

■ Imagen y color recuperados en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga¹.

Rosario Camacho Martínez

Se analizan las diferentes tipologías de pintura mural que se plasmaron en el convento de los Mínimos, declarado BIC en 1994, muy especialmente las de las capillas funerarias del claustro, recientemente recuperadas y restauradas. Su interés reside no sólo en su valor patrimonial sino también en los valores técnicos, tipológicos e iconográficos, contribuyendo a rescatar la memoria de lo que fue este conjunto monumental tan reconocido en la ciudad

This article analyses several and different types of painted decorations shaped over the walls of the funerary chapels on the cloister of the Convent of "Mínimos" of San Francisco de Paula, in Málaga. All of them reveal interesting aspects referred to iconographical, technical and particular reflections, contributing to recover lost splendour and memory of this monument.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura posee una serie de valores en los que se implica la sociedad, no sólo porque es un arte en el que debe primar lo funcional y utilitario sino por la capacidad que muestra de integrar las diferentes artes en su propio proyecto, de modo que la escultura, la pintura y las artes decorativas se convierten en elementos que completan su valor y significación, vinculándose también al contexto urbano en el que se inscribe, al trasladarse a él esa significación, por lo que se ofrece como referencia individual y/o colectiva².

Pero también la arquitectura, como objeto de consumo, se deteriora, transforma o desaparece, y esas otras artes vinculadas a su propia estructura, son las primeras en acusarlo.

CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Imagen y color recuperados en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 423-448.

Málaga, desde la mediación del siglo XIX, ha ofrecido una imagen de color uniforme, una ciudad "blanca", que no respondía a la verdad histórica³. Sin embargo, en el momento actual, cuando se están llevando a cabo nuevos planes de ordenación de la ciudad así como de rehabilitación y conservación, las operaciones de mantenimiento han quedado paralizadas y al ir cayendo las capas de cal que han cubierto sus muros durante más de un siglo, ha ido apareciendo ante nuestros ojos, especialmente en el sector del centro histórico, una nueva imagen de la ciudad, colorista y ornamentada que, aunque no se ha recuperado en su totalidad sino a través de fragmentos, se nos ofrece con tal arraigo que se convierte en seña de identidad de la ciudad, un argumento para una nueva consideración de sí misma. Pero la evolución urbana, nuevas necesidades de circulación y comunicación, han llevado a la desaparición de muchos de sus inmuebles y, a la vez que se recuperaba, iba perdiéndose paulatinamente esa imagen, ya considerada tradicional, de la ciudad.

Málaga sigue planteándose la modernidad como un reto y, quizá como fruto de una peculiar idiosincrasia, junto a las aspiraciones de modernidad, se sitúan esas reivindicaciones de la tradición, concepto éste muy complejo ya que no existe más tradición que las que un colectivo quiera asumir en la perspectiva de la conciencia moderna, y el mejor ejemplo de esa reivindicación es el respeto y conservación del patrimonio cultural heredado, porque éste es el sostén de la memoria histórica, la huella fehaciente de nuestras señas de identidad⁴.

Estas pinturas murales de Málaga presentan una serie de valores que no podemos obviar, no sólo el valor histórico que nos remite a unos parámetros temporales, el conmemorativo, los valores estéticos de las diferentes tipologías, los valores sociales, el valor urbano ya que son conformadoras de la propia ciudad, sino también el valor de identidad; es éste uno de los principales valores que podemos considerar en estas pinturas porque la sociedad se identifica con las manifestaciones de su pasado, se reconoce en los signos de la cultura, como testimonios de la construcción de su propio ser como nación o ciudad, y comienza a elaborar los mecanismos necesarios para reconocer ese legado y tener la capacidad de transmitir

¹ Este trabajo forma parte de las investigaciones llevadas a cabo en el Proyecto de Investigación I+D+I, referencia BHA 2000-1033 "Pintura mural y Patrimonio Histórico en Málaga y Melilla. Configuración urbana e imagen simbólica", del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento, del Ministerio de Educación y Cultura.

² MORENTE DEL MONTE, M.: "Fragmentos del Patrimonio. Reflexión sobre la protección de las pinturas murales", *PH, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº34, Sevilla 2001, pág. 191.

³ CAMACHO MARTÍNEZ, R. : "Cuando Málaga no era blanca. La arquitectura pintada del siglo XVIII", *Boletín de Arte* nº 13-14, Universidad de Málaga 1992-93, pág. 143-170. ASENJO RUBIO E.: "El valor patrimonial de las pinturas murales de Málaga", *Boletín de Arte* nº 21, Universidad de Málaga, 2000, págs. 131-148.

⁴ CAMACHO, R., CARMONA, E y MONTLIANO, J. M^a: "Málaga pintada. Recuperación de unas señas de identidad", *SUR*, 30-5-1999.

lo heredado⁵. Uno de esos mecanismos ha sido la puesta en marcha del Plan del Color del Centro Histórico (1997), de modo que se puede afirmar que se están poniendo las bases para hacer realidad la presencia de este legado en la ciudad de Málaga, no sólo en el sector del centro histórico sino en otras zonas próximas⁶.

En uno de los ejes territoriales de Málaga, en su salida hacia Granada, y sobre el lugar que ocupara el campamento del Rey Católico durante el cerco de Málaga fundaron los Mínimos un convento que sería el más prestigioso de la ciudad y en él, a lo largo de su dilatado proceso histórico, encontramos muestras de pintura mural. La más antigua, una composición en la fachada de la primitiva iglesia, que se consagró a comienzos del siglo XVI, sólo la conocemos a través de las fuentes; también son éstas la referencia para las composiciones de los muros del claustro. De comienzos del siglo XVII son las capillas funerarias del claustro, pero las composiciones pictóricas de sus bóvedas pudieron realizarse a lo largo del siglo o incluso a comienzos del siglo XVIII. Finalmente, en la obra de la iglesia nueva y el camarín-torre que realizó el Conde de Buenavista, inaugurada en 1700, encontramos pinturas de exteriores que responden a otros estímulos: resalte de materiales, ladrillo fundamentalmente, integrándose en la composición guinaldas, angelitos entrelazados y símbolos marianos.

Así pues este recinto conventual, santuario de Santa María de la Victoria, que fue declarado BIC con la categoría de Monumento por Decreto de 7-6-1994 (BOJA nº 106 13-7-1994, e inscrito en el Registro General de BIC nº de código R-I-51-0005283⁷), representa uno de los mejores testimonios que posee la ciudad para investigar, a través de las fuentes impresas y de los registros murales, un lenguaje de tradición y continuidad durante la Edad Moderna. Y es sobre ese lenguaje sobre lo que queremos incidir en este artículo

FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DEL CONVENTO DE LOS MÍNIMOS Y SUS PINTURAS MURALES

Con el interés que están despertando, no sólo en nuestra ciudad, las pinturas murales y el papel que éstas han venido prestando en la configuración urbana, se han realizado diversos estudios que nos permiten conocer, además de catálogos

⁵ ASENJO RUBIO, E.: "El valor. pág. 142.

⁶ En la capilla de la Piedad del barrio del Molinillo, se han arrancado las pinturas y restaurado, para aplicarla a la nueva capilla que se construirá una vez reurbanizado el sector. (Vid: CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ARCOS VON HAARTMAN, E.: "La ermita de la Cruz del barrio del Molinillo (capilla de la Piedad) y sus pinturas murales", *Boletín de Arte* nº 21, Universidad de Málaga 2000, págs. 79-104.

⁷ Archivo de la Delegación Provincial de Cultura de Málaga. Expediente para la declaración de BIC del Convento-Santuario de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga

más o menos mermados, las diferentes tipologías, repertorios de motivos, evolución de las formas, valores patrimoniales, etc. También, en el caso de Málaga, se han analizado las fuentes para su estudio, que parten de una revisión exhaustiva de las Ordenanzas de la ciudad, redactadas en 1556 pero publicadas en 1661 y que tuvieron vigencia hasta el siglo XIX⁸. Por otro lado las Crónicas de la Orden de los Mínimos nos ofrecen descripciones que, en algunos casos, son la única fuente para conocer aspectos de obras ya desaparecidas. Finalmente hay que contar con la historiografía local, fuentes impresas que completan este conocimiento, junto con los datos que nos aportan los archivos.

