

LAS PINTURAS MURALES DE LA CAPILLA DE LAS ÁNIMAS DE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE MÁLAGA Y SU CORRESPONDENCIA CON UNA OBRA GENOVESA

ALFREDO LARA GARCÉS
Universidad de Málaga

Fecha de recepción: 28/08/2021
Fecha de aceptación: 25/10/2021

Resumen

Aún ocultas y a la espera de su pertinente restauración, las pinturas murales halladas en las paredes del camarín de la capilla de las Ánimas de la iglesia de San Juan Bautista de la ciudad de Málaga, conforman uno de los escasos ejemplos conservados en la urbe de ornamentación pictórica de carácter ilusionista en el interior de un templo. Pese a su estado actual, las catas realizadas han permitido descifrar someramente su composición a modo de pórtico abierto a un paisaje natural en el que emergen algunos edificios históricos. El estudio comparativo de estos elementos con la semejante decoración de la capilla genovesa del palacio Tobia Pallavicino supone la apertura de nuevas vías de investigación en torno al origen de las pinturas malagueñas y su correspondencia con las del monumento ligur.

Palabras clave

Pintura mural, Capilla de las Ánimas, Barroco, Siglo XVIII, Málaga, Génova.

THE WALL PAINTINGS OF THE CHAPEL OF THE SOULS IN THE CHURCH OF SAINT JOHN BAPTIST OF MALAGA AND ITS CORRESPONDENCE WITH THOSE OF THE CHAPEL OF THE TOBIA PALLAVICINO PALACE IN GENOA

Abstract

The mural paintings found on the Souls chapel alcove walls in the San Juan Bautista church in Malaga, which are still hidden and awaiting their relevant restoration, represent one of the few conserved examples from illusionism painted decorations inside a temple in the city. Despite its current state, the trials trenchings carried out have allowed a superficially decoding of its composition like an open portico to a natural landscape in which are emerging some historic buildings. The comparative study of these decorative elements with the similar ones from the genoese chapel inside Tobia Pallavicino palace, means the opening of new research approaches around the origin of Malaga's painting decorations and their correlation with the ligurian monument.

Key words

Mural painting, Chapel of Souls, Baroque, 18th century, Malaga, Genoa.



Introducción

Tras el hallazgo en el año 2009 de las pinturas murales existentes en la capilla de las Ánimas de la parroquia malagueña de San Juan Bautista, han resultado fallidas las escasas iniciativas que, desde entonces, han surgido en torno a su recuperación y difusión. Ocultas tras un cortinaje y en serio peligro de desaparición, suponen un interesante testimonio acerca de la ornamentación pictórica del Barroco en la ciudad de Málaga y su desarrollo en los espacios interiores de la arquitectura eclesiástica del siglo XVIII. Junto a ello, durante el presente año el valor de su conocimiento se ha visto aquilatado por las concomitancias que tras un estudio visual y comparativo –ante la ausencia total de referencias documentales en torno al origen de las mismas– han sido detectadas respecto a las pinturas existentes en el ábside de la capilla genovesa del palacio Tobia Pallavicino, realizadas por el artista ligure Lorenzo de Ferrari en torno a 1740. El presente artículo trata de visibilizar esta desconocida y frágil pieza del patrimonio histórico-artístico malagueño planteando además la hipótesis de un origen común al de las pinturas del oratorio genovés en cuanto a sus fuentes de inspiración se refiere.

La capilla de las Ánimas: origen, morfología e imagen primitiva

La fundación de congregaciones dedicadas al culto de las Ánimas del Purgatorio surgirá como reacción a las corrientes luteranas que negaban la existencia de este ámbito supraterrrenal como paso previo del acceso de las almas difuntas al Paraíso¹. El carácter eminentemente asistencial de estas hermandades, focalizado en el sustento funerario dispensado a sus hermanos, fomentará la presencia de las mismas en casi todos los templos de la urbe. La Hermandad del Santísimo Cristo de Ánimas, asentada en la parroquia de San Juan, será una de las más pujantes de la ciudad de Málaga dentro de su género, consiguiendo pingües beneficios a través de importantes rentas y bienes raíces de su propiedad. Dicha estabilidad económica se verá materializada en una espléndida capilla construida y ornamentada durante la segunda mitad del siglo XVIII².

Morfológicamente, la capilla tiene planta cuadrada cubierta con bóveda semiesférica rematada en cupulino y elevada sobre tambor cuyo anillo descansa sobre pechinas. La ornamentación de yeserías parte desde dichas pechinas, las cuales se definen con molduras mixtilíneas que encierran menudas guarniciones de elementos vegetales con espejos en su centro. El anillo, por su parte, presenta el friso decorado con roleos y los ejes resaltados con cartelas de acantos, dando paso tras ello al potente tambor. Este se estructura a través de pilastrones corintios de fustes quebrados con decoración vegetal en su interior, los cuales enmarcan cuatro plafones conformados con placas y molduras recortadas en cuyo centro se sitúan tibias y calaveras tocadas con atributos de estamentos eclesiásticos: tiara, mitra, bonete y otra descubierta. Desde los pilastrones arrancan los nervios de la bóveda que, junto con los segmentos, aparecen guarnecidos con placas recortadas, los primeros; y molduras mixtilíneas, veneras y follaje, los segundos. La linterna, que actúa como eje en el que confluyen los distintos componentes de la bóveda, suscribe los mismos elementos decorativos ya citados y se corona con un gran plafón central³.

Bajo la bóveda, la pared frontal de la capilla se abre con una gran hornacina central –casi a modo de camarín– flanqueada en el intradós por pilastras cajeadas decoradas con festones y capiteles de orden compuesto. En cuanto a los muros laterales, estos se componen de arcos

¹ Sánchez López, 2001a: 153.

² Sánchez López, 1990: 82.

