

■ Parroquia de San Pedro del Perchel: ciclo mariano de la Capilla del Sagrario

Sebastián González Segarra

La primera mitad del siglo XVIII fue una época de importante actividad para los pintores en Málaga. Ejemplo de ella, es este conjunto, posiblemente relacionado con el malagueño Lorenzo Armengual de la Mota, obispo de Cádiz, la actividad de los jesuitas y algún pintor, posiblemente local, de los muchos que aparecen activos en esta época

The first half of the XVIII century was a very active period for the painters in Málaga. For example, this collection possibly due to Lorenzo Armengual de la Mota, who was born in Málaga, Bishop of Cádiz, to the Jesuits' activity and to one of the many active painters at the time maybe local one

La Iglesia de San Pedro, del Perchel, erigida en 1658 por Don Diego de Zarzosa¹, y levantada con planos de Pedro Díaz de Palacios, servía de ayuda a la Parroquia de San Juan, en un barrio en el que se consideraba especialmente necesaria la presencia evangelizadora, como reflejan las fundaciones de cera y doctrina cristiana que el arzobispo de Cádiz, originario de este barrio, D. Lorenzo Armengual de la Mota, realiza el 20 de junio de 1719².

En esta iglesia, de una nave y capilla hexagonal para el santo titular, ornada con relieves y tallas³, se construye, al parecer, hacia el año 1720, la Capilla del Sagrario, que se decora con yeserías, cuyo corte recuerda a las que decoran el camarín de la Virgen de la Victoria. En la cúpula de su cubierta se pintan seis escenas al fresco de la Vida de la Virgen (*Desposorios, Anunciación, Visitación, Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes y Presentación de la Virgen en el Templo*) posiblemente de la misma o cercana fecha. Estas pinturas, y otras obras e iniciativas decorativas o pictóricas, se pueden encontrar relacionadas, en su financiación, con la fundación que realiza el Obispo de Cádiz, D. Lorenzo Armengual de la Mota, natural de este barrio, en esta iglesia, por la cual se establece una obra pía destinada al adoctrinamiento de los habitantes de esta zona de la ciudad, encargada a la

GONZÁLEZ SEGARRA, Sebastián: "Parroquia de San Pedro del Perchel: ciclo mariano de la capilla del Sagrario", en *Boletín de Arte* nº 25, Universidad de Málaga, 2004, págs. 319-334.

Compañía de Jesús, cuyos pormenores se expondrán con más detalle en el capítulo VII, al analizar el programa decorativo de la Capilla del Sagrario.

Esta posible relación, apuntada por Rosario Camacho⁴, parece reforzarse por otras noticias. La *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús*, además de referir la fundación, y su aceptación por la institución⁵, al dar noticia de los hechos acontecidos durante el rectorado del padre José Iturrate (1724-1727), indica que los misioneros mantuvieron con tal crédito y edificación su ministerio, que el obispo, cooperando con el celo de éstos:

costeó el retablo y estatua de San Lorenzo y San Francisco Javier del Altar Mayor de la Iglesia de San Pedro donde está la misión, contribuyendo sin cesar para otras alhajas y adornos que sirven igualmente de culto que de atractivo no sólo a los de aquel barrio sino a los de la ciudad⁶.

Sobre su patrimonio pictórico, sabemos que contaba, en su altar mayor, con una imagen de *Nuestro Padre Jesús de las Penas*, encontrado, según la tradición, en una casa de calle Peregrinos⁷ y con los dos retratos citados por Medina Conde: uno de *D. Diego Martínez Zarzosa*, que se encontraba en la sacristía y otro de *D. Lorenzo Armengual*, en el mismo lugar, con una inscripción en latín, compuesta por el jesuita Juan de la Cruz⁸. A finales del siglo XIX, Urbano cita, en la misma iglesia, éste último de *Don Lorenzo Armengual de la Mota*⁹.

Los acontecimientos del año 1931, según el Boletín Eclesiástico, determinaron la pérdida de dos altares, o dos retratos¹⁰, uno de ellos de Niño de Guevara, que

¹ MEDINA CONDE, C.: *Conversaciones históricas malagueñas. Materiales de noticias seguras para formar la historia civil, natural y eclesiástica de la M.I. ciudad de Málaga*, vol. IV, Málaga, 1789, pág. 161.

² (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (CA)diz. Escribanía de Nicolás de Albuquerque, legajo 5138, año 1719, fols. 584-605.

³ (A)rchivo (D)íaz (E)scobar. Caja 58, nº 1.

⁴ CAMACHO, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, 1981, págs. 194-195.

⁵ En esta obra se precisa la modificación de los términos concretados para impartir las pláticas, reduciendo su número para que se hiciesen más llevaderas a los fieles (con aprobación del obispo, escriturada el 16 de febrero de 1720), y el comienzo de la ejecución del jubileo, "con notable concurso de fieles", por los misioneros, los padres Fernando de Oviedo y Juan de Aguilar. *Historia del Colegio de la Compañía de Jesús en Málaga, 1574-1759*, copia mecanografiada, de copia manuscrita del siglo XIX, Málaga, 1967, pág. 399.

⁶ *Ibidem*, págs. 445-446.

⁷ A.D.E. Caja 58, nº 1.