Las *Ordenanzas de Málaga*, que surgen por la necesidad de regular diferentes oficios y actividades, que se venían practicando sin un control basado en la normativa, nos ofrecen las del gremio de pintores, y entre sus actividades se señalan diferentes tipos de pintura, habituales en la ciudad desde la primera mitad del siglo XVI, puesto que se redactaron en 1556⁹. De ellas me referiré sólo a la modalidad de la pintura al fresco y la de las obras moriscas, pues son éstas, como obras realizadas al exterior, en las que centro el trabajo, obviando por el momento las pinturas de caballete y los retablos.

De la pintura al fresco, que han de realizar los "*alaçeres*" (fol. 250v y 251), se describe su técnica y se insiste en el procedimiento de calidad *mandamos que qualquiera obra de imaginería que em pared fuere hecha, después de ser debuxadas las imágenes e otras cosas, sean biem emprimadas de su aceite de linaza...* También la calidad y el alcance de estas imágenes se expresan en la normativa general de los pintores *que el debuxador de las imágenes las haga al natural y la ordenança de las historias según lo que pintare fuere , y no vayan de poca arte sino de muncha auturidad, de manera que cada cosa represente e muestre en si lo que es, de tal manera, e con tanta devoción en si que provoquen humildad y devoción a los que las bieren..* (fol. 248v). Los restos de pintura figurativa que nos han llegado son muy escasos y a veces sólo los perfiles, que quedan incisos en el muro, son la única huella que podemos percibir, pero las labores de restauración han podido extraer la coloración bajo las sucesivas capas de cal.

⁸ ASENJO RUBIO, E.: *Las fachadas pintadas de Málaga: Análisis de un patrimonio cultural de la Edad Moderna*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Málaga, curso 2002-2003. *Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Málaga*. Imprimiólas Juan René, Impresor de Libros en la Ciudad de Málaga, 1611 (Hay edición facsímil del Ayuntamiento y la Academia de San Telmo de Málaga, 1996).

ARROYAL ESPIGARES, P y MARTÍN PALMA, T.: *Ordenanzas del Concejo de Málaga*. Universidad de Málaga 1989 (Contiene el estudio, transcripción de las Ordenanzas y regesta de los acuerdos del Cabildo municipal respecto a los oficios, anteriormente a 1556).

⁹ Sin embargo no hay mención en las Actas Capitulares respecto a los oficios de pintor antes de 1556 ARROYAL ESPIGARES, P y MARTÍN PALMA, T.: *op. cit.*, págs 307 y ss.

La normativa sobre las obras moriscas es precisa, y se insiste en su técnica, la aplicación del color sobre las previas capas de imprimación y que las mezclas se *fagan muy bien hechas*. La normativa sobre éstas se incluye en las de la madera y a ella nos remiten al señalar las penas que deben aplicarse a los que no realicen con calidad estas obras (fol. 250v.) No se alude a motivos, porque para todos es evidente que la obra "a la morisca" es de carácter geométrico; y es en las órdenes que se ha de guardar en el arte de la carpintería donde se explican todas estas labores de lacería de "*moçarabes*" que han de ser realizadas con toda perfección (fol. 136v-141v). Además, para examinarse en el oficio de carpintería se exige ser *buen geométrico, para que traçe e reparta por el arte del compás e cuenta e geometría lo que le fuere pedido* (fol. 136). Y esas labores geométricas aplicadas al muro por estarcido o directamente trazando sobre él, con toda perfección, nos ha permitido conservar si no toda la pintura, al menos el entramado geométrico que quedó inciso en el muro, y como se repiten modularmente, se puede recomponer la imagen resultante.

Asenjo insiste en que, aunque la permanencia de la población musulmana fuera escasa en Málaga, mantuvo las tradiciones no sólo en técnicas de trabajo sino en determinados repertorios formales, que fueron transmitidos generacionalmente; esa tradición morisca tuvo una importante andadura a lo largo del tiempo que permite observar cómo los repertorios geométricos en la pintura de muchas fachadas, se articulan y renuevan, hasta la mediación del siglo XVIII¹⁰.

No existía en la Málaga cristiana la tradición de la arquitectura en piedra por la escasez de este material en la zona, pero se contó con una mano de obra artesanal capaz de construir con materiales más modestos, como tapial, ladrillo, mampostería, que se revestían con enlucidos de excelente calidad. Sobre éstos se desarrollaba un tipo de ornato que mimetizaba las diferentes piezas, generalmente ladrillo o piedra, jugando con su disposición, y en los amplios espacios entre las cadenas o bandas de los materiales fingidos se disponía, sobre los enlucidos, la decoración geométrica que, partiendo de formas sencillas y siguiendo los esquemas de la decoración de lazo, en su combinación modular llega a composiciones complejas y de amplia capacidad expresiva..

Evidentemente hemos hecho alusión a la composición figurativa, texturas de materiales y a la pintura de tradición morisca porque sólo estos tipos hemos encontrado en la Victoria, desarrollándose las primeras en la fachada de la primitiva iglesia y en el claustro, recientemente recuperadas las composiciones de las capillas. Las pinturas de tradición morisca se han conservado en el exterior del camarín-torre, con la recuperación del ladrillo como material constructivo, grecas geométricas, guirnaldas y otros pormenores figurativos.

¹⁰ ASENJO RUBIO, E.: *Las fachadas pintadas*, págs. 28 y ss.

En cuanto a las fuentes para conocer el convento de los Mínimos de Málaga es fundamental la referencia a las crónicas de la Orden.

Los episodios de la conquista de Málaga y la fundación de esta casa, que fue la primera en España, se recogen en las biografías que se escribieron sobre San Francisco de Paula, quien siguió los pasos de esta guerra de cruzada y contactó con los reyes a través de los frailes que a ellos envió¹¹. Pero en las crónicas hay una mayor precisión sobre algunos de estos conjuntos conventuales. En el caso de Málaga el P. Fray Juan de Morales¹² describió la fachada de la iglesia, sobre la que se había pintado una composición de la Asunción y a los lados San Francisco de Paula y San Martín de Tours y junto a éste un religioso a quien, por su hábito, identifica con el P. Boil, fundador de la casa de Málaga¹³.

En la Crónica del P. Montoya¹⁴ hay un gran afán descriptivo y gracias a su detallado relato podemos reconstruir la iglesia antigua, con su armadura de madera con tirantes de lazo y colgada de muchos trofeos y milagros, así como la disposición de la sala capitular y torre que fueron anuladas al construirse el camarín-torre del conde de Buenavista. También nos describe el patio y en él las pinturas murales de su claustro bajo que representan la vida y milagros de San Francisco de Paula y en el alto escenas de la vida de la Virgen, dos temas fundamentales para los Mínimos. Asimismo reseña el patronato de las capillas de la iglesia y las del claustro, aunque no se refiere a sus programas pictóricos, probablemente porque entonces no existirían, corroborando con esta ausencia el estilo más tardío de las pinturas.

Obra fundamental es un *Libro de las Fundaciones* del convento de Málaga, del que consta en sus páginas finales que lo redactó Fray Alonso de Berlanga¹⁵, una de sus figuras más destacadas entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII;

¹¹ Son muchos los libros sobre el santo fundador, cito el del P. Corachán por ser uno de los que se encuentra en Málaga. CORACHÁN, J. B.: *Compendio e portentosa vida de San Francisco de Paula, fundador de la Sagrada Religión de los Mínimos*. Valencia, 1733, pág. 133.

¹² Fray Juan de MORALES: *Epítome de la fundación de le Orden de los Mínimos del Glorioso Patriarca San Francisco de Paula*. Málaga, Juan René, 1619, págs. 357-399.

¹³ En cuanto a la representación de la Virgen en su Asunción, podría deberse a que inicialmente se celebraba la Virgen de la Victoria en el día de la Asunción.

El P. Morales nos indica que la representación de San Martín de Tours se justifica porque de allí salieron los frailes que vinieron a reconfortar a los reyes durante el cerco de Málaga, y deduce que es el P. Boil el que está representado allí, por su hábito, ya que primero fue ermitaño de la orden y porque, al allanar todas las dificultades que se presentaron, fue el verdadero fundador del convento de Málaga.

¹⁴ Fray Lucas de MONTOYA: *Crónica general de la Orden de San Francisco de Paula, su fundación. Donde se trata de su vida y milagros, origen de la religión, erección de provincias y varones insignes de ella*. Por el Predicador y cronista de la orden en la provincia de Castilla. En Madrid, por Bernardino de Guzmán, 1619.

