



## INVENCIÓN, APOLOGÍA Y TRIUNFALISMO. MEMORIA ICONOGRÁFICA Y TESTIMONIOS PICTÓRICOS DISPERSOS DE LA MÁLAGA CONVENTUAL

Por

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

Universidad de Málaga  
Real Academia de Nobles Artes de Antequera



día de hoy, la visita al templo de una orden religiosa provoca entre los espectadores la extraña sensación de estar en *otro mundo*. Sobre todo, porque junto a los grandes temas sacros «de siempre», aparecen personajes, alegorías e historias que resultan desconcertantes, extrañas, incluso extravagantes desde la mirada moderna pero que, percibidas en su oportuno contexto espacio-temporal, sugerían a los fieles de otros tiempos pensamientos y vivencias imposibles de reproducir o experimentar en la actualidad. Como afirmaba el gran estudioso de la iconografía medieval y barroca Emile Mâle (1985: 370), en las iglesias de la Edad Moderna y preferentemente en las conventuales

*es posible adivinar las razones que explican la presencia de las obras de arte; en ellas todo tiene un sentido y todo habla al espíritu; en ellas lo que en los museos aparece muerto vuelve de nuevo a ser vivo. [...] Cada Orden tiene su iconografía particular y, al entrar en una iglesia, un visitante atento pronto reconoce si se encuentra entre los jesuitas, entre los dominicos, entre los agustinos, entre los franciscanos o entre los carmelitas.*

A lo largo de los Siglos de Oro, los establecimientos conventuales fueron configurándose en efecto como inequívocos *microcosmos* que dieron cabida a una constelación *ad hoc* de personajes y relatos, oportunamente plasmada en ciclos historiados y galerías esculto-pictóricas de *uomini e donne famosi* salidos de sus filas. Según iban generalizándose, estas series iconográficas amplificaron (explotándolas hasta el límite) las posibilidades de un método místico-literario capaz de presentar una narración visual conceptualmente reforzada en sus intenciones iniciales gracias a la inserción cómplice de un texto explicativo, alegórico o críptico (Sebastián 1985: 239). La información escrita contribuye al empeño de interpretar la imagen de forma adecuada y *dirigida*, conforme a unas intenciones e intereses muy concretos que no son otros que los de quienes la promueven. En última instancia, esta práctica hizo de templos, retablos, portadas, claustros, refectorios, bibliotecas y toda suerte de dependencias conventuales inmejorables *escaparates* de la propia genealogía, fines, excelencias, inquietudes y particularidades de la *religión* u orden correspondiente, siempre para su mayor lustre y vanagloria ante el mundo y frente a la *competencia*.

Así las cosas, las historias y/o sus protagonistas continúan dominando moralmente desde sus privilegiadas atalayas a quienes, desde el suelo y a distancia, las observamos asombrados y *empequeñecidos* por la visión que se nos ofrece desde las alturas, sancionando nuestra comunión espiritual y, de paso, nuestra propia *insignificancia* ante quienes fueron mercedores/as de semejantes privilegios. Quizás, por eso, todavía perduran la fascinación y la atmósfera de misterio que envuelven estos espacios, aun cuando muchos se encuentren abandonados, desacralizados, adulterados o mutilados en su capacidad comunicadora prístina.

La importancia propagandística, proselitista y persuasiva concedida a la iconografía en el ámbito de las órdenes religiosas masculinas y femeninas está a la altura de la condición de aquellas como primer comitente artístico de los Siglos de Oro y, consecuentemente, como líderes indiscutibles de su imaginario, cosmovisión y cultura visual. Su fuerte arraigo en el *hinterland* destinatario de sus códigos y mensajes impregnaría los ciclos conventuales de la poderosísima personalidad de las diferentes comunidades de frailes y monjas allí asentadas. No en balde, era un *arma* inmejorable y eficacísima en la guerra soterrada (aunque declarada) por el dominio ideológico de pueblos y ciudades entablada por un convento o monasterio contra los obispos, cabildos catedrales, clero secular y, por supuesto, sus grandes adversarios: los establecimientos de las restantes religiones. A propósito de esta cuestión no puede olvidarse que las órdenes habían ejercido un activísimo papel en los procesos de *confesionalización*, *conventualización* o, más sencillamente expresado, *sacralización* del territorio que las habían convertido, literalmente y más allá de la metáfora, en la *Jerusalén Celeste* terrenal, merced a la saturación de símbolos y elementos religiosos que acabarían cubriendo en su integridad el tejido urbano, *revistiéndolo* a la postre de su carisma (Atienza 2008: 42-49).

Durante esta época las clausuras femeninas aparecen como *jardines cerrados* sumidos en contemplativa intimidad, que gozan del concurso, asistencia y permanente protección de las élites locales. Frente a esa *pasividad* de las monjas, nadie discutía (es más, era de esperar) que los frailes como hombres *de mundo* hiciesen acto de presencia en el terreno público para ejercer una influencia casi todopoderosa en la población que, una y otra vez, cerraba filas en torno a los conventos en calidad de verdaderos *partidos ciudadanos*. Aparte de sus generosas prestaciones asistenciales, solidarias, educativas y sanitarias a la población, una de sus grandes bazas era sin duda el control de los púlpitos, donde los religiosos llegaban a revelarse tan particularmente brillantes y elocuentes en sus pláticas y sermones como peligrosos por sus comentarios políticos y críticas al Estado, especialmente en situaciones delicadas y/o procesos de reforma (Sánchez 2022: 34).

