

LOS MAESTROS ANTONIO RAMOS Y VENTURA RODRÍGUEZ: DISEÑOS PARA LAS PUERTAS DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ¹
Universidad de Málaga

La catedral de Málaga es una de las más destacadas en su arquitectura de las que se levantaron en el panorama hispano de la Edad Moderna. En esta intervinieron algunos de los principales maestros de la época, cuidando hasta el último detalle los aspectos técnicos y ornamentales. Algo que ocurrió asimismo en la segunda mitad del siglo XVIII con la configuración de las puertas de madera tanto de la fachada principal como del transepto. Desde luego, una labor, esta última, que manifiesta un evidente carácter artesanal, pero que tuvo su fundamento en los diseños planteados por figuras tan relevantes como las de Antonio Ramos y Ventura Rodríguez. El descubrimiento de alguno de los bocetos originales y de la documentación sobre su proceso de hechura, a la que se incorpora el escultor Fernando Ortiz, conformarán el eje vertebral del presente trabajo.

Palabras clave: Antonio Ramos; Ventura Rodríguez; Fernando Ortiz; catedral de Málaga; puertas; relieves; cancelles; siglo XVIII.

MASTERS ANTONIO RAMOS AND VENTURA RODRÍGUEZ: MÁLAGA'S CATHEDRAL DOORS DESIGN

From an architectural viewpoint, Málaga cathedral is one of the most interesting among those built in Spain during the early modern period. Some of the main architects of the time took part in its construction and showed also interest in the careful treatment of all technical and ornamental aspects. It has in particular been the case, during the second half of the 18th century with the construction of the wooden doors for the façade and transept entrance. They display evident artisanal features that are however clearly based on designs by personalities as important as Antonio Ramos and Ventura Rodríguez. The analysis of newly discovered documents, original sketches and records concerning their making in which the sculptor Fernando Ortiz participated, forms the main axis of this present work.

Key words: Antonio Ramos; Ventura Rodríguez; Fernando Ortiz; Málaga Cathedral; doors; reliefs; cancelles; 18th century.

Cómo citar este artículo / Citation: Ramírez González, Sergio (2022) "Los maestros Antonio Ramos y Ventura Rodríguez: diseños para las puertas de la Catedral de Málaga". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 379, Madrid, pp. 231-250. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.13>

Introducción

Más allá de lo que supone la fachada de cualquier edificio religioso como primera imagen del conjunto arquitectónico, las puertas incluidas en esta juegan asimismo un papel destacado

¹ srg@uma.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3365-1435>

en la vertiente funcional, estética e iconográfica. Ciertamente que no todas consiguen esta variedad de componentes, de modo que manifiestan una indiscutible variedad en la que suele predominar la sobria labor de los artesanos de la madera. En este sentido, puede parangonarse lo realizado durante la Edad Moderna en España con numerosas piezas de la geografía hispanoamericana, donde, por lo general, solía concedérsele una mayor suntuosidad a partir de la decoración tallada.² Y es que las puertas de los templos forman parte de complejos arquitectónicos casi orgánicos, en virtud de los cuales se acometen reformas y ampliaciones con vistas a transformar lo deteriorado o adaptarlo a los nuevos gustos estéticos. Mucho más, por cuestión jerárquica y de imagen, en las iglesias catedralicias.³ Valga de ejemplo la actual renovación, bajo proyecto de Antonio López, a la que van a someterse las puertas de la catedral de Burgos, con una tácita carga de polémica que está obstaculizando, en parte, su ejecución.

Para poder comprender mejor la situación y condiciones en las que se elaboraron las distintas puertas de madera resulta necesario acercarse, aunque sea de un modo sintético, a la evolución constructiva del primer templo malagueño.⁴ Tras la incorporación de la ciudad a la corona de Castilla en 1487 comenzó la erección del nuevo inmueble religioso sobre los restos de la mezquita aljama, recibiendo entonces, de manos de los Reyes Católicos, el título de Santa María de la Encarnación. Un primer proyecto, dicho sea de paso, que acabó fracasando por distintas circunstancias y del que ha quedado únicamente la portada tardogótica del Sagrario. Habría que esperar al año 1527, con el cambio de rumbo impuesto por el deán Fernando Ortega, para ver iniciada la definitiva empresa, a partir de un bloque arquitectónico que no solo cambiaba el lenguaje empleado y enfoque de su estructura, sino también la orientación de las naves al pasar de la dirección nortesur a la este-oeste.⁵ A pesar de la escasez de documentos al respecto, sí tenemos conocimiento del papel rector desempeñado por el arquitecto Diego de Siloé en el trazado de la cabecera y transepto del edificio. Aun así, en aquella primera fase intervinieron maestros de la talla de Pedro López, fray Martín de Santiago, Andrés de Vandelvira o Diego de Vergara, padre e hijo.

Bajo esta compostura en 1588 quedaron interrumpidas las obras una vez consagrado el espacio de la cabecera. No sería hasta 1719 cuando se reanudan con la intención de completarla en lo que, a las naves congregacionales, fachadas y torres campanarios se refería. Como precepto primordial se instó entonces a aplicarle una impronta en consonancia con lo efectuado en el siglo XVI, manteniendo de esta manera la tan ansiada unidad estética. El encargado inicial de emprender dichas tareas no fue otro que el maestro de la catedral de Granada, José de Bada,⁶ quien desde 1723 contó en su equipo de trabajo con Antonio Ramos Medina, primero como sentador de piedra y, más adelante, como tallista de capiteles y aparejador.⁷ El contacto continuo de ambos fue crucial para la formación teórico-práctica de Ramos nombrado maestro mayor de la catedral en 1756, cargo que ejerció hasta el momento de su fallecimiento en 1782.⁸

Una de las actuaciones más delicadas que acometió en aquel tramo temporal fue la unión de la obra vieja con la nueva, de ahí que el cabildo decidiera solicitar opiniones complementarias a otros arquitectos de la ciudad y al ingeniero José Petit de la Croix,⁹ este último contrario a lo planteado por Ramos [fig. 1]. Para informar sobre la decisión definitiva en 1764 se trasladó a Málaga el arquitecto Ventura Rodríguez, de acuerdo, este sí, con todos los pasos que había dispuesto para la obra el maestro mayor de la catedral. No cabe duda de que tales resultados hicieron suscitar un respeto mutuo entre ambos, al tiempo que preparaba el camino de cara a promover colaboraciones futuras de Rodríguez con el cabildo y prelado malagueño, tanto en la referida obra como en otras

² Pazos, 2019. Ramírez, 2020: 70-82.

³ Gómez, 2018.

⁴ Llordén, 1988.

⁵ Pérez, 1985.

⁶ Isla, 1977.

⁷ Camacho, 1986: 43-51. Olmedo, 2002: 164-175.

⁸ Camacho, 1992: 81-94; 2010: 246-261; 1994: 523-530.

⁹ Un error de transcripción de los documentos originales ha hecho confundir tradicionalmente el nombre de este ingeniero con el de José Lacroë.



Fig. 1. La unión de la antigua y nueva obra de la catedral de Málaga, en la década de los 60 del siglo XVIII, resultó crucial para la configuración de las siete puertas de ingreso (fotografía del autor).

menores del territorio diocesano.¹⁰ Entre ellas cabe reseñar la intervención en el diseño de las puertas de la catedral, que son objeto del presente trabajo.

