

Juan Antonio Sánchez López

La memoria es la facultad intelectual- “potencia” del alma dirían otros -que brinda a numerosos organismos vivientes la posibilidad de conservar y retener en la mente un conjunto de señales. De tal forma que ante una situación ya experimentada, dichos seres- el individuo como ente particular -reacciona de forma distinta a aquella primera vez. Hacer memoria significa, asimismo, embarcarse en la travesía del pasado colectivo en cuyo devenir un mar de objetos e imágenes, emanación y trascendencia de sus respectivos modelos, reviven añejos y olvidados esplendores para curiosidad, y, casi siempre, asombro de nosotros, desconcertados protagonistas del fin de siglo.

Desde marzo a mayo de 1998, las Salas de Exposiciones del Palacio Episcopal se convertían en escenario de una cita cultural de primer orden, plasmada en el proyecto expositivo *El Esplendor de la memoria*. Con su celebración, Málaga consigue sumarse a otras ciudades españolas, protagonistas de eventos similares que han proporcionado y continúan proporcionando constantes pautas de acercamiento, discusión y reflexión en torno a la creación plástica alentada desde la esfera confesional del catolicismo, así como al contexto sociológico e histórico del marco espacial que la genera. Un selecto elenco de piezas artísticas procedentes de los fondos escultóricos, pictóricos y suntuarios de la Iglesia de Málaga y aportadas por el Cabildo catedralicio, templos y parroquias, Órdenes religiosas y Hermandades constituían, así, la plataforma de actuación y desarrollo de una propuesta de enfoque metodológico e historiográfico, orientada hacia una renovada visión estética, funcional y crítica del objeto artístico en su aplicación puntual y específica al análisis valoración, restauración y exhibición del patrimonio eclesiástico. La labor de comisariado científico desempeñada por el Dr. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, la asesoría de los investigadores José Luis Romero Torres y Jesús Romero Benítez y la colaboración técnica del arquitecto José Fernández Oyarzábal, encargado de materializar la infraestructura y diseño del precioso montaje, aparecen como nombres propios en la organización, presentación y crédito científico de un acontecimiento que también ha contado con el magisterio y consejo del Dr. Alfonso Emilio Pérez Sánchez en lo tocante al proceso de selección y atribución de piezas.

De entrada, la ubicación de la muestra en el recinto del Palacio Episcopal ya supone sintonizar de pleno con su filosofía: hacer memoria de perdidos esplendores y rescatarlos para su disfrute y preservación presente y futura. La idoneidad del marco introduce una nota sugestiva que hace posible el reencuentro nostálgico y, hasta cierto punto, “romántico” de las piezas sacras con un inmueble asociado

secularmente a la idea de decisión y poder, como corresponde al centro neurálgico, corazón y cabeza rectora de cuanto afectaba al desenvolvimiento del orden diocesano y que aún aparece como expresión misma de la presencia eclesial en el diagrama social e ideológico de la provincia. No obstante, el signo de los tiempos modifica el pensamiento y la actitud de las instituciones, de tal forma que, si un día y sin trauma alguno, los muros dieciochescos se rindieron al empuje de la modernidad para albergar exposiciones del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, ahora, el retorno temporal de los testigos de la memoria histórica de la Iglesia de Málaga se produce en unas condiciones bien distintas, en virtud de nuevas circunstancias que demandan usos alternativos de los edificios históricos y posicionamientos críticos de vocación netamente científica.

La asunción de estos planteamientos desde el comisariado de *El esplendor de la memoria* ha permitido superar con brillantez la aparente “polémica” y/o “dificultad” que entraña la organización de una exposición dedicada al arte sacro por mor del flujo de opinión a dos velocidades que suelen acompañar este tipo de eventos y que, a veces, puede representar un inconveniente, cuando no un obstáculo, para la tarea del historiador del arte. De una parte, el pretendido carácter “intocable” que algunos todavía se empeñan en reconocer en piezas artísticas de esta índole como consecuencia de la nefasta influencia de la farándula cofradiera, tan activa y mediática en estos lares. De otra, la indiferencia cuando no la incompreensión o desprecio vertidos sobre tan atractivo y rico patrimonio desde el prejuicio *snoob* nacido de posturas ficticiamente “modernas” y “progresistas”.