¹⁵ *Libro de las Fundaciones del Convento, Iglesia e Imagen de N^a Señora de la Victoria de Málaga* (M/s del Archivo Díaz de Escovar A.D.E.)

prior de esta comunidad, él fue quien llevó los acuerdos con el conde de Buenavista. Este manuscrito es importante para conocer el estado de las fundaciones remitiendo a diferentes escrituras, aunque es menos descriptivo.

En cuanto a las fuentes locales quizá uno de los mejores observadores fue Medina Conde quien en diferentes obras nos ofrece datos sobre pinturas murales, pero con respecto al convento de los Mínimos únicamente recoge, a través del P. Morales, la composición de la fachada ya citada¹⁶.

En el Archivo Histórico Nacional se conservan fondos de los Mínimos¹⁷, y del Histórico Provincial no hay que olvidar las escrituras notariales, de las cuales el Padre agustino Andrés Llordén fue un extraordinario exhumador y ordenador de estos textos¹⁸, además de otros archivos locales, de los cuales hay que destacar por su aportación a este estudio el de Díaz de Escovar y el Archivo Témboury, D. Juan Témboury, muy interesado por estos temas, publicó el primer estudio iconológico sobre el conjunto del camarín de la Virgen de la Victoria¹⁹, pero en su archivo contaba con material que había ido reuniendo para ofrecer un estudio mucho más profundo sobre el tema. No obstante no trata el tema de las pinturas, pero sí en el archivo fotográfico guardaba algunas fotos de las capillas funerarias del claustro.

¹⁶ GARCÍA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.): *Conversaciones Históricas Malagueñas*, Málaga 1792, vol. III, pág. 241. Medina Conde fue el primero en aludir a la primitiva composición pictórica del siglo XVI del presbiterio de la Catedral en 1769 y 70 se borró y quitó la pintura antigua y dorado de la capilla mayor por estar muy deteriorado, y se doró con franjas de oro y se le renovó el color de la piedra en *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde 1487 de su erección hasta el presente de 1785*, Málaga 1878, ed. Facsímil 1984, p. 110; o con respecto a la Casa del Montepío indica que "se ha acabado de construir y pintar ael fresco una casa con todas sus oficinas para celebrar las Juntas del nuevo Montepío", en *Antigüedades y edificios suntuosos de la Ciudad y Obispado de Málaga. Obra sucinta que ordenó para responder a las preguntas de un sabio viajero* el Dr. D. Cristóbal de Medina Conde, 1782, ed. Facsímil 1992, pág. 31).

¹⁷ A.H.N. Consejos Suprimidos de Castilla, leg. 51.570 nº 32 (Es documentación posterior a la Desamortización).

¹⁸ LLORDÉN, A.: *Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental. Siglos XV-XIX* Ávila, 1962 o *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental. Siglos XV-XIX*. Ávila 1959. *Nuestra Señora de la Victoria, patrona de Málaga. Estudio histórico-artístico*, Málaga 1960.

¹⁹ TEMBOURY ÁLVAREZ, J.: "Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria", en *Informes Histórico-Artísticos de Málaga*, Caja de Ahorros Provincial, 1974, vol. I, págs. 95-105. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Juan Tembory y la historia del arte en Málaga", en MATEOS AVILÉS, E. De (coord.) *La vida y la obra de Juan Tembory*. Málaga, Ayuntamiento, 2001, pág. 45-65.

EL CONVENTO DE LOS MÍNIMOS

Málaga se rindió a los Reyes Católicos en agosto de 1487. En la pequeña colina en la que se encontraba el campamento del rey Fernando se levantó una ermita para custodiar a la imagen que éste tenía en su oratorio, aliento espiritual de esta ardua campaña y a la que se le dio la advocación de Virgen de la Victoria y el patronazgo de la ciudad, quedando al cuidado de un ermitaño. En 1492 los frailes mínimos, que habían reconfortado a los Reyes durante el cerco, obtuvieron licencia para fundar en Málaga y se les concedió esta real capilla con muchas tierras y otras prebendas, no obstante por problemas con los ermitaños la fundación tuvo lugar por R. C. de 25 de mayo de 1493, todavía en vida de San Francisco de Paula, siendo figura clave en estas negociaciones el P. Bernard Boyl²⁰. Sin embargo no se instalaron en la ermita hasta 1495, edificándose junto a ella el convento y una nueva iglesia más amplia, que se consagró en 1518, y aunque no hay descripciones exactas, a través de las Crónicas de la Orden sabemos que tenía una nave cubierta con armadura de madera con tirantes de lazo y capillas laterales, pintándose al fresco en la fachada la citada composición que representaba a la Virgen de la Asunción y a sus pies San Francisco de Paula, S. Martín Obispo y otro religioso, identificado como el P. Boyl²².

Para su construcción, además de las mercedes reales y otras de particulares, una importante fuente de financiación fue la concesión de capillas para enterramiento²³. La capilla mayor la fundó D. Sancho de Córdoba y Rojas, quien por escritura de 1506 se comprometía a pagar 12.000 reales en doce años y a su ornato, aunque no cumplió totalmente, pero sí sus descendientes²⁴, ocupándose las capillas laterales inmediatamente

Esta iglesia fue demolida a finales del siglo XVII, edificándose una nueva sobre sus cimientos, con importantes elementos agregados, como el camarín-torre, que es pieza señera de nuestro Barroco y que se debe a la iniciativa del Conde de Buenavista.

En 1689 D. José Guerrero Chavarino, descendiente de acaudalados comerciantes de origen italiano, recibió el título de Conde de Buenavista y deseando un espacio importante para erigir su panteón, que quería situar en el convento de la Victoria, al no poder ocupar la capilla mayor, propiedad de los Córdoba, condes de

²⁰ Fray Juan de MORALES: *op. cit.* pág. 394.

²¹ A.D.E. *Libro de Fundaciones del Convento* fols.

²² Fray Juan de MORALES: *op. cit.*, pág. 399. Ver nota 12.

²³ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga, editorial Argual, 2000, pág. 139.

²⁴ A. D. E Caja 112, pieza 1. Las armas de los Córdoba se encuentran en los pedestales del retablo alternando con las insignias de los Mínimos.

Casapalma, escogió el trasaltar, espacio de gran significación y al que dotaría de magnificencia.

Así pues, además de la devoción, fueron razones de representatividad social las que llevaron al conde a realizar esta obra²⁵. Su proyecto consistía en adosar una torre camarín a la iglesia por su cabecera, comunicada con la capilla mayor mediante el arco central del retablo, pero fue informado desfavorablemente por los alarifes, en 1692, dado el estado ruinoso de la iglesia que no admitía espacios agregados, por lo que se propuso su demolición y se levantaría nuevamente sobre el solar de la antigua, cuyo derribo comenzó el 11 de junio de 1693. La iglesia debía costearla la comunidad favorecida por las limosnas del conde, quien pagó la obra de nueva planta: la cripta, sacristía y camarín, otra sacristía exterior, campanario, pórtico y un cementerio para la comunidad. Se obligó con el convento ofreciendo por el solar del camarín 1.500 du, para que con ellos se empezase a hacer la obra *para los gastos de cada semana en los maestros y oficiales, materiales y demás cosas que se ofrecieran en dicha iglesia*, y en remuneración se le dijera misas y responsos lo que consta en la Fundación de Memorias²⁶. Fray Alonso de Berlanga indica también que el conde puso como condición que el convento aportase 500 du. por cada año que durase la obra pero resume que, en su conjunto, el Conde gastó en el camarín alrededor de 70.000 du y en la iglesia más de 20.000, aportando la Orden menos de 10.000 du²⁷.

En 1697 los Mínimos, reunidos en Capítulo General de la Orden celebrado en Valencia, acordaron conceder al Conde de Buenavista y sus descendientes cuatro tribunas del claustro correspondientes con otros tantos balcones de la iglesia y el cuarto que está sobre la sacristía con su tribuna, además de los usos y propiedad del panteón que había labrado, en atención haber gastado en esta obra más de 100.000 du y a otros muchos beneficios hechos al convento. La donación se hizo efectiva en Valencia en 1703²⁸.