³ Camacho Martínez, 1981: 202.

ciegos enmarcados por molduras mixtilíneas, y ornamentados con elementos del repertorio rococó: cintas, medallones y rocallas. Bajo estos se cobijan unos originales doseles realizados con telas encoladas que denotan la ejecución de esta parte de la capilla en fechas cercanas a las postrimerías de la centuria. La riqueza plástica de la capilla se aquilata con el acabado cromático de sus elementos, compuesto por el blanco de los paramentos, el tono gris-azulado de las molduras, el color cárdeno de pechinas, pilastras y algunos detalles ornamentales y los dorados contrastados con blanco del resto de elementos decorativos (fig. 1).

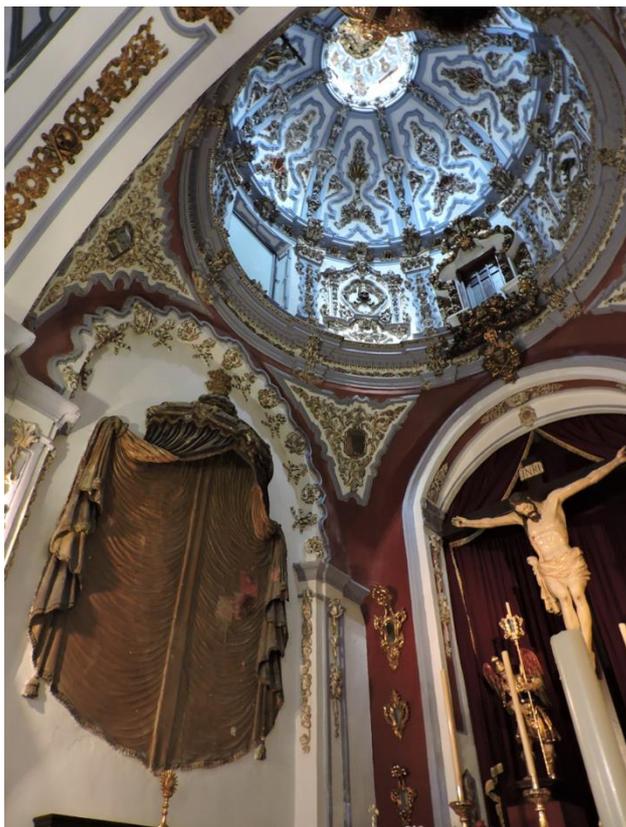


Fig. 1. *Capilla de las Ánimas del Purgatorio*. Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia parroquial de San Juan Bautista. Málaga. [Autor].

El discurso simbólico y estético se completaba con el preceptivo amueblamiento retableístico y tenía su razón de ser en las imágenes titulares que, entronizadas allí, presidían tan fascinante estancia. Tanto los informes e inventarios emanados tras los sucesos de los años 30 como las dos fotografías conservadas anteriores a dicha década serán las fuentes documentales que revelen el aspecto primitivo del conjunto artístico de la capilla. Así pues, orlados por un retablo barroco de potentes estípites ornamentados con carnosos festones, embocadura de ricos golpes de talla y quebrado entablamento, se presentaban el *Crucificado de las Ánimas* y una *Dolorosa* sedente a sus pies. Según las fuentes escritas, tras estos, un gran lienzo ocupaba el testero del fondo de la hornacina; mientras sobre el altar se disponía un busto de *Ecce Homo* pintado en acuarela, obra de Joaquín Martínez de la Vega⁴.

Respecto al retablo, la información visual sobre el mismo es muy limitada, aunque el empleo de estípites como soportes y, sobre todo, el diseño de estos nos induce a relacionarlo con ejemplos del primer cuarto del siglo XVIII de la ciudad, cuyos modelos serán tomados

⁴ Pérez López, 1903: 212.

como referencia hasta los años centrales de la centuria⁵. No obstante, dado el reducido espacio del paramento frontal de la capilla, copado casi en su totalidad por el hueco del camarín, debió tratarse de una ensambladura de estructura sencilla, dispuesta a modo de portada de la citada hornacina. En cuanto al Cristo de las Ánimas, a pesar de que estas hermandades de sufragios solían contar como titular con un cuadro o relieve con la representación de la Santísima Trinidad o la Virgen como corredentora de las almas redimidas en el purgatorio, en el caso de la congregación de San Juan se optaría por una talla escultórica de Cristo muerto en la Cruz.

Esta concepción del crucificado, como mediador de las almas ante Dios, no fue un hecho aislado en la ciudad, puesto que la Cofradía de las Ánimas de los Ciegos del convento franciscano de San Luis el Real ya había sentado precedente, en 1649, al concertar para su capilla la hechura de un crucificado difunto con el escultor Pedro de Zayas⁶. El destino quiso que ambas corporaciones acabaran juntando sus caminos cuando tras la citada reforma de la parroquia, culminada en 2009, el titular de la actual cofradía fusionada pasara a presidir la capilla de la caduca hermandad de San Juan.

No obstante, como se ha citado, ocupando el testero frontal del camarín se situaba un lienzo de grandes proporciones⁷ del que se desconoce su iconografía, pero intuimos que, al igual que ocurriera en la capilla de la Hermandad de las Ánimas de San Francisco, en la de San Juan se darían cita tanto la estampa escultórica del crucificado como la pictórica con la tradicional advocación mariana. La presencia de dicho cuadro, además, daría sentido al repertorio figurativo mural descubierto en las paredes de la hornacina, el cual actuaría presumiblemente como marco paisajístico, escenográfico e incluso simbólico, del asunto principal plasmado en el lienzo (fig. 2).



Fig. 2. *Capilla de las Ánimas* (detalle de la hornacina principal flanqueada por estípites y de las imágenes del Crucificado y la Dolorosa). Antes de 1931. Iglesia de San Juan Bautista. Málaga. Foto: [Colección particular].

⁵ Vid. Lara Garcés, 2015: 43-76.

⁶ Sánchez López, 2001a: 153.

⁷ *Parroquia de San Juan. Relación de hechos ocurridos en esta parroquia, con motivo de la guerra determinada por el levantamiento cívico-militar del 18 de julio de 1936*, Informe rubricado por el párroco Emilio Cabello el 24 de octubre de 1938, Archivo Histórico Diocesano de Málaga, Málaga (AHDHM), Obispado de Málaga, legajo 12, pieza 2, s/f.