En cualquier caso, desde ahí se advierte uno de los grandes logros de *El esplendor de la memoria*: la diferenciación y esclarecimiento (que no divorcio) entre el uso litúrgico-cultural de la pieza y su naturaleza plástica *per se*. Dado que el templo suministra el entorno para que la función devocional se vea cumplida de modo constante y permanente, lo interesante era procurar un acercamiento (para enaltecerla) a esa otra faceta no siempre (casi nunca) accesible ni fácilmente distinguible y/o apreciable por el lastre mental impuesto por la trascendencia, instando al público a “descubrir”, primero, la obra para deleitarse, después, en ella. La valoración intrínseca de la pieza, el recurso a la descontextualización y, con ella, la potenciación de sus aspectos museables pasan así por ser los factores determinantes que invitan a considerar su dimensión objetual como una manifestación creativa que participa de unas inquietudes y aprehende unos valores estéticos muy diferentes a las connotaciones espirituales y religiosas que informan (aunque sin monopolizarla necesariamente) su razón de ser.

En la consecución de tales objetivos han resultado decisivos los criterios de instalación y montaje. Si la pintura, el grabado y las artes decorativas muestran una absoluta docilidad a la hora de amoldarse a los parámetros de exhibición, no puede afirmarse lo mismo para la escultura, especialmente proclive en el caso que nos ocupa a recabar el complemento visual de variopintos aditamentos y atributos

El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga

metálicos, de singular efecto escenográfico en el empeño de sublimar y caracterizar iconográficamente la pieza en su presentación al culto. De ahí que haya significado una apuesta de cierta valentía el “despojarlas” de lo accesorio para abundar en lo esencial y, sobre todo, para mantener la debida coherencia con el criterio de mostrar cada obra de arte como elemento matérico y, como tal, sujeto a valoración sobre sus calidades, aciertos y singularidades plásticas por parte del especialista.

Si estas ideas aluden a un aspecto puntual de la exposición, en el plano global merecen destacarse otras cuestiones cuyo planteamiento general secunda la línea estética marcada recientemente por los todavía “jóvenes” museos de la Catedral y de la Abadía Cisterciense de Santa Ana, con la diferencia de adaptar aquí a las exigencias de una exposición temporal lo que en aquellos revela y aspira a mantener un carácter permanente. El diseño de José Fernández Oyarzábal propugna la creación de un ambiente de sobriedad y pulcra elegancia al que colabora la funcionalidad y lacónica geometría del mobiliario de basamentos y paneles y la arquitectura de muros artificiales, entonados en gris neutro, del tal forma que cada obra parece conquistar una microparcela o fragmento que, a su vez, constituye una célula autónoma integrada en la ordenación de la sala. De este modo, el espectador es inducido a recorrer sucesivos “reductos” que van requiriendo ordenadamente su atención sin intermedios ni elementos que distraigan o distorsionen el acto contemplativo. Una iluminación graduada según las exigencias y peculiaridades de la pieza y tamizada por los vidrios traslúcidos que sirven de cerramiento a las urnas terminaban de procurar un efecto de sugerente intimismo que juega con sensaciones tan contradictorias como la frialdad taxonómica y la pureza objetual de la obra de arte y la discreta insinuación mística que emana de su propia aura de “sacralidad”.

El ejercicio de estética *high-teach* desarrollado en la configuración plástica de la muestra alcanza sendas cotas culminantes en el montaje del primero de los dos módulos centrados en el Renacimiento y el dedicado a la promoción artística del obispo Fray Alonso de Santo Tomás, ubicado en la antigua capilla del Palacio. En el primer caso, la necesidad de dotar de una visión íntegra al gran tríptico de la *Anunciación* (h.1580-1581) obra de Cesare Arbassia imponía una instalación exenta de dicho conjunto pictórico, resuelta mediante un atrevido escorzo diagonal que acababa asimilándolo a un auténtico panel divisorio. Esta frontera visual permitía la segregación de una subunidad espacial, un tanto recóndita, reservada a la dialéctica y estudio comparativo de dos interesantes interpretaciones escultóricas del tema iconográfico del Nazareno abrazado a la Cruz.