²⁵ El interés del Conde por esta obra lo señala el hecho de que habiendo dado poderes en 1694 a su padre y esposa para disponer su testamento como había ordenado en caso de su muerte en la campaña de Ceuta, señala que la iglesia de la Victoria, *que se está fabricando* se pague de sus fondos si los frailes no tuvieran para terminarlo, para que la imagen *se coloque en el camarín que he hecho a mi costa*, y señala su sepultura *en mi entierro que tengo fabricado en el convento de N^a Sra. de la Victoria* (Archivo Histórico Provincial de Málaga A.H.P.M. Escr. F. Arriaga, leg. 2050 s/f, 27-10-1694). No cita al maestro de la obra, pero en el padrón de 1692 del Sagrario reside en su casa el maestro de carpintería Felipe de Unzurrunzaga y un oficial (Archivo de la Catedral de Málaga A.C.M. leg. 565. Agradezco este dato a J. L. Romero Torres).

²⁶ A.H.P.M., Escr. Juan Espinosa de los Monteros, leg. 2187 s.f. (13-2-1698)

²⁷ A.D.E., *Libro de Fundaciones del Convento*, fols. 650 y v.

²⁸ A.H.P.M., Escr. A. García Villafuerte, leg. 2292, fols. 756-760.

La iglesia se inauguró en junio de 1700, seis meses después del fallecimiento de Conde, en Madrid, depositándose su cuerpo provisionalmente en el convento de los Mínimos de esta ciudad, hasta su posterior traslado a Málaga²⁹.

Una vez realizada la obra nueva se mantuvo el patronazgo de las capillas³⁰. La capilla mayor, cuya bóveda se abre bajo el crucero, la fundó D. Sancho de Córdoba, y Rojas, maestresala y capitán de los Reyes Católicos en 1506, y su retablo fue construido por Francisco Fernández de Córdoba al obtener el título de Conde de Casapalma (1646). La capilla de la Virgen³¹, en el crucero, que hoy ocupa San Francisco de Paula, fue primero de D. Francisco Coalla, y más tarde del Regidor Andrés López Pedrosa y del vínculo de Quintana. Las capillas siguientes son las del Cristo (de la Concepción) que se adjudicó a Andrés López de Lorca en 1555 y después a Alonso de Valenzuela; la dedicada a San Gregorio o a la Virgen del Mar, fue de Diego de Alcázar desde 1521 y de sus descendientes Luis Navarrete Valcárcel e Inés Vallejo; la capilla de la puerta del claustro, adjudicada a Leonor del Castillo en 1534, era de Arias del Castillo y sus descendientes los Marqueses de Valdecañas. Las otras capillas, más reducidas, quedaban bajo el coro y eran de nueva construcción: la capilla de Ánimas era del capitán D. Agustín Melgar de Ávila y se adjudicó en 1701, mientras que la bóveda del altar de San Antonio lo ocupaba la familia Monsalve.

En el lado de la Epístola, la capilla del crucero, dedicada a San Francisco de Paula, y hoy de la Virgen de Belén se adjudicó en 1581 y perteneció a D. Agustín de Riso y Méndez de Sotomayor y a su yerno D. Juan de Ovando y Santaren, tenía dos altares uno de ellos en la bóveda de enterramiento y entrada desde el compás³²; la

²⁹ A.C.M. Ac. Cap. L. 43, fol. 256v, 257v y 262. CAMACHO MARTINEZ, R. : *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga, 1981, págs. 223-232.

³⁰ A. D. E. Caja 112. En este archivo hay un plano antiguo de la iglesia en el que se sitúan los patronos de las capillas; no tiene fecha, aunque debe ser anterior a su uso como hospital pues en otro del claustro, rotulado con la misma mano, se señalan dependencias conventuales y no hospitalarias.

³¹ En esta capilla estuvo primero la Virgen, de ahí su nombre, trasladándose después al altar mayor. LUQUE MARTÍN, C.: "Memoria histórico-descriptiva sobre la patrona de Málaga y su diócesis", en *Málaga por la Virgen de la Victoria (recopilación de trabajos históricos y literarios de distintas épocas en honor y alabanza de María Santísima de la Victoria, patrona de Málaga)*. Málaga, Ayuntamiento, 1943, p. 144.

³² A.D.E *Libro de las Fundaciones*. fol.481 y v. RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: *op. cit.*, pág. 140. Todas las fuentes presentan a D. Agustín de Riso y Méndez de Sotomayor como el propietario de esta capilla junto con su yerno Juan de Ovando, y así consta en el codicilo de aquel redactado en 1666, en el que señala las cantidades y censos aplicados a determinadas obras con las que se pagaría al convento por la capilla (A.M.E.M. escr. de Pedro Ballesteros, leg. 1557 fol. 407 y ss.) Pero no debieron reunirse estas cantidades o hubo otros problemas, porque Ovando en su testamento deja claro que la labró y sacó de cimientos con su propio caudal, sin mezclar el de su suegro ni el de su primera mujer, lo que declara porque parecía constar fue el fundador fue Riso y "el único fundador fui yo y no otro". La capilla la dio en dote a su hija Rosa M^a, casada con José Carranque, valorada en mil ducados. (A.M.E.M. Escr. D. García Calderón, leg. 2254, fol. 1102 v, Escr. Fco. de Arriaga leg. 2051, fols. 141-143 y 150-160 v)

del Dulce Nombre perteneció a D. Fernando de Uncibay en 1531 y más tarde a la familia Milla. La capilla de Santa Ana (hoy altar de Ánimas), presidida por un retablo *de Flandes con figuras menudas*³³ era del mayorazgo de Diego de Cazalla y María de la Hoz, quienes indicaron en la institución de éste que querían sepultarse en la capilla de Santa Ana que ellos mandaron construir, ofreciendo este enterramiento a los descendientes de su linaje; en el siglo XVIII el mayorazgo pertenecía al Conde de Molina, D. Fernando Chacón Manrique de Lara³⁴

Evidentemente se encontraba aquí lo más representativo de la nobleza local, con algunos de cuyos títulos emparentarán los Buenavista.

La iglesia tiene tres naves, con tribuna sobre las laterales y coro alto a los pies; se cubre la central con bóvedas de medio cañón con lunetos y las laterales con bóvedas de arista, cúpula sobre pechinas en el crucero y los brazos de éste en disposición absidial, lo que se repite en las cubiertas de la cabecera y coro; el orden es un apilastrado con capitel compuesto de dórico y corintio, similar, aunque más sencillo, al utilizado por el hermano jesuita Francisco Bautista y que podría tener un uso alegórico³⁵. En este interior, cuya decoración se completa con toques de carnosas yeserías destaca el punto focal del camarín, que se vislumbra solemne y radiante tras el retablo, condicionando las visuales de la iglesia hacia la capilla mayor, cuyo zócalo de mármol con incrustaciones se terminaba en 1725. Está presidida por el retablo de la primitiva iglesia, adaptado al nuevo espacio. Construido a partir de 1646, se aprecia la intervención de José Micael en los relieves del primer cuerpo, siendo los restantes más torpes quizá del taller o de algún discípulo como Jerónimo Gómez³⁶; la iconografía se centra en la vida y milagros de san Francisco de Paula, y está presidido por el relieve del encuentro de los Reyes Católicos con los Mínimos, abriéndose el nicho central para permitir la contemplación de la Virgen de la Victoria en su camarín. (Fig. 1)

Este camarín, que se atribuye al maestro Felipe de Unzurruzaga³⁷, responde a la tipología de camarín-torre, y es el elemento a destacar por ser una tipología origi-

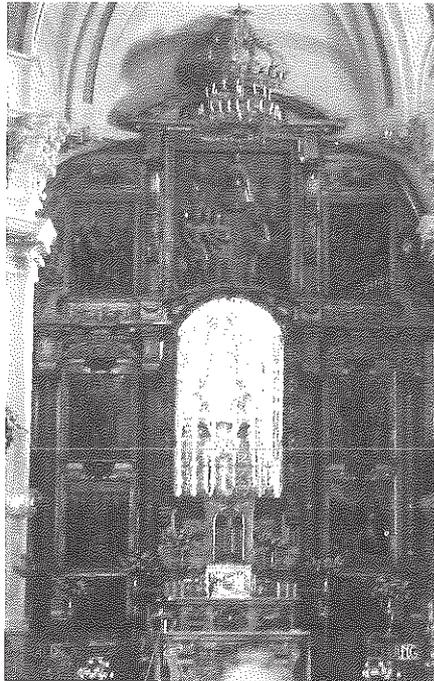
³³ Así lo cita el P. Montoya fol. 56. Llordén recoge la escritura del contrato que realizarían, en 1533, los pintores Pedro de Morales y Jácome Lobato fiados por Nicolás Tyller (LORDÉN; A.: *Pintores y doradores malagueños. Ensayo histórico-documental*. Ávila, ediciones de El Escorial, 1959, págs. 19-20.