⁸ MEDINA CONDE, C.: *op. cit.*, pág. 163.

⁹ URBANO, R. A: *Guía de Málaga para 1898*, Málaga, 1898, pág. 141.

¹⁰ *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, año 64, 15 de junio de 1931, nº 8, pág. 364.

forzosamente habría de ser el de D. Diego. Mayor concreción ofrece Camino Romero, quien señala la pérdida, en esa fecha, de los lienzos de *Nuestro Padre Jesús de las Penas*, *San Lorenzo*, *San Esteban* y el retrato de *Don Lorenzo Armengual de la Mota*¹¹.

D. Juan Temboury, en sendas papeletas, describe dos de las obras de su patrimonio, una de ellas la última de las indicadas. En la sacristía señala que existía un cuadro de una *Virgen con el Niño*, con manto azul y vestido rojo estofado, en la mano tiene una flecha pareciendo ser obra del XVII, copia de alguna escultura. El otro, es un *retrato de D. Lorenzo Armengual de la Mota*, nacido en el Perchel el 5 de noviembre de 1663. En el cuadro, de 1,13 x 0,81 m., aparecía sosteniendo en la mano izquierda un papel, en el que figuraban las letras de su nombre, y con la mano derecha, apoyada en el óvalo del cuadro. Su traje era rojo y mostraba anillo de esmeraldas en la mano izquierda y cruz de esmeraldas en el pecho. En la esquina superior izquierda del lienzo aparecía un escudo en el que figuraba un brazo izquierdo con espada sobre fondo rojo y en la derecha otro con barras celestes y blancas diagonales, con una torre y, sobresaliendo del óvalo de este escudo, las puntas de la Cruz de Santiago. En la parte inferior y a todo lo ancho del cuadro aparecía una inscripción sobre fondo blanco alusiva al retratado. Al respaldo y en el bastidor aparece la inscripción P. UOANNE ACRUCE. Se indica que fue pintado por un pincel de principios del XVIII¹².

En su patrimonio actual las obras fechables entre 1700 y 1750, que se conservan, son:

. *El Niño Jesús como pastor*, tabla de escuela granadina de principios del siglo XVIII. Se encuentra en la puerta del Sagrario, lugar que con frecuencia era decorado con este tema, en los templos españoles durante los siglos XVII y XVIII.

. *Ecce Homo*, lienzo anónimo devocional malagueño del siglo XVIII¹³.

En ella encontramos, igualmente la hexagonal Capilla del Sagrario, adornada de hojarasca barroca, rematada con una bóveda semiesférica alzada sobre linterna y reforzada con seis nervios en los que continúa la decoración del cuerpo anterior y entre los cuales, en espacios trapezoidales, aparece una serie de pinturas al temple con temas de la vida de la Virgen. La presencia de esta temática en una capilla

¹¹ CAMINO ROMERO, A.: "La desaparecida Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Buena Muerte y Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de San Pedro de Málaga", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, tomo I, Córdoba, 1997, págs. 726-738.

¹² (A)rchivo (T)emboury. *Iglesias*, San Pedro.

¹³ Clavijo lo considera obra de la segunda mitad del XVII. *La pintura barroca en Málaga*, Tesis Doctoral publicada en microfichas, Universidad de Málaga, Barcelona, 1993, pág. 1311.

eucarística parece permitir una asociación entre la posibilidad de la Encarnación de Cristo, y su permanencia entre los hombres, a través de la Eucaristía.

No se conoce con exactitud la fecha de construcción de la capilla, suponiéndosele posterior a la misma iglesia, de fines del XVII o comienzos del XVIII, en torno a 1720, según Rosario Camacho¹⁴, quien propone la posible relación de esta obra con la fundación de una dotación perpetua en esta iglesia, entonces ayuda parroquial de San Juan, por D. Lorenzo Armengual de la Mota¹⁵.

Más allá de esta dotación no se ha encontrado documento de la época que señale las de iniciativas tomadas por el obispo para la construcción de dicha capilla, aunque sí, como hemos comprobado con anterioridad, para mejorar el equipamiento decorativo y artístico del templo.

Este dato nos permite apuntar una hipótesis que vincularía la realización de este programa con alguno de los pintores que, según la documentación y datos existentes en la actualidad, tuvieron estrechas relaciones con la Compañía de Jesús en la localidad, concretamente Pedro de Hermosilla o Bernardo de León.

