pedestal circular de piedra figura un epigrama. *AD BEATOS MARTIRES CIRIACVM ET PAVLAE VIRGINEM VRBIS TVTELARES*, cuyo texto reza “*Ciriaco et Paulae Malacae qui sanguine fusos/ Digni sunt habit pro cruce saxa pati:/ Et mox ut fama est haec intra claustra sepulti,/ Unde locus meritis creditur esse sacer:/ Didacus, hanc illis Crucis Assertoribus Aram/ Pro Cruce, pro saxis, claustra, seraque dicat*” (A los Santos Mártires Ciriaco y Paula virgen, Patronos de la Ciudad. A Ciriaco y Paula que fueron dignos de derramar su sangre en Málaga, apedreados. Y luego, como es tradición, sepultados dentro de estos muros, por donde con razón se dice que este lugar es sagrado. Diego dedicó este altar a quienes fueron seguidores de la Cruz, por el martirio y por la lapidación y este monasterio y toda esta casa).

¹⁶ Los frailes aducían poseer documentos acreditativos de ello en su biblioteca que, obviamente, nunca mostraron. Vid. GUILLÉN ROBLES, F.: *op. cit.*, p. 79 y DÍAZ DE ESCOVAR, J.M^a: *Ex-Convento de Franciscanos Recoletos de Nuestra Señora de Miraflores de los Angeles. Extramuros de Málaga*. Málaga, Tipografía de El Noticiero Malagueño, 1902, pp. 9-11.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

pueblo impregnó la religiosidad barroca de un clima de angustia y terror a la muerte, resultado de la inseguridad y la tensión existencial reinante en la sociedad como consecuencia del azote continuado de aquellas¹⁷. Ese sentido propiciatorio desarrollado como respuesta psicológica de la población a la demanda de una intervención sobrenatural que pusiera fin al estrago de turno tuvo en los mártires Ciriaco y Paula uno de los puntos de referencia de un triángulo taumatúrgico, cuyos dos restantes vértices vendrían ocupados por el Cristo de la Salud y la Virgen de la Victoria, seguidos a distancia por una constelación de santos y advocaciones variopintas.

No sorprende que el Convento de los Ángeles acabase siendo un núcleo de peregrinación tremendamente concurrido en su calidad de santuario de los patronos. Hasta el punto de obligar a la comunidad franciscana a ampliar la hospedería para dar cobijo a los devotos y peregrinos foráneos llegados en cumplimiento de un voto. Aunque oficialmente los religiosos corrían con los gastos, lo cierto es que semejante programa de reformas fue sufragado en su mayor parte por fieles que contribuyeron a la mejora del inmueble con cuantiosas limosnas¹⁸. Según veremos, ese avance progresivo experimentado por el prestigio devocional del centro corre paralelo al embellecimiento artístico del templo, acometido en fases consecutivas desde finales del XVI al XVIII, aunque siempre dentro de unos parámetros de sencillez y austeridad que encajan y armonizan con el deseo de evitar la ostentación inherente al carisma y, por tanto, a la propia arquitectura seráfica¹⁹.

En su realidad arquitectónica actual, el Convento de los Ángeles refleja la incidencia de una serie de intervenciones, no siempre afortunadas, que han venido sucediéndose en la fábrica a raíz de la definitiva exclaustración de los franciscanos recoletos en 1837. El inmueble sería adaptado para desempeñar distintos usos de carácter asistencial y benéfico social, habiendo servido desde entonces de hospital, manicomio, lazareto, albergue para indigentes y, definitivamente, como asilo de ancianos necesitados. Por fortuna, tales cambios no han afectado demasiado al núcleo del conjunto conventual. De una parte, al armonioso claustro de dos pisos con galerías de arcos rebajados sustentados por elegantes columnas toscanas de mármol blanco. De otra, al templo que, salvo algunas pérdidas puntuales y toscas restauraciones, conserva prácticamente intacto lo esencial de su patrimonio y, por supuesto, la decoración pintada de la que seguidamente nos ocuparemos. La inmediata utilización del cenobio tras el fin de la etapa conventual y su adscripción, desde 1893, al Patronato privado regente del asilo han contribuido de modo decisivo a su preservación, a la

¹⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (la imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*. Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 43-47.

¹⁸ Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.), Caja 153, Leg. 12: *Asilo de los Ángeles*, pzas. 1,2,3,4 y 6. Proporcionan noticias documentales varias sobre el inmueble y sus avatares históricos.

¹⁹ NÚÑEZ, M.: "La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la *devotio moderna*", *Archivo Iberoamericano*, vol. 49, Madrid, 1989, pp. 123-139.

espera de que un proceso de restauración integral pueda devolverle las óptimas condiciones que, sin duda, su importancia histórica e interés artístico demandan.

En planta, la iglesia del Convento de los Ángeles mantiene el concepto de espacio unitario postulado por el franciscanismo al asumir las prescripciones del Capítulo General de Narbona celebrado en 1260. La adopción predominante de la iglesia de nave única y Capilla Mayor elevada sería vista como una fórmula de acercamiento que pretende la adecuación del templo a un esquema teatral preparado para un desenvolvimiento dramático, expositivo y escenográfico de la liturgia vertebrado en función del pueblo, a diferencia de otras Religiones en las que prima su concepto como habitáculo y reducto de la devoción privada. En este caso además del presbiterio sobre gradas y el espacio congregacional cubierto con armadura de madera con tirantes, la planta de salón incorpora una tribuna en la zona de los pies. La promoción ejercida por los Torres desde la esfera particular no es óbice para que tales inquietudes, inspiradas por la filosofía seráfica con la que ellos comulgaban y conocían perfectamente, no se hiciesen sentir con fuerza en la morfología del conjunto que nos ocupa. Toda vez que, desde la segunda mitad del XV, la protección de la Corona y determinados núcleos pudientes de la sociedad convirtieron los conventos franciscanos en antagonistas de los esquemas al uso entre la nobleza elitista y las Ordenes monásticas tradicionales que habían asumido como propios los privilegios de una aristocracia siempre reacia a someterse de buen grado al poder real²⁰.