³⁴ ALFONSO SANTORIO, P.: "El Mayorazgo de Cazaya. Análisis de su fundación", *Isla de Arriarán* nº XI, Málaga 1980, págs. 58.

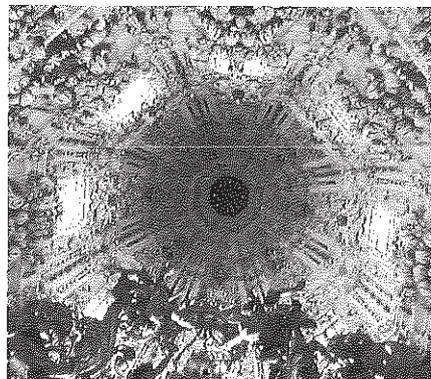
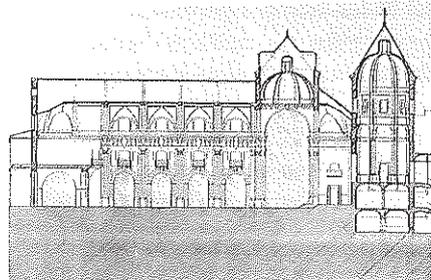
³⁵ CAMACHO MARTINEZ, R.: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria de Málaga*. Madrid, E.U.E., 1986, págs. 6.

³⁶ ROMERO TORRES, J. L.: "La escultura de los siglos XV a XVIII", en *Málaga* vol. III Arte, Granada, edit. Andalucía, 1984, págs. 840. "La escultura barroca malagueña en el contexto andaluz", en *Málaga en el siglo XVII*. Ayuntamiento de Málaga 1989, págs. 136.

³⁷ LORDÉN, A.: *Arquitectos y canteros malagueños*, pp. 124-134. (Llordén aportó la primera biografía del maestro apoyada en datos documentales y fue el primero en relacionarlo con la



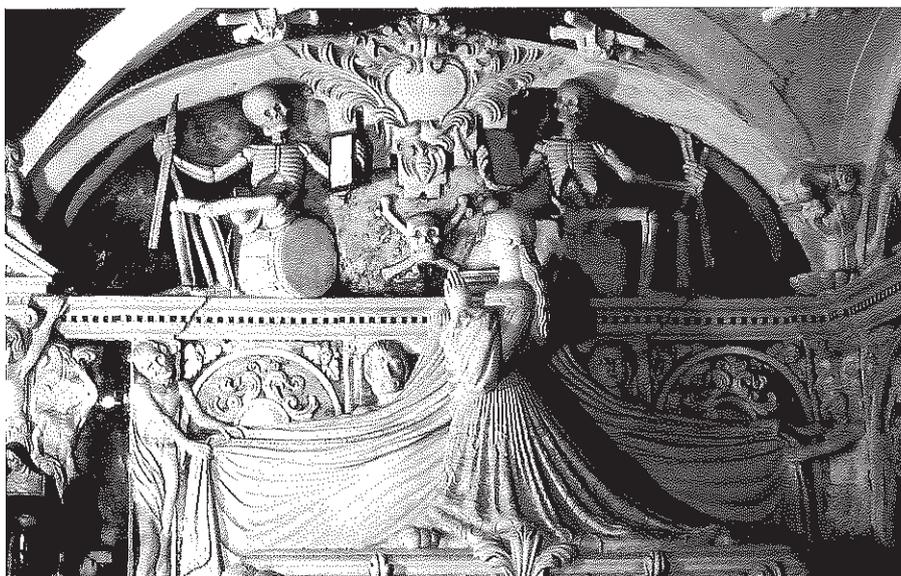
1. Málaga. Iglesia de la Victoria.
Capilla mayor



2. Iglesia de la Victoria. Sección
dibujada por José M^o Romero y
vista del camarín

nal del barroco español, y por su fecha bastante temprana y complejidad, ya que se articula con una superposición de tres niveles. El inferior es la cripta-panteón de los Buenavista, tétrico ámbito necrológico dominado por símbolos y representaciones de la muerte que destacan en estuco blanco sobre las paredes pintadas en negro; la sacristía, situada tras el altar mayor y también capilla principal de este conjunto, se dispone en el nivel intermedio y se corona con el camarín propiamente dicho que alcanza 22 ms. de altura, profusamente iluminado y decorado, como corresponde a un espacio conmemorativo, con yeserías blancas y carnosas sobre un fondo donde se vislumbran los colores azul, rojo y oro y donde las flores, emblemas, guirnaldas,

obra de la Victoria). CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Aportaciones al estudio del arquitecto Felipe de Unzuñunzaga", en *Baética* n^o 19(I), Universidad de Málaga 1997, págs. 25-40. Se ha cimentado la atribución en los nombres grabados en las yeserías, la relación estilística, la presencia del maestro viviendo en casa de Buenavista en los padrones del Sagrario de 1692, y aunque no conocemos el contrato para la obra del camarín sí hay escrituras de obligación de 1698 y 99, con el convento, para finalizar las obras de la iglesia (A.M.P.M. Escr. Fco. de Arriaga, leg. 2051, fols. 177-180 v. Escr. Bustamante, leg. 2233, fols. 175-178 v.



3. Iglesia de la Victoria. Panteón de los Condes de Buenavista

4. Iglesia de la Victoria. Camarín de la Virgen

ángeles, aves, etc. se combinan con espejos en una maraña ornamental que desborda los elementos arquitectónicos y envuelve símbolos y emblemas marianos. (Fig. 2. 3. 4)

También la decoración es de interés porque aquí, recogiendo otras influencias, toma forma definitiva un tipo de ornato que tendrá difusión extraordinaria por Andalucía. Pero lo fundamental es que esa estructura y decoración han sido sabiamente enlazadas en un programa simbólico-místico que responde a la piedad de la época y se expresa en formulaciones que arrancan de



los libros de meditación, de los de empresas, de los sermones, de la literatura y el arte de entonces, sabiamente dispuesto para mover espiritualmente a los fieles, y cuyo programa se debería al religioso mínimo Fray Alonso de Berlanga³⁸

La obra se basa, según D. Juan Temboury, en un programa cuya clave se encuentra en los *Ejercicios* de San Ignacio de Loyola, componiendo la cripta, con sus terribles imágenes, el lugar de la penitencia, de la meditación sobre la muerte y el pecado; conseguido el arrepentimiento se alcanza una luminosa escala, a través de la cual se llega al camarín, morada de la salvación eterna por la intercesión de la Virgen. D. Santiago Sebastián interpreta también este conjunto como representación de las tres vías o edades de la vida espiritual del hombre, interpretación que no se opone a la anterior sino que se complementan. La cripta, cuadrada, representa la "vía purgativa", es el nivel terrenal, de los principiantes en la vida ascética; la "vía iluminativa", propia de los adelantados, está en la escalera; la unión con Dios, la "vía unitiva" la representa el camarín, espacio de configuración plenamente barroca que, con su riqueza ornamental y simbólica y su planta octogonal, es mansión de la inmortalidad y donde la Virgen en su advocación no representa sólo la victoria del cristianismo sobre el Islam, sino una más sublime, la de la gracia triunfante sobre la muerte y el pecado³⁹.

En el exterior destaca el pórtico citado en los documentos, que abraza a la iglesia por los pies y por un lateral, y compone una danza de arquerías de ladrillo, separados por pilastras cajeadas, con pequeños medallones en las enjutas, interrumpida en el ángulo por la maciza base de la espadaña, alta y vistosa en su combinación de ladrillo y mampostería con cajeados geométricos, destacando también el acceso a la iglesia, y aunque no ha guardado restos de pintura hay una atractiva bicromía en el juego del ladrillo con los enlucidos. No obstante el rasgo más característico del exterior es el volumen de la cabecera, poderosa torre que domina a la iglesia, coronada por agudo tejado a ocho aguas y se abre hacia el jardín mediante una capilla tribuna desde la que se podía exponer a la imagen de la Virgen en determinadas ocasiones. Esta zona conserva su decoración mural recuperada recientemente. Todo el basamento de la antigua torre⁴⁰ presenta los materiales constructivos pintados: ladrillo resaltado rodeando espacios de mampostería que quedan enlucidos, y en la parte superior, una ventana presidida por angelitos entrelazados junto a un sol y de la que cuelgan guimaldas, flanqueada por pilastras entre las que se dispone una greca de entrelazo geométrico. El resalte del ladrillo se

³⁸ TEMBOURY ALVAREZ, J.: *Informes...* pág. 96.

