

ANDRES CORTES Y SU PROGRAMA ICONOGRAFICO EN LA ANTIGUA IGLESIA DE LOS JESUITAS DE MALAGA.

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

Aún siendo autor de uno de los conjuntos pictóricos de mayor resonancia artística en el barroco andaluz del 2º tercio del siglo XVII: la decoración al fresco de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga (antiguo templo conventual de la orden de los jesuitas), la figura de Andrés (o Alonso) Cortés es la de "un artista totalmente ignorado, al que tan sólo esta obra maestra lo acreditaría entre los más geniales de su tiempo" (1). Efectivamente, las únicas noticias biográficas que sabemos de este jesuita-pintor son, por el momento, muy pocas y en gran parte contradictorias, a pesar de nuestro interés en estos últimos años por clarificarlas documentalmente (2).

Así, las dos fuentes principales de información nos vienen de los trabajos de Temboury y de Rodríguez G. de Ceballos. El primero de ellos, sin señalar lamentablemente el origen de sus escuetos datos, refiere que "Alonso Cortés era nacido en Málaga el año 1579, ingresa en la Compañía a los 30 años, no se conservan sus obras en los conventos de Trigueros, Córdoba y Sevilla; ultimada la decoración de la iglesia de Málaga, pasa al profesorado de Jaén y Cádiz, hasta su muerte acaecida en el año 1650" (3).

Por el contrario, el segundo, con más rigor en su exposición, aunque también sin dejar bien expresado el origen de sus noticias (postura en parte justificada al ser Andrés Cortés figura secundaria y de paso en su trabajo sobre "El arquitecto hermano Pedro Sánchez"), afirma en la nota 26 lo siguiente: "Gracias a las Cartas Anuas podemos seguir el proceso de ornamentación de la iglesia malagueña. En 1633 se labran el retablo y el tabernáculo, para lo que es llamado desde Granada el hermano Francisco Díaz del Rivero. Entre 1639 y 1643 se decoran el anillo y media naranja de la cúpula con yeserías y pinturas. El encargado de practicar estas pinturas fue sin duda el hermano Andrés Cortés; la Carta Anua de 1642 asegura que pintó también seis cuadros de la "vida de San Ignacio" que se colgaron en el atrio del templo. Había nacido Cortés en Granada hacia 1582, ingresando a los 28 años en la Compañía. Consta que pintó también en la iglesia de la Casa Profesa de Sevilla, en el Colegio de Córdoba y sobre todo que realizó las pinturas de la cúpula en la iglesia de los jesuitas de su ciudad natal. Su estilo tiene algunas resonancias con el del italiano César Arbasia" (4).

Como se puede apreciar, los escasos informes biográficos aportados por los mencionado críticos de arte, no coinciden entre sí, lo que, unido a nuestra poca fortuna en la investigación, nos obliga a desconocer por ahora el perfil humano de Andrés Cortés (queremos dejar constancia que nuestras preferencias por este nombre se debe al aceptar como más fidedignas las fuentes documentales de información consultadas por Rodríguez G. de Ceballos, en las que se lee Andrés y no Alonso como aparece en Temboury) (5). Al mismo tiempo, y ante la carencia de datos históricos, cabe pensar que el hecho de profesar como hermano lego en la Compañía de Jesús (la Orden que promovió la Contrarreforma), es razón posible para admitir una sólida formación humanística y teológica que le ayudaría en gran manera al desarrollo de su actividad como pintor al servicio de la propia Orden, según confirmación de las "Cartas Anuas" (6).

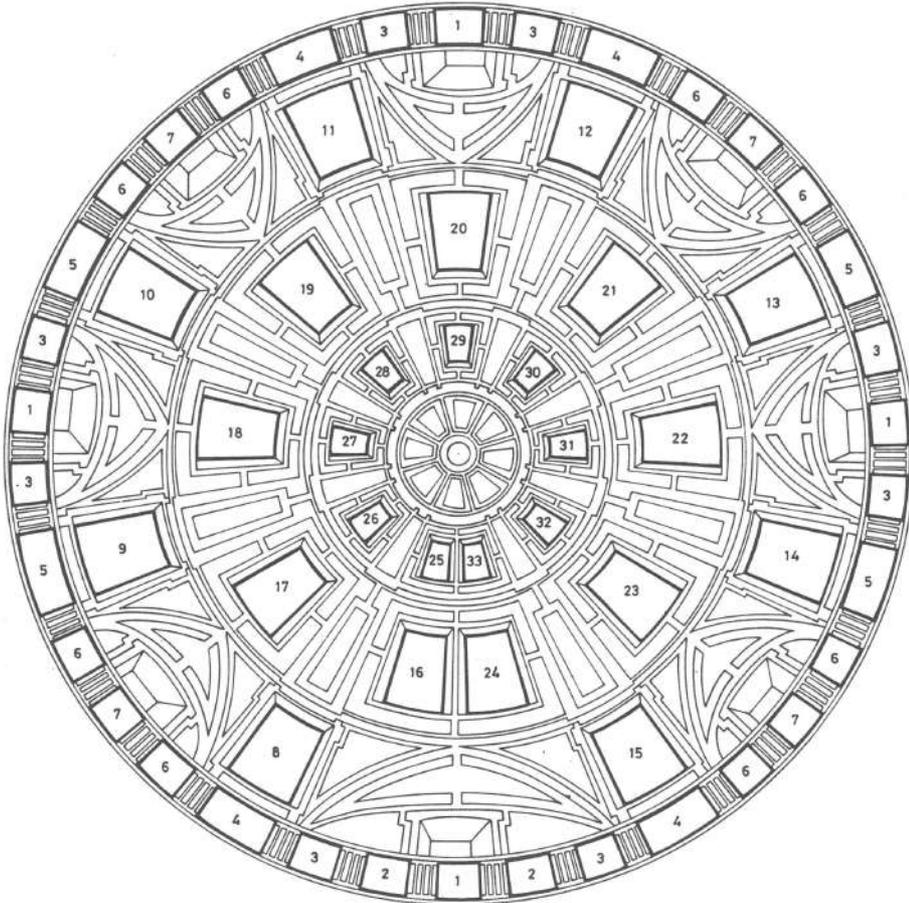
De todas maneras, el mejor conocimiento de Andrés Cortés nos lo ofrece la exuberante decoración pictórica de la antigua iglesia de los jesuitas de Málaga, labor realizada entre los años 1639 y 1643 (7), en la que desarrolla un completo programa iconográfico de barroquizante efecto visual (por el engarzamiento sorprendente entre la pintura al fresco y la geométrica arquitectura de escorzado "trompe l'oeil") y conceptual (por la ajustada unidad temática en torno a la "exaltación del martirio y sus valores espirituales", a través de sus símbolos y los principales santos martiriales según criterio de de la jerarquía jesuítica). En definitiva, es la plasmación de la Iglesia militante que, mediante el martirio de sus santos, ha conseguido el triunfo glorioso de la catolicidad en aquellos años de difícil situación por su lucha contra el mundo protestante. Este es, a nuestro juicio, el mensaje iconológico que nos ofrece.

La arquitectura de la iglesia del Santo Cristo de la Salud, estudiada en profundidad por Camacho Martínez (8), se comenzó a levantar en el año 1626, según planos realizados por los hermanos Pedro Pérez y Pedro Sánchez remitidos a Roma el 15 de noviembre de 1604 (9), "siendo el responsable de la construcción el hermano Jorge Zamora a quién sucedió el también hermano Alonso Matías, trasladado a la ciudad de Málaga a comienzos del año 1629 cuando ya estaba a punto de concluirse (10), aunque los trabajos de la decoración del anillo y media naranja de la cúpula con yeserías policromadas y pinturas al fresco, se prolongaron hasta principios de 1644 por el hermano lego Andrés Cortés, construyéndose más tarde los altares y capillas que el templo presenta en la actualidad (12).

Así pues, la iglesia se organiza en base a un círculo perfecto inscrito en un cuadrado en cuyos ángulos se excavan cuatro grandes exedras formando capillas en el piso bajo, y en el superior, tribunas que, en esta planta centralizada, toman el carácter de "palcos

BOVEDA DE LA IGLESIA DEL SANTO CRISTO DE LA SALUD. MALAGA

- ESQUEMA ICONOGRAFICO -



ALEGORIAS MARTIRIOLOGICAS

- 1..Jesus Hominum Salvator
- 2..Sol con rayos
- 3..Haz de flechas
- 4..Cadenas y espada
- 5..Palma martirial
- 6..Corona de laurel
- 7..Ave Maria

SERIE DE SANTOS MARTIRES

- 8..San Esteban
- 9..San Nicolás de Bari
- 10..San Marcelo
- 11..San Ignacio de Antioquia
- 12..San Jorge
- 13..San Hermenegildo
- 14..San Dionisio
- 15..San Lorenzo

SERIE DE SANTAS MARTIRES

- 16..Santa Inés
- 17..Santa Margarita
- 18..Santa Agueda
- 19..Santa Dorotea
- 20..Santa Bárbara
- 21..Santa Ursula
- 22..Santa Lucía
- 23..Santa Cecilia
- 24..Santa Catalina

25-33..Angel con corona de flores y palma martirial

cortesianos (13), dominadas por el arco más amplio del presbiterio. Entre las capillas semicirculares de los cuatro ángulos y las dos rectangulares (la del altar mayor y la situada frente a la puerta de entrada de poca profundidad) se distribuyen un total de ocho dobles pilastras gigantes de orden toscano, rellenándose los intercolumnios con hornacinas largas y estrechas para un Apostolado (14).

Estas pilastras sostienen un entablamento dórico que el ilusionismo de la pintura al fresco hace creer en verdadero relieve arquitectónico simulándose con la decoración de "trompe l'oeil" todo el intradós de la peraltada cúpula sobre tambor, que exigía el orden gigante de la infraestructura, y en la que únicamente posee realidad "arquitectónica" la cornisa, el cupulino y las ventanas (8 en total), pero todo ello (pintura y arquitectura) trabajado con extraordinario alarde de la perspectiva y de la luz digno de un hábil maestro de sólida formación artística, como es el caso de Andrés Cortés. Así, el completo programa iconográfico, de contenido esencialmente martirial, encuentra su verdadera valoración plástica en el ordenado enmarcamiento perspectivístico de los fingidos elementos arquitectónicos, distribuidos rítmicamente y concebidos intencionadamente en tintas claras y brillantes con la finalidad de valorar los oscuros "vanos" pictóricos en donde se sitúan las figuras de los mártires y angelillos representados (15).

Así, descansando sobre el ancho cornisamiento, la bóveda semiesférica se estructura en tres anillos concéntricos que a su vez se unifican mediante ocho paramentos trapezoidales que van desde la misma cornisa hasta el arranque de la linterna, organizándose geométricamente en función de los ocho espacios reales de las ventanas del primer cuerpo cupular. No cabe duda que este primer anillo, de mayores dimensiones espaciales que los otros dos, es el más vistoso y variado en su programa decorativo por su propia estructura arquitectónica: las ventanas (espacio focal de gran importancia en el contexto iconológico de la simbología cupular) se decoran con lunetos simulados con molduras planas y sosegadas, alternando con ocho pinturas de santos mártires enmarcados también con elegantes y rítmicos moldurajes y mensulones atectónicos (San Esteban, San Nicolás de Bari, San Marcelo, San Ignacio de Antioquía, San Jorge, San Hermenegildo, San Dionisio y San Lorenzo) (16). En los otros dos anillos se dispone el mismo esquema ornamental a base de ocho nervios estructurales al estar unidos con los ejes de las pinturas del cuerpo inferior y avanzar hasta el comienzo de la linterna, decorados con estrechos y alargados paños trapezoidales con grecas sogueadas que dejan ocho grandes espacios entre sí, siete iguales y uno mayor, donde van situadas las pinturas figurativas (santas mártires y angelillos portadores de atributos martiriales en el segundo y tercer anillo respectivamente), siendo nueve las repre-

sentaciones en cada cuerpo anillal al colocarse dos de ellas casi juntas en el paramento trapezoidal coincidente con el hueco de ventana más ancha que corresponde con el alzado del altar mayor. Las santas, de severa y evocadora ambientación zurbaranesca, son las siguientes: Santa Inés, Santa Margarita, Santa Agueda, Santa Dorotea, Santa Bárbara, Santa Ursula, Santa Lucía, Santa Cecilia y Santa Catalina de Alejandría (17).

El último anillo representa igualmente nueve "vanos" trapezoidales a modo de ventanas donde, en una contrastada composición enmarcada con moldurajes soqueados semejantes a los anteriores, se colocan graciosos y saltarines angelillos con coronas florales y palmas de martirio. Un amplio cupulín con grandes ventanas separadas por pilas trones toscanos y coronado por una bovedilla semiesférica con florón central y nervios fingidos, remata toda la inmensa estructura interna cupular de la iglesia (18). Asimismo, de su volumen exterior se resalta ante todo, el trasdós de la mole cupular en forma octogonal, "en la que juega un recorte de tableros de ladrillos sosteniendo un tejado ochavado con el coronamiento de un achaparrado cupulino sobre armadura de tejas" (19), "presentando las superficies de los muros exteriores resaltos y placas de ladrillos, al modo de Juan de Herrera" (20). Finalmente, la fachada, encajonada en la estrechez de la calle, muestra una portada interesante, "donde el severo clasicismo de orden toscano se activa también con placas y resaltos, siendo lo más movido el frontón partido de segmentos circulares terminado en volutas" (21).

Hasta aquí su somera descripción artístico-formalista. Sólo nos queda añadir que para Rodríguez G. de Ceballos, "la iglesia del antiguo colegio de San Sebastián de la Compañía de Jesús (actual iglesia del Santo Cristo de la Salud), aunque pudo estar inspirada directamente en grabados de Sebastián Serlio, no hay duda que la preferencia por un esquema de iglesia de tipo central arrancó del templo elíptico que el padre Juan Bautista Villalpando había diseñado anteriormente para el colegio sevillano de San Hermenegildo (22). De todas formas, cualesquiera que sean sus antecedentes y a juzgar por lo que ya comentó en su día los anales de la Compañía publicado por Temboury, "la iglesia salió de lo más hermoso y bien acabado que hay en España, así por lo exquisito de su arquitectura, como por la fortaleza de su fábrica y artificio de su maderamiento, que admiran los que más entienden de arte" (23), pudiendo clarificarse, a juicio del ya citado Rodríguez G. de Ceballos, "dentro de un cuadro tipológico general y de una concepción netamente hispana que se traduce en las formas más esquemáticas y severas del herrerianismo" (24).