Centrándonos en el titular escultórico, el *Cristo de las Ánimas* era un crucificado difunto de tres clavos, de marcada frontalidad y cabeza inclinada hacia el lado derecho. Media 1,60 centímetros de altura, alcanzando junto con la cruz los 3 metros⁸. La testa se resolvía con una cabellera lacia peinada al centro, y repartida a uno y otro lado de la cara con dos gruesos mechones, compactos y ondulados, que caían sobre la zona infraclavicular del torso. La barba bífida era ancha y se hundía sobre el pecho. Los brazos rectos, casi en paralelo al madero, reforzaban la composición frontal de la escultura, quizás por su condición de imagen de culto interno no sujeta a la necesaria visión poliédrica de la imaginería procesional. El modelado era somero, aunque más pormenorizado en el esternón y las regiones intercostal y abdominal.

Los mayores recursos expresivos se vinculan a la policromía, que parece de tonos claros en las carnaciones y más intensos en los regueros de sangre que recorrían el pecho, los brazos, la llaga del costado y las piernas. Junto a ello, la talla completaba su naturaleza escultórica con elementos postizos de carácter escenográfico en busca de una mayor verosimilitud. Estos eran una gruesa corona de espinas metálica –a modo de “turbante”– y el perizoma de tela anudado sobre el costado derecho de la cadera, y de voluminosa caída. Se disponía la imagen sobre una cruz de madera cepillada, de sección rectangular achaflanada, con pirindolas y ribetes metálicos en los remates y los perfiles, respectivamente. Remataba el estipe un sinuoso *Titulus Crucis*.

Por su parte, no sabemos en qué momento se situaría la *Dolorosa* sedente a los pies del crucificado. En cualquier caso, su incorporación junto al Señor determinará la composición de una escena iconográfica distinta: el Misterio del *Stabat Mater*, incrementándose de paso la riqueza escultórica y semántica del conjunto de la capilla. Esta enigmática imagen mariana será relacionada con la primitiva talla de la actual Virgen de Lágrimas y Favores.

Particularmente, esta efigie era una imagen de vestir que suscribía los patrones iconográficos barrocos de *Virgen Dolorosa* –en su vertiente devocional– universalizados por José de Mora y sobre todo Pedro de Mena, derivados del exitoso modelo quinientista de la *Soledad* creado por el escultor Gaspar Becerra⁹. Presentaba un rostro de hondo lirismo, cuyo óvalo facial dibujaba un vértice de mayor angulación hacia la barbilla, el cual, junto con la nariz recta, un tanto prominente y prolongada y los ojos entornados provocados por la mirada baja, concordaban con los de la talla mariana recuperada en la posguerra. Sus manos estaban unidas, en un gesto de recogimiento, redundando todos estos elementos en la manifestación expresiva del profundo dolor contenido.

Los recursos escultóricos de cabeza y manos se veían complementados por las vestiduras naturales, los postizos y el ajuar metálico. El diseño del atuendo estaba sujeto, lógicamente, al gusto y las modas de cada época. Las fotografías existentes debieron realizarse entre finales del siglo XIX y principios del XX, pero siempre con anterioridad a 1931. La indumentaria de la Virgen en estas instantáneas se acerca a la de los modelos escultóricos de *Dolorosa* promulgados por Mena en cuanto al tipo y disposición –e incluso tonalidad– de las prendas empleadas, aunque trasladados, obviamente, al material textil. No sería descabellada dicha inspiración dado el tremendo seguimiento que hasta principios del siglo XX tendrán los citados modelos *menoides* en la ciudad –en parte confundidos con la personalidad de Fernando Ortiz¹⁰– los cuales no solo afectarán a la práctica escultórica decimonónica, sino también a

⁸ Palomo Cruz, 2005: 10.

⁹ Sánchez López, 2001b: 245.

¹⁰ Sánchez López, 1996: 292.

otras disciplinas artísticas en lo que ha venido a teorizarse como un auténtico *revival* en torno a la estética del maestro granadino¹¹.

Por tanto, enmarcaba el rostro de la imagen una toca de color claro sobre la que se disponía el manto, el cual caía desde la cabeza hacia los hombros, desembocando en el suelo. No obstante, recogía sus extremos en los brazos, dejando al descubierto, sobre el pecho y las piernas, la túnica de tonos oscuros. Bajo esta se distinguía la punta del pié izquierdo, detectándose por lo tanto la composición adelantada de esta pierna. En ocasiones, el manto le era dispuesto sobre la cabeza a modo de amplia capucha, creando mayores claroscuros sobre el rostro en un remedo de las afinadas –hasta el extremo– láminas de los mantos tallados por Mena. Este recurso aumentaba la expresividad del simulacro y hacía más visible la peluca de cabellos naturales que completaba el aderezo de la imagen. Finalmente, de acuerdo a su condición de *Mater Dolorosa*, un puñal traspasaba su corazón –como evocación simbólica de la profecía del anciano Simeón– y un halo de estrellas o una diadema plateada coronaba su testa –como Madre del Hijo de Dios–¹².

En cuanto a la acuarela de Martínez de la Vega, será pintada y donada a la capilla de las Ánimas por el artista decimonónico en 1893, en memoria de su difunta esposa Dolores Casilari. De hecho, se disponía sobre el altar en un marco neogótico tallado por el escultor malagueño Antonio Casasola¹³ con la siguiente inscripción: *A la memoria de Dolores Casilari de J. Martínez de la Vega. 1893. Rogad a Dios por su alma*. Esta interesante imagen del *Ecce Homo* parte de los modelos barrocos *menoides* –retomados como se ha citado con inusitada fuerza en la ciudad, a modo de revival, durante el siglo XIX– para fundirlos con las modernas tendencias simbolistas promulgadas en Europa en este momento. Dañado y desaparecido temporalmente tras los sucesos de 1931 y 1936, será restaurado por el pintor Murillo Carreras y depositado en el Museo de Bellas Artes donde aún hoy se conserva¹⁴.

Una vez perdidos el retablo y las demás obras escultóricas y pictóricas de la capilla, esta se recompondría con una imagen seriada de los talleres de Arte Cristiano de Olot de inconsistente calidad artística. Habrá que esperar a la última restauración del templo, ya en el siglo XXI, para que de nuevo la capilla fuese presidida por un simulacro escultórico en consonancia con el valor patrimonial e histórico de la misma.