³⁹ TEMBOURY ALVAREZ, J.: *Informes...* págs. 89-105. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: "El 'Pia Desideria' de Hugo Hermann y el Santuario de la Victoria. Un ensayo de lectura", *Boletín de Arte* nº 2, , 1981, 9-32. CAMACHO MARTINEZ, R.: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria...*, págs. 11-25.

⁴⁰ Las crónicas de la Orden aluden a esta torre, unida al convento por un puentecillo levadizo, que fue sacrificada en la obra del conde en función del camarín-torre.

corre también a la tribuna de la Virgen, por la que el camarín se abre al jardín, y su arco de medio punto está presidido por el emblema mariano del sol.

Este convento, uno de los más ricos de la ciudad, pese a su prestigio vería su fin en el siglo XIX, ya que le afectaron las medidas desamortizadoras y en 1836 fue clausurado. Su situación en la afueras le salvó de ser demolido para convertirse en solar edificable y fue sometido a la jurisdicción militar, proponiéndose para cuartel que daría albergue a 600 cadetes, puesto que contaba con amplias dimensiones, sólida construcción, buen estado de conservación y existía un terreno próximo, adecuado para maniobras militares que podría comprarse o arrendarse, aunque finalmente, por encontrarse en una zona aislada y saludable se le dio uso de hospital militar⁴¹.

La iglesia, que hasta 1841 quedó también bajo jurisdicción eclesiástica castrense, fue reclamada para parroquia en 1858 y se cedió al Obispado para este uso en 1860⁴².

EL CLAUSTRO Y SUS PINTURAS

El claustro, ligeramente rectangular, corresponde a la obra del siglo XVI y se compone con columnas de mármol, con estilizados capiteles corintios, que apoyan arcos de medio punto en el piso bajo, y rebajados en el alto, de ladrillo, enmarcados por alfiz y con vistosas bolas de cerámica en las enjutas. Las arquerías superiores, cerradas con ventanas, exponen en sus antepechos bellos paños de azulejos, que refuerzan la herencia mudéjar de este patio. El cronista de los Mínimos Fray Lucas de Montoya indica que *los antepechos altos tienen sus distancias de columna a columna a çulejadas en diferentes labores que salen agradables a la vista; por la parte baja hay también sus antepechos vistos y el jardín lo es tanto que causa admiración con su fuente de alabastro en medio*⁴³. Está unido a la iglesia por su lado norte, con la que tenía comunicación directa a través de una puerta abierta en la última capilla del lado del Evangelio, que se cerró al pasar a parroquia independiente del hospital, disponiéndose este espacio como capilla bautismal. Su integración era total ya que al realizarse la nueva obra de la iglesia se dieron ligeros golpes de hojarasca carnosa en determinados puntos del claustro que no alteraban ni la disposición ni el sentido ambiental del mismo. En los lados más cortos se disponía

⁴¹ CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ROMERO MARTÍNEZ, J. M^a: *El Santuario de Nuestra Señora de la Victoria de Málaga*. Col. "Asuntos de Arquitectura. El Barroco", Málaga, Colegio de Arquitectos, 1986, pág. 10.

⁴² La solicitud partió del párroco de la Merced y San Lázaro, efectuándose un canje con la capilla de Nuestra Señora del Loreto, situada justamente enfrente de ésta, que no era tan grande pero suficiente para la necesidades del hospital.

⁴³ MONTOYA, Fray Lucas de : *op. cit.*, L. III, pág. 58.

en el oeste el refectorio de los frailes, con buena armadura de madera, y en el oriental la sala capitular que antes de la reforma se encontraba tras la cabecera.

La imagen de este patio, presidido por la citada fuente y con esculturas de murta, el arte topiario, que tanto se divulgó desde finales del siglo XVI, conformando hermosos setos recortados con figuras, era muy diferente a hoy.

Junto a lo anterior hay que resaltar la nota de color pues además de los antepechos de azulejos, los muros del claustro estaban totalmente pintados al fresco desarrollándose diferentes programas iconográficos hábilmente pintados; en el claustro bajo se plasmaron escenas de la vida de San Francisco de Paula y representaciones de sus milagros y en el alto de la vida de la Virgen, los dos temas fundamentales en este conjunto franciscano⁴⁴

Pero además el claustro norte lo ocupaban cinco capillas de enterramiento que se otorgaron a Nuflo de Miracle, Pedro Méndez de Sotomayor (1619), Fernando Yelma Dávila (1602), Pedro Venegas de Chinchilla y Bartolomé Ximénez de la Pastora⁴⁵. No obstante en un plano del A.D.E. se citan otros nombres que corresponderían a sus propietarios en otra fecha: la capilla de la Encarnación que se entregó a Andrés Ygarza, la de la Concepción dada por la Comunidad a Pedro Gómez de Molina, y la de S. Onofre, al Canónigo Nuflo Miracle, en 1608. En el lado este había dos altares, el de Jesús ante Pilatos y el de la Encarnación que pertenecía a Antonio Fernández de Córdoba, que posiblemente fueran pintados. (Fig. 5)

Las capillas presentaban pinturas murales con interesantes programas iconográficos, que en gran parte habían sido cubiertos, pero se conservaban datos y algunas fotos en el Archivo Temboury. Después de la reconversión del hospital militar en clínica privada en 1994⁴⁶, se llevó a cabo un programa de recuperación de las pinturas hasta la zona de las pechinas, lo que realizaron los restauradores Salomé Carrillo y Rafael Gordon⁴⁷.

En el patio se ha actuado de forma no muy feliz, aunque afortunadamente sería recuperable, ya que se ha transformado el nivel y disposición del pavimento, se han

⁴⁴ MONTOYA, Fray Lucas de : *op. cit.*, L. III, pág. 58. ADE Caja 122. Notas manuscritas de Díaz de Escovar. AMADOR DE LOS RÍOS; R.: *Catálogo Monumental de Málaga y su provincia* (inédito), vol. I, pág. 392.

⁴⁵ MONTOYA, Fray Lucas de : *op. cit.*, L. III, p. 61. Amador de los Ríos completa estos nombres con la cronología que dan otras fuentes, pág. 392.

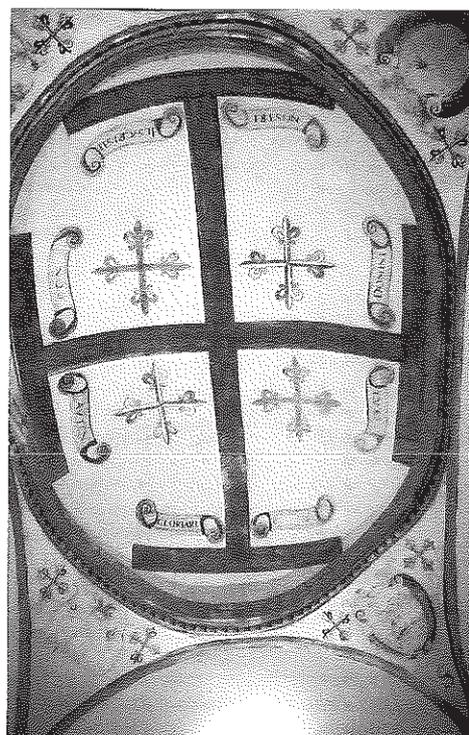
⁴⁶ Archivo de la Delegación Provincial de Cultura de Málaga. Agradezco a la Doctora María Morente el haber podido revisar el material gráfico del proyecto previo a la obra de la clínica Pascual.

⁴⁷ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. : "El convento de frailes Mínimos de la Victoria. Historia y arte" *Isla de Arriarán*, IV, 1994, págs. 113-121.

6. Claustro del convento de la Victoria. Capilla

Las otras capillas presentan una distribución similar, quizá siguiendo a la anterior, dividiendo el intradós en cuatro segmentos, con un fondo de cielo con vaporosas nubes y angelitos cuya temática y estilo parece unificados, aunque pueden haber intervenido diferentes manos.