Si, como afirma Panofsky, "en una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido" (25), es innegable que, al margen del

programa iconográfico desarrollado en su decoración pictórica, la propia estructura formal de esta iglesia, planta circular inscrita en un cuadro, traduce claramente ya una idea o clave simbólica, tal y como lo hace notar con acierto Camacho Martínez: "la planta cuadrada exterior representa al mundo terrestre, recogido por el círculo y cobijado por la cúpula, símbolo de la divinidad" (26). En efecto, si a lo largo de la historia artística la bóveda constituyó una "representación de la unión del dios del cielo y la diosa de la tierra" (Leo Frobenius) (27), no cabe duda que este concepto adquiere una mayor firmeza y afianzamiento durante el Renacimiento neoplatónico, "siendo la cúpula (bóveda semiesférica) la que, con su geometría estricta, con el equilibrio de su orden armónico, con su serenidad formal y, sobre todo, con la esfera del domo, reflejaba y al mismo tiempo revelaba la perfección, omnipotencia, verdad y bondad de Dios" (28).

Pero esta primera idea con ser importante (y sobre todo comprensible para una "élite" cultural de raíces profundamente humanísticas), no bastaba pastoralmente para el momento contrarreformístico en que se construyó la iglesia del antiguo colegio de San Sebastián de Málaga. Epoca profundamente religiosa, de más sensibilización que intelectualismo y más preocupación por la masa (pueblo creyente) que por la minoría selectiva, en la cual se trataba de imponer fundamentalmente unos conceptos básicos y sólidos en aquel momento de tensión doctrinal. Por eso había que echar mano de la imagen programada en la que el valor conceptual tenía que ser lo primero a tener presente, aún por encima de su más o menos importancia estilística. En este aspecto de la utilización de la imagen visual fueron los jesuitas los que se situaron a la cabeza en el marco de las Ordenes Religiosas del Barroco, motivado en gran parte por San Ignacio de Loyola, para el que la "composición del lugar" suponía para el creyente un método esencial como "eficaz instrumento de oración personal al concretar en una imagen lo más nítida, vigorosa y realista posible, captada a través de los sentidos, de aquello que se quiere contemplar" (29).

Planteadas estas cuestiones generales, es momento de señalar que la iglesia del antiguo colegio de los jesuitas de Málaga parte, a nuestro juicio, de una idea fundamental que explica tanto su formalidad arquitectónica de planta centralizada como principalmente su complejo programa iconográfico (pintura y escultura): la de estar concebida como un MARTYRIUM (o martirio) a través de un manifiesto lenguaje manierista.

La justificación histórica pudo estar en la existencia, en el mismo lugar que se levantó la iglesia jesuita, de una ermita dedicada a San Sebastián, "uno de los más ilustres mártires de toda la Cristiandad y de mayor devoción popular en Málaga por expreso deseo de

la Reina Católica, al remontarse su culto desde los años inmediatos a la conquista de Málaga" (30). Su diseño, pues, partiendo de posibles esquemas de Serlio como ya vimos que apuntara Rodríguez G. de Ceballos, pudo estar en función al recuerdo de los pequeños templos circulares paleocristianos (tolos clásicos) donde se veneraban la memoria y los restos de un mártir. No olvidamos que uno de los monumentos arquitectónicos más significativos del Alto Renacimiento italiano fue el pequeño "Templete de San Pedro en Montorio de Roma", obra de Bramante, "verdadera maravilla de arquitectura, de planta circular, hecha solamente en conmemoración de San Pedro Apóstol porque en el mismo lugar se dice que dicho Apóstol fue crucificado", según Serlio (31).

Es ya un hecho a destacar que la iglesia del antiguo colegio jesuita de San Sebastián de Málaga se construyó en orden dórico a igual que el bello templo bramantesco de Roma, "orden, el más adecuado para dioses masculinos y heróicos, tales como Hércules o Marte" (Vitrubio). Y, si en la Edad Media se consideró con frecuencia a Hércules como símbolo de la fortaleza, de modo que el dórico, obviamente, era apropiado para San Pedro (templo de Bramante), de igual forma pudo ser empleado para San Sebastián, "cuya fortaleza está más que probada al gozar en el cielo con doble aureola de mártir pues padeció doble martirio (asaeteado primero y azotado hasta la muerte después) para mayor gloria del santo y ejemplo de los cristianos" (32). Es más, en el deseo de adaptar plenamente la cultura humanística de la Antigüedad clásica, el arte cristiano va a emplear a lo largo del Renacimiento la figura del dios Hércules, como símbolo de fortaleza, en la iconografía de San Sebastián. Sin ir más lejos y para no reiterarnos en demasiados ejemplos, la bella portada principal de la colegiata de San Sebastián de Antequera, obra de mediados del siglo XVI, de gran sabor siloesco, presenta en el último cuerpo un pequeño Hércules armado de clava (33), alusión humanísticamente evocadora del santo mártir de la Iglesia Católica.

Un dato más a tener en cuenta en las posibles influencias del Templete bramantesco en nuestra iglesia es en la semejanza de espacios decorativos del friso dórico en orden a la distribución de los elementos iconográficos. Así, mientras que en la obra romana aparecen en las metopas del friso relieves que representan los instrumentos litúrgicos de la misa y los símbolos de San Pedro (las llaves, un cáliz y patena, el turífero, el tabernáculo,...), en la iglesia malagueña se representan pinturas al fresco con alegorías martiriológicas alusivas en este caso a los instrumentos de martirio de San Sebastián (haz de flechas, cadenas y espada, palma martirial, corona de laurel) (34). Estas sugerencias connotativas nos lleva, a nuestro juicio, a una posible inspiración en el bello Templete romano, resaltando que más que una copia del edificio en sí, es un similar ensayo de re-creación del pro-

totípico martyrium paleocristiano como arquitectura ideal de planta centralizada muy utilizado en épocas anteriores, tratando de crear un espacio más religioso por su significado que clásico por su forma.

Concretándonos al programa decorativo del intradós de la bóveda, creemos que pudiera estar inspirado en la artística cúpula de la Capilla Chigi de la iglesia de Santa María del Pópolo en Roma, proyectada en su conjunto por Rafael de Sanzio en el año 1516 y terminada a mediados del siglo XVI (35), aunque sin descartar otras posibles influencias más cercanas a su construcción (desde El Escorial madrileño hasta la iglesia del Colegio de San Hermenegilde de Sevilla), al integrarse, como reconoce con acierto Camacho Martínez, "en la corriente artística de la época en la que tanto influyeron los estucos manieristas de origen italiano, enmarcando con excesivo rigor geométrico todo el programa pictórico desarrollado sobre las paredes y los techos" (36). Por supuesto que la inspiración en la obra rafaellesca, conocida bien de una manera directa o por medio de estampas grabadas (37), se justifica en base a una similar composición de ordenada estructura geométrica de conjunto y no lógicamente en cuanto a su contenido iconográfico y realización técnica (38). En efecto, la decoración cupular de la Capilla Chigi, de gran refinamiento colorista y brillantez de ejecución, responde a un espacio semiesférico estructurado, en su esquema general, en una línea muy parecida al de la iglesia malagueña, a saber: tres anillos concéntricos desde la cornisa del tambor hasta el arranque de la linterna; el primero de ellos con ocho ventanas, en cuyos espacios intermedios se disponen pinturas; el segundo y el tercero con similar esquema compositivo a base de ocho nervios estructurales en alargados paños trapezoidales que coincidiendo con el eje de las pinturas del cuerpo inferior llegan hasta el comienzo de la linterna, todos ellos alternando también con pinturas de formas trapezoidales, enmarcadas con finos estucos soqueados de abundantes y luminosos dorados.

La similitud, pues, es estrecha y evidente con la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, siempre vista, repitámoslo una vez más, desde una perspectiva general del ordenado esquema geométrico y clásico sistema de membraduras (nervios decorativos) que inervan todo el grandioso espacio cupular.

Ahora bien, el carácter ambiental del interior de la bóveda malagueña está concebido en un enfoque estilístico manifiestamente manierista, ya algo tardío para la época en que se ejecutó (1639-1643). Si ya el interior de la arquitectura de esta iglesia se nos ofrece "como un claro ejemplo de manierismo al quedar ahogado el movimiento y la libertad de la planta central por su encajamiento en un bloque cuadrado" (Camacho Martínez) (39), el carácter manierista es visible también en la rigurosa ordenación decorativa de la bóveda donde el

espacio ha sido revestido con un "disfraz arquitectónico de tablero" dentro de un correcto y habilidoso camuflaje de escorzos y perspectivas, utilizando para ello una contrastada entonación entre los fondos blancos y dorados y los oscuros "vanos fingidos" de las pinturas (40). Pero donde se aprecia aún más el arcaico estilo manierizante es en los propios cuadros de los tres anillos concéntricos. Así, las sólidas y monumentales figuras de los santos y santas mártires, enmarcadas en sus respectivos espacios de "ventanas enmascaradas" de fondos oscuros e inconcretos, están representadas en un primer plano, de pie, vistas desde frente con gran énfasis aúlico que se resalta más por el colorismo variado de sus amplias y escultóricas indumentarias.

En todas ellas hay una serena y equilibrada actitud gestual sin que ninguna agitación barroca haga temblar sus superficies. El hecho de que estén encuadradas, rígidas y a veces agobiadamente, en los marcos angulares de las falsas ventanas (actitud manifiestamente manierista), sereniza ya la composición e impide cualquier desbordamiento, maxime cuando esta "ventana" no da al exterior, sino más bien a un fondo intensamente oscuro que obliga a destacar con enorme viveza y plasticidad todas las figuras representadas. Aquí, pues, el problema claroscuroista brota de la necesidad de mostrar una mayor atención de cara al espectador en el programa iconográfico martirial, dando con ello una holgada impresión de silencio y claridad (41). Sin embargo, el pintor, ya sea por su propia decisión hacia el naturalismo, ya por su intento de crear seres de marcada corte celestial que escapen a toda cotidianeidad, no se cuidó para nada de buscar diferencias de expresiones concretas e individualizadas, mostrándonos unos refinados y arquetípicos rostros de belleza idealizante muy entroncada con la estética manierista de origen italiano que se divulga con gran extensión por nuestro país a finales del siglo XVI y principios del XVII. En este sentido sí se puede justificar su relación estilística con el italiano César Arbasia, que trabajara al unísono en Córdoba y Málaga, aunque es difícil admitir una mútua amistad, dadas sus diferencias de edad (42).

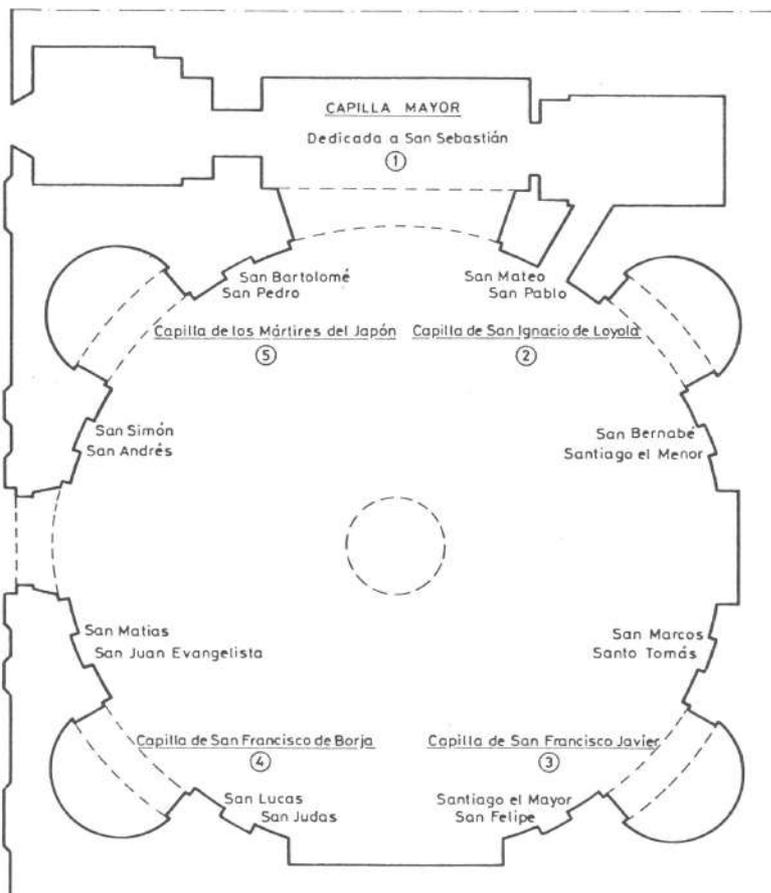
Frente a lo estático y solemne de las figuras de los santos y santas mártires, aparecen en el anillo superior, en sus correspondientes huecos de oscuras "ventanas", nueve angelillos en juguetonas y retorcidas actitudes, portadores de coronas de rosas y palmas martiriales, que "en sus fantásticos vuelos y saltos escorzados recuerdan más bien a los putti de un sarcófago o los danzantes de una cantoría donatelliana" (43). Estas movidas figuras angelicales ya de por sí suponen una actitud manierista, al ser, por emplear acertadas palabras de Orozco Díaz, "esencialmente figuras puestas y colocadas en posturas difíciles, incómodas, en las que, incluso, podrían mantenerse algún tiempo -aunque sea unos instantes-, sin más dificultad que el so-

portar esa ilógica incomodidad" (44). Pero, en comparación con las otras inmóviles figuras, es en este intencionado contraste de actitudes gestuales donde se refuerza aún más el talante manierizante del conjunto pictórico de la cúpula de la iglesia malagueña.