La habilitación de la capilla requería del diseñador una adaptación contundente del recinto barroco al proyecto expositivo. Una arquitectura fingida de muros artificiales que oculta la arquitectura “real” sin detrimento del espacio disponible conseguía el pretendido efecto de simulación. Y, con éste, la idoneidad de la capilla para servir de marco excepcional a un dispositivo escenográfico vertebrado alrededor de dos puntos focales confrontados entre sí, merced a la fuerza gestual surgida desde

la puesta en práctica de una óptica teatral, perceptiva y emocional. De tal modo que la presencia impactante inherente al verismo naturalista y dramático de la escultura de *San Francisco de Asís* (h.1663) de Pedro de Mena, “aparecida” casi por sorpresa e inesperadamente en primer término, se mitiga, dulcifica y, a la postre, contrasta con el gran telón de fondo presidido por la *Virgen del Rosario* (1665-1666) de Alonso Cano, escoltada por obras de sus más directos imitadores: Pedro Atanasio Bocanegra y Juan Niño de Guevara.

Los contenidos de la muestra ocupaban ocho recintos expositivos correspondientes a cinco grandes bloques conceptuales y temáticos equivalentes a otras tantas fases cronológicas. Sus denominaciones -*La restauración del culto cristiano tras la conquista (1487-1540)*, *Sueño del Renacimiento y despertar de la Contrarreforma (1540-1597)*, *Entre el estancamiento y la renovación (1600-1664)*, *Fray Alonso de Santo Tomás, aristócrata y obispo (1664-1692)* y *La promoción artística, entre el auge y el inicio de la decadencia (1690-1810)*- señalan diferentes estadios o hitos en el proceso de formación, crecimiento y crisis atravesado por el patrimonio eclesiástico malagueño desde la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla hasta el arranque de un proceso de regresión que, para desgracia de todos, todavía parece no haber cesado al traducirse en constantes agresiones dirigidas por la desidia, la dejadez y la ignorancia contra la maltrecha memoria objeto de esta exposición.

En este punto, se incardinan otras intenciones de *El Splendor de la Memoria* como la estimación, catalogación y aún el descubrimiento de piezas escultóricas y pictóricas de primera fila infravaloradas, semiocultas o inéditas. Junto a las artes “mayores” se ha procurado resaltar la contribución inestimable de las artes decorativas -la platería en especial- a la magnificencia de un culto que intentaba transmitir mediante el resplandor “visible” del ajuar litúrgico, la infinitud de lo invisible; “*de materialibus ad inmaterialia transferendo*” como le hubiese gustado decir al abad Suger de Saint-Denis. El evento ha constituido, asimismo, una oportunidad inmejorable para concienciar a los titulares de estos bienes muebles acerca de la necesidad de mantener y conservar el patrimonio colectivo. De ahí la intensa campaña de limpieza y restauración parcial o integral, según los casos, acometida sobre un notable contingente de piezas de la exposición seleccionadas en atención a su especial interés artístico o su precariedad material. Las actuaciones acometidas por Quibla Restaura, el Taller Municipal de Restauración de Antequera y otros profesionales han perseguido recuperar aquellas claves que hacen posible una correcta lectura sobre la constitución y la historia de la obra.