La segunda de ellas (de Gómez de Molina) se cubre también con bóveda oval sobre pechinas con escudos con cimera; la base de la bóveda presenta una greca de grandes flores entrelazadas que alternan con cartelas con los anagramas de Jesús y María, y los cuatro segmentos de su intradós, que parten de una rosa central, presentan, en cada uno de ellos parejas de ángeles, unos con trompetas, otros con filacterias, otro haciendo pompas de jabón, claro símbolo de finitud. (Fig. 7)



La tercera (de Andrés Igarza) está cubierta con bóveda vaída en la que se inserta un casquete esférico con la cabeza de un querubín en la clave, de la que arrancan los cuatro vástagos que cuadriculan el espacio, reservado asimismo para parejas de angelitos, en actitudes dolientes que surgen entre las nubes. La greca que la rodea también utiliza guirnalda entrelazada con pequeñas cabezas, y en los triángulos esféricos motivos de grutesco rodean a las escudos (Fig. 8)

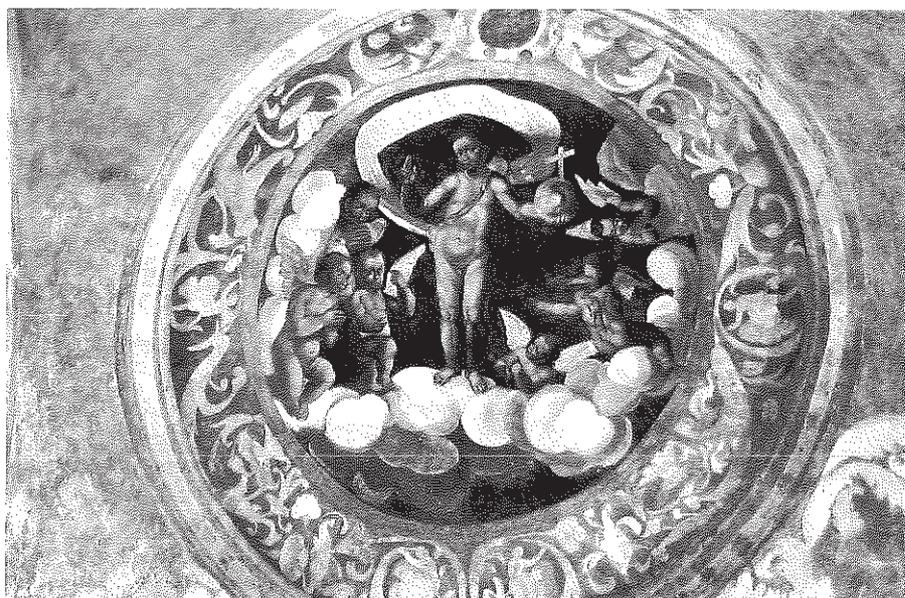
La cuarta capilla (de Fernando Halmán de Ávila). Se contrató la decoración de esta capilla el 21 de mayo de 1609 con Fernando de Ávila, obligándole éste a hacer un retablo, la reja, frontal, candelabros y todos los ornamentos necesarios (A.M.P.M. Escr. Fernando Flores, leg. 872 b s.f.) presenta, asimismo, bóveda vaída en la que se inserta un casquete esférico. La composición de éste es total, mostrando al Niño Salvador del mundo, en pie, desnudo, con amplio manto al viento, con el globo del mundo en la mano y en actitud de bendecir, rodeado por angelitos orantes que se



7. Claustro del convento de la Victoria. Capilla



8. Claustro del convento de la Victoria. Capilla



9. Claustro del convento de la Victoria. Capilla

10. Claustro del convento de la Victoria. Capilla

apoyan en las vaporosas y densas nubes. Esta composición está rodeada por una amplia greca de motivos de grutesco entrelazados, donde se perciben flores, jinetes, personajes encerrados en flores, extraños monstruos y queda reservado un espacio para un emblema heráldico. Éstos también debían ocupar el espacio de las pechinas donde se conservan dos muy desdibujados entre vaporosos acantos pintados. (Fig. 9)

Hay otra capilla con bóveda, oval, cuyo intradós lo ocupa un escudo sobre grandes acantos y un



querubín a modo de peana, cuyo anillo está decorado con motivos geométrico, y en las pechinas ángeles en pie rodeados de vaporosas y grandes flores que es la que perteneció a Pedro Méndez de Sotomayor. (Fig. 10)

Estas pinturas murales se realizaron con la técnica del "fresco a secco", e incluso tienen retoques de óleo, lo que les permite una mayor intensidad de color y nitidez.

CONSIDERACIONES SOBRE ESTAS PINTURAS

Las pinturas más antiguas de las que tenemos noticia son las de la fachada de la primitiva iglesia, hoy desaparecida, que pertenecerían al siglo XVI y mostraban el tema de la Asunción y a los pies San Francisco de Paula, San Martín de Tours y el P. Boil, personajes relacionados con este convento y por tanto el carácter histórico y conmemorativo de esta composición es evidente. Las pinturas que ocupaban los muros del claustro, espacio más reservado a la Comunidad, con representaciones de la vida de la Virgen y de San Francisco de Paula, tenían un carácter más devocional y didáctico y podrían tener una cronología aproximada.

En las capillas del claustro, concedidas a comienzos del siglo XVII, los programas pictóricos debieron realizarse en fecha posterior a su concesión, por la unificación que muestran en estilo y configuración plástico-iconográfica, que parece tener su origen en la de la primera capilla, en la cual la cuadrícula del espacio es adecuada por el uso de la cruces como motivo iconográfico. En las demás, que posiblemente se pintaron a finales del siglo XVII o más bien en el primer cuarto del siglo XVIII, evidentemente reducir el espacio allana dificultades en la composición, y hay una cierta identidad estilística, conservando el impacto plástico y visual.

En cuanto a temática habría que destacar la figurativa, con ángeles con instrumentos o atributos que introducen una significación, los ornatos florales y la heráldica, que señala la exaltación del status social a través de sus emblemas⁴⁸.

La primera capilla es muy ambigua, o ha llegado a serlo por intervenciones posteriores. Las cruces flordelisadas podrían remitir a la orden dominica, porque la mayoría conserva el blanco y negro característica de la cruz de los dominicanos, pero al no llevar estrellas entre los brazos podría representar a alguna de las ordenes militares que utilizan este tipo de cruz diferenciadas por el color, Calatrava, Alcántara y Montesa. Pero la forma de distribuirse compartimentando el espacio con la cruz grande e integrando otras más pequeñas, podría limitarse a un recurso ornamental que aprovecha como motivo estas formas, que también aluden a una devoción. En

⁴⁸ Agradezco las indicaciones sobre heráldica al profesor D. Sebastián García Garrido.



11. Claustro del convento de la Victoria. Capilla. Detalle de un ángel

las otras capillas laheráldica se dispone, generalmente, en las pechinas, aunque en una de ellas se desmesura al ocupar todo el intradós de la bóveda.

En estas capillas, de carácter funerario, la muerte no se representa como un tema macabro; se puede representar lo perecedero del mundo viviente sin mostrar la imagen de la muerte, y aquí ángeles y niños se repiten en diferentes actitudes que remiten a la temática funeraria, un "Memento Mori" donde la figura del Niño introduce una idea didáctica, de enseñanza para aprender a bien morir. El niño desempeña un importante papel en la iconografía de la "vanitas", tal vez relacionado con su posición en el mundo de las ideas de la religión antigua, remitiendo a la contraposición Eros-Thanatos⁴⁹. En la segunda capilla un niño con los ojos cerrados podría estar muerto, y aunque es un ángel, parece asociar la figura del niño Jesús dormido con la de Cristo muerto. Más sutil es la representación de un angelito que hace pompas de jabón. Se da lugar así a un lenguaje de alegorías, símbolos y emblemas que configura un código asociado a la idea de la muerte. El símbolo de la pompa de jabón es un caso muy especial en la iconografía de la vanitas. Los escritores antiguos compararon al hombre con una pompa de jabón, el "homo bulla", idea ésta que fue trans-

⁴⁹ BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Una contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1973, pág. 195.

12. H. Goltzius. Vanitas.
 "Quis evadet"

mitida al Renacimiento a través, muy especialmente, de Erasmo y alcanzó una gran difusión, a lo que contribuyeron también los grabados⁵⁰. Precisamente el grabado "Quis evadet" de Hendrik Goltzius es el que ha servido como modelo a esta composición de Málaga⁵¹. (Fig. 11 y 12).