Antes de introducirnos de lleno en el análisis e interpretación del programa iconográfico del templo, es conveniente volver a recordar que el antiguo Colegio de los jesuitas de San Sebastián de Málaga era una casa de estudios superiores humanísticos y filosóficos-teológicos, es decir, una Universidad jesuítica. Por ello, las líneas fundamentales del programa desarrollado en su bóveda y altares son de un marcado carácter jesuítico, por un lado, y de un profundo sentido religioso-moralizante en torno a la "exaltación del martirio y sus valores espirituales", por otro. En una época de efervescencia y continua lucha contrarreformista el tema martirial era uno de los más adecuados para el mayor fervor y ejemplo de la iglesia militante, en especial, de aquellos novicios de la Compañía de Jesús, llamada por antonomasia "La Orden de la Contrarreforma por poner a la disposición de la Ecclesia militans una tropa de combate siempre dispuesta y adiestrada (labor colegial) para la mejor conservación, propagación y defensa de las verdades positivas y permanentes de la Iglesia de Roma" (45). Así, si el jesuitismo representaba por entonces "el elemento activo, luchador y heróico, frente a la mística extática teresiana de la cultura religiosa del Barroco Católico" (46), necesitaba en grado sumo un número elevado de miembros listos para la acción, de firme voluntad y aguda inteligencia que no perdiesen nunca su poder sobre el cuerpo y espíritu a fin de "realizar su alta y difícil misión evangelizadora que le podría llevar hasta el martirio de su propia vida" (47). Por ello, en esta antigua iglesia colegial de Málaga no se podía ofrecer nada mejor que un programa iconográfico de honda tradición eclesial que sirviera de aliento y esperanza a los colegiales jesuitas en su futuro trabajo apostólico. Pero, al mismo tiempo, no podemos olvidar que siendo la iglesia de la Compañía, la presencia de sus principales figuras tiene que estar necesariamente reflejada. Para ello tenemos que remontarnos a la disposición originaria del templo para comprender el alcance total de su iconografía, ya que a partir del año 1767, efeméride de ingrato recuerdo para la Compañía al decretarse su expulsión, y, más tarde, las revoluciones de 1931 y 1936, ocasionaron "numerosas mutaciones y, lo que es aún peor, lamentables destrozos y pérdidas irreparables, lo que unido a caprichosas y mal ambientadas reposiciones recientes, han cambiado por completo su faz primaria de ordenada y completa unidad cultural e iconográfica" (48).

Así, tres de las cuatro capillas laterales estaban dedicadas a los santos más representativos de la Compañía: San Ignacio de Loyola,

ICONOGRAFIA PRIMITIVA DE LA IGLESIA DEL SANTO CRISTO DE LA SALUD, MALAGA



San Francisco Javier y San Francisco de Borja, mientras que la cuarta se reservó para los Mártires del Japón, donde "la primera comunidad de misioneros formada por jesuitas y franciscanos al frente de San Pedro Bautista, 26 en total, en una verdadera fusión mística y redentora por la propagación de la fe de Cristo, murieron cruelmente crucificados el día 3 de enero del año 1597 en el valle de Nagasaki, que desde entonces se llama la Colina de los Mártires" (49). La enseñanza que se desprendía de su presencia plástica era bien manifiesta: la misión evangelizadora conlleva en la mayoría de los casos el sacrificio martirial de la propia vida. Esta exigencia de "heroicidad" hasta el martirio constituyó, indiscutiblemente, una de las máximas constantes del jesuitismo en aquellos tiempos, derivado, según ya vimos, de la propia doctrina del santo fundador (50).

Finalmente, el altar mayor estaba consagrado a la excelsa figura de San Sebastián, recibiendo culto una imagen del santo hasta el año 1787 "en el que se hizo una modificación, construyéndose una gran hornacina, inspirada en el altar de San Ignacio en el Gesu, con el fin de colocar en ella la escultura de San Pedro (51). Su culto estaba justificado, según ya lo dicho, por la existencia en el mismo lugar de una antigua ermita dedicada al glorioso mártir romano (52), cuya devoción estuvo fuertemente arraigada en el pueblo malagueño, a igual que en el resto de España, por un doble motivo: "primeramente como protector oficial de la Iglesia al ser declarado desde los primeros siglos como combatiente contra los enemigos de su religión, y en segundo lugar, como santo protector contra la peste bubónica" (53). Y en este doble aspecto cobra también interés y justificación la antigua iglesia jesuita del colegio de San Sebastián, al recordar continuamente su culto e invocación los principales fines de la comunidad docente de la Compañía de Jesús (iconografía del santo mártir "combatiente contra los enemigos de la Religión"), al mismo tiempo que presta un servicio cultural de suma importancia para la ciudad de Málaga tan castigada por tan terrible mal durante aquellos siglos (iconografía del santo protector de la peste bubónica) (54).

El alzado interior del templo circular presenta un Apostolado completo distribuido en los intercolumnios de las pilastras toscanas. Su sabia colocación en los puntos claves de los elementos arquitectónicos que sirven de sostén a la bóveda, en gran manera responde al deseo de que el edificio simbólico de la Iglesia se apoya fuertemente en el testimonio de los Apóstoles, los primeros cristianos que dieron sus vidas por la causa y propagación de la doctrina de Jesucristo. Por desgracia, en el estado actual, la cúpula y el cuerpo de la iglesia donde están situadas las esculturas de los Apóstoles (55), resultan "invertebrados hasta el punto de que parecen miembros dispares de distintos edificios" (56), al estar totalmente blanqueada y limpia de

decoración pictórica esta última frente a la gran profusión ornamental de la primera. Como muy bien señala Temboury, hay que suponer con fundamento que el programa decorativo de la bóveda seguiría por " el cuerpo inferior hasta la misma solería del templo, siendo probable que se mandase cubrir en el año 1767, cuando la expulsión de la Compañía" (57).

El friso a su vez contiene una gran riqueza alegórica martirial que reafirma, una vez más, la notoria cualificación programática de la iglesia malagueña. En ordenados compartimentos geométricos correspondientes a las metopas presenta vistosos atributos en tonos dorados sobre fondos oscuros que se pueden clasificar en tres grupos: el primero, los que hacen alusión concreta a San Sebastián simbolizados en los instrumentos de los dos martirios que padeció durante el reinado del emperador Diocleciano al ser acusado de cristiano: Haz de flechas ("en vista de ello, Diocleciano le condenó, sin más dilación, a morir asaetado. Los sagitarios se lo llevaron al estadio del Palatino; desnudo lo ataron a un poste y lanzaron sobre él una lluvia de flechas" (58)), y Cadenas y espada ("pasado un tiempo y curado de sus lesiones, se presentó ante el emperador y le pidió, con singular entereza, que dejara ya de perseguir a los cristianos. Diocleciano, salido que hubo de su asombro, pues lo creía muerto, enojado por todo aquello, le mandó encarcelar, ordenando más tarde que lo azotaran y degollaran. Una vez muerto el antiguo oficial de la guardia palatina del emperador Diocleciano, los soldados arrojaron su cuerpo en un bañal inmundo" (59)).

El segundo grupo lo constituyen atributos martiriales de carácter general: Sol con rayos, símbolo tradicional que exalta al "héroe" (mártir), al mismo tiempo que "sus afilados rayos suponen calor y luz, alegoría a su vez del poder de la gloria y de la espiritualidad" (60) (en este aspecto el "Sol con rayos" se ha venido considerando también en la historia del arte como un símbolo de Cristo, "el héroe sobre todos los héroes"); la Palma martirial, símbolo genérico y usual de la victoria total de mártir sobre la muerte a la vez que es emblema clásico de la fecundidad (" la sangre de los mártires es semilla de nuevos cristianos", según aforismo tradicional de los primeros cristianos); y la Corona de laurel que representa "la consagración del mártir en reconocimiento a su heroicidad sobre las fuerzas negativas de sus enemigos, siendo, en definitiva, en el contexto de la simbología cristiana el triunfo de la victoria y de la eternidad" (61).

Por último, el tercero está representado por los anagramas, cristológico y mariano, del J.H.S. (Jesu Hominum Salvator) y A.M. (Ave María). Fue el mismo fundador de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola, el que escogió el primero de los anagramas iconográficamente asociado al tema de la Circuncisión ("al ser circuncidado el

Niño le fue impuesto el nombre de Jesús", según el evangelista San Lucas (62). Es importante recordar que la asociación del nombre de Jesús con su sangre en la Circuncisión (iconografía martirial apropiada para la iglesia malagueña) fue el hecho central de la predicación jesuita, según se señalaba en uno de los capítulos del famoso libro escrito y publicado por los jesuitas de Amberes al cumplirse el centenario de la Compañía de Jesús (1640) bajo el título de Imago Primi Seculi Societatis Jesu, en el que se comenzaba diciendo: "En el día de la Circuncisión, la fiesta principal de la Compañía, quedó asociado el nombre de Jesús a su sangre; es por ésto que nosotros, jesuitas, debemos estar dispuestos a dar nuestra sangre por este sagrado Nombre que salvó a la Humanidad con su muerte (Jesu Hominum Salvator: J.H.S.)" (63).

El anagrama de la Virgen hace referencia al tema de la Anunciación ("Ave María: A.M.") verdadera génesis del nombre de Jesús, recordando las palabras del Arcángel Gabriel a María ("darás a luz un hijo a quien pondrás por nombre Jesús" (San Lucas, 1-31)). De esta forma, al ser la primera vez que se pronuncia el nombre de Jesús en la tierra asociado a la Virgen María, se quiere recalcar su destacado papel de corredentora ("Reina de los Mártires") en el plano de la salvación de los hombres. El hecho de que tanto el emblema jesuítico como el mariano estén alternativamente colocados a lo largo del friso debajo del centro de las ocho ventanas del arranque de la cúpula (únicos puntos focales de luz), creemos que es bastante significativo al querer expresar, a nuestro juicio, la asistencia continua de Cristo y la Virgen (luz divina proyectada del "cosmo" cupular) sobre los elegidos para el martirio.

El primer anillo de la bóveda semiesférica presenta la serie de santos mártires, ocho en total (San Esteban, San Nicolás de Bari, San Marcelo, San Ignacio de Antioquía, San Jorge, San Hermenegildo, San Dionisio y San Lorenzo). Por desgracia, los frescos se encuentran en un lamentabilísimo estado de conservación muy cercano a su irrecuperabilidad y pérdida totales, lo que aumentan las dificultades que la im posibilidad de una observación y un estudio muy directo presentan, máxime cuando algunos de los santos representados se encuentran muy mutilados parcialmente por visibles desprendimientos de la pintura primitiva, provocados con mayor densidad en estos últimos años durante el proceso de restauración del esqueletaje arquitectónico exterior de la cúpula (62).

No obstante todo lo dicho, nos hemos aventurado al estudio estilístico y, sobre todo, iconográfico de cada una de las pinturas (aún a riesgo de equivocarnos por la consabida falta de "datos pictóricos" originales), por ser de vital importancia para la comprensión global de la idea programática "martirial" que preside la iglesia. Así, tras

la variada gama de las alegorías emblemáticas del friso se pasa a un mundo icono-hagiográfico más tangible, pero, por otro lado, tan íntimamente unido al exterior según la estructura del programa, que es imposible el separarlo: el de los mártires más representativos y tradicionales de la Iglesia católica y universal, a los que se les tributa al mismo tiempo un homenaje de ensalzamiento público por su "heroicidad". Todas las obras presentan idéntico formato trapezoidal y las mismas medidas (2'50 x 1'50 m.), habiendo sido ejecutadas -preciso es recordarlo- con robusto estilo de figuras tratadas a grandes masas para ser vistas a distancia, dentro de una concepción formalista claramente manierizante a pesar del tiempo de su realización (1639-1643).

A partir del altar mayor, de izquierda a derecha, la primera figura que aparece es la de San Esteban (+34): diácono y protomártir que ejercía su ministerio en la iglesia naciente de Jerusalén, "convirtiendo a muchos con su predicación, por lo que se atrajo la ira de los judíos, que arremetieron contra él y lo apedrearon fuera de la ciudad" en el 34 d.C.. San Esteban, pues, representa el nacimiento del martirio cristiano según lo refiere escuetamente los "Hechos de los Apóstoles": "Y en aquellos días suscitóse en Jerusalén una gran persecución. Y los discípulos todos, menos los apóstoles, se esparcieron y anduvieron huidos por toda la Judea y Samaría. Y unos varones religiosos enterraron a Esteban e hicieron sobre él un llanto muy grande" (Act 8, 1-2). Aparece San Esteban como un joven imberbe con tonsura clerical, vistiendo dalmática diaconal en rojo intenso con decoraciones doradas sobre túnica blanca talar y el manípulo en su antebrazo izquierdo. Aparte de la palma del martirio presenta su atributo personal: un montón de piedras recogidas en su dalmática a modo de delantal (65).

Le sigue San Nicolás de Bari (280-345), del que se sabe con certeza que, "hacia la época del Concilio de Nicea (325) era obispo de Mira, diócesis del Asia Menor, siendo probable, aunque no está probado, que asistiera al Concilio. Murió en la capital de su diócesis y fue sepultado en la catedral de Nicea. En el año 1087 sus restos fueron trasladados a Bari, en Italia " (66). ¿Fue martirizado San Nicolás durante la persecución del año 319?. Es una cuestión dudosa históricamente, aunque en el terreno tradicional y devoto se contesta en sentido afirmativo, "asegurándose que el obispo de Mira fue encarcelado por Licinio y sometido a tortura en la prisión, de lo que le que daron cicatrices gloriosas, que mostró después en Nicea y que besó Constantino en la recepción final a los obispos concurrentes" (67). En este sentido de la tradición cristiana se justifica su presencia en el programa "martirial" de la iglesia malagueña, pues no se debe

olvidar que "es el Santo de iconografía más numerosa, de tal modo que las imágenes de San Nicolás en el arte cristiano (católicos y protestantes) sólo ceden en número a las de la Santísima Virgen" (68). Aparece su anciana figura de obispo en actitud noble y grave, vistiendo los hábitos pontificales con casulla ancha dorada y mitra sobre blanco roquete largo, portando en la mano izquierda la palma del martirio, mientras que la derecha la apoya sobre un macizo y vistoso áncora, atributo que le corresponde como patrón de marinos y navegantes "porque se cuenta que en una ocasión aquietó las olas enfurecidas, salvando un barco próximo a zozobrar" (69) (70).

Continúa la gran figura de San Ignacio de Antioquía (+107), que, "si pudiera hablarse de patronazgos en el martirio o se tratara de elegir un modelo perfecto, como símbolo del testimonio máximo de cristiano, habría sin duda alguna que proponer para ocuparlo a San Ignacio de Antioquía, ya que su desconocimiento del miedo al dolor y a la muerte es una continua invitación a cuantos tienen que sufrir por ser fieles a Jesucristo" (71). San Ignacio es, además, sin pretenderlo, el cantor de su propio martirio gracias a sus siete cartas escritas a diversas comunidades durante su peregrinación encadenada (desde el Asia Menor hasta Roma). Así, el 20 de diciembre del año 107 con motivo de las fiestas conmemorativas del triunfo del emperador Trajano sobre los daceos en 106, fueron arrojados a las fieras una gran pléyade de cristianos prisioneros entre los que se encontraba el santo obispo de Antioquía, cumpliéndose así su deseo: "Permitidme ser pasto de las fieras, por lo que me es dado alcanzar a Dios. Trigo soy de Dios, y por los dientes de las fieras he de ser molido, a fin de ser presentado como limpio pan de Cristo" (carta séptima de San Ignacio de Antioquía a los fieles de Roma) (72). Por eso, a juicio del fundador de la Compañía de Jesús, "Ignacio de Antioquía, entregado a las fieras bajo Trajano, es el tipo de pontífice entusiasta y el modelo del mártir" (73). El pintor Andrés Cortés lo representa en el momento de sufrir el martirio ante el fiero ataque de dos leones. Viste los hábitos pontificales: ancha capa y mitra de intenso rojo sobre largo roquete blanco, en el que a la altura del pecho aparece grabado el anagrama jesuítico J.H.S. ("Jesu Hominum Salvator"), su atributo personal, del cual lo tomó el propio San Ignacio de Loyola (74).