Al igual que aconteciera en las grandes ciudades andaluzas y españolas, también en Málaga las órdenes religiosas y congregaciones se sumaron con no menos ímpetu a la promoción y/o incorporación a su patrimonio de innumerables obras artísticas ya sea mediante encargos directos, intercambios u obsequios. Este segmento patrimonial es, quizás, el que mayormente se ha resentido de la incidencia de episodios históricos de destrucción, expolio, especulación, enajenación y dispersión que, sin exageración alguna, hicieron de Málaga el desabrido escenario de las más salvajes actuaciones de cuantas se hayan perpetrado en tales situaciones en el contexto español, desde la invasión francesa a la actualidad. Así aconteció, por ejemplo, con los numerosos ciclos pictóricos que cubrieron los retablos y los muros de templos, claustros y dependencias conventuales u hospitalarias; por no hablar de los programas escultóricos que conferían cualidad *parlante* a los retablos, sillerías y otras piezas de mobiliario litúrgico otrora existentes y perdidos para siempre por el envite de la intolerancia, la incompreensión, la sinrazón y la ignorancia.

La destrucción de la práctica totalidad del patrimonio eclesiástico de la capital malagueña en los conflictos de 1931 y 1936 junto a las dispersiones del mismo acarreadas por las exclaustaciones y desamortizaciones del XIX, sin olvidar la bochornosa especulación y enajenaciones de la historia reciente, dificultan sobremanera un conocimiento exacto y preciso del mismo en términos de cuantificación e inventario. Pero también la reconstrucción integral e integradora de los procesos artísticos desarrollados en este territorio a lo largo de los Siglos de Oro. Tales carencias se agravan vista la falta de correspondencia entre la copiosa información documental disponible en los archivos; los testimonios gráficos, que acertaron a reproducir una mínima parte del bagaje atesorado en los establecimientos religiosos locales antes de su pérdida; y el escaso número de piezas conservadas en relación y

proporción al de antaño (Sánchez 2023: 174). Lo más lamentable es que no haya perdurado prácticamente nada del esplendoroso patrimonio mueble e inmueble que convirtiéndose a Málaga posiblemente en la tercera gran ciudad conventual de Andalucía, una realidad de la que (insistimos) dejan perfecta constancia las fuentes documentales y literarias de época así como los testimonios fotográficos conservados en archivos públicos y colecciones particulares.

Estadísticamente, basta señalar que entre 1489-1836 existieron en la ciudad 25 establecimientos religiosos masculinos y femeninos con representación de todas las grandes órdenes religiosas, contando en su caso algunas de ellas incluso con más de uno. Los datos del Catastro del marqués de la Ensenada son harto esclarecedores al respecto, al cuantificar en 1756 la presencia en Málaga de 250 clérigos seculares, 592 regulares y 206 legos, 362 monjas, 30 novicias, 40 legas y 50 sirvientes, además de 7 ermitaños. Si ello suponía el 4,3 % de una población de 33937 habitantes, en términos inmobiliarios los conventos, iglesias, santuarios y ermitas significaban por su parte más de la tercera parte de la superficie construida de la ciudad (Rodríguez 2000: 11-12, 30).

Llegados a este punto, en el presente trabajo analizamos una escogida serie de lienzos que un día ya lejano formaron parte de los ciclos conventuales malagueños. Salvo alguna excepción puntual, se conservan en los espacios de acogida donde fueron recepcionados una vez desarticulados (y desaparecidos) sus enclaves de origen. Siendo más exactos, nos han interesado aquellos que, dentro de la consustancial condición *microcósmica* de los ciclos conventuales, revelan una iconografía *anómala* (más que insólita) en cuanto fuera de lo común y altamente específica de valores idiosincrásicos de cada orden, recordando lo señalado por Saxl (1989: 12) al apostillar:

*las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera; que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido. Esto quizá no sea muy obvio, pero desde luego no es una observación revolucionaria. Pocos estudiantes han tenido motivación para pensar en esta línea, y aún así me parece esencial que lo hagamos para ser historiadores humanistas.*

Junto a la representación del fundador o fundadora y el correspondiente *olimpo* hagiográfico, sin olvidar por supuesto la pintoresca y característica *mitología* poblada de leyendas, milagros y otros *prodigios* de fundada (o infundada) base histórica, la iconografía de las órdenes religiosas da cabida a una serie de asuntos alegóricos que sintonizan con las aspiraciones, propagandísticas y autolaudatorias que mueven a cada una de ellas a captar el mayor número de adeptos a su casuística particular. En virtud de esta premisa, las comunidades conventuales masculinas y femeninas se veían impulsadas a explicar, mostrar y demostrar ante el público cuáles habían sido sus aportaciones más significativas al contexto de la Iglesia universal y la incalculable trascendencia de las mismas para la doctrina y la fe cristianas, dejando sentada, de paso, una hipotética *supremacía* frente a las demás.

Nada mejor que exponer plásticamente tales pretensiones, a través de una secuencia de sucesos y personajes erigidos en paradigmas de virtud y comportamiento moral; en nuestro caso, descontextualizándolos de la historia convencional para imaginarlos como epicentros de sorprendentes y atípicas composiciones, cuya inspiración suele proceder en última instancia de grabados y estampas. Si la Reforma católica puso el arte al servicio del dogma, no es menos cierto que tales intenciones vinieron acompañadas del interés en popularizar los conceptos teológicos y los grandes asuntos del misticismo, haciéndolos más comprensibles a los distintos estratos sociales, difundiéndolos mediante su inclusión en los ciclos conventuales. Una vez más, cual veremos seguidamente, las órdenes se revelaron auténticas especialistas en la



1. LA RECREACIÓN DEL ÁRBOL DE JESÉ EN LA ICONOGRAFÍA SERÁFICA: FRAY PEDRO DE VILLACRECES, REFORMADOR DE LA OBSERVANCIA FRANCISCANA. GRABADO INSERTO EN LA *CRÓNICA DE LA PROVINCIA DE LA CONCEPCIÓN DEL PADRE MATÍAS ALONSO* (1734) [IZQUIERDA]. FRANCISCO COMO EL «NUEVO JESÉ». GRABADO ANÓNIMO [DERECHA].

creación de temas iconográficos distintivos y peculiares, en los que el simbolismo místico, el delirio visionario y la exaltación católica hacen causa común con una *inevitable* orientación teleológica marcadamente aleccionadora, persuasiva, proselitista y sutilmente tendenciosa.

