

EL RETABLO DE SAN JOSÉ DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA EN EL CONTEXTO DEL BARROCO DIECIOCHESCO ANDALUZ. APUNTES ACERCA DE SU ORIGEN, MORFOLOGÍA E INFLUENCIAS ESTÉTICAS

The altarpiece of Saint Joseph in the church of Saint Philip Neri of Malaga in the context of the andalusian eighteenth-century baroque. Notes about its origin, morphology and aesthetic influences

Alfredo Lara Garcés, Universidad de Málaga

Fecha recepción: 11/12/2020

Fecha aceptación: 8/01/2021

RESUMEN: En el antiguo oratorio de la Congregación de los Felipenses, actual iglesia parroquial de San Felipe Neri, se conservaba hasta 1931 el retablo de San José, una obra de finales del siglo XVIII cuyo diseño suscribía los patrones compositivos y ornamentales ensayados por el escultor malagueño Fernando Ortiz en el retablo de la capilla de San Rafael de la Catedral de Málaga. En este artículo se incorporan datos inéditos en torno al promotor de la pieza, su morfología y el origen de las influencias que determinaron su aspecto.

PALABRAS CLAVE: Retablo, Barroco, Oratorianos, Fernando Ortiz, Siglo XVIII, Málaga.

ABSTRACT: In the old temple of the Congregation of the Oratorians, current parish church of Saint Philip Neri, the altarpiece of Saint Joseph was preserved until 1931, a work from the late 18th century whose design subscribed to the compositional and ornamental patterns tested by the sculptor Fernando Ortiz in the altarpiece of the Chapel of Saint Raphael of the Cathedral of Malaga. This article incorporates unpublished data about the promoter of the piece, its morphology and the origin of the influences that determined its appearance.

KEY WORDS: Altarpiece, Baroque, Oratorians, Fernando Ortiz, 18th century, Malaga.

1.- CONTEXTO ARQUITECTÓNICO: EL TEMPLO DE SAN FELIPE NERI

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se llevaba a cabo la ampliación de la iglesia de los felipenses de Málaga. Desde 1739, la Congregación había contado con un oratorio de reducidas dimensiones y planta centralizada, el cual pasará a convertirse tras su extensión en la capilla mayor del nuevo recinto. Este templo había sido edificado en origen, entre 1720 y 1730, bajo el patrocinio del segundo Conde de Buenavista, Antonio Tomás Guerrero Coronado y Zapata, dentro de su propia casa-palacio. La pequeña iglesia contaba con una cripta u oratorio subterráneo, cuyos espacios se destinaron a las actividades desarrolladas por la Escuela de Cristo. Tiempo después, concretamente en el citado año de 1739, y tras la petición expresa del obispo, el cardenal Gaspar Molina y Oviedo, será cedida a los oratorianos con motivo de la instalación de la congregación en la ciudad (Rodríguez Marín, 2000: 388). No obstante, en 1744 las necesidades espaciales de la comunidad ya debían ser acuciantes, por lo cual a partir de 1755 se proyecta la extensión de la iglesia⁵⁷.



Fig. 1: *Iglesia de San Felipe Neri* (vista del interior antes de mayo de 1931), Felipe de Unzurrunzaga (atribución), Antonio Ramos y José Martín de Aldehuela. Hacia 1720-1790. Málaga. Foto: Legado Temboury [LT].

⁵⁷ Estudios pormenorizados sobre la Congregación del Oratorio y su implantación en Andalucía, son los trabajos de: MARTÍN RIEGO, M. y RODA PEÑA, J. (2003). *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio*. Córdoba: CajaSur y DÍAZ GÓMEZ, J. A. (2021). *El Oratorio de San Felipe Neri de Granada. Historia y patrimonio de una fundación perseguida*. Granada: Comares.

La ampliación de esta capilla primigenia, de planta octogonal cubierta con cúpula sobre amplio tambor cilíndrico y atribuida al arquitecto y entallador Felipe de Unzurrunzaga, se materializó a través de una espaciosa nave de planta oval cubierta con bóveda elíptica, trazada en origen por los sucesivos maestros mayores de la Catedral, José de Bada y, sobre todo, Antonio Ramos (Camacho Martínez, 1998: 54). La obra sufrirá numerosas interrupciones y hacia 1775, ya con los muros alzados hasta el nivel de la cubierta, intervendrá el arquitecto Ventura Rodríguez aportando un nuevo diseño adaptado a lo planeado y construido hasta el momento por Ramos. Sin embargo, el proyecto neoclasicista del matritense no será llevado a cabo en su integridad, siendo el Maestro de Obras del Obispado, José Martín de Aldehuela, el que finalmente se encargue de dirigir y terminar la fábrica hasta su inauguración en 1785. Aldehuela dotará al templo de un elegante lenguaje barroco-clasicista, con decoración rococó, alejado del academicismo dibujado por Rodríguez (Camacho Martínez, 2014: 191-196), matizado puntualmente por algunos elementos ornamentales y las esculturas, pinturas y retablos que permanecían de la fase primigenia de la iglesia.