El siguiente es San Marcelo (+298), "centurión romano que prestaba sus servicios en Mauritania (según otra versión en León), siendo martirizado en la ciudad de Tánger en el año 298" (75). Como es habitual en la serie se representa frontalmente, vistiendo la coraza y la clámide de los militares romanos. Porta en su mano derecha la palma martirial, mientras que con la izquierda sostiene una espada, su atributo personal al ser el instrumento de su martirio. Por desgracia, es una de las figuras peor conservadas de la serie al haberse despreñ

dido toda la pintura del cuerpo superior y la cabeza (76).

A continuación se representa la legendaria figura de San Jorge (+ ca. 309), donde la historia se confunde con la tradición popular de la Iglesia Oriental que desde el siglo VI ha arropado su fantástica vida con multitud de milagros y escenas martiriales hasta el punto de que "a San Jorge le llaman en Oriente el Gran Mártir (77). En efecto, "en los archivos de los historiadores la ficha de San Jorge casi está en blanco, apareciendo tan sólo lo de "caballero militar y mártir a principios del siglo IV en Nicomedia de Capadocia" (78). A juzgar por la leyenda piadosa, son muchos los tormentos padecidos por San Jorge, "capitán romano convertido al cristianismo en tiempos del emperador Diocleciano" (cárcel, azotes, veneno, sandalias al rojo vivo, enterramiento en cal viva y, finalmente, cabeza degollada). Pero su iconografía más habitual en el arte cristiano no es la martirial sino la legendaria (como es el caso que nos ocupa) en la que el santo aparece representado a modo de guerrero "que en el nombre del Señor Jesús mató al gran dragón que desolaba la ciudad de Midia, alimentándose con los cuerpos de sus habitantes" (79). Esta representación plástica, verdadero trasplante de la narrativa literaria medieval, fue extendida por los cruzados a su regreso de "Tierra Santa", divulgándose masivamente por todo el arte de Occidente (80).

Ateniéndonos al atributo personal que casi se vislumbra en su mano izquierda, una afilada hacha, la siguiente figura representada es la de San Hermenegildo (+ 585), "rey visigodo, a quien su padre Leovigildo, que era arriano, le desheredó de la corona real, le mandó encerrar en la prisión de Tarragona y más tarde decapitar al no conseguir que abjurase del catolicismo y abrazase la religión arriana, siendo asesinado en el propio calabozo por Sisberto, al negarse a recibir la comunión de un obispo arriano en el año 585" (81). Al cumplirse el milenario del martirio, el papa Sixto V, a petición del monarca español Felipe II, canonizaba a San Hermenegildo el 14 de abril de 1585, por lo que su devoción se extendió en gran manera por España durante todo el barroco. De aquí su presencia en el programa martirial de la iglesia malagueña (máxime cuando los jesuitas habían fundado en Sevilla el Colegio de la Casa Profesa bajo la advocación de San Hermenegildo). Lamentablemente, la conservación de la pintura es muy deficiente (82).

Una de las figuras más patéticas de la serie es, sin duda alguna, la que representa a San Dionisio (+ 285), "primer obispo de París, que evangelizó la Galia por encargo del papa San Fabiano, muriendo decapitado hacia el año 285, junto con el presbítero Rústico y el diácono Eleuterio, después de haber sufrido el tormento de las parrillas" (83). Aparece revestido con los hábitos pontificales: amplia casulla en rojo vistoso, sobre largo roquete blanco, portando entre sus manos, además

de la palma común del martirio, su propia cabeza mitrada, estando el santo obispo decapitado a la vez que salen visibles surcos de sangre, en forma de fuente, de su cabello. La razón de este escabroso atributo personal de San Dionisio obedece a que, según la piadosa leyenda popular, "al ser decapitado anduvo un buen trecho con la cabeza entre sus manos" (84).

Finalmente, el último de la serie de los santos mártires del primer anillo de la cúpula es San Lorenzo (+ 258), "de origen español, uno de los siete diáconos del papa Sixto II, administrador de los tesoros de la Iglesia que murió mártir, asado vivo encima de una parrilla a los diez días del mes "sextil" (agosto) del año 258, en tiempos de la famosa persecución del emperador Valeriano (85). Frente a otros santos mártires de piadosa historia legendaria de la Iglesia primitiva, "la de San Lorenzo y su martirio la conocemos bien por el testimonio verídico basado en fuentes documentales del célebre e histórico himno en loor suyo del poeta cristiano, probablemente cesaraugustano, Aurelio Prudencio (+ 410), titulado "Peristephanon" (86). Aparece representado frontalmente como un joven imberbe con abundante cabello rubio y rizado, vistiendo alba talar y dalmática diaconal de color rojo intenso (87) con el manípulo en el antebrazo izquierdo. Porta como atributo, junto con la palma martirial en la mano izquierda, una parrilla de gran voluminosidad y altura sostenida con la derecha. Es, probablemente, la figura de mayor elegancia y dignidad de toda la serie de los santos mártires, cuya mirada de serena y directa expresión, a la vez que el atrayente y dominante colorido rojo de su litúrgica indumentaria, crea una sugestiva actitud comunicativa (artístico-religiosa) con el creyente y devoto espectador (88).

La serie de las nueve santas mártires, correspondientes al segundo anillo cupular de la iglesia (Santa Inés, Santa Margarita, Santa Agueda, Santa Dorotea, Santa Bárbara, Santa Ursula, Santa Lucía, San-Santa Cecilia y Santa Catalina de Alejandría), presentan a primera vista una evocadora composición zurbaranésca. En efecto, se observa que Cortés ha ejecutado todas sus figuras femeninas con las mismas calidades estatuarías y graciosa severidad que el famoso pintor extremeño, es decir, a grandes masas y en evidente contraste de colorido con con el fondo, de sensible quietud y silencio en sus actitudes gestuales y cerradas conformaciones de sus ampulosas indumentarias, mostrando siempre una serena devoción sin terrores ni aspavientos, en un verdadero sentido compositivo de monótona y expresiva procesión de le-tanía de santas mártires (89).

En este aspecto de general ambientación compositiva cabe, por supuesto, una cierta relación estilística entre el modesto hermano jesuita y el genial Zurbarán. Ahora bien, frente al "naturalismo retratístico a lo divino" con las impresionantes calidades táctiles de

las ricas y anacrónicas vestimentas de las santas de éste último, aparece la estandarizada y fría tipología manierizante de los personajes del primero. Si a ello unimos que la serie de las santas zurbaranescas fueron realizadas entre los años 1636-1641 (según cronología de Guinard (90)), es decir, casi al mismo tiempo que las de la iglesia malagueña sin apenas posibilidad de conocimiento por parte de Andrés Cortés, ¿no cabría mejor pensar en orígenes comunes para ambos pintores, muy posiblemente, en grabados flamencos de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII?. No olvidemos al mismo tiempo que ya el hispanista Martín de Soria en un trabajo dedicado a señalar la inspiración de cuadros españoles en grabados flamencos, destacó entre ellos dos de santas que ofrecían cierta analogía con algunas de las aludidas santas mártires de Zurbarán (91). Son estampas grabadas de figuras de santos y santas mártires, "agrandadas, firmes, escuetas, solas, sin paisaje de fondo, sin mueble que le acompañe y sin pormenor que distraiga a excepción de los atributos que definen su personal iconografía" (92). Esta descripción cuadra perfectamente en su orientación esencial tanto para el célebre Zurbarán como para el desconocido Cortés, a pesar de las grandes diferencias de calidades existentes entre ambos. Creemos, pues, ante todo lo expuesto, que mejor sería hablar de un "estilo de época" (93) con idéntica fuente común de inspiración que de una influencia de un pintor (el extremeño) sobre el otro (el hermano jesuita).

La primera de las mártires representadas es Santa Inés (290-304), "el arquetipo y símbolo de virginidad hasta la inmolación", según la consideraban los antiguos Padres de la Iglesia. "La joven Inés pertenecía a una noble familia romana, tal vez la Clodia Apia, que, tras recibir una educación sólidamente piadosa, murió decapitada después de haberse intentado inutilmente quemarla viva por orden del prefecto de Roma al averiguar que era cristiana" (94). Son muchos los testimonios históricos y literarios que desde la antigüedad arrojan la biografía de la santa, una de las más ensalzadas de todos los tiempos desde San Ambrosio hasta nuestros días, "por su extraordinaria entereza y valentía que a los trece años de edad perdió la muerte y halló la vida, porque solamente amó al Autor de la vida" (San Agustín). Aparece la santa de frente con indumentaria de la época en que le tocó vivir (manifiesta diferencia con las santas zurbaranescas ataviadas con elegantes trajes de la moda barroca): túnica larga en tono terroso oscuro y ampuloso manto en rosa pálido tornasolado, portando entre sus brazos un corderito, su atributo personal, "debido a la semejanza de su nombre con este animal o a que después de su muerte, se apareció con el Cordero Divino, llevando por ello algunas veces un nimbo crucífero" (95). Es singularmente bella su cabeza, con una femenina cabellera rizada y adornada con perlas y brillantes,

haciendo así alusión a las palabras que pone en su boca el Oficio divino: "Dios ha adornado mi cabeza y mi cuello con piedras preciosas, ha puesto en mis orejas perlas de inapreciable valor y ha colocado una brillante esmeralda sobre mi rostro para que no admita fuera de El otro amante" (96).

Viene después la representación de Santa Margarita (+ 272), "joven cristiana de noble familia de Antioquía de Pisidia, que fue vilmente martirizada en el año 272 bajo la tiránica persecución de emperador Aureliano" (97). El pintor la viste con larga túnica en tierra oscura y amplio manto rojo, a la manera de las vírgenes romanas, con aspecto juvenil: rostro ovalado de bellas facciones y larga cabellera dorada. Presenta a sus pies un fantástico dragón de repugnante expresión, su atributo personal, "que simboliza las muchas tentaciones que tuvo que padecer la santa para que rechazara el martirio por la fe de Cristo de la que se enorgullecía ante el propio emperador de Roma" (98).

Continúa la serie con Santa Agueda (230-251), "una de las vírgenes y mártires cristianas más populares de la antigüedad", a juicio de Interian de Ayala (99). "Nacida en Catania (Sicilia) hacia el año 230 en el seno de una rica y noble familia, se dedica al servicio del Señor al que le ofrece desde el principio de su conversión su vida y virginidad, siendo por ello sometida a continuos tormentos y castigos bajo la persecución del emperador Decio (azotes, cárcel, hoguera y, lo peor de todo, la quema de sus virginales pechos hasta cortarlos de raíz), a consecuencia de lo cual moría santamente el 5 de febrero del año 251" (100). El pintor la representa aquí como una destacada joven romana, de cuidada cabellera rizada y dorada a la manera de la época de la santa mártir, vistiendo larga túnica talar en pardo oscuro ceñida a su cintura y manto voluminoso en rojo pálido. Porta, asimismo, entre sus manos una bandeja de plata con los pechos cortados, su atributo iconográfico más concreto y definitorio (101).

Le sigue Santa Dorotea (+ 304), "joven virgen y mártir, natural de Cesarea de Capadocia, de aristocrática familia romana, que se convirtió al Señor desde muy temprana edad, siendo por ello conocida por los cristianos de aquella comunidad con el nombre de "esposa de Cristo" (102). En la tumultuosa persecución de Diocleciano fue vilmente decapitada, según cuentan las "Actas de los Mártires", "tras habersele aparecido un gracioso ángel en forma de niño, como de cinco años, que le presentó una canastilla con tres hermosas rosas y tres frutos" (103), objeto inanimado que pasó a ser desde muy antiguo su atributo más personal. Así es representada en esta pintura, vistiendo túnica larga en tono terroso oscuro y ampuloso manto en rojo rosáceo como las nobles doncellas romanas. Es singularmente bello su juvenil rostro, de delicadas y finas facciones y muy coquetona cabellera rizada

en multitud de recogidos bucles que refleja la moda epocal del Bajo Imperio Romano (104). Su figura es quizá la que está ejecutada en una línea tipológica que más nos recuerda a Zurbarán, tanto por la suave belleza y "graciosa severidad de su expresión", como, en especial, por el énfasis barroquizante de su escultórica indumentaria que se recoge a su cintura en numerosos y quebradizos pliegues claroscuroscistas (aunque, lógicamente, sin la riqueza y vistosidad de las anacrónicas vestiduras que distinguen y tanto singularizan a las santas del célebre pintor extremeño).

La siguiente pintura representa a Santa Bárbara (+ 306), joven mártir de gran popularidad devocional tanto en la Iglesia oriental como occidental, aunque, en honor a la verdad, los datos de su vida son muy confusos basados más en la piadosa leyenda popular transmitida por la tradición que por la crítica histórica. "La leyenda, sin embargo, aunque históricamente insostenible, es muy hermosa: Bárbara era una joven doncella de Nicomedia, de extraordinaria belleza, que rehusaba, no obstante, el matrimonio; cristiana de corazón, recibe un día, por fin, el bautismo. Su padre, furioso, la encierra en una torre, en la que ella hace añadir una nueva ventana a las dos existentes, uniendo así los dos misterios fundamentales del cristianismo: la Trinidad y la Cruz. Irritado su padre, la entrega a los jueces. Tras diversos tormentos y castigos es decapitada. Y Dióscoro, el tirano, carboniza por un rayo" (105). Sea o no rigurosamente cierto el contenido de la leyenda, el hecho es que tuvo un éxito inmenso entre los cristianos de todas las épocas y países, siendo su iconografía una de las más divulgadas en la hagiografía martirial de la Iglesia Católica. Aquí aparece como las demás vírgenes de la serie, con oscura túnica talar ceñida a la cintura propia de las doncellas romanas, envuelta en un amplio y pesado manto rojo pálido, abrazando entre sus brazos una voluminosa torre con tres ventanas, cumpliendo así el pintor Cortés lo dispuesto por su piadosa leyenda. Su bello y delicado rostro oval presenta igualmente una recogida cabellera con abundantes bucles dorados muy al gusto de la moda tardo-romana de la época de los Severos (192-235) (106).