Fig. 3. *Bóveda de la capilla de las Ánimas*. Iglesia de San Juan Bautista. Málaga. Foto: [Autor].

¹¹ Vid. Sauret Guerrero, 1990: 99-121.

¹² Sánchez López, 1996: 281-282.

¹³ El prolífico taller de los hermanos Casasola será autor de otras importantes obras retablísticas y escultóricas en la parroquia de San Juan.

¹⁴ Sauret Guerrero, 2001: 373.

Simbólicamente, los diferentes motivos desplegados en la capilla aluden deliberadamente al tema central de la muerte –calaveras de Papa, obispo, eclesiástico y seglar– insondable a la condición humana con independencia de su estatus vital, y la variabilidad del tiempo y la fugacidad de la vida –espejos– que nos recuerda la inutilidad del apego a los placeres materiales y terrenales. Se trataba pues de componer un sugestivo y catequético *memento mori* en perfecta consonancia con el culto desarrollado por la Hermandad de las Ánimas del Purgatorio y, en definitiva, con uno de los grandes asuntos del Barroco (fig. 3).

La ornamentación pictórica de carácter ilusionista

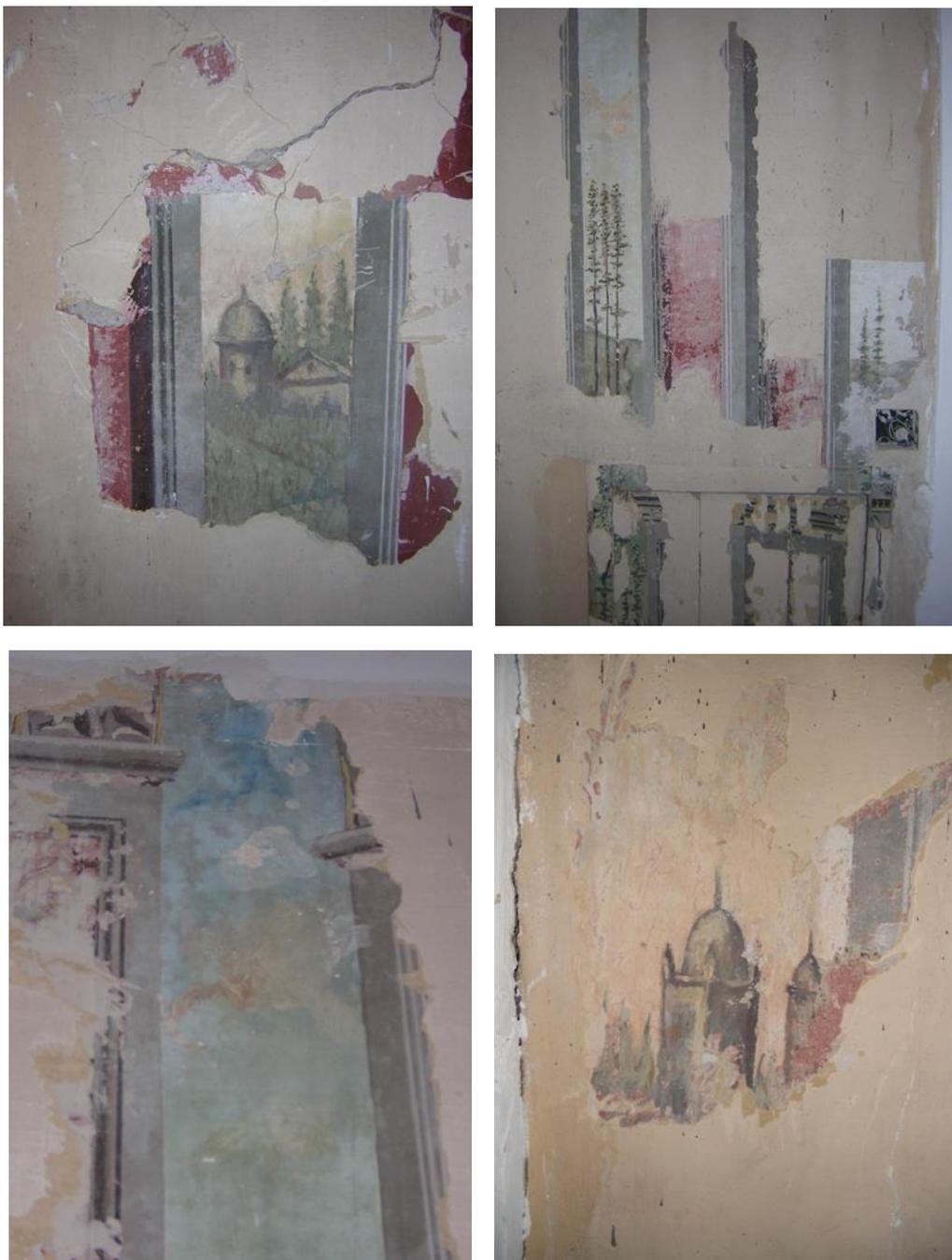
En dicho contexto arquitectónico, ornamental y simbólico se encuentran las pinturas murales descubiertas tras la realización de unas catas, tanto en los paramentos interiores de la hornacina como sobre los doseles de las paredes laterales durante la rehabilitación del templo llevada a cabo entre los años 2005 y 2009. El hecho de no haber sido posible hasta el momento la restauración de estas pinturas, impide por ahora realizar un estudio técnico pormenorizado e integral, así como una posible interpretación de estos elementos dentro del programa iconográfico global de la capilla.

Tampoco se ha encontrado documentación escrita o gráfica que aluda directamente a estas pinturas, por lo que, en espera de dicha intervención especializada y científica, solo puede ser descifrado lo que las catas realizadas muestran. Así pues, si bien no es posible desarrollar un discurso plenamente documentado sobre la cronología, el mensaje o la autoría de estas pinturas, la observación y el análisis formal de las mismas permite, al menos, vislumbrar una serie de concordancias con algunos de los motivos ornamentales de la capilla, que revelan su más que posible relación con el proyecto original acometido en la ornamentación de dicho espacio.