En este sentido, hasta los saqueos producidos en 1931 y 1936, el primitivo oratorio –ya como capilla mayor– presentaba siete altares repartidos en torno al presbiterio –uno por cada lado del octógono a excepción obvia de la embocadura de unión con la nave elíptica– siendo el que cerraba la cabecera de mayor tamaño y profundidad al coincidir con el espacio de la capilla mayor originaria. En el centro se erigió un tabernáculo marmóreo, terminado en 1795 y atribuido al propio Aldehuela, que colmaba las aspiraciones de la Congregación del Oratorio en cuanto a la plasmación de un mensaje simbólico de signo ilustrado a través del espacio centralizado elegido (Sánchez López, 2001: 75).

Dichos altares se alzaban con retablos barrocos de madera tallada, dorada y policromada de orden estípitesco, donde los cuatro que se disponían de manera axial al *ciborium* enmarcaban grandes lienzos con las representaciones de *San Ildefonso*, *San Carlos Borromeo*, *San Alfonso María Liguori* y *San Nicolás de Bari*. Los tres restantes –los dos que flanqueaban enfrentados los costados del presbiterio y el que actuaba como retablo mayor del conjunto– contenían las imágenes escultóricas de un *Ecce-Homo* de busto; una *Dolorosa* también de medio cuerpo, titular original de la congregación de los servitas y adscrita al catálogo de Pedro de Mena; y el *retablo de las Ánimas* presidido por un *Crucificado* con otra *Dolorosa* a sus pies y *San Felipe Neri* en el ático (Romero Torres, 2017: 182).

Estos retablos, realizados según unas pautas estilísticas y formales comunes, coincidían ornamental y compositivamente con otras obras de la ciudad del primer tercio del siglo XVIII, como por ejemplo el conjunto de retablos menores de la Basílica de la Victoria; la deslumbrante «mampara» lignaria que cubría los muros de la capilla de la Misericordia en la iglesia del Carmen; o el retablo mayor de la capilla del Hospital de Santo Tomás⁵⁸. Probablemente, la figura de Felipe de Unzurrunzaga,

⁵⁸ Las tallas menudas pero ricamente trabajadas; la disposición estratégica de las mismas a modo de carnosos florones y ramos vegetales sobre fondos de escaso relieve arquitectónico; los alzados con estípites adosados de pequeño tamaño pero muy elaborados y ornamentados; o la presencia de entablamentos quebrados y gruesas molduras mixtilíneas son algunos de los elementos que denotan

activo tanto en San Felipe Neri como en el santuario victoriano y la capilla carmelita (Camacho Martínez, 2012: 71 y 93), estuviera detrás de dichas concomitancias, sobre todo teniendo en cuenta su importante papel dentro de la arquitectura lignaria local y regional como posible autor de una de las primeras piezas que incorporará la presencia de estípites exentos con un sentido estructural: el *Trono-Baldaqino de la Virgen de la Victoria*⁵⁹ (Romero Torres, 2008: 420).



Fig. 2: *Retablo de la Virgen de los Dolores* (destruido). Anónimo, con esculturas de Pedro de Mena. Hacia 1730. Iglesia de San Felipe Neri, Málaga. Foto: Archivo Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC].

cierta vinculación estética entre estas piezas. Del mismo modo encontramos sospechosas coincidencias en la manera de resolver los áticos entre los retablos de dichos conjuntos que contenían grandes lienzos.

⁵⁹ Su temprana fecha de terminación, hacia 1699, llevó a investigadores como el profesor John Moffit de la Universidad de Texas a ampliar la innovación morfológica del trono-baldaqino victoriano al resto de la retablistica española. En Camacho Martínez, 2008: p. 332.

Por su parte, en la nave congregacional se disponían otros cinco retablos, dos de ellos en el muro del evangelio –a ambos lados de la puerta lateral– y los otros tres en el de la epístola –ocultando el que nos ocupa en este trabajo la puerta de dicho lado–. Los dos primeros se dedicaron a *Nuestra Señora de los Dolores*⁶⁰; titular vicaria de la Venerable Orden Tercera de Siervos de María realizada por el escultor Fernando Ortiz hacia 1754-1757; y a *San Juan Nepomuceno*; también obra del maestro malagueño; mientras que los segundos lo hacían a *San Felipe Neri*, *San José* y el *Sagrado Corazón de Jesús*⁶¹ (Romero Torres, 2017: 182). Estas ensambladuras presentaban un diseño homogéneo de estilo barroco-clasicista con soportes neóstilos, ornamentación rococó de grandes rocallas doradas y acabado polícromo simulando mármoles y jaspes. El paralelismo estético de estas piezas con el aspecto final del propio templo, entroncan su diseño con la dialéctica de Martín de Aldehuela, así como con algunos elementos compositivos y decorativos empleados por el maestro en otros retablos de su mano, como por ejemplo el dedicado a *San Sebastián* en la Catedral malagueña⁶². Sin embargo, el retablo de la capilla de San José, tanto por su diseño como por su ubicación, debió diferenciarse del resto de altares de la nave significativamente, como veremos.

2.- ORIGEN DEL ALTAR Y RETABLO DE SAN JOSÉ

Situado, como se ha apuntado, en el centro del testero de la Epístola, frente a la puerta lateral norte del templo y flanqueado por los retablos de San Felipe Neri y el Sagrado Corazón, será dedicado a altar sacramental hasta su lamentable destrucción el 12 de mayo de 1931 (Jiménez Guerrero, J., 2006: 131-132 y 367-368). El origen de esta capilla se relaciona con el patronazgo de la misma por parte de don Juan de Velasco y Dueñas, personaje importante e influyente dada su posición al servicio de la Corona como tesorero de armadas, fronteras y presidios menores de África. Natural de la villa de Coín, debió ser además un hombre de cierta cultura al poseer una rica y copiosa biblioteca, cuyo inventario se practicaba con motivo de la escritura testamentaria que el propio Velasco dejaba signada ante el escribano público José Ruiz de la Herrán el 14 de agosto de 1790. En dicho documento, certificaba su deseo expreso de ser enterrado junto a su esposa en la bóveda de enterramiento que los Padres Felipenses poseían en el oratorio de la congregación, en virtud del

⁶⁰ Una fotografía anterior a 1931 perteneciente al fondo documental del *Legado Temboury* revela que la *Dolorosa* compartía su hornacina con un *Crucificado* de mediano tamaño del que no se tienen referencias por el momento.

⁶¹ El retablo de San Juan Nepomuceno se completaba con las esculturas de *San Pascual Bailón* y *San Juan de Dios* en las hornacinas laterales y el busto del *Cristo de los Afligidos* en una urna sobre la mesa de altar. Por su parte, el del Sagrado Corazón presentaba un esquema similar con las imágenes de *San Juan Bautista* y *San Antonio de Padua* en los laterales y una urna con un *Niño Jesús* sedente sobre la mesa. En Romero Torres, 2017: pp. 182-183.

⁶² Este retablo fue diseñado por el arquitecto hacia 1782 bajo la donación del canónigo Juan Altamirano, colocándose en un costado del cancel de la puerta de las cadenas. Actúa como retablo-marco de un gran lienzo del pintor Jacopo Palma realizado en 1596. En Sauret Guerrero, 2003: pp. 182-183. La mayor concomitancia con los retablos de la nave elíptica de San Felipe Neri reside en el penacho coronado con un rompimiento de gloria centrado con el símbolo de la *Santísima Trinidad* entre nebulosas y flameros solares.

patronato que el matrimonio ejercía sobre la capilla y el altar de San José que además declaraba haber construido y guarnecido a su costa:

«En Ygual conformidad Queremos que a Nuestrros cadaveres se les de Sepultura Eclesiastica, en la Boveda que Sirve de Entterramientto, a los Padres del Oratorio, y Congregacion de San Felipe Nery de esta ciudad, mediante tenerlo asi tratado, y combenido con los mismos Padres en virtud del Patronatto de la Capilla, y Altar del Glorioso Pattriarca Señor San Josef., Zitta en su Yglecia, Edificada, y Decorada, a Nuestras Propias Expensas/y haver Dottado Luz Permanentte en su Lampara».

Debió ostentar el patrocinio de la capilla al menos desde 1781, año en el que, según verifica en otra de las cláusulas del codicilo, instaura la obligación de dotar anualmente con seis arrobas de aceite la lámpara del Santísimo que se reservaba en dicho espacio:

«Y por Quanto yo el D^o. Juan ottorgante por Escriptura que Zelebré ante dho Escrivano D^o. Josef. Anasttacio d Sixttos [aparece como Zistos en otros apartados] en Diez, y Seis de septtiembre del año pasado de mil Settezientos, Ochenta, y Uno, Constituy formal obligacion, a dar, y entregar annualmente Seis arrobas de Aseytte para la Lampara del Santtissimo que se reserva en Nuestrra Capilla del Pattriarca S^{or}. San Josef. de Que somos Patronos en la Yglecia Nueva del Oratorio de San Felipe Nery de esta ciudad, por las causas, y Razones que por menor se Expresan y Declaran en la Zittada Escriptura»⁶³.

Fallecido finalmente el 23 de enero de 1794, el documento notarial redactado cuatro años antes dejaba constancia de su relación con otras comunidades religiosas de la ciudad, declarándose síndico del convento y religiosos de San Pedro de Alcántara, junto al cual poseía una casa con fachadas a la plaza del mismo nombre y a la calle de Carretería. Además entre sus numerosos bienes dejaba una heredad de huertas, olivar y viñas en Coín, titulada precisamente con el nombre de *Cerrillo de San José*, por lo que parece evidente la devoción que durante su vida había profesado por el «Glorioso Patriarca». Debió por lo tanto erigirse este retablo entre 1781 y 1790, coincidiendo con la terminación e inauguración de la ampliación de la iglesia.

3.- ANÁLISIS MORFOLÓGICO E ICONOGRÁFICO

Solo se conoce su aspecto parcialmente, gracias a tres fotografías anteriores a los años treinta, realizadas por Ricardo de Orueta y centradas en las esculturas que cobijaban sus hornacinas, y otra, perteneciente al Legado Temboury, del estado en que quedó la pieza tras los asaltos de mayo de 1931. No existen, por lo tanto, evidencias visuales del retablo en su integridad, a pesar de lo cual es posible identificar su composición general tanto a través de los citados testimonios gráficos como por su extrema semejanza con la obra retablística tomada de referencia para su diseño. Así pues, sobre una predela de planta muy movida se alzaba el cuerpo principal dividido en tres calles por columnas de orden clásico, siendo la central de

⁶³ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de José Ruiz de la Herrán, Leg. 3458, Escritura de testamento del 14 de Agosto de 1790, fols. 1-18.

mayor amplitud que las laterales. Remataba el conjunto un voluminoso peinazo a modo de ático sobre la calle central.

El banco se centraba con un Sagrario de planta mixtilínea, flanqueado por los distintos basamentos de los elementos tectónicos del cuerpo superior: los plintos de las columnas laterales, las peanas apiramidadas de las hornacinas y los apoyos amensulados que permitían adelantar las columnas dobladas de la calle central sobre el plano del retablo. En el piso principal las calles laterales se centraban con hornacinas de medio punto de escasa profundidad, compensada esta con la incorporación de arquitecturas fingidas sobre los fondos planos. Moldurando los arcos de las hornacinas se situaban elegantes tallas doradas de rocallas, las cuales se coronaban con óculos de fondos de diseños geométricos estrellados y orlados igualmente con rocallas. La calle central, articulada por las ya citadas columnas dobladas y voladas, presentaba un gran arco de medio punto de intradós cajeadado bajo el cual se cobijaba la hornacina principal. Esta se enmarcaba a su vez por soportes del mismo diseño, pero menor escala, que sostenían fragmentos de entablamentos rematados en frontones partidos avenerados terminados con volutas.

Todas las columnas decoraban sus fustes lisos con medallones y festones de rocallas en relieve y, aunque se desconoce el orden de los capiteles, por analogía con los soportes de la hornacina central debieron ser corintios. Estos elementos sostenían un entablamento muy quebrado, tanto en planta como en alzado, que en los tramos de las calles laterales daba paso a sendos fragmentos de frontones partidos con volutas rematados en jarrones, actuando como elementos de enlace con el cuerpo elevado del peinazo. Este ático se desarrollaba con pilastras festoneadas de capiteles amensulados que enmarcaban un amplio plafón mixtilíneo, coronado con volutas y resaltado a modo de placa recortada, en cuyo centro se disponía un gran rosetón con rompimiento de gloria. Los documentos conservados no permiten discernir qué elemento haría las veces de cimera del conjunto, pero la semejanza de este último cuerpo con los del resto de retablos de la nave haría plausible que se tratara de una gran rocalla abierta y dorada.



Fig. 3: *Retablo de San José* (fotomontaje aproximado de la composición general del cuerpo principal según las fotografías parciales conservadas). Anónimo, escultura de Fernando Ortiz y Juan de Salazar para las figuras de San Joaquín y Santa Ana. Hacia 1781. Iglesia de San Felipe Neri, Málaga. Fotos: CSIC.

En cuanto al repertorio temático e iconográfico del retablo, este se materializaba a través de tres imágenes escultóricas de bulto redondo, siendo la que presidía la hornacina principal la del titular de la capilla: *San José con el Niño*, mientras en las laterales aparecían *San Joaquín* y *Santa Ana con la Virgen Niña*, respectivamente. La figura de *San José* suscribía los patrones tradicionales de su iconografía, apareciendo con rostro maduro y barbado, vistiendo túnica de color rojo oscuro con botonadura, manto «plomeado» y botines. Sujetaba con su mano derecha la vara florida, mientras sobre el brazo izquierdo sostenía al *Niño Jesús*, el cual enarbolaba una cruz y vestía ropajes de tela. No obstante, la resolución plástica y compositiva de los volúmenes de la pieza, así como el tratamiento de los cabellos y las vestiduras talladas, revelaban los grafismos personales del escultor malagueño Fernando Ortiz.

La discordancia entre el periodo de ejecución del retablo y los años de existencia del imaginero, plantean la posibilidad de que un hombre piadoso y devoto del santo como Juan de Velasco y Dueñas poseyera con anterioridad una imagen que más tarde entronizara en su capilla, pero la información proporcionada por el patrón sobre su pía obra no cita nada al respecto. Además, la amistad trabada por Ortiz con el Padre Cristóbal de Rojas –dinamizador del instituto oratoriano en Málaga (Santos Arrebola, 1990: 71-73)– durante la década de 1750 le procuraría la realización de diversas obras con destino a las capillas del templo de la congregación, caso de las citadas imágenes de la *Virgen de los Dolores* y *San Juan Nepomuceno* (Santos Arrebola, 1990: 110), por lo que la de *San José* estaría en poder de los felipenses con anterioridad al adorno de la capilla. Precisamente, por el estudio de los drapeados la escultura ha sido adscrita al quehacer del artista entre 1750 y 1756, con antelación a su nombramiento como académico de escultura tras la estancia temporal en el taller del Palacio Real de Madrid (Romero Torres, 2017: 189).

Por el contrario, las figuras de los padres de la Virgen –representados a la manera tradicional como un anciano de barba y cabellos canos, el *San Joaquín* y una mujer de avanzada edad y vestuario monjil, la *Santa Ana*– parecían responder a la mano de otro artista, quizás más avanzado en el tiempo que el maestro Ortiz y por lo tanto en consonancia con el periodo de ejecución del retablo⁶⁴. En conjunto el programa iconográfico sintetizaba parcialmente las representaciones de la Sagrada Familia de Cristo y la Parentela de la Virgen.

⁶⁴ José Luis Romero Torres atribuye dichas imágenes al escultor granadino Juan de Salazar, activo en la Catedral de Málaga durante la década de 1780 vinculado a las labores escultóricas del retablo de la capilla de la Encarnación y de las cajas de los órganos. En Romero Torres, 2015: p. 190. Aunque no desarrolla dicho planteamiento, probablemente base sus hipótesis en el estudio comparativo de algunos aspectos formales y compositivos de las imágenes marmóreas de *San Ciriaco* y *Santa Paula* del citado retablo catedralicio, adjudicadas al quehacer de este escultor, cuyos drapeados y *contrappostos* se acercan a los de los padres de la Virgen del retablo del Oratorio.



Fig. 4: *San José con el Niño*. Fernando Ortiz. Hacia 1750-1757. Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].



Fig. 5: *San Joaquín*. Juan de Salazar (atribución). Década de 1780. Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].



Fig. 6: *Santa Ana y la Virgen Niña*. Juan de Salazar (atribución). Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].

4.- EL INFLUJO DEL RETABLO DE SAN RAFAEL DE FERNANDO ORTIZ Y SU CONEXIÓN CON UNA OBRA DE DUQUE CORNEJO

La vinculación de este retablo con la figura de Fernando Ortiz no se limitaba a la escultura del titular de la capilla, ya que su diseño respondía a una versión bastante fidedigna –sobre todo en los detalles ornamentales del cuerpo principal–, pero de menor escala y ambición compositiva, del *Retablo de San Rafael* trazado y ejecutado por el maestro para la capilla homónima de la Catedral malacitana. Situado concretamente en la segunda capilla de la nave del Evangelio –desde el crucero hacia los pies– el origen de esta máquina lignaria va estrechamente ligado a las obras de conclusión del templo mayor. Así pues, conforme se fue finalizando el proceso constructivo de las naves catedralicias, y por consiguiente el de las capillas que las jalonaban, estas comenzaron a equiparse ornamental y litúrgicamente, incluso antes de la unión de la fábrica nueva con la vieja (Sauret Guerrero, 2003: 169).

Este será el caso de la capilla de San Rafael, la cual sería cedida por el cabildo catedralicio al canónigo lectoral Francisco Enríquez Luna tras su petición en el año 1763. Enríquez, en su solicitud, informaba del deseo de instalar en una de las nuevas capillas, una magnífica imagen que poseía del *Arcángel San Rafael* realizada por el insigne escultor Fernando Ortiz (Llordén Simón, 1960: 294). Tras ello, y para completar el adorno de la misma, el canónigo encargará la elaboración de un altar y retablo al propio Ortiz, convirtiéndose la capilla en una de las primeras en presentarse amueblada tras la unión de la obra nueva con la antigua (Sauret Guerrero, 2003: 169). Se trataba de un retablo-baldaquino compuesto por un cuerpo principal dividido en tres calles con columnas jaspeadas de capiteles corintios y decoración dorada rococó. En la calle central, adelantada sobre la rasante del resto del retablo, se disponía a modo de baldaquino un pseudo-templete inserto en un gran nicho sostenido por columnas corintias de menor tamaño, que cobijaba la imagen escultórica de *San Rafael*.

Como basamento de dicha estructura se dispuso una gran peana bulbosa decorada con elegantes rocallas y tornapuntas con cabezas de querubes en los chaflanes. Se remataba este volumen con una superposición de frontones partidos y recogidos en volutas. Por su parte, en las calles laterales las imágenes escultóricas de *Tobías* y su padre *Tobit* se asentaban en hornacinas cuyos fondos simulaban arquerías, y encima de ellos se perforaban óculos con vidrios geométricos de dibujo estrellado. Sobre este cuerpo principal se elevaba un esbelto penacho a modo de ático, apoyado en un entablamento muy quebrado, donde un tondo con el relieve de *San Rafael*, *Tobías* y *Tobit* centraba todo el conjunto. Este era coronado de nuevo por frontones partidos recogidos en volutas. Flanqueando dicho relieve se situaban ángeles con trompetas y como cimera de todo ello la *Alegoría de la Caridad* rodeada de ángeles. Por último, en los extremos del retablo se asentaban esculturas de *Ángeles* portando cornucopias.

Todo el retablo estaba realizado en madera jaspeada, que imitaba a través del policromado la piedra de Lanjarón, y numerosas rocallas doradas sobre fondo blanco que enmarcaban cada uno de los diferentes espacios arquitectónicos. Tanto el diseño como la ejecución fueron realizados por Ortiz entre 1764 y 1768, cuando este se

encontraba ejecutando diversos encargos para la catedral, como por ejemplo los relieves de las puertas del crucero (Sauret Guerrero, 2003: p. 169), y asesorando al cabildo en diversas cuestiones relacionadas con los materiales pétreos empleados en la nueva fábrica (Llordén Simón, 1960: pp. 295 y 296).

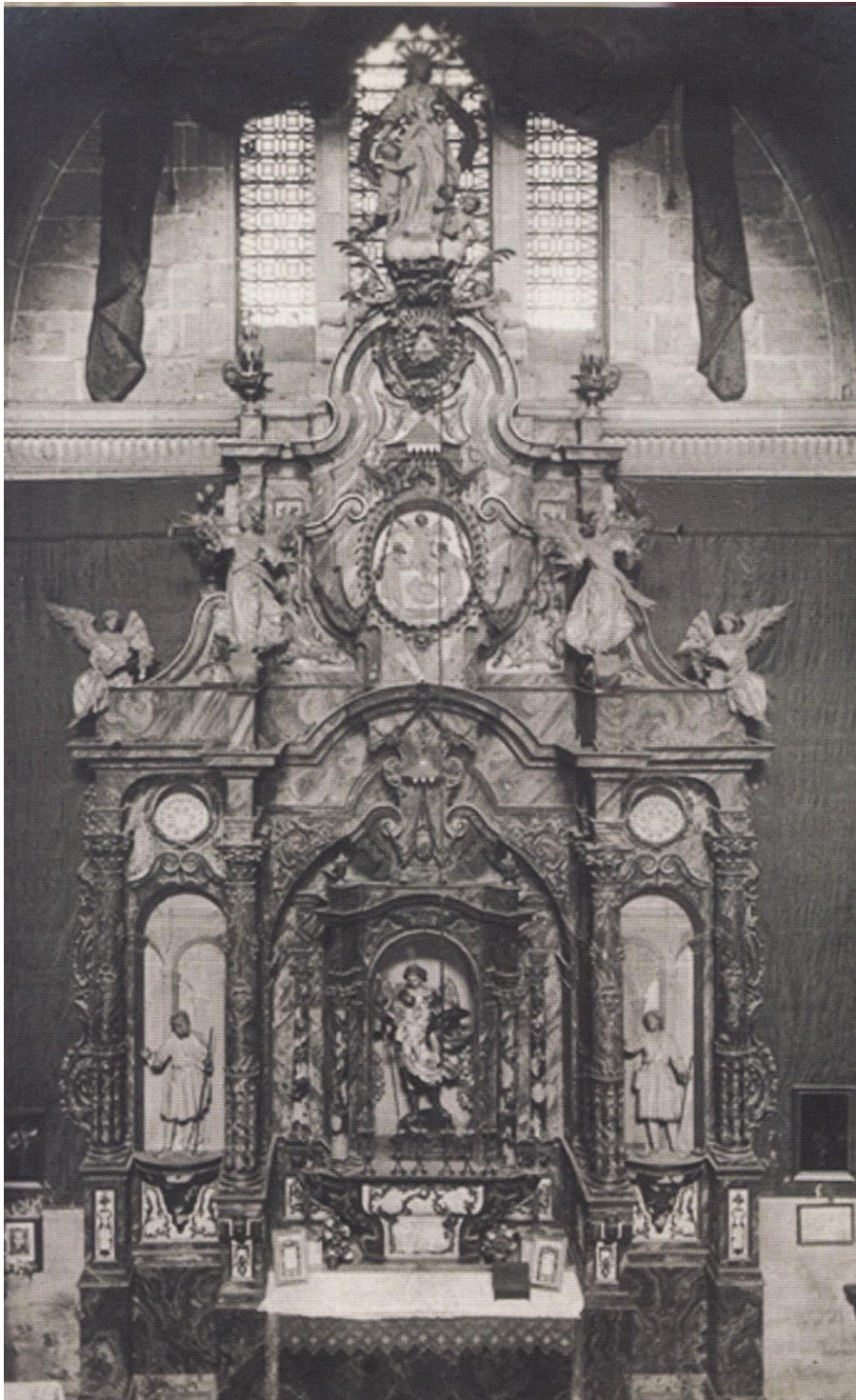


Fig. 7: *Retablo del Arcángel San Rafael* (destruido). Fernando Ortiz. 1764-68. Catedral de la Encarnación. Málaga. Foto: Archivo Cabildo Catedral de Málaga.

A la vista de la descripción morfológica del piso principal del retablo catedralicio, no se puede negar la más que evidente similitud con el del Oratorio de San Felipe Neri, habida cuenta de que incluso en las partes menos parecidas de la estructura se insertan elementos ornamentales análogos. Este será el caso del peinazo del retablo de San José, el cual a pesar de suscribir un lenguaje homogéneo con los otros altares de la nave congregacional, incorporaba y adaptaba piezas del modelo de Ortiz tales como los jarrones que remataban los extremos o la placa recortada que servía de base al medallón central. Caso aparte merecen las hornacinas de las calles laterales, verdadero nexo de unión entre ambas piezas –dada su extrema semejanza– y también entre dos de los maestros más rutilantes de la plástica andaluza dieciochesca.

Nos referimos en concreto al recurso implementado por Fernando Ortiz en los fondos de las hornacinas laterales del retablo catedralicio, resueltos con la incorporación de arquitecturas fingidas en perspectiva para dotar de profundidad a dichos nichos y de paso enriquecer plásticamente la ya de por sí agitada planta del conjunto. No sería descabellado que un artista del nivel de Ortiz conociera alguna de las estampas grabadas en Italia en torno a la representación escenográfica de perspectivas angulares, sobre todo habiendo vuelto ya –en el momento de producirse el encargo del retablo de San Rafael– de su estancia en el taller del Palacio Real de Madrid bajo la supervisión de Juan Domingo Olivieri, donde adquirirá una serie de rasgos italianizantes que determinarán su plástica escultórica posterior (Sánchez López, 2010: 54-56).



Fig. 8: *Retablo del Arcángel San Rafael* (detalle del cuerpo principal). Fernando Ortiz. 1764-68. Catedral de Málaga. Málaga. Foto: [LT].

En este sentido tampoco es descartable que Ortiz se viera sugestionado por el deslumbrante complejo escenográfico del *Monumento de Semana Santa* instalado precozmente en otra de las capillas de la obra nueva, entre 1740 y 1741. Diseñado por Antonio Ramos su finalidad radicaba en el deseo del cabildo catedralicio de acabar con la provisionalidad de esta pieza y su consiguiente deterioro, componiendo para ello el futuro Maestro Mayor una máquina lignaria permanente, a modo de retablo, cuya estructura simulaba el cuerpo absidual de un templo basilical. Tomando un orden columnario neóstilo como referencia, las arquerías del piso bajo proyectaban un auténtico deambulatorio en torno al templete central, mientras en el cuerpo superior estas aparecían definidas por arquitecturas fingidas en perspectivas ilusionistas que prolongaban visualmente el espacio. Probablemente el conocimiento de los repertorios de grabados italianos y centroeuropeos de vistas arquitectónicas inspiraría a un profesional como Ramos de sobrada cultura y completa formación técnica y artística para idear semejante montaje escenográfico lignario (Sánchez López, 2012: 95-99).



Fig. 9: *Retablo del Monumento de Semana Santa* (destruido). Antonio Ramos. 1741. Catedral de la Encarnación. Málaga. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.

No obstante, encontramos una obra precedente, y más alejada geográficamente, que bien pudo servir de referente a Ortiz para el diseño de las hornacinas y la composición básica del retablo catedralicio: el *Retablo de la Virgen de la Antigua* de la Catedral de Granada realizado por Pedro Duque Cornejo⁶⁵ entre 1716 y 1718 (García Luque, 2013: p. 239). En efecto, en esta pieza de importancia capital dentro de la evolución de la retablística barroca de la primera mitad del siglo XVIII, no solo en el ámbito granadino sino también en Andalucía occidental (Herrera García, 2001: p. 393), el escultor y tracista sevillano desarrolla lo aprendido tras su contacto con el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo incorporando nuevos conceptos escenográficos derivados de su experiencia en las Cartujas de Granada y El Paular. Del mismo modo se registra su posible conocimiento de grabados sobre perspectiva arquitectónica teatral del pintor Andrea Pozzo para la realización de las complejas vistas angulares de las hornacinas laterales (Herrera García, 2001: 394).



Figs. 10 y 11: *Detalle de las hornacinas laterales del retablo de la Antigua*. Pedro Duque Cornejo. 1716-1718. Catedral de Granada. Granada. Fotos: <https://catedraldegranada.com/la-catedral/capillas-y-altares-perimetrales/nuestra-senora-de-el-antigua/>

⁶⁵ La figura de este maestro ha sido revisada, completada y actualizada en: GARCÍA LUQUE, M. (2018). *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y su obra (1678-1757)*. Granada: Universidad (Tesis doctoral).

En el retablo de la Catedral de Málaga, Ortiz incorpora estos elementos, y otros como los óculos sobre los nichos y el protagonismo del templete central adelantado, pero adaptando el delirio del modelo granadino al contexto de la segunda mitad de la centuria y a su propio lenguaje estético y artístico, a medio camino entre la depuración arquitectónica barroco-clasicista y el ritmo compositivo y el preciosismo ornamental rococós. En la versión del templo de San Felpe Neri, aún más avanzado en el tiempo, la presencia de las arquerías fingidas de las hornacinas se traduce en un diseño de mayor simplicidad –a tenor de lo que las esculturas dejaban mostrar– con perspectivas someramente fugadas y elementos arquitectónicos reducidos a su representación más básica.

No obstante, no pudo ser el autor de su hechura Fernando Ortiz, dado su fallecimiento una década antes del patronazgo ejercido por don Juan de Velasco sobre la capilla y su amueblamiento, por lo que se desconocen los motivos efectivos que llevarían al promotor coineño a plantear un proyecto inspirado directamente en el retablo catedralicio. Sin embargo, la imagen de la capilla de San Rafael una vez instalado el retablo de Ortiz, debió causar un fuerte impacto estético, teniendo en cuenta no solo el novedoso diseño y la calidad de su acabado y sus esculturas, sino también el hecho –ya comentado– de completar la primera de las capillas del nuevo cuerpo de naves del templo catedralicio tras más de un siglo de letargo en las obras de terminación. En efecto, el éxito de la pieza –al menos a nivel provincial– queda fuera de toda duda ya que poco tiempo después de su bendición, entre 1768 y 1769, le sería encargado al escultor malagueño un nuevo retablo para la villa de Alhaurín de la Torre tomando como referencia la citada obra:

«Por este me obligo a hacer un Retablo para la Parroquial y Capilla Maior de Alhaurín de la Torre y según el Diseño que he manifestado en el precio de cinco mil y seiscientos Reales vⁿ. el qual es de mi cargo darlo concluido de Dorado perfiles que correspondan y Jaspes imitados del natural según está el Retablo que tengo echo en la S^{ta}. Yglesia Catedral de Málaga y Capilla de S^{or}. S^{ta}. Raphael advirtiendo que dh^o. Retablo es de cargo de la Villa su conducción y el andamio que se ofresca para ponerlo y dorarlo. Advierto que nada que toque a Sagrario y Manifestador es de mi cargo, pues solo lo es el colocarlo, por ser obra que oy tienen echa en dh^a. yglesia de Alhaurín. También son de mi cargo dos Niños para dh^o. Retablo que ocupen los masisos de las dos primeras Columnas a cuias condiciones me obligo siendo de Cargo de Fábricas Maiores de esta S^{ta}. Yglesia, la satisfacción y pago del mencionado valor de cinco mil y seiscientos R^s vⁿ. y dh^a obra la dará concluida en el término de seis meses que se cumplen en todo el mes de Enero del año de 1769 y para que así conste lo firmé en Málaga en cinco días del mes de Agosto de 1768»⁶⁶.

Por documentos gráficos conservados se detecta igualmente la estela del retablo de San Rafael en otras piezas de la provincia que contienen elementos inspirados en este, como por ejemplo el desaparecido *Retablo de San Antonio* de la parroquia de la Asunción de Colmenar.

⁶⁶ Archivo Catedralicio de Málaga (ACM), Leg. 202. p. 6, Escritura de obligación del 5 de agosto de 1768, s/f.



Figs. 12 y 13: *Comparativa entre las hornacinas laterales del retablo de San Rafael y el retablo de San José.* Fernando Ortiz y Anónimo, respectivamente. 1764-68 y h. 1781. Catedral de Málaga e Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Fotos: [LT] y [CSIC].

5.- EPÍLOGO

En síntesis, el retablo de San José aúna en torno a sí tanto las experiencias acumuladas durante la evolución constructiva del templo de San Felipe Neri como el influjo de una de las obras más exitosas del panorama retablístico local de la segunda mitad del siglo XVIII. Lamentablemente, y como gran parte del patrimonio religioso de la ciudad de Málaga, acabaría siendo pasto de la barbarie durante los sucesos iconoclastas acaecidos entre el 12 y el 13 de mayo de 1931⁶⁷.

⁶⁷ A excepción de las imágenes escultóricas de la *Virgen de los Dolores* de Fernando Ortiz y el *Cristo de los Afligidos*; los tondos con el *Apostolado* que corona las enjutas del alzado del presbiterio – atribuidos a Tiziano, según el propio Conde de Buenavista, o Guido Reni, ya en la actualidad-; y el tabernáculo de Aldehuela, se destruyó la práctica totalidad del mobiliario litúrgico, retablístico y escultórico de San Felipe Neri. Ver: Jiménez Guerrero, J. (2006). *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga: Editorial Arguval; y (2011). *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*, Málaga: Editorial Arguval.



Fig. 14: *Retablo de San José* (estado tras el saqueo del templo el 12 de mayo de 1931). Anónimo. Hacia 1781. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [LT].

FUENTES DOCUMENTALES

A.H.P.M., Escribanía de José Ruiz de la Herrán, Leg. 3458, Escritura de testamento del 14 de Agosto de 1790, fols. 1-18.

A.C.M., Leg. 202, p. 6, Escritura de obligación del 5 de agosto de 1768, s/f.

BIBLIOGRAFÍA

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1998). “La promoción de la arquitectura religiosa, entre el auge y el inicio de la decadencia (1690-1810)”, en Sánchez-Lafuente Gémar, R. (coord.): *El Esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga* (pp. 53-61). Málaga: Junta de Andalucía y Obispado de Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2008). “El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: Obra y símbolo”, en Camacho Martínez, R. (Dir.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga* (pp. 309-338). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2012). *El Barroco en Málaga. Arquitectura y urbanismo, Historia del Arte de Málaga, Tomo 7*. Málaga: Prensa Malagueña.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2014). *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga: Fundación Málaga.

DÍAZ GÓMEZ, J. A. (2021). *El Oratorio de San Felipe Neri de Granada. Historia y patrimonio de una fundación perseguida*. Granada: Comares.

GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23 (pp. 229-241). Madrid: Departamento de Historia del Arte-Universidad Complutense de Madrid.

GARCÍA LUQUE, M. (2018). *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y su obra (1678-1757)*. Granada: Universidad (Tesis doctoral).

HERRERA GARCÍA, F. J. (2001). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2006). *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga: Editorial Arguval.

LLORDÉN SIMÓN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones de El Escorial.

MARTÍN RIEGO, M. y RODA PEÑA, J. (2003). *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio*. Córdoba: CajaSur.

RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (2000). *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga: Editorial Arguval y CajaSur.

ROMERO TORRES, J. L. (2008). “La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga”, en Camacho Martínez, R. (Dir.): *Speculum sine*

macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga (pp. 401-432). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

ROMERO TORRES, J. L. (2015). “Ricardo de Orueta y el escultor Pedro de Mena”, *Boletín de Arte*, nº 36 (pp. 177-191). Málaga: Departamento de Historia del Arte-Universidad de Málaga.

ROMERO TORRES, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del Siglo XVIII*. Osuna: Patronato de Arte-Amigos de los Museos.

SÁNCHEZ LOPEZ, J. A. (2001). “Tabernáculo”, en Sauret Guerrero, T. (Dir.): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia* (pp. 74-77). Vol. 3. Edad Moderna. Artes Plásticas. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2010). “Fernando Ortiz: Aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en Sánchez López, J. A.: *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía Procesional y Escultura del Barroco en Málaga* (pp. 44-77). Málaga: Asociación Cultural Cáliz de Paz. [Artículo publicado originalmente en: *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, Septiembre de 1996*. (pp. 167-174). Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura y Universitat de Valencia, 1998].

SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. (2012). *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.

SANTOS ARREBOLA, M^a. S. (1990). *La Málaga ilustrada y los filipenses*, Málaga: Universidad de Málaga.

SAURET GUERRERO, T. (2003). *La Catedral de Málaga*, Málaga: CEDMA.