A continuación aparece Santa Ursula (+ 383), "noble hija de un príncipe de Bretaña educada en el cristianismo, por lo que fue martirizada por los hunos hacia el año 383, en la ciudad de Colonia, junto con otras jóvenes compañeras, haciendo ascender la leyenda a la cifra inverosímil de once mil el número de las vírgenes martirizadas en el mismo día, al propio tiempo que relata sus aventuras con graciosos detalles martiriales" (107). Se le representa ricamente ataviada como corresponde a su linaje, con túnica ceñida y ornamentada y manto rojo, mostrando en su frente una elegante diadema de brillantes. Pero lo más vistoso es la saeta abanderada que porta en su mano derecha,

rodeando por atrás su figura en una artificiosa composición. Responde sin género de dudas a su atributo más característico, al ser el instrumento de su martirio (la saeta), al mismo tiempo que el estandarte de color rojo intenso se justifica por su "condición de líder como para acaudillar a sus compañeras hacia el martirio y encuentro definitivo con Jesucristo en la gloria eterna" (108).

Sigue la representación de Santa Lucía (+ 300), "una de las cuatro santas mártires que gozan de oficio litúrgico propio junto con Inés, Cecilia y Agueda, lo que es más que indicativo de su tradicional devoción en la Iglesia romana" (109). Su historia está igualmente envuelta en leyenda. Según ésta, "Santa Lucía nació en Siracusa (Sicilia), de padres ricos y nobles, que tenían la superior riqueza de la fe, y en ella educaron a su hija; tras un viaje de peregrinación a la ciudad de Catania, donde se veneraba a Santa Agueda, su vida se dedicó por completo a realizar obras de caridad entre los pobres y menesterosos; esta actitud la delató como cristiana, lo que bastó para que fuera detenida. Una serie de continuos tormentos (azotes, hoguera, etc.) le condujo a la gracia final del martirio, siendo su garganta atravesada finalmente por la espada, entregando así su alma al Creador el día 13 de diciembre del año 300 de la era cristiana" (110). Aparece como una joven doncella romana, con cuidada cabellera rizada, vistiendo la habitual túnica y manto de la época con los tonos similares a las demás santas de la serie. Muestra entre sus manos una bandeja con dos ojos, su atributo concreto. El que no se hable en la "Leyenda Aurea" del tormento de sacarle los ojos, este atributo, sin confirmación histórica, no tiene otro fundamento que "una sugerencia de la luminosidad que emana de su propio nombre de "luz" (111).

Continúa la figura de Santa Cecilia (+ 177). Para el obispo de la Alta Edad Media Adhelmo, "la segunda después de la Madre de Dios es, entre las vírgenes, Santa Cecilia modelo de todas, pues guardó la virginidad aún siendo desposada y la sublimó con su glorioso martirio" (libro "De virginate") (112). "Hija de nobilísima familia de Roma, recibió el bautismo a los trece años de manos del obispo Urbano, practicando continuamente la caridad en la vía Apia, en las afueras de Roma, junto a la tumba de los Cecilios; fue desposada con el joven Valeriano, aunque siempre conservaría la virginidad por acuerdo mutuo con su marido ("tengo un ángel de Dios que guarda continuamente mi virginidad"). Su muerte se produjo por decreto oficial, siendo conducida al Coliseo romano donde le obligaron a morir asfixiada en el caldarium, después de recibir tres cortes de espada en el cuello" (113). Aparece ejecutada con la túnica y manto de las doncellas romanas, con un libro abierto en la mano izquierda, mientras que con la derecha toca el teclado de un gran órgano de tubo, su atributo personal que hace clara alusión, según sus actas martiriales ("Passio Sanctae Caeciliae"), a

"los cánticos acompañados de instrumentos musicales que Cecilia dirigía continuamente al Señor en acción de gracia" ("canentibus organis") (114). Su rostro, de factura suelta y expresión abiertamente realista, es uno de los más singulares y bellos de la serie, al romper el pintor jesuita, en algún modo, con el esquema idealizante en el que están ejecutadas las demás santas del conjunto pictórico de la cúpula (115).

La última de la serie es Santa Catalina de Alejandría (+ 307), virgen y mártir, nacida en esta ciudad de Egipto, de estirpe nobiliaria, fue declarada desde antiguo como "patrona de la Filosofía" por sus elocuentes conocimientos en esta materia manifestados en pública discusión ante los 50 filósofos paganos de la corte de Maximino, César de Magencio en Oriente, "rindiéndose sus contrincantes ante las pruebas irrefutables y sabias que presenta Catalina, por lo que terminan todos convirtiéndose al cristianismo" (116). Por este motivo la santa es conducida al calabozo, siendo después condenada al suplicio de una rueda de afilados dientes de cuchillos y muriendo decapitada a consecuencia de un golpe de hachazo en el cuello. Viste en esta pintura la habitual túnica talar y manto largo de las doncellas romanas, adornándose su cabeza con una corona de princesa como las vírgenes más ilustres. Porta entre las manos sus dos atributos más característicos: la rueda de paños aceradas y una larga espada cuya afilada punta inferior se clava sobre una cabeza con corona imperial, "que hace alusión al emperador romano Magencio, vencido por la sabiduría y constancia de la santa" (117). Su amplia indumentaria con manifiestos plegados quebradizos de arcaica tradición manierista, provoca un intencionado contraste con la delicada de su fino y ovalado rostro idealizante de acusada expresión devota (118).

El tercer y último anillo de la cúpula presenta nueve figuras angélicas en escorzados movimientos portando símbolos martiriales: coronas de rosas blancas y rojas ("símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección" (119), y palma ("emblema clásico de la fecundidad y de la victoria a causa de su resistencia y elasticidad" (120)). Su ubicación en lo más alto de la cúpula ("espacio analógico del cielo" (121)) iconográficamente subraya, según el sentir de la corriente cristiana neoplatónica, la glorificación máxima del triunfo definitivo de los mártires, gozando ya de la eterna "presencia divina" en el paraíso celestial (la cúpula, pues, queda convertida en "la imagen completa del mundo celeste" con la incorporación en este caso del programa pictórico martirial).

Hasta aquí la descripción iconográfica de este bello y excepcional ciclo pictórico sobre la exaltación del martirio y sus valores espirituales de la antigua iglesia del Colegio de San Sebastián de los jesuitas de Málaga. Si ya de por sí la iglesia, "aunque mal divulgada, supone un ejemplar básico dentro de toda la arquitectura española"

(122), no cabe duda que su programa iconográfico-decorativo constituye una página sobresaliente del incipiente Barroco malagueño, a pesar de su deficiente estado de conservación en la actualidad, al desarrollar-se un ordenado ciclo martirial con una clara intencionalidad: servir de sermón apologético y didáctico tanto en sus elementos como en su disposición encadenada, intentándose con ello no sólo la defensa, exaltación y alabanza de unos tradicionales principios éticos-religiosos derivados del martirio, sino también "conmover y persuadir en la fe de Cristo hasta el martirio si fuera posible" (San Ignacio de Loyola) tanto a la comunidad del colegio de la Compañía como a los fieles en general, siguiendo de esta forma las directrices de Trento.

Por ello las pinturas de Andrés Cortés no son exclusivamente obras de arte con mayor o menor apariencia y logro de realidad; por el contrario, son también toda una alegoría plástica y como tal, vehículo manifestador de una "idea". En suma, estamos ante un ciclo pictórico programático revelador y ejemplificador de los principios doctrinales en torno al martirio, ejecutado por el modesto y desconocido Andrés Cortés que, a pesar de trabajar en el 2º tercio del siglo XVII, pertenece, según la acertada división de Gállego, a la primera generación de jesuitas: "la de los fundadores, San Ignacio de Loyola y su grupo, que tiene un hondo espíritu reformista, que ha influido en Trento y extiende sus principios por todos los países católicos, usando un lenguaje depurado y elegante que cabría calificar de manierista" (123).

NOTAS

- (1) TEMBOURY ALVAREZ, Juan: "Obras en la iglesia del Santo Cristo de la Salud en Málaga". Informes históricos-artísticos de Málaga. Málaga, 1974. Vol. II, pg. 102.
- (2) Para ello se han revisado pacientemente los archivos parroquiales de Málaga y Granada sin resultado alguno positivo hasta el presente.
- (3) Op. cit., pg. 96.
- (4) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: "El arquitecto germano Pedro Sánchez". Archivo Español de Arte. Año 1970, nº 169, pg. 63.
- (5) Por supuesto sin adoptar nunca una postura dogmática pues somos conscientes de que es tan pobre su conocimiento documental que hasta su propio nombre se pone en evidencia, siendo tan sólo su apellido Cortés el que se repite sin ninguna variación.
- (6) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. cit., pg. 63.
- (7) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. cit., pg. 63.
- (8) CAMACHO MARTINEZ, Rosario: "Aportaciones al estudio del Manierismo en Málaga: la iglesia del Santo Cristo, antigua del Colegio de la Compañía de Jesús". Boletín de Arte. Universidad de Málaga, 1980, nº 1, pp. 74-85.
- (9) A pesar de que en ese año fue aprobado el plano por el Padre General de la Orden desde Roma, "la iglesia nuevamente trazada no se inició, parte por dificultades económicas, y parte porque urgía terminar antes el edificio del colegio", según Rodríguez G. de Ceballos (Op. cit., pg. 62)-
- (10) Es importante recalcar el corto espacio de tiempo de Alonso Matías en torno a la dirección de las obras, pues en muchos escritos se le considera graciosamente como el autor de la iglesia en la que "echó el resto de gran habilidad", cuando, según señala acertadamente Camacho Martínez, "su relación con ella es bastante limitada, reduciéndose a una simple colaboración en el cierre de la bóveda" (Op. cit., pg. 77).
- (11) Por el interés que supone para el mejor entendimiento de su programa iconográfico en base a la exaltación del martirio y sus valores espirituales, es importante el dar a conocer el comienzo de la historia de los jesuitas en Málaga: "Su presencia en nuestra ciudad arranca de la mediación del siglo XVI llevando a cabo a partir de entonces una serie de misiones por la provincia, siendo muy bien acogida por la ciudad y su prelado. Por ello cuando en 1571 empezaron las diligencias de la Compañía para su asiento en la ciudad, no encontraron ninguna dificultad comprando el obispo D. Francisco Blanco de Salcedo en 600 ducados una casa, que le cedió, junto al oratorio de San Sebastián, donde ejercían con provecho su ministerio. Este oratorio, de origen musulmán, fue consagrado a San Sebastián en 1490 por los Reyes Católicos, teniendo su sede en él el gremio de escribanos. Consiguió el obispo adjudicarlo a los jesuitas a pesar de la oposición de dicho gremio, pues al ser de real patronato el rey hizo la cesión por Real Cédula de 10 de noviembre de 1572, "pues mía es la ermita, yo le hago merced y donación de ella a la Compañía" que conservó por ello el patrocinio de San Sebastián (aquí radica la justificación de la iconografía martirial de la nueva iglesia del Santo Cristo de la Salud), recibiendo otras mercedes en los años siguientes. Rápidamente se acomodó la iglesia para colocar en ella el Santísimo, pero poco tiempo después era insuficiente y estaba en peligro de caerse, solicitando el rector, en marzo de 1578, licencia de la autoridad para derribar el hornó del convento que salía a una calleja lateral a fin de ampliar el solar para construir la nueva iglesia. La ciudad votó afirmativamente haciéndole donación de la calleja" (CAMACHO MARTINEZ. Op. cit., pg. 75). La nueva construcción fue diseñada por Villalpando en 1587 bajo la forma tradicional de planta de cruz latina con tres naves insertas en un rectángulo y bóveda central, como "el Gesù" de Roma proyectado por Vignola. Sin embargo, aunque se comenzó en 1598, el hermano Pedro Pérez, que dirigió las obras, "viendo un error de localización y orientación en el plan de Villalpando, realizó un dibujo del proyecto original que envió al Padre General, junto con un informe, pensando con ello convencerle

para su abandono, lo que consiguió, cambiándose en 1604 por el de planta circular, según diseño de Pedro Sánchez y el propio Pedro Pérez" (RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS. Op. cit., pg. 62).

- (12) Así, "en 1672 se construye el altar y la verja de la capilla de San Ignacio (ahora nueva y dedicada a Santo Domingo). Seis años después se decoraba la de San Francisco Javier (dedicada ahora a la Virgen de los Dolores con el retablo primitivo). La capilla siguiente estuvo consagrada a San Francisco de Borja (y ahora a la Virgen de Araceli), y la última, consagrada a los mártires del Japón, alrededor de 1730 (dedicada a las Animas, y últimamente a la cofradía de los estudiantes). Finalmente, en 1787 se le hizo al altar mayor una modificación, construyéndose una gran hornacina para la imagen de San Pedro, re-forma que llevó a cabo José Martín de Aldehuela" (TEMBOURY. Op. cit., pp. 96 y 99).
- (13) CAMACHO MARTINEZ, R.: Op. cit. pp. 77.
- (14) Son un total de 14 esculturas de busto redondo, algo menor que el natural en cuanto a tamaño, distribuidas en grupo de a dos (arriba y abajo) por los 8 intercolumnios de la nave del templo circular. Plano.
- (15) Hemos de advertir que tanto Temboury como Camacho Martínez están en un error al señalar que todo el entablamento es "fingida arquitectura", al presentar su cornisa una anchura de 1'10 m. de anchura. Gracias a ella se pudo efectuar el trabajo fotográfico que se acompaña en este estudio. Láminas I, II y III.
- (16) El único crítico de arte que ha abordado, aunque sin mucha concisión y profundidad, el tema iconográfico fue Temboury, al que sigue casi literalmente Camacho Martínez, señalando que "esta bóveda es un gran retablo en el que reciben culto los santos más estimados entonces de la Compañía". Indiscutiblemente, no podemos estar de acuerdo con su criterio, pues, una vez más reseñamos que, a nuestro juicio, se trata de una iglesia martirial (la antigua iglesia del Colegio jesuita de San Sebastián) en la que se representan destacados santos mártires de la comunidad eclesial (Iglesia Católica), escogiéndose para ello los mentores intelectuales de la Orden jesuítica los de más tradición y antigüedad histórica, hasta el punto de que no aparece ninguno perteneciente a la Compañía de Jesús. En cuanto a los santos, Temboury enumera tan sólo seis de ellos (dejando en entredicho el nombre de "Denis" (?) al intentar expresar el de "San Dionisio"), olvidándose de los mártires San Marcelo papa y del legendario San Jorge (Op. cit., pg. 103).
- (17) Sobre las santas mártires, el error de Temboury no es en este caso numérico sino de interpretación iconográfica al confundir a Santa Filomena y Santa Perpetua por Santa Margarita y Santa Lucía, representadas con sus concretos y determinados símbolos.
- (18) No hay que olvidar que se trata de una "bóveda encamionada" (falsa bóveda empleada durante el Barroco con enorme profusión), con intradós de yeso armado en listones y cañizos y el trasdós emparejado bajo hábil armadura de madera con complicados juegos de tirantes. Esto justifica su gran diámetro (17'25 m.).
- (19) CAMACHO MARTINEZ, R.: Op. cit., pg. 80.
- (20) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. cit., pg. 63.
- (21) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. cit., pg. 64.
- (22) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Alonso Matías, precursor de Cano. Centenario de Cano. Estudios. Granada, 1968, pp. 178-179. Es importante mencionar que del mencionado "antiguo colegio de San Sebastián" sólo queda en la actualidad parte del patio y la portada. "El primero, hoy transformado, presenta únicamente una galería de arcos de medio punto, ricamente moldurados, sobre sólidas columnas de piedra, alzando dos pisos de vanos adintelados, también resaltados y separados por pilastras de ladrillos. La portada es de piedra, abriéndose en un extremo de la fachada común para iglesia y colegio, con un gran arco de medio punto moldurado entre pilastras con altos pedestales. En el cuerpo superior un círculo cobijado por frontón triangular presenta escudo imperial sirviendo los pequeños aletones de soporte a unos ósculos que imprimen un carácter más ligero a la misma" (CAMACHO MARTINEZ, R.: Op. cit., pg. 80).
- (23) TEMBOURY. Op. cit., pg. 95. De seguro que el historiador malaqueño lo tomaría

de la Historia de la Compañía de Jesús en Málaga, manuscrito existente en la biblioteca del colegio de San Estanislao de los jesuitas de El Palo (Málaga), que lamentablemente ha desaparecido en nuestros días.