A la práctica desde la experiencia y la teoría

Podemos partir de la premisa de que el diseño y realización de las puertas de madera de los edificios civiles y religiosos no solían entrar dentro de los cometidos principales de los maestros de obras. Esta labor quedaba a expensas de los carpinteros, en sus distintas especialidades. Un gremio, por lo demás, cuya naturaleza como oficio auxiliar ha dificultado su estudio a lo largo del tiempo y el que disfrutara de un profundo trasfondo teórico. Aun así, su colaboración y acercamiento con el campo de la arquitectura ha sido ciertamente estrecho a lo largo de la historia, si bien se produjo una mayor distancia a partir de la creación de las academias en el siglo XVIII.¹¹

Con todo, los maestros de obras estaban totalmente facultados para proyectar este tipo de piezas cuando así lo requiriesen los promotores o les interesara desde un punto de vista particular. En primer lugar, porque la cooperación mutua durante años les aportó una experiencia más que suficiente en las referidas tareas. De ahí, el conocimiento que debían tener del material de referencia en calidad de elemento básico en estructuras arquitectónicas, artilugios y herramientas de construcción. Es decir, que resultaba imprescindible para ellos dominar los tipos de madera en su conveniencia, el tratamiento en su producción y el empleo a través de las técnicas de edificación.¹² El propio fray Lorenzo de San Nicolás en su célebre tratado *Arte y uso de arquitectura* avanza, en el capítulo 42, algunas de las cuestiones a tener en cuenta, de cara a conocer y trabajar la madera utilizada en las construcciones.¹³

En otras palabras, que tales maestros recibieron en ocasiones el complemento teórico perfecto a través de los tratados de arquitectura. Debe considerarse, al respecto, que a partir del siglo XVII muchas de estas obras incluían contenidos referentes a la carpintería de lo blanco, en virtud de la cual arquitectos y carpinteros demostrarían sus habilidades con la geometría. No puede obviarse en ningún momento el intrusismo laboral que se vivió, por distintas circunstancias, en aquel pe-

¹⁰ Mariás, 2017: 91-115. Camacho, 2017: 381-389. Morales, 1992: 329-340.

¹¹ González, 2012: 125-148.

¹² Blasco, 2010: 209-241.

¹³ San Nicolás, 1796: 106-107.

riodo, cuyo resultado conducía a la alternancia de labores que, por un lado, enriquecían al autor y, por otro, podía llegar a devaluar técnica y artísticamente la obra.

Como es de esperar los tratados teóricos de la Edad Moderna tocaron muy de soslayo el tema de estas piezas lignarias, hasta el punto de centrarse en la configuración de las portadas y la forma del propio hueco. Cuestión, justo, es decir, que condicionaría y mucho la hechura de las definitivas puertas de madera. Si se repara, por ejemplo, en un tratado de arquitectura anónimo de mediados del siglo XVI depositado en la Biblioteca Nacional de España, comprobamos cómo se dedica un apartado (“De los claros de las puertas y ventanas”) a dichas materias.¹⁴ Tanto es así que incide especialmente en las proporciones del hueco de la puerta, distinguiendo la altura frente a la anchura que debía ser el doble. En cuanto a la forma expone la posibilidad de utilizar el arco de medio punto y el escarzano, aunque lo más conveniente era abrirlo bajo una composición adintelada. Por supuesto, cuando una fachada integraba tres puertas la central tendría que ser mayor en sus dimensiones, en tanto las laterales no podían variar en nada. Una última recomendación concernía a las puertas de madera que poseían dos hojas, a partir de las cuales se instaba a que tuvieran continuidad en su diseño para que parecieran una entera cuando estaban cerradas.¹⁵

Volviendo de nuevo al tratado de fray Lorenzo de San Nicolás se apunta, en el capítulo 21, la necesidad de conjuntar en las portadas el ornato y la función. Aun así, hace especial hincapié en las proporciones del hueco que debían estar compensadas, sobre todo con respecto a la anchura total de la fachada. Por último, trata el tema de la distribución de las puertas en los templos condicionada por el tamaño del propio inmueble. En su opinión, si se tomaba como referencia una iglesia de medianas dimensiones debería integrar una sola puerta en los pies y otras dos distribuidas en los paramentos laterales.¹⁶

En última instancia, cabe resaltar el hueco reservado a tales piezas en la que es una de las más relevantes obras literarias del siglo XVIII, la enciclopedia ilustrada dirigida por Denis Diderot y Jean d’Alembert. Acometen estos la descripción de los tipos de puertas, aunque centrándose principalmente en la de mayor tradición francesa, la puerta plafonada. No escatiman detalles en revelar cuestiones concernientes a las técnicas y las herramientas que debían utilizarse. En cuanto a los huecos de las portadas se insiste en la importancia de las proporciones con fundamento inicial en las propuestas que ya hiciera Vignola, siempre supeditadas a la utilización de los órdenes que se incluían en el inmueble.¹⁷

Las puertas de la catedral. Historia del proceso de realización

Conforme se acercaba el momento de unir las dos partes de la obra de la catedral el cabildo adelantó los trámites para asegurarse el correcto y artístico cerramiento de los distintos huecos de la estructura, esto es, las puertas y ventanas. En el primero de los casos resultaba imprescindible acopiar la madera necesaria para componer hasta cinco grandes puertas en la ampliación dieciochesca (tres en la fachada principal y dos en las naves laterales), más otras dos en los extremos del transepto que vendrían a sustituir a las anteriores utilizadas hasta entonces como ingresos principales del templo.

El primero de los pasos a seguir se remonta al mes de abril de 1762, cuando los diputados de la obra proponen, ante la proximidad en la finalización de los cubos de las portadas del transepto, aprovechar la madera existente para cubrir ambas entradas. Dejan claro, eso sí, que se limitarían a elaborar solo el alma de las puertas, dejando para más adelante la decoración y remate superficial. En otras palabras, que buscaban cerrar rápidamente el espacio por seguridad bajo un resultado

¹⁴ *Tratado de Arquitectura*, h. 1550, Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, Mss/9681, fols. 32r-40r. Bustamante/Marías, 1983: 41-57.

¹⁵ *Tratado de Arquitectura*, h. 1550, BNE, Madrid, Mss. 9681, fols. 32r-40r

¹⁶ San Nicolás, 1796: 47-48. Peraza, 2019: 66-73.

¹⁷ Diderot/D’Alembert, 1765: 133-135.

provisional.¹⁸ Sin embargo, no tardaron demasiado en encargarle al maestro Antonio Ramos el diseño de las siete puertas de todo el conjunto edilicio. Por lo acordado en cabildo de 21 de junio los miembros capitulares tenían claro que se decantarían por un único modelo para todas estas, asunto que, como comprobaremos más adelante, no llegó a cumplirse al igual que ocurrió con otros muchos pormenores.

Ramos presenta dos proyectos diferentes para que pudieran elegir. El primero, sobre madera de nogal con clavazón de bronce, ascendía en su costo a 7000 reales cada una de las piezas. El segundo, en madera de pino y añadidos de nogal, tendría un valor de 4000 reales la unidad. Deciden entonces comenzar los trabajos alrededor del segundo ejemplo, el más económico, pero que ofrecía en su opinión una elevada firmeza y mayor hermosura. El único cambio propuesto fue la sustitución del recubrimiento superficial en nogal por madera de caoba. Las altas pretensiones del cabildo en torno a los materiales y resultado final hacen que requieran del obispo una ayuda económica especial extraída de la fábrica.¹⁹ Dicha asistencia iba a ir destinada a la adquisición de madera como demuestran los 15.000 reales que recibieron, a tal fin, los diputados de la obra Francisco Enríquez y Francisco Santos.