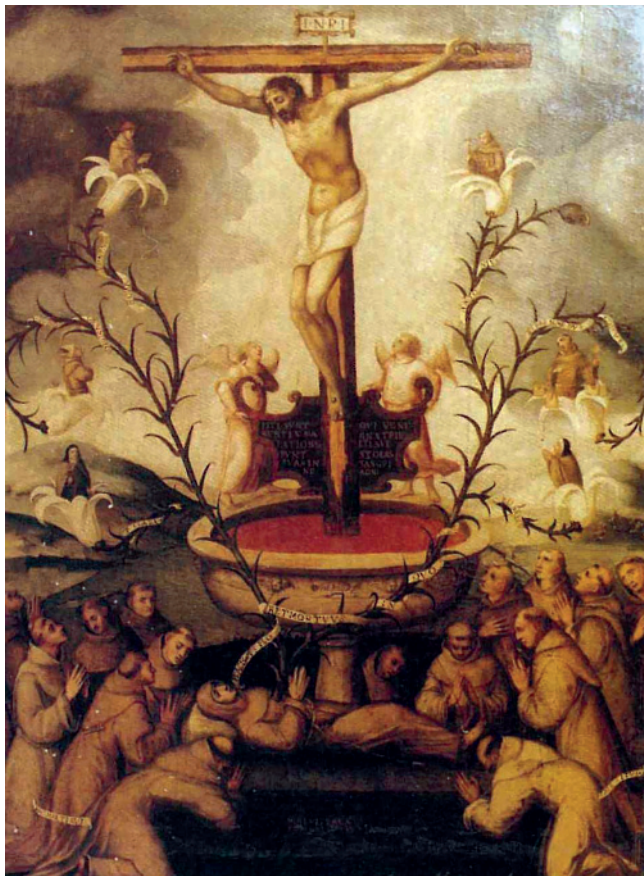
### ***Genealogía franciscana***

Ningún árbol fue más frondoso que aquel del que brotaron las metafóricas ramas de la prolífica familia franciscana. Capaz de aunar y aglutinar diferentes sensibilidades en torno a la figura, el ejemplo, el modo de vida y, sobre todo, el espíritu del *Poverello*, el franciscanismo fue uno y múltiple desde el mismo principio. Francisco había sido un humilde esqueje que acabó transformándose, por obra y gracia de su inigualable personalidad, en el más robusto *tronco* que nadie pudiese imaginar, por cuanto «pobreza, paz y penitencia describen el carácter de un hombre que se convirtió en un *ángel* místico y nuevo precursor de Jesucristo, de cara a los fieles de la época» (Ramírez 2008: 94).

No sorprende, pues, la insistencia de la iconografía seráfica en *transplantar* el viejo tema medieval del árbol de Jesé, inspirado en la profecía de Isaías (11: 1, 2, 10) y expresamente diseñado para explicar la genealogía temporal de Cristo y su parentesco con la estirpe regia de David (Mâle 1986: 167-168, 185), para la glorificación de su más perfecto imitador: el *Alter Christus*, pasando a significar entre sus seguidores un tema apologético más que recurrente (fig. 1).

### ***Genealogía de la Orden Franciscana***

Conservada en el Museo de la Catedral de Málaga (fig. 2) procede con seguridad de alguno de los tres establecimientos conventuales seráficos masculinos de la ciudad, parte de cuyos bienes muebles pasaron al primer templo diocesano al verse extinguidos por la exclaustación de 1835-1836: el de Observantes de San Luis el Real, instituido en 1489; el de Nuestra Señora de los Ángeles, perteneciente a la Recolectión Franciscana, fundado en 1584 y el de San Pedro Alcántara de la Descalcez Franciscana, en 1682 (Ramírez 2009, 39-60, 151-173, 229-260). Estilísticamente, la obra asume acentos tardomanieristas visibles en el predominio de las entonaciones frías, el pronunciado dibujo y el canon estilizado de las figuras. Más que por sus estrictos valores formales, el interés de la pieza radica en su singularidad iconográfica, ya puesta de relieve por nuestra parte en estudios anteriores (Sánchez 1997: 271-272, 280).



2. ANÓNIMO, *GENEALOGÍA DE LA ORDEN FRANCISCANA*, c. 1580-1590, ÓLEO SOBRE TABLA. MUSEO DE LA CATEDRAL, MÁLAGA.

El mediano formato del soporte no es óbice para desarrollar una grandilocuente composición que remeda el tema del árbol de Jesé y lo fusiona con el de *Cristo Fuente de la Vida* para mayor exaltación de los frailes menores y su fundador. Inspirado por el texto de san Buenaventura *Sacramentum Ligni Vitae*, el tema de la *Genealogía de la Orden Franciscana* tiene un remoto antecedente en el fresco de Tadeo Gaddi pintado hacia 1345-1350 en el refectorio del convento de Santa Croce, en Florencia.