En otra de las capillas se ha prescindido de cuadrricular el espacio porque la importancia del tema central así lo requiere y el intradós de la bóveda se presenta como fondo unitario para una representación del niño Jesús como Salvador del mundo, de pie, desnudo con la bola del mundo en una mano y en actitud de bendecir, rodeado de ángeles. Es un tema triunfal que remite a la resurrección y al triunfo sobre la muerte.

Evidentemente el espíritu de estas capillas responde al contexto religioso de la época, a una preocupación por la Muerte que está presente en el hombre del Barroco, y que se muestra tanto en la literatura como en obras de devoción, que tiene su traducción en las empresas artísticas, concebidas como apoyo, como medio para llevar a los fieles al arrepentimiento, la iluminación, la salvación, el principio de la verdadera existencia.

En esta etapa de transición del siglo XVII al XVIII no podemos olvidar otras obras de Málaga de temática semejante, desde la misma cripta del Conde de Buenavista en la iglesia de este convento o, asimismo, la cripta de la capilla de San Lázaro, donde los temas también están pintados al fresco, en grisalla, pero en ambas hay

⁵⁰ BIALOSTOCKI, J.: *op. cit.* pág.196

⁵¹ En la escalera de acceso al camarín de la Virgen de la Victoria hay un Apostolado en yeso que sigue también los modelos de Goltzius (CAMACHO MARTÍNEZ, R.. "La emblemática...pág. 20.

13. *Iglesia de la Victoria.*
Exterior de la torre-
camarín



una presencia reiterada de la muerte como personaje.⁵²

Las pinturas del claustro tienen calidad, y en cuanto al estilo no difiere de la pintura que se realizaba en

Málaga en la transición al siglo XVIII. La representación de los ángeles, fuertes y musculosos y bien dibujados parecen responder a esquemas ya establecidos de escuela, con apoyo en cartillas o grabados. Tienen un carácter culto, como demuestra la sutileza de los motivos y el haber utilizado grabados como los de Goltzius, Beham o incluso Dürero⁵³; son figuras musculosas, expresivas, con movimiento pero hay también otras más torpes y esquemáticas, realizadas por manos menos expertas.

El tratamiento de los niños podría tener relación con el que, en la cripta del Hospital de San Lázaro, lleva la Parca Láquesis⁵⁴, y estas pinturas el profesor González Segarra las atribuye a Pedro de Hermosilla, presbítero, *práctico en el arte de la pintura*, que fue administrador o Mampastor del Hospital de San Lázaro entre 1722-1748 y que estuvo muy relacionado con los jesuitas para los cuales pintó algunas obras⁵⁵. Por las mismas relaciones puede proponerse, como hipótesis, la intervención de Pedro de Hermosilla en estas capillas del convento de la Victoria.

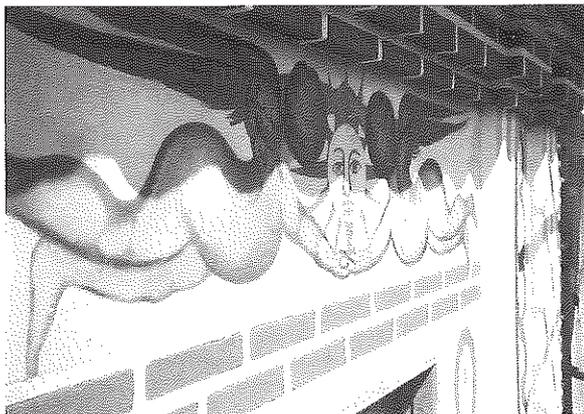
⁵² CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Ciencia y mito en una imagen macabra. La cripta del Hospital de San Lázaro de Málaga", en *Lecturas de Historia del Arte II*. Instituto Ephiante, Vitoria 1990, págs. 159-176.

⁵³ KOCH, R. A. (Ed.): *Early german masters (Barthel Beham and Hans Sebald Beham). The illustrated Bartsch*. Abaris Book, New York, 1980. STRAUSS, W. L. (ed.): *Nederlandish artists. Hendrik Goltzius. The illustrated Bartsch*. Abaris Book, New York, 1980.

⁵⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Ciencia y mito en una imagen macabra....pág. 163. También en la cripta de la Victoria hay una representación en yeso de un esqueleto con un niño, que puede identificarse con Láquesis

⁵⁵ GONZÁLEZ SEGARRA, S.: "Nuevos datos y aportaciones sobre las pinturas del antiguo Hospital de San Lázaro de Málaga", en *Actas del I Congreso Internacional de Pintura Barroca*. Marbella, 1998, págs. 211-228.

14. Iglesia de la Victoria. Exterior de la torre-camarin. Detalle



Finalmente hay otra tipología de pinturas al exterior, en el camarín-torre. Son pinturas de tipo textural que se aplican sobre los enlucidos del muro resaltando el ladrillo como material constructivo, que enmarca o encierra otros motivos como grecas geométricas, guirnaldas y niños, así como algunos símbolos marianos, un amplio repertorio ornamental, que delata la gran significación del inmueble. La función que cumplen estas pinturas es la decorativa y la de ofrecer una imagen exterior más rica y aunque se encuentran símbolos marianos entre ellas y están fijando una significación, su papel es mucho más limitado; es una nueva forma de dar sentido a la arquitectura (Fig. 13 y 14).

Estas pinturas, de las cuales se conservan otros interesantes ejemplos en Málaga, no es una singularidad de esta ciudad, pero sí es cierto que en Málaga se ha configurado como una identidad urbana. Su uso se remonta a la Antigüedad, donde las civilizaciones mediterráneas demostraron un gusto consciente por el color, y los motivos de esgrafiados y otras formas incisas se practicaron, al menos en España, desde la Edad Media, pero fue en el Renacimiento cuando alcanzó mayor vitalidad, y esta ornamentación, íntimamente unida a la técnica del fresco, tuvo una enorme difusión⁵⁶. El afán decorativista del Barroco tendría en estas pinturas de exteriores el complemento más eficaz, e incluso los motivos texturales tan parcos como materiales arquitectónicos pintados, fueron de un enorme alcance. Recordemos, por su relación con esta obra, que cuando se realiza el panteón de los Condes de Benavente en San Francisco de Madrid, el proyecto de Pedro Carassa, de 1681, nos muestra la iglesia con ornatos texturales que cubren todo el exterior⁵⁷. También en nuestra ciudad tuvieron una enorme importancia transformando no sólo

⁵⁶ FERRER ORTS, A.: "Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco español", *Ars Longa* nº 9-10, 2000, págs. 106-107.

⁵⁷ A.H.N. Consejos. Leg. 43105, plano nº 428.



15. Madrid. Iglesia de San Francisco, proyecto de panteón de los Duques de Benavente

la imagen del inmueble sino que, en su sucesión, se convierten en elementos configuradores de la escenografía urbana⁵⁸. (Fig. 15)

Asimismo la iglesia de la Victoria debió presentar este tipo de ornato en todo su exterior, pero sólo se han recuperado las del camarín-torre al llevarse a cabo la restauración de la cripta y escalera así como la pintura de exteriores, en 1992.

Con la recuperación de las pinturas de las capillas y del exterior se logra una lectura más completa de este conjunto, como piezas significativas de una ideología religiosa las primeras, en las que se alcanza un importante grado de complejidad tanto en sus objetivos simbólicos como estéticos, y como generadora de una nueva imagen del edificio a través del color y el ornato aplicado a sus muros, en las del exterior; y si respondían a una voluntad de los comitentes por transmitir una nueva realidad del convento, hoy se puede decir que se han dado pasos importantes hacia la valoración y comprensión de estas pinturas que, aún en su fragmentación, constituyen parte importante de nuestro patrimonio cultural, un patrimonio que no puede ser entendido por su singularidad estética o monumental, pero son seña de identidad de la ciudad de Málaga y exigen su conservación y tutela.

⁵⁸ Podríamos citar las iglesias del Sagrario, San Juan, los Mártires San Julián, la iglesia del convento de San Felipe, el palacio de Villalcázar, la casa del Obispo en C/ Cerrojo, la del Muro de las Catalinas y otras, y lamentamos la pérdida de las casas nº 10 de calle Viento, la de San Jacinto y la del Pasillo de Atocha.