- (24) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: El arquitecto hermano Pedro Sánchez. pg. 64.
- (25) PANOFSKY, Erwin: El significado en las artes visuales. Buenos Aires, 1970, pg. 28.
- (26) Op. cit., pg. 78.
- (27) Citado por CIRLOT, Juan Eduardo en su obra: Diccionario de símbolos. Barcelona, 1978, pg. 103. Descripción de la palabra "bóveda").
- (28) Pensamiento de Wittkower (en La arquitectura en la Edad Media del Humanismo. pg. 36), citado por Santiago SEBASTIAN en su obra: Arte y Humanismo. Madrid, 1978, pg. 28.
- (29) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Las imágenes de la Historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma". Revista Traza y Baza. Cuadernos hispanos de Simbología, Arte y Literatura. Barcelona, 1974, nº 5, pg. 77.
- (30) ROA, Martín de: Málaga, su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar, sus santos... Málaga, MDCXXII, fol. 51 (edición facsímil de libros raros y curiosos de Málaga "El Guadalhorce", 1960): "La iglesia de San Sebastián donde hoy tiene su colegio la Compañía de Jesús es de las más antiguas iglesias de esta ciudad. Así lo demuestra un acuerdo de ella en 9 de junio de 1490 en que pidiendo la Iglesia a la ciudad que señalasen las calles por donde había de guiar la procesión el día del Corpus Christi, se acordó que "de Santa María (iglesia mayor) venga a la de San Sebastián y de allí a San Juan y por la calle de Carpinteros y por la casa de Rodrigo de Ulloa torne a Santa María". Los títulos de estas iglesias los pusieron los Reyes Católicos, especialmente la Reina Doña Isabel, que acostumbró a dar a la Mayor el nombre de la Encarnación, a la segunda, el de Santiago, a la tercera, de San Juan Evangelista, y a la cuarta, el de San Sebastián, como así lo hizo en Málaga y Ronda".
- (31) Es cita publicada por Peter MURRAY en su obra: Arquitectura del Renacimiento. Madrid, 1972, de donde la hemos tomado (pg. 145), a igual que la de Vitrubio expuesta inmediatamente después.
- (32) ROIG, Juan Fernando: "San Sebastián", en Año Cristiano. Madrid, MCMLXI, tomo I (enero-marzo), pp. 128-131.
- (33) FERNANDEZ, José M.: Las iglesias de Antequera. Antequera, 1971, pg. 93.
- (34) Recordemos que los antecedentes clásicos más directos se hallan en el friso del templo de Vespasiano de Roma, con relieves similares (objetos del culto pagano).
- (35) Varios autores italianos (9): Rafael. Barcelona, 1968. Sin duda alguna, se trata del mejor estudio realizado sobre el genial artista italiano en nuestros días.
- (36) Op. cit., pg. 79.
- (37) En este aspecto es interesante recordar la copiosa biblioteca de tratados italianos con abundantes estampas y grabados que poseía Villalpando en el colegio de Santa Catalina de Córdoba, que muy bien pudo consultar Andrés Cortés.
- (38) El revestimiento musivo de la cúpula de la capilla Chigi en Santa María del Pópolo en Roma, concluye una construcción enteramente concebida por Rafael de Sanzio, que preparó también los cartones para los mosaicos, traducidos en telas por Luigi de Pace, de Venecia, y fechados en 1516. No quedan cartones, sino algunos estudios de Rafael (Museos de Oxford y Lille) considerados por la crítica "entre sus cartones más significativos". En las ocho secciones de la cúpula se representan, bajo arcadas que figuran las bóvedas de los cielos, divinidades paganas en busto, que simbolizan los planetas, coronadas por figuras angélicas. En el centro aparece entre ángeles el Creador, en audaz escorzo, que con impetuoso gesto da impulso, dominándolos, al círculo de los planetas. La originalísima decoración, que evoca a un tiempo motivos paleo-

- cristianos y paganos, está íntimamente ligada al ritmo de las estructuras arquitectónicas (VECCHI, Pierluigi: Rafael. Milán, 1966, pg. 115.
- (39) Op. cit., pg. 78.
- (40) Láminas I, II y III.
- (41) No nos resistimos a dejar escrito las posibles relaciones que pudiera tener esta solución compositiva de representaciones plásticas sobre el alféizar de una ventana con los conocidos bodegones de Fray Juan Sánchez Cotán, que muy bien pudo haber conocido el hermano lego Andrés Cortés en la ciudad de Granada. Queda planteada así la cuestión para una revisión posterior del trabajo.
- (42) RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Motivos ornamentales de la arquitectura de la península ibérica entre el Manierismo y el Barroco". Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973, vol. II, pg. 556.
- (43) CAMACHO MARTINEZ, R.: Op. cit., pg. 79.
- (44) OROZCO DIAZ, Emilio: Manierismo y Barroco. Madrid, 1975, pg. 43.
- (45) WEISBACH, Werner: El Barroco, Arte de la Contrarreforma. Madrid, 1948, pg. 75.
- (46) WEISBACH, W.: Op. cit., pg. 76.
- (47) LARRAÑAGA, Vicente, S.I.: Obras de San Ignacio de Loyola. Tomo I: "Autobiografía y Diario espiritual". B.A.C., Madrid, 1958, pg. 98.
- (48) TEMBOURY. Op. cit., pg. 96.
- (49) GONZALEZ MOLINA, Antonio: "Los mártires de Nagasaki" en Año Cristiano. Tomo I (Enero-Marzo), B.A.C., Madrid, MCMLXVI, pp. 254-259. No conocemos la iconografía concreta del templo malagueño, pero pudiera servir de referencia la pintura que en la actualidad se encuentra en la iglesia franciscana de San Zoilo de Antequera representando a "Los Mártires del Japón" (L. 2'30 x 3'10 m), ya que sospechamos que su composición obedece a un esquema de estampa devocional.
- (50) LARRAÑAGA, V.: Op. cit., cap. XVIII.
- (51) TEMBOURY: Op. cit., pg. 99.
- (52) Véase la nota 30.
- (53) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 131.
- (54) En este apartado es importante la obra de Narciso DIAZ DE ESCOVAR titulada Las epidemias de Málaga. Apuntes históricos (Málaga, 1903). Precisamente este autor nos informa que en la epidemia del año 1582, "el Municipio malagueño acordó celebrar como día de fiesta el de San Sebastián, en recuerdo de haber quedado la ciudad libre de la peste bubónica el día 18 de enero, festividad del santo mártir. Este voto se renovó el 15 de enero de 1607, disponiéndose que los regidores concurriesen a la función que el Cabildo Eclesiástico celebraba en la ermita de dicho San Sebastián y al destruirse ésta para fundar el colegio de los jesuitas, ambos Cabildos celebraron su función religiosa en la parroquia de los Mártires, hasta que se construyó la actual de San Sebastián, a la que concurrían los Señores Obispos, el clero y algunas comunidades" (pp. 10-11).
- (55) Esculturas de bulto redondo de desconocida autoría.
- (56) TEMBOURY: Op. cit., pg. 104.
- (57) TEMBOURY: Op. cit., pg. 104.
- (58) ROIG, J.F.: Op. cit. pg. 130.
- (59) ROIG, J.F.: Op. cit. pg. 130.
- (60) PEREZ-RIOJA, José Antonio: Diccionario de Símbolos y Mitos. Madrid, 1971, pg. 389.
- (61) CIRLOT, J. E.: Op. cit., pg. 268.
- (62) Cap. 2, ver. 21-22.
- (63) Amberes, 1640 (impreso por Plantin, con grabados de C.Galle), fol. 79. (Agradecemos a nuestro buen amigo Antonio Miguel Navas Gutierrez S.I. el habernos

facilitado la consulta de este importante ejemplar perteneciente a la Biblioteca de la Facultad de Teología de los jesuitas de Granada.

- (64) Ya el inolvidable Temboury, en su notable estudio de la iglesia malagueña del año 1964, se quejaba con estas palabras: "Existe una fotografía de esta bóveda en 1934 por el taller de Vicente Moreno de Madrid. Resulta pavoroso compararla con el estado actual de la obra y apreciar el incremento del daño, imputado en el transcurso de estos últimos 30 años (1934-1964). En la foto se aprecia desprendida la pintura de los frontones y tímpanos de los ocho lunetos de las ventanas, por cuyos vanos es directa la comunicación con el exterior. También se hallaban entonces destruidas las cabezas de dos figuras, de las ocho albergadas en los nichos de la bóveda. En el transcurso de estos postremos 30 años, se hallan decapitados los seis restantes. El mal se localiza en un anillo continuo de unos sesenta centímetros de altura, en el que se halla borrada toda la decoración. Naturalmente el Ayuntamiento debe rápidamente atajar este maléfico daño progresivo y posteriormente repararlo con lentitud. El ostentar el Patronato del templo, el tratarse de una obra de arte excepcional y de un artista malagueño (?) ignorado, merecen la obligatoriedad de esta empresa. La obra de Málaga no es cara, más que de una aportación grande precisa de la lluvia menuda, fertilizante y casi continua. Bastará un andamio de castillete movable, un oficial competente y quizás un par de ayudantes. Por todo ello sería imperdonable y funesto que los quebrantos producidos por la humedad y el tiempo no se reparasen por el Ayuntamiento, acometiéndose la obra lo antes posible, ya que en Málaga se cuenta con artistas especializados y prácticos en la pintura al fresco" (Op. cit., pp. 103-104). Lamentablemente el bueno de Temboury murió sin ver el comienzo de la obra. Pero su esfuerzo bien valió la pena, pues gracias también a los artículos de la prensa local (Julián Sesmero y nuestro) y a la labor de la Academia de Bellas Artes de San Telmo en su continua insistencia, la restauración comenzó en 1979 por parte de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Cultura y no por el Ayuntamiento malagueño), realizándose primeramente la labor arquitectónica, pero con tan mala fortuna para las pinturas (al no ponerse los remedios adecuados durante los dos años que han durado las obras: ventanas abiertas, etc.) que se ha producido un desprendimiento masivo tres veces mayor de los que ya existía.
- (65) Su conservación es muy deficiente, habiendo desaparecido en la actualidad parte del tórax y la cabeza, conservadas ambas completamente en el año 1934. Lámina VIII-2.
- (66) GONZALES RUIZ, Nicolás: "San Nicolás de Bari". Año Cristiano. Tomo IV (octubre-diciembre), B.A.C., Madrid, MCMLXVI, pp. 497-501.
- (67) GONZALES RUIZ, N.: Op. cit., pg. 499.
- (68) ROIG, J.F.: Iconografía de los santos. Barcelona, 1950, pg. 207.
- (69) GONZALES RUIZ, N.: Op. cit., pg. 500.
- (70) Su conservación es menos mala que la anterior con un trozo desprendido de la pintura primitiva que le afecta parte de la cabeza y fondo superior. El resto de la figura se encuentra en buen estado. Lámina X-1.
- (71) VACA, César, O.S.A.: "San Ignacio de Antioquía". Año Cristiano. Tomo I (enero-febrero), B.A.C., Madrid, MCMLVI, pp. 221-228.
- (72) RUIZ BUENO, Daniel: Padres Apostólicos (edición bilingüe completa), introducción, notas y versión española de... B.A.C., Madrid, MCMLVII, pg. 477.
- (73) LARRAÑAGA, V.: Op. cit., pg. 329.
- (74) Conservación regular con pérdida de la pigmentación primitiva que no afecta a partes esenciales de la figura (zona superior). Lámina IX-4.
- (75) ROIG, J.F.: Iconografía de los santos. pg. 184.
- (76) Esta anómala conservación le es afectada ya desde bastante tiempo, según lo testimonia la fotografía Moreno del año 1934. Lámina IX-3.
- (77) SANS VILA, Jorge: "San Jorge". Año Cristiano. Tomo II (abril-junio), B.A.C., Madrid, MXMLVI, pp. 141-144.
- (78) SANS VILA, J.: Op. cit., pg. 141.