En la parte inferior de la composición, Francisco yace muerto sobre una litera rodeado de catorce religiosos observantes, algunos de ellos mártires, junto al inseparable hermano León. El es el poso fértil de donde nace el frondoso tronco de la orden, ramificado en tallos de azucenas, cuyas flores no cobijan los ancestros de Cristo, sino los frutos más granados de la religión franciscana, identificables por medio de filacterias y atributos parlantes, a saber: *Clara* (ostensorio), *Luis de Tolosa* (mitra episcopal y la corona de Nápoles que repudiara), *Buenaventura* (el capelo y la cruz patriarcal distintiva de su dignidad de cardenal-obispo de Albano y el libro de sus escritos teológicos que le hicieran merecedor del apelativo de *Doctor Seráfico*), *Antonio de Lisboa o de Padua* (cruz de predicador y el Niño Jesús que recibiera en sus brazos), *Bernardino de Siena* (las tres mitras de Siena, Ferrara y Urbino que rechazara y el sol incandescente con el anagrama IHS del Nombre de Jesús adoptado como divisa en el estandarte que acompañaba sus predicaciones) e *Isabel de Hungría* (terciaria y princesa ejemplar).

Centra la mitad superior del cuadro la esbelta y serpenteante figura del Crucificado, cuya cruz nace de una gran fuente a modo de cáliz, donde se recoge la sangre que mana de las cinco llagas, uno de los emblemas adoptados por los franciscanos en recuerdo de la Pasión de Cristo y la estigmatización del fundador. Difuminado entre el paisaje del fondo tiene lugar



3. ANÓNIMO, *SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTO DOMINGO DE GUZMÁN COMO EXPLORADORES DE LA TIERRA DE PROMISIÓN*, c. 1680-1750, ÓLEO SOBRE LIENZO. CONVENTO DE SANTA CLARA, MÁLAGA.

el apaleamiento de unos frailes, en consonancia con el marcado carácter apologético y aleccionador de la obra en torno a las *excelencias* de la filosofía del martirio, por lo demás revalorizada desde las instancias doctrinales de la Reforma católica de la mano de autores como los cardenales Gabriele Paleotti y Cesare Baronio, entre otros (Sánchez 2003: 42-44).

Sobre el fondo de la taza repleta del rojo fluido vital, dos ángeles sustentan una cartela. Su inscripción latina, procedente del *Apocalipsis* (7: 14), garantiza la condición de *héroe* a quien entrega su vida para difundir el Evangelio, del mismo modo que Cristo se sacrifica para redimir y dar vida eterna a la Humanidad: *Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas in sanguine agni* («Estos son los que vinieron de la gran tribulación y lavaron sus túnicas en la sangre del Cordero»). De esta manera, la composición se embarga de connotaciones polisémicas que, desde la puesta en valor del sacrificio, abunda en la resemantización experimentada a partir de Trento por una serie de iconografías que, ya desde sus orígenes medievales, subrayaban el poder redentor de la sangre de Cristo, cuales el *Lagar Místico*, el *Varón de Dolores*, el *Cristo de la Sangre* o la misma *Fuente de la Vida*. Al redimensionarse conceptualmente en la Edad Moderna, todas ellas se optimizan como soluciones visuales que resumen a la perfección los postulados de la Reforma católica, dando cabida así «al enaltecimiento de la Eucaristía y la defensa de la transubstanciación, a la vez que autoriza a la Iglesia como intercesora entre Dios y el pueblo» (Contreras 2017: 28).

Por último, otra filacteria proclama la fecundidad del *ejército* seráfico, resplandeciente en el mundo merced a la labor de su brillante elenco de *exempla* y también gracias a Francisco, quien lo hace florecer al morir: *Franciscus floret mortuus in quo fulget exercitus S. Clara, ac Ludovic Tolos, Bona Ventura, S. Elisabet, Antonius et Bernadus Celi ac martirum*. Debajo del lecho mortuario aparece la frase *Mihi vivere Xti. Et mori, lucru*, relativa al desprendimiento del mundo y las riquezas que insta al franciscano a vivir y morir por Cristo abrazando la pobreza evangélica para vivir como émulo suyo hasta las últimas consecuencias.



4. NICOLÁS POUSSIN, *JOSUÉ Y CALEB CON EL RACIMO DE LA TIERRA DE CANAÁN O ALEGORÍA DEL OTOÑO* (c. 1660-1664). MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS [IZQUIERDA]. EL APROPIACIONISMO SERÁFICO DEL ANTIGUO TESTAMENTO: GREGORIO FOSMAN Y MEDINA, FRONTISPICIO DEL LIBRO *CRÓNICAS DE LOS FRAILES MENORES CAPUCHINOS* (1690) [DERECHA].

### Francisco y Domingo, exploradores de Canaán

A diferencia de las restantes obras pictóricas referenciadas en el presente trabajo, la visión mística de Francisco y Domingo como *alteri-ego* de Josué y Caleb en su legendaria misión exploratoria en Canaán permanece *in situ*. La interesante iconografía de este anónimo lienzo no viene a ser sino una paráfrasis visual de un episodio del Antiguo Testamento, cuyo trasunto histórico revierte en un contenido alegórico una vez *adaptado* a las circunstancias particulares de sus nuevos protagonistas. Según el Libro de los Números (13: 23), al llegar al desierto de Farán, Moisés envió algunos hombres a explorar el territorio de Canaán capitaneados por Josué. Además de su misión de inspección militar, Josué y sus compañeros debían llevar consigo algunas muestras que permitiesen hacerse una idea sobre las posibilidades económicas y los frutos autóctonos de la zona. Los expedicionarios llegaron hasta el torrente de Escol y cortaron un enorme racimo de uvas que dos de ellos trajeron colgado de un palo. También recogieron granadas e higos (fig. 3).

