

LA CASA DE ESTUDIOS DE SAN FELIPE (INSTITUTO VICENTE ESPINEL DE MÁLAGA). CONSOLIDACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES Y ELEMENTOS PÉTREOS.

Rosario Camacho Martínez
Juan Aguilar Gutiérrez

Con motivo de la restauración, en 1998, de las pinturas murales del patio del Instituto Vicente Espinel, que fue de la Congregación de San Felipe Neri, se resume la evolución histórica del edificio, y se analizan estas pinturas murales desde el punto de vista estilístico e iconográfico, dando paso al estudio técnico y exposición del proceso de consolidación realizado por el director del equipo de restauradores.

INTRODUCCIÓN:

El Instituto de Bachillerato Vicente Espinel de Málaga (que ostenta el nombre del ilustre escritor rondeño desde 1957) se remonta a octubre de 1846, en que como Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Málaga fue inaugurado en el edificio que había sido convento y Casa de Estudios de los Filipenses, haciéndose cargo del piso bajo y de parte del principal¹. Un año más tarde se dispuso su traslado al edificio donde se encontraba el Colegio Naval de San Telmo, integrándose las enseñanzas de éste en el Instituto por lo que revirtieron en él parte de las rentas del llamado Caudal de San Telmo, reservándose el resto para cuidado del Acueducto que promovió el obispo Molina Lario². Pero para el mantenimiento del sustituto, y extinguida la Congregación de los filipenses, en 1847, les fueron cedidos los bienes donados a ésta por el segundo Conde de Buenavista, D. Antonio Tomás Guerrero Coronado y Zapata, fundador de la casa de Málaga³, sin más restricción que el patrono, descendiente de aquel, conservara los derechos que pudieran corresponderle

¹ Sobre la creación e historia del Instituto véase HEREDIA FLORES, V. M. y FERNÁNDEZ PARADAS, M.: "El Instituto de Segunda Enseñanza de Málaga. Creación y consolidación (1846-1850)", *Isla de Arriarán* nº V, Málaga, 1995, pp.61-81. y "El Instituto de Segunda Enseñanza de Málaga (1846-1936)", en *Enseñanza Media y Sociedad Malagueña. 150 Aniversario del Comienzo de la Enseñanza Media en Málaga (1846-1996)*. Málaga, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1998, pp. 143-183.

² CANCA GUERRA, A.: *Breve reseña histórica de la Fundación Benéfica Caudal y Acueducto de San Telmo*. Málaga, s.f. (Comentario al Reglamento de 1928). DAVÓ DÍAZ, P.: *El Acueducto de San Telmo*. Diputación Provincial de Málaga, 1986, pp. 162-163. HEREDIA FLORES, V. M. y FERNÁNDEZ PARADAS, M.: "El Instituto..en Enseñanza Media...pp. 156-157. Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.) CAJA 40: ROMERO Y LÓPEZ, M.: *Oración Inaugural en la apertura de estudios del curso académico de 1850 a 1851 en el Instituto Provincial de Málaga*. Málaga, 1850, p. 18.

³ Para la historia de la Congregación de San Felipe en Málaga ver: ZAMORA, J. V.: *Memorias de la Congregación de presbíteros seculares del Oratorio de San Felipe Neri de esta ciudad de Málaga* (Manuscrito

en caso de que se suprimiera el Instituto, y por las R.R. O.O. de 27-4-1847 y 6-4-1848 se procedió a la entrega de los bienes, que constituyeron el Caudal de San Felipe Neri. Por otras R.R. O.O. de 1850 y 1855 se procedería a la enajenación de las fincas que debían ser objeto de desamortización, conservando sólo una casa y el edificio que perteneció a la primera fundación, en donde estaba instalado el Instituto⁴.

El patio de la primitiva Casa de Estudios, núcleo fundamental del nuevo centro docente, presenta un interesante programa pictórico que había llegado encajado a nuestros días, aunque no se conoce la fecha en que se cubrieron las pinturas. Podría especularse con el cambio de gusto en el neoclasicismo, aunque más fundamento tiene la fecha de 1804 en que tuvo lugar la terrible epidemia de fiebre amarilla y los filipenses, prestos a atender espiritualmente a la población, muchos de ellos cayeron víctimas de la enfermedad y es cierto que en tiempo de epidemias abundaban los blanqueos profilácticos⁵. También pudieron cubrirse cuando se dio otro uso al edificio durante la ocupación francesa de la ciudad, pues aunque no fue saqueado en febrero de 1810, como otros conventos, en marzo de 1811 fue destinado a Sala de lo Criminal y vivienda de su presidente y alcaldes togados, precisamente por las características de esta casa, "*de un cuadro perfecto, nueva, con tres pisos de hermosa y firme arquitectura, con su jardín y oficinas correspondientes*". No obstante se realizaron importantes obras que duraron hasta finales de diciembre, "*alterándola toda en el interior, destruyendo tabiques y cítaras divisorias de nuestros aposentos para disponer salas extensas y antesalas con puertas anchas y elevadas, balconaje de hierro, solería de azulejos, cocinas altas. despensas nuevas, cañerías, mil quisicosas todas de tanto lujo y a lo Napoleónico, teniendo franca y abierta a medida de sus caprichos, la Tesorería de Bienes Nacionales*"⁶. La intervención en los huecos del patio pudo afectar a las pinturas, si aún se mantenían⁷.

de 1784, continuado hasta 1822 por el padre Rute y hay correspondencia posterior). Copia de 1888 de la Biblioteca del Obispado de Málaga, fol. 3v. y ss. (El P. Zamora (+1786), natural de Cártama y médico de profesión, fue el primer malagueño que entró en la Congregación, y era también aficionado a la pintura, escultura y grabado (fols. 25v. 27v. y 122v.) (De él se conserva un autorretrato a lápiz (A.D.E. CAJA 340). Estas Memorias han sido estudiadas por el Padre D. J.A. ROMERO ALMODÓVAR (+): *En torno a la iglesia de San Felipe Neri en Málaga. En el IV Centenario de la muerte de San Felipe Neri 1595-1995*. (Texto inédito), y SANTOS ARREBOLA, M^a S.: *La Málaga Ilustrada y los filipenses*. Universidad de Málaga, 1990, pp. 39 y ss.

⁴ HEREDIA FLORES, V. M. y FERNÁNDEZ PARADAS, M.: "El Instituto..en *Enseñanza Media*...p. 147. A.D.E. Caja 259; MORENO REY, S.: *Memoria de la Dirección del Instituto de Málaga desde el 16-6-1895 a 15-7-1898 presentada al Sr. Rector de la Universidad de Granada por D. _____, ex Director de aquel establecimiento*. Málaga 1898, pp. 6 y ss.

⁵ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fols. 129 y ss (Relación del P. Rute). A.D.E. Caja 340. *Estado de esta Congregación de Presbíteros Seculares del Oratorio de San Felipe Neri de Málaga en la epidemia que afligió a esta ciudad en el presente año de 1804*. Impr. de Félix Casas, Málaga, 1804.

⁶ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fols. 152-165 (Relación del P. Rute).

⁷ La descripción del P. Rute es muy detallada (fol. 161-163) y nos indica también que en el magnífico refectorio que había costado D.Manuel Ferrer y Figueredo, con mesas y asientos para 64 personas, se instaló la Sala de lo Criminal "con colgaduras de damasco carmesí al frente, su teatro y gradas para subir a él alfombradas, sillones de brazos y asientos también adamascados, su gran dosel y cuanto aparato de

Cuando se abrió el Instituto en 1846, debían estar cubiertas pues se indica que se hicieron las obras indispensables para ello⁸ “*Sabido es, Señores, que la matrícula para el curso 1846 se abrió colocando una mesa en medio de ese patio, donde se inscribían los alumnos, porque nada ni aún donde sentarse había, interín se hizo la obra correspondiente al arreglo de aulas, las muy precisas y se adquirían los útiles necesarios. Todo fue preciso improvisarlo en el corto espacio que medió entre su aprobación y planteamiento*”, y en ningún momento se hace alusión a algo tan vistoso y que ya estaría muy deteriorado. Todas las *Memorias* leídas en las aperturas de curso, que hemos manejado, en el apartado “Mejoras en el edificio” se refieren sólo a blanqueos en la zona del patio, e incluso las intervenciones mayores no aluden a las pinturas. Entre éstas habría que resaltar las del curso 1863-64 y sobre todo las de 1884 ya que por el terremoto de la noche de Navidad de ese año el edificio quedó muy destrozado sobre todo en la parte oeste y sur y entonces “*se resintieron los arcos del patio y los claustros altos y los tejados avanzaron sobre sus aleros*”⁹. Dado que las clases no se pudieron reanudar hasta el 6 de marzo, la intervención fue rápida, atajando las zonas dañadas y no cabe duda de que al tratarse del alero y el patio, se tendría constancia de las pinturas, que volverían a encalarse.

Y así ha estado a lo largo de este siglo sin sospechar lo que se escondía bajo la capa de cal de este patio, hasta que en la mediación de la década de los 70 unos desconchones dejaron ver la riqueza iconográfica, o al menos la rica policromía que aquella ocultaba, lo que se confirmó con el rascado de la cal de la primera planta, donde los paramentos mostraban pinturas de carácter arquitectónico que enriquecían notablemente el conjunto arquitectónico. A partir de los años 80 se presentaron solicitudes de recuperación a las Consejerías de Cultura y de Educación de la Junta de Andalucía, mientras que el tiempo transcurriendo apagaba la riqueza cromática descubierta y, al no continuarse el proceso de blanqueo, nuevos indicios de pinturas aparecían dentro y fuera del patio. Las posibilidades de acometer esta obra por parte de la Consejería de Cultura quedaban condicionadas a que la de Educación inter-

magnificencia puede tener en Madrid la Sala del Supremo Consejo de Castilla”, y el disgusto que se llevó al comprobar que la primorosa tribuna que había para la lección durante la mesa, en el ángulo derecho de la pared con su saliente y antepecho de hierro muy bien labrado, pavimento de jaspe, con su escalerilla y puerta de talla dorada, se había tabicado para poner allí un retrete para comodidad del presidente, lo que no se hizo posiblemente por el indignado discurso con que le amonestó el padre. (Este refectorio contaba con un programa pictórico, como manifiestan los rascados que se hicieron en el Aula de Dibujo que hoy lo ocupa). También en este convento de San Felipe se instaló un Jardín Botánico y la Prefectura, desalojando al presidente y alcaldes de las viviendas, pero se mantuvo la Sala de Audiencia

⁸ Vid. HEREDIA FLORES, V. M. y FERNÁNDEZ PARADAS, M.: “El Instituto..en *Enseñanza Media...* p. 146. ROMERO Y LÓPEZ, M.: *Op. cit.* p. 17.)

⁹ A.D.E. Caja 40: SOLA, F. de P.: *Memoria leída en la apertura del curso académico 1863-64 en el Instituto de Segunda Enseñanza* por su Director D._____. Málaga 1863, p. 24. HEREDIA FLORES, V. M. y FERNÁNDEZ PARADAS, M.: “El Instituto..en *Enseñanza Media...* p. 153 (ANDÚJAR Y GAMBERO, V.: *Memoria acerca del estado del Instituto de Segunda Enseñanza de la provincia de Málaga durante el curso 1884 a 1885*, pp 8-9. MORENO REY, S.: *Memoria de la dirección del Instituto de Málaga desde el 16 de junio de 1895 al 15 de julio de 1898*. Málaga, 1898).

viniera en el tejado realizando un nuevo alero pues, dado su escaso vuelo, el chorreo del agua por los muros hubiera dañado de inmediato a la obra ejecutada; en 1995 se llevó a cabo el alero y en 1997 tras los concursos para la adjudicación de la obra empezó el proceso de recuperación de las pinturas murales del patio central del Instituto y sus elementos pétreos (columnas, escudos y cartelas), así como las pinturas de una de las terrazas del patio interior, que, costado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía han sido ejecutadas entre noviembre de 1997 y septiembre de 1998, por la empresa Ägora S. L. , con un equipo dirigido por Juan Aguilar.

ANTECEDENTES DEL EDIFICIO. LA IGLESIA Y CONVENTO DE LOS FILIPENSES.

Entre 1720-30, el segundo conde de Buenavista, D. Antonio Tomás Guerrero, edificó una pequeña capilla junto a una casa-palacio que tenía fuera del cerco de la ciudad, en el barrio alto, que había comprado en 1719 a su primo D. Pedro de Ahumada¹⁰, y era la que pensaba habitar cuando se retirase de la vida pública, capilla que fue el origen de la instalación de los filipenses en Málaga. Comenzó el conde realizando una iglesia subterránea para uso de la Escuela de Cristo¹¹, con la que él mismo meditaba, y la superior, aneja al palacio, quedó como capilla de éste y, como la Escuela seguía los Ejercicios del Oratorio, la dedicó a San Felipe Neri.

Esta cripta, que fue muy utilizada, se dispone como una nave anular, con bóveda de cañón rebajado y decoración geométrica, alrededor de un sólido pilar cilíndrico, y presenta ensanchamientos laterales para panteones; el oratorio superior tiene planta octogonal con alto tambor sobre pequeñas pechinas decoradas con hojarasca barroca que rodean tondos con un magnífico Apostolado pintado sobre tabla, atribuido a Tiziano, disponiéndose en los entablamentos canecillos pareados con ornatos naturalistas y un rico molduraje de formas geométricas en la bóveda¹²; en uno de los lados se abre su capilla mayor, cuadrada, y junto a ella una amplia sacristía. Exteriormente esta zona presenta un tratamiento cromático con esgrafiados geométricos de raigambre mudéjar, formados por la unión de puntos regularmente repartidos que configuran crucetas y cuadrifolias, en rojo, negro y blanco, de una gran belleza¹³.

¹⁰ Archivo Histórico Provincial de Málaga (A.H.P.M.). Escr. F. Tyl, leg. 2393 (20-4-1719)

¹¹ GARCIA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.): *Conversaciones históricas malagueñas*. Málaga, 1797. Vol. IV, p. 265. Para edificar esta iglesia el conde compró en 1720 una casa que había sido tasada en 1703, entre otros, por Felipe de Unzurrunzaga (Escr. de B. Vicente de Rivera 20-3-1720) quien también tasó en 1720 otra contigua que compró la Escuela de Cristo a las monjas de S. Bernardo (14-3-1720). (Archivo del Instituto Vicente Espinel. (Agradezco a los profesores M^a Rosa Cartes, José García Berenguer y Celso González las facilidades para trabajar en el Instituto)

¹² Se remataba ésta con una elevada linterna y el trasdós de la bóveda estaba enladrillado con azulejos. En 1807, por su mal estado, se derribó aquella y se cubrió de teja, dirigiendo la obra Francisco de Paula Acosta, arquitecto ya examinado por la Academia de San Fernando, y Fray Francisco de San Antonio, religioso trinitario descalzo. (ZAMORA, J.V.: *Op. cit.* fols. 140v.-141).

La Casa de Estudios de San Felipe (Instituto Vicente Espinel de Málaga). Consolidación...

En cuanto a la autoría de esta capilla es posible apuntar la intervención de Felipe de Unzurrunzaga, arquitecto vasco que llegó a Málaga hacia 1692 en relación con la obra del camarín del santuario de Nuestra Señora de la Victoria, promovida por el primer conde de Buenavista y cuya cripta es el panteón familiar; hay aspectos estructurales (sentido vertical en la sucesión de los espacios, centralidad del soporte de la cripta) y decorativos (molduras, corte de las yeserías, canecillos pareados, pinturas con esgrafiados de diseño geométrico) que permiten la relación con otras obras de este maestro, por lo que puede apuntarse su intervención, como hipótesis¹⁴.

Desde el momento de su dedicación diferentes órdenes religiosas pidieron esta iglesia para establecerse en la ciudad, pero el conde sólo accedió a cederla a los filipenses, en nombre de los cuales la solicitaba el cardenal D. Gaspar de Molina y Oviedo, obispo de Málaga pero residente en la Corte como Presidente del Consejo de Castilla, consumándose la cesión en 1739, haciéndoles el Conde una generosa donación, que vendría a constituir el caudal de la Congregación¹⁵.

La Congregación del Oratorio, fundada por San Felipe Neri en 1575, la constituyen clérigos seculares que viven en comunidad pero sin la obligación de los votos que se exige para el estado religioso. Su ideario está basado en la caridad, en la santificación propia y de los demás, partiendo de la vida interior, frecuencia de los Sacramentos y de la enseñanza del catecismo predicado con sencillez y alegría.

Los primeros años del Oratorio en Málaga fueron difíciles, pero en 1743 fue enviado desde Baeza, y por mediación del mismo Cardenal, el Padre D. Cristóbal de Rojas y Sandoval, figura clave de la Congregación en Málaga, quien buscaría el acercamiento a los fieles, y conociendo las circunstancias de la ciudad concibió un interesante proyecto educativo para la juventud, considerando además prioritario elevar el nivel cultural de los presbíteros seculares. En 1751 consiguió del papa una Bula para establecer estudios públicos, y los Estatutos de la Casa de Estudios nos ofrecen el plan de estudios de los futuros sacerdotes, basado en la gramática, filosofía y teología, para pasar después a las pláticas doctrinales, previas a su ordenación como párrocos¹⁶. Esta Casa de Estudios y la vivienda para los Ejercitantes, que también se instalaría en ella, fueron sus objetivos fundamentales¹⁷, además de la iglesia.

¹³ Se ha hecho una gran cata en la fachada lateral hacia 1970, pero todo el exterior de la iglesia estaba cubierto por la red de esgrafiados, como puede apreciarse desde el interior del Instituto. (Agradezco esta información a V. M. Heredia Flores).

¹⁴ CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Aportaciones a la obra del arquitecto Felipe de Unzurrunzaga", *Baética* nº 19 (I). Universidad de Málaga, 1997, pp. 25-40. La casa palacio se construyó sobre una anterior, hacia 1706, y hay detalles como las logias del patio que tienen igual disposición que la cripta de la Victoria.

¹⁵ ZAMORA, J.V.: Op. cit., fol. 5-10. A.H.P.M. Escr. Hermenegildo Ruiz, leg. 2601 fols. 501-519v. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*". Diputación, Universidad y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1981, p. 243.

¹⁶ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fol. 52 v., 77 y ss. SANTOS ARREBOLA, M^a S.: Op. cit, pp. 113 y ss.

¹⁷ *Oración Fúnebre que dijo el Padre D. Juan José Soriano, Prepósito de la Congregación de San Felipe Neri en las Honras que los Hermanos del Oratorio Parvo consagraron a la buena memoria de su fundador el P. Dr. D. Christóbal Manuel de Roxas y Sandoval el 18 de agosto de 1757, y lo dedica a su glorioso Padre y Patriarca San Felipe*. En Málaga, 1757. p. 21. (En el impreso hay también un grabado con la efigie del P. Rojas).

Con el impulso del P. Rojas, que fue el nuevo Prepósito de Málaga, la Congregación alcanzó una mayor prosperidad, y la pequeña capilla resultaba insuficiente por lo que, con el apoyo de Molina y Oviedo, decidieron ampliarla. El Cardenal, que iba a costear en buena parte la nueva iglesia, pidió al Conde que mandase hacer los planos de ampliación, que le fueron enviados a Madrid, aunque su muerte en 1745, paralizó la obra. La ampliación será una realidad a partir de 1755, con el empuje que consiguieron del obispo D. Juan de Eulate y Santa Cruz, quien aunque inicialmente estaba remiso a la actividad de los filipenses pronto comprendió sus proyectos e intenciones y los protegió, colaborando espléndidamente con ellos¹⁸. Se solicitaron los planos de los maestros de la Catedral, que entonces y en 1745 lo eran José de Bada (+1755) como maestro mayor y Antonio Ramos su aparejador. La lectura del documento se presta a una cierta ambigüedad, 1744 o 1755, pero sea una u otra fecha, lo cierto es que se refiere a los mismos maestros, que serían los autores del proyecto¹⁹.

La iglesia plantea una extensión oval cubierta con bóveda elíptica, que parte del núcleo octogonal anterior que quedó como presbiterio, y, dirigida por Antonio Ramos²⁰ se fue realizando lentamente, ejecutada por Joaquín Daniel y Antonio Cháez, deteniéndose en 1776 por falta de fondos aunque estaba en alberca, se empezaba a tejar y las torres alcanzaban el segundo cuerpo²¹. En el diseño del alzado se partía del ritmo compositivo y ornato de la capilla mayor, manteniendo las proporciones, pero atemperando los adornos con una intención más clasicista; en el arco toral, recortado en su clave, se encuentra un símbolo muy querido por los filipenses, el

¹⁸ ZAMORA, J. V.: Op. cit. fol. 34. A.H.P.M. Escr. Pedro de Ribera, leg. 2.700, fols. 621 y ss. Archivo Municipal de Málaga (A.M.M). Actas Cap. vol. 145 (13-10-1755). El obispo Eulate les donó 54.000 du. de los bienes de su dignidad para la ampliación de la iglesia, pero tuvieron dificultades para cobrarlos a la muerte de éste; no obstante las gestiones del P. Rojas en Madrid consiguieron si no la totalidad al menos 40.000 du con los que se inició la obra y se costearon préstamos de la Casa de Estudios.

¹⁹ Aunque se ha indicado que los primeros planos pudo encargarlos el Cardenal a Ventura Rodríguez, la *Memorias* dejan claro que se enviaron desde Málaga “[El Cardenal] determinó el ampliar la casa y hacernos nueva iglesia, pidiéndole a nuestro Conde mandase hacer una planta de la obra que era precisa y, tanteado su costo por los maestros de arquitectura y maçonería, se le enviase para determinar sobre ella..” (fol. 33v.). La documentación municipal de 1755 para la extensión de la iglesia presenta un esquema de planta realizado por los alarifes públicos sobre el plano “de los maestros de la Catedral” (A.M.M. Actas Capitulares vol. 145 (26-9-1755) MORALES FOLGUERA, J. M.: “Obras inéditas de José de Bada y Navajas (1671-1755) en Málaga”, *Baética* nº 6, Universidad de Málaga, pp. 95-112.) En ambas fechas, 1744 y 1755, eran maestro y aparejador respectivamente Bada y Ramos.

²⁰ Las escrituras consultadas en el Archivo del Instituto Vicente Espinel sobre la compra de casas para extensión de la iglesia indican que “bajo de cierta planta y diseño de obra, la fábrica estaba delineada, vozquejada y medida” por Antonio Ramos quien la había de dirigir, ejecutándola Joaquín Daniel y Antonio Cháez. Escr. Pedro Antonio de Rivera 20-11-1756).

²¹ En 1768 se solicitó agua para unas casas que se construían “enfrente de una de las torres de la iglesia” (A.M.M. Actas Cap. vol. 158, fols. 122v.-123.). En 1776 la Congregación solicitaba a la Ciudad una limosna para concluir las obras pues “no habiendo alcanzado más que para levantar el cuerpo de la referida iglesia, inutilizada por no habersele coxido aguas”, se necesitaban más de 10.000 pesos; la Ciudad propuso las gestiones necesarias para conseguir la autorización real y tomarlos de los bienes de Propios (A.M.M. Actas Cap. vol. 166, fol. 179). Consiguieron algún dinero pues el P. Zamora indica que en septiembre de 1776 fabricaban unas casas “al tiempo que se estaba tejiendo la iglesia y las torres acabado el segundo cuerpo”. ZAMORA, J. V.: op. cit., fol. 110.

triángulo con el ojo de Dios sobre haz de rayos, centrando una filacteria con la oración de Moisés recogida en el salmo 89: DOMINE REFUGIUM FACTUS ES NOBIS A GENERATIONE IN GENERATIONE. La bóveda elíptica que cubre este espacio congregacional, apoyada en etérea linterna, está surcada por sencillas nervaduras que surgen de un espléndido medallón de rocalla.

Espacialmente esta iglesia es la más cercana al barroco romano, –al organizarse por esquemas centralizados conectados que proporcionan un atrayente sentido de movimiento–, tanto que no se ha puesto en duda la atribución de Ceán a Ventura Rodríguez, quien en 1778 realizó un proyecto sobre ella que no la modificaría estructuralmente pues, como hemos visto, en 1776 iba muy adelantada²²; Rodríguez revisaría lo ya realizado aprobándolo pues estaba en la línea de otros proyectos suyos, aunque le añadiría algunos detalles, aplicándole un orden columnario en vez del apilastrado que tiene. José Martín de Aldehuela dirigió la fase final de la iglesia, que se inauguró en 1785, y aunque desprovisto de las columnas y con algunos golpes de ornato rococó, es la mejor obra de nuestro barroco clasicista²³. El hecho de que se encuentre en las jambas del arco triunfal ornamentación rocalla semejante a la que Aldehuela utilizaba en su etapa conquense, serviría para confirmar su relación con esta iglesia, dado que no hay más referencia documental que la aportada por Ceán.

En esta iglesia, además de la dirección de la obra, se ha atribuido a este maestro la hermosa sacristía que, costada por el obispo Ferrer y Figueredo, fue inaugurada en 1796²⁴, donde la articulación de los elementos arquitectónicos, la rigurosa definición de las proporciones y la depurada decoración barroco clasicista son suficientes para transformar el rectángulo funcional en un ámbito extraordinario, de lo más logrado en sus efectos espaciales. Entre 1790-95 se había realizado el tabernáculo que preside el altar mayor, obra más neoclásica, de mármoles polícromos y madera que los imita, que puede atribuírsele, lo cual también puede avalar su semejanza con el de la Catedral²⁵. Finalmente, ejecutó la caja del órgano²⁶, del que sólo resta el escudo de San Felipe que lo remataba, presidiendo el arco del coro,

²² LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España...*, acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. J. A. CEAN BERMUDEZ, Madrid, 1797, (de. facsímil, ed. Turner, 1977), vol. IV, pág. 253. CAMACHO MARTINEZ, R. y ROMERO MARTINEZ, J. M^a: *La iglesia de San Felipe Neri de Málaga*. Col. Asuntos de Arquitectura El Barroco. Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986, págs. 10-11.

²³ La iglesia se debió cubrir apresuradamente para no sufrir con las lluvias pero estaría necesitada de obras puestas que no se acabó hasta 1785

²⁴ SANCHEZ-LAFUENTE, R.: "Aldehuela: San Felipe Neri", *Jábega* nº 5, Málaga, 1974, p. 36. CAMACHO MARTINEZ, R.: *Málaga Barroca.*, p. 245.

²⁵ SANCHEZ LOPEZ, J. A.: *Historia de una utopía estética. El proyecto de tabernáculo para la Catedral de Málaga*. Universidad de Málaga, 1995, pág. 86.

²⁶ ZAMORA, V.: Op. cit.: fols. 127-128. Respecto al órgano se indica que tenía 48 registros y fue dirigido por el mismo artífice que ejecutó los de la Catedral, que era Julián de la Orden. Aldehuela fue el autor de las espléndidas cajas catedralicias, respondiendo a su estilo el único resto que queda del de San Felipe. CAMACHO MARTINEZ, R. y ROMERO MARTINEZ, J. M^a: Op. cit. págs. 11-12.

instrumento musical que no podía faltar en esta iglesia pues la Regla del Oratorio indica que es voluntad del Santo que los padres junto con los fieles “*se exciten a la contemplación de las cosas celestiales por medio de las armonías de la música*”²⁷.

En su exterior las torres (que son una simplificación de las de la catedral) flanquean el imafrente, donde se debió incorporar la portada de la primitiva capilla justificándose así su carácter retardatario para la fecha, aunque se le añadieron el escudo de los Buenavista, óculos y otros adornos, entre ellos cestillos de frutas como remate, motivo recurrente en la obra de Aldehuela. No obstante contrasta con la modernidad del resto de la obra y de las portadas laterales, definidas por fuertes elementos curvos donde campea el emblema filipense.

LA CASA DE ESTUDIOS (PATIO DEL INSTITUTO) Y SU ORNAMENTACIÓN.

Pero aunque en los momentos iniciales la obra de la iglesia fue lenta, en cambio, como ampliación de las dependencias conventuales y por las necesidades docentes de los filipenses, se construyó una Casa para Estudios y Ejercitantes, no muy bien vista por todos los miembros de la Congregación²⁸. Pero el P. Rojas, convencido de que era fundamental para Málaga la educación de la juventud así como tener casa de ejercicios, y decidido a mantener su plan de educación religiosa, emprendió la obra sin tener más fondos que los 1.000 r. mensuales con que los favorecía el obispo pero esperando, como así fue, que los habitantes de Málaga contribuyeran a ella. Compró las cinco casas contiguas al convento que eran necesarias para esta extensión, comenzando su demolición el 2-3-1750, con tanto gozo por parte de los malagueños de todas las clases sociales que trabajaron como peones de la obra. No obstante a los más pudientes se les enviaron esquelas explicativas con las características de la obra, insistiendo en la función didáctica de ella, y en un año recaudaron 55. 000 r., aunque una buena parte se debió al propio monarca Fernando VI, a través del ministro Carvajal y Láncaster, cuyos hermanos Isidro y Álvaro eran congregantes en Cuenca; pero el mecenas más directo de esta obra fue un comerciante holandés establecido en Málaga, D. Juan Rogers, a quien dirigía espiritualmente el P. Rojas, quien muy identificado con la Congregación, contribuyó con más de 100.000 r. pues el costo total de la casa ascendió a más de 300.000 r.²⁹

²⁷ CAPECELATRO, A.: *Vida de San Felipe Neri*, escrita por el Eminentísimo Señor Cardenal _____, del Oratorio de Nápoles. Barcelona, 1895, p. 349.

²⁸ ZAMORA, J.V.: Op. cit., fols. 44 y ss.

²⁹ Siendo conscientes los padres del Oratorio del desmedido esfuerzo de este hombre, que había comprometido su negocio, dado que por llevar poco tiempo establecido no estaba totalmente consolidado, y como una vez finalizada la obra les llegó el dinero de la donación del obispo Eulate, se lo prestaron para que lo invirtiese en el negocio y pudiera resarcirse de ello, devolviéndolo periódicamente a la Congregación, como así fue pues cuando murió, el 12-12-1754, sólo quedaba una pequeña cantidad con la que su hijo pagó a otro extranjero, Mateo Joice, un préstamo que había dado para la obra, saldándose las cuentas (ZAMORA, J.V.: Op. cit., fols. 44 v-45v.)

La Casa de Estudios de San Felipe (Instituto Vicente Espinel de Málaga). Consolidación...

La obra, que tardó tres años, fue realizada por el maestro Tomás de Valenzuela, a quien se le encargó *“que no perdonase gasto alguno que considerase preciso para la seguridad y hermosura y así lo hizo, con el acierto y solidez que en todas sus obras acostumbra”*, terminándola su sobrino Joaquín Daniel, pues aquel murió cuando se estaba solando el patio. El P. Zamora en sus *Memorias* da a entender que la obra se fue haciendo por partes, según se contaba con el dinero, pues Daniel continuó también las necesarias para uniformar la casa antigua con la nueva y la escalera de subida a las dependencias del piso superior (andén de la iglesia y vivienda de los ejercitantes), aunque quedó *“tan a satisfacción acabada que no pudiera haber quedado mejor, si la hubiera costado como tenía determinado su Eminencia”*³⁰. Efectivamente la donación de Eulate permitió estas ampliaciones, como se desprende de la escritura, donde se indica que sin perjuicio de la importantísima obra de la iglesia *“se aumenten dentro de las casas y habitaciones de la Congregación aquellas oficinas que se consideren indispensables para la comodidad y fines de la misma Congregación”*³¹.

En su estructura se organiza en torno a un patio central con arcos rebajados en el piso bajo sobre columnas toscanas y sencillos balcones en los superiores. En la planta inferior estaban las dependencias dedicadas a la enseñanza, correspondiendo a la principal la vivienda de los padres y a la superior las habitaciones de los internos y de aquellos que se quedaban a realizar los ejercicios³². Las arquerías inferiores se centran con los escudos de los prelados protectores de los filipenses en Málaga, el cardenal Molina y el obispo Eulate, así como los emblemas de la Congregación, disponiéndose bajo ellos citas bíblicas o de los Padres de la Iglesia, que con sus alusiones a la sabiduría y la humildad entroncan con el programa filipense.

Pero los sencillos huecos de este patio se decoraron con pinturas polícromas de órdenes arquitectónicos en perspectiva, que articulan, amplían ficticiamente y enriquecen todo el conjunto presentando elementos propios del rococó, que pudieron aplicarse una vez terminada la obra del patio, cuando se realizaban las obras de ampliación de la iglesia.

³⁰ Como se puede apreciar en el plano inserto en las *Memorias* (fols. 78v-79) la escalera estaba a la izquierda de la actual entrada, que no aparece en el mismo, pudiendo suponerse que se accedía a la Casa de Estudios a través de la casa antigua; la escalera que hoy se utiliza, situada al fondo, podría pertenecer a la casa que se encontraba en este lugar, perteneciente a las agustinas, que pudo integrarse posteriormente. Respecto a la entrada el P. Rute indica más adelante que, al convertirse el edificio en Audiencia de lo Criminal pasaron los padres a la parte antigua y *“abrieron una portería que desde el año 1757 se había cerrado y quedó franca la de la Casa Nueva con su gran patio para entrada y salida de los togados...”*

³¹ A.H.P.M. Escr. Pedro de Ribera, leg. 2.700, fol. 621v.

³² ZAMORA, J. V.: Op. cit. Algunas de estas dependencias debieron arreglarse por los mismos ejercitantes pues el P. Rute indica que cuando recuperaron el edificio en 1812 y se fueron los que lo ocupaban, así como en las dependencias oficiales dejaron magníficos muebles y grabados ingleses, habían arrancado y roto las tallas doradas y colgaduras de damasco carmesí de una capilla privada que había arreglado D. Manuel Félix Garrichalequí, que fue tesorero de la Catedral, habiendo desaparecido un tabernáculo que estaba en su altar desde 1752, y que fue devuelto unos días más tarde (fols. 99v-100).

En Málaga se utilizó con frecuencia la ornamentación pintada de los exteriores y patios, como recurso de pobreza para lograr una mayor vistosidad, realizada con la técnica del fresco retocado con temple generalmente (fresco a secco) y a veces con esgrafiados³³, y se ha podido inventariar una temática muy diversa³⁴:

a. Resalte o fingimiento de materiales, abundando más el ladrillo que la cantería. (Generalmente en fábricas mixtas o de ladrillo basto, se trazan las líneas en el mortero que une las diferentes piezas, y se pinta éste en blanco y el interior en almagra resaltando el contraste cromático; cuando se imita la piedra las incisiones suelen hacerse sobre el enlucido que cubre una fábrica de mampostería).

b. Geométrica, tanto al fresco o con esgrafiados siempre policromada, pero reducida en la gama de colores: rojo, azul y ocre, además del negro y el blanco. La mayoría de los ornamentos geométricos que hemos recogido responden al esquema de lacería, entroncando con la decoración musulmana.

c. Ornamentación floral, generalmente en guirnaldas y polícromas.

d. Decoración arquitectónica, pintada sobre el revoco para componer la fachada, introduciendo, las más tardías, rocallas, jarrones o guirnaldas de colores. Habitualmente se articula la fachada entre grandes columnas o pilastras, utilizándose también los órdenes arquitectónicos, con mayor profusión y a otra escala, para el recercado de los vanos. Casi podríamos hablar de un orden particular de las decoraciones de esta ciudad, un corintio o toscano en cuyo fuste se enrollan pámpanos con racimos, que puede suponer un uso alegórico en relación con la riqueza de la vid propia de Málaga³⁵.

e. Figurativa con muy diferentes motivos: religiosos, mitológicos, heráldicos e históricos.

También es posible señalar distintas fases cronológicas, ciñéndonos al siglo XVIII, pues aunque estas decoraciones pueden datar del siglo XVI y XVII, son muy pocos los edificios conservados de esta época, salvo la arquitectura religiosa y algún palacio; la mayoría de las pinturas conservadas se sitúan en el siglo XVIII, y creo que se pueden establecer diferentes periodos dentro del mismo.

Así pues, combinando la cronología y los temas, podemos establecer tres etapas:

³³ No es un esgrafiado perfecto entresacando la capa inferior sino simples incisiones que delimitan los campos de color y que es más abundante en la ornamentación geométrica y de materiales.

³⁴ Sobre este tema el P. Lamothe ha realizado importantes aportaciones dando a conocer un buen número de pinturas muchas de las cuales hoy han desaparecido. Ver también: 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, pp. 143-170. "Málaga pintada. La arquitectura como soporte de una nueva imagen". *Atrio* nº 6. Sevilla 1996. "Crecimiento urbano y antecedentes cromáticos", en *Plan del Color dl Centro Histórico de Málaga* (Dir. Juan Casadevall). Ayuntamiento de Málaga, 1997.

³⁵ La casa del Pasillo de Atocha nº 2 y la llamada Casa del Administrador, ambas demolidas recientemente, ostentaban este "orden de Málaga".

1. Desde el comienzo del siglo y durante todo el primer tercio, las pinturas que nos han quedado son fundamentalmente de tipo geométrico, algunas con esgrafiados o de materiales fingidos.

2. A partir de la mediación del siglo se imponen las decoraciones de diseño arquitectónico.

3. En el último tercio se mantiene también esta última, que se puede complicar con rocallas y otros motivos, así como composiciones figurativas.

Evidentemente esta división es operativa como hipótesis de trabajo y no supone un esquema cerrado pues es claro que los motivos religiosos aislados se pintaron ya anteriormente y el resalte o fingimiento de materiales constructivos será habitual en todo el tiempo.

El patio del Instituto presenta en cada uno de sus lados una danza de columnas de mármol de orden toscano sosteniendo cuatro arcos rebajados de rosca moldurada y clave resaltada que presentan placas recortadas en las enjutas (recogiendo la línea de los ejes [pintados] que articulan cada paramento) reservándose la central para un motivo más emblemático: la heráldica de los obispos protectores de la Congregación y los emblemas de ésta así como citas religiosas, que resaltan sobre el fondo marmolado del paramento.

En la primera planta se disponen balcones de vanos adintelados muy sencillos que se decoran con motivos arquitectónicos de bien lograda perspectiva en tonalidades sepias: columnas toscanas con guirnaldas en los capiteles sobre altos pedestales, se anteponen a las retropilastras con un sombreado perfecto y sostienen un entablamento con guirnaldas rematado lateralmente en orejetas; sobre éste se abre un frontón cuyos lados se enrollan en volutas con cornucopias de flores en vistosos colores, flanqueando un motivo central que parece inspirado en los libros de emblemas, con marcos recortados y querubines en la clave, presentando medallones con retratos de personajes, en absoluto reiterativos ya que los centrales son más amplios dando cabida a dos o más personajes. Los huecos se separan por pilastras pintadas con fustes cajeados siendo reales las basas y capiteles toscanos sobre los que apoya el entablamento, de jaspe fingido.

La planta superior, de menos altura, presenta en sus pilastras el mismo cajeadado pero en éstos se descuelgan guirnaldas con medallones siendo la decoración de los balcones más polícroma y muy diferente ya que, surgiendo de grandes volutas de la base se conforma un marco de perfiles muy quebrados con placas recortadas y pinjantes sobre los que cabalgan angelitos recogiendo las guirnaldas que cuelgan de la clave, constituida por cabezas, generalmente masculina, con diferentes tocados y de cuya boca salen las lazadas y guirnaldas que se descuelgan por las placas y el entablamento; este motivo alterna en otros lados con espejos y cestillos. El entablamento que sostiene el alero presenta una hermosa decoración de jarrones, lazadas, flores y pájaros que ha sido dañada en más del 50% con la reciente reposición de éste ya que no se ha tenido en cuenta la posibilidad de que tuviese pinturas

y es muy grueso presentando un perfil muy amplio habiéndose clavado en el muro escuadras de hierro para sostenerlo en un número excesivo, todo lo cual incide muy negativamente en el remate de la decoración que no se ha podido recuperar.

ANÁLISIS DE LAS PINTURAS Y PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA.

Estas pinturas, de notable composición escenográfica, que se han conservado en bastante buen estado bajo la capa de cal, se ejecutaron con la técnica del fresco sobre una capa de mortero finamente trabajado, pero completándolas con aplicaciones de temple, resultando la técnica aplicada un "fresco a secco". Para los motivos arquitectónicos generalmente se utiliza un pigmento sepia que se aplica en diversas capas con transparencias y sombreados logrando magníficos efectos volumétricos y perspectivas. Junto a ellos hay que resaltar la riqueza y vivacidad de color en guirnaldas y otros pormenores naturalistas.

En cuanto a su cronología, creo que se realizaron con posterioridad a la construcción del patio (1753), pues los motivos que aquí se plasmaron, con rocallas y adornos típicamente rococó en Málaga se integran a partir de la segunda mitad del siglo. Es posible que se llevaran a cabo coincidiendo con las obras de terminación de la nueva iglesia ampliada (1785), pudiendo fecharse entre estas dos fechas³⁶.

A continuación se detallan los motivos de cada uno de los paramentos del patio para intentar una lectura del conjunto³⁷. (Ver esquema iconográfico).

Lado A

Arcadas: Escudo del Cardenal Molina y Oviedo, coronado por la mitra, en una cornucopia de hermosas volutas quedando arriba la filacteria con la inscripción: IESUS IN CORDE (corazón) JUBILUM).

Debajo otra cartela con las inscripciones: HAEC TOTA SCIENTIA HOMINIS SCIRE, QUIA NIHIL EST PER SE (S. Aug. Ps. 70).

Primera planta: A1. Personaje masculino (muy perdido)

A2. Moisés con las tablas de la ley señalando al triángulo divino³⁸.

A3. Filipense, con su esclavina y bonete, y la inscripción MAGIS SINT. que podría representar a San Felipe.

³⁶ El P. Zamora, tan aficionado a las bellas artes, no aluda a este programa cuando describe la obra del patio en sus *Memorias*; es otra razón que podría avalar su factura algo más tardía.

³⁷ Agradezco las sugerencias de D. Alfonso Canales y D. Juan Antonio Sánchez López.

³⁸ Se introduce un tema del Antiguo Testamento, más habitual en el Renacimiento y su presencia aquí podría ser una alusión al sacerdocio. En la *Oración Fúnebre* que se dijo en las exequias del P. Rojas, el orador confiesa los grandes misterios que dispone la Providencia e indica cómo Moisés criado en un palacio huye de Egipto, considerando designio divino que también sacara a San Felipe de la opulenta casa de su tío (*Oración Fúnebre que dijo el Padre D. Juan José Soriano, Preósito de la Congregación de San Felipe Neri en las Honras que los Hermanos del Oratorio Parvo consagraron a la buena memoria de su fundador el P. Dr. D. Christóbal Manuel de Roxas y Sandoval el 18 de agosto de 1757, y lo dedica a su glorioso Padre y Patriarca San Felipe*. En Málaga, 1757).

A4. Filipense, en cuya cartela se lee ANALES³⁹.
En la planta segunda son cabezas los motivos de la clave.

Lado B

Arcadas: Escudo de D. Juan de Eulate y Santacruz entre rocallas y coronado por la mitra. Debajo la cartela con las inscripciones: PRIMA SAPIENTIA EST LAUDABILIS (S. Greg. Naz.) 70).

Primera planta: B1. Personaje seglar, tal vez noble por su indumentaria (por su frescura parece un retrato⁴⁰).

B2. Personaje con peluca, posiblemente un aristócrata, hablando con dos clérigos. (¿Carvajal y Láncaster con sus hermanos?).

B3. Sacerdote que con el dedo levantado parece enseñar a tres niños (¿El Padre Rojas?).

B4. Figura masculina muy perdida con la inscripción GRAMMATICA⁴¹.
En la planta segunda alternan espejos y jarrones en la clave

Lado C

Arcadas: Hermosa cartela con cornucopia en la base con el emblema de la Congregación y de San Felipe⁴². El lema inferior es: UBI EST HUMILITAS, IBI ET SAPIENTIA (Prov. XI)

Primera planta: C1. Personaje masculino con un sombrero de marino que porta un elemento cilíndrico alargado, tal vez un catalejo.

C2. Físico o astrónomo con un compás y una lupa en la mano con la que mira un sol

C3. La composición se refiere a la pintura: un personaje con los pinceles en la mano está pintando el retrato de un rey en formato oval, tras el que aparece el retratado⁴³.

³⁹ César Baronio, discípulo predilecto de San Felipe, que más tarde sería cardenal, escribió por orden de éste *Annales Ecclesiastici*, para restablecer la verdadera historia de la Iglesia, y terminó el tomo XII en 1607, continuando la obra los padres de la Congregación. Su obra escrita es muy amplia. (CAPECELATRO, A.: Op. cit. p. 547). (Tal vez podría integrarse aquí también como una alegoría de la Historia o la Teología.)

⁴⁰ Es posible que algunos personajes aludan a los contemporáneos o relacionados con la Congregación en Málaga, en ese caso se podría apuntar que fuera el Conde de Buenavista o D. Juan Rogers.

⁴¹ No hay duda de la importancia que en el proyecto educativo de los filipenses tenía la gramática.

⁴² El corazón inflamado por una llama, al que acompañan azucenas y debajo las tres estrellas. Es una alusión al encendido amor a Dios y caridad que henchía el pecho de San Felipe, y su pureza, que es otro aspecto de su amor a Dios, representada en las azucenas. Las tres estrellas de ocho puntas son la heráldica de su apellido (CAPECELATRO, A.: Op. cit. pp. 81-88 y 540). Borromini que utilizó esta estrella en el Oratorio de San Felipe Neri de Roma dice que era también símbolo de los Padres de la Iglesia (BLUNT, A.: *Borromini*, Madrid, Alianza, 1982, p. 105).

⁴³ Los rasgos del rey son similares al que se encuentra en el otro lado y podría ser un retrato de Fernando VI, que reinaba en España cuando se hizo la casa y contribuyó a que fuera posible. Además la R. O. de fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es de 1752, reinando este monarca, y con la relación que este rey tuvo con la Academia esta alegoría de la pintura se podría leer como alegoría de las artes.

C4. Aunque está muy perdido este personaje podría llevar un instrumento musical en la mano (posiblemente un violín o una viola)⁴⁴.

En la planta segunda los motivos de la clave son cabezas de las que surgen las guirnaldas:

Lado D

Arcadas: En la enjuta central hay un emblema que representa el triángulo con el ojo de Dios sobre un fondo de rayos, y bajo él la inscripción: ERIT MIHI DOMINUS IN REFUGIUM, ET LAPIS ISTE INSIGNUM, que alude al salmo 93. La cartela inferior presenta el lema: IN ANIMAM MALEVOLAM NON INTROIBIT SAPIENTIA (Sap. 1).

Primera planta: D1. Personaje masculino con peluca y noble indumentaria ¿D. Juan Rogers?)

D2. Un rey con cetro, espada y una inscripción muy perdida: -EX..EST..RE..⁴⁵

D3 Personaje que sostiene una ampolla, esfera de cristal o pelota, sobre un libro abierto o una pequeña peana⁴⁶.

D4. Filipense trazando líneas con un compás sobre una tableta.(¿alegoría de las matemáticas? ¿el Conde de Buenavista?)⁴⁷.

En la planta segunda alternan espejos y cestillos de frutas en los motivos de la clave.

⁴⁴ En este lado del patio no podía faltar una representación de la música, pues es conocida la importancia de la música entre los Oratorianos y que dos grandes compositores como Animuccia y Palestrina fueron penitentes de San Felipe Neri y miembros del Oratorio Parvo, al que pertenecían seglares que vivían en sus casas. CAPECELATRO, A.. Op. cit. pp. 350-360. Pero también como alegoría de la música tiene tendría cabida en este programa.

⁴⁵ Los recios rasgos del personaje (lo mismo que el de la cartela anterior de la Pintura) lo podrían identificar con Fernando VI. Las letras visibles de la inscripción permiten recomponer una cita sobre la procedencia divina del poder real.

⁴⁶ La ampolla de cristal representa a las artes médicas o farmacéuticas. Pero también esta imagen pudiera ser una alusión a la pureza y perfección necesarias al sacerdocio. En la Historia Seráfica de Salvatore Vitale (Milán, 1645) se hace referencia al deseo de San Francisco de ser sacerdote y las dudas que le asaltaban considerándose indigno de esta condición; se le apareció un ángel enseñándole una redoma de cristal llena de agua transparente indicándole que eso era lo que se necesitaba para dar a los hombres el cuerpo y la sangre de Cristo, lo que interpretó como que nunca accedería a la integridad y perfección de espíritu necesarios para ser sacerdote y renunció a ello. Vid: SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.: "Iconografía franciscana en Andalucía: los temas y su proyección artística", en *El Franciscanismo en Andalucía*. Priego de Córdoba, Cajasur, 1997, p.249. Si fuera una esfera podría representar a la Ciencia (BAUDOIN, I.: *Iconologie*. París 1636. Emblema CLI, p. 225). RIPA, *Iconologia. Overo descrittione di diverse imagini*. Roma, 1603 p. 444. Pero también estos autores representaron a la humildad con una pelota (p. 112, emblema LXXVIII y p. 215 respectivamente) y ya hemos visto como se exalta la humildad en las inscripciones del patio

⁴⁷ Aunque puede llevar otros atributos, la ciencia de las Matemáticas se representa con un compás trazando líneas en una pizarra indicando que con la fuerza de su espíritu se eleva a los niveles más altos, logrando la proporción y medida (BAUDOIN, I.: Op. cit. Emblema XCIII, p. 137. RIPA, C.: Op. cit., p. 308. Sin embargo, si buscamos la interpretación histórica de los temas, tal vez podría ser el fundador de esta casa, el Conde de Buenavista ya que era presbítero de la Congregación y es habitual la representación de los donantes o fundadores con un plano o una maqueta.

Indudablemente los elementos en piedra, –escudos y cartelas–, representan, a través de la heráldica, a los dos obispos que contribuyeron ampliamente a la Congregación y en las cartelas se resalta la relación con la ciencia, sabiduría y humildad, metas de una casa de estudios religiosa

Las pinturas, más tardías, introducen en este programa una serie de alegorías, de símbolos aleccionadores que podría aludir al proyecto educativo de los filipenses, donde se destacan los aspectos doctrinales con la figura de Moisés, de San Felipe y los sacerdotes, así como los didácticos. Hay un camino entre la Filosofía y la Teología a través de las artes liberales y las ciencias. Pero las significaciones en el Barroco no suelen ser unívocas y tal vez se integre también aquí un programa histórico que podría aludir a personajes representativos de la Congregación y otros relacionados con la casa de Málaga. Considerando las efigies como retratos es difícil identificar a los personajes históricos, aunque es evidente la idea de unidad⁴⁸.

En cuanto a las pinturas de la terraza que da al patio-jardín se ha descubierto una amplia cata, pero se prolongan en una mayor extensión y presentan un carácter muy diferente ya que, con igual técnica de fresco a seco, están realizadas en tono sepia sin introducir matices de color, y representan dos hermosos jarrones rococó que alternan con tres bustos de personajes⁴⁹. Debían componer un todo armónico con los jarrones (tal vez también bustos) que remataban los polletes de su balaustrada, de los que se ha conservado uno. La figura central, con el pecho descubierto y apareciendo tras su cabeza una lira, hace pensar en Apolo, mientras que los otros dos bustos son femeninos y podrían representar a las Musas, es *Apolo Musageta*, composición profana que no es extraña en una casa religiosa ya que puede ofrecer una lectura moralizadora⁵⁰. Por otro lado su situación en una terraza abierta al jardín parecen convertirla en lugar ideal para un merecido descanso. (*Rosario Camacho*)

⁴⁸ Si observamos el plano del patio vemos que cada lado podría tener una significación dominante, siendo las cartelas centrales las que introducen temas de mayor complejidad. Los lados A y B representan la Teología y la Doctrina, mientras que C y D se relacionan más con las Ciencias y las Artes.

⁴⁹ Estas pinturas, cuyo conocimiento agradezco a la profesora Matilde Moreno, se descubrieron en 1993 y se consolidaron por la restauradora E. Arcos. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Málaga pintada. La arquitectura como...", p. 30

⁵⁰ En los Emblemas horacianos de Otto Vaenius un Apolo con nimbo duerme a las musas tañendo la lira, acompañado del mote POST MULTA VIRTUS OPERA LAXARI SOLET, (Después del trabajo virtuoso viene el reposo), en alusión al merecido descanso. VAENIUS; O.: *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. (Edición facsímil de la de Amberes de 1612 (introd. J. Lara y P. Fanconi), Universidad Europea de Madrid, 1996, p. 160).

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES. PATIO Y TERRAZA, INSTITUTO VICENTE ESPINEL. MÁLAGA.

INTRODUCCIÓN:

Desde los últimos meses del año 1997, y hasta la fecha, se han venido desarrollado en los paramentos de este instituto, unos trabajos de conservación y restauración que van a poner de manifiesto, cuando concluyan, las decoraciones murarias que se podían contemplar aquí a finales del siglo XVIII. Los trabajos forman parte de la programación de actuaciones en materia de conservación elaborada por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura para el periodo 1997-98.

Los trabajos, se han extendido principalmente en el patio central y área de las terrazas del jardín, elaborándose al mismo tiempo un estudio y un proyecto de actuaciones para la fachada principal.

Para las actuaciones en los conjuntos de patio y terraza se elaboró con anterioridad un proyecto de intervención, éste tenía como fin determinar el estado de conservación del conjunto y detallar un tratamiento óptimo de conservación dentro de una programación ordenada y precisa. Con tal fin, se realizó primero un estudio detallado de los materiales constituyentes de la obra y su estado de conservación, analizando las diversas patologías que pudieran haber o estar afectando a las pinturas. Posteriormente presentamos un capítulo sintetizado del tratamiento y otro detallado de los distintos procesos.

En la redacción del proyecto, fue un inconveniente importante que las pinturas se encontrasen parcialmente cubiertas por capas de cal, y por tanto, no visibles en áreas importantes. Además, el uso actual del patio hacía imposible la disposición perimetral de los andamiajes necesarios, teniéndose éstos que supeditar a una pequeña parte del patio.

El proyecto tenía además la intención de recuperar y unificar los espacios arquitectónicos en el patio. Con el fin de recuperar un espacio definido por una decoración pictórica que articula, divide, proporciona y amplía ilusionadamente todo el orden arquitectónico.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN:

Las pinturas murales del patio, como los restos que aparecen en la terraza, fueron realizadas de manera uniforme y con una misma técnica regular en toda su extensión. Concebidas bajo un concreto programa iconográfico y un mismo espíritu, las pinturas, compuestas por motivos decorativos, ilusionan y crean elementos arquitectónicos que amplían y barroquizan el patio.

El soporte de las pinturas es de fábrica de ladrillo, sobre éste, y como base de preparación, aparece un primer mortero de cal y arena que rasa el muro, es de

granulometría media y muy compacto. Sobre él, un segundo mortero también de cal y árido (de machaqueo calizo) que servirá de base a las pinturas y sobre el que se desarrollará todo el conjunto pictórico. Éste, más fino y lustroso, presenta una superficie muy trabajada a base de espátula y agua. La base de preparación, en su composición, es prácticamente igual en todas las superficies.

De igual manera, la capa pictórica es uniforme, muy fina y aplicada en colores amplios que juegan con el valor gradual que les otorga su transparencia en la disposición y el blanco intenso del fondo. Aunque la técnica empleada en la ejecución de las pinturas es el fresco y acabado en seco, su estado de conservación, pulverulenta, dificulta en extremo su apreciación.

Las pinturas, como hemos dicho, están realizadas con colores casi planos y cuando la ocasión lo requiere, dispuestos y mezclados unos con otros en el mismo muro. La disposición de los tonos es en general a veladuras sobre un modelado previo de las formas, para sintetizar con un estrato grueso y uniforme las líneas generales y de formas dominantes. Las áreas de las pilastras están realizadas con una pintura más directa, casi impresionista, con formas sugerentes que con la distancia se transforman en volúmenes concretos y precisos.

Sobre la superficie original no aparece ninguna capa de barniz protector.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

El estado de conservación general estaba determinado por las patologías sufridas en el conjunto y las consecuencias posteriores. Las pinturas, bajo innumerables capas de cal y temple, habían permanecido ocultas durante buena parte de su existencia. Hace unos años, tres décadas aproximadamente, y por iniciativa posiblemente del centro, se inició el descubrimiento parcial de las decoraciones. Tanto en el patio como en la terraza.

Nosotros encontramos las pinturas a medio descubrir, quedando, bastantes restos y estratos de cal todavía por eliminar en aquellas áreas supuestamente limpias. Por lo general, el conjunto de pinturas se encontraba íntegro en cuanto a su composición, aunque con grandes áreas erosionadas de película pictórica, exceptuando las de la terraza, sólo con algunas faltas sin importancia debidas a accidentes locales. Aquí, la pintura descubierta y restauradas corresponde a un área muy parcial, de una extensión aún por definir. Una roza y la inserción de un conducto de agua (tubo de hierro) ha cercenado un área importante y significativa de las pinturas.

Para comprender el hecho de que las pinturas en el patio aparezcan con tan buen aspecto después de sus dos siglos largos de existencia, (recordemos que las pinturas están a la intemperie) debemos de observar dos circunstancias fundamentales. La primera es sin duda la gran solidez de la técnica empleada en la ejecución de las pinturas ante procesos de humedad. No sólo ya por ser fresco, sino por la magnífica ejecución de la base de preparación, es decir, de los morteros. Éstos

aparecen extraordinariamente bien dispuestos y compactados, con una cal y un árido de muy buena calidad y en unas proporciones granulométricas perfectas; el resultado: el material ha ido carbonatando con extraordinaria solidez. Luego, claro está, el hecho de haber permanecido ocultas y protegidas debajo de la cal.

No obstante, en las áreas descubiertas en las décadas anteriores, la capa pictórica se había ido erosionando y perdiendo por pulverulencia, ocasionando la lluvia un batiburrillo general sobre la superficie.

Las causas de desintegración de la capa carbonatada en superficie, es decir de la película pictórica ejecutada al fresco, no es fácil de aseverar. Como sabemos, un estrato superficial cristalizado de carbonato cálcico es bastante resistente a la pulverización general, y sólo se logra ésta de manera natural mediante procesos de filtraciones acentuados.

Por lo general, las pinturas, mientras han permanecido ocultas, han estado condicionadas al uso del centro, sin que éste motivo haya supuesto para ellas ningún perjuicio más allá de lo normal (exceptuando la terraza). Una pequeña roza, y algún descuido en reparar inmediatamente una cañería deteriorada. Pero afortunadamente nada más.

Así, los deterioros observados en el conjunto, tienen su raíz principalmente en las filtraciones, acentuadas allí donde se han ocasionados fallos en el sistema de evacuación desde las cubiertas, o alguna grieta o fisura estructural que ha servido de fuente transmisora de humedades. La intensidad de los deterioros en la base de preparación siempre ha estado en relación con el grado del proceso de humedad alcanzado por las filtraciones.

A los deterioros naturales o artificiales en los muros, siguieron las consecuentes reparaciones. Así, encontramos numerosos repellados de diferentes cronologías y materiales sobre la superficie pictórica.

TRATAMIENTOS:

Mientras que en el patio, el conjunto ha conservado casi íntegramente los primitivos espacios ornamentales, en la terraza, las pinturas a tratar son sólo restos de un conjunto más amplio, y que debía de articularse con los espacios arquitectónicos que la rodean.

El descubrimiento y la restauración de las pinturas murales del patio, va a suponer, además de la recuperación de unas antiguas decoraciones, la rehabilitación de una parte importante de la arquitectura, fingida, sí, pero desarrollo arquitectónico al fin, y que había sido cercenado tras su ocultación.

Mientras en la terraza, la actuación no puede ser otra de momento que la meramente arqueológica y de estudio, en el patio, tras las intervenciones de consolidación, la reintegración cromática que se realizará tendrá que tener en cuenta en cada área la articulación con el espacio y el plano inmediato.

Por supuesto que las dos principales apreciaciones: estética e historia, se ordenarán para concebir una intervención que recupere tanto el elemento histórico y documental (el conjunto espacial de la arquitectura y su decoración) como sus valores estéticos.

Así, las intervenciones deberán tener una especial sensibilidad en no desatender el valor artístico que la obra conserva como conjunto, y que es aún capaz de transmitir al espectador; pero también, respetando a la vez que valorando, el carácter que el tiempo y sus secuelas han dejado sobre las pinturas.

El criterio de intervención en la terraza es el de descubrir sólo para conjuntar los cinco espacios abiertos y consolidar. Mientras que en el patio, es necesario recuperar el espacio arquitectónico como conjunto, descubriendo y consolidando las pinturas, sin reconstrucciones innecesarias de componentes ornamentales que se han perdido irremediamente. Pero ayudando, eso sí, a valorar los espacios perdidos y que están determinando una apreciación incorrecta del conjunto conservado.

Tutelados con este propósito, nuestra propuesta de intervención ha tenido como fin, y en primer lugar: la eliminación de los estratos de polvo, suciedad y elementos ajenos a la obra. Seguidamente y en una fase estrictamente de conservación se consolidaron y fijaron todas las áreas decorativas en sus diferentes estratos.

Por último, y ya en el patio, la presentación de la decoración y la articulación de ésta con la arquitectura, exigió una intervención de reintegración cromática. La reintegración pictórica que se valoró necesaria tuvo como fin la unificación óptica de los elementos originales y su comprensión por parte del espectador. Se realizó con un material reversible y es fácilmente identificable mediante una aproximación razonable.

TRATAMIENTO (SÍNTESIS):

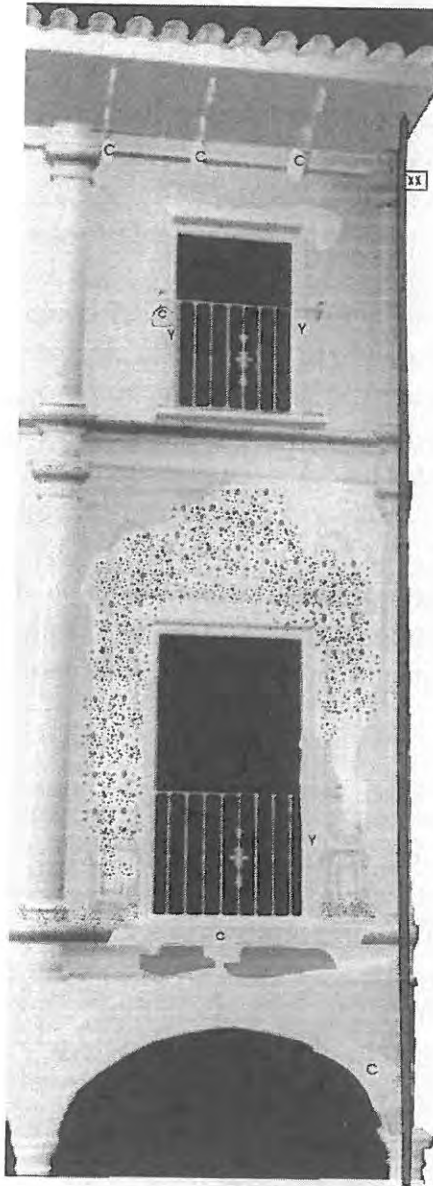
Las diferentes fases que han compuesto los tratamientos son las siguientes:

- Trabajos auxiliares previos.
- Documentación.
- Recogida y análisis de muestras.
- Tratamiento de emergencia.
- Limpieza general y eliminación de capas de cal.
- Tratamiento y eliminación de elementos biológicos.
- Consolidación y fijación de la película pictórica.
- Consolidación y fijación de la base de preparación.
- Eliminación de repellados y reposición de la capa de preparación.
- Reintegración cromática.
- Capa de protección.
- Reportaje gráfico.
- Memoria de los trabajos.

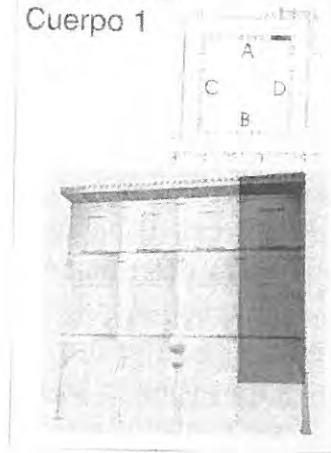
Juan Aguilar

Pinturas Murales del Instituto Vicente Espinel. Málaga

ESTADO DE CONSERVACIÓN
Localización



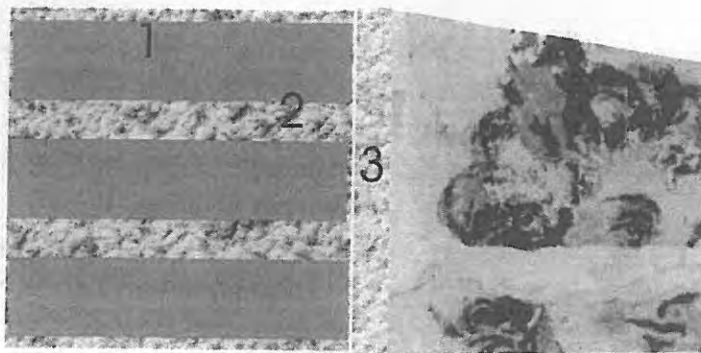
Paramento A
Cuerpo 1



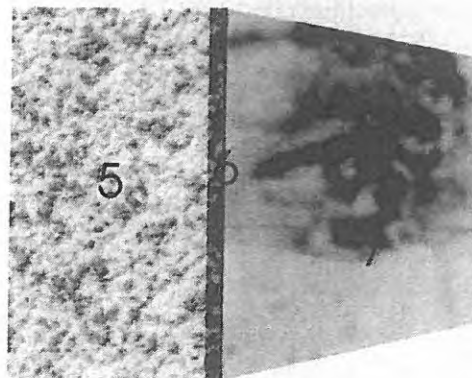
Capas de cal		Película pictórica pulverulenta	
Sales solubles		Película pictórica erosionada	
Sales insolubles		Pérdidas por exfoliaciones de capa pictórica	
Estratos biológicos		Exfoliaciones de la película pictórica	
Repellados de cemento		Exfoliaciones en los morteros	
Repellados de yeso y cal		Faltas de morteros	
Repintes antiguos		Mortero desintegrado	
Humedades por filtraciones		Grietas estructurales	
Deterioros en los bajantes		Faltas de soporte	

Pinturas Murales del Instituto Vicente Espinel. Málaga

CORTE ESTRATIGRÁFICO DE LAS PINTURAS



- 1.- Ladrillo
- 2.- Material de unión (cal y arena)
- 3.- Base de preparación (cal y árido de mármol)

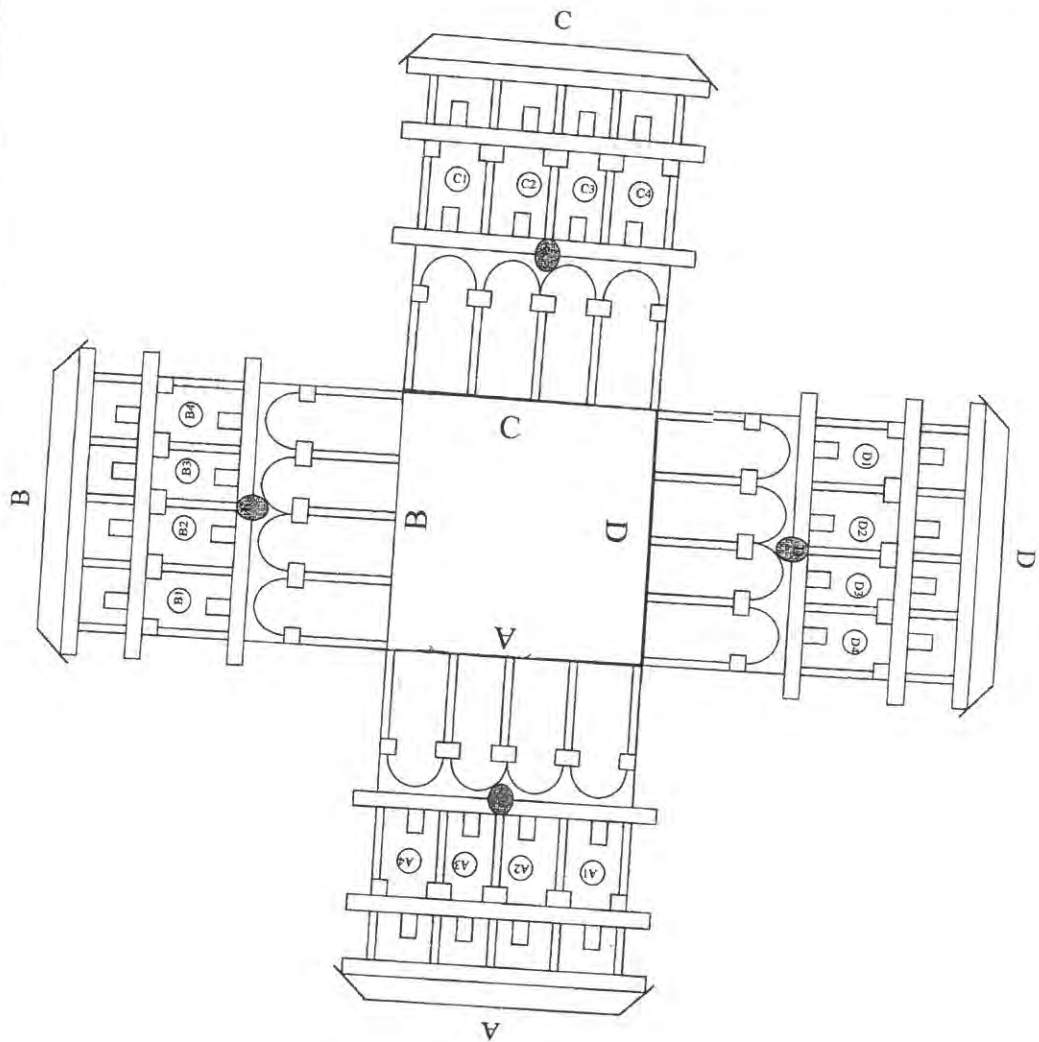


- 5.- Mortero
- 6.- Película carbonatada
- 7.- Superficie pictórica



Obra: Conservación y restauración de las pinturas murales y elementos pétreos del Instituto de enseñanza media Vicente Espinel. Málaga
Dirección General de Bienes Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA. JUNTA DE ANDALUCÍA

Empresa: Agora SL
11- 1997--7-1998



PATIO DE LA CASA DE ESTUDIOS DE SAN FELIPE.
ESQUEMA ICONOGRÁFICO.

LADO A:

- a1: Heráldica del Cardenal Molina y Oviedo.
Lema de la cartela:
HAEC TOTIA SCIENTIA HOMINIS SCIRE. GUIA NIHIL EST PER SE. (S. Aug. Ps. 70).

A1:

- A2: Molés.
- A3: San Felipe.
- A4: César Barranto o alegoría de la Hábora. (ANALES).

LADO B:

- b1: Heráldica de D. Juan de Eulate y Santibañz.
Lema de la cartela:
PRIMA SAPIENTIA EST LAUDABILIS (S. Greg. Naz. 70).
- B1: Personaje noble. ¿El conde de Buenavista D. Juan Rogas?
- B2: Alegoría hablando con dos ciegos. (¿Cervasi y Lancaster, con sus hermanas?)
- B3: ¿El Pajarero?
- B4: Alegoría de la Gramática (GRAMMÁTICA).

LADO C:

- c1: Emblema de la Congregación y de San Felipe.
Lema de la cartela:
VBI EST HUMILITAS. VBI ET SAPIENTIA (Prov. XI).
- C1: Alegoría del Comercio o la Navegación.
- C2: Alegoría de la Física o Astronomía.
- C3: Alegoría de la Poesía.
- C4: Alegoría de la Música.

LADO D:

- d1: Emblema de la divinidad, con la inscripción:
VBI MIHI DOMINUS IN REFUGIUM. ET LAPIS EST INSIGNIUM (paráfrasis del salmo 93).
- Lema de la cartela:
IN ANIMAM MALEVOLOM NON INTROIBIT SAPIENTIA (Sap. 1).
- D1: Personaje noble. ¿D. Juan Rogas?
- D2: Alegoría del poder real como derivación del poder divino (REX...EST...REI).
- D3: Alegoría de la ciencia, la perfección, la humildad.
- D4: Alegoría de las Matemáticas o el Conde de Buenavista?

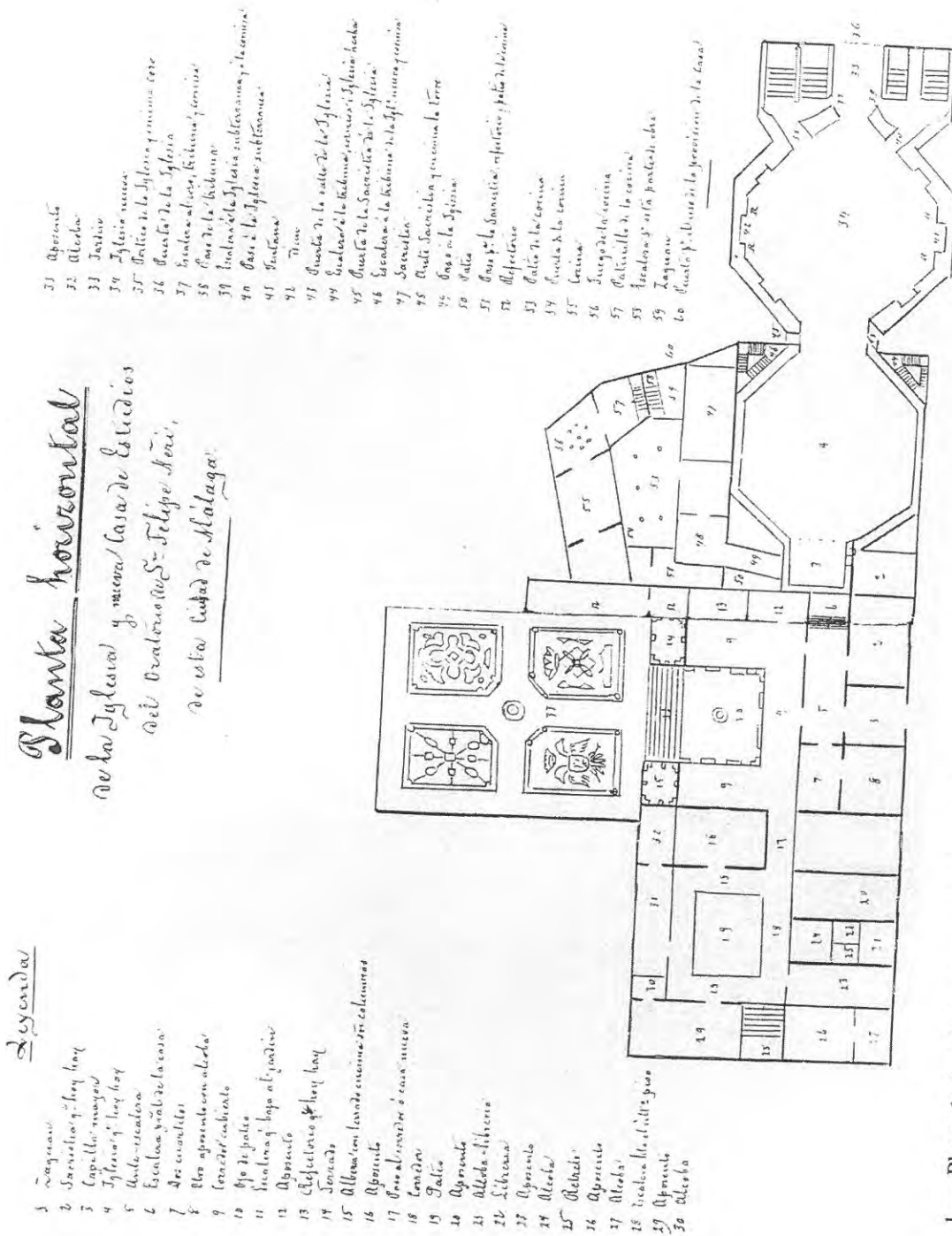


Fig. 1.— Plano de la iglesia, convento y Casa de Estudios de San Felipe (Málaga) (ZAMORA, J.V.; Memorias...)

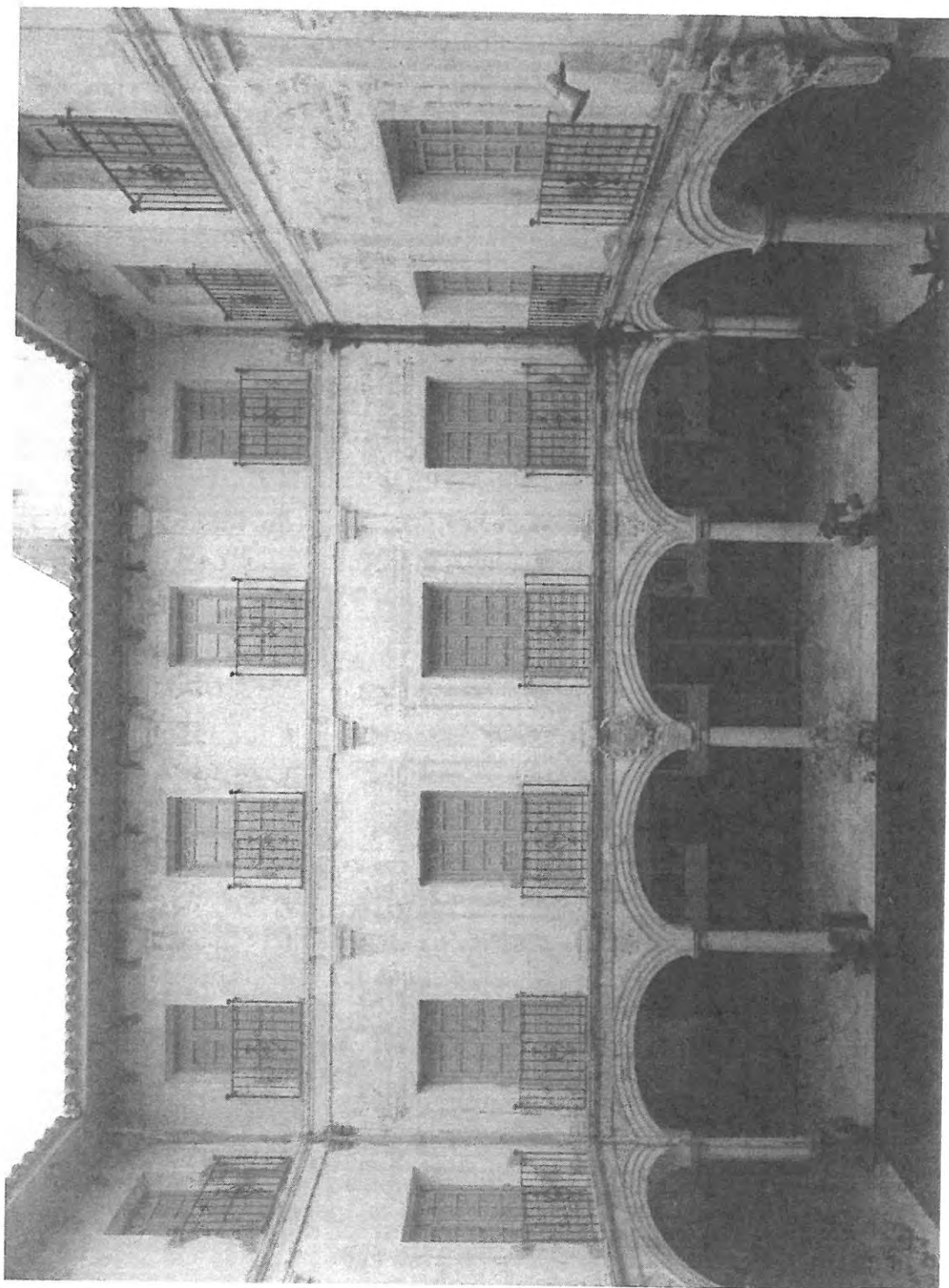


Fig. 2.— Vista general del patio antes de la restauración (foto J. de Llarena).



Fig. 3.— Pormenor iconográfico. Alegoría de la Astronomía o la Física.



Fig. 4.— Pormenor iconográfico. Alegoría del poder real.



Fig. 5.— Pormenor iconográfico. Alegoría de las Matemáticas.



Fig. 6.— Escudo de D. Juan Eulate y Santacruz.

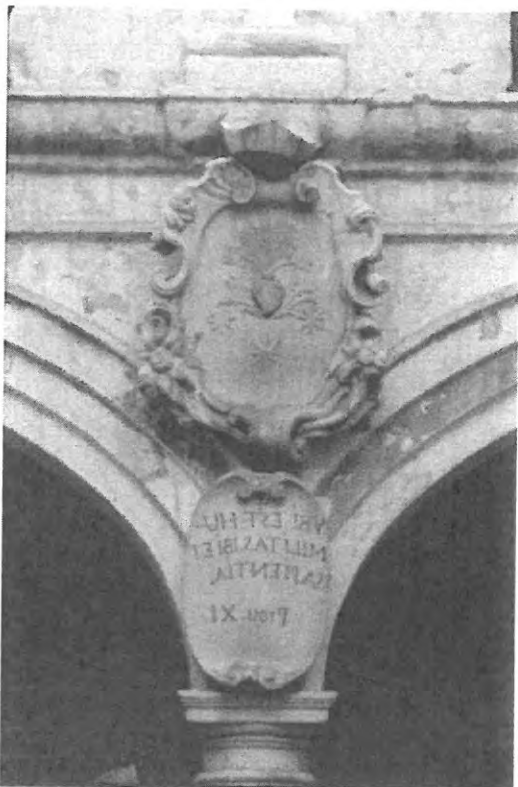


Fig. 7.—Emblema de la Congregación de los Filipenses.



Fig. 8.— Pormenor iconográfico. Apolo Musageta. (Terraza del patio jardín).



Fig. 9.—Detalle del estado de conservación general e inicio de los tratamientos de descubrimiento. (foto J. de Llarena).



Fig. 11. — Detalle del estado de conservación de la película pictórica tras la retirada de las capas de cal. (foto J. de Llarena).



Fig. 10. — Detalle durante el proceso de eliminación de las capas de cal. (foto J. de Llarena).



Fig. 12. — Proceso de fijación de los morteros exfoliados mediante la inyección de un consolidante acrílico. (foto J. de Llarena).

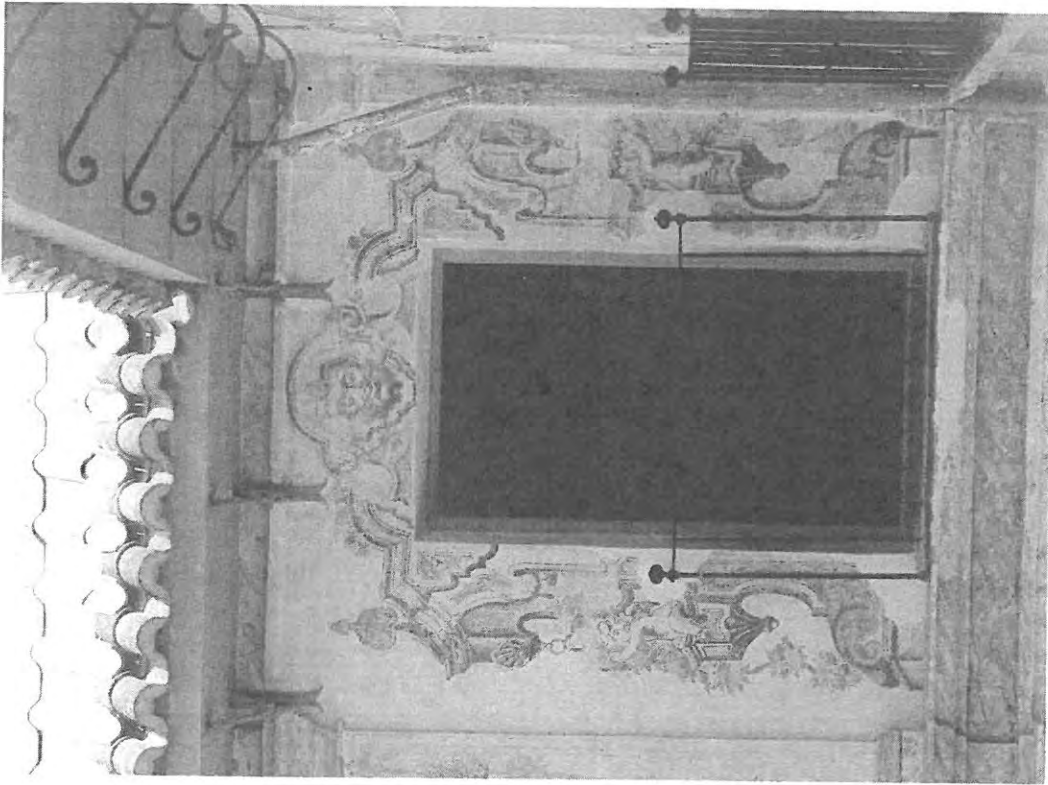


Fig. 14.— Vista de la superficie pictórica dispuesta para la reintegración del color. (foto J. de Llarena).

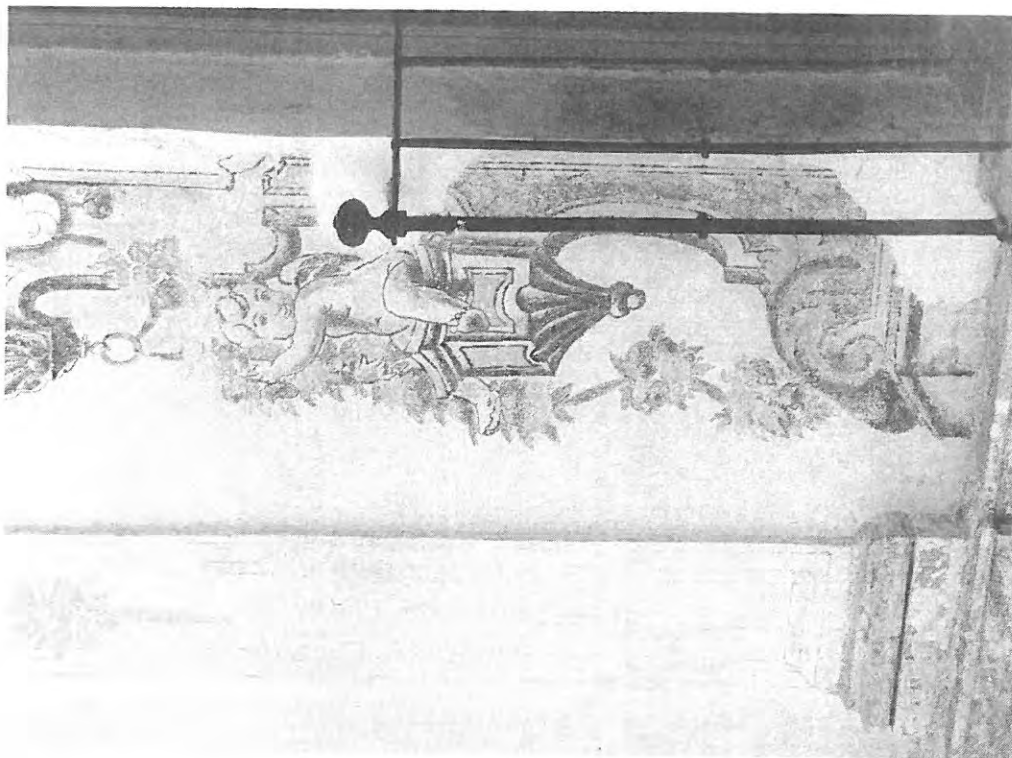


Fig. 13.— Detalle de la superficie limpia, consolidada y reintegradas volumétricamente las faltas de mortero, dispuesta para recibir la reintegración del color. (foto J. de Llarena).

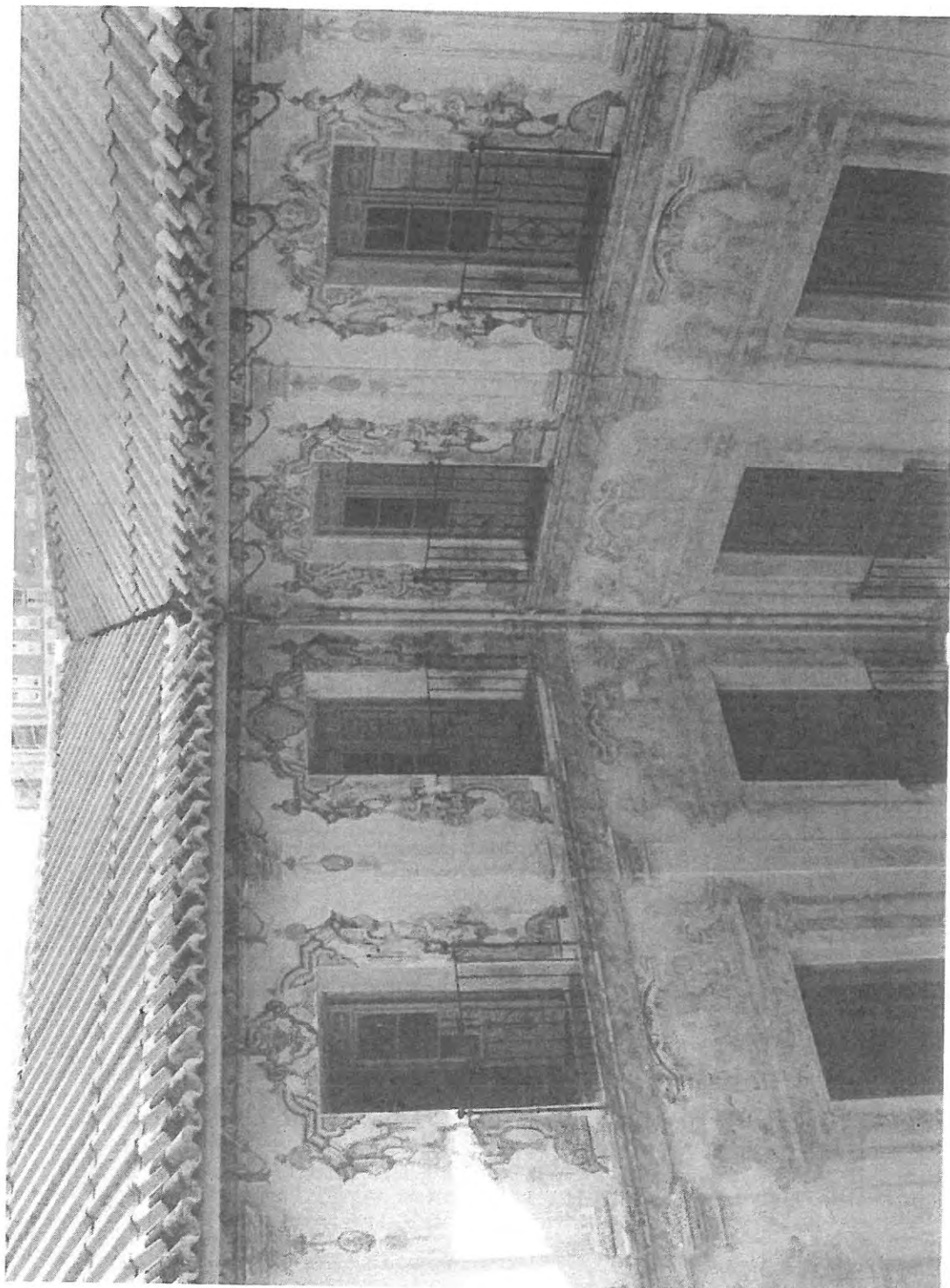


Fig. 15.— Vista general de la superficie pictórica dispuesta para la reintegración del color. (foto J. de Llarena).