- (79) ROIG, J. F.: Op. cit., pg. 151.
- (80) Es de las mejores pinturas conservadas, aunque, en estos últimos años, con motivo de la restauración arquitectónica de la cúpula, han comenzado a aparecer algunos despostillamientos de la pigmentación primitiva, que afectan principalmente a la parte superior del cuerpo. Lámina IX-2.
- (81) RIVERA, Juan Francisco: "San Hermenegildo". Año Cristiano, II, pp. 71-78.
- (82) Presenta desde antiguo toda la parte superior del cuerpo completamente perdida a igual que el fondo oscuro primitivo. Lámina IX-1.
- (83) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 89.
- (84) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 89. Su conservación aceptable, apreciándose tan sólo unas manchas blanquecinas (consecuencia de la humedad que provoca el desprendimiento de la pintura) en la parte superior del fondo oscuro, que no llega a afectar por ahora la figura del obispo. Lámina VIII-4.
- (85) RIBER, Lorenzo: "San Lorenzo". Año Cristiano. Tomo III (julio-septiembre), B.A.C., Madrid, MCMLVI, pp. 335-340.
- (86) RIBER, L.: Op. cit., pg. 335.
- (87) Es importante subrayar el reiterado empleo del color rojo en todas las pinturas de los santos mártires por lo que tiene, de seguro, de intencionado valor simbólico-expresivo por parte del pintor (sangre = rojo intenso).
- (88) Su conservación es buena, aunque en menor escala que el anterior (manchas blanquecinas repartidas por toda la pintura). Lámina VIII-3.
- (89) Ver láminas I, II y III.
- (90) GUINARD, Paul: Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica. Madrid, 1967.
- (91) SORIA, Martín S.: "Some Flemish Sources of Baroque painting in Spain". The Art Bulletin. Tomo XXX, Nueva York, 1949, pp. 249-259.
- (92) SORIA, M.S.: Op. cit., pg. 251.
- (93) Así lo reconoce con acierto OROZCO DIAZ, E. (Op. cit., pg. 205), señalando que su "identificación se encuentra igualmente en Francia en la serie de las santas de Melben".
- (94) EUCARISTIA, Marfa de la, R. de J. M.: "Santa Inés", en Año Cristiano. Tomo I (enero-febrero), Madrid, MCMLXVI, pg. 132-135.
- (95) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 136.
- (96) Lectura de maitines del Breviario Romano (Concilio de Trento, sección XXII). Conservación buena, con algunas zonas de poca importancia en la que aparecen aislados desprendimientos de la pintura primitiva. Lámina VI-1.
- (97) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 187.
- (98) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 187. Su estado actual de conservación es igualmente aceptable, aunque junto al rostro van lentamente apareciendo unas leves manchas que en futuro no muy lejano puede provocar la caída de la pintura. Lámina VIII-1.
- (99) INTERIAN DE AYALA Pray Juan: El pintor cristiano y erudito (o tratado que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas). Madrid, 1782. Tomo II, cap. VII, lib. V, pg. 104.
- (100) MARTIN HERNANDEZ, Fco.: "Santa Agueda". Año Cristiano. Tomo I, pp. 251-254.
- (101) Buena conservación. Lámina VII-4.
- (102) CAMBA, Francisca, A.C.I.: "Santa Dorotea". Año Cristiano. Tomo I, pp. 264-269.
- (103) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 90.
- (104) Es la mejor conservada de todas las pinturas de la cúpula, presentando un color cálido primitivo sin ninguna afectación de la inoportuna humedad. Lámina VII-3.
- (105) ECHEVERRIA, Lamberto de: "Santa Bárbara". Año Cristiano. Tomo IV, pp. 479-482.
- (106) Buena conservación. Lámina VII-2.

- (107) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 264.
- (108) INTERIAN DE AYALA, Fray J.: Op. cit., Tomo II, lib. II, cap. VIII, pg. 437.
- (109) GAVARRON, Matilde.: "Santa Lucía". Año Cristiano. Tomo IV, pp. 548-552.
- (110) GAVARRON, M.: Op. cit., pg. 549.
- (111) INTERIAN DE AYALA, Fray J.: Op. cit., Tomo II, lib. VIII, cap. VII, pg. 460. Su conservación es regularmente buena, presentando unas leves insinuaciones de desprendimiento de la pintura primitiva que no afecta a la parte principal. Lámina VI-4.
- (112) Cita tomada de José ARTERO que la incluye en su artículo sobre "Santa Cecilia" publicado en Año Cristiano. Tomo. IV, pg. 395. (Publicado el tratado del obispo Adhemo dentro de la Patrología de Migne, vol. 89).
- (113) ARTERO, J.: Op. cit., pp. 400-401. Así, en blanquísimo mármol de Carrara, la representa Carlo Maderna en la bellísima estatua yacente de la basílica transiberiana.
- (114) "Su historicidad sustancial es aceptada por los más sabios arqueólogos e historiadores antiguos y modernos, como Baronio, Rossi, Duchesne, Allard, Guéranger, Wilpert, Kirsch y Marucchi" (ARTERO, J.: Op. cit., pg. 395).
- (115) Su conservación es algo preocupante por las manchas blanquecinas que han aparecido junto a la cabeza de la santa con algunos desprendimientos de la pintura primitiva debido a la infiltración de la humedad. Lámina VI-3.
- (116) GONZALEZ VILLANUEVA, Joaquín: "Santa Catalina de Alejandría". Año Cristiano. Tomo IV, pp. 414-421.
- (117) ROIG, J.F.: Op. cit., pg. 71.
- (118) Su conservación sin ser del todo buena, por presentar desprendimiento en la zona baja, es preocupante por su extensión hacia arriba. Lámina VI-2.
- (119) CIRLOT, J.E.: Op. cit., pg. 390.
- (120) CIRLOT, J.E.: Op. cit., pg. 353.
- (121) CHASTEL, Andre: Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico. Madrid, 1982. Ediciones Cátedra, pg. 157.
- (122) TEMBOURY, J.: Op. cit., pg. 92.
- (123) GALLEGO, Julián: Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro. Madrid, 1972. Ediciones Aguilar, pg. 98.

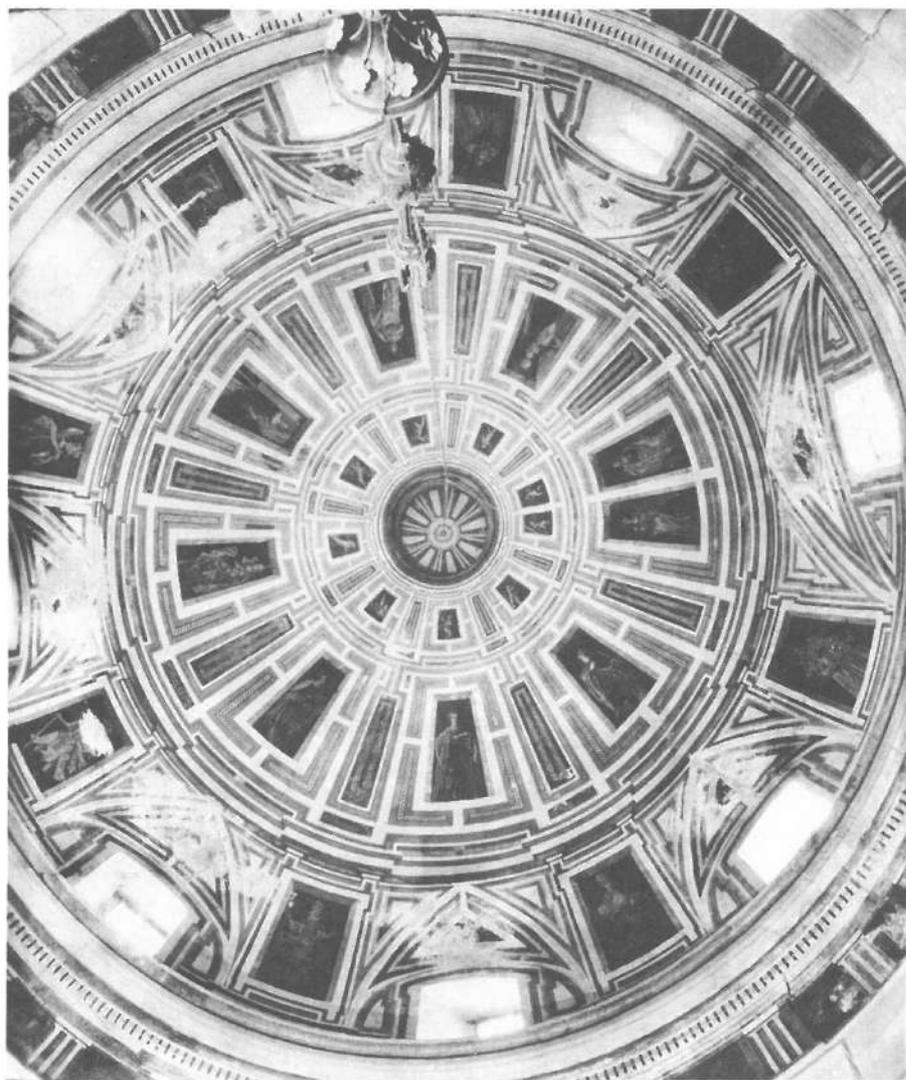


Lámina I.- ANDRES CORTES: Vista general de las pinturas de la cúpula
Iglesia del Santo Cristo de la Salud. Málaga.

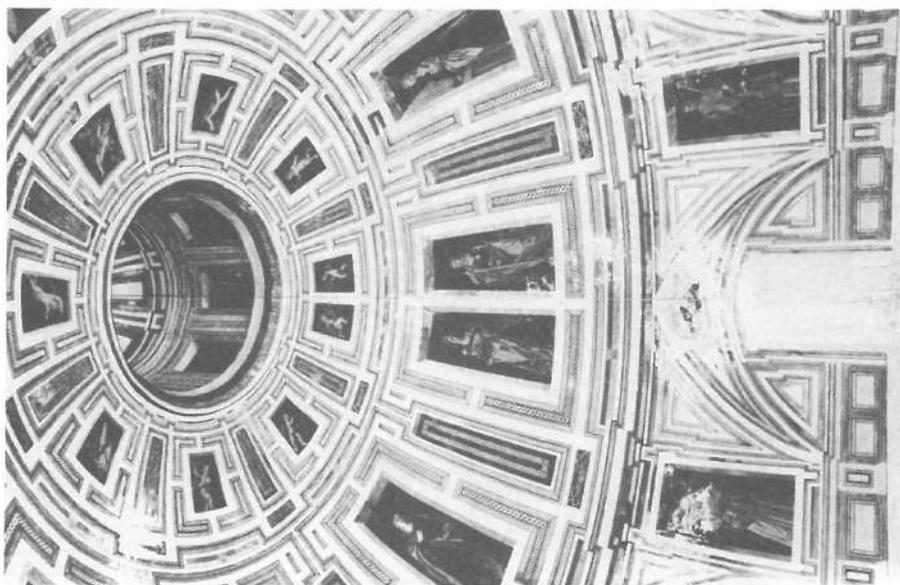
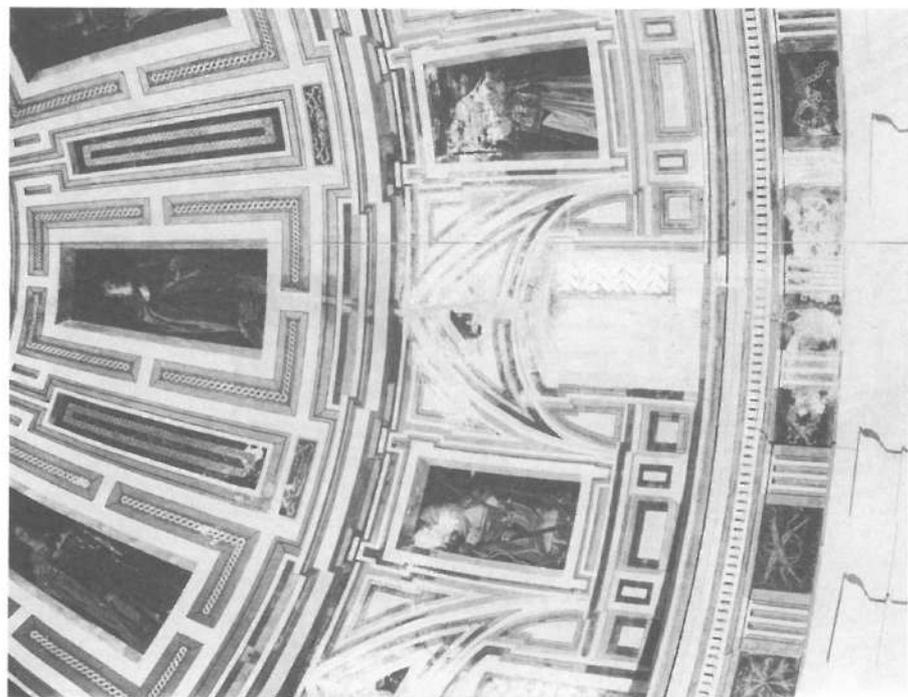


Lámina II.- 1 y 2: Vistas parciales de las pinturas de la cúpula.