En el contexto del arte cristiano, el recuerdo de los exploradores de Canaán pasó de simbolizar la riqueza y fertilidad del país a imagen prefigurante de la eucaristía que remitía a la especie sacramental del vino. La asociación eucarística a través de las uvas «deviene de su consideración como cuerpo de Cristo, racimo pisado con cuya sangre se llena el cáliz de la Iglesia» (González 2016: 131, 314-315). Sin embargo, de la mano de la iconografía monástica el asunto se complica para hacer alusión, además, al papel desempeñado por *San Francisco* y *Santo Domingo* en la historia de la Iglesia. En el lienzo del convento de Santa Clara, ambos personajes sustituyen (*suplantando*) a los protagonistas bíblicos en la acción de portar el prodigioso sarmiento, enmarcados por guirnalda de rosas y un idílico fondo paisajístico que se pierde en la lejanía del horizonte.

La escena mística se completa con la inscripción latina que aporta la clave interpretativa del asunto: *Viri Dibo qui portaverunt bortu urbo inverter de terra promisionis sigui fiduos ordines S. Francisci y S. Dominici Pia Ricciz Veru Vir, 888*.

A la vista de ello, la idea predominante es subrayar la eficiencia de los hombres de Dios que llevan la carga desde la Tierra Prometida al mundo, al fiel dictado de las dos órdenes alumbradas por Francisco y Domingo. Ambas religiones avalan la fecundidad de la Iglesia confortada por la

eucaristía y cimentada en las piedras angulares *encarnadas* humanamente en los dos fundadores, auténticos *Fundamenta Ecclesiae* o columnas de la Iglesia, que tuvieron en el patrocinio de María el principal aval ante Cristo para desempeñar su misión en el mundo (Sánchez 1999: 363-366). De hecho, tampoco faltarán *apropiaciones* subjetivas del asunto (Ramírez 2006: 213) implementándolo hacia otras dimensiones propagandísticas del universo seráfico ya se trate de observantes, descalzos, terceros o capuchinos (fig. 4).

En un momento en el que la profunda crisis religiosa, la corrupción moral del clero y las herejías de los cátaros y albigenses amenazaban seriamente su estabilidad, la aparición de estas dos grandes órdenes vino a combatir valientemente tan preocupante situación, al propugnarse desde ellas una actitud reformista ortodoxa, que proclamaba valores tan necesarios en aquellos momentos como el retorno a la pobreza evangélica en el caso seráfico y la íntegra renovación intelectual y formativa de los predicadores en el de los dominicos. En consecuencia, el mensaje del lienzo evoca a ambos personajes (y, por extensión, a sus seguidores) como responsables de que la fortaleza y la fe hayan regenerado de nuevo la tierra de promisión, floreciente a sus pies y a su alrededor. Tal pensamiento sería canalizado plásticamente a través de la mística eucarística que veía en la sangre derramada por Cristo en la Pasión la glosa más acorde con el vino consagrado, según apostilla san Buenaventura (1946: 587) en su tratado *De praeparatione misae*: «Y el vino significa la sangre, que fue exprimida en el lagar de la cruz de la uva, esto es, del Cuerpo de Cristo, por los judíos que le pisaron».

De no ser por su interés emblemático, la pieza no brillaría precisamente por su calidad plástica. Las limitaciones del artista se hacen evidentes al observar la dureza de dibujo y el carácter estereotipado de los rostros y posturas, la tendencia a lo uniforme y al envaramiento amén de la ausencia de imaginación y talento para imprimir mayor soltura y dinamismo a la composición. Por el contrario, se prima el aspecto devoto y lánguido destinado a la persuasión y detalles accesorios cuales la guirnalda de rosas que impregna el cuadro de una atmósfera ingenua e irreal. El paisaje del fondo, con sus contrastes de celajes y gamas verdosas y azuladas, efectos de perspectiva y técnica más suelta, compensa, en cierto modo, la discreta calidad de los grafismos reseñados.

### Visión del abad Joaquín

De nuevo, el interés iconográfico supera a la calidad plástica en el caso de la obra de referencia, atribuida al pintor madrileño Alonso del Arco (c. 1635-1704), discípulo y principal colaborador de Antonio de Pereda (Clavijo 1993: 1313). Considerado uno de los artistas más prolíficos y desiguales del círculo cortesano del xvii, llegó a contar con un activo taller en la década de 1690 lo que justifica su ingente producción. El lienzo representa la iniciativa premonitoria del abad Joaquín (identificado con el inquieto religioso del Cister Joaquín de Fiore, abad de Corazzo con el sobrenombre de *el Profeta*, que vivió entre 1135-1202) de procurarse sendas imágenes de san Francisco de Asís y santo Domingo de Guzmán con el carácter de *vera effigies* o *verdadero retrato* de los Patriarcas, años antes de la irrupción pública de ambos en las primeras décadas del xiii. Al tratarse de un tema compartido por varias órdenes religiosas, resulta complicado pensar en su posible procedencia. La composición muestra al protagonista arrodillado ante un reclinatorio en el momento de advertir la presencia de los personajes sagrados, quienes ostentan sus conocidos atributos de la Cruz y la vara de azucenas, respectivamente (fig. 5). En el extremo del lienzo, un corpulento ángel sustenta la cartela explicativa del asunto con el texto: *Venera la Sta. Cathedral de Venecia las imágenes de Domingo y Frco. Q. el V. Abad Joachim mandó formar antes que estos Patriarcas saliesen a la luz del mundo*.

Según apunta Francisco Pacheco (1990: 695, 697) en *El Arte en la Pintura*, tan extraño asunto iconográfico tendría su fuente de inspiración en un misterioso texto denominado



5. ALONSO DEL ARCO (ATRIBUCIÓN),  
VENERABLE ÁBAD JOAQUÍN, c. 1685, ÓLEO SOBRE LIENZO.  
REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, MÁLAGA.

*Crónica de los Mendicantes.* Si ha de creerse al tratadista sanluqueño, la misma refería cómo el abad Joaquín hizo componer en la Basílica de San Marcos la imagen y retrato de santo Domingo «de obra mosaica, en compañía del seráfico Padre San Francisco, prediciendo muchas cosas prodigiosas destes dos escogidos compañeros y de sus illustres religiosos».