Tanto es así que, para diciembre de 1762, los libros de caudales registran movimientos acerca de la conducción de la madera hasta la catedral. En este sentido, llama la atención los 304 tablones de roble provenientes de Ámsterdam embarcados en el navío La Amistad del capitán Adrian Koom o los palos de caoba comprados a distintas personas a instancias del aparejador de la obra Manuel Navajas. Estas operaciones se acercarían a la nada desdeñable cantidad de 40.000 reales.²⁰

No vuelven a aparecer noticias sobre las puertas del edificio hasta bien entrado el año 1764, lo que nos insta a pensar en un parón provocado, como avanzamos con anterioridad, por el controvertido asunto de la unión entre la antigua y nueva obra, trama esencial y prioritaria en aquellos momentos. De ahí que el *impasse* y las circunstancias acaecidas hicieran cambiar los planes originales sobre las puertas, en los que solo intervendría en su proyecto Antonio Ramos. Pues bien, recordemos que Ventura Rodríguez llega a Málaga en mayo de 1764 y un mes después entrega el informe positivo concerniente a la conexión de la fábrica nueva con la renacentista de la catedral. No sabemos si como deferencia del cabildo por la labor desempeñada o bien por la buena relación, personal y profesional, emprendida entre los maestros, o ambas cosas a la vez, se decide encargar a Rodríguez el diseño de alguna de las puertas. Nace aquí la confusión generada en crónicas pretéritas, después transmitidas por historiadores contemporáneos, donde se revelan datos muy diversos acerca de la autoría y configuración de las puertas de la catedral. Las siguientes líneas de este estudio servirán para poner orden, clarificar y ampliar en detalle todo lo ocurrido y elaborado.

Según queda registrado en las actas capitulares iba a ser el propio Antonio Ramos quien presentó al cabildo el dibujo de las puertas efectuado por Ventura Rodríguez, de modo que se sumaba a los ya entregados, tiempo atrás, por el primero.²¹ Esto quiere decir, entre otras cuestiones, que aun habiendo pasado dos años desde la entrega de los diseños por parte de Ramos estaban todavía sin ultimar en el conjunto de sus aspectos, incluso teniendo cabida nuevas trazas. Así queda establecido el 19 de julio de 1764 “que desde el próximo lunes se empiecen a trabajar las puertas por el diseño que dejó dicho arquitecto, sin embargo, del aprobado anteriormente por el cabildo”.²² Pudiera parecer a través de este extracto documental que se imponían los diseños de Rodríguez en sustitución de los de Ramos. Nada más lejos de la realidad; se trataba más bien del encaje de lo nuevo dentro de los planteamientos precedentes, otorgándole así mayor riqueza y variedad.

¹⁸ *Actas Capitulares*, 1759-1763, Archivo de la Catedral de Málaga (ACM), Málaga, legajo 1047, t. 49, fols. 406v-407r.

¹⁹ *Actas Capitulares*, 1759-1763, ACM, legajo 1047, t. 49, fols. 447r-447v.

²⁰ *Salida de caudales para la obra de construcción de la catedral*, 1762-1767, ACM, legajo 528, s/f y *Salidas de caudales de la fábrica mayor*, 1762-1769, legajo 843, 4, fol. 14r.

²¹ *Actas Capitulares*, 1764-1768, ACM, legajo 1048, t. 50, fol. 56r.

²² *Actas Capitulares*, 1764-1768, ACM, legajo 1048, t. 50, fols. 62v-63r.



Fig. 2. Portadas de la fachada principal catedralicia como fastuoso marco de las puertas de madera (fotografía del autor).

1764 se constituyó, de esta manera, como el año del inicio material de las siete puertas de la catedral, que tendría prolongación hasta 1768.²³ En los primeros días de enero de 1765 el chantre de la catedral insta a acelerar todo lo posible la conclusión de las puertas y vidrieras de la obra nueva. Para ello, se encargará de informar a los miembros del cabildo sobre los gastos tan elevados de la construcción de las torres campanario, las cuales impedían poder emplear ese dinero en el derribo del muro de separación y la fusión de los dos grandes espacios. Como esto último resultaba imprescindible en aquella etapa, en su beneficio votaron paralizar la erección de las torres.²⁴ Claro está, si se ponía en funcionamiento la ampliación dieciochesca resultaba necesario cerrar convenientemente todos los huecos [fig. 2].²⁵ Era el momento, además, de aumentar el ritmo de trabajo en las puertas y, para ello, necesitaban de un mayor componente profesional. No todo lo que quisieran, pues parte de la madera acopiada para esta labor mantenía cierta humedad y podía ofrecer problemas en un futuro, sin poder ser utilizada de manera inmediata.

A este respecto debemos considerar que el taller de carpintería no tuvo establecimiento fijo en la catedral y se constituyó solo cuando era requerido por el maestro mayor.²⁶ Mientras tanto, el estudio de las semanerías económicas de la obra nos permite comprobar que, al no estar compuesto, había una presencia más baja y puntual de los carpinteros. Todo concuerda en fechas desde que, el 28 de julio de 1764, aparece por primera vez conformado dicho taller, el cual se extendió varios años en el tiempo con lógicas oscilaciones en el número de sus componentes. Lo habitual fue que estuviera integrado por unos 7-8 carpinteros con picos concretos, en periodos más intensos, de

²³ Pérez, 1985: 202.

²⁴ Llordén, 1962: 155-156.

²⁵ *Actas Capitulares*, 1764-1768, ACM, legajo 1048, t. 50, fols. 111r-111v.

²⁶ Pérez, 1985: 199.

hasta 11. Del conjunto de integrantes,²⁷ los mejores en su gremio en la Málaga del momento, destacaron Félix Ramírez, director de las labores, Andrés Villanueva, José Benítez, Bernardo Godoy, Fabián Barón, José Mateos, Agustín Alcaide y Juan Ramírez.²⁸ Este sería básicamente el equipo encargado de elaborarlas sustituido, poco después, por otros artesanos en el caso de la hechura de los cancelos del transepto.²⁹

Los libros de fábrica muestran una intensa actividad en esta etapa referida a la constante adquisición de materiales. Sobre todo, y en su mayoría, de madera con la llegada de tablones y palos de nogal, además de caoba y madera de pino flandes. Un desembolso económico que iba a tener otros complementos a modo de herrajes como las tachuelas de bronce, fallebas, cerraduras con sus llaves, cerrojos, pasadores, alcayatas y escuadras. Las tres puertas de la fachada principal precisaban asimismo de sus correspondientes umbrales, cuyo trabajo en jaspe encarnado correspondió al maestro cantero Antonio Raíz.³⁰

En definitiva, que para agosto de 1768 se disuelve el taller de carpintería y se dan por concluidas las puertas de la catedral, a falta de pequeños detalles relacionados con la aplicación de los herrajes.³¹ Los documentos clarifican que, a pesar del diseño de algunas de las puertas compuesto por Ventura Rodríguez, la dirección de todas estas quedó en manos del maestro mayor de obras Antonio Ramos. Una labor que no le correspondía, pero con la que se volcó desde un primer momento no solo en la firma de los proyectos, sino también en el examen de los materiales, supervisando su realización e, incluso, ajustando las cuentas. Evidencia que llegó a recordar al cabildo cuando en 1779 reclama una subida de su salario anual por verse infravalorado respecto a los maestros de Cádiz o Jaén, aun cuando sus obligaciones eran más amplias.³² Por ello, sus miembros quisieron tener una deferencia con Ramos a modo de donación económica por tales trabajos, independientemente del sueldo total que recibía.³³

Llama la atención que, de las siete puertas externas de la catedral, se cuidaran con especial interés las tres de la fachada principal y las dos del transepto, en tanto las correspondientes a las naves laterales quedaron resueltas con una enorme sencillez, esto es, prácticamente lisas con cuatro grandes cuarterones de perfiles apergaminados.³⁴ Cuestión que nos invita a pensar que no hubo implicación directa en su diseño de los dos arquitectos referidos, dejándose al buen criterio de los maestros de carpintería. Respecto a las razones de tal disparidad estética podemos decantarnos por su papel secundario y menor practicidad en el recorrido de entrada y evacuación del espacio, al tiempo que el cabildo contemplaba ya desde un principio la anulación parcial de tales ingresos o convertirlas en capillas de culto. De hecho, en marzo de 1769,³⁵ recién finalizada las puertas, comienza a colocarse el monumento de Semana Santa en la concerniente a la nave de la epístola, anulada por completo poco tiempo después con la colocación de un retablo en lo que es la actual capilla del Sagrado Corazón de Jesús.