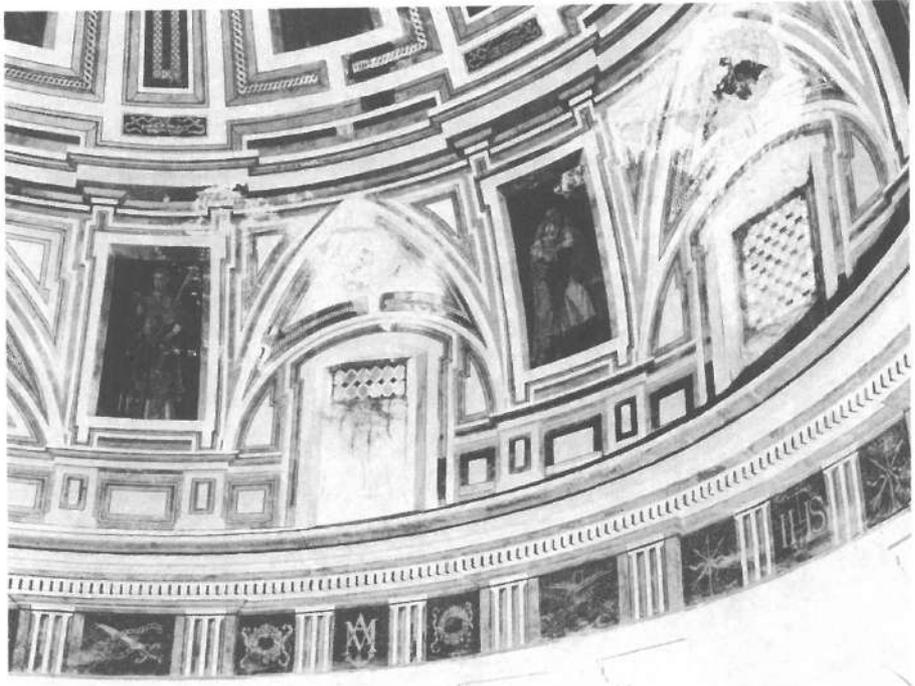
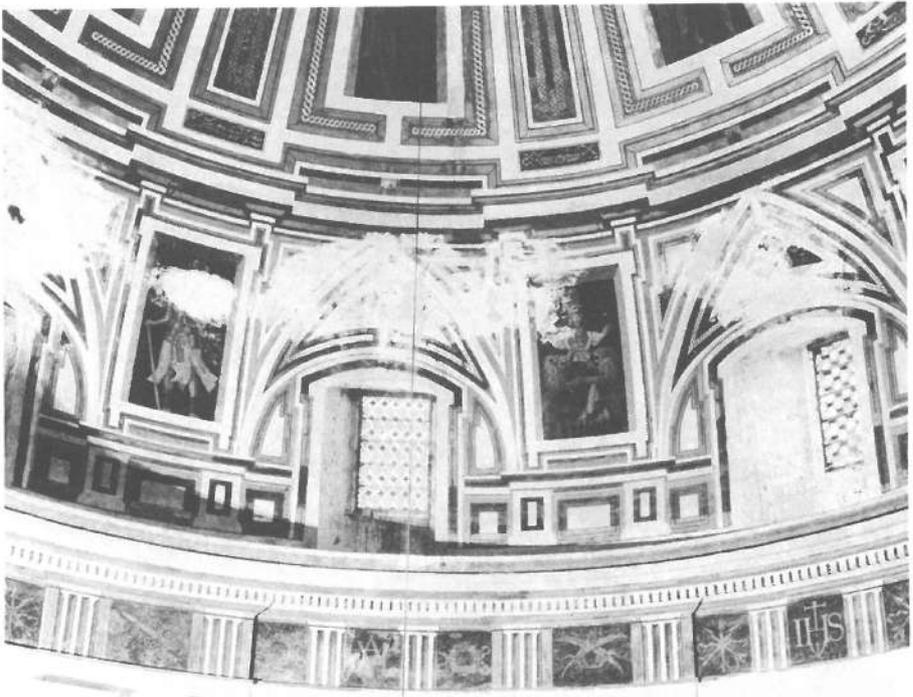


Lámina III.- 1 y 2: Vistas parciales de las pinturas de la cúpula.

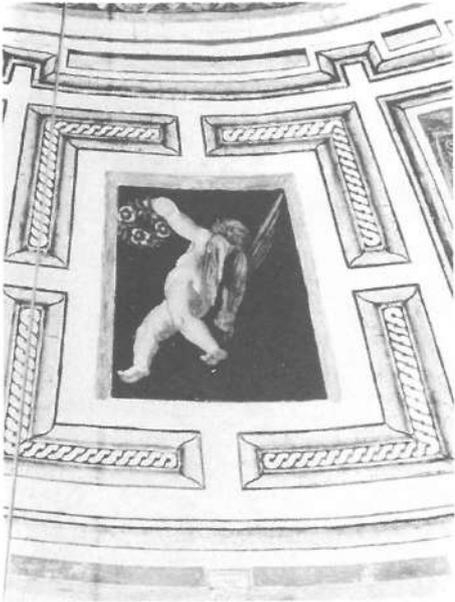
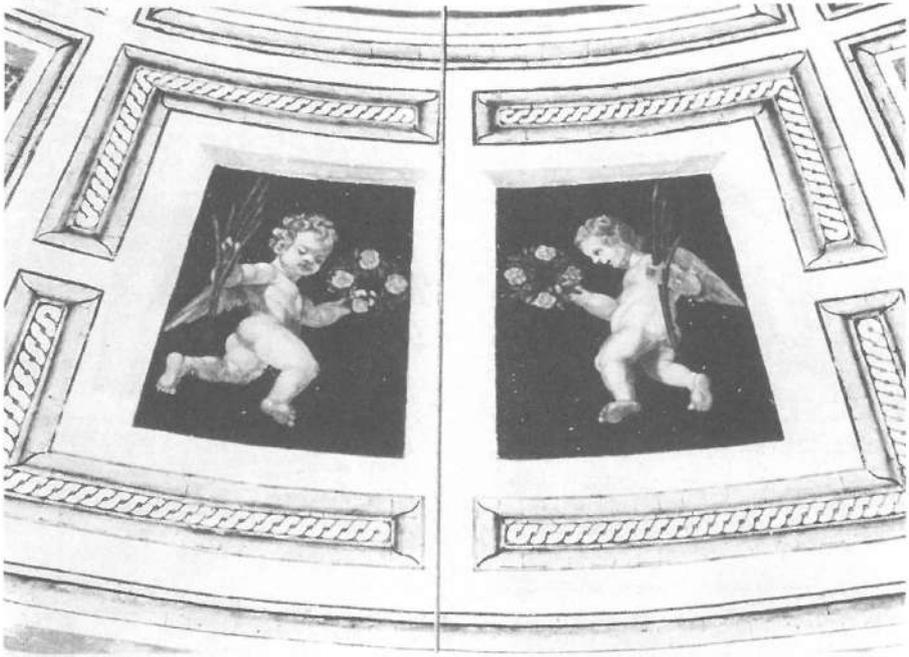


Lámina IV.- 1, 2 y 3: Angeles con atributos martiriales.

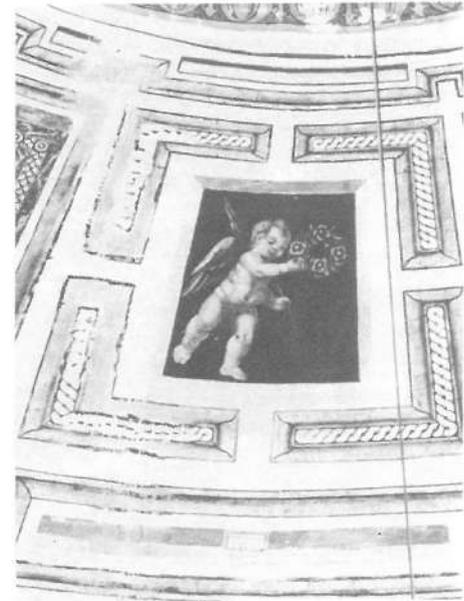
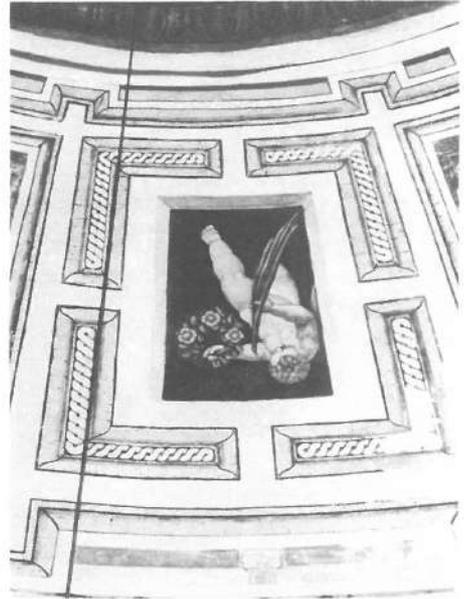
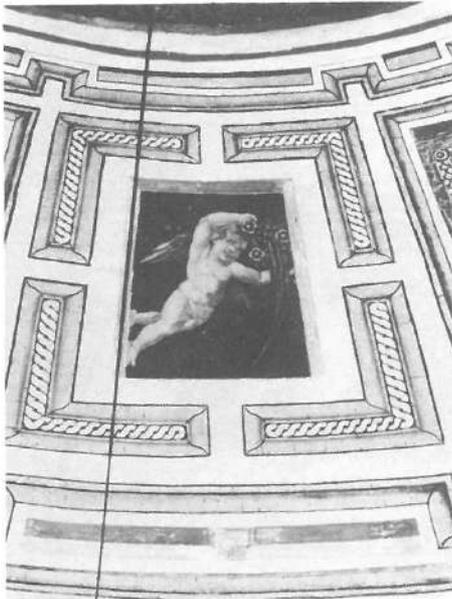


Lámina V.- 1, 2, 3 y 4: Angeles con atributos martiriales.



Lámina VI.- 1. Santa Inés.



Lámina VI.- 2. Santa Catalina de Alejandría.



Lámina VI.- 3. Santa Cecilia.



Lámina VI.- 4. Santa Lucía.



Lámina VII.- 1. Santa Ursula.



Lámina VII.- 2. Santa Bárbara.



Lámina VII.- 3. Santa Dorotea.



Lámina VII.- 4. Santa Agueda.



Lámina VIII.- 1. Santa Margarita.



Lámina VIII.- 2. San Esteban.



Lámina VIII.- 3. San Lorenzo.



Lámina VIII.- 4. San Dionisio.



Lámina IX.- 1. San Hermenegildo.



Lámina IX.- 2. San Jorge.



Lámina IX.- 3. San Marcelo.



Lámina IX.- 4. San Ignacio de Antioquía.



Lámina X.- 1. San Nicolás de Bari.

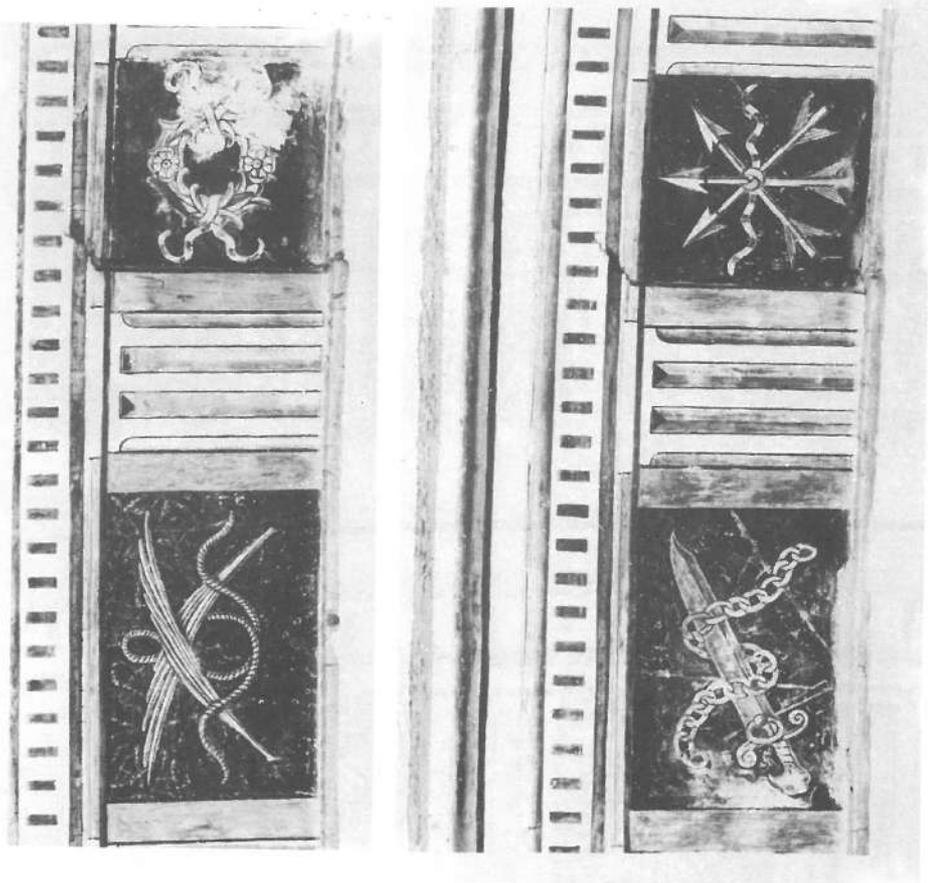


Lámina X.- 2 y 3: Atributos maritiales.

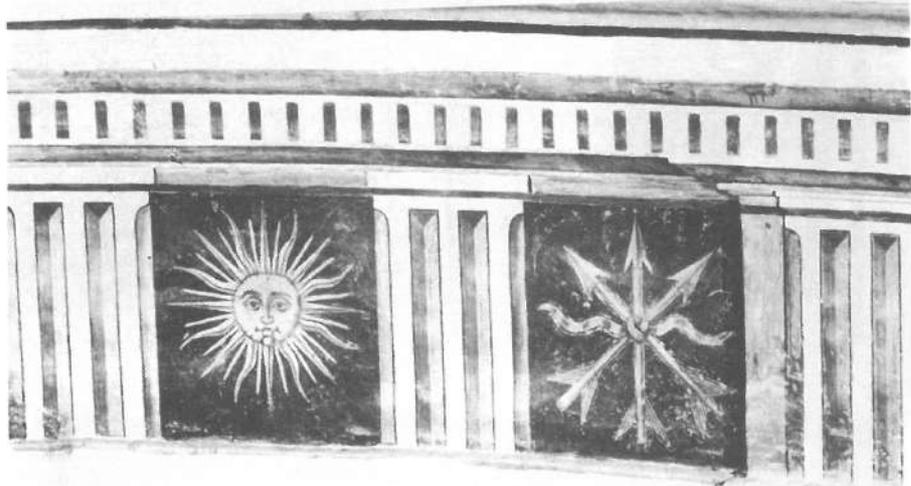
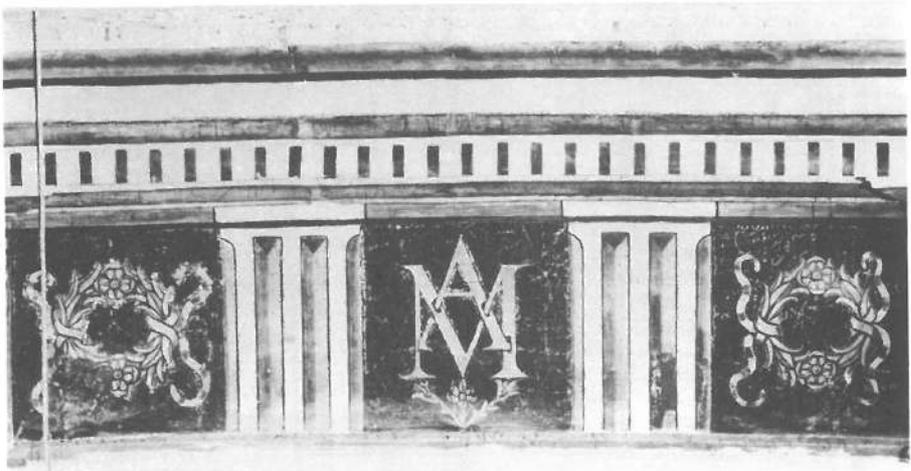


Lámina XI.- 1, 2 y 3: Atributos martiriales.