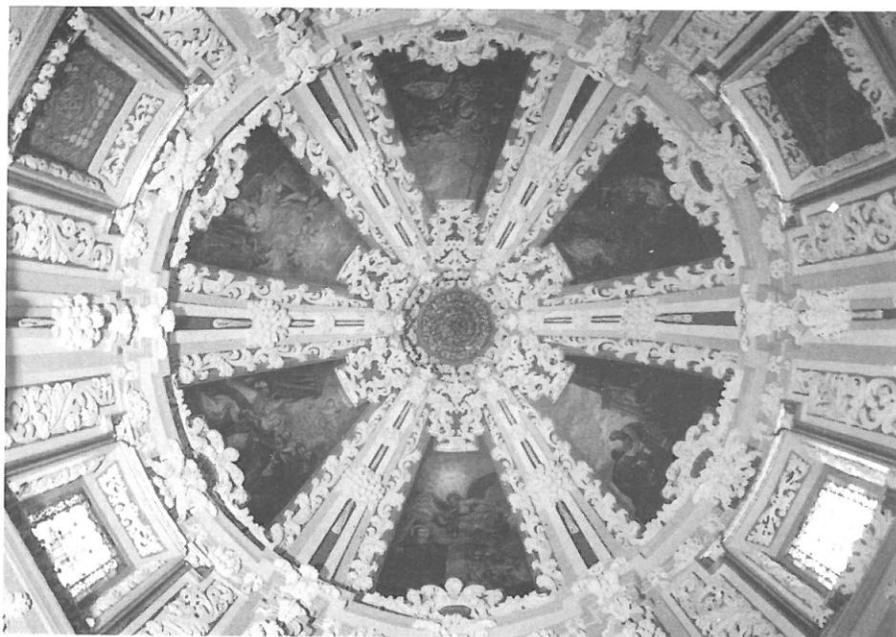
La capilla¹⁶, de siete metros en planta quince de altura, contaba, en el cuerpo inferior, al fondo, con un camarín cerrado en el que se veneraba la imagen de San Pedro. Como separación de este cuerpo y el central existe una cornisa de yesería con diversas molduras, que forman lazos, cestas de frutos y otros motivos. En este segundo cuerpo, entre seis ventanales, tres de los cuales son ciegos y más estrecho el que da directamente a la misma iglesia, encontramos un fino estucado. Entre este

¹⁴ Rosario Camacho apunta la posibilidad de que, fuese en 1724, a raíz de la donación de D. Lorenzo Armengual de la Mota, arzobispo de Cádiz, cuando tuviera lugar la construcción, después de que, en 1720, el cura y algunos feligreses solicitaran hacer una capilla para Jesús Nazareno. CAMACHO, R.: *op. cit.*, Málaga, 1981, págs. 194-195.

¹⁵ La fundación se protocolizó en Cádiz, el día 20 de Junio de 1719, y por ella se destinaban los réditos de anuales de 73333 reales de vellón al sustento y manutención de los padres jesuitas encargados de impartir doctrina en dicho templo. Igualmente se destinan otras cantidades menores para cera y culto en dicha iglesia. Todas se entregan para su administración por el padre rector del Colegio de Jesuitas de la ciudad.

Otras fundaciones y dotaciones que realiza Don Lorenzo, destacan, por su relación con la ciudad de Málaga: la ya citada; una para el enlucido, enseres y ornamentos de la Capilla de la Antigua en la Iglesia de San Juan; una dotación de cera para la imagen del Cristo de las Penas, en la iglesia de San Pedro; varias de misas, en los conventos de la Victoria, la Merced y Recoletas Agustinas; y dotaciones al Hospital de San Julián para comprar ropa, a la orden de la Merced, para redención de cautivos y otras para dote a huérfanas propuestas por su hermana. A. H. P. CA. Escribanía de Nicolás de Alburquerque, legajo 5801, 20 de Junio de 1719, fols. 584-605.

¹⁶ Su construcción sigue la costumbre de reservar una Capilla al Santísimo Sacramento, iniciada por los Papas, en las grandes basílicas romanas de San Pedro y Santa María la Mayor. Es curioso observar cómo aquí y en la Parroquia del Sagrario, dos de los pilares fundamentales del catolicismo negados por el protestantismo, la Eucaristía y la autoridad o figura del Pontífice, aparecen íntimamente unidos.



1. Conjunto de pinturas de la bóveda de la Capilla del Sagrario.
Parroquia de San Pedro

cuerpo y la cúpula, se sitúa una cornisa con diferentes molduras de lazos, frutos y flores. En la bóveda se hallan las seis pinturas de tema mariano (FIG. 1) enmarcados en finos estucados y con una cartela en la parte inferior con texto en latín y una especie de escudo, sin leyenda, en la parte superior¹⁷.

Sus yeserías, por su corte, son propias de la primera mitad del XVIII y se relacionan con las del Camarín de la Victoria, donde aparecen las firmas de varios tallistas y entre ellos Unzurruzaga. Temboury la considera obra de un taller que dejó obras por toda la provincia¹⁸.

¹⁷ Las columnas o pilastras que arrancan desde el suelo y terminan cerrándose en el cupulín están ornamentadas en toda su longitud con una rica variedad de molduras, formando cestas de flores y frutos. Por último, el cupulín es un plafón de madera de pino rojo finamente tallado y bruñido en oro fino. La unión de éste con la bóveda reproduce temas decorativos de acanto, flores y frutas.

¹⁸ TEMBOURY, J.: "Para el estudio de la Arquitectura Andaluza. La Ornamentación en Yeso en el s. XVII", artículo mecanografiado, para *El Sol de Antequera*, Agosto 1949. A. T. Colección *Carpetas*, Antequera.

Las pinturas fueron realizadas, al parecer, en la segunda década del siglo XVIII. Sobre su autoría se ha apuntado la hipótesis de Niño de Guevara e incluso la de Palomino¹⁹, considerándose, hoy, muy cercanas al estilo del pintor malagueño Diego de la Cerda²⁰. Sobre este particular el profesor Clavijo considera que si la composición, el dibujo y los tipos parecen propios del pintor, el colorido y la técnica de aplicación difieren, en parte, de su arte²¹. Como se ha señalado con anterioridad, a estas propuestas habría que añadir la hipótesis citada. Dado que Pedro de Hermosilla puede relacionarse con el conjunto de pinturas murales que decoran la cripta del antiguo hospital de San Lázaro, en las que, como sucede en algunas de estas escenas, se aplican técnicas de representación del escorzo, nos inclinamos más por su figura que por Bernardo de León.