Estilísticamente, responde a una composición estática, cuyo cromatismo se entronca con presupuestos barrocos convencionales. Las limitaciones del pintor se advierten en la torpe conjunción de los personajes y la pueril arbitrariedad que informa las proporciones y escalas de las figuras. Más acertado se muestra en la ambientación y escenografía del episodio en un marco arquitectónico de sobrias líneas clasicistas.

Si el cuadro malagueño recrea el episodio en términos de *aparición*, el lienzo del pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (c. 1638-1711) muestra la *invención* u ostensión de los retratos al pueblo por el abad Joaquín ante una *fantástica* recreación de la basílica y plaza de San Marcos, aquí naturalizadas y *traspuestas* a Bogotá u otra ciudad americana (fig. 6). Realizado en 1680 junto a otros cuadros pertenecientes a un ciclo sobre la vida de santo Domingo, constituye un interesante testimonio iconográfico de la recepción de las ideas milenaristas y apocalípticas de Joaquín de Fiore entre las comunidades religiosas americanas (franciscanos, dominicos y jesuitas, especialmente) durante los primeros tiempos de la colonización (Fajardo 2004: 240-242). Tales teorías preconizaban la utopía del reino milenarista o segunda venida de Jesucristo una vez terminada la evangelización, para reinar por un milenio al cual sobrevendría el Juicio Final (Pereyra 2020: 15-16).

### *Alegría de los trinitarios*

La pintura pertenece a la Catedral de Málaga, aunque permanezca expuesta en las dependencias del Obispado (fig. 7). Por la tipología de la cruz trinitaria (con remates curvos en lugar de rectos) que los personajes del cuadro lucen sobre el escapulario, no sería extraño atribuir a la



6. GREGORIO VÁSQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS,  
EL VENERABLE ÁBAD JOAQUÍN MUESTRA AL PUEBLO LOS RETRATOS DE  
FRANCISCO Y DOMINGO (1680). MUSEO DE ARTE COLONIAL, BOGOTÁ.

pintura una hipotética procedencia del extinto convento de San Onofre de la Trinidad Calzada fundado en 1491, cuyos inventarios reseñan varios cuadros de temática similar (Rodríguez 2000: 198, 204).

Sobre un fondo paisajístico inmerso en un celaje crepuscular, el anónimo artista desarrolla una concepción vertebrada en tres registros superpuestos. Estos equivalen a otros tantos estratos que evidencian en una única composición la unión de lo visible y lo invisible, a través de la galería de personajes, distintivos, circunstancias, y motivaciones coincidentes en la fundación de la orden de los trinitarios en 1194, la cual, siguiendo la tónica habitual en este género de instituciones, siempre aspiraría a fundamentar sus orígenes en una misteriosa y pretendida intervención sobrenatural.

En el primer término aparecen los dos santos patriarcas de la Orden de la Santísima Trinidad, *San Juan de Mata* y *San Félix de Valois*, ataviados con el hábito blanco y negro de la orden. Ambos dirigen su mirada extática hacia el motivo principal del cuadro, que recuerda la milagrosa aparición visionada por san Juan de Mata al officiar su primera misa en París, en presencia del obispo Maurice de Sully, del Rector de la Universidad de la Sorbona y los abades de San Víctor y Santa Genoveva. Al elevar la Forma, vio un ángel vestido de blanco con una cruz roja y azul en el pecho y las manos cruzadas sobre dos cautivos arrodillados, uno cristiano y otro musulmán, cargados de cadenas, en ademán de querer trocar el uno por el otro.

Al percatarse de que su destino estaba marcado por un designio singular, encaminaría sus pasos hacia un bosque sito junto al lugar de Gandelu en Meaux, donde encontró al ermitaño Félix de Valois (Mâle 1985: 419). En compañía de éste tendría lugar una segunda revelación, cuando hallándose al pie de una fuente vieron venir hacia sí un ciervo blanco que traía entre sus astas una cruz semejante a la que relucía en el vestido del ángel. Fue entonces cuando ambos comprendieron el deseo divino que les instaba a entregarse a la tarea de procurar la liberación y redención de los prisioneros cristianos para cambiarlos por los musulmanes en caso de no poder afrontar su rescate. En consecuencia, la Orden de la Trinidad sintonizaba con ese espíritu caballeresco y de cruzada de la Edad Media que también inspiraría posteriormente a san Pedro Nolasco la fundación de la Orden de la Merced en 1218. Una y otra permanecerían unidas en el común empeño de contribuir a la redención de los cautivos de un modo competente, activo y constante.

Aunque el motivo del ciervo crucífero se repite en las leyendas de *San Huberto* y *San Eustaquio*, en el caso de los patriarcas trinitarios su recuerdo se perpetúa en la nomenclatura institucional de dicha religión a través del término *Cervifroid* (*Cervus Frigidus*) que designa al prior y cabeza visible



7. ANÓNIMO, *ALEGORÍA DE LA ORDEN DE LOS TRINITARIOS*, c. 1710-1740, ÓLEO SOBRE LIENZO. OBISPADO, MÁLAGA.

de toda la orden y a la toponimia del enclave concedido por Gaucher de Chatillon para establecer la casa matriz (Réau 1997: 517).