Planteamientos contrastados: de Ventura Rodríguez a Antonio Ramos

Desde finales del siglo XVIII se han venido publicando, por parte de historiadores locales, datos más o menos puntuales acerca del proyecto y ejecución de las puertas de madera de la cate-

²⁷ Mairal, 1999: 147-165.

²⁸ *Salida de caudales para la obra de construcción de la catedral*, 1762-1767, ACM, legajo 528, s/f.

²⁹ *Respuestas generales de Málaga. Catastro de Ensenada*, 1753, Archivo General de Simancas (AGS) CE-RG-L.295, fols. 329r-329v.

³⁰ *Salidas de caudales de la obra*, 1776-1779, ACM, legajo 530, s/f. *Obra material*, 1769-1774, ACM, legajo 529, s/f.

³¹ *Obra material. Relación de maestro y artesanos*, 1767-1782, ACM, legajo 531, s/f.

³² *Actas Capitulares*, 1777-1781, ACM, legajo 1050, 1, fol. 404r.

³³ *Actas Capitulares*, 1764-1768, ACM, legajo 1048, t. 50, fol. 211v.

³⁴ A la situada en el lado del evangelio se le denomina puerta de San Nicolás.

³⁵ *Actas Capitulares*, 1769-1772, ACM, legajo 1049, 1, fol. 27v.

dral. Pues bien, el heterogéneo resultado desconcierta por completo desde el mismo momento en que se comprueban los errores cometidos y la escasa precisión alrededor de su autoría, materiales, fechas claves y circunstancias de su factura.³⁶ Una profunda investigación nos ha permitido definir con fundamentos la adscripción de unas y otras puertas a las trazas de los maestros de referencia, esto es, a Antonio Ramos y Ventura Rodríguez. Al primero corresponden las dos del transepto y la central de la fachada principal, mientras que las dos laterales del mismo frontis se vinculan al segundo. Además, todas estas partieron de sus oportunos bocetos, según apuntan los documentos, aunque por desgracia solo han llegado hasta nosotros los de Ventura Rodríguez. Desde luego una cuestión que no es para nada baladí, pues se trata de diseños inéditos que, además, han permitido esclarecer parte del asunto.³⁷

En concreto, Ventura Rodríguez efectuó en 1764 dos dibujos para las puertas de la catedral. Ambos comparten el mismo pliego de papel, de considerable tamaño, al reflejarse uno de ellos en el anverso y el otro en el reverso. En el ángulo inferior derecho se sitúa la firma de Rodríguez sin el nombre y simplificada en su reconocible rúbrica. Cierto es que sendos diseños continúan un



Fig. 3. Ventura Rodríguez, Diseño de puerta, sin materializar, para la catedral de Málaga, 1764. Archivo de la Catedral de Málaga (fotografía del autor).

esquema estructural bastante similar, aunque con diferencias que trataremos a continuación. Si comenzamos por el proyecto que no llegó a materializarse se comprueba cómo su autor elabora un boceto de las dos hojas de la puerta circunscritas a un perfil general de carácter rectangular, con adaptación a una escala en altura de 6 varas castellanas [fig. 3]. En otras palabras, que apostaba por rebasar los límites del arco de medio punto de la portada arquitectónica mediante enjutas triangulares que protegerían las uniones, siendo estas últimas visualizadas solo cuando estuvieran abiertas. Lo que significa que la puerta incluía un falso medio punto en su diseño, este sí, adaptado a la rosca del arco arquitectónico.

Tanto para este primer proyecto como para el definitivo, del que hablaremos más adelante, Rodríguez se decantó por puertas apeinazadas, una tipología que comienza a emplearse a finales de la Edad Media y que durante mucho tiempo fue considerada la puerta española por excelencia.³⁸ No cabe duda de que su generalizada utilización en el monasterio de El Escorial supuso todo un referente y una moda a seguir en etapas sucesivas. La cuestión es que dicho modelo de puerta asumía un distinguido noble y de lujo, cuya evolución le llevó a ser conocida como puerta castellana para diferenciarla de la otra gran muestra más sencilla y barata, la puerta entablada o tablerada. Se trata de un modelo, por lo demás, que exigía una

³⁶ Medina, 1878:121-122. Bolea, 1894: 211-212.

³⁷ A la puerta central de la fachada y las dos del transepto se les dio 10 varas de altura y 5 de anchura, mientras las dos laterales del mismo frontis se adaptaron a las medidas de 9 varas por 4 y media. Medina, 1878: 121-122.

³⁸ Peraza, 2000: 39-50.



Fig. 4. Ventura Rodríguez, Boceto de puerta para la fachada principal, 1764, y puerta en su resultado final, 1766. Archivo de la Catedral de Málaga (fotografía del autor).

gran maestría y conocimiento de la geometría, en pos de resolver la compleja configuración de los ensambles.³⁹

El dibujo inicial de Rodríguez, no materializado, distribuye una elevada cantidad de peinazos, en largueros y travesaños, a estructurar en tres partes para cada una de las hojas. Por lo general, todas ellas proponen formas mixtilíneas centrales sobre cartelas ovales, alrededor de las cuales giran cuarterones moldurados rectangulares y con acomodo a los ángulos. No obstante, comprobamos leves diferencias entre la hoja izquierda y derecha, como modelos distintos a tener en cuenta, caso primeramente de la menor altura de uno de los postigos. Asimismo, define con mayor detallismo el izquierdo al incluir una simple decoración en talla en los cuarterones centrales, en función de hojas de acanto que parten de rosetas.

Por su parte, el dibujo definitivo, parcial al exponer únicamente una de las hojas, continúa las líneas básicas del anterior, si bien refleja algo más de profundidad en las molduras de los cuarterones, al tiempo que modifica los paneles centrales incluyendo relieves figurativos [fig. 4]. Más en concreto, en el tramo medio dispondrá un alargado relieve con dos querubines que portan ramilletes de azucenas, mientras que el medallón oval bajo se ocultó con papel blanco adherido que no permite ver lo dibujado. Un arrepentimiento del autor o una modificación posterior puede ser la causa. Con todo, la factura de esa parte de la puerta nos informa de su definición final mediante los relieves en busto de los cuatro evangelistas.

Aunque la práctica de diseños de puertas de madera fue mínima en la producción de Rodríguez alguno de los casos puntuales en los que intervino pueden ayudarnos a profundizar en los planteamientos esgrimidos. Por ejemplo, se le atribuye la traza de las siete puertas de la sacristía de la Virgen en la basílica del Pilar de Zaragoza (h. 1755), dentro de estas totalmente documentadas las pertenecientes a los armarios de las joyas y de la plata. Todas ellas puertas de madera de nogal con bajorrelieves efectuados por el escultor José Ramírez de Arellano (1757-1760), donde Rodríguez plantea una estructura plafonada frente a la apeinazada de las de Málaga. Sin embargo, hay cierta

³⁹ Peraza, 2000: 39-50.



Fig. 5. Antonio Ramos (diseño), Puerta central de la fachada principal, 1766. Catedral de Málaga (fotografía del autor).