Su disposición, respetando la nervadura de la cúpula, es semejante a la decoración pictórica de la cúpula del camarín de Nuestra Señora de la Esperanza de Fuente Ovejuna²², o la cúpula del Convento de Dominicas de El Arahál²³.

Estas pinturas de Málaga representan los siguientes temas:

Entrando, a mano izquierda, la *Presentación de la Virgen* (FIG.2), que vio restablecida su fiesta por Bula de 1 de Septiembre de 1585, de Sixto V. Es un episodio apócrifo que se describe en el *Evangelio de la Natividad de María* (VI, 1-2), de la siguiente forma:

A los tres años, cuando se hubo terminado el tiempo de la lactancia, llevaron a la Virgen juntamente con sus ofrendas al templo del Señor. Tenía este deredor quince peldaños de subida de acuerdo con los quince salmos graduales. Es de saber que, como el templo estaba edificado sobre un monte, no se podía llegar al altar de los holocaustos, que estaba fuera de su recinto sino por medio de las gradas. En una de las gradas colocaron, pues, sus padres a la bienaventurada virgen María, niña aun de corta edad. Y cuando ellos estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura...

¹⁹ Partiendo de la estancia de este autor en Granada para realizar las pinturas del Sagrario de la Cartuja en el año 1712, se supone una posible estancia en la ciudad y la realización de esta obra. MAYOR IZQUIERDO, L., *Datos históricos de la Parroquia de San Pedro de los Percheles*, Málaga, 1980, págs. 11-13.

²⁰ CAMACHO, R. (Dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, 1992, pág. 336

²¹ CLAVIJO GARCIA, A.: *op. cit.*, pág. 1027.

²² ORTIZ, D. y otros: *Catálogo artístico y monumental de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, 1987, pág. 307.

²³ HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y otros: *Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla*, Sevilla, 1939, pág. 163.

2. *Presentación de la Virgen en el Templo.*
Parroquia de San Pedro



En la pintura, se representa el momento en que ella sube las escaleras, reducidas en número, como es corriente desde la Alta Edad Media y el Renacimiento²⁴, sin volver la cabeza hacia atrás, abandonándose toda a Dios en una confianza maravillosa, bajo la atenta y grave mirada de sus padres, mientras, en la cima de la escalera, le está aguardando el sacerdote, el santo Zacarías²⁵, con los ornamentos propios de Sumo Sacerdote, contrariamente a la opinión de Pacheco²⁶.

En esta actitud de entrega confiada y decidida, quizás la más importante a respetar por el pintor según Pacheco²⁷, de simbólica ascensión al encuentro de la divinidad, más allá de las propias fuerzas de su edad, se pretende ver una imagen de la propia vocación sacerdotal.

El espíritu de la obra de Comanelli para uno de los altares de San Pedro parece estar presente, al dominar una fría corrección, reducirse la gran escalinata, las compañeras de la Virgen, los pintorescos conjuntos de espectadores, y desaparecer la bella catedral de mármol. Al igual que hizo Tiziano, en la Escuela de la Caridad, se enfatiza la figura infantil de María con su túnica blanca, con bordados de oro y manto azul, al ascender solitaria la escalinata y al rodeársela de un halo luminoso. Simplicidad y grandeza se aúnan en la escena, coronada con la presencia del

²⁴ RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art chretienne*, París, 1956-1958., tomo II, vol. 2, pág. 165.

²⁵ Este es el nombre que concreta Pacheco en su tratado. PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*, edición de B. BASSEGODA i HUGAS, Madrid, 1990, pág. 586.

²⁶ *Ibidem*, págs. 587-588.

²⁷ *Ibidem*, págs. 585-586.

Espíritu Santo y un coro de pequeños ángeles, en un luminoso y dorado rompimiento de gloria que se repite varias veces en esta serie.

Contrasta, quizás, la monumentalidad de los padres de la Virgen frente a una cierta incorrección en las proporciones de Zacarías, sobre todo por el tamaño de la cabeza respecto al cuerpo, en una composición que define una equilibrada "uve", reproducida en el grupo de los ángeles y en la que destacan sus cálidos colores, que se van oscureciendo progresivamente hacia los lados, subrayando, este proceso, las líneas de composición de los grupos. Simplicidad semejante, se puede encontrar en la obra de Murillo del mismo título, de la Fuster Gallery, de Lucerna, ya citada y reproducida, con la que se aprecia gran semejanza en la disposición de los personajes, en el reducido número de escaleras y en la postura del sacerdote, representándose esta escena, no obstante, en un interior, en la obra murillesca.²⁸

De idéntica forma, la rigidez y verticalidad de las figuras, su carácter casi de maniqués, y la derivación de los esquemas compositivos, de estampas como las citadas con anterioridad, le asemejan a la obra de Zurbarán, del retablo lateral, del lado de la Epístola, del Convento de la Trinidad Calzada, de Sevilla. También parece apreciarse cierta relación con el grabado de Gregorio Fosman, que reproduce esta escena, e incluso con la obra de Bocanegra, existente en la Iglesia de la Cartuja de Granada, o de Juan de Sevilla, del Museo del Prado, si bien en la obra de Bocanegra el entorno exterior es arquitectónico y los padres aparecen de medio cuerpo, como, igualmente, sucede en la de Juan de Sevilla.