De todas formas, tanto el ángel como el ciervo no constituyen sino la justificación de la enseña heráldica de la orden que integra en sus colores simbólicos las Tres Personas de la Trinidad, uniéndolas bajo el signo de la cruz formada por un tramo vertical rojo (alusivo al fuego santificante y la Gracia del Espíritu) montado encima de otro horizontal azul-violeta (evocador del sufrimiento y el sacrificio de Cristo crucificado) sobre blasón de plata (la divinidad, la luz eterna y el amor del Padre). Como síntesis global del mensaje, la Santísima Trinidad figura en el rompimiento de gloria que remata la zona superior del lienzo dando su aprobación al naciente instituto, en paralelo al signo divino implícito por la aparición del ángel con los cautivos a uno de los dos fundadores de la orden. La asociación casi *consustancial* de la Trinidad con la visión de Juan de Mata también está presente en el hermoso lienzo ejecutado por Juan Carreño de Miranda en 1666 (bajo dibujo preparatorio de Francisco Rizi de 1664) para los trinitarios de Pamplona (Pérez 1985: 63-64), expuesto hoy en el Museo del Louvre (fig. 8).

La densificación iconográfica y el alarde retórico desplegado en esta alegoría se matizan y perfilan con otras referencias puntuales dispersas en el lienzo malagueño. Así sucede con el barco que surca el mar en alusión a la aventura redentora de los trinitarios, el capelo y la mitra despreciados a los pies de san Juan de Mata y la corona real que yace junto a san Félix como resultado de confundir el lugar de su nacimiento con su infundado parentesco con la casa de Valois.

Plásticamente, la obra de referencia hace gala de unas medianas calidades de ejecución en cuanto a dibujo e interpretación de los modelos, recreando los estereotipos gestuales al uso en la pintura devocional del Barroco. Más interesante se revela el estudio del paisaje, de suaves entonaciones anaranjadas, azuladas y verdosas que difuminan y transparentan la



8. JUAN CARREÑO DE MIRANDA Y FRANCISCO RIZI, *LA FUNDACIÓN DE LA ORDEN TRINITARIA* [DETALLE] (1666). MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS.

atmósfera y el entorno natural hacia el interior del cuadro, en abierto contraste con la torpeza demostrada en la pintura de las nubes a base de formas espesas y opacas.

### *Subida al Empíreo del religioso*

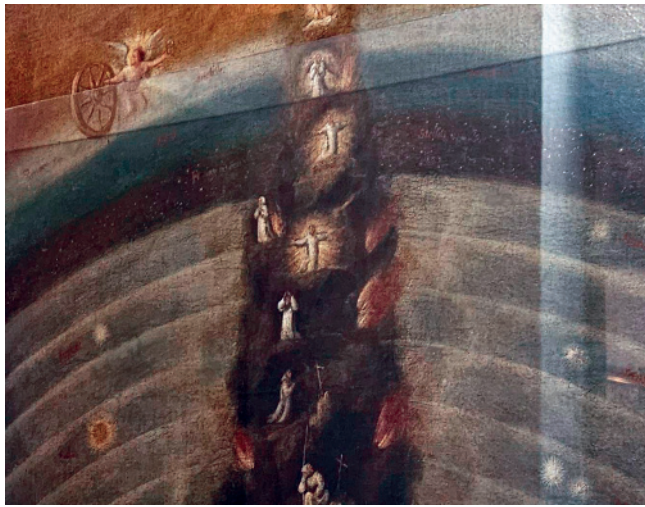
Al comenzar su *Itinerario de la mente a Dios*, san Buenaventura (1945: 565) no oculta su gozo al exclamar: «Feliz el hombre que en ti tiene su amparo; y que dispuso en su corazón, en este valle de lágrimas, los grados para subir hasta el lugar que dispuso el Señor». El lienzo conservado en la Catedral de Málaga, de discreta factura, pincelada muy suelta y comedido luminismo, es una fiel paráfrasis visual del viaje iniciático del religioso desde este mundo a través de los cielos del Paraíso hacia el Empíreo, donde Dios reside (fig. 9).

Aunque el hábito de los personajes figurados en el mismo parece asemejarse al de la orden cartujana, la existencia de versiones prácticamente idénticas a esta pintura (inspiradas probablemente por una fuente grabada común) en templos conventuales de otras religiones como el del Carmen en Antequera (Palomo 2020: 312), induce a pensar en un tema de consumo devocional más *globalizado* que específico, aunque igualmente evocador de las virtudes del perfecto religioso para alcanzar la deseada unión mística, una vez purificado en la soledad por el ascetismo. El estrecho y alargado formato contribuye a una visualización más expresiva de la ascensión espiritual que pretende escenificarse.

En la zona inferior despunta el globo terráqueo, este mundo, sobre el que se alza una estructura en forma de puerta con un basamento de tres gradas marcadas con las inscripciones *Fe*, *Esperanza* y *Caridad*. La práctica de las virtudes teológicas permite al religioso cruzar el umbral e iniciar la subida. Recuérdese que san Buenaventura fijaba varios trinomios de aprendizaje en el camino de la vida espiritual en plena consonancia con las teorías platónicas: *Extra nos* (experiencia de los siete cielos o *conocimiento sensible*); *Intra nos* (experiencia de las estrellas fijas o *visión*) y *Supra nos* (experiencia celestial o *conocimiento intelectual*).

En tales procesos insiste expresamente el *Doctor Seráfico* cuando afirma:

*Quien quisiere, pues, subir a Dios, es necesario que, evitada la culpa que deforma la naturaleza, ejercite las sobredichas potencias naturales en la gracia que reforma, y esto por la oración; en la justicia que purifica, y esto por la vida santa; en la ciencia que ilumina, y esto por la meditación; en la sabiduría que perfecciona y esto por la contemplación. Porque así como nadie llega*



9. ANÓNIMO, *ALEGORÍA MÍSTICA DE LA VIDA CONTEMPLATIVA* (DETALLE), c. 1680-1730, ÓLEO SOBRE LIENZO. MUSEO DE LA CATEDRAL, MÁLAGA.

*a la sabiduría sino por la gracia, justicia y ciencia, así tampoco se llega a la contemplación sino por la meditación perspicaz, vida santa y oración devota* (Buenaventura 1945: 569, 571).