Fig. 6. Antonio Ramos (diseño), Puerta de las Cadenas, 1767. Catedral de Málaga (fotografía del autor).

conexión decorativa en torno a los relieves centrales, sobre todo, en lo concerniente al marco propuesto un tanto estilizado y de perfil rectangular, que integra una cartela mixtilínea.⁴⁰ Menos recurrido para dicha comparativa es la también interesante labor de Rodríguez al esbozar piezas del mobiliario de residencias aristocráticas y reales borbónicas. Nos referimos a las propuestas de sillas, taburetes, canapés, mesas o consolas para estancias como el palacio del duque de Liria en Madrid y el del infante Luis de Borbón en Arenas de San Pedro.⁴¹

Fecha en la cara interna, “AÑO DE 1766”, donde además se demuestra una mayor delicadeza estética en su traza geométrica, la puerta central y, a la vez, principal de la fachada corresponde a una impronta compositiva muy distinta [fig. 5]. El maestro Antonio Ramos apostó por un tipo de puerta de grandes paneles determinada por el movimiento que le imprimen las amplias lacerías mixtilíneas de influencia hispano-musulmana, dotadas de la función de ensamble. Elementos, estos últimos, que resaltan su ritmo y esplendor decorativo al fijar una sucesión de tachuelas en bronce dorado. Tales lacerías proporcionan paneles centrales con artísticos relieves figurativos y simbólicos. Ni que decir tiene que la disposición general del frente de la puerta propiciará sobre su superficie un interesante juego de luces y sombras.

⁴⁰ Ortiz, 2019: 41-49.

⁴¹ López, 2005: 96-100. Reese, 1976: 448-449.

Las dos puertas del transepto, la de las Cadenas y la del Sol (o de los Abades), vinieron a sustituir en la década de los 60 del siglo XVIII las primitivas que planteara en 1588 el pintor italiano Cesare Arbasia y de las que únicamente sabemos que integraban un amplio laminado en estaño.⁴² Antonio Ramos idea para estos huecos unas puertas plafonadas de corte francés, aunque con un ornato más moderado, donde priman las líneas sinuosas en las dos hojas y postigos, siempre bajo la utilización de la madera vista y no pintada [fig. 6]. La sencilla labor de taracea del baquetón vertical que sirve de tope, los sugerentes y movidos rosetones, de perfiles cóncavos y convexos, las molduras de contorno de ballesta y los distintos relieves le otorgan un aire barroco-rococó tan movido como sugerente. Por lo demás, unas líneas extrapolables perfectamente al lenguaje arquitectónico que solía utilizar Antonio Ramos. Respecto a los relieves encontramos en el centro los figurativos, obra del escultor Fernando Ortiz, amén de los que representan elementos simbólicos y los meramente ornamentales, caso de las veneras, rosas y ramilletes vegetales e, incluso, acudiendo al capricho del autor, reducidos animales tales como aves, felinos y hurones [fig. 7].

En este sentido, debe separarse la labor efectuada por los maestros carpinteros de la definición de sus relieves decorativos.⁴³ Más allá de aquellos que requirieran una mayor artísticidad de la mano de escultores, el resto de motivos dependían de tallistas a los que los documentos refieren en numerosos pagos.⁴⁴ En este sentido, fue Diego Robles uno de los más recurridos en las labores de la catedral durante la década de los 60.⁴⁵



Fig. 7. Detalle de un ave tallado en la puerta de las Cadenas, 1767. Catedral de Málaga (fotografía del autor).

Los relieves figurativos en su iconografía y simbolismo

A tenor de lo expuesto con anterioridad resulta indiscutible el atractivo que despliegan las puertas de la catedral de Málaga, en función de bajorrelieves de madera donde predominan los de carácter figurativo. Conforme al programa iconográfico y simbólico desplegado en las fachadas principal y laterales se van a disponer un total de siete puertas, ya de por sí un número de enorme remembranza espiritual y escriturística, con inspiración en el *Apocalipsis de San Juan*, al expresar perfección y cuantificar las realidades divinas.⁴⁶ De hecho, la Iglesia continúa precisando en siete los sacramentos, las virtudes y los dones del Espíritu Santo. En general, las puertas de ingreso a los templos cristianos personifican a la misma figura de Jesucristo, convirtiéndose en el acceso que tienen que atravesar quienes buscan la salvación.

⁴² Sauret, 2014a: 13.

⁴³ Sauret, 2014b: 15-44.

⁴⁴ *Obra material. Relación de maestro y artesanos, 1767-1782*, ACM, legajo 531, s/f.

⁴⁵ Romero, 2017: 289.

⁴⁶ Palomo, 2020: 22-23.



Fig. 8. Ventura Rodríguez, Detalle del boceto con querubines y azucenas para las puertas de la catedral, 1764. Comparativa con los relieves finales realizados por Fernando Ortiz, 1766. Archivo de la Catedral de Málaga (fotografía del autor).

La primera línea temática a considerar responde a la trascendencia mariana del templo desde el momento en que, por expreso deseo de Isabel I de Castilla, se dedicara al misterio de la Encarnación. Así queda patentizado en la fachada arquitectónica principal de la catedral, en virtud de un programa iconográfico que conjuga dicho tema en el medallón marmóreo central con los relieves laterales de *San Ciriaco* y *Santa Paula*, patronos tutelares y primeros mártires del cristianismo en Málaga. Lo que se complementa, de acuerdo a la pureza virginal de María, con las ánforas de azucenas que coronan los frontones, de presencia constante en todo el edificio, interna y externamente, al constituirse asimismo a modo de elemento básico del escudo de la catedral y de su cabildo.

Las puertas de dicha fachada no son ajenas al tema y, por ejemplo, aluden a su pureza y realeza divina en relieves de la dispuesta en el eje central, donde se cruzan dos ramas de azucenas rematadas con una corona. Más gracilidad estética presentan los relieves diseñados por Ventura Rodríguez en los cuarterones medios de las puertas laterales [fig. 8]. Ciertamente es que el autor de la talla altera en parte, y respecto a los bocetos, la disposición de los querubines y genera un mayor efecto aéreo y decorativo alrededor de las cintas rizadas que los envuelven, aunque, de nuevo, todo el protagonismo radica en el estilizado y arqueado tallo de azucenas que portan en las manos.

Por otra parte, las dos puertas del transepto ven transformado el contexto de sus frentes arquitectónicos para concebir el clásico esquema de arco triunfal entre poderosos cubos, con matices iconográficos susceptibles de entroncar con la tradición hierosolimitana.⁴⁷ El remate de ambas, en sus ángulos superiores, queda definido, una vez más, con un complejo entramado en talla de rosas y azucenas, que refrendan el significado ya referido. Aun así, adquiere mayor notoriedad a través de los reducidos bajorrelieves que se incluyen en grandes cuarterones de las puertas y postigos, incidiendo en la representación de los símbolos letánicos de inspiración bíblica referentes a la hermosura, pureza, prerrogativas y virtudes de María.⁴⁸ De este modo, la puerta de las Cadenas ofrece

⁴⁷ Sánchez, 1995: 35-38.

⁴⁸ Palomo, 2020: 26-27.



Fig. 9. Bajorrelieve con la representación de la Torre, símbolo letánico de trascendencia mariana, 1767. Puerta de las Cadenas de la catedral de Málaga. Se recrea la antigua torre-campanario levantada sobre el minarete musulmán y destruida en el siglo XVIII (fotografía del autor).