En el espacio siguiente, se representan los *Desposorios de la Virgen con San José* (Fig. 3). Éste, con la vara florida en presencia del pontífice, ayudante y concurrentes. Se trata de un tema no canónico, que había perdido su atractivo, y se solía interpretar depurado de todos sus detalles anecdóticos. Aparece aquí, sin embargo, respetando la tradición, con la vara florida de San José, las varas sin florecer de los pretendientes y, en lo alto, la Paloma (Pseudo Mateo VIII, 1-3, *Libro de la Natividad de María* VII. 4).

Observamos, como elemento cromática y compositivamente determinante, un gran dosel azul y circular, muy semejante al que cubre el lecho de María, en el grabado de la *Anunciación*, de Justus Sadeler. Puede aludir al cielo y a la protección celeste. Unido a la situación de los angelitos y al contraste cromático entre dorado y azul logra trocar el efecto simétrico de la escena, creando una sensación de asimetría acorde con los planteamientos compositivos de varias de las escenas que forman la escena. Este efecto asimétrico parece estar inspirado en la composición que ofrece el grabado de Sechelte a Bolswert, basada en Rubens.

²⁸ ANGULO, D.: *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975, cat. 131.

3. Desposorios de la Virgen.
Parroquia de San Pedro



En la escena, los azules de mantos y dosel enriquecen el cromatismo del conjunto, organizándose la composición conforme al tradicional esquema simétrico, pero aportando una interesante variante, al situar en el centro de la escena a la Virgen, estrechando la mano a San José, radiante, con el ticianesco halo luminoso, con las mismas prendas blancas y azules con las que se ha representado en la Presentación. El Sacerdote se sitúa a su derecha, acompañado de un muchacho que sostiene una vela encendida. A la izquierda de éste, aparecen dos pretendientes de la Virgen, mientras que, a la derecha del Sacerdote, sólo es necesario que asomen dos personajes para equilibrar la escena, uno de ellos mirando al frente, al espectador, como lo solían representar en sus obras algunos pintores en el siglo XVII.

La concepción de la escena remite a obras como las del Maestro de la Flammelle, en el Museo del Prado, con el que coincide en las líneas principales de la composición, pero situando a la Virgen en un lateral, y con la de Murillo, de la Colección Wallace, en la que, igualmente, se aprecian semejanzas en la distribución, número de personajes, utilización de dosel-cortina, luminosidad de la figura de la Virgen, cielo totalmente luminoso, pretendientes dándose la mano y utilización de las varas²⁹, o, en menor medida, con la de Senén Vila, de la Iglesia de San Andrés, de Murcia.

La *Anunciación* (Fig. 4), es una de las escenas más bellas del conjunto. Nos muestra una derivación del tipo consagrado por Corregio en 1524 y difundido por Carracci, en el que el cielo parece invadirlo todo, desapareciendo lo que recuerda las

²⁹ *Ibidem*, cat. 132, lámina 324. El autor señala que existe un dibujo en la Biblioteca Nacional bastante semejante, que Barcia (Nº 441) atribuye a Núñez de Villavicencio, pero que él considera copia del cuadro.

4. Anunciación Parroquia de San Pedro



realidades de la vida³⁰. Leyendo y meditando la profecía de Isaías (*Ecce Virgo Concipiet*), María se sitúa, como indica Pacheco³¹, con un bufete o atril delante, en el que aparece un libro abierto, su cabello tendido, con manto azul, ropa rosada, y las azucenas, símbolo de su exaltación al más alto estado de madre de Dios, en un gran cántaro, que recuerda la narración del *Protoevangelio de Santiago* (XI.1), y que remite a San Bernardo, cuando nos dice cómo el Señor había determinado que la flor se engendrara en otra flor, en la flor y en el tiempo de las flores, pero primando ahora en éste símbolo el mensaje de la pureza.

La escena se divide en dos ámbitos. Uno celestial dorado, en el que la presencia del Espíritu Santo crea el más intenso punto de luz, que recuerda la descripción del *Libro de la Natividad de María* (VIII, 1), cuando afirma:

... entrado que hubo hasta ella inundó la estancia donde se hallaba un fulgor extraordinario.

Bajo él, se dispone, sobre el recurrente conjunto de nubes asociadas a toda visión mística³², el Arcángel San Gabriel dispuesto en dinámica diagonal, con túnica blanca

³⁰ MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin de XVI s. du XVII s. et du XVIII s. Etude sur l'iconographie apres le Concile de Trente*, París, 1956, pág. 239.

³¹ PACHECO, F: *op. cit.*, págs. 592-596.