Centraremos el estudio en las catas realizadas en las paredes de la hornacina-camarín, las cuales revelan una representación pictórica de carácter paisajístico y arquitectónico. La misma se estructura a través de una serie de pilares –al menos dos a cada lado de la hornacina– entre los cuales se vislumbra un paisaje donde observamos tanto edificios turriformes rodeados de vegetación como diferentes especies arbóreas. La composición de dicho paisaje se presenta con la línea del horizonte dispuesta a la altura del primer tercio de los soportes fingidos, dejando el resto de la altura de los paramentos para el desarrollo de un celaje de tonos azules y verdosos. Suaves cumbres de montañas de tonos marrones marcan el citado límite entre el cielo y la tierra y el fondo de la vista, desplegándose en primer término diversas especies arbóreas. En el caso de las del lateral derecho de la hornacina, los árboles se disponen paralelamente en grupos de dos y tres ejemplares, y presentan alzados muy esbeltos con finos troncos de extrema verticalidad y ramas de proyección horizontal y escasa frondosidad. Por su parte, el lado izquierdo concentra la presencia de arquitecturas, concretamente dos edificios cuyas cubiertas y torres emergen entre el montuoso paisaje, enmarcados por lo que parecen abetos.

El primero de los edificios muestra una torre de planta cuadrada cubierta con alta cúpula rematada con chapiteles, junto a la cual se intuye otra de similares características, pero de menor tamaño –quizás por encontrarse más lejana–. El segundo, muestra un frontis triangular centrado por un óculo flanqueado por un grueso torreón de planta circular cubierto con cúpula sobre abultado anillo y rematada con pináculo de menor esbeltez que en el anterior caso. En cuanto a las antas, estas se elevan sobre altos plintos cajeados y se coronan con capiteles de orden compuesto. Estos soportes son de color grisáceo, aunque presentan los fondos de las cajas de color cárdeno, sobre los que, además, cuelgan festones de tonos

amarillentos. En conjunto, estas pinturas parecen simular un espacio arquitectónico, a modo de pórtico-mirador, abierto a la naturaleza y el paisaje. La intención de crear un efecto visual ilusionista se ve reforzada además por la perspectiva forzada a la que se someten los pilares representados en el centro de los paramentos laterales, los cuales se adaptan al reducido espacio rectangular de la hornacina y generan una mayor sensación de tridimensionalidad y profundidad de la composición al ser contemplado el camarín desde la posición frontal habitual (figs. 4-7).



Figs. 4-7. Distintos detalles de las catas realizadas: edificios torreados, especies arbóreas, y celaje.
Foto: [Autor].

Junto al *trompe l'oeil*, el hecho de que los soportes fingidos sean de similar diseño, ornamentación y colorido que las pilastras cajeadas de yeso que articulan los alzados de la capilla, así como del mismo orden que los capiteles de las situadas en el intradós de la embocadura del camarín, contribuye en definitiva a la correspondencia absoluta entre los elementos arquitectónicos, la decoración tridimensional y la citada ornamentación pictórica ilusionista de la capilla.

Todo este repertorio ornamental y simbólico se completaba con las pinturas descubiertas en las catas realizadas en los doseles de los paramentos laterales de la capilla, las cuales muestran una temática diferente a través de una serie de motivos vegetales y florales sobre un fondo de color carmín. No obstante, el reducido tamaño de las catas no permite revelar más datos a simple vista, por el momento.

Respecto a su lenguaje y datación, y aún sin datos fehacientes que lo certifiquen, no sería aventurado considerar su materialización en fechas cercanas –o al menos no demasiado posteriores– a las de la decoración original de la capilla, entre la segunda mitad y el último tercio del siglo XVIII. El hecho ya citado de que las arquitecturas fingidas de la hornacina reproduzcan el estilo de las yaserías y las pilastras, e incluso su color primitivo, así parecen constatarlo. Igualmente, la teatralidad, la simulación arquitectónica y los efectos ópticos entroncan conceptualmente con el carácter barroco de la capilla.



Figs. 8 y 9. Vista general de las catas realizadas en ambas paredes laterales de la hornacina-camarín. *Capilla de las Ánimas*. Iglesia de San Juan Bautista. Málaga. [Autor].

En base a ello, sería descartable la ejecución de las mismas más allá del siglo XIX, puesto que, las fotografías que muestran la capilla a principios del XX y en mayo de 1931, no revelan con claridad la presencia de esta ornamentación –sí se vislumbran vagamente las aparecidas en los doseles–, por lo que suponemos que pudieron ser ocultadas con anterioridad. Además, se conocen precedentes, dentro del propio templo de San Juan, que atestiguan que este tipo

de ornamentación pictórica no fue extraña o inhabitual, ya que, hasta la década de los 80 del pasado siglo, existieron pinturas murales de mediados del XVIII en la capilla Sacramental¹⁵.

Su estado de conservación parece aceptable en cuanto a la capa pictórica se refiere, aunque las realizadas sobre los doseles presentan importantes carbonataciones. Por el contrario, en algunas zonas de las paredes laterales de la hornacina, el pésimo estado de los paramentos sobre los que se asienta el estrato pictórico hace peligrar su subsistencia. El hecho de que las dos finas capas de revestimiento que cubren el estrato pictórico se encuentren levantadas en algunos puntos de los perfiles de las catas permite vislumbrar, aparentemente, que la pintura se conserva casi en su integridad en gran parte de las paredes laterales; salvo en zonas puntuales donde la instalación de enchufes eléctricos ha seccionado parte del paramento y por tanto también las pinturas¹⁶. (figs. 8 y 9).