Fig. 10. Fernando Ortiz, Detalle de la Virgen María en la escena de la Encarnación, 1767. Puerta de las Cadenas de la catedral de Málaga (fotografía del autor).

forma al espejo, embarcación, palmera y torre, esta última de enorme curiosidad compositiva al intentar recrear la torre campanario, reaprovechada del antiguo minarete, que existió en el lugar hasta su demolición en el siglo XVIII [fig. 9]. El complemento simbólico de la puerta del Sol viene determinado por la inclusión de la fuente, pozo, arca y estrella.

Con todo, el punto culminante al respecto lo hallamos en los relieves figurativos de ambas puertas bajo la representación del pasaje de la *Anunciación a María* y la consiguiente *Encarnación*, esto es, el momento en el que el verbo de Dios humanizado hace su entrada en el mundo y la historia [fig. 10]. Y se establece por independiente en los medallones de perfil sinuoso de las dos hojas, disponiendo en uno de ellos al arcángel san Gabriel, de inestable y aérea compostura, y, en el otro, a la Virgen María de rodillas sobre el reclinatorio y asistida por la paloma del Espíritu Santo.

Queda documentada la realización de tales relieves por parte del célebre escultor malagueño Fernando Ortiz, al calor del remate de dos puertas que, en su factura, se retrasaron un poco respecto a las de la fachada principal. De hecho, los pagos a Ortiz marcan a la perfección el final tanto de la puerta de las Cadenas como de la del Sol. El 16 de diciembre de 1767 se le entregan 850 reales por la labor de los dos tableros de la primera,⁴⁹ en tanto recibe la misma cantidad el 6 de abril de 1768 por los relieves de la restante. En este sentido, debería reseñarse que la ausencia de documentación relativa a la autoría de los relieves de las puertas de la fachada principal ha conducido a

⁴⁹ *Salida de caudales para la obra de construcción de la catedral, 1762-1767*, ACM, legajo 528, s/f. El padre Llordén confundió la fecha de 1767 con la de 1766, error que se ha repetido con posterioridad por parte de otros historiadores. Llordén, 1960: 297.

atribuirlos a la mano del mismo Fernando Ortiz. Cuestión que puede llegar a ser lógica al tenerse constancia del vínculo laboral tan estrecho que tuvo con la institución en aquellos años. Sin embargo, mientras que atisbamos una intervención directa de este autor en los paneles de querubines con azucenas de las puertas trazadas por Ventura Rodríguez e, incluso, en la virtud de la *Fortaleza* de la puerta central, en el resto de relieves de virtudes cardinales y los medallones de los evangelistas se percibe una definición algo más tosca, que, aun siguiendo los modelos de Ortiz, debieron quedar definidos por algún miembro de su taller o círculo más cercano.

Volviendo a los relieves de la *Anunciación* de las puertas del transepto cabe incidir en las leves diferencias iconográficas entre ambos, dentro de un esquema compositivo similar, principalmente en torno al ramillete de azucenas que porta san Gabriel en la mano, en la del Sol, y se dispone en un jarrón junto a María, en la de las Cadenas; sumándole la distinta visión en tres cuartos y de perfil, en la última de las figuras analizadas. Resulta indiscutible la filiación de tales representaciones, en su combinación, a varias estampas de Cornelis Cort, tanto en lo referente al arcángel —en su acomodo de rodillas sobre cúmulos de nubes y la elevación impetuosa del brazo derecho— como a la Virgen María, de rodillas y con los brazos cruzados a la altura del pecho [fig. 11].⁵⁰ Aunque también es cierto que la postura de esta última resulta bastante usual en numerosas pinturas sobre el tema de carácter renacentista.

Las puertas de entrada, como primera imagen que reciben los fieles al acceder al templo, tratan de refrendar públicamente a personajes cruciales, que actúan de verdaderos fundamentos de la institución. Por un lado, los dos canceles del transepto en sus pilastras internas reflejan los bustos en relieve de los apóstoles identificados mediante sus atributos particulares, es decir, *San Juan Evangelista* (águila), *San Andrés* (cruz en aspa), *San Pedro* (llaves), *Santiago el Mayor* (atuendo de peregrino), *San Judas Tadeo* (alabarda) y *San Pablo* (espada), para el correspondiente a la puerta de las Cadenas, y *San Felipe* (cruz), *San Simón* (sierra), *Santo Tomás* (escuadra), *San Bartolomé* (cuchillo), *Santiago el Menor* (maza) y *San Mateo* (lanza), para el de la puerta del Sol.⁵¹ En la misma línea [fig. 12], las dos puertas laterales de la fachada principal plantean la colocación en los medallones ovales correspondientes a los postigos de los bustos de los cuatro evangelistas: *San Mateo* (ángel), *San Juan* (águila), *San Marcos* (león) y *San Lucas* (buey).

La puerta medular del frontis, la de mayor relevancia y que solo se abría en ocasiones especiales, centra su programa iconográfico alrededor de los relieves de las virtudes cardinales. Debe considerarse al respecto que la colocación de estas en las puertas de los templos se retrotrae al siglo XII, actuando en todo momento como defensoras frente al mal. Dicha función le fueron aplicadas a partir de la obra *Psycomaquia* de Aurelio Prudencio (siglo IV), concibiéndolas desde entonces como guerreras que vencen a los vicios para impedir que corrompan el alma.⁵² No es de extrañar, por tanto, que la *Fortaleza* y *Justicia* aparezcan precisadas en su atuendo con yelmo y coraza. Con todo, el escultor no parte de unos modelos precisos, sino que parece trazar una composición inspirada en diferentes obras. Series de estampas como las de Hieronimus Wierix y Philips Galle, Crispijn van de Passe o Heinrich Aldegrever, pudieron tener influencia en su definición, sin obviar las representaciones incluidas en el sepulcro de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, de la capilla real de Granada, o el sepulcro de Alonso Fernández de Madrigal, de la catedral de Ávila.

Los atributos que portan las virtudes de la puerta catedralicia son los habituales para el periodo de factura, desde el momento en que la *Fortaleza* se acompaña de la columna, la *Justicia* de la espada y la balanza, y la *Templanza* de una copa de vino en la que escancia agua. No es tan frecuente el caso de la *Prudencia*, la cual porta la tradicional serpiente y sustituye el espejo por una paloma [fig. 13].⁵³ Esta última toma inspiración del evangelio de Mateo al aludir a las bondades

⁵⁰ Strauss/Shimura, 1986: 30-32. Romero, 2017: 296-298.

⁵¹ Su básica y poco naturalista definición invitan a pensar que su autor fue un tallista o los mismos maestros de carpintería.

⁵² Montesinos, 2019a: 42-44.

⁵³ Montesinos, 2019b: 153-169.



Fig. 11. Cornelis Cort, Detalle del arcángel san Gabriel en la escena de la *Anunciación*, siglo XVI. Comparativa con el relieve del mismo arcángel realizado por Fernando Ortiz para la puerta del Sol de la catedral de Málaga, 1768 (fotografía del autor).



Fig. 12. Círculo de Fernando Ortiz, Relieves con los evangelistas *san Marcos* y *san Juan* en las puertas que diseñó Ventura Rodríguez, 1766. Fachada principal de la catedral de Málaga (fotografía del autor).



Fig. 13. Fernando Ortiz, Virtudes cardinales de la *Fortaleza* y la *Prudencia* en la puerta central de la fachada principal, 1766. Catedral de Málaga (fotografía del autor).



Fig. 14. Antonio Ramos (diseño), Cancel de la puerta de las Cadenas, 1774. Catedral de Málaga (fotografía del autor).

de los referidos animales como metáfora en la predicción de persecuciones: “Sed prudentes como serpientes y sencillos como palomas”.⁵⁴

Los cancelos del transepto

Una vez finalizadas las puertas del edificio catedralicio se hacía necesario complementarlas con unos cancelos apropiados en su función y estética. Decisión que limitaron únicamente a las puertas que mayor trasiego de fieles solía presentar, esto es, las ajustadas a los extremos del transepto. Debe tenerse presente antes de nada que, con anterioridad al tramo cronológico objeto

⁵⁴ Mateo 10, 16.

de estudio, ya existieron sendos cancelos según se desprende de los pagos a carpinteros para su montaje y desmontaje, a tenor de las necesidades ceremoniales. En definitiva, que serían piezas más endebles en su estructura y dotadas de un carácter provisional a la espera de efectuar los definitivos.⁵⁵ No obstante, los cancelos viejos fueron reaprovechados para configurar la división de la sacristía incluida en la capilla de los Reyes, por parte del maestro de carpintería José García.⁵⁶

Las primeras gestiones parten del deán de la catedral con fecha de febrero de 1773, cuando en calidad de obrero mayor manda hacer dos cancelos para las puertas del transepto “muy correspondientes a la magnificencia de esta Santa Iglesia”.⁵⁷ De nuevo, se le encarga el diseño al maestro Antonio Ramos, quien lo define rápidamente en aras de ser colocado a vista de todos en la secretaría institucional junto al presupuesto estimado, que ascendía a un total de alrededor de 44.000 reales.⁵⁸ Como era de esperar el cabildo, una vez informado de todos los pormenores, acordó dar conformidad a la construcción de los cancelos. En primer lugar, trataron de recompensar la dedicación de Ramos en la factura del proyecto con la entrega de una arroba de cacao.⁵⁹ Más que un pago común se trató de una gratificación en especie muy significativa dentro del ambiente de cordialidad y confianza existente entre ellos.

De partida se compone el cancel relativo a la puerta de las Cadenas, en el lado del evangelio, cuyos trabajos estaban ya activos en marzo de 1773, como indican los diferentes pagos registrados en los que actuaba de intermediario el presbítero veedor José Zazo, y se prolongaron hasta finales de 1774 según se observa en una inscripción del remate interno de este.⁶⁰ No obstante, a inicios de 1775 continuaban costeándose algunas piezas decorativas de madera y los complementos menores de herrajes.⁶¹ Los trabajos fueron dirigidos por el maestro de carpintería Francisco de Flores, aunque siempre bajo la supervisión e intervención del maestro Antonio Ramos [fig. 14]. Desconocemos el número de componentes del taller, sus nombres y categoría gremial, si bien no puede descartarse el hecho de que estuvieran integrados en este alguno de los carpinteros que actuaron en el conjunto de las puertas.⁶²

En cuanto al segundo cancel ubicado en la puerta del Sol tenemos dos novedades a considerar. La primera concierne al traslado del taller desde el interior de la catedral, como había sido habitual, hasta el edificio del exclaustrado colegio de la orden jesuita, en la calle Compañía.⁶³ Con toda probabilidad, una decisión tomada al calor del funcionamiento pleno del inmueble religioso y el estorbo que producirían las consabidas tareas. Otro factor a tener en cuenta es el cambio de dirección de los trabajos, que recaerían en el maestro de carpintería Antonio de Gálvez asimismo encargado, junto a otros, de apreciar el valor final del primer cancel.⁶⁴ Lo cierto es que las liquidaciones anotadas demuestran que su hechura comenzó en el primer tercio de 1775, aun cuando queda marcada por una larga interrupción en el mismo año debido a cuestiones que desconoce-

⁵⁵ *Salidas de caudales de la fábrica mayor*, 1762-1769, legajo 843, 4, fol. 110r.

⁵⁶ *Libro de toma de razón de las libranzas que se despachan en la veeduría de la fábrica mayor*, 1779-1782, legajo 855, 4, fol. 30r.

⁵⁷ *Actas Capitulares*, 1769-1772, ACM, legajo 1049, 1, s/f. Para su construcción se utilizaron madera de caoba, cedro y nogal.

⁵⁸ Esta primera estimación fue reducida levemente al final de la obra, quedando en un total de 43.200 reales. Pérez, 1985: 206.

⁵⁹ *Libro II de salida de la contaduría de fábrica mayor*, 1770-1778, ACM, legajo 844 1, fol. 70v. El cacao fue un producto muy apreciado en la época y con el que también se agasajó al arquitecto Ventura Rodríguez tras los trabajos desempeñados a partir del viaje inicial a Málaga.

⁶⁰ *Libro en que se toma razón de las libranzas que se despachan en la fábrica mayor*, 1769-1774, legajo 855, 3, fols. 149r-185r.

⁶¹ *Libro II de salida de la contaduría de fábrica mayor*, 1770-1778, ACM, legajo 844, 1, fol. 124r. *Libro en que se toma razón de las libranzas que se despachan en la fábrica mayor*, 1774-1778, ACM, legajo 855, 1, fol. 34v.

⁶² Llordén, 1960: 325-326.

⁶³ Pérez, 1985: 199.

⁶⁴ *Libro II de salida de la contaduría de fábrica mayor*, 1770-1778, ACM, legajo 844, 1, fol. 130r. Los herrajes corrieron a cargo del maestro herrero Luis Gómez. *Libro en que se toma razón de las libranzas que se despachan en la fábrica mayor*, 1774-1778, ACM, legajo 855, 1, fol. 35v.



Fig. 15. Pormenor de las labores de carpintería y talla en el cancel de la puerta del Sol, 1777. Catedral de Málaga (fotografía del autor).

mos.⁶⁵ Por la documentación conservada se intuye que fue el mismo Francisco de Flores quien lo comenzó, de modo que un repentino fallecimiento u otro tipo de problemas acabó dejándolo en manos de Antonio de Gálvez.

Se ha conservado la escritura de contrato del segundo cancel firmada el 19 de abril de 1776. En esta queda establecido el requisito de ceñirse a la estructura, forma y decoración del correspondiente a la puerta de las Cadenas, en tanto se valoraban los gastos totales de la obra en 17.350 reales a desembolsar en tres plazos, esto es, al inicio, la mediación y una vez finalizados los trabajos.⁶⁶ Aparte de tales particularidades, el cabildo se compromete a entregarle los utensilios y materiales sobrantes del primer cancel, al tiempo que cierran los precios de los herrajes y advierten del reconocimiento postrero de la obra por otros maestros carpinteros para calibrar la adecuación de lo realizado con la inversión económica, amén de su correcta factura técnica y estética. Lo cierto y verdad es que la construcción del cancel se alargó hasta mediados de 1777, concretamente hasta el mes de mayo en que se hace efectiva la liquidación última.⁶⁷

Ambos cancelos disponen una traza de enorme elegancia y se plantean conforme a las líneas de monumentales tabernáculos, adaptados al discurso clasicista del conjunto de la obra arquitectónica [fig. 15].⁶⁸ El sinuoso ritmo de la cubierta rebajada es propio del lenguaje arquitectónico de Ramos, a complementar con el corte mixtilíneo perimetral auspiciado por el juego de dobles pilastras internas y la confluencia de pilastras y medias columnas de orden compuesto en el exterior, recreando, a menor escala, los soportes de la fábrica catedralicia. Se trata de piezas donde predomina la limpieza de líneas arquitectónicas matizadas desde el punto de vista decorativo mediante un friso con labor de marquetería geométrica, y jarras de azucenas metálicas en el remate que dignifican los vastos escudos parietales de vínculo real. Las estructuras de la puerta grande central y los dos postigos laterales son apeinazadas e integran motivos de lacerías de resabios mudéjares alrededor de los característicos soles o rosetones dieciochescos. Esta decoración concuerda perfectamente con la compleja definición estrellada del interior y exterior de su cubierta.