³² Según Stoichita, la nube puede ser el objeto figurativo que mejor encarne la poética de lo aproximativo, y por ello, siguiendo una tradición de relación dialéctica entre nube y gloria, que arranca del *Éxodo*, donde la nube es la posibilidadora de la visualización del resplandor divino,

y manto dorado que definen dos texturas diferentes en los plegados, rodeado de angelitos que, en dinámicos escorzos, se sitúan hacia la derecha, encima de otros dos que juguetean en el suelo con el cántaro, o jarrón, y las azucenas. Se encuentra situado a la mitad de la superficie pictórica, hacia el centro y derecha de ésta, en una posición intermedia entre la Virgen y el Espíritu Santo³³, que podemos encontrar en otras composiciones de la época.

De maciza y gruesa contextura, la fisonomía de su rostro, y sus cabellos, son bastante semejantes a algunos arcángeles y ángeles del conjunto decorativo de la Iglesia de la Concepción, y, por las mismas razones, con el ángel de la *Anunciación*, de Meléndez, existente en colección particular madrileña, obra con la que pueden observarse otras coincidencias, especialmente en los ángeles que se sitúa en el suelo.

La solución compositiva adoptada para el ángel es poco frecuente, pero, con variantes, la podemos encontrar en alguna obra, como un grabado de Enea Vico. Parece tener relación, esta forma de representar el ángel, con las obras citadas con anterioridad, con la figura que encontramos en la estampa que reproduce el tema de los *Angeles llevando el Toisón de Gedeón*, de la Biblioteca Nacional³⁴, y con el ángel normalmente utilizado en el tema de la *Adoración de los Pastores*, como es presentado por Federico Zuccaro³⁵, existente en el Escorial, o por el grabado de David Vinckeboons. Este tipo de representación cuenta, en la cercana Antequera, con un modelo correspondiente al siglo XVI, de posible origen granadino, que muestra caracteres similares. Se trata de la *Anunciación* sobre tabla que integra el retablo de la Iglesia de San Zoilo, actualmente en el Museo Municipal de Antequera³⁶. No puede dejar de señalarse cierto paralelismo entre el escorzo de esta figura y el que presente Saturno, en la cripta de San Lázaro, similar al que se puede encontrar en uno de los cuadros de la Iglesia Carmelita de Vélez-Málaga.

La escena, se sitúa ante un muro, referente del espacio interior donde se desarrolla, bajo una amplia cortina roja, símbolo de majestad. Es, quizás, la más delicio-

la pintura usa la ambigüedad visual de la nube como elemento esencial de la visualización de lo sagrado. STOICHITA, V. I: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, págs. 81-82.

³³ Su presencia, como señala Reau, parece acentuar, en la escena el misterio de la Encarnación. REAU, L.: *op. cit.*, tomo II, vol. 2, pág. 185.

³⁴ Biblioteca Nacional: ER. 1202 y ER. 1205 (nº 55). *Pinacoteca Geniariorum IF. Barberii Cenus Nepotum Bonone*.

³⁵ Parece que la figura del ángel pudo ser tomada de un tema relacionado con el ciclo de la Natividad de Cristo, en el que, habitualmente, el ángel anunciador aparece en este tipo de posiciones, se trataría del "Anuncio a los Pastores". Precisamente, San Gabriel, en este fresco, se encuentra representado de una manera muy semejante a la que corresponde al ángel anunciador de un grabado de David Vinckeboons, realizado en Amsterdam, el año 1604.

³⁶ VV. AA: *El esplendor de la memoria. EL arte de la iglesia en Málaga*, catálogo de la exposición, marzo-mayo 1998, Sevilla, 1998, págs. 128-129.

5. *Visitación. Parroquia de San Pedro*



sa de todas las escenas, y sin duda la de más dinámica composición, a pesar del carácter más estático de la Virgen. Sólo el dibujo de la cabeza del ángel desfavorece un poco un conjunto en el que los angelitos están bastante conseguidos, y en el que, de nuevo, la articulación compositiva se asienta sobre un fondo arquitectónico lateral opuesto a otro abierto.

La *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* (Fig. 5), se inspira en San Lucas (1,39-56), presentándose el acto a la puerta de la casa, con el abrazo, separado, de esposos y esposas, como recomienda Pacheco³⁷. Al final de la escalinata, ante la puerta, la adolescente María y la muy anciana Isabel, avanzando mutuamente hacia sí, se dan la mano en un momento previo al efusivo abrazo, inclinándose levemente Isabel hacia María. Esta disposición, supone una solución de equilibrio entre la versión griega, de avance grave y erguido hacia el encuentro, y la versión siria de abrazo efusivo. Mientras, en un plano inferior, aparecen San José y San Zacarías, saludándose en la escalinata.

De nuevo, se impone, en la solución compositiva, la sencillez y la reducción de personajes, en este caso acorde con la propia descripción evangélica y las recomendaciones de Pacheco³⁸, a pesar de que se cuenta con la no recomendada presencia de una sierva de Santa Isabel.