No menos digno de encomio es el propósito de calibrar (y concienciar al público, por encima y más allá de chauvinismos y pruritos localistas) de la importancia efectiva, cualitativa y cuantitativa, que el patrimonio de la Iglesia de Málaga revela como globalidad y realidad compleja de luces y sombras. Algo que no sólo puede percibirse a través de la belleza e indudable categoría de buena parte de las piezas exhibidas, sino que constituye una afirmación tangible y perfectamente

El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga

constatable a raíz de la copiosa y exhaustiva documentación notarial del Archivo Histórico Provincial y el Municipal de Antequera que nos habla de una incesante promoción artística institucional y privada (incentivada y “explicable” por el prestigio del Obispado de Málaga en el transcurso de la Edad Moderna y la riqueza económica y el flujo comercial de la capital y jurisdicción) en la que la devoción y el factor creencial se aunan con el afán de ostentación, la rivalidad, la demostración externista y, por supuesto, el disfrute estético. Tales factores actúan de catalizador y agente motor de un proceso de demanda y producción artística para el que la autarquía no era suficiente, sino que, ocasionalmente, precisaba satisfacerse mediante aportaciones foráneas (continuadas tras la Guerra Civil) e, incluso, la importación de objetos de otros países, en el caso de Alemania o Italia, por ejemplo.

Enumerar tan sólo el casi centenar de piezas expuestas supondría rebasar con creces los límites del espacio disponible. No obstante, merecen destacarse un conjunto de interesantes esculturas marianas de los siglos XV y XVI que, además de evidenciar la transformación del pensamiento y la evolución formal e iconográfica de los modelos medievales a los renacentistas, materializan la idea de restauración e integración ideológica del ámbito geográfico malagueño en el organigrama diseñado por los conquistadores castellanos. Junto a ellas, piezas de platería, pinturas y otros objetos donados por los propios reyes, altos dignatarios eclesiásticos y jefes militares, bien traídas consigo o encargadas a artistas de poblaciones cercanas y que suponen la primera avanzadilla que “enseñaría”, nutriría y guiaría los primeros pasos de los obradores locales.

En el marco del arte renacentista descuellan sendas piezas italianas. Una delicada tabla de la *Virgen con el Niño y San Juanito* (h. 1520-1540) procedente de la capilla privada del obispo revela la sofisticación manierista del círculo de Parma y los débitos evidentes a maestros señeros como Correggio y Parmigianino. Especialmente grata ha sido la oportunidad de contemplar y recrearse con el detenimiento y el sosiego que merece la soberbia escultura yacente del *arzobispo de Salerno Luis de Torres* (h.1544-1545), obra de Guglielmo della Porta. Su descontextualización del monumento sepulcral sito en la Capilla de San Francisco de la Catedral cedía el testigo a su efímero emplazamiento como nudo estratégico de un estudiado juego de perspectivas e interconexión de espacios en el que la estatua protagonizaba insólitos y fascinantes encuadres visuales como elemento de transición entre la sala de referencia, el pasillo y el siguiente recinto. Y, junto a ello, la posibilidad de apreciar su espléndida factura, la depuración técnica alcanzada en el tratamiento de los detalles, así como la hermosura atemporal, melancólica y serena de una figura humana sumida en el sueño eterno de una bruma idealista dentro de la cual el terrible drama de la Muerte queda anegado entre la pasión y la angustia vital que sacude esta etapa del Quinientos .

Como siempre, el Barroco se hace sentir de un modo abrumador y arrollador, invadiendo con su presencia cinco espacios de la muestra. Un magnífico *San Pablo*