Aunque las fuentes aseguran que el deán Alonso de Torres costeó, antes de su muerte en 1597 todo lo necesario para el adorno de la iglesia, la realidad contradice o, al menos, merma el alcance efectivo de dicha dotación²¹. Esta debió limitarse, más bien, al equipamiento esencial para que el templo pudiera cubrir dignamente el servicio del culto, pues lo cierto es que el exorno y configuración definitiva del presbiterio aún se demoraría en el tiempo. De hecho, el conjunto iría completándose a lo largo del XVII e, incluso, parte del XVIII, según se infiere de las diferentes fases estilísticas marcadas por los elementos escultóricos y pictóricos que se dan cita en el mismo y que pese al desconcertante vacío documental, sugieren un proceso de embellecimiento y complejidad iconográfica paulatino, en paralelo al peso específico, cada vez mayor, desempeñado por el convento como eremitorio y santuario de los Mártires Ciriaco y Paula. Una popularidad que, justo es reconocer, no le había impedido tampoco ser conocido por fines menos “edificantes” como sitio

²⁰ CASTILLO UTRILLA, M^aJ.: “Tipología de la Arquitectura franciscana española desde la Edad Media al Renacimiento”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Universidad de Granada, 1973, pp. 323-327 (vol. 1).

²¹ DÍAZ DE ESCOVAR, J.M^a: op. cit., p 8. Los contactos de los Torres con la curia romana se advierten en la mención a Alonso de Torres por el Cardenal César Baronio en el prefacio de sus *Anales Eclesiásticos* (1588).

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

designado por los nobles malagueños del XVII para campo de desafío y escenario de sus duelos y contiendas²².

Entre 1575-1585 puede situarse la realización de la pieza más antigua que, como no podía ser menos, se identifica con la representación de la titular del templo, la *Virgen de los Ángeles*. Se trata de una hermosa escultura en madera policromada cuyo empaque y gravedad clásica, sofisticada belleza ideal inspirada en los cánones de la estatuaria antigua y altiva postura de movimientos fluidos y reposados hacen suyos conceptos plásticos más italianos que hispánicos. La majestuosa planta de la figura remite a un artista que se afana en buscar con inquietud teórica una meta de aire clasicista mediante el empleo mixto de fórmulas clásicas y anti-clásicas, creando con ello un estilo de tensiones y paradojas de clara raigambre manierista, en la línea estética consagrada por los escultores del manierismo hispalense de la segunda mitad del Quinientos²³. No menos sugestiva se ofrece su interpretación iconográfica acorde a una modalidad que bebe de la influencia de la literatura mística franciscana medieval y que daría origen a toda una cadena de versiones escultóricas en la plástica andaluza²⁴. Nos referimos al tipo de la Virgen-Oferente o Virgen-Sacerdotisa del que la Virgen de los Ángeles suscribe el gesto ceremonial de alzar a su Hijo en calidad de Hostia viviente, emulando así el rito de la presentación del ostensorio eucarístico que el sacerdote verifica ante los fieles al convocarlos a la adoración sacramental.

Para alojar a la Virgen de los Ángeles se habilitaría un sencillo camarín en torno al cual se construyó lo que en la actualidad constituye el cuerpo principal del retablo y en principio era un organismo autónomo, de traza sobria y recogida, afín a la tipología del retablo-tabernáculo sevillano del XVII, llevada a su plenitud por Juan Martínez Montañés al unificar los modelos de Jerónimo Hernández de Estrada con las fórmulas propuestas por los preceptistas italianos del Manierismo, a través de la secuencia Bramante-Serlio-Palladio-Vignola²⁵.

Pese a carecer de cuerpo superior o ático como tal, la arquitectura lignaria del retablo-tabernáculo malagueño presenta fuertes analogías con las obras

²² DÍAZ DE ESCOVAR, N.: "El convento y arroyo de los Ángeles". Recorte de prensa en A.D.E., Caja 153, Leg. 12, pza. 2. El autor hace referencia al suceso acaecido el 7 de abril de 1678 que produjo la muerte del joven José de la Torcada, con ocasión de una escaramuza entre varios aristócratas. La intención del obispo, Fray Alonso de Santo Tomás, de proferir un castigo ejemplar que sirviese de escarmiento a semejantes prácticas se tradujo en la prohibición de dar sepultura eclesiástica al cadáver, ordenando su inhumación en el lugar del siniestro por haberle atravesado el pecho la espada de su adversario.

²³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Virgen de los Ángeles", en AA.VV.: *Catálogo Monumental de Málaga y su provincia*. Málaga, Diputación Provincial (en prensa).

²⁴ Entre ellas sobresalen la *Virgen de la Misericordia* (1558) del flamenco Roque de Balduque en la iglesia sevillana de su nombre y la *Virgen de la Oliva* (1629-1631) de la parroquia de Lebrija, tallada por Alonso Cano.

²⁵ PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El Retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 89-90 y "La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés", en AA.VV.: *Homenaje a Hernández Díaz*. Sevilla, Universidad, 1982, pp. 503-525.

hispalenses del primer tercio del Seiscientos inspiradas en el frontispicio de *I Quattro Libri di Architettura* (1570) de Andrea Palladio. Tales concomitancias no hacen aventurado atribuir su traza y hechura a cualquiera de los artistas hispalenses afincados y documentados en Málaga durante este período, o bien relacionarlas con el círculo de sus más inmediatos colaboradores locales²⁶. A nivel de diseño adopta una sencilla planta lineal o llana que enmarca y rehunde la caja central con la hornacina para la imagen entre dos registros salientes unificados por el arquitrabe. El alzado se compone de sendas columnas entorchadas o melcochadas (definidas por Alberti como aquellas con estrias helicoidales o *canalejas revueltas* en torno al fuste²⁷) de orden corintio, recomendado por Serlio²⁸ y Scamozzi²⁹ para los templos dedicados a la Virgen y a los santos que hubiesen llevado una vida de pureza así como para los altares y tabernáculos, en función de la cristianización del decoro formulado antaño por Vitrubio atendiendo a la naturaleza, fuerte o delicada, de los dioses olímpicos³⁰. Con ello, se crea un dispositivo arquitectónico estilizado, elegante y sólido a la vez, completado por los trozos de entablamento con cabezas de querubín que apean sobre los capiteles y los robustos niños-atlantes de corpulentos desnudos que, agobiados entre los modillones inferiores, reciben la carga de los soportes³¹. En esta zona se yergue el tabernáculo cuya concepción contempla un cuerpo prismático inferior muy sobrio y jalonado de pilastras toscanas para el Sagrario y, superpuesto al mismo, un manifestador alto de diseño serliano con columnillas sesgadas y remates piriformes.

Por su parte, el contorno de la caja adopta un ritmo quebrado festoneado con agallones, ovas, cuentas y cojinetes en el molduraje y apertura de codillos en los extremos. Un sol dispuesto en la clave del arco de embocadura sirve de transición al coronamiento, donde el ritmo sinuoso de los medios frontones curvos y costillados con orejetas y volutas secundan el perfil escalonado de la caja. Finalmente, sobre un plinto erigido en el espacio intermedio una doble cartela para las armas franciscanas de los brazos cruzados y las cinco llagas hace las veces de ático, escoltada entre pirámides y pináculos jarriformes.

²⁶ Es el caso de Pedro Fernández de Mora y Luis Ortiz de Vargas, amigos personales del arquitecto Pedro Díaz de Palacios, Maestro Mayor de la Catedral de Málaga desde 1599. Ambos escultores importaron a Málaga soluciones formales vinculadas a su ambiente artístico de origen.

²⁷ ALBERTI, L.B.: *L'Architettura (de Re Aedificatoria)*. Milano, Edizioni il Polifilo, 1966. LOZANO, F.: *Los Diez Libros de Arquitectura de León Baptista Alberto*. Madrid, 1582, fols. 211-212.

²⁸ SERLIO, S.: *I Sette Libri dell'Architettura*. Venecia, 1573-1575, lib. IV: *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere degli edifici*, fol. 47v.

²⁹ SCAMOZZI, V.: *Idea dell'architettura universale*. Venecia, 1615, parte II, fol. 121.

³⁰ FORSSMAN, E.: *Dórico, Jónico y Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, Xarait Ediciones, 1983, p. 167.

³¹ Entre 1593-1596 el orfebre cordobés Francisco de Alfaro había anticipado esta solución en el tabernáculo de plata del altar mayor de la Catedral de Sevilla, lo cual demuestra el experimentalismo verificado en campos como las microarquitecturas de metales preciosos y la arquitectura lignaria de tumbos y retablos. Vid. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: "El retablo como laboratorio de ideas". *Revista de Arte Sevillano* nº 1, Sevilla, 1982, pp. 56-57 y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Edificios de Oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible", *Boletín de Arte* nº 16. Universidad de Málaga, 1995, pp. 139-158.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

Conforme se construía el retablo, la comunidad franciscana debió plantearse introducir modificaciones en la estructura arquitectónica de la Capilla Mayor, cuya primitiva forma (posiblemente rectangular y con armadura de madera) experimentaba una cierta modernización espacial al convertirse en un recinto de planta cuadrada cubierto con casquete semiesférico sobre pechinas. Con ello, el espacio del presbiterio adquiriría una entidad volumétrica, material y simbólica más ambiciosa y, sin duda, presta y del todo propicia a servir de soporte a un repertorio decorativo acorde al gusto de la época.

En la configuración del conjunto pictórico del Convento de los Ángeles han de establecerse dos fases, cada una de ellas equivalente a sendas secuencias evolutivas del vocabulario formal empleado en las decoraciones. En una primera, correspondiente a las décadas centrales del XVII, se acometería la ornamentación de la bóveda y pechinas de la iglesia. A una segunda etapa, comprendida entre la segunda mitad de la centuria y la primera del XVIII, pertenecen la pintura ilusionista del testero sobre el altar, las alas laterales del retablo y otros trabajos de entalladura en madera como la balaustrada de columnillas torneadas y revestidas de hojas doradas y la hornacina del manifestador con minuciosas y profusas labores de rocalla.

A la hora de decantarse por la ornamentación mural pintada, los promotores apostaban por una solución que producía un efecto visual similar al de la yesería e incluso emulaba el discurso figurativo propio de ella, si bien con un costo sensiblemente menor. Desde el punto de vista estilístico las pinturas de la bóveda sintonizan con la tradición de la arquitectura andaluza de la primera mitad del XVII en lo tocante al uso de un repertorio de estirpe italianizante que, como consecuencia de la cronología avanzada del conjunto de referencia, se inmiscuye en el proceso de transformación del esquematismo tardomanierista a la exuberancia proliferante barroca.

Un delgado anillo de celdillas poligonales con triglifos en los ejes principales sirve de arranque a un arquitrabe moldurado con entrantes y salientes que crean juegos de profundidad. Desde ahí, la superficie semiesférica se ve invadida por una deslumbrante sucesión de roleos, filacterias, cintas, papeles y pergaminos con rebordes recortados combinados con delicados tallos y floraciones de acanto entre cuyos vástagos, volutas y enroscadas foliaciones se sitúan graciosos ángeles niños, más bien *putti*, que juegan con las hojas y cartílagos o bien tocan instrumentos musicales. La ornamentación se somete a un principio ordenador de carácter radial que nace de la cartela ovalada central en la que figura la paloma del Espíritu Santo rodeada de cabezas de querubín entre cabujones de joyería que simulan incrustaciones de piedras preciosas. En esta zona la pintura mural se superpone a la primitiva clave de bóveda, moldurada en forma de cuadrilóbulo, la cual queda hábilmente integrada en la trama decorativa sin disonancias ni fisuras. Abajo, la superficie triangular de las pechinas facilita la expansión de los “estucos” ilusorios a base de cartilagosos roleos desplegados por niños en torno a los tondos que muestran los bustos de los

cuatro pontífices franciscanos (tal vez basados en retratos grabados) acompañados de cartelas rotuladas con sus nombres y año de su elección y pequeños blasones con sus respectivas armas timbrados con las insignias papales de la tiara y llaves.

Al contemplar el conjunto de esta bóveda viene enseguida a la memoria y, con ello, se hace inevitable la comparación con las yeserías realizadas por los hermanos Pedro y Miguel Borja hacia 1662-1665 en la iglesia sevillana de Santa María la Blanca, que implican la culminación y triunfo del lenguaje barroco. Ambos conjuntos comparten su confianza en el ornamento para crear y definir un espacio cueviforme y un sentido ilusorio de profundidad que procura al resultado un efecto de deslumbrante belleza, logrado a costa de restringir la compartimentación tan grata a la fase anterior. No obstante, a diferencia del clima netamente barroco que el modelo hispalense consigue a fuerza de multiplicar, abigarrar y potenciar la vitalidad y textura orgánica de los motivos (especialmente de la hojarasca inflada de savia) en el conjunto malagueño persisten filtraciones manieristas, un tanto arcaizantes para la época, que además de imponer una contención rítmica y una disposición geométrica más racional y estricta acaban imprimiendo un aspecto más rígido y esquemático a los elementos ornamentales, diferenciándolos y contraponiéndolos a las rollizas anatomías de los desnudos infantiles.

El criterio pictórico suscrito por este tipo de decoración mural, realizada posiblemente al temple, persigue por encima de cualquier otro el efecto de contraste que los estucos ficticios entonados en blanco producen sobre el rojo intenso de los fondos. Otras entonaciones azules, negras y grises se superponen a las primeras bases blancas y rojas, perfilando y proyectando sombras, resaltando volúmenes e introduciendo las oportunas matizaciones y gradaciones cromáticas que enriquecen las perspectivas visuales. Y con ello, la simulación tridimensional y la corporeidad pretendidas. De esta manera, cobra carta de naturaleza un tratamiento plástico escultopictórico cuyo carácter ilusionista, aferrado a la imitación del estuco, manifiesta su anclaje con lo castizo.

Al concluirse la cúpula, el retablo-tabernáculo quedaba notablemente distanciado de la cubierta, lo cual invitaría a proseguir la pintura por el testero del presbiterio. A su vez, un nuevo descuadre entre este último y el altar primitivo determinaría la ampliación del mismo. La solución adoptada consiste en un entablamento con friso denticulado que unifica la longitud del presbiterio de lado a lado hasta enlazar con el arquitrabe del retablo. Con ello, se originan dos calles laterales con espacios reticulares para cuadros, superpuestos a hornacinas aveneradas sobre repisas. Estos registros secundarios se acotan por columnillas corintias de fuste liso jaspeado, apeadas sobre mensulones volados y ribeteadas con resaltes alabeados en los extremos de diseño dieciochesco. El canon ostensiblemente menor de estos nuevos soportes y la silueta escalonada resultante de estas adiciones imprime al conjunto la apariencia de un tríptico con sus hojas desplegadas entre las cuales despunta el camarín con la Virgen de los Ángeles.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

Aunque la continuidad visual y plástica con la cubierta se salvaguarda con eficacia, esta segunda fase revela notables divergencias respecto a la primera en el plano conceptual, morfológico y técnico además de estilístico, por adaptarse ya a presupuestos plenamente barrocos. En principio, la intervención responde a una pintura de perspectiva que busca mayor profundidad y verismo espacial mediante una prolongación ficticia de la arquitectura del retablo. La decoración mural arranca de un friso idéntico al anillo de la cúpula que hace las veces de basamento para una estructura, a modo de triple portada, cuyo cuerpo central adquiere mayores proporciones en atención a su importancia jerárquica. Su morfología, inspirada en frontispicios librescos, implica una variante convenientemente barroquizada del esquema seguido en el retablo-tabernáculo inferior, al encastrar un espacio rectangular intermedio entre columnillas corintias de fuste liso y “retalladas” en el primer tercio de la caña con mascarones de seres quiméricos de inequívoca evocación grotesca. Cierra la composición un movido arquitrabe quebrado y moldurado, interrumpido por cartelas de hojarasca carnosa para los rótulos identificativos de los asuntos representados. Entre ellas nacen medios frontones alabeados, ribeteados con roleos, que convergen en airosos pedestales adornados con penachos de acanto sobre los que aparecen las Virtudes Teologales y sendos ángeles con los atributos de la Pasión en los salientes de la portada principal. Turgentes floraciones de acanto salvan el desnivel y el espacio libre entre las arquitecturas y el medio punto del testero, incluyéndose también niños *putti* captados en el instante de enroscar hacia arriba el apéndice terminal de la pechina, logrando así la fusión de las dos fases y, con ella, la unificación visual del presbiterio.

Si la pintura de estas arquitecturas ilusionistas a lo largo del muro de fondo determinan un auténtico y exitoso ejercicio de *quadratura* que requiere y revela un correcto conocimiento de la teoría y leyes de la perspectiva, la presencia de los tres lienzos con los temas de *San Francisco*, *San Buenaventura* y *Santa Clara* introducen en esta zona un tipo de decoración mixta que, pese a las modestas pretensiones del conjunto analizado, no vacila en recurrir al empleo de los *quadri reportati*. Esto es, de los cuadros de caballete enmarcados y trasladados al muro e incorporados a una *quadratura* entramada. A propósito de ello, no puede olvidarse que el lienzo adherido a la pared se encuentra y considera a medio camino entre la pintura de caballete y la pintura mural, en atención a las posibilidades técnicas que ofrece como un procedimiento estrechamente ligado a la arquitectura al formar parte del edificio de forma intrínseca. Semejante género de pinturas se consideran “murales” al disponerse sobre soporte rígido, lo cual va a influir también sobre su conservación al concebirse e integrarse en la historia material del muro como un todo casi indisudible.

El empleo de estos cuadros de caballete introduce una nota diferenciadora con respecto a los papas de las pechinas, pintados directamente sobre el muro. Del mismo modo, la alta calidad pictórica alcanzada en las decoraciones difiere de la torpeza de dibujo, pincelada diluida y mediocridad técnica de los asuntos historiados

en el caso de los bustos papales y lienzos del ático. Algo más afortunadas se muestran las pinturas añadidas a las calles laterales con los asuntos del *Ecce-Homo* y la *Virgen con el Niño*, en realidad copias dieciochescas de sendos originales de Murillo enmarcadas entre toscas flores y ramificaciones de acanto igualmente fingidas³².

La lectura iconológica del conjunto permite distinguir varios niveles o bloques temáticos agrupados en torno a los principales “problemas” abordados por la literatura y la mística franciscana. Así, el núcleo del retablo “real” presidido por la Virgen de los Angeles concita una simbología netamente eucarística, subrayada por la presencia del tabernáculo flanqueado por los ángeles atlantes y rodeado de los emblemas sacramentales y salomónicos del sol y los querubines que evocan el propiciatorio del Arca de la Alianza. Los temas del *Ecce-Homo* y la *Virgen con el Niño* matizan esta línea argumental al hilar referencias contrastadas a la humanidad sufriente y a la naturaleza vulnerable de Cristo, encarnado en sustancia mortal para cumplir con la Redención hasta sus últimas consecuencias desde el mismo instante de la Circuncisión.

El cuerpo trazado por las arquitecturas fingidas lo ocupa la *Deesis* franciscana integrada por el *Alter-Christus*, su primera discípula *Santa Clara* y el segundo fundador de los Frailes Menores *San Buenaventura*.

Como es de suponer, el protagonismo se reserva a un tema emblemático para el franciscanismo contrarreformista como el de *Francisco abrazado al Crucificado* inspirado (por no decir plagiado) en un relato de la hagiografía cisterciense. Según los *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, Bernardo de Claraval, como luego Francisco, cayó en éxtasis delante del Crucifijo ante el que oraba. Desfallecido fue transportado en sueños a la cima del Calvario y entonces el mismo Crucifijo extendió el brazo y se le echó encima, abrazándole y acariciándole con sumo amor. En realidad, este asunto apócrifo no hace sino traducir de una forma más tangible la unión mística y corporal inherente al misterioso episodio de la Estigmatización, acaecido el 14 de Septiembre de 1224, cuando un joven crucificado en forma de serafín con seis alas ardientes dejó impresas en el cuerpo del santo las Cinco Llagas de la Pasión. Tan inaudito privilegio sería eternizado en la heráldica y la emblemática seráfica, cuyo blasón ostenta las cinco heridas sangrantes junto al conocido jeroglífico ideado al parecer por Bartolomé de Pisa, compuesto del brazo desnudo de Cristo que se cruza con el de Francisco, rematados ambos por una Cruz. Precisamente, se debe a este autor franciscano el establecimiento de las treinta y nueve analogías entre Cristo y el fundador, plasmadas en su *Liber Conformitatum vitae Beatice ac Seraphici Patris Francisci ad vitam Iesu Christi Domini Nostri* publicado en 1390³³.

³² El *Ecce-Homo* emula el modelo murillesco del Museo del Prado (1668-1670), en tanto la Virgen con el Niño reproduce la *Virgen de la servilleta* (h. 1664-1666) del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

³³ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: “Iconografía franciscana”, pp. 259-261.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

En el lienzo del convento de los Ángeles el episodio del abrazo se plasma de modo acorde el esquema típico fijado en un grabado debido a Jerónimo Wierix. Según la tónica habitual en las interpretaciones del tema, al patrón estandarizado suelen incorporarse otras sugerencias de índole simbólica que diversifican, a la vez que individualizan, cada una de las versiones sin que el trasunto alegórico sufra la más mínima alteración. El anónimo artista sitúa el episodio en el Calvario en presencia del sol y la luna y teniendo como telón de fondo una perspectiva muy medievalizante de la ciudad de Jerusalén que recuerda vistas de la ciudad, similares a la grabada por Erhard Reuwich para el *Viaje de la Tierra Santa* (1486) de Bernardo de Breidenbach o la que aparece en el *Liber Cronicarum* de Hartmann Schedel (1493). No obstante, pensamos que la fuente de inspiración directa hubo de ser el sello de la Provincia franciscana de *Argentinae Bosnae* (Bulgaria) incluido por Fray Francisco Gonzaga en su célebre obra *De Origine et Progressio Seraphicae Religionis* publicada en Roma en 1587 bajo el pontificado de Sixto V. El libro contiene siete series de grabados dedicados al fundador, Santa Clara, San Luis de Tolosa, a los papas y cardenales franciscanos, ministros de la Orden, a los Patronos de las provincias así como los sellos de éstas y de sus ministros. Como puede observarse, un libro imprescindible que no faltaría en la biblioteca de ningún cenobio franciscano y que justifica la dependencia de los artistas de una información de carácter específico suministrada por el comitente³⁴.

Con algunas variantes, la pintura de referencia se ajusta a la descripción del sello concedido por Juan XXII en 1390 y reformado en 1517 por León X al segregarse la provincia de Croacia de la de Bosnae. En este momento, los dos ángeles de la base fueron sustituidos por la imagen de San Francisco abrazado a la Cruz, conservando por encima de la cabeza del Crucificado el *titulus* con el *INRI*, el sol y la luna y las seis estrellas aquí suprimidas³⁵.

A los pies del santo figura el segundo elemento original donde tres libros rotulados con los nombres de "Povresa", "Castidad" y "Umilda" configuran los peldaños de una escala santa que posibilita el acercamiento físico y espiritual a Cristo. La figura de Francisco adquiere así un valor ejemplarizante y paradigmático para sus seguidores a quienes se hace un llamamiento para guardar la estricta observancia de los tres votos que constituyen las otras tantas virtudes franciscanas recordadas en los nudos del cordón del hábito.

³⁴ CASTILLO UTRILLA, M^aJ.: "Posibles influencias de una crónica franciscana en la temática de Murillo". *Archivo Hispalense* n^o 195, Sevilla, 1982, pp. 31-36.

³⁵ GONZAGA, F.: *De Origine Seraphicae Franciscanae eiusque progressibus de Regularis Observantiae institutione forma administrationis ac legibus admirabilique eius propagatione*. Roma, 1587, p. 512: "Huius denique Provinciae maius sigillum Christum Crucifixum, cuius sacro capiti eius titulus, nempe INRI Crucis vertici asfixus, sol, luna atque 6 stellulae inminent: tergo vero civitas Hierosolymorum cum his letteris IERUSALEM haeret: atque Angelum eiusdem Crucis basim amplexartem, cum his characteribus: Sigillum Provinciae Argentinae Bosnae".

Dado que Cristo y su *alter-ego* aparecen unidos por y desde la Cruz no sorprende que los atributos pasionistas ostentados por los ángeles sentados en la cornisa sean justamente aquéllos que guardan una estrecha relación con el madero, esto es: las tenazas y el martillo que vienen a sumarse al *INRI* de la cartela y a los clavos y la corona de espinas que acompañan a Cristo en el cuadro.

Más convencionales se muestran las representaciones de *Santa Clara* y *San Buenaventura* orientadas hacia la parte central del retablo. La primera, fundadora de la rama femenina de los Frailes Menores, las *Pauperes Dominae* o “Mujeres pobres”, viste el hábito pardo, cofia blanca y velo negro del Instituto. Sobre su cabeza destella un lucero que recuerda la etimología de su nombre, equivalente a fulgor o resplandor, portando entre sus manos el ostensorio eucarístico con el que expulsó valientemente al ejército de sarracenos enviado por el emperador Federico II, en 1241, para invadir Asís. Haciendo honor a su condición de Doctor de la Iglesia, el Doctor Seráfico se representa en su mesa de trabajo entregado al estudio y el ejercicio intelectual. Además de los elementos de escritura, sobre el gabinete aparece el Crucifijo que evoca su dedicación preferente a los problemas de la Cristología y la mitra alusiva al nombramiento de cardenal-obispo de Albano que hubo de aceptar por imposición de Gregorio X. Por este motivo, la indumentaria del personaje concilia la austeridad del hábito franciscano con el capelo cardenalicio que cuelga a su espalda.

Las *Virtudes Teologales* constituyen las “acróteras” del retablo. Su ordenación teológica tiende a exaltar la Fe como virtud que infunde al individuo la fuerza necesaria para mantener la Esperanza y abundar en la práctica de la Caridad.

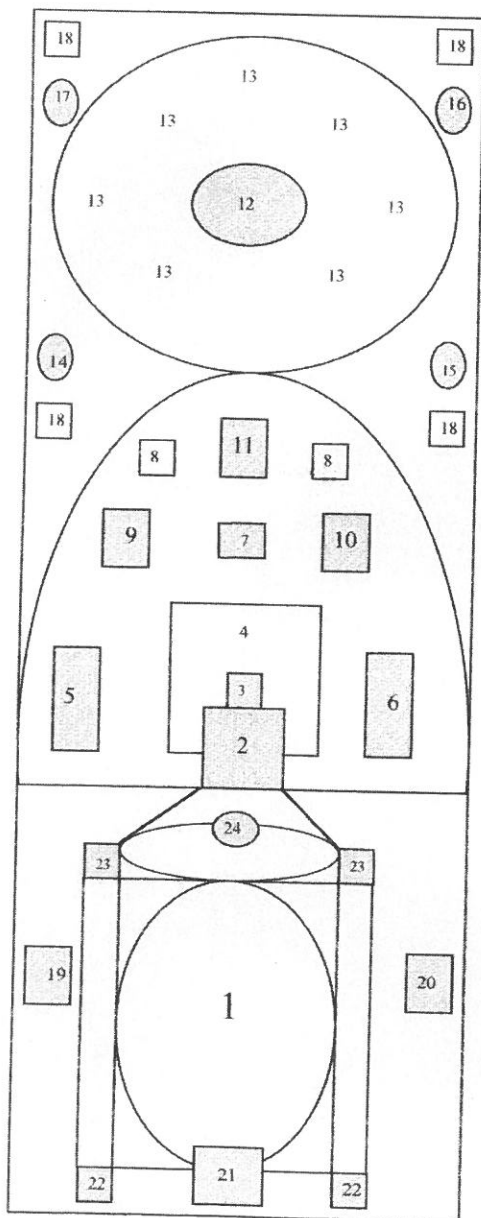
El programa de la cúpula reproduce una constante iconográfica en los conventos franciscanos. El recurso al espejo histórico a través de la galería de pontífices dados por la Orden a la Iglesia subraya el prestigio político y el cariz propagandístico y proselitista implícito por esta circunstancia, ante la cual surgen enseguida los juegos paralelísticos a los que tan aficionados fueron los seguidores del *Poverello*. De tal manera que los papas suplen la posición reservada tradicionalmente a los Evangelistas en los ángulos de la cúpula, reivindicando, en su calidad de Vicarios de Cristo y sucesores de San Pedro, una relevancia singular dentro del discurso que pretende asimilarlos a auténticas piedras angulares de la doctrina revelada a la comunidad cristiana por el Espíritu Santo. En consecuencia, se traza y perfila un ciclo cuyo devenir inicia Nicolás IV (primer franciscano en ceñir la tiara), continúa Alejandro V (antipapa nombrado por el Concilio de Pisa) hasta alcanzar una nueva “Edad de Oro” simbolizada en los pontificados de Sixto IV y Sixto V, ambos *Renovatores Urbis Romae*.

Con ello se cierra el exhaustivo programa pictórico del presbiterio del Convento de los Ángeles, que se completa con otras cuatro pinturas colgadas de los muros de la Iglesia³⁶. La impresión que nos transmite nos hace secundar con Lope

³⁶ Representan a *San Luis de Tolosa*, *San Francisco de Paula*, *San Francisco ante Cristo liberando las almas del Purgatorio* y la *Disputa de la Inmaculada Concepción con Duns Scoto* y *Sor María Jesús de Ágreda*.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...

de Vega que *lo fingido* acaba siendo *lo verdadero*, por obra de ese sentido de la escenografía y la profusión decorativa que, de la mano de la pasión y la emoción barrocas, nos hace ver, como señalaba Pedro Espinosa, un sinfín de *ensortijados lazos y follajes y, brillando floridos arabescos prender espigas, trasflorar celajes; estofados subientes de grutescos arbolando cogollos y plumajes trepando en ondas el bastón de Alcides*, para concluir taxativamente con Baltasar Gracián que *no hay belleza sin ayuda, ni perfección que no de en bárbara, sin el realce del artificio, a lo malo socorre y lo bueno lo perfecciona*.



ESQUEMA ICONOGRÁFICO DEL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DE LOS ÁNGELES (MÁLAGA).

ASUNTOS	LÍNEAS y/o BLOQUES TEMÁTICOS
1.- VIRGEN DE LOS ÁNGELES	TITULAR DEL TEMPLO
2.- ESCUDO FRANCISCANO 3.- BLASÓN DE LAS CINCO LLAGAS	EMBLEMAS SERAFICOS
4.- ABRAZO DE SAN FRANCISCO AL CRUCIFICADO 5.- SAN BUENAVENTURA 6.- SANTA CLARA 7.- INRI 8.- ÁNGELES CON ATRIBUTOS DE LA PASIÓN	DEESIS FRANCISCANA
9.- LA ESPERANZA 10.- LA CARIDAD 11.- LA FE	VIRTUDES TEOLOGALES
12.- EL ESPÍRITU SANTO RODEADO DE QUERUBINES 13.- ÁNGELES CON INSTRUMENTOS MUSICALES	GLORIA
14.- NICOLÁS IV 15.- ALEJANDRO V 16.- SIXTO IV 17.- SIXTO V 18.- ESCUDOS PAPALES	PONTÍFICES FRANCISCANOS
19.- ECCE-HOMO 20.- VIRGEN CON EL NIÑO	HUMANIDAD DE CRISTO
21.- TABERNÁCULO 22.- ÁNGELES-ATLANTES 23.- QUERUBINES 24.- SOL	TRIUNFO EUCARISTICO

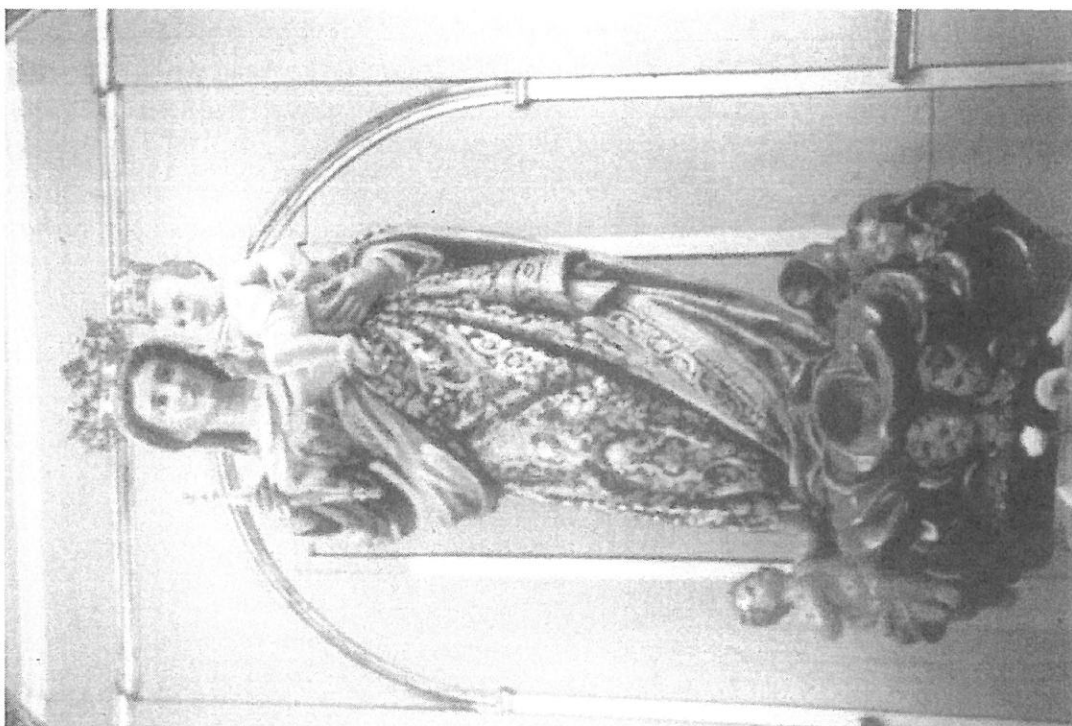


Fig. 2.— Anónimo. *Virgen de los Ángeles* (h. 1575-1585).

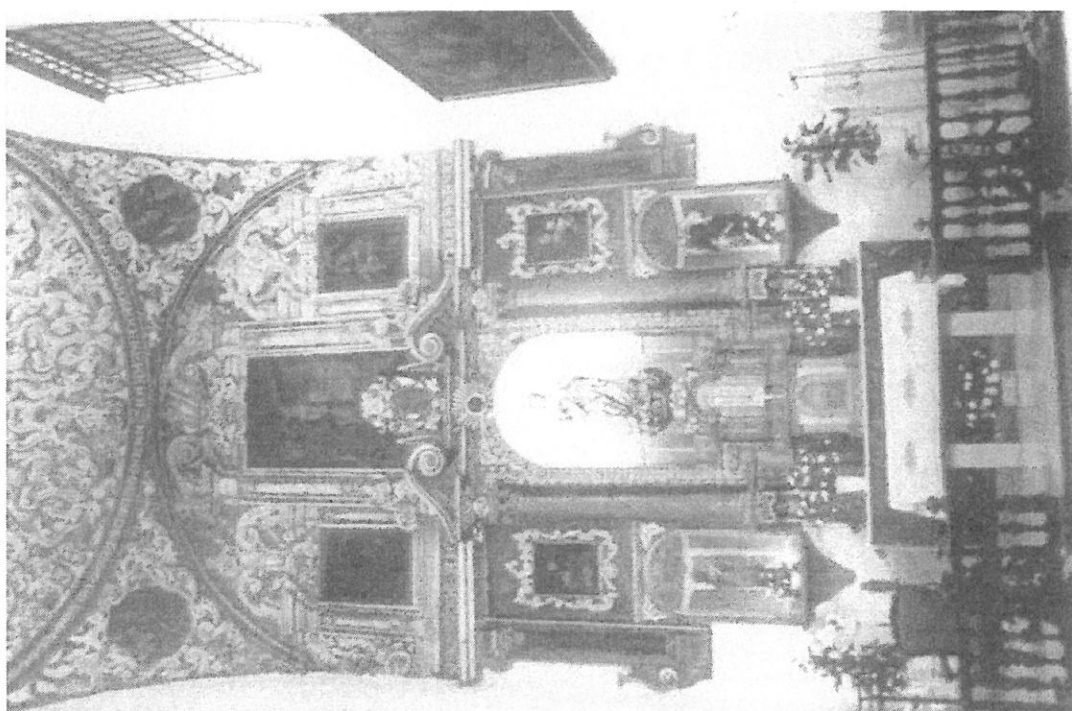


Fig. 1.— Presbiterio de la iglesia del Convento de los Ángeles.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...



Fig. 3.— Frontispicio de los 4 libros de Arquitectura de Andrea Palladio (1570).

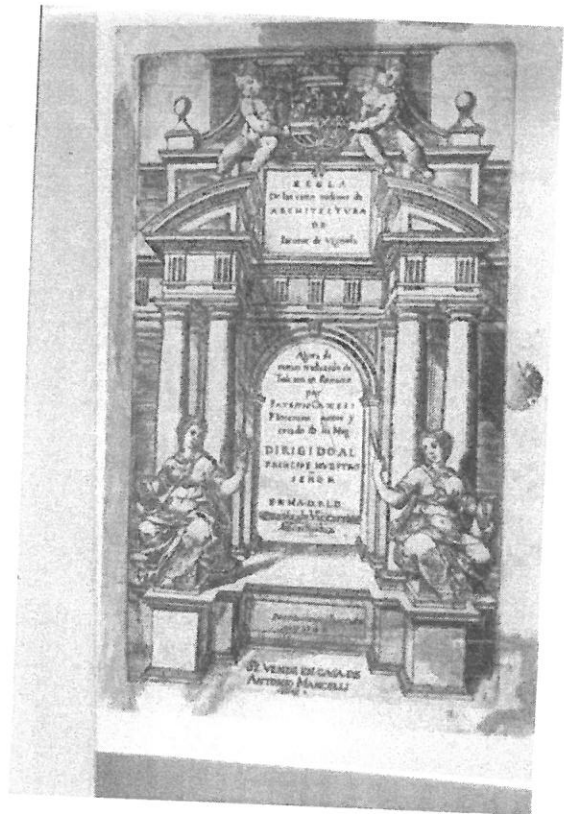


Fig. 4.— Frontispicio de la Regla de los 5 órdenes de Arquitectura de Jacome Vignola (1619).



Fig. 5.— Perspectiva del cuerpo pictórico ilusionista del retablo del Convento de los Ángeles.

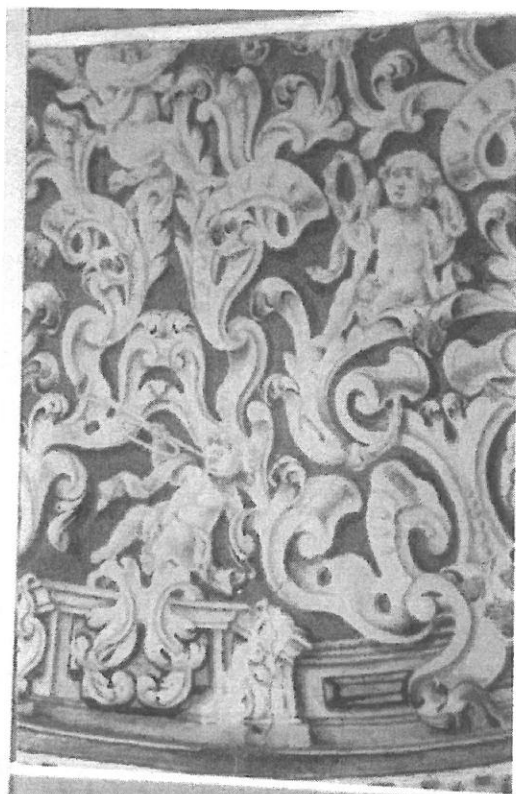


Fig. 6.— Detalle de la bóveda del presbiterio.



Fig. 7.— Clave de la bóveda del presbiterio.

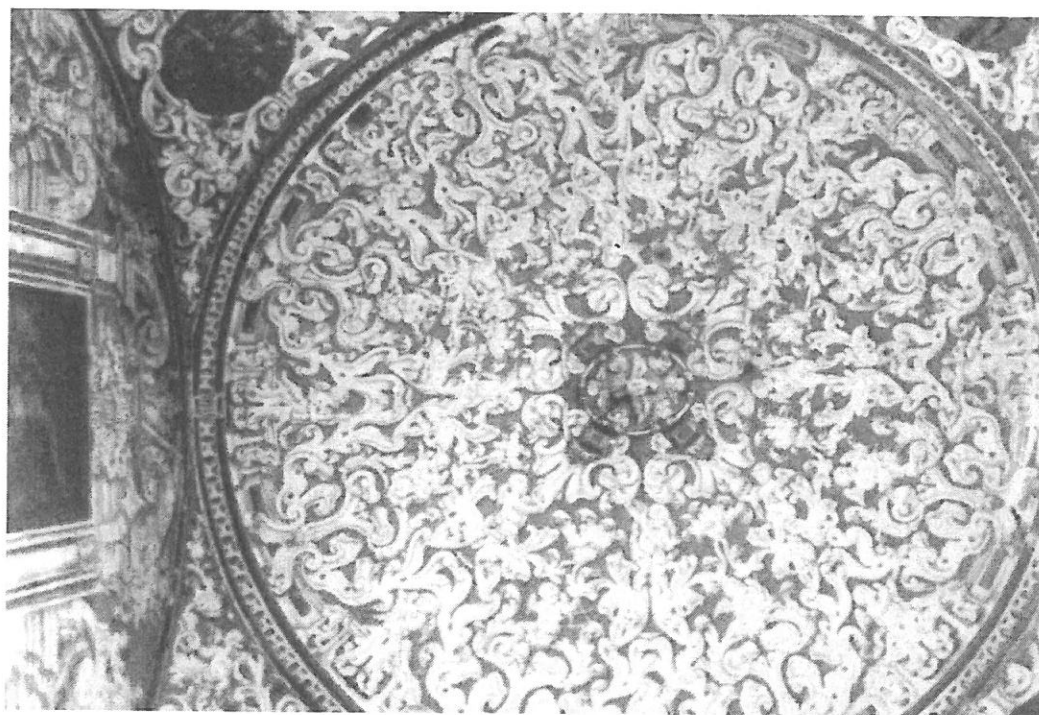


Fig. 8.— Bóveda del presbiterio del Convento de los Ángeles.

Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo convento de los ángeles y el ...



Fig. 9.— Detalle de una pechina del presbiterio.



Fig. 10.— Anónimo. *San Francisco abrazado al Crucifijo* (s. XVII). Lienzo enmarcado incorporado a la pintura de *quadratura* del cuerpo superior del retablo.

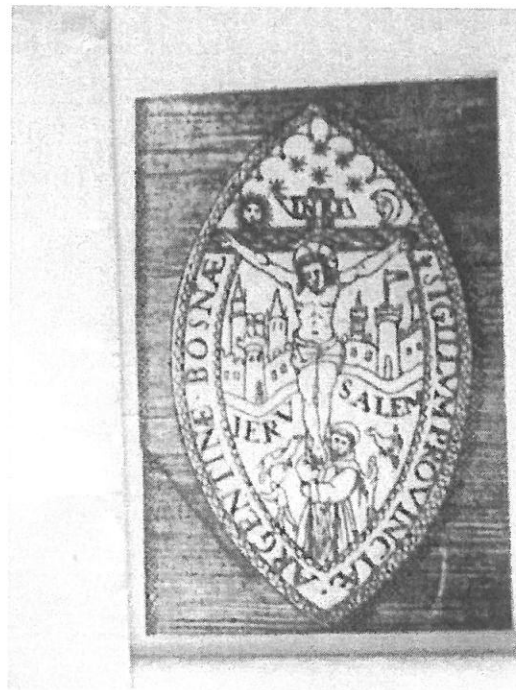


Fig. 11.— Sello de la provincia Franciscana de Argentinae-Bosnae (1587).



Fig. 12.— Nicolás IV. Detalle de una pechina del presbiterio.



Fig. 13.— Sixto V. Detalle de una pechina del presbiterio.

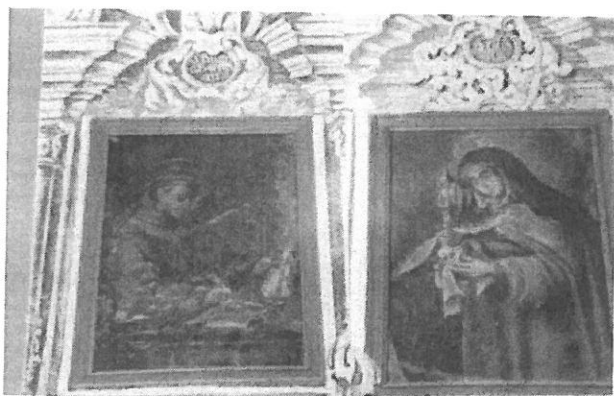


Fig. 14.— Anónimo: Santa Clara y San Buenaventura (s. XVII). Lienzos enmarcados incorporados a la pintura de *quadratura* del cuerpo superior del retablo.



Fig. 15.— Anónimo: *Ecce-Homo* y *Virgen con el Niño* (s. XVIII). Lienzos enmarcados incorporados a las alas laterales del retablo.