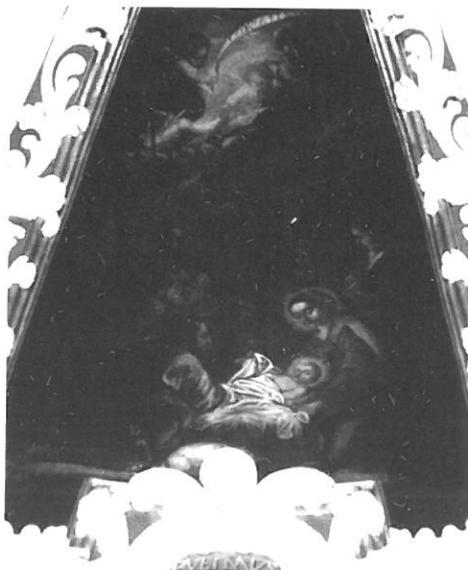
Toda la composición se articula a partir de un escenario arquitectónico lateral, escorzado y de bastante clasicismo, y una escalinata, con un gran desarrollo de la superficie celeste, que posibilita la iluminación de la escena. La solución compositiva en dos escenas próximas, pero diferenciadas, y, gracias a la distribución de cielo y edificaciones, más interior una y totalmente y exterior la otra, recuerdan, en posturas

³⁷ PACHECO, Francisco: *op. cit.*, págs. 596-598.

³⁸ *Ibidem*.

6. Adoración de los pastores.

Parroquia de
San Pedro



e, incluso, ademanes, a los Desposorios y Presentación en el templo, que parecen haber sido simplemente "sumados"

En el grupo central parece evidente, que, invirtiendo las figuras se ha utilizado la clásica disposición utilizada por Rafael, en su obra del Museo del Prado, y en el grupo de San José y Zacarías la disposición utilizada, también invertida, por Francisco de Solís, en su obra del Museo de Villanueva y Geltrú, obra en la que las formas prismáticas del entorno arquitectónico, parecen guardar también relación con las malagueñas. Estas semejanzas, como en otros muchos casos de los citados, derivarían, quizás, de la utilización de modelos comunes, posiblemente grabados.

Esta escena, junto a la *Anunciación*, y la *Visitación*, —momento en el que San Juan reconoce a Cristo encarnado (*in utero*)—, pueden interpretarse, como indica Stratton, en un sentido inmaculadista, ya que la doctrina de la Encarnación es la base de la creencia en la Inmaculada Concepción, pues María estaría libre del pecado original desde el mismo momento de la concepción, para ser digna de dar a luz a Cristo. La *Visitación*, por su parte, representa visualmente tanto el momento de la santificación de San Juan Bautista, como el Magnificat, el largo discurso de María, que aparecen unidos en muchas estampas del siglo XV³⁹.

Las tres escenas, aparecen vinculadas en el Convento de la Concepción Francisca, de Toledo, en un retablo de Antonio de Comantes, que cuenta con un programa inmaculadista. Una imagen central de la Virgen y el Niño, se encuentra flanqueada por dos grandes

³⁹ Además, los primeros defensores de la Inmaculada citaron la Visitación como una de las pruebas de su doctrina. Los franciscanos, siguiendo el consejo de San Buenaventura adoptaron en 1263 la fiesta de la Visitación. STRATTON, S.: "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo I, nº 2, Madrid, 1988, pág. 17.

pinturas del Abrazo y del Nacimiento de la Virgen. Encima se hallan tres pequeñas pinturas de la Anunciación, Visitación y Presentación, y el conjunto se encuentra coronado por una Asunción esculpida.

La *Adoración de los Pastores*, (Fig. 6), es una de las pinturas más oscuras. Como recomienda Pacheco, la Virgen aparece joven, arrodillada, con túnica y manto⁴⁰. El Niño envuelto en pañales y recostado sobre un pesebre (*San Lucas 2, 6 - 20*), en una cueva, como Sannazaro, citado por Pacheco⁴¹, indicaba ("*No sé si por humana industria hecha o por naturaleza fabricada*"). Sobre ellos, un resplandor con ángeles recuerda la descripción de los Apócrifos (*Evangelio Árabe de la Infancia IV - 1: ...simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que adoraban y glorificaban a Dios*).

Como es propio del arte postrentino, y quedó establecida desde el Greco para España, se identifican, en esta escena, Natividad y Adoración de los Pastores, representándose, en ella, el momento en que el hijo de Dios es reconocido por primera vez por los hombres. La Virgen levanta levemente los pañales para mostrar al Niño, convertido en centro que ilumina el recinto, en el que aparecen pastores, pastoras y niños maravillados, junto al buey y asno, difícilmente apreciables estos últimos.

Se aúnan cielo y tierra para homenajear al Niño, dibujado en postura un tanto incorrecta y rígida, envuelto, casi hasta los hombros, de modo semejante a como se presentaba en el *Misal Romano* de 1669, publicado en Amberes, y como Pacheco recomienda⁴². El niño luminoso se constituye, así, en el centro de la escena.

Composición y diversos detalles remiten, en general, tanto a un grabado de Goltzius, realizado en 1594, como a la obra del mismo título, de Bassano, existente en el Centro Cívico de Bassano del Grapa, a partir de la cual podemos observar planteamientos semejantes en diversos autores españoles, como la de José Sarabia, del Museo de Bellas Artes de Córdoba, sobre todo en la figura del Niño, y, especialmente con las de Murillo de la colección Wallace, de composición muy semejante, y del Kaiser Friedrich Museum, extraordinariamente similar en la distribución del grupo central. Los paralelismos son, también, muy importantes con la Adoración de Pastores, del *Teatro de Pinturas* de David Teniers y, especialmente acentuadas por la semejanza de los espacios de encuadre, con la obra de José Leonardo, existente en la Iglesia de la Torre de Esteban Hambrán, obra, también, de clara filiación bassanesca⁴³.

⁴⁰ PACHECO, F: *op. cit.*, págs. 602-608

⁴¹ *Ibidem*, pág. 604.

⁴² *Ibidem*, págs. 607-608.

⁴³ COLLAR DE CÁCERES, F: "Jusepe Leonardo en le retablo de la torre de Esteban de Hambrán", *Archivo Español de Arte*, tomo LXVIII, nº 269, enero-marzo 1995, págs. 1-16.

7. Adoración de los Reyes.
Parroquia de San Pedro



Finalmente, la *Adoración de los Reyes* (Fig. 7), de gran belleza y colorido, se presenta en un espacio abierto, a los pies de un clásico y escorzado edificio, iluminado por la estrella que los guía, como indica San Mateo (2, 1 - 13), a quien se respeta, también, al caracterizarlos y situar al niño en brazos de la madre. Los Magos están de rodillas ante Jesús, mientras los pajes presentan sus ofrendas, llevando vestidos peculiares, disponiéndose a besar cada uno los pies del niño, como se describe en el *Liber Infantia Salvatoris* (89 y 92). Aparecen acompañados de su escolta y séquito, como indica la *Leyenda Dorada*, pero sin seguirla en el resto de sus detalles⁴⁴, de la misma manera que tampoco se respetan las indicaciones de Pacheco, excepción hecha de las posturas de los Reyes⁴⁵.

La composición se articula en función del elemento arquitectónico, a partir del cual se define la diagonal principal, que recoge tanto lo esencial de la escena, en personajes y acciones, como el colorido más rico y luminoso, mientras que el resto de personajes actúan, alineadas sus cabezas, como elemento equilibrador de un conjunto colorista y abigarrado al que el niño y el dorado cielo, con la estrella, aportan luminosidad, actuando asimismo el primero, junto a la cabeza de la madre, como puntos de atención principales y ordenadores de la percepción de la escena.

Esta ordenación es bastante semejante a la que encontramos en obras diversas: la de Zurbarán, del Museo del Louvre; Luis Tristán, en Yepes, Toledo; José Mateos, en el Museo de Murcia; José Leonardo en la Iglesia de la Torre de Esteban de Hambrán, obra con evidentes recuerdos de Carducho⁴⁶; Murillo, del Museo de Toledo (EE.UU.), de clara inspiración rubeniana (Museo del Prado); y Palomino, del Museo de Córdoba, copia de Antonio del Castillo. En esta última, coinciden la disposición y

⁴⁴ VORAGINE, S. de la: *La Leyenda dorada*, edición del D. GRASSE, Madrid, 1982, págs. 91-97.

⁴⁵ PACHECO, F: *op. cit.*, págs. 612 - 617.

⁴⁶ COLLAR DE CÁCERES, F: *op. cit.*, pág. 10.

composición, sobre todo en la presentación de la Virgen, sentada, y la posición de Melchor, Gaspar y Baltasar con los dones en las manos. Todas las similitudes pueden tener su origen en la común inspiración de estas obras en estampas rubenianas, especialmente las grabadas por van Sinchem, reproduciendo un modelo creado por Hendrick Goltzius, Sadeler⁴⁷ o Cornelio Cort .

La decoración de la bóveda de una capilla dedicada al Santísimo Sacramento es consecuente con la propia naturaleza y, especialmente, función de la Virgen María, santificada como primer sagrario, al acoger en su seno el cuerpo sagrado de Cristo. Por ello, Virgen e Iglesia se asocian como figuras redentoras. La promesa de redención, manifestada en la creación de un ser redimido del pecado original, se refleja en la celebración de la Eucaristía. La Virgen, entendida como tabernáculo sagrado del cuerpo de Cristo, era una vieja idea que había inspirado muchas representaciones artísticas y queda reflejada en la sustitución, por parte de Juan Segura, el año 1668, de la figura de la Fe de la custodia de plata de Juan de Arfe, por la Inmaculada Concepción, en la Catedral de Sevilla. También una importante obra de Valdés Leal, la *Alegoría de la Eucaristía y la Inmaculada Concepción*, incide sobre este mismo tema⁴⁸. Por otro lado la Virgen es comparada también al templo, como lo hace Jerónimo de Florencia, quien señala que la Inmaculada es "templo, palacio Real y Casa de Placer para Dios"⁴⁹.

A ello puede añadirse, en la selección de los temas, y en la forma en que se le representa en las diversas escenas, con halo luminoso, túnica blanca y manto azul, una intencionalidad de afirmación inmaculadista, respecto a la cual los jesuitas, encargados de la fundación de doctrina sagrada, en el templo, fueron importantes y poderosos aliados de los franciscanos en su defensa.

⁴⁷ Una obra atribuida a Bassano, perteneciente a la colección Pons, expuesta en la exposición del año 1954, reproducía esta estampa. Se atribuyó a Jacopo da Ponte Bassano. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: *Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas*, Madrid, 1954, pág. 21, lám. I.

⁴⁸ STRATTON, S.: *op. cit.*, págs. 86-88.

⁴⁹ Citado por MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "El lenguaje artístico de los sermones", *Lecturas de Historia del Arte*, tomo III, Vitoria, 1992, págs. 103-110.