ermitaño (1630) de José de Ribera al que problemas de conservación relegaban a una ubicación que hubiera sido deseable destacar actuaba de bisagra para una explosión de derroche ornamental y plástico que alcanzaba su punto culminante en la selección de obras expuestas en la capilla, ya de por sí un auténtico museo que reunía entre sus cuatro paredes a Alonso Cano, Claudio Coello, Pedro de Mena, Pedro Roldán y su hija Luisa Roldán, Pedro Atanasio Bocanegra y Juan Niño de Guevara. Continuando con el criterio de presentar la producción artística más representativa del segmento temporal establecido en los bloques conceptuales de la muestra, las últimas salas recogían el fruto del rendimiento que los artistas locales del XVIII verificaron sobre la base de la sugestión, la experiencia y los modelos de los maestros del Seiscientos. Ello obligaba a dedicar casi de manera monográfica una sala a la evolución de la plástica escultórica, en aras de reivindicar la figura del escultor malagueño y académico de San Fernando, Fernando Ortiz como artífice de la renovación estilística de las fórmulas del barroco castizo hacia un lenguaje formal de estirpe cortesana e italianizante y la de su maestro José de Medina y Anaya como artista viajero y difusor de formas cuya influencia derivaría en el aquilatamiento y esplendor que el círculo escultórico antequerano del XVIII experimentaría de la mano de autores como Andrés de Carvajal, Diego Márquez y Vega y Miguel Márquez García. A propósito de ello, se combinaban las obras napolitanas y malagueñas con un repertorio de piezas antequeranas que, justo es decir, no se hallaban a la altura de las circunstancias en cuanto al nivel de calidad de las restantes, excepción hecha de la exquisita y sentida *Dolorosa* (1757) de la Colegiata de San Sebastián, esculpida por Diego Márquez. Quizás haya influido en ello la imposibilidad de incluir las piezas maestras salidas de los obradores de imaginiería de este floreciente núcleo artístico de la provincia de Málaga. La estatua de *San Juan Evangelista* (h.1803-1805) en madera policromada en blanco, realizada por Salvador Gutiérrez de León a principios del XIX constituía el epílogo de un trayecto en el que se intuyen cambios de gusto en concordancia con la fuerza de otros vientos que auguran ya un giro drástico de los acontecimientos.

Complemento de la exposición es el catálogo que la perpetúa y se convierte en su verdadera "memoria". Su estructura pretende rentabilizar el esfuerzo científico desplegado en el evento, lo cual induce a trascender la función primaria de descripción y análisis de las obras exhibidas para ofrecer, además, un aparato crítico y un estado de la cuestión actualizado en torno a las principales facetas del patrimonio eclesástico. De esta manera, abren sus páginas seis estudios centrados en los avatares ideológicos, sociales y coyunturales de cada uno de los respectivos contextos históricos desgranados por los segmentos temporales de la exposición. Les siguen cuatro bloques monográficos ocupados en plantear panorámicas horizontales sobre la evolución puntual seguida por el arte de la Pintura, la Escultura, la Platería y la Música en el marco de la diócesis malagueña. Los estudios individuales de las obras en exposición cierran el índice de un esfuerzo historiográfico que, sin duda, habrá

El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga

de constituir un instrumento indispensable como punto de partida para futuras investigaciones de cara a la revisión de aportaciones ya publicadas, establecimiento de nuevas atribuciones y esclarecimiento de temas iconográficos. Aunque, a nuestro modo de ver, algunas atribuciones requieren todavía un tiempo de maduración para que puedan ser precisadas con más calma, es indudable que su formulación ya supone, con independencia de lo dicho, un fundamento coherente y riguroso sobre el cual continuar trabajando y construyendo una sólida base historiográfica en pro de un mejor conocimiento de nuestro patrimonio

En definitiva, y sin dejar de mantenerse fiel al criterio básico que inspirase su realización, *El Esplendor de la Memoria* mostraría para satisfacción del profano y del especialista el dramático y sugerente espectro tenebrista de un universo de objetos, sumidos en la humillación del olvido y la incomprensión y felizmente rescatados y recuperados en una sucesión de imágenes luminosas y trágicas, sutiles y herméticas, contenidas y vehementes, elitistas y populares. Ayer, al servicio de una historia de ritos y ornamentos, de pompas ceremoniales y desconcierto social, de conceptos y símbolos sagrados. Hoy, en continuo combate escénico con las formas y con las sombras de sus propias miserias y oropes. De tal forma que a nosotros sólo nos queda tomar buena nota y seguir el consejo que, de mano de Jack Kerouac es, con todo derecho, el lema y la mejor síntesis de cuanto rodea a la exposición: *Vive tu memoria y asómbrate.*



Fig. 1.—Cuglielmo della Porta: Estatua yacente de Luis de Torres, arzobispo de Salerno. Catedral. Málaga.



Fig. 2.— Anónimo sevillano: Virgen de la Antigua (s. XVI). Colegiata de S. Sebastián (Antequera).