Desde el orbe al Empíreo, el lienzo muestra una sucesión de hasta doce estratos concéntricos en cuyos márgenes se ubican los astros y los planetas identificados a la izquierda, mientras al lado derecho se nombran los cuatro elementos primordiales: *agua, tierra, aire y fuego*. Esta composición de los Cielos no deja de recordar las teorías geocéntricas de la cosmología medieval, al reconocer en la *estructura* celestial nueve esferas (Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, las Estrellas fijas y el Primer Móvil), organizadas según la jerarquía misma de los ángeles (Lewis 1964 : 96-97).

Varios religiosos *habitan* los estratos en actitudes variopintas que se corresponden con los pasos marcados en la secuencia del itinerario espiritual, equivalentes a la meditación, la oración, la penitencia, el arrebató místico y el éxtasis. El objetivo se alcanza en la zona superior, donde las figuras se diluyen envueltas en las llamaradas del ardor místico al acceder, por fin, a la iluminación divina. Aquí hacen acto de presencia uno de los querubines que sostienen las ruedas del trono de Dios en la visión de Ezequiel (10: 1-17) y el *Tetrágramaton* o combinación de las cuatro letras hebreas del nombre de Dios, *Yahveh*, dominando el resplandeciente rompimiento de gloria.

En definitiva, este breve recorrido nos permite calibrar todo lo que el arte cristiano debió a las órdenes religiosas, sirviéndonos de un hilo conductor tejido con algunos de los escasos vestigios supervivientes del antiguo esplendor conventual de Málaga. En este punto, cuánta razón tenía Emile Mâle (1985: 425) al sentenciar que una buena parte de las obras de arte de este tiempo

*nació para los conventos. Los religiosos y las religiosas marcaron este arte con una huella profunda. Esas almas apasionadas querían, ante todo, visiones, éxtasis, leyendas; se preocupaban muy poco de los trabajos de la crítica y de sus frías verdades.*

Por eso mismo, su legado ha atravesado los siglos y, pese a todo, ha llegado a nosotros para continuar calando en nuestro ánimo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ATIENZA, A. (2008): *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia-Universidad de la Rioja.
- BUENAVENTURA (1945): *Obras completas*, t. 1: *Breviloquio. Itinerario de la mente a Dios. Reducción de las ciencias a la teología. Cristo, maestro único de todos. Excelencia del magisterio de Cristo*, Madrid, BAC.
- (1946): *Obras completas*, t. 2: *Jesucristo en su Ciencia Divina y Humana. Jesucristo, Arbol de la Vida. Jesucristo en sus Misterios: 1-En su Infancia, 2-En la Eucaristía, 3-En su Pasión*, Madrid, BAC.
- CLAVIJO GARCÍA, A. (1993): *La pintura barroca en Málaga y su provincia*, Málaga, Universidad-Departamento de Historia del Arte.
- CONTRERAS-GUERRERO, A. (2017): «El Lagar Místico. Sobre las derivaciones americanas de un tema medieval», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48, pp. 27-49.
- FAJARDO DE RUEDA M. (2004). «Milenario y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada», *Palimpsestos*, 4, pp. 236-258.
- GONZÁLEZ TORRES, J. (2016): *La capilla sacramental en el Barroco andaluz: espacio, simbolismo e iconografía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/12832>.
- LEWIS, C. S. (1964): *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge, at the University Press.
- MÂLE, E. (1985): *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro.
- (1986): *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro.
- PACHECO, F. (1990): *El arte de la pintura* (edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra.
- PALOMO CRUZ, A. J. (2020): *La Catedral de Málaga*, Córdoba, Almuzara.
- PEREYRA, Y. I. (2020): «El pensamiento milenarista medieval y su recepción en el Nuevo Mundo Entre rupturas y continuidades en la Historia», *Dios y el hombre*, 4-2, e062 [Edición electrónica].
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985): *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2006): *Málaga Seráfica. Arquitectura, Patrimonio y Discurso Simbólico de los Conventos Franciscanos (1485-1835)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/2602>.
- (2008): «“Admiranda Historia Seraphica”. Ilustraciones de la vida de Francisco de Asís, escrita por San Buenaventura, en una edición hagiográfica del Seiscientos», *Collectanea Franciscana*, 78/1-2, pp. 87-117.
- (2009): *Los conventos franciscanos de la provincia de Málaga. Presencia y memoria histórica*, Málaga, CEDMA.
- RÉAU, L. (1997): *Iconografía de los santos* [t. 2-vol. 3]. *De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (2000): *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos malagueños*, Málaga, Arguval-Cajasur.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1997): «Iconografía franciscana en Andalucía. Los temas y su proyección artística», en *El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Universidad-Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía-Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos (AHEF), pp. 241-280.
- (1999): «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 y Visor, pp. 355-378.
- (2003): «Mujeres torturadas. Erótica, emoción religiosa y sadismo en la iconografía martirial de la Contrarreforma y el Barroco», en *Violencia y Género. Actas del Congreso Interdisciplinar*, Málaga, Asociación de Estudios Históricos de la Mujer-CEDMA, pp. 37-63.
- (2022): «Hispania Sacra. Espiritualidad, creencias, imágenes y mentalidad social en los Siglos de Oro», en *Pedro de Mena. Perspectivas, visiones y revisiones*, Málaga, Obispado, pp. 17-37.
- (2023): «Málaga y los territorios del reino de Granada. Confluencias, presencias, disidencias y sinergias con Sevilla», en *Las Artes en el Reino de Sevilla durante el Barroco. En razón de sus centralidades y periferias*, Sevilla, E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes y Universidad Pablo de Olavide, pp. 167-243.
- SAXL, F. (1989): *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1985): *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial.