

rrc

Catedrales. Mundo iberoamericano

Siglos XVII - XVIII. Vol. 2

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles
Eds.

Universo Barroco Iberoamericano




andavira
editora

Catedrales. Mundo iberoamericano

Siglos XVII - XVIII

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles

Eds.



© 2022

Universo Barroco Iberoamericano

21º volumen

Catedrales. Mundo iberoamericano. Siglos XVII-
XVIII. Vol. 2

Editores

Laura Illescas
Juan Manuel Monterroso
René Jesús Payo
Fernando Quiles

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle
Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Sacristía de la Catedral de Burgos

Fotografías y dibujos

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-125553-1-8

2022, Santiago de Compostela / Sevilla, España

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares.

Edición a cargo del proyecto de Consolidación
2020 GPC - Proxectos Plan Galego IDT ED431B
2020/1



Evaluadores externo de este volumen

Jorge Jiménez (*Universidad de Zaragoza*)
Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba*)
Antonio Bravo Nieto (*UNED*)
Jesús Francisco Rivas Carmona (*Universidad de Murcia*)
Lucía Lahoz (*Universidad de Salamanca*)
Miguel Taín Guzmán (*Universidad Santiago de Compostela*)
Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura*)
Alfonso Esponera Cerdán (*Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia*)
Víctor Manuel Mínguez Cornelles (*Universidad Jaume I*)
Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada*)
Isidro Puig Sanchis (*Universidad Politécnica de Valencia*)
Xavier Cortés Rocha (*Universidad Nacional Autónoma de México*)
Javier Rivera Blanco (*Escuela Técnica Superior de Arquitectura - Universidad de Alcalá*)
Carmen Morte-García (*Universidad de Zaragoza*)
María Nieves Ruipérez Almajano (*Universidad de Salamanca*)
María del Carmen Heredia Moreno (*Universidad de Alcalá de Henares*)
Javier Burrieza Sánchez (*Universidad de Valladolid*)
Juan Antonio Sánchez López (*Universidad de Málaga*)
María Inmaculada Rodríguez Moya (*Universidad Jaume I*)
René Jesús Payo Hernanz (*Universidad de Burgos*)

Comité Asesor

Universo Barroco Iberoamericano

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Índice

| | |
|--|-----|
| Diego Ibáñez Pacheco y el claustro de la catedral de Mondoñedo (1636-1640) | 9 |
| Javier Gómez Darriba | |
| Expresiones del Barroco en la catedral de Toledo: Vestigios y presencia de un arte censurado | 39 |
| Antonio José Díaz Fernández | |
| Aportaciones para el estudio de los retablos barrocos de la catedral de Valladolid | 69 |
| Javier Baladrón Alonso | |
| “Tiene la hermosura y adorno necesarios”: Los retablos mayores de la catedral de Mérida en Yucatán durante el virreinato | 99 |
| Bertha Pascacio Guillén | |
| Las cajas barrocas de los órganos de Tui | 125 |
| Francisco Javier Novo Sánchez | |
| “El mayor, mejor y más perfecto órgano de todo el reino...”. Los órganos de Joseph Nassarre en las catedrales de Guadalajara, Valladolid y Ciudad de México. Siglo XVIII | 159 |
| Cristóbal Durán Moncada | |
| Iconografía franciscana en la pintura en la Catedral de Málaga | 187 |
| Sergio Ramírez González | |

| | |
|---|--------------------|
| “Corona del cielo empireo”. La cúpula de la catedral de Salamanca y su programa iconográfico | 223 |
| Mariano Casas Hernández | |
| La terminación del gran proyecto de la urna de San Fernando: el frontal del altar de José de Villaviciosa, platero de la Capilla Real de la catedral de Sevilla | 255 |
| Antonio Joaquín Santos Márquez | |
| El ciclo de azulejos con motivos mitológicos en la antigua Capilla de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Lima | 283 |
| Andrea Lozano-Vásquez y Patricia Zalamea | |
| La arquitectura de la catedral de Vic como epígono del <i>artesanato</i> barroco en Cataluña: notas sobre su inspiración leridana | 313 |
| María Garganté Llanes | |
| La catedral en las fiestas de culto a los cuerpos santos (de Zamora) | 341 |
| Elena Muñoz Gómez | |
| El obispo José Escalzo y las obras de la Catedral Nueva de Cádiz. ¿Un gusto ilustrado? | 379 |
| Carlos Maura Alarcón | |
| La Iglesia de la Compañía de Jesús, principal icono barroco del Ecuador | 401 |
| Jefferson Santiago Patiño Chimborazo, Christian Miranda Gaibor, Vanessa Benítez Tuarez y Andrea Salomé Luna Navarrete | |
| | Colofón 423 |
| Jefferson Santiago Patiño Chimborazo, Christian Miranda Gaibor, Vanessa Benítez Tuarez y Andrea Salomé Luna Navarrete | |

Iconografía franciscana en la pintura de la catedral de Málaga

Franciscan iconography in the paintings of Málaga cathedral

Sergio Ramírez González*

Universidad de Málaga, España

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio de la pintura de carácter franciscano reunida en la Basílica Catedral de Málaga. Un proceso general de incorporación que responde a las obras encargadas directamente por el cabildo o el obispo de turno, las de acarreo provenientes de otros inmuebles y las donaciones particulares, de modo que conforma un conjunto de escasa cohesión histórico-artística y situación dispersa en el inmueble. Partiendo del análisis iconográfico, nos acercaremos a las representaciones de los personajes, historias y asuntos alegóricos más difundidos por la orden franciscana, en su constante labor de propaganda, sin esquivar otras valoraciones artísticas de los más destacados ejemplos, caso del lienzo de la *Virgen del Rosario* de Alonso Cano.

Palabras clave: iconografía franciscana, catedral de Málaga, pintura de caballete, Alonso Cano, arte barroco, órdenes religiosas.

Abstract

The current work approaches the study of the franciscan paintings located in the basilic cathedral of Málaga. These paintings have been relocated from three different locations or origins; some directly commissioned by the cathedral

* srg@uma.es | <https://orcid.org/0000-0003-3365-1435>

counselor or the current bishop at the time, some carried from other estates and, finally, donations. Therefore, paintings are scattered over the place and make a group of scarce cohesion on historical and artistic issues. From an iconographic analysis we will approach the most spread main characters, stories and allegorical facts representations by the franciscan order, result of their constant propaganda movement. We will not dodge other artistic ratings from the most outstanding examples, case of the Alonso Cano's Virgen del Rosario canvas.

Key Words: *franciscan iconography, Málaga cathedral, easel painting, Alonso Cano, baroque art, religious orders.*

Introducción

A la hora de analizar el repertorio iconográfico franciscano de la pintura perteneciente a la catedral de Málaga resulta imprescindible, para su mejor comprensión, ahondar en la enorme trascendencia de esta orden religiosa en la ciudad. Desde luego, un bagaje crucial de cara a proyectar el carisma propio institucional y, por ende, las prerrogativas, personajes, devociones y títulos particulares, dentro de los habituales movimientos proselitistas y propagandísticos empleados a lo largo de la Edad Moderna. La entrada en Málaga de los frailes menores de san Francisco de Asís se encuentra estrechamente vinculada a su incorporación a la Corona de Castilla, en función de la profecía que hiciera a los monarcas el franciscano fray Lorenzo de Rapariegos, en la que vaticinaba la caída del reino de Granada. La toma de la urbe el 19 de agosto de 1487 coincidió además con la festividad del también franciscano y obispo galo san Luis de Tolosa, a quien se le atribuye la intercesión en la entrega de la ciudad, convirtiéndose a la postre en patrón de Málaga¹. Tanto es así, que este hecho condicionó la consagración de la casa grande de la observancia franciscana —el convento de San Luis el Real, fundado en 1489²— y de la ermita localizada en el lugar donde se asentó el campamento real durante el tiempo que duró el asedio.

1. Pilar Ybáñez Worboys, "La fiesta de san Luis en la Málaga del Renacimiento", en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas* (Málaga: Algazara-Diputación Provincial de Granada, 2000), 139-148; Marion Reder Gadow, "¿Conmemoración política o religiosa? La fiesta de san Luis en Málaga", en *Religión y cultura. Actas del II Congreso sobre religiosidad popular*, vol. 1 (Sevilla: Junta de Andalucía, 1999), 637-646.

2. Sergio Ramírez González, *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*, (tesis doctoral)(Málaga: Universidad, 2006), 507-559.

Este sería el inicio de la implantación de la orden franciscana en el parcelario urbano de Málaga, a completar con posterioridad mediante otros conventos de sus distintas ramas, masculinas y femeninas. Nos referimos al establecimiento, a intra y a extramuros, del convento de Nuestra Señora de los Ángeles (1585) de franciscanos recoletos, el convento de San Pedro de Alcántara (1682) de franciscanos descalzos, y los de religiosas clarisas materializados a través del convento de Santa Clara (1505) y Nuestra Señora de la Paz (1518)³. Todos ellos, a raíz de la labor difusora de sus componentes, contribuyeron a consolidar en el lugar el espíritu y pensamiento del *Poverello* de Asís. No solo eso; además calaron hondamente en los distintos estratos sociales y, para ello, utilizaron desde los privilegios generales recibidos por medio de las más elevadas instancias clericales al asociacionismo popular integrado por hermandades y cofradías. Sin desdeñar, el atractivo que comportaba siempre el aspecto artístico. Por un lado, los complejos conventuales convertidos en verdaderos hitos y referentes vertebradores de los barrios; por el otro, las obras escultóricas y pictóricas que no quedaron restringidas únicamente a tales recintos, sino que traspasaron los muros de la clausura para formar parte de espacios públicos y privados, de capillas y hornacinas callejeras, y de oratorios o estancias de viviendas particulares. Ni que decir tiene, que la celebridad alcanzada por los santos franciscanos, y la veneración recibida del pueblo, llevó a muchas de estas representaciones artísticas a disfrutar de una ubicación de privilegio en la mayoría de iglesias parroquiales.

También en las capillas y estancias internas del edificio catedralicio, donde responderían en numerosas ocasiones a la promoción de la aceptable nómina de prelados pertenecientes a la orden franciscana. Una tradición que se remonta a las décadas previas a la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla, en pleno siglo XV, cuando aún en manos de los musulmanes llegaron a tomar posesión efectiva, con reconocimiento de la Santa Sede, de distritos pertenecientes al obispado como el de Antequera y Archidona⁴. De esta época se tienen noticias más o menos concretas de los prelados franciscanos fray Fernando de Algaría, fray Martín de las Casas y fray Rodrigo de Soria⁵. No se elegiría a otro obispo miembro de la orden hasta el siglo XVII, recayendo el cargo en el que fuera consejero espiritual de Felipe IV, fray Antonio Enríquez de Porres (1634-1648). Su espíritu fran-

3. Francisco José Rodríguez Marín, *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños* (Málaga: Arguval, 2000).

4. Atanasio López, "Los obispos de Málaga en el siglo XV", *Mauritania*, año XII, no. 134 (1939): 230-232.

5. Lisardo Guede y Fernández, *Historia de Málaga III. Episcopologio* (Málaga: Graficasa, 1996), 22-24.

ciscano le hizo ser un hombre dadivoso y cercano al pueblo, al tiempo que emprendedor a la hora erigir inmuebles religiosos y de carácter asistencial, y adquirir suntuosos objetos de las Bellas Artes para aderezar los altares de la catedral⁶. En este sentido, no debe olvidarse la promoción de una parte de la soberbia sillería coral tallada de manera consecutiva por Luis Ortiz de Vargas, José Micael Alfaro y Pedro de Mena⁷.

El siglo XVIII comenzaba para la diócesis de Málaga con la subida al solio de un nuevo obispo franciscano, fray Francisco de San José (1704-1713). Criado en el majestuoso ambiente cortesano, donde llegaría a ser menino de la infanta María Teresa antes de contraer matrimonio con Luis XIV, rechazó con el tiempo ese mundo de las vanidades y se convirtió en un religioso de amplia formación, carácter humilde y alejado de la pompa de los cargos obtenidos. A él se debe el impulso para la finalización de la fábrica catedralicia y de la iglesia del Sagrario, para la cual encargó a Jerónimo Gómez Hermosilla el remate del desaparecido retablo mayor. En este dispuso sus armas episcopales y dos hornacinas laterales con las esculturas de *San Francisco de Asís* y *San Diego de Alcalá*. La propuesta rechazada en 1724 de elevar a la sede episcopal al general de la orden fray Francisco García sería el último intento de ver otro obispo franciscano en el siglo XVIII. Poco antes de la exlaustración y desamortización de bienes eclesiásticos efectuadas por Mendizábal alcanzó la prelación malagueña el terciario franciscano fray José Gómez y Navas (1834-1835), con bastante menos incidencia que los anteriores por sobrevenirle la muerte poco después de tomar posesión.

Como es de suponer, y era consustancial al resto, tales obispos intentaron siempre dejar su huella espiritual y material en el conjunto de la diócesis; también, como no podía ser de otra manera, en la propia catedral, en la que no dudaron en promocionar obras artísticas a nivel arquitectónico, escultórico, pictórico y de artes decorativas. La colocación en aquellas de los emblemas franciscanos y los suyos propios como prelados, a veces determinados asimismo por los de la orden, constituían una mera señal de poder y distinción, que acompañaron en todo momento con la difusión de temas y personajes. Del mecenazgo artístico auspiciado por dichos obispos ha quedado mayor constancia documental en lo referente a obras arquitectónicas, retablos,

6. Francisco Mondéjar Cumpián, *Obispos de la Iglesia de Málaga* (obra póstuma ordenada, completada y anotada por Vidal González Sánchez con la colaboración de Wenceslao Soto Artuñedo) (Córdoba: Cajasur, 1998), 236-237.

7. José Galisteo Martínez y Juan Antonio Sánchez López, "Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII", en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones* (Córdoba: Universidad, 2003), 261-280.

tabernáculos y sillerías. Sin embargo, es más difícil de rastrear alrededor de la escultura y pintura a no ser que se tratara de un encargo efectuado a un artista de primerísimo nivel o que adquiriera un especial significado por alguna razón específica.

Aparte de tales personajes otras altas dignidades de la iglesia malagueña, así como familias aristocráticas y burguesas, aportaron su particular grano de arena en la integración del patrimonio franciscano de la catedral, durante el transcurso de la Edad Moderna y Contemporánea. Habría que recordar, a este respecto, que la elevada popularidad de los temas y personajes de la orden hicieron que sus representaciones artísticas no se ciñeran solo a los conventos propios, sino que llegaran al ámbito más estrictamente privado. A lo que se unió la tradicional costumbre de legar obras, en mano o mediante testamento, a la primera iglesia de la diócesis como manera de perpetuar la memoria familiar y trasladarlo al mejor “escaparate” posible. En este sentido, resulta necesario nombrar el papel desempeñado por la familia Torres y Ponce de León, verdaderos adalides de la corriente franciscana en Málaga. Un linaje reconocido por los señoríos y títulos que poseían en España y Sicilia, aunque también por la auténtica dinastía de preladados iniciada en la archidiócesis de Salerno a finales del siglo XVI y principios del XVII. Tanto es así, que fundaron la capilla de San Francisco en el antiguo edificio catedralicio (1516), con la dotación de suntuosas piezas artísticas⁸, la capilla de la Porciúncula en la iglesia del convento de San Luis el Real (mediados del siglo XVI) y el convento de Nuestra Señora de los Ángeles de franciscanos recoletos (1585).

Más allá de los encargos ex profeso y las donaciones particulares efectuadas durante siglos, las pinturas en cuestión han estado sujetas a los avatares históricos en los que se vio envuelta la institución catedralicia, de manera directa o indirecta, durante los siglos XIX y XX. Distintas circunstancias que fueron continuadas en la mayoría de las ocasiones por una restitución patrimonial de origen diverso, en virtud bien de los fondos provenientes de los inmuebles conventuales —en nuestro caso franciscanos— bien de las donaciones de familias particulares, conscientes de las necesidades perentorias y las pérdidas sufridas en el principal edificio eclesiástico de Málaga. Aunque siempre con el horizonte de mantener un tradicional mecenazgo en

8. Rosario Camacho Martínez y Aurora Miró Domínguez, “Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de don Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga”, *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 93-111; Juan Antonio Sánchez López, “Un mecenazgo renacentista frustrado: la capilla de San Francisco de la catedral de Málaga”, en *El franciscanismo en Andalucía, V y VI curso de verano (I) san Francisco en la cultura y en la historia del arte español* (Córdoba: Cajasar, 2001), 145-178; Ramírez González, *Málaga Seráfica*, 739-790.

forma de valiosos legados, a partir de miembros de ilustres apellidos como los Monsalve, Larios, Grund y Campo Nuevo. En el caso del siglo XIX adversidades históricas como la invasión francesa (1810-1812), la exclaustración (1835) y las desamortizaciones de Mendizábal (1836-1845) y Madoz (1873-1874), propiciaron una disgregación de piezas artísticas pertenecientes, en su mayoría, a conventos de religiosos. Aquellas obras abandonaron su localización primitiva de cara, unas veces, a ser destruidas, otras, escamoteadas para su dispersión en inmuebles parroquiales, también el catedralicio, e incluso requisadas para el uso privado y su consiguiente comercialización⁹. Sin desdeñar, el *modus operandi* de los franceses, que las utilizaron como moneda de cambio con un evidente interés económico, cuando no trasladaron las más meritorias a su país para engrosar los fondos de los museos provinciales¹⁰.

La mayor y más catastrófica campaña contra el patrimonio sacro malagueño tuvo lugar en mayo de 1931. Coincidiendo con la declaración de la II República se acometió sin ningún tipo de reparos el asalto, saqueo y posterior incendio de múltiples iglesias, conventos y capillas, empleándose con saña en la destrucción de obras escultóricas. Sin embargo, hubo una serie de inmuebles religiosos tales como la catedral, santuario de la Victoria, monasterio del Cister y convento de los Ángeles, que por razones de índole diversa no sufrieron daños de consideración en sus dependencias internas. Por desgracia la suerte cambió para el primer templo de Málaga con la entrada de 1937. La utilización del edificio catedralicio para albergar a los refugiados del bando republicano provenientes de la provincia derivó en palpables resultados negativos para su patrimonio artístico¹¹. Ciertamente es que los mayores destrozos recayeron en retablos, desgarrados y despedazados con el objetivo de avivar las hogueras que les servían para cocinar los alimentos y entrar en calor ante el descenso acusado de las temperaturas. Menor incidencia tuvo en los testimonios pictóricos, de los que aprovecharon principalmente los marcos en madera, aunque también algunos bastidores y telas. Con todo, las piezas más significativas en lo que a su calidad se refiere no llegaron a recibir daño y con la vuelta al orden pasaron a compartir espacio con las donadas por familias particulares, en previsión de un

9. Juan Antonio Sánchez López, "Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida", *Boletín de Arte*, no. 22 (2001): 515-516.

10. José Miguel Morales Folguera, "Las sombras de la memoria. Apuntes sobre dos siglos del patrimonio histórico de la iglesia de Málaga. Siglos XIX y XX", en *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga* (Málaga: Junta de Andalucía, 1998), 62-63.

11. Antonio Nadal Sánchez, *Guerra Civil en Málaga* (Málaga: Arguval, 1984), 349-380; Encarnación Barranquero Texeira, *La implantación del Nuevo Estado en Málaga (1937-1939)*, (tesis doctoral) (Málaga: Universidad, 1992).



Fig. 1. Interior de la catedral de Málaga durante las tareas de limpieza y ordenación posteriores a la ocupación de 1937. Fotografía Archivo Temborry de Málaga.

despojo generalizado que no llegó a ser tanto. Por ello, la comisión artística encargada de poner orden y convertir el edificio en una catedral-museo, en su distribución más armónica, sustituyó los retablos arruinados por pinturas de gran formato y distribuyó por otras iglesias malagueñas aquellas que consideraban de menor valía artística (Fig. 1)¹².

En definitiva, las distintas circunstancias esgrimidas dieron forma, pasado el tiempo, a la colección pictórica religiosa que conserva actualmente la catedral, de modo que resulta bastante dificultoso en muchos de los casos, por la confusión generada, descubrir no solo el lugar del que provenían las obras, sino también las condiciones de su hechura, autoría y posterior evolución histórica.

12. Sergio Ramírez González, "La política de restitución patrimonial en la catedral de Málaga tras los sucesos de la Guerra Civil", en *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos* (Murcia: Universidad, 2003), 355-370.

Iconografía franciscana en la pintura de la catedral: el fundador, san Francisco de Asís

El repertorio pictórico franciscano distribuido por las capillas y dependencias de la catedral de Málaga debe partir, por su relevante papel histórico y el atractivo devocional de su figura de flagrante atemporalidad, amén de la cantidad de obras que se le dedican, de las representaciones del fundador de la orden, san Francisco de Asís. La riqueza iconográfica de dicha religión tiene su origen en los relatos biográficos de los iniciadores del movimiento, san Francisco y santa Clara de Asís, acompañados en todo momento de aquellos temas alegóricos y místicos afirmados por ellos mismos desde la experiencia cristiana¹³. Una vida tan prolífica en hechos y matices provocó que el patriarca de la orden fuera representado bajo un amplio abanico de variantes iconográficas, con fundamento en datos históricos contrastados que, en ocasiones, aparecían adornados con tintes legendarios¹⁴.

Asumiendo que la plasmación de su imagen física venía derivada de la detallada descripción de su compañero y biógrafo fray Tomás de Celano, así como de los retratos supuestamente veraces, se crea una apariencia arquetípica en la que se distinguía su rostro largo y ovalado, la piel cetrina, los ojos pequeños y negros, la nariz fina y la barba oscura poco poblada¹⁵. Unas características de la imagen canónica del Padre Seráfico que, pasado el tiempo, ya en la Edad Moderna, quedó codificada por tratadistas como Francisco Pacheco¹⁶. Respecto a las representaciones exentas encuentra un especial predicamento su disposición en actitud penitencial, de la que encontramos una muestra en la sacristía mayor de la catedral de Málaga.

Se trata de una pintura del siglo XVII de formato rectangular con una perceptible estilización adaptada a la figura única y erguida del santo, la cual encuentra acomodo en la orientación de tres cuartos. Es decir, que prescinde de todo elemento contextual en el fondo para converger en su gesto y expresión. Y, para ello, explota hasta casi el límite los contrastes lumínicos tenebristas, en virtud de un fondo en plena penumbra que hace resaltar la

13. Pietro Chiocconi, *San Francesco e l'Arte* (Roma: s. e., 1964); Eliseo Onorati, *Presenza francescana e iconografia di S. Francesco nel Trentino* (Trento: Padres Franciscanos, 1982); George Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan painting* (Florenca: Sansoni, 1952).

14. *Francesco d'Assisi attraverso l'immagine. Museo Francescano, códice 1266* (Roma: Instituto Histórico Capuchino, 1992); Servus Gieben, *Philip Galle's engravings illustrating the life of Francis of Assisi* (Roma: Instituto Histórico Capuchino, 1977).

15. Tomás de Celano, *Vita Prima*, lib. I, cap. 29, 83; Ricardo García Villoslada, *Historia de la Iglesia Católica*, tomo II (Madrid: BAC, 1963), 677-678.

16. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (edición, introducción y notas a cargo de B. Bassegoda i Hugas) (Madrid: Cátedra, 1990), 697-700.

figura modelada —en su gradación— a través del enérgico foco de luz lateral. Principalmente en las manos y el rostro, donde acentúa la actitud quieta y reflexiva derivada de la plena atención sobre el crucifijo que porta en la mano izquierda, en calidad de reflejo de la meditación sobre la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. El hábito marrón con capucho que recrea el de áspera estameña consolida la prevalencia de tonos fríos y apagados, para de esta manera hacer resaltar el cordón al cinto con los tres nudos, referentes a los votos de pobreza, castidad y obediencia, y las llagas de las manos, pies y costado, como secuelas de la estigmatización divina recibida en el monte Alverna. A pesar de los visibles repintes que desvirtúan en parte la estética de la obra se percibe, tal como apunta la profesora Rosario Camacho, una enorme influencia compositiva del pintor cordobés Antonio del Castillo, de modo que podría datarse en las últimas décadas del siglo XVII¹⁷.

Una variante iconográfica de la anterior presenta a san Francisco de Asís acompañado nuevamente con el crucifijo, si bien la mirada perdida de orientación cenital y los brazos cruzados sobre el pecho denotan el arrebató místico en el que se encuentra sumido. Representación asimismo bastante común durante el barroco hispano y que tiene su correspondiente versión de la segunda mitad del siglo XIX en la pintura de la sacristía mayor catedralicia. Se trata de un lienzo encuadrado dentro de la producción de Concepción Cuadra, quien junto a Rafaela Roose constituirían dos de las más sobresalientes figuras femeninas de la pintura malagueña de la época¹⁸. Mujeres que supieron expresar sus profundas convicciones cristianas en las obras pictóricas, localizadas muchas de ellas en la catedral por la estrecha relación mantenida. Ambas tomaron como modelo la estética planteada por Victoria Martín Campos bajo una visión un tanto romántica de la obra de Bartolomé Esteban Murillo. Volcada hacia la pintura religiosa casi de manera exclusiva, Cuadra se decanta, y nuestra pintura es un ejemplo de ello, por la búsqueda de un hondo sentimiento espiritual acentuado por rostros arrobados de mirada nistágmica, boca entreabierta y tez pálida, a determinar en su conjunto por un fuerte contraste lumínico.

En la misma línea del anterior discurre el *San Francisco en oración* localizado en la capilla de la Virgen del Pilar. Obra igualmente circunscrita a las interpretaciones barrocas decimonónicas y que es probable saliera

17. Rosario Camacho Martínez, "Iconografía franciscana en la catedral de Málaga", en *El arte franciscano en las catedrales andaluzas* (Córdoba: Cajasur, 2005), 231.

18. Teresa Sauret Guerrero, "La influencia del academicismo gaditano en la interpretación del romanticismo en la Málaga de la primera mitad del siglo XIX", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, no. 8 (1985): 85-94.

del pincel de Rafaela Roose. No es solo que coincidan las características estéticas con las de su producción, sino que queda probada la implicación personal y familiar de Roose con dicha capilla, incluida la donación de diez pinturas salidas de su mano, entre las que, en principio y según las relaciones documentales, no se hallaba ningún san Francisco de Asís. Debe considerarse que la familia Roose se hizo cargo en 1861 de la restauración y adorno de aquel espacio, a partir de que el cabildo autorizara el depósito en el lugar de los restos mortales del esposo de Rafaela, el conocido comerciante Manuel Sánchez de Quirós¹⁹. Se representa, por tanto, la captación del momento en que san Francisco abandona la lectura del libro para continuar la oración con un gesto de profundo misticismo, esto es, uniendo las manos a la altura del pecho y levantando la cabeza para fijar una expresividad de carácter extático. Ni que decir tiene, que el pronunciado contraste lumínico origina una ambientación propicia para ello.

Con la reforma católica fueron tres los eventos milagrosos que acapararon el grueso de su iconografía, desplazando con ello los entrañables asuntos cotidianos tratados por los artistas medievales y renacentistas. La trilogía seráfica se inició con la indulgencia de la Porciúncula y pasó a completarse con la estigmatización de san Francisco en el monte Alverna y el descubrimiento del cadáver de manos del pontífice Nicolás V. En nuestro caso, nos interesa profundizar en el segundo de estos, de cara a ofrecer luz sobre la representación inserta en la polsera lateral derecha del retablo de Santa Bárbara, en la capilla del mismo título. Un pasaje que relataron los biógrafos Tomás de Celano y san Buenaventura²⁰ y que acaeció cuando san Francisco se encontraba retirado en el eremitorio del monte Alverna, en la Toscana, con ocasión del ayuno practicado en honor de san Miguel arcángel. Allí presenció una aparición milagrosa, en la que pudo distinguir un serafín ardiente con seis alas, de cuyo seno emergía un joven crucificado suspendido en el cielo²¹. Distinguido con ella hasta la muerte, la estigmatización se halló igualmente unida a una enorme cantidad de similitudes constatadas entre el recorrido vital de Francisco y el Mesías, de modo que ocasionó que se tildara al primero con los merecidos sobrenombres de *Alter* y *Signifer Christus*.

19. Eva María Ramos Frendo, "La burguesía malagueña y sus promociones arquitectónicas de carácter religioso y asistencial (II)", *Boletín de Arte*, no. 25 (2004): 441-456.

20. Tomás de Celano, *Vita Prima*, libro II, capítulos 94-96; san Buenaventura, *Leyenda Mayor*, capítulo XIII.

21. Constantino Koser, "La lección del monte Alverna", *Selecciones de Franciscanismo*, no. 11, vol. 4 (1975): 141-153.

La pintura de la catedral de Málaga forma parte del retablo de Santa Bárbara que hiciera bajo híbridas directrices gótico-renacentistas el entallador Nicolás Tiller, quien lo contrató en 1524 con el canónigo y mayordomo de la fábrica, al tiempo que patrono de la capilla, Francisco del Pozo (Fig. 2)²². Por su parte, la policromía de las esculturas corrió a cargo de Jácome de Lobeo y las pinturas de los guardapolvos de Francisco de Ledesma²³. Por tanto, este último sería el encargado de efectuar las ocho tablas con santos situadas en los flancos, cuatro y cuatro, en virtud de una conexión por parejas que las relaciona de manera histórica o simbólica. En el caso concreto de referencia, el vínculo entre san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán, fundadores ambos de las principales órdenes mendicantes surgidas en la Baja Edad Media. De cierta similitud con la agonía de Jesús en Getsemaní y uno de los pasajes narrados por Isaías (6, 1-14), la escena, y así lo apreciamos en la



Fig. 2. Francisco de Ledesma, *Estigmatización de san Francisco de Asís*, h. 1524. Retablo de Santa Bárbara, Catedral de Málaga.

pintura del retablo de Santa Bárbara, suele estar compuesta mediante una acusada diagonal trazada por el serafín crucificado y la figura genuflexa de san Francisco, aquí remarcada por la proyección lineal que hace reproducir, de manera narrativa para su más evidente comprensión, las llagas sangrantes desde el primero al segundo. Acompañado del hermano León, sumido en un

22. Lorenzo Pérez del Campo, "Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara de la catedral de Málaga", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, no. 8 (1985): 77-84.

23. Andrés Llordén Simón, *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)* (Ávila: Editorial Senén Martín, 1959), 18.

profundo sueño y ausente de tan maravilloso acontecimiento, la figura de san Francisco se adecua a un contexto de perfil renacentista, que busca la perspectiva mediante las estructuras arquitectónicas del eremitorio y la utilización de un paisaje natural del gusto leonardesco, de colores fríos y ambiente vaporoso. Algo que contrasta con la búsqueda del naturalismo no del todo alcanzado y la inclusión de la aureola dorada en la cabeza del santo, resabios notorios de la tradición medievalizante²⁴.

Los rigores penitenciales formaron parte del espíritu de los religiosos franciscanos, hasta el punto que el cuerpo no siempre los soportaba. El fundador de la orden no iba a ser menos y, por ello, las flaquezas físicas experimentadas tuvieron que ser aliviadas mediante la intercesión divina. Este tema aparece interpretado en dos obras pictóricas de la catedral de Málaga, en ocasiones confundidas por la historiografía con la escena de la muerte del santo, cuando en realidad hacen referencia ambas a *San Francisco confortado por los ángeles*. Efectivamente el hecho de que no se muestre desnudo como él mismo solicitó en sus últimos momentos, sin acompañamiento de sus primeros discípulos y fuera del ámbito de la celda, impiden el acercamiento de dichas representaciones al acontecimiento postrero de su vida. En realidad, el episodio de la vivificación por parte de ángeles es contado por san Buenaventura en su *Leyenda Mayor* y en el texto de las *Consideraciones sobre las llagas*, con el repetido contexto natural del monte Alverna como bucólico telón de fondo²⁵. Nos cuentan que, estando san Francisco abrumado y debilitado en cierta ocasión por las disciplinas practicadas, las enfermedades que mantenía y los constantes ataques del demonio, quiso reconfortar su alma meditando sobre el gozo que recibían los bienaventurados en la vida eterna. Algo que alcanzó cuando se le apareció un ángel con una viola y comenzó a tocar una suave melodía.

En la sacristía mayor se deposita el primero de los ejemplares, una pintura anónima del siglo XVIII fundamentada en una estampa del mismo siglo perteneciente a los hermanos Klauber, artistas centroeuropeos especializados en grabados de temática religiosa. Dos grandes diagonales, la de san Francisco recostado sobre una roca y abrazando al crucificado y la del ángel con el violín, generan una composición barroca de movimiento ascendente y zigzagueante, suavizado por el contexto natural idílico, suave

24. Alberto Huertas Mamely, "Retablo de Santa Barbara", en *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3, Edad Moderna II (Málaga: CEDMA, 2001), 34-37; Agustín Clavijo García, *Las pinturas de la catedral de Málaga* (memoria de licenciatura) (Granada: Universidad, 1971), 84-91.

25. San Buenaventura, *Leyenda Mayor*, cap. V, 11 y *Consideraciones sobre las llagas*, II.



Fig. 3. Juan Coronado Ruiz, *Juicio Final con san Francisco de Asís*, 1756. Capilla de Santa Bárbara, Catedral de Málaga.

y amable que acentúa la amplia luminosidad que se aplica²⁶. Por tanto, unas condiciones envolventes cercanas a las directrices rococó, en donde que se respira una serena espiritualidad sumida en la armónica conexión de lo terrenal y celestial, con un punto determinante en la música interpretada por el ángel y acompañada por los sonos de los múltiples y exóticos pájaros²⁷.

En la misma línea iconográfica se encuentra la pintura situada en la capilla del Cristo del Amparo, si bien con leves variantes que responden a la libertad con la que la interpreta su anónimo autor. Aunque ha sido datada en el siglo XVII, esta obra está más cercana a las tendencias barrocas dieciochescas vinculadas a las interpretaciones manieristas. Continúa modelos compositivos propios de las estampas que circulaban en la época, si bien prescindiendo del ángel músico con viola de la parte superior —tal vez por

26. Camacho Martínez, "Iconografía franciscana", 230-231.

27. Lorenzo Pérez del Campo y José Luis Romero Torres, *La catedral de Málaga* (León: Editorial Everest, 1986), 35-36.

el formato apaisado elegido— y colocando otros dos a nivel del suelo, que sostienen el cuerpo desfallecido de san Francisco sobre el libro, la calavera y los flagelos, referentes a la mortificación y meditaciones sobre la muerte. No obstante, el foco expresivo se centra en el rostro del santo de Asís, hasta el punto de que, más que desfallecido, pareciera mostrar un rictus expirante o casi cadavérico.

Presencia de san Francisco de Asís tenemos asimismo en una de las reducidas pinturas que se inscriben en el arcosolio que cobija el lienzo de la *Ascensión de Jesucristo*, en la capilla de Santa Bárbara, obra esta última del pintor malagueño Juan Niño de Guevara (h. 1660)²⁸. No obstante, las del arco, 20 en total circunscritas a marcos hexagonales, octogonales y ovals, corresponden a la labor del pintor y dorador Juan Coronado Ruiz, quien las llevó a cabo hacia 1756. En su conjunto, forman parte de un programa dedicado a la biografía de Jesucristo, desde su nacimiento e infancia a la pasión, muerte y resurrección. Entre estas se incluye una representación del *Juicio Final*, donde san Francisco de Asís intercede por las almas del purgatorio (Fig. 3)²⁹. El Padre Seráfico ha sido considerado siempre un santo rescataador de las ánimas del purgatorio, en virtud del relato biográfico incluido en las *Consideraciones sobre las llagas* III. Después de recibir milagrosamente la impresión de las llagas, Cristo le recordó que también compartiría el don de bajar cada año hasta el purgatorio, en el día que se conmemorase su muerte, de cara a librar todas las almas de los miembros de la orden y de sus mayores devotos. Tales prerrogativas, junto a muchas otras ofrecidas por los franciscanos, propiciarían el elevado afán del pueblo por ser enterrados en los complejos conventuales de la orden y ser sepultados con el hábito de sus religiosos.

No es de extrañar, por tanto, la presencia de san Francisco de Asís en la pequeña pintura de la catedral de Málaga, en actitud de lanzar el simbólico cordón que ciñe a la cintura como elemento salvífico de primer nivel. El fundador de la orden se dispone en el estrato celestial, formando parte de una composición triangular que completan la Virgen María, en el extremo opuesto, y la figura central y entronizada de Jesucristo en calidad de juez supremo, al portar la cruz redentora y la espada concerniente a la culpabilidad. Formaciones nubosas, con la inclusión de una implorante ánima y el

28. Agustín Clavijo García, *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII* (Málaga: Universidad, 1998), 105-108; Harold Edwin Wethey, *Juan Niño de Guevara* (Madrid: Real Academia de San Fernando, 1953), 16.

29. *Memoria final de intervención. Lienzo de la Ascensión y arcosolio 1665-1670 / 1756. Juan Niño de Guevara / Juan Coronado Ruiz* (Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2011).

ángel trompetero que reclama a los bienaventurados, separan a este grupo del nivel inferior, donde el colorido cálido originado en el contexto de llamas purificadoras hace distinguir las ánimas desnudas integradas en el purgatorio, de aquellas de los condenados engullidas por la boca de Leviatán. Todo centrado en la presencia del esqueleto relativo a la muerte. A fin de cuentas, una pintura que busca más la narración que el alarde artístico, a través de una pincelada suelta y una sencilla definición.

En la capilla de San Rafael se conserva otro lienzo sobre la *Aparición de la Virgen a san Francisco de Asís*, obra de aceptables dimensiones y tradicionalmente relacionada con la escuela de pintura madrileña del siglo XVII. Esta integra un tema que no se refleja en las biografías oficiales del santo y que tendría su punto de partida en el siglo XV, a modo de representaciones artísticas. En todo caso, la visión queda centrada en el acto de entrega del Niño Jesús a san Francisco, por parte de María. A fin de cuentas, un capítulo que va a tener evidentes trasuntos no solo en santos de la misma orden —caso paradigmático de san Antonio de Padua—, sino también de otros como san Félix de Cantalicio, santa Francisca Romana o el beato Hermann Joseph³⁰. Si analizamos la obra de la catedral, salta a la vista la repetición compositiva a partir de los esquemas utilizados en las más frecuentes representaciones de la estigmatización. Es decir, que dispone a san Francisco en un entorno natural rocoso, marcando una amplia diagonal, de rodillas y con el despliegue de los brazos en señal de acogida. Eso sí, sin las llagas sangrantes distintivas que caracterizaban sus pies, manos y costado. No obstante, llama poderosamente la atención el escaso despliegue del rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo, donde intensos rayos lumínicos y toda una corte de querubines anuncian la presencia divina de la Virgen con el Niño. Una figura mariana totalmente erguida y que, por su acomodo, atavío y atributos, responde a los modelos immaculistas.

Sin duda, la pintura de mayor calidad que atesora la catedral no es otra que la *Virgen del Rosario* de Alonso Cano, situada en la capilla del mismo título. En esta, y junto a otros santos, adquiere cierto protagonismo la figura de san Francisco de Asís, tal y como indicaremos en el análisis iconográfico de la obra. La fecha de ejecución oscila entre 1665 y 1667, en los últimos años de su vida, cuando parece que tiene asiento temporal en Málaga y se le relaciona con el obispo fray Alonso de Santo Tomás. De hecho, se trata de un lienzo encargado por el prelado dominico para su oratorio privado, quien le hace

30. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, vol. 6 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 561.



Fig. 4. Alonso Cano, Detalle de san Francisco y santo Domingo en el lienzo de la *Virgen del Rosario*, h. 1665-1667. Capilla del Rosario, Catedral de Málaga.

reflejar una escena con las advocaciones y personajes a los que profesaba una mayor devoción. Una vez fallecido el obispo, en 1692, la pintura pasó a formar parte del patrimonio catedralicio, como así se atestigua a principios del siglo XVIII cuando deciden colocarle un marco con moldura de madera. Lo que no cabe la menor duda es que se trataba de un encargo de especial empeño, tal como evidencia la alta calidad que presentaban los pigmentos, caso del lapislázuli y el carmesí de la laca de cochinilla, e incluso el tipo de lienzo de lino con motivos en relieve. Para Harold Edwin Wethey es una de las mejores obras de Cano conforme a una armónica y clásica composición, que parte del triángulo superior al que se acogen la Virgen con el Niño y los ángeles, plenos de un suave idealismo, y se completa en la inferior con un círculo cerrado de santos receptores de la entrega del rosario³¹. Nos referimos a las figuras de san Ildefonso de Toledo, santa Teresa de Jesús, santo Tomás de Aquino, santa Catalina de Siena, santo Domingo de Guzmán y san Francisco de Asís, tratados en su conjunto con un naturalismo de enorme emotividad, donde afloran los rasgos más barrocos (Fig. 4).

31. Harold Edwin Wethey, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).

Desde el punto de vista iconográfico Cano propone una importante reflexión que ha derivado en interpretaciones variadas. Partiendo de la tradicional representación de la Virgen del Rosario, con licencias propias del artista, se ha querido ver asimismo un reflejo de la Virgen del Pilar, al asentarse sobre pilares, y una proclama inmaculista derivada de la polémica teórica que se generó en la época³². Sin desdeñar, su calidad de intercesora ante las calamidades que azotaban nuestro territorio en aquellos momentos, en clave franciscana bajo la advocación del Patrocinio de María³³. De cualquier manera, las figuras de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán, sumidas en un fraternal abrazo en la parte central, adquieren un especial significado desde el mismo momento en el que se les hace corresponder con dos columnas traseras, que sirven de apoyo al trono de nubes donde se asienta la Virgen. Desde luego, una verdadera justificación emblemática del papel de ambos fundadores como *Fundamenta Ecclesiae*, por cuanto sus correspondientes órdenes, al crearse, sirvieron para revitalizar la Iglesia en un momento de delicada crisis institucional. Algo que enlaza a su vez con el relato del abrazo entre san Francisco y santo Domingo que nos traslada Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada*.

Los acontecimientos que comenzaron a unir a los patriarcas se remonta al viaje que realizó Domingo de Guzmán a Roma entre 1215-1218, para obtener la aprobación de su orden³⁴. En el transcurso del recorrido experimentó una extraña visión, en la que Cristo pensaba castigar a la humanidad con el lanzamiento de tres lanzas relativas a la avaricia, lujuria y soberbia. En esos momentos, la Virgen María aplacó la ira de su hijo argumentándole que iban a aparecer dos hombres que harían reinar las virtudes de la obediencia, pobreza y castidad. Domingo se reconoció a sí mismo en el sueño como uno de los protagonistas, aunque la otra persona con aspecto de mendigo no le era en absoluto familiar. Pese a todo, al siguiente día el azar quiso que coincidiera en una iglesia con Francisco de Asís, identificado como su compañero en el citado sueño, naciendo entre ambos un compromiso mutuo, con el objetivo de vigorizar la Iglesia y defenderla de todos sus adversarios³⁵.

32. Teresa Sauret Guerrero, "Virgen del Rosario. Alonso Cano", en *Patrimonio cultural de Málaga*, 300-303; Reyes Escalera Pérez, "Virgen del Rosario. Alonso Cano", en *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga* (Málaga: Junta de Andalucía, 1998), 186-187.

33. Juan Antonio Sánchez López, "El Patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la Virgen del Rosario de Alonso Cano", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano* (Madrid: Fundación Argenteria-Visor, 1999), 355-378.

34. Raimondo Spiazzi, *San Domenico di Guzman* (Bologna: Studio Domenicano, 1999).

35. Juan Antonio Sánchez López, "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en *El franciscanismo en Andalucía, I curso de verano san Francisco en la historia, arte, literatura y religiosidad popular* (Córdoba: AHEF, 1997), 242-280.

Santa Clara de Asís, fundadora de la orden de religiosas clarisas

La presencia pictórica de la fundadora de la rama femenina franciscana, la orden clariana, en el espacio catedralicio se limita a una única pintura de cierto interés. En realidad, una pintura sobre tabla del siglo XVI, de reducidas dimensiones, bajo unas directrices estéticas y compositivas propias del primer renacimiento, si bien arrastrando aún reminiscencias retardatarias del último gótico. En este sentido, resulta significativa la aplicación del dorado a elementos como el báculo de abadesa y el ostensorio que porta en ambas manos, así como la sencilla aureola sobre la cabeza. También la utilización de la perspectiva teológica cuando la equipara con la figura femenina orante que la acompaña, en el empleo de una descompensada proporción que facilita un contraste visual, y jerárquico, de una sobre la otra. Justamente este personaje que se expone en actitud orante, de rodillas y con las manos unidas a la altura del pecho, corresponde no tanto con un donante, como se ha indicado en otros estudios, sino más bien con la representación de santa Isabel de Hungría (terciaria franciscana) o, en su defecto, por las similitudes iconográficas con santa Isabel de Portugal (clarisa)³⁶. Los atavíos franciscanos que porta, incluido el cordón con los nudos, y las dos coronas reales, una sobre la cabeza y otra en el suelo, inciden en su calidad de princesa, su austera piedad y su continencia en el matrimonio.

La pintura de la catedral de Málaga reproduce unos modelos anatómicos bastante estereotipados, y de cierta rigidez, que ganan valor en lo contextual por lo que supone en el desarrollo de la historia (Fig. 5). Es decir, un paisaje natural montañoso y algo sombrío, donde se vislumbra parte de la edificación del convento de San Damián, la primera casa de las clarisas a la salida de Asís, en cuya cerca se coloca la fundadora enarbolando un ostensorio³⁷. Más allá de ser una obra de carácter devocional, atemporal y anacrónica por la situación de santa Isabel de Hungría, la escena redundante en un relevante episodio de su biografía. Corría el año 1241 cuando la primera comunidad clarisa se vio asaltada en el templo de San Damián por las tropas sarracenas de Federico II, llegadas directamente de Nocera³⁸. Ante una situación tan delicada, y pese a estar postrada en cama por su enfermedad, Clara decidió salir al encuentro del ejército, tomando para ello una píxide con el Sacramento

36. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, vol. 7 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 122-128.

37. Juan Meseguer Fernández, "Santa Clara de Asís", en *Año Cristiano*, t. III (Madrid: BAC, 1959), 371-376.

38. Jesús Miguel Palomero Páramo, "Iconografía franciscana en España y América", en *Los franciscanos y el Nuevo Mundo* (Sevilla: Guadalquivir, 1992), 135.



Fig. 5. Anónimo, *Santa Clara de Asís con el ostensorio*, siglo XVI. Capilla de San Francisco, Catedral de Málaga.

que milagrosamente les hizo huir de aquel lugar, justo en el momento en que pronunció las palabras ya relatadas en la *Leyenda de santa Clara*: “¿Te place, mi Señor, ieh!, entregar en manos de paganos a tus esclavas inermes, a las

cuales he criado en tu amor? Guarda, Señor, te ruego, a estas tus siervas a las cuales no puedo defender en este trance”³⁹.

Pero el arte, regido por la mentalidad de una todavía incipiente reforma Católica magnificó el hecho y le ofreció mayor valor estético, convirtiendo el citado recipiente en una custodia u ostensorio, que se presenta en ocasiones con todo lujo de detalles. Como ocurre en la pintura de la catedral, donde la custodia repite modelos artísticos propios de la platería renacentista; esta se adereza simbólicamente con el anagrama de Jesús y la figura bendicente del Niño Jesús, rememoración de las teorías cristológicas bonaventurianas y evocación de la “voz como de infantilillo” que habló a santa Clara en dicho acontecimiento. A pesar de que la historia se tergiversó en exceso respecto a los testimonios de los testigos directos, adquirió una enorme difusión desde el siglo XV con las sucesivas ediciones del *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel.

El predicador san Antonio de Padua

San Antonio de Padua se constituye como el religioso franciscano que mayor aceptación ha alcanzado en la cultura y religiosidad popular, principalmente desde que Inocencio XIII declarase su fiesta de precepto en 1722, a instancias de Felipe V. Por ello, es más que habitual que sus representaciones artísticas alcanzaran una gran difusión en todos los ámbitos, en el religioso y civil, el público y privado, siempre conectado a sus reconocidas dotes taumatúrgicas. De ahí, que multiplique su presencia en los testimonios pictóricos de la catedral de Málaga, ciñéndose siempre al más célebre de los milagros protagonizados, la aparición del Niño Jesús, que se constituyó desde la Edad Moderna en su imagen canónica desde el punto de vista artístico. Cuenta su biografía que, una vez establecido plenamente en Italia, tras asistir en Asís al capítulo de Pentecostés de 1221 y ejercer vida eremítica en Montepaolo, comprendió que su vocación se encaminaba hacia la vida activa y apostólica, decidiendo partir a Francia para predicar contra la herejía albigense⁴⁰.

Camino de la ciudad de Limoges le aconteció un suceso maravilloso que marcó para siempre su trayectoria vital. Así mientras oraba en la habitación generosamente ofrecida por un posadero se vio sorprendido con la

39. *Leyenda de santa Clara*, 23.

40. Luis Arnaldich, “San Antonio de Padua”, en *Año Cristiano*, t. II (Madrid: BAC, 1959), 634-641; Lázaro Iriarte, “El otro san Antonio de Padua”, *Selecciones de franciscanismo*, no. 70, vol. 24 (1995): 71-85; Octavio Luna, *La encarnación y la pasión de Jesucristo en los sermones de san Antonio de Padua* (Roma: Pontificium Athenaeum Antonianum, 2003).

presencia del Niño Jesús, el cual descendió diligente hasta el estrato mundano para dialogar largo rato con el religioso y concederle numerosas caricias. Como puede suponerse el sorprendente episodio suscitó todo tipo de versiones con variadas particularidades, entre ellas la del cronista franciscano fray Damián Cornejo⁴¹. De este modo, ni el nombramiento como ministro provincial de Romaña ni el remate de la composición de sus obras literarias, le marcaron tanto como haber acogido en cuerpo mortal la presencia divina.

Las obras pictóricas dedicadas a san Antonio de Padua en la catedral de Málaga cubren el referido episodio desde su plena contextualización, con un carácter más

escenográfico y narrativo, a la versión más sintética y devocional, a la par que sensiblera, centrada en las figuras de san Antonio y el Niño Jesús. Del primer grupo sobresale la obra que ejecutase Diego de la Cerda a principios del siglo XVIII y que forma parte del patrimonio artístico depositado en la capilla de la Virgen del Pilar. Diego de la Cerda fue de los más destacados pintores de la Málaga del Setecientos, pese a que todavía queda mucho por descubrir desde el punto de vista biográfico y profesional. Esta *Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua* forma pareja en la misma capilla con la *Aparición de san José con el Niño a santa Teresa de Jesús*, y parece pertenecer a la etapa



Fig. 6. Diego de la Cerda, *Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua*, principios del siglo XVIII. Capilla de la Virgen del Pilar, Catedral de Málaga.

41. Damián Cornejo, *Crónica Seráfica. Vida de san Francisco y de sus primeros discípulos* (Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1682).

en la que no había alcanzado aún su madurez artística. En otras palabras, una representación que adolece de errores en la definición del dibujo y en la que patentiza la influencia recibida de su presunto maestro, Juan Niño de Guevara, y de Bartolomé Esteban Murillo⁴².

La composición viene marcada por la diagonal que traza la figura genuflexa de san Antonio, junto a varios libros que aluden a su sabiduría en las Sagradas Escrituras, con continuidad en el Niño Jesús asentado sobre el globo terráqueo, dentro de un llamativo rompimiento de gloria rodeado de escorzados querubines, uno de ellos con las azucenas relativas a la pureza del santo (Fig. 6). Un fondo de celaje luminoso y perspectívico ofrece amplia cabida en el flanco izquierdo a una escena complementaria, donde se dispone a san Antonio Abad anciano, ataviado con túnica y escapulario pardo y capa blanca, y portando el bastón con cruz potenziada —Tau— de la que cuelga la esquila, siendo atormentado y tentado por los demonios que se manifiestan en forma de fieros animales surgidos del fuego⁴³. Un episodio que acaeció durante su retiro penitencial en el desierto y que encontraría difusión en la Edad Media a través de la *Leyenda Dorada*. Resulta cuanto menos extraña la conjugación en la misma pintura de ambos personajes, partiendo de la premisa de su evidente anacronismo. Más allá del interés devocional que pudieran trasladar al artista los mecenas de la obra, puede encontrarse un punto de unión en la naturaleza de santos antipestosos de ambos, al tiempo que comparten en la aparición de Jesús el punto culminante de las respectivas historias; en la de san Antonio de Padua para departir afablemente, en la de san Antonio Abad para socorrerlo ante la amenaza de los demonios⁴⁴.

Otras versiones pictóricas de la catedral trasladan la escena hasta el ámbito del estudio, con el santo en actitud de leer, para cerrar más la composición y adaptarse, de paso, a lo que narran las fuentes biográficas oficiales. En la sacristía mayor se localiza una de ellas del siglo XVIII que, a pesar de los modelos figurativos estereotipados, resulta efectista en virtud de la diagonal delineada por san Antonio y el Niño Jesús, la extensión del rompimiento de gloria, la presencia masiva de ángeles y querubines, y los contrastes lumínicos⁴⁵. En este caso, juegan un papel residual atributos como los libros —donde debía asentarse la figura del Niño Jesús— y la rama de azucenas, asociados

42. Agustín Clavijo García, *La pintura barroca en Málaga y su provincia* (Málaga: Universidad, 1993), 1048-1051.

43. Cristóbal de Medina Conde, *Descripción de la santa iglesia catedral de Málaga desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785* (Málaga: Imprenta del Correo de Andalucía, 1878), 156-157.

44. Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos* (Madrid: Istmo, 2003), 29-33; Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, 116-117.

45. Camacho Martínez, "Iconografía franciscana", 233.

todos ellos a la mesa con el paño rojo. De mejor pincel es la pintura perteneciente al museo catedralicio. Fechada en el siglo XVII repite el esquema descrito con anterioridad, si bien abundando en el alejamiento de los modelos idealizados, sobre todo el de san Antonio que se percibe claramente como un retrato al natural. El carácter barroco de la representación queda patente asimismo en la inclusión de cortinajes y el acertado estudio del bodegón sobre la mesa, donde aparte de los libros y azucenas se disponen la calavera y el tintero con pluma. Directrices similares, aunque con una importante reducción de su calidad, que se continúan en la obra del siglo XIX sita en la capilla de la Virgen de los Reyes y que ha sido donada en fechas recientes.

Otras piezas que responden a dicha iconografía se centran en el abrazo mutuo entre los personajes, con un carácter más sentimental, y prescinden de toda contextualización para dar paso a fondos neutros y sumidos en la penumbra. Es precisamente lo que comprobamos en la pintura del siglo XVII depositada en la sacristía mayor, un lienzo de estrecho formato vertical que hace pareja con el de *San Francisco de Asís penitente* ya estudiado. En este se expone a san Antonio de cuerpo entero y erguido, desplegando un ritmo sinuoso y ascensional que acrecienta su estilizado canon. Sostiene en la mano derecha la figura desnuda del Niño Jesús, mientras en la izquierda porta la palma del martirio que intentó sufrir en África, y que finalmente no alcanzó, la rama de azucenas relativas a su pureza virginal y las rosas que aúnan la doble simbología anterior. La capilla del Rosario conserva una considerable cornucopia dieciochesca, la cual fue donada a la catedral en 1768 por el racionero José Poncero. En esta se fijan cuatro pinturas; la más interesante un *San Juan Bautista* adscrita por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez a Juan Bautista Maíno. Por otro lado, un *San José*, una *Virgen de Belén* y un *San Antonio con el Niño Jesús*, este último objeto de nuestro estudio. Se trata de una obra de aceptable calidad artística provista de figuras tiernas y dulcificadas que proporcionan cierto ritmo gestual, bajo el impulso del movimiento balanceante del niño recostado sobre los brazos del santo. De nuevo en la sacristía se cuelga otra pintura de reducido tamaño tradicionalmente adscrita a la escuela italiana del siglo XVII. Una interpretación de enorme emotividad circunscrita a los rostros de ambos protagonistas, cuyo abrazo y franca mirada van directos a despertar lo afectivo en el espectador, utilizando la serenidad y la dulzura. Algo en lo que influyen no solo las redondeces anatómicas, sino también el correcto tratamiento lumínico de amplios contrastes.

Por último, y al hilo de la organización compositiva de la postrera pieza, no podemos obviar la versión del tema llevada a cabo por el pintor Juan



Fig. 7. Juan Niño de Guevara, *Aparición del Niño Jesús a san Antonio de Padua*, siglo XVII. Cancel del Sol, Catedral de Málaga.

Niño de Guevara (siglo XVII) para un particular y que, pasado el tiempo, se integró en el retablo de la zona del crucero sur, junto al cancel del Sol⁴⁶. Todo ello, responde a la iniciativa del arcediano de Ronda Juan Rufino de Cuenca, quien en 1782 solicita permiso para erigir el retablo y encarga al pintor Manuel Muriel el diseño y adaptación de varias pinturas de Niño de Guevara⁴⁷. A saber, una de mayor tamaño de *San Miguel Arcángel* y las más pequeñas de *San Pedro apóstol*, *Virgen del Regalo* y la ya mencionada de *San Antonio con el Niño*. Nos hallamos ante una pieza de la primera época del autor, donde hace prevalecer un correcto dibujo de contornos y unos tonos terrosos predominantes, que junto al preciso claroscuro acaba desdibujando el hábito del fraile (Fig. 7). Sin duda, los aspectos más sobresalientes son la definición naturalista del rostro de san Antonio y el juego de entusiastas miradas, en consonancia con el movimiento del Niño Jesús, asentado sobre nubes, en actitud de arrojarle a los brazos del hermano franciscano.

46. Llordén Simón, *Pintores y doradores malagueños*, 217-218.

47. Clavijo García, *Juan Niño de Guevara*, 83-84.

Otros santos franciscanos

El repertorio temático franciscano se completa con las representaciones pictóricas, más puntuales, de otros santos pertenecientes a la misma orden. Con independencia de los fundadores, y del célebre predicador san Antonio de Padua, el cosmos franciscano contó con otros referentes con nombre propio. Es el caso de Giovanni de Fidanza, oriundo de la ciudad de Bagnoregio, más conocido posteriormente como san Buenaventura, el "Doctor Seráfico"⁴⁸. Su curación milagrosa aún siendo niño, por parte de san Francisco, le llevó más adelante a ingresar en la orden de Frailes Menores, dedicando gran parte de su vida al cultivo del saber, lo que le proporcionó la oportunidad de ser profesor de la universidad de la Sorbona y fundar la escuela teológica que sentaría los cimientos de la mística franciscana. Elegido ministro general de la orden en el capítulo general de Roma de 1257, fue hombre de confianza de varios pontífices y moderó el concilio ecuménico de Lyon, esencial para la unión y concordia con la Iglesia griega, lo que le valió para que Gregorio X lo nombrase cardenal-obispo de Albano.

Aparte del *San Leandro y san Buenaventura* de la capilla del Sagrado Corazón, copia del siglo XVIII del original que hiciera Bartolomé Esteban Murillo, donada a la catedral por la duquesa de Parcent en 1936, cabe analizar con más detenimiento la dedicada a *San Buenaventura y santo Tomás de Aquino* de la capilla de la Virgen del Pilar. Debe considerarse al respecto que la conjugación artística entre los religiosos franciscano y dominico, brillantes pensadores ambos, se remonta a la etapa estudiantil en la universidad de París, donde coincidieron protagonizando recordados episodios. Entre ellos, la entrevista en la que santo Tomás le preguntó sobre las fuentes bibliográficas que utilizaba para el conocimiento de Dios. La respuesta de san Buenaventura fue de lo más elocuente al señalar la figura del Crucificado como único fundamento de su ciencia. El momento álgido de la acción es el escogido por el anónimo autor de la pintura catedralicia, de cara a escenificar la referida historia. Una obra de ambiente vaporoso y barroca escenografía determinada por el rompimiento de gloria, cuyo torrente de luz genera un contexto de profunda espiritualidad. Pero por encima de todo se exalta la figura de san Buenaventura, el cual —definido por la muceta cardenalicia— se muestra erguido sobre gradas en el centro y en actitud de escribir, mientras contempla el crucifijo que aparece por detrás de los cortinajes. Los movidos querubines de amplios escorzos descienden hasta el estrato terrenal para

48. Stefano M. Pellegrini, *San Bonaventura nella sua città* (Bagnoregio, 1973), 17-70; Leonardo Lemmens, *Vida de san Buenaventura* (Barcelona: Obra Franciscana, 1921).



Fig. 8. Anónimo, *San Bernardino de Siena predicando*, siglo XVIII. Museo catedralicio de Málaga.

sostener el libro y tintero, así como para coronarlo con rosas aquí incluidas como símbolo de reconocimiento y gozo celestial. En un segundo plano, caracterizado por los hábitos dominicos y el sol radiado sobre el pecho, se vislumbra a santo Tomás de Aquino oculto tras una monumental pilastra, en calidad de coprotagonista y testigo del episodio.

El museo catedralicio conserva una pintura que se expone rotulada como de *San Juan de Capistrano*, cuando en realidad representa a su maestro *San Bernardino de Siena*. Un error que queda, en parte, justificado por el hecho de compartir atavío y atributos, aunque tenemos los recursos iconográficos suficientes para poder distinguirlos, entre estos su característico aspecto físico. Considerado el más célebre predicador del siglo XV, el llamado "místico sol", san Bernardino de Siena, dedicó su vida a ensalzar el Nombre de Jesús, que solía llevar inscrito en una tabla para mostrarlo a los fieles al finalizar la alocución, en pro de su culto: *In nomine Jesu omnia verba mea locutus sum*⁴⁹. La obra malagueña, de carácter narrativo, paisaje urbano perspectivico y poco cuidado estudio anatómico, dispone al santo predicando al pueblo en

49. Vittorino Facchinetti, *S. Bernardino da Siena. Místico sole del secolo XV* (Milán: Lega Eucaristica, 1933); Paolo Thureau-Dangin, *Un predicatore popolare italiano dei tempi del Rinascimento: San Bernardino da Siena (1380-1444)* (Siena: Edit. S. Bernardino, 1897).

una idealizada plaza del Campo de Siena, a partir de la inspiración del crucifijo que porta en la mano (Fig. 8). El hábito franciscano, con el cordón de los nudos ceñido a la cintura, denota cierta rigidez en su adaptación al cuerpo y queda marcado a la altura del pecho por el característico sol, en este caso sin el anagrama de Jesús. La colocación entre el público de un hombre con una llaga en el brazo, portando a un niño desnudo, lleva a pensar en una escena complementaria a relacionar con alguno de los numerosos milagros protagonizados por el santo.

Pese a su escasa formación académica, los hermanos franciscanos legos fueron los más fieles seguidores del *Poverello* de Asís en su espíritu de pobreza, humildad y sencillez, encontrando a uno de sus principales modelos en personajes de la talla de san Diego de Alcalá. Nacido en San Nicolás del Puerto (Sevilla) en 1389, iba a ser el primer andaluz canonizado a pesar de ejercer funciones tan modestas como las de hortelano, limosnero y enfermero⁵⁰. Residió en varios conventos franciscanos de España e Italia siempre con la incuestionable misión de evangelizar a idólatras, defender a indígenas y socorrer a enfermos. Este humilde personaje, que entregó su vida y esfuerzos por los más necesitados, protagonizó una serie de casos de origen extraordinario que tuvieron su traslación al arte. Sin embargo, es su representación exenta la que más se repite mediante la imagen del santo abrazando una cruz de grandes dimensiones, en evocación del instante de su muerte en que pronunció, sin haber estudiado nunca latín, las siguientes palabras: "*Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera*". Iconografía a la que se acoge la pintura anónima del siglo XVIII depositada en la capilla de San Julián de la catedral de Málaga, donde el fraile, de medio cuerpo y sobre fondo neutro, muestra una actitud arrobada e implorante, conforme a las expresivas manos unidas a la altura del pecho y el concentrado rostro de profunda mirada cenital. El atributo distintivo, la sobria y despejada cruz, se orienta inclinada entre los brazos. En definitiva, una obra de corte devocional y efectista a priori, pero con deficiencias técnicas relativas al tratamiento del dibujo y de la luz.

Otro de los insignes personajes de la orden franciscana fue el reformador san Pedro de Alcántara⁵¹. Durante su trayectoria religiosa se distinguió

50. Palomero Páramo, "Iconografía franciscana", 137; Lucio María Núñez, "Documentos sobre la curación del príncipe D. Carlos y la canonización de san Diego de Alcalá", *Archivo Ibero-Americano*, año I, no. 6 (1914): 424-446.

51. Antonio de Huerta, *Historia y admirable vida del glorioso padre san Pedro de Alcántara* (Madrid: Viuda de Diego Díaz de la Carrera, 1669); José Álvarez Alonso, "San Pedro de Alcántara, reformador de la orden franciscana", *Santuario*, no. 123 (1998): 26-30.

por exhibir una estricta observancia y un rigorismo extremo envuelto de una más que considerable austeridad, siempre con la idea de volver a la primitiva observancia de la regla. A mediados del siglo XVI los pontífices Julio III y Pablo IV le concedieron las licencias para iniciar una reforma, que tuvo su punto de partida en el convento del Pedroso. Por otro lado, alcanzó la gloria literaria con la obra *Tratado de la oración y meditación*, cuyos versos fueron atribuidos a una revelación divina y respaldados por su amiga, la reformadora carmelitana santa Teresa de Jesús. El lienzo anónimo del siglo XVIII situado junto al cancel de las Cadenas de la catedral continúa las directrices compositivas, con leves variantes, establecidas por Lucas Ciamberlano en un grabado de 1620⁵². Se acomoda, por tanto, sentado en la soledad de la celda y en actitud de escribir el *Tratado de la oración* apoyado sobre las piernas, en tanto gira la cabeza para recibir la inspiración de la paloma del Espíritu Santo. A causa de las fuertes disciplinas padecidas, su imagen presenta una fisonomía seca y raquítica en consonancia con la sencillez de la celda y el acompañamiento de motivos penitenciales como los flagelos y la calavera.

Dentro de la orden tercera de penitencia despuntaron personajes de un alto calado humano y espiritual. Ratificada en 1221 por el cardenal Hugolino, esta ramificación de la religión franciscana surgió con la renovación producida entre los seculares a raíz de las predicaciones de san Francisco⁵³. Pese a su importancia, la presencia de terciarios laicos y regulares en ciclos artísticos franciscanos tiene a san Luis rey de Francia (Luis IX) y santa Isabel de Hungría, ambos de origen real, entre sus grandes exponentes. Estos se hallan representados en reducidas pinturas de la catedral de Málaga. La primera, del siglo XVIII y ubicada en la capilla de San José, incide en el carácter real del personaje mediante su elegante acomodo y las galas de su atavío, donde se repiten las flores de lis, también en la cartela inferior portadas por querubines, relacionadas tradicionalmente con la corona francesa. La espada empuñada sugiere la defensa de la célebre reliquia que porta en una bandeja, la verdadera corona de espinas de Jesucristo, la cual adquirió en 1239 al emperador Balduino II y para la que construyó la Sainte Chapelle de París. Justamente el eco sagrado de la reliquia dentro de la escena lo pone el rompimiento de gloria al que se ciñe la diagonal compositiva de la escena, sirviendo a su vez para aumentar el dramatismo en función del contraste lumínico.

52. Salvador Andrés Ordax, *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara* (Ávila: Diputación Provincial, 2002) y "Observaciones en torno a la iconografía de san Pedro de Alcántara: la caracterización del grabador Lucas Ciamberlano", en *El franciscanismo en Andalucía, IV curso de verano san Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana* (Córdoba: Cajasur, 2000), 189-204; Andrés de Sales Ferri Chulio y Donato Mori, *San Pedro de Alcántara en el arte europeo* (Valencia: Imprenta de Luis Palacios, 2003).

53. Anónimo de Perusa, 41; *Leyenda de Perusa*, 74 y *Floreccillas*, 16.



Fig. 9. Anónimo, *San Francisco Solano tocando el violín*, siglo XVIII. Archivo histórico de la Catedral de Málaga.

Al siglo XIX corresponde el lienzo de *Santa Isabel de Hungría* conservado en la sala de administración de la catedral. Una sencilla pintura de formato rectangular, si bien adaptando pictóricamente la efigie de la santa a un óvalo central. Tanto en esta solución como en la interpretación facial del personaje, de concentrado rictus y mirada caída, amén de su delicada belleza y apagados colores, se acerca a los modelos barrocos creados por Bartolomé Esteban Murillo. En concreto, la interpretación que se hace del rostro reflejado en la obra de *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1672) del hospital de la Caridad de Sevilla. Su identificación pasa de nuevo por los ropajes franciscanos, al igual que atributos como la corona y el cetro concernientes a su condición real.

La orden franciscana se mantuvo en primera línea y jugó un papel de suma relevancia en la evangelización del Nuevo Mundo. Entre los misioneros destacó el cordobés, natural de Montilla, san Francisco Solano (1549-1610). Con su traslado en 1589 al continente americano integrado en la escuadra del virrey García Hurtado de Mendoza, asumió las misiones de predicación, conversión de indígenas y fundaciones conventuales, en un extenso recorrido que lo llevo por tierras de Colombia y Panamá. La pintura dedicada a san Francisco Solano, sita en el archivo histórico de la catedral, pone el acento justamente en las misiones desempeñadas en el continente americano, donde utilizaba la música de un violín para persuadir a los indígenas⁵⁴. No obstante, cabe indicar que la obra centra las miras en el religioso tocando el violín sin la presencia habitual de los nativos, aquí sustituida en un segundo plano por la figura dormida de otro fraile, en lo que sería una interpretación compositiva del célebre acontecimiento de la estigmatización de san Francisco centrada en el hermano León (Fig. 9). En resumidas cuentas, un lienzo dieciochesco de dulcificados modelos y ambiente vaporoso, donde el paisaje bucólico integra una buena cantidad de pájaros atraídos por tan sugestivos sonos, al tiempo que le imprimen un carácter exótico a la escena.

Pintura alegórica

En este apartado tiene cabida la pintura sobre tabla del siglo XVI expuesta en el museo catedralicio y alusiva a la *Genealogía de la orden franciscana*⁵⁵.

54. *Compendio della vita del beato Francesco Solano minore osservante dell'ordine di S. Francesco* (Roma: Angelo Bernabò, 1675); José Tudela, "San Francisco Solano", en *Diccionario de historia de España*, tomo II (Madrid: Revista de Occidente, 1952), 1198-1199.

55. Juan Antonio Sánchez López, "Genealogía de la orden franciscana", en *Patrimonio cultural de Málaga*,

Esta obra, estudiada por el catedrático Juan Antonio Sánchez López, asume ciertas reminiscencias manieristas en cuanto al canon alargado de las figuras, el marcado dibujo y las frías tonalidades utilizadas. Sin embargo, va a ser su trascendencia iconográfica la que acapare nuestra atención, en virtud de la integración que hace de los temas del Árbol de Jesé y Cristo como fuente de vida. Todo ello, bajo la óptica franciscana en la que, tomando como apoyo el texto de san Buenaventura *Sacramentum ligni vitae*, se incide en la equiparación de Jesucristo con san Francisco de Asís como punto de partida. De ahí, que en la base de la representación pictórica se disponga al fundador muerto rodeado de numerosos religiosos, brotando de su

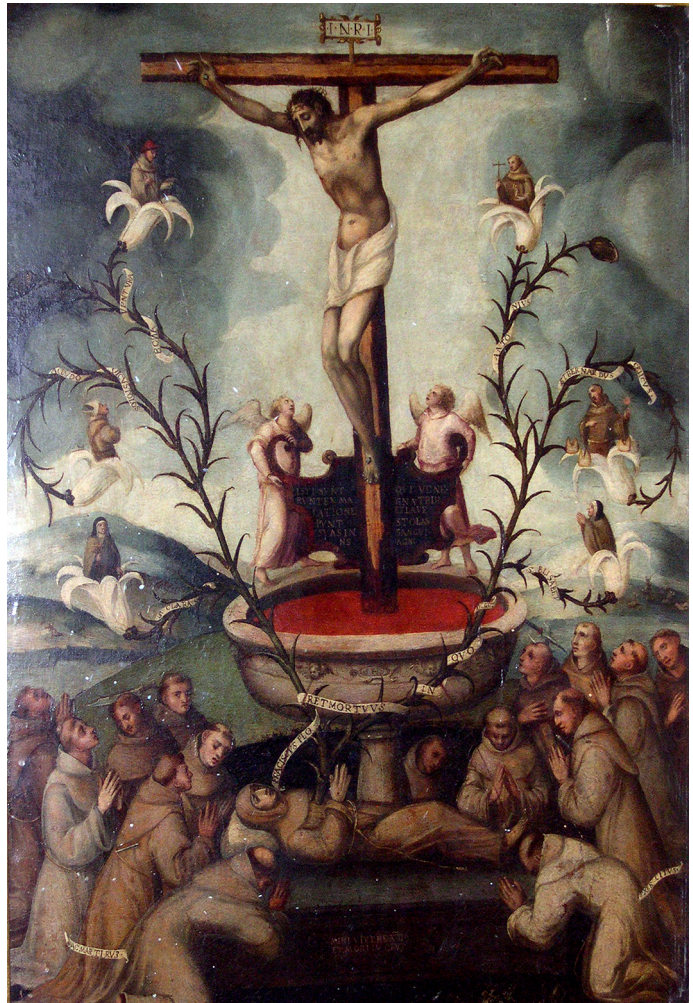


Fig. 10. Anónimo, *Genealogía de la orden franciscana*, siglo XVI. Museo catedralicio, Catedral de Málaga.

cuerpo las ramificaciones de azucenas de donde surgen los personajes más destacados de la orden, reconocidos por sus atributos y filacterias. En la parte superior central Cristo crucificado se asienta sobre una fuente a modo de cáliz con la sangre que emana de las cinco llagas, emblema identificativo, recordemos, de la religión instituida por el *Poverello* de Asís. Leyendas variadas en la superficie pictórica aluden a la filosofía martirial, evangelizadora y asistencial de la familia franciscana (Fig. 10)⁵⁶.

272-273.

56. Sánchez López, "Iconografía franciscana en Andalucía", 271-272.

A modo de conclusión

Resulta curioso comprobar, una vez leído el presente trabajo, cómo todavía hoy, en pleno siglo XXI, quedan aspectos artísticos por desentrañar en las catedrales levantadas durante la Edad Moderna. Tal vez la historiografía tradicional haya abundado en los principales y más notorios testimonios patrimoniales, ofreciendo un tanto la espalda a aquellos que no estaban incluidos en ese primer nivel y, además, carecían de autor registrado. Es lo que ha ocurrido con la pintura de temática franciscana, que a pesar de los estudios parciales a los que se ha podido someter, más formal que otra cosa, precisaba de una profundización iconográfica necesaria para su comprensión. Cierto es que el origen de tales obras es bastante diverso, como así lo serían también las circunstancias que rodearon su encargo o traslado al inmueble catedralicio. Pero todas ellas, algo menos de 30 en su número total, continúan manteniendo una enorme cohesión en cuanto a las devociones más carismáticas de la orden.

Bibliografía

- Álvarez Alonso, José. "San Pedro de Alcántara, reformador de la orden franciscana". *Santuario*, no. 123 (1998): 26-30.
- Andrés Ordax, Salvador. "Observaciones en torno a la iconografía de san Pedro de Alcántara: la caracterización del grabador Lucas Ciamberlano". En *El franciscanismo en Andalucía, IV curso de verano san Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana, 189-204*. Córdoba: Cajasur, 2000.
- . *Arte e iconografía de san Pedro de Alcántara*. Ávila: Diputación Provincial, 2002.
- Barranquero Texeira, Encarnación. "La implantación del Nuevo Estado en Málaga (1937-1939)". Tesis doctoral. Málaga: Universidad, 1992.
- Camacho Martínez, Rosario. "Iconografía franciscana en la catedral de Málaga". En *El arte franciscano en las catedrales andaluzas*, dirigido por Manuel Peláez del Rosal, 227-245. Córdoba: Cajasur, 2005.
- Camacho Martínez, Rosario, y Miró Domínguez, Aurora. "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de don Luis de Torres, arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga". *Boletín de Arte*, no. 6 (1985): 93-111.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003.

- Clavijo García, Agustín. *Las pinturas de la catedral de Málaga* (memoria de licenciatura). Granada: Universidad, 1971.
- . *La pintura barroca en Málaga y su provincia*. Málaga: Universidad, 1993.
- . *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.
- Compendio della vita del beato Francesco Solano minore osservante dell'ordine di S. Francesco*. Roma: Angelo Bernabò, 1675.
- Cornejo, Damián. *Crónica Seráfica. Vida de san Francisco y de sus primeros discípulos*. Madrid: Viuda de Juan García Infanzón, 1682.
- Chioccioni, Pietro. *San Francesco e l'Arte*. Roma: S.E., 1964.
- Escalera Pérez, Reyes. "Virgen del Rosario. Alonso Cano". En *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga*, coordinado por Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, 186-187. Málaga: Junta de Andalucía, 1998.
- Facchinetti, Vittorino. *S. Bernardino da Siena. Mistico sole del secolo XV*. Milán: Lega Eucarística, 1933.
- Ferri Chulio, Andrés de Sales y Mori, Donato. *San Pedro de Alcántara en el arte europeo*. Valencia: Imprenta de Luis Palacios, 2003.
- Francesco d'Assisi attraverso l'immagine. Museo Francescano, códice 1266*. Roma: Instituto Histórico Capuchino, 1992.
- Galisteo Martínez, José, y Sánchez López, Juan Antonio. "Lo que pudo ser y no fue. Escultores y presencias hispalenses en la Málaga del primer tercio del siglo XVII". En *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, coordinado por Antonio Urquizar Herrera y Alberto Villar Movellán, 261-280. Córdoba: Universidad, 2003.
- García Villoslada, Ricardo. *Historia de la Iglesia Católica*, tomo II. Madrid: BAC, 1963.
- Gieben, Servus. *Philip Galle's engravings illustrating the life of Francis of Assisi*. Roma: Instituto Histórico Capuchino, 1977.
- Guede y Fernández, Lisardo. *Historia de Málaga III. Episcopologio*. Málaga: Graficasa, 1996.
- Huerta, Antonio de. *Historia y admirable vida del glorioso padre san Pedro de Alcántara*. Madrid: Viuda de Diego Díaz de la Carrera, 1669.
- Iriarte, Lázaro. "El otro san Antonio de Padua". *Selecciones de franciscanismo*, no. 70, vol. 24 (1995): 71-85.
- Kaftal, George. *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan painting*. Florencia: Sansoni, 1952.

- Koser, Constantino. "La lección del monte Alverna". *Selecciones de Franciscanismo*, no. 11, vol.4 (1975): 141-153.
- Lemmens, Leonardo. *Vida de san Buenaventura*. Barcelona: Obra Franciscana, 1921.
- López, Atanasio. "Los obispos de Málaga en el siglo XV". *Mauritania*, año XII, no. 134 (1939): 230-232.
- Luna, Octavio. *La encarnación y la pasión de Jesucristo en los sermones de san Antonio de Padua*. Roma: Pontificium Athenaeum Antonianum, 2003.
- Llordén Simón, Andrés. *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Editorial Senén Martín, 1959.
- Medina Conde, Cristóbal de. *Descripción de la santa iglesia catedral de Málaga desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga: Imprenta del Correo de Andalucía, 1878.
- Memoria final de intervención. Lienzo de la Ascensión y arcosolio 1665-1670 / 1756. Juan Niño de Guevara / Juan Coronado Ruiz*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2011.
- Meseguer Fernández, Juan. "Santa Clara de Asís". En *Año Cristiano*, t. III, 371-376. Madrid: BAC, 1959.
- Mondéjar Cumpián, Francisco. *Obispos de la Iglesia de Málaga* (obra póstuma ordenada, completada y anotada por Vidal González Sánchez con la colaboración de Wenceslao Soto Artuñedo). Córdoba: Cajasur, 1998.
- Morales Folguera, José Miguel. "Las sombras de la memoria. Apuntes sobre dos siglos del patrimonio histórico de la iglesia de Málaga. Siglos XIX y XX". En *El esplendor de la memoria. El arte de la iglesia de Málaga*. Málaga: Junta de Andalucía, 1998, 62-67.
- Nadal Sánchez, Antonio. *Guerra Civil en Málaga*. Málaga: Arguval, 1984.
- Núñez, Lucio María. "Documentos sobre la curación del príncipe D. Carlos y la canonización de san Diego de Alcalá". *Archivo Ibero-Americano*, año I, no. 6 (1914): 424-446.
- Onorati, Eliseo. *Presenza francescana e iconografia di S. Francesco nel Trentino*. Trento: Padres Franciscanos, 1982.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura* (edición, introducción y notas a cargo de B. Bassegoda i Hugas). Madrid: Cátedra, 1990.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel. "Iconografía franciscana en España y América". En *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla: Guadalquivir, 1992, 131-159.

- Pellegrini, Stefano M. *San Bonaventura nella sua città*. Bagnoregio, 1973.
- Pérez del Campo, Lorenzo. "Nicolás Tiller y el retablo de Santa Bárbara de la catedral de Málaga". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, no. 8 (1985): 77-84.
- Pérez del Campo, Lorenzo y Romero Torres, José Luis. *La catedral de Málaga*. León: Editorial Everest, 1986.
- Ramírez González, Sergio. "La política de restitución patrimonial en la catedral de Málaga tras los sucesos de la Guerra Civil". En *El comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*, coordinado por Germán Antonio Ramallo Asensio, 355-370. Murcia: Universidad, 2003.
- . *Málaga Seráfica. Arquitectura, patrimonio y discurso simbólico de los conventos franciscanos (1485-1835)*, (tesis doctoral). Málaga: Universidad, 2006.
- Ramos Frendo, Eva María. "La burguesía malagueña y sus promociones arquitectónicas de carácter religioso y asistencial (II)". *Boletín de Arte*, no. 25 (2004): 441-456.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. vols. 6 y 7. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Reder Gadow, Marion. "¿Commemoración política o religiosa? La fiesta de san Luis en Málaga". En vol. 1 de *Religión y cultura. Actas del II Congreso sobre religiosidad popular*, coordinado por Salvador Rodríguez Becerra, 637-646. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.
- Rodríguez Marín, Francisco José. *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga: Arguval, 2000.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística". En *El franciscanismo en Andalucía, I curso de verano san Francisco en la historia, arte, literatura y religiosidad popular*, dirigido por Manuel Peláez del Rosa, 242-280. Córdoba: AHEF, 1997.
- . "El Patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la *Virgen del Rosario* de Alonso Cano". En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor, 1999, 355-378.
- . "Patrimonio escultórico disperso de la Edad Moderna en Málaga. Reflexiones a propósito de una pieza desconocida". *Boletín de Arte*, no. 22 (2001): 515-530.
- . "Un mecenazgo renacentista frustrado: la capilla de San Francisco de la catedral de Málaga". En *El franciscanismo en Andalucía, V y VI curso*

de verano (I) san Francisco en la cultura y en la historia del arte español, dirigido por Manuel Peláez del Rosal, 145-178. Córdoba: Cajasur, 2001.

Sauret Guerrero, Teresa. "La influencia del academicismo gaditano en la interpretación del romanticismo en la Málaga de la primera mitad del siglo XIX". *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, no. 8 (1985): 85-94.

--- (ed.). *Patrimonio cultural de Málaga y su provincia*, vol. 3, Edad Moderna II. Málaga: CEDMA, 2001.

Spiazzi, Raimondo. *San Domenico di Guzman*. Bolonia: Studio Domenicano, 1999.

Thureau-Dangin, Paolo. *Un predicatore popolare italiano dei tempi del Rinascimento: San Bernardino da Siena (1380-1444)*. Siena: Edit. S. Bernardino, 1897.

Tudela, José. "San Francisco Solano". En *Diccionario de historia de España*, tomo II, 1198-1199. Madrid: Revista de Occidente, 1952.

Wethey, Harold Edwin. *Juan Niño de Guevara*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1953.

---. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Ybáñez Worboys, Pilar. "La fiesta de san Luis en la Málaga del Renacimiento". En *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, 139-148. Málaga: Algazara-Diputación Provincial de Granada, 2000.

Colofón

Tres empezamos, cuatro concluimos. Los primeros procedemos de Toledo, Santiago y Sevilla. No es casual el hecho de que en ellas se encuentran las catedrales que se han disputado la primacía de la Iglesia española durante siglos. La primera ha sido la Primada desde tiempo inmemorial, las otras han pretendido el beneficio de semejante rango. Por ello los tres hemos reconocido en el mundo catedralicio uno de los ámbitos más relevantes para la promoción de las artes, pues tanto Toledo, como Santiago o Sevilla, han hecho gala de su relevante lugar en la promoción de arte y artistas. Y para el Barroco no fue menor esa excelencia.

Quien se unió al proyecto editorial cuando empezábamos a aclararnos sobre qué íbamos a hacer, incorpora al elenco de ciudades una que atesora una de las joyas del universo catedralicio hispano: Burgos. Una ciudad y un catedral que guardan en sus alacenas muchas historias. Bueno ha sido extender la mirada a una de las más excelsas manifestaciones de ese mundo, justo cuando el arte asociado a él alcanzó las más altas cotas de calidad. Al fin, en las raíces del barroco catedralicio Burgos late con intensidad.

Al fin, hemos querido involucrar en el reconocimiento de la creación artística asociada a la demanda catedralicia, a quienes han estudiado asimismo lo ocurrido en otras basílicas repartidas por tierras de la Península y de América. El resultado, que hemos podido contemplar, es espléndido y pone de manifiesto, una vez más, el poder de convocatoria de estos centros religiosos para atraer a su interior a los más importantes artistas del momento.

En el Barroco las catedrales se presentan como el motor artístico más destacado en las ciudades de todos estos países. En el coro catedralicio se reúnen quienes tienen suficiente formación como sensibilidad, aparte del capital, para sostener una demanda continuada e incluso a veces extraordinaria. La dotación de capillas o la renovación de su mobiliario generó un flujo de bienes artísticos de gran caudal. Sea a título particular, canónigos, obispos o miembros de las élites locales que se apropian del espacio catedralicio, o bien a impulsos del grupo, capitulares agrupados en coro, la promoción artística y arquitectónica fue extraordinaria. Lo hemos podido constatar en los textos que hemos reunido a tal efecto.

Hemos podido reconocer sacerdotes de gran formación y notable sensibilidad, con buena relación con los artistas, pero también con un plan de renovación a nivel de cabildo, que también convocó a grandes creadores. Pero no podemos perder de vista a los propios artistas, algunos de los cuales lograron culminar sus carreras justamente al abrigo de los muros catedralicios. Y la relación de artistas y promotores no pueden menos de llamarnos la atención y ser digna de singularizarse.

Laura, Juan Manuel, René y Fernando, editores