⁶⁵ Pérez, 1985: 207.

⁶⁶ El ajuste total de cuentas demuestra que se superó esta cifra.

⁶⁷ *Escribanía de Enrique de Pastrana*, 1776, Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Málaga, 1626, fols. 618r-621r. *Libro en que se toma razón de las libranzas que se despachan en la fábrica mayor*, 1774-1778, ACM, legajo 855, 1, fols. 71r, 82v, 95r y 101r. Llordén, 1960: 328-329.

⁶⁸ Fernández, 2014: 238-239.

Conclusiones

A través del presente trabajo hemos podido comprobar la nobleza que manifiestan las puertas de madera de la catedral de Málaga, aunando en perfecta sintonía las características prácticas, estéticas y simbólicas. Una cuestión que no siempre tiene cabida en este tipo de piezas, dentro de la geografía hispana, aplicadas a edificios religiosos en su variable rango institucional. Su atractiva configuración y destacadas labores de talla le confieren una impronta muy especial frente al más sencillo tipo de puertas tablonadas con tachuelas, comunes en la mayoría de catedrales. Todo esto demuestra el cuidado que se tuvo durante tres siglos en la compostura arquitectónica y ornamental del inmueble, hasta el punto de dejar las puertas de madera, en su diseño y dirección, en manos de maestros de obras tan reconocidos como Antonio Ramos y Ventura Rodríguez. Por lo demás, las únicas de las que tenemos constancia para el primero y de las escasas obras de mobiliario en las que intervino el segundo. Ciertamente es que los proyectos arquitectónicos, también los trazados por tales maestros, obviaban el remate de las puertas al carecer de una función estructural. Sin embargo, no tuvieron ningún tipo de reparo en “rebajarse” a dibujar unas puertas, que partieron de una concepción artesanal para alcanzar la categoría artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Blasco Esquivias, Beatriz (2010): “Pinares sin número. Apuntes sobre el uso de la madera como material arquitectónico”. En: *Anales de Historia del Arte*, 20, Madrid, pp. 209-241.
- Bolea y Sintas, Miguel (1894): *Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace su canónigo doctoral D. Miguel Bolea y Sintas*. Málaga: Imprenta de Arturo Gilabert.
- Bustamante García, Agustín/Marías, Fernando (1983): “Un tratado inédito de arquitectura de hacia 1550”. En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 13, Zaragoza, pp. 41-57.
- Camacho Martínez, Rosario (1986): “Antonio Ramos, arquitecto malagueño del barroco”. En: *El barroco en Andalucía. Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba*, t. III. Córdoba: Universidad, pp. 43-51.
- Camacho Martínez, Rosario (1992): *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.
- Camacho Martínez, Rosario (1994): “La formación clásica del arquitecto Antonio Ramos a través de su biblioteca”. En: *Actas del X Congreso del CEHA Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED.
- Camacho Martínez, Rosario (2010): “Arquitectos del barroco en la catedral de Málaga”. En: *El barroco en las catedrales españolas*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 233-278.
- Camacho Martínez, Rosario (2017): “Ventura Rodríguez en Málaga”. En: *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Real Academia de San Fernando, pp. 381-389.
- Diderot, Denis/D’Alembert, Jean (1765): *Encyclopedie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII. Neufchastel: Chez Samuel Faulche.
- Fernández Paradas, Antonio Rafael (2014): “La difícil historia de los muebles de la catedral: rencores del pasado, miradas al futuro”. En: Sánchez López, Juan Antonio (ed.): *La catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*. Málaga: Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 183-245.
- Gómez Rascón, Máximo (2018): *Las puertas de la catedral de León*. León: Eolas Ediciones.
- González Román, Carmen (2012): “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva en la España del siglo XVII”. En: *Carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*. Málaga: Universidad, pp. 125-148.
- Isla Mingorance, Encarnación (1977): *José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada: Diputación Provincial.
- López Castán, Ángel (2005): “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, Madrid, pp. 93-114.
- Llordén Simón, Andrés (1960): *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones Real Monasterio de El Escorial.
- Llordén Simón, Andrés (1962): *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XVI-XIX)*. Ávila: Editorial Senén Martín.
- Llordén Simón, Andrés (1988): *Historia de la construcción de la catedral de Málaga*. Málaga: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos.

- Mairal Jiménez, María del Carmen (1999): *El censo malagueño de 1771. Una comprobación del Catastro de Ensenada en el contexto de la Única contribución*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Marías, Fernando (2017): “Los proyectos y fábricas de catedrales de Ventura Rodríguez”. En: *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Real Academia de San Fernando, pp. 91-116.
- Medina Conde, Cristóbal de (1878): *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.
- Montesinos Castañeda, María (2019a): *La visualidad de las virtudes cardinales* (tesis doctoral). Valencia: Universidad de Valencia.
- Montesinos Castañeda, María (2019b): “Variación en la imagen de la Prudencia: entre la tradición y la ‘nueva visualidad’”. En *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 11, Valencia, pp. 153-169.
- Morales Folguera, José Miguel (1992): “Obras inéditas en Málaga del arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785)”. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, Granada, pp. 329-340.
- Olmedo Checa, Manuel (2002): “Ante el tercer centenario de don Antonio Ramos (1703-1782)”. En: *Péndulo: revista de Ingeniería y Humanidades*, 14, Málaga, pp. 164-175.
- Ortiz Gutiérrez, Esther (2019): “Ventura Rodríguez y José Ramírez: nuevos datos sobre el diseño y la ejecución de las puertas de la sacristía de la Virgen de la Basílica del Pilar de Zaragoza”. En: *La Historia del Arte desde Aragón. III jornadas de investigación predoctorales*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 41-49.
- Palomo Cruz, Alberto Jesús (2020): *La catedral de Málaga*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Pazos Barrera, Julio (2019): *Veinte y seis puertas patrimoniales de Quito*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Peraza Sánchez, José Enrique (2000): “Evolución histórica de la puerta de madera”. En: *Boletín de información técnica AITIM*, 208, Madrid, pp. 39-50.
- Peraza Sánchez, José Enrique (2019): “Diseño de puertas de madera y proporción áurea”. En: *Boletín de información técnica AITIM*, 321, Madrid, pp. 66-73.
- Pérez del Campo, Lorenzo (1985): *Arte y economía: la construcción de la catedral de Málaga*. Málaga: Universidad.
- Ramírez González, Sergio (2020): “Iconografía y práctica artesana. Las puertas de las iglesias de Cuenca (Ecuador)”. En: *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 17, Granada, pp. 70-82. <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0006>
- Reese, Thomas Ford (1976): *The architecture of Ventura Rodríguez*, vol. I. New York-London: Garland Publishing.
- Romero Torres, José Luis (2017): *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*. Osuna: Patronato de Arte/Amigos de los Museos de Osuna.
- San Nicolás, Lorenzo de (1796): *Arte y uso de Arquitectura*. Madrid: Por D. Plácido Barco López.
- Sánchez López, Juan Antonio (1995): *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Sauret Guerrero, Teresa (2014a): “El mueble como bien patrimonial en la catedral de Málaga”. En: *La catedral de Málaga y sus muebles. Historia de un patrimonio olvidado*. Málaga: Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 11-35.
- Sauret Guerrero, Teresa (2014b): *El oficio de la madera en Málaga. Siglos XV-XXI*. Málaga: Real Academia de San Telmo.
- Strauss, Walter L./Shimura, Tomoko (1986): *The illustrated bartsch. Netherlandish artists*, vol. 52. New York: Abaris Books.

Fecha de recepción: 19-II-2022

Fecha de aceptación: 21-IV-2022