La *strade nuove* y el Palacio Doria Pallavicino de Génova

Hacia el último cuarto del siglo XVI, la pujante República de Génova experimentará la renovación urbanística de parte de su casco urbano con la finalidad de implantar un novedoso sistema de representación diplomática, a través de la construcción de una nueva calle jalonada de suntuosos palacios conocidos como los *Palazzi dei Rolli*. Esta *Strade Nuove* contará, a lo largo de su trazado rectilíneo, con un conjunto de residencias edificadas por las familias más poderosas de la ciudad, pero destinadas en última instancia al alojamiento de los altos dignatarios –incluido nobles, papas y reyes– que visitaban el estado¹⁷. Proyectada a partir de 1550, los trabajos de urbanización darán comienzo un año después, dedicándose a la demolición del entramado medieval preexistente y el acondicionamiento de su dificultosa orografía. Tras un lento proceso jalonado de interrupciones, las obras finalizarían en su mayor parte con la pavimentación del acerado en 1591. En el transcurso de dichas labores se llevaría a cabo la subasta de las distintas parcelas¹⁸.

Las manzanas de la calle acabarán completándose ya a principios del siglo XVII, dando como resultado un compendio diverso de mansiones renacentistas y barrocas cuya particularidad arquitectónica –aparte de su moderno urbanismo y cierta unicidad compositiva– radicará en la adaptación de las mismas a la compleja orografía del terreno, aprovechándose magistralmente dicho hándicap para el diseño de bellos jardines privados que enriquecerán paisajísticamente la monumentalidad del conjunto. La actual vía Garibaldi acoge los palacios más representativos del “Rolli” y, en el número cuatro de dicha calle se ubica la residencia palaciega de los Tobia Pallavicino –también conocido como Carrega-Cataldi– (fig. 10).

Fue promovido en origen por el magnate del comercio del alumbre Tobia Pallavicino, sin duda uno de los hombres más poderosos de la República durante la segunda mitad del Quinientos, ostentando consecutivamente los cargos de senador y gobernador entre 1554 y 1580¹⁹. Su construcción se extendería desde 1558 hasta 1561, participando en su fábrica y decoración importantes maestros canteros, estuquistas y pintores tales como Antonio

¹⁵ Camacho Martínez, 1981: 203-204.

¹⁶ Vid. Lara Garcés, 2013: 106-109.

¹⁷ “Palazzo Pallavicino Tobia (Cámara de Comercio de Génova) Via Garibaldi, 4”. En: <<https://www.palazzideirolli.it/tobiapallavicino>> [16 junio 2021]. Giannini, Federico/Baratta, Ilaria (2016): “Un brano di cultura raffaellesca a Genova: gli affreschi del Bergamasco in Palazzo Tobia Pallavicino”. En: <<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/giovanni-battista-castello-bergamasco-palazzo-tobia-pallavicino-genova>> [8 junio 2021].

¹⁸ AA. VV., 2013: 9.

¹⁹ AA. VV., 2013: 20.

Rodeiro²⁰, Bartolomeo Riccio, Domenico Solari, Andrea y Battista D' Aprile, Gaspare Forlani y Luca Cambiasso²¹. Todos ellos colaborarían bajo la dirección de Giovanni Battista Castello, “il Bergamasco”²², considerado el autor del diseño primigenio del palacio y la elegante ornamentación de estucos, grutescos y una serie de frescos de temática mitológica que decoran el vestíbulo, el salón del piso bajo y la logia del piso principal²³.



Fig. 10. Giovanni Battista Castello. Palacio Tobia Pallavicino (detalle de la fachada principal). Génova. [Wikipedia Commons].

²⁰ Cantero de enorme prestigio, actuará como asistente técnico principal en la construcción del palacio, llevando a la práctica los diseños de Giovanni Battista Castello. AA. VV., 2013: 26.

²¹ AA. VV., 2013: 21.

²² El maestro de Bérgamo será acogido en Génova bajo la protección y el mecenazgo del propio Tobia Pallavicino, proveyéndole tanto de una sólida formación artística en la capital ligur como de diversas estancias en Roma. Su habilidad como coordinador creativo de importantes empresas artísticas y su capacidad para asimilar y reinterpretar con personalidad los modelos de los grandes centros italianos y del continente le reportará la confianza de la poderosa clientela genovesa. Terminará sus días en España, donde llegaría para trabajar en la construcción del palacio del Viso; llegando a realizar algunos diseños con destino a las obras de El Escorial que le supondrían entrar al servicio de Felipe II y participar en diversas empresas reales como la decoración de estucos del Alcázar de Madrid junto a Gaspar Becerra. Igualmente, llevará a cabo numerosos encargos en el entorno de la Corte matritense. AA. VV., 2013: 24-25. Ceán Bermúdez, 1800: 278-280.

²³ AA. VV., 2013: 37 y 50.

Fue promovido en origen por el magnate del comercio del alumbre Tobia Pallavicino, sin duda uno de los hombres más poderosos de la República durante la segunda mitad del Quinientos, ostentando consecutivamente los cargos de senador y gobernador entre 1554 y 1580. Su construcción se extendería desde 1558 hasta 1561, participando en su fábrica y decoración importantes maestros canteros, estuquistas y pintores tales como Antonio Rodeiro, Bartolomeo Riccio, Domenico Solari, Andrea y Battista D' Aprile, Gaspare Forlani y Luca Cambiasso. Todos ellos colaborarían bajo la dirección de Giovanni Battista Castello, "il Bergamasco", considerado el autor del diseño primigenio del palacio y la elegante ornamentación de estucos, grutescos y una serie de frescos de temática mitológica que decoran el vestíbulo, el salón del piso bajo y la logia del piso principal.

Hacia 1704, la mansión sería traspasada por Ignazio Pallavicino al marqués Giacomo Filippo Carrega, cuya saga implementará una serie de ampliaciones que traerán consigo la ejecución de importantes intervenciones artísticas para el adorno de estos nuevos espacios. Las primeras reformas, llevadas a cabo entre 1710 y 1714, implicaron el refuerzo urgente de la estructura –en mal estado tras un largo periodo de abandono– y la elevación de una planta más en el edificio, pero será entre 1727 y 1745 cuando de la mano ya de Giambattista Carrega se lleven a cabo las mayores transformaciones en el edificio. En este momento se diseñan y ejecutan las estancias de mayor nobleza del palacio: la Galería Dorada y la capilla.

El artista encargado del diseño y la decoración de estos espacios será el pintor local Lorenzo de Ferrari, el cual alcanzará una de las cimas del rococó liguor con su intervención en la citada galería –edificada entre 1743-1744 y que sería su última obra–. Suntuosa composición de estucos dorados –en cuya elaboración pudo participar el gran estuquista Diego Andrea Carloni– como marco de una serie de frescos, con la temática de la Eneida, la exuberancia ornamental de la sala se ve refrendada por el juego visual proferido por la instalación de espejos, cuyos estudiados reflejos incidirán en el fulgor de los dorados, la luminosidad de la galería, la creación de sugestivas perspectivas y, en definitiva, la transformación de la concepción real del espacio. De Ferrari toma como modelo la Galería de los Espejos de Versalles, cuya tipología había sido ensayada con anterioridad en diversos palacios genoveses. De hecho, el mismo maestro interviene en la decoración del palacio de Spinola di Pellicceria, incorporando ciertos recursos que más tarde implementará en la galería de los Carrega.

No obstante, será la capilla el elemento que concentre nuestra atención. La misma, parece que fuera diseñada en su conjunto para acoger como pieza principal la imagen escultórica de la Virgen con el Niño –también conocida como Madonna Carrega– realizada por el artista francés Pierre Puget hacia 1680. No está claro el origen de la pieza, pero es probable que fuera encargada en dicho año por algún miembro de la familia Balbi, en cuyo palacio se tiene constancia de la presencia de la escultura en 1717. Entre 1734 y 1744 pasaría a manos de la familia Carrega, permaneciendo en la capilla palaciega hasta el primer cuarto del siglo XIX cuando, finalmente, la mansión será adquirida por la saga de los Cataldi y la imagen abandonaría dicho espacio. Una réplica de la escultura mariana ocupa de nuevo la capilla desde el año 2004 –coincidiendo con la Capitalidad Europea de la Cultural de la ciudad– promovida por la Cámara de Comercio de Génova que ocupa en la actualidad el palacio (fig. 11).

A pesar de su tamaño –de algo menos de un metro y medio– recopila a la perfección los postulados estéticos del maestro francés, a medio camino entre el clasicismo y el barroco y deudor del lenguaje berniniano como así lo atestiguan tanto la monumentalidad y la potencia

expresiva del bloque marmóreo como la plasticidad generada por el virtuosismo técnico de los drapeados de las vestiduras.

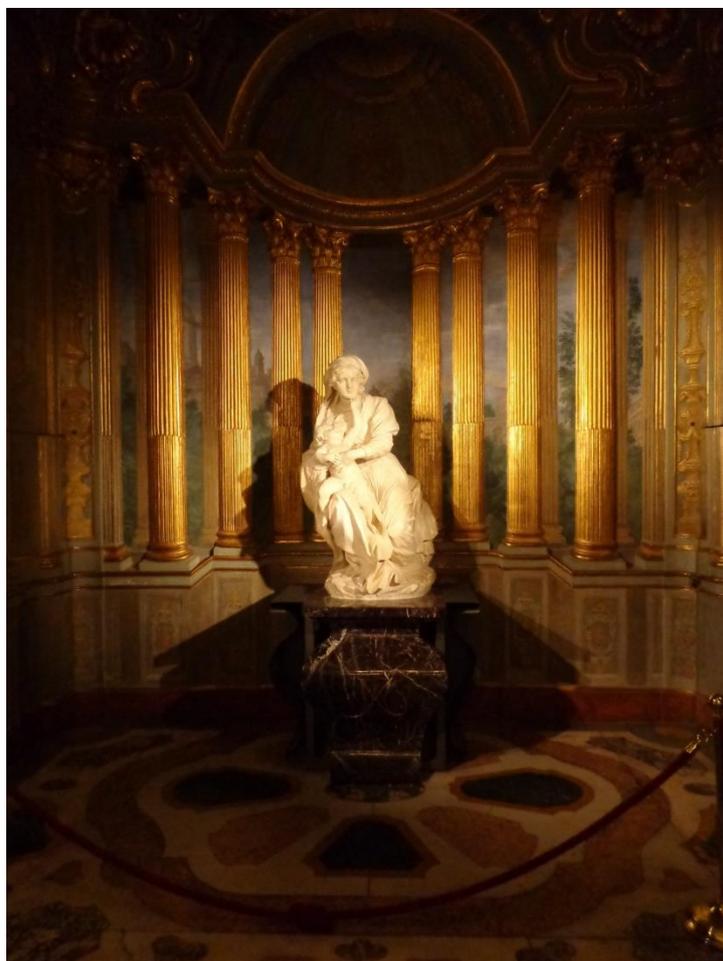


Fig. 11. Pierre Puget y Lorenzo de Ferrari. Capilla del Palacio Tobia Pallavicino. Génova. [Wikipedia]

Concordancias conceptuales y compositivas entre las pinturas murales de la capilla malagueña de las Ánimas y las de la capilla genovesa del Palacio Tobia Pallavicino

De tamaño reducido, como se ha apuntado, la capilla genovesa fue diseñada por Lorenzo de Ferrari para acoger como punto de referencia la escultura de Puget. Para ello, el artista ligur ideó un fondo arquitectónico, a modo de ábside, compuesto por una columnata de estuco dorado sobre la que descansa un sucinto entablamento y entre cuyos fustes se vislumbra un paisaje natural pintado. A través de la disposición y el tamaño de las columnas, junto con la reproducción pictórica de otras, se compone una escenografía cuyas perspectivas ilusionistas proyectan el espacio hacia el fondo, simulando un volumen absidual, en realidad inexistente. La pintura representada en los fondos se compone con un paisaje boscoso rematado por amplio celaje de tonos azulados y verdosos, emergiendo de la naturaleza los hastiales y torres de edificios nobles —más evidentes en los intercolumnios de la izquierda— y especies arbóreas de gran verticalidad y esbeltez sobre fondos montañosos —en el lado de la derecha— (fig. 12).



Fig. 12. Pierre Puget y Lorenzo de Ferrari. Detalle del fondo de la capilla del palacio Tobia Pallavicino. Génova. [www.palazzideirolli.it]

Tanto la idea general del proyecto como el concepto ilusionista y la materialización del diseño arquitectónico, son similares en ambos espacios. De igual modo, tanto la composición del paisaje como los elementos arbóreos y las edificaciones del paisaje son semejantes (figs. 13-14).



Figs. 14-15. Lorenzo de Ferrari. Detalle del paisaje ilusionista de la capilla del palacio Tobia Palavicino. Génova. [Wikipedia Commons].

Parece improbable encontrar conexiones directas entre ambos proyectos artísticos, a pesar de su relativa cercanía cronológica, dado el inmediato fallecimiento de Ferrari tras acabar su intervención en el palacio ligur, así como el desconocimiento absoluto de algún artista que pudiera conocer de primera mano lo realizado en Génova y luego lo reinterpretase en la capilla de las Ánimas. No obstante, resultan evidentes las concomitancias conceptuales y compositivas de ambos diseños, tan solo diferenciadas en la resolución estética y estilística, que parece adaptar al contexto de cada espacio barroco –la ostentación y la riqueza de un ambiente palaciego italiano, en el caso genovés, y el carácter más piadoso y vernáculo del oratorio malagueño– una inspiración común.

Por todo ello, a modo de epílogo, planteamos la hipótesis del empleo en ambos proyectos de las mismas fuentes por parte de los artistas implicados en su creación; procedimiento que, por otro lado, será bastante habitual durante los siglos de la Edad Moderna dada la intensa difusión de estampas y grabados con la reproducción de modelos italianos y centroeuropeos²⁴. En el caso puntual de estas pinturas, su carácter arquitectónico, paisajístico e ilusionista podría responder al influjo de las innumerables láminas grabadas con estudios de perspectivas y escenografías realizadas en dicho entorno geográfico y que, desde el Seiscientos, llegarán a gran parte de los talleres y obradores del resto del continente²⁵.

Precisamente, tanto la búsqueda de dicha fuente común –innota por el momento– como una futura y necesaria intervención restauradora en las pinturas del camarín de las Ánimas, dejan abierta la concreción de los planteamientos esbozados en este artículo y la continuación de una investigación que confirme, de nuevo, la importancia de dichas fuentes gráficas impresas en el desarrollo creativo de proyectos, a priori tan dispares y alejados en el espacio, pero convergentes a través de la óptica del Barroco (fig. 15).

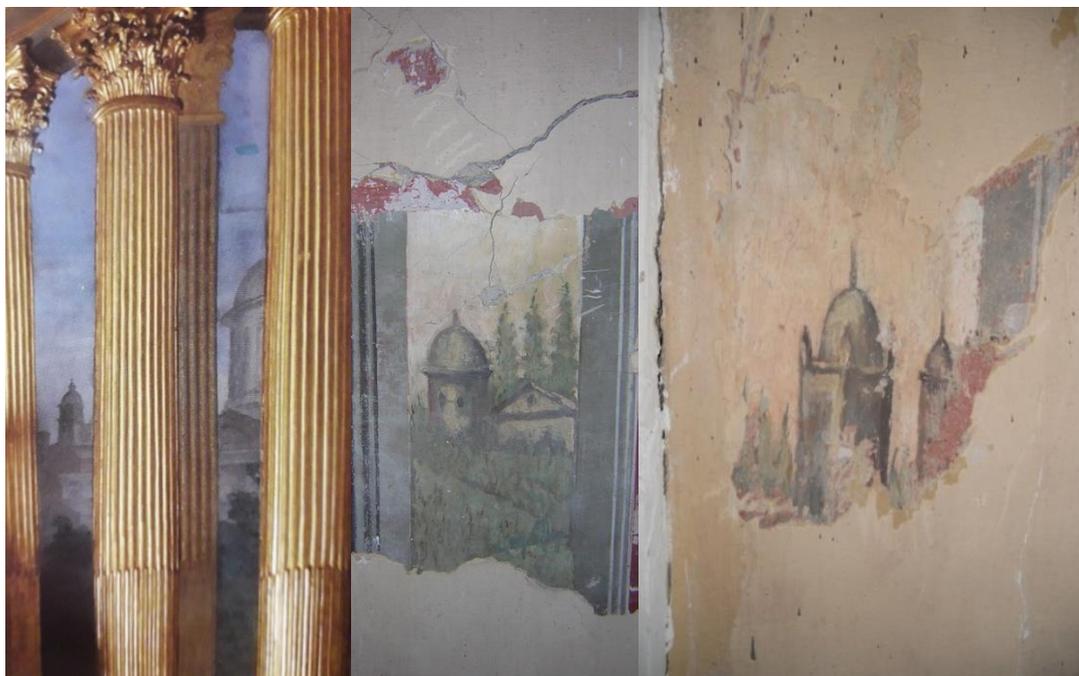


Fig. 15. Comparativa entre los edificios representados en los paisajes. [SAGEP Editorial y Autor]

²⁴ Romero Torres, 2011: 34-40.

²⁵ Sánchez López, 2012: 97.

Bibliografía

- AA. VV. (1988): *La scultura a Genova e in Liguria, Vol II: Dal Seicento al primo Novecento*. Génova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- AA. VV. (2013): *Genova. Palazzo Tobia Pallavicino*. Camera di Commercio. Genova: Sagep.
- Camacho Martínez, Rosario (1981): *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de profesores de Bellas Artes en España*, Vol. I, Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Gavazza, Ezia y Magnani, Laura (2000): *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*. Génova: Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- Lara Garcés, Alfredo (2013): “La ornamentación pictórica de la capilla del Santísimo Cristo de Ánimas de Ciegos (Antigua de las Ánimas del Purgatorio). Patrimonio por descubrir y recuperar en la parroquia de San Juan”. En: *La Saeta*, nº 51, Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga, Málaga, pp. 106-109.
- Lara Garcés, Alfredo (2015): “El Retablo en la ciudad de Málaga durante los siglos del Barroco”. En: Peinado Guzmán, José Antonio/Rodríguez Miranda, M^a del Amor (coords.) (2015): *Lecciones Barrocas: “Aunando miradas. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio cultural “Hurtado Izquierdo”*, pp. 43-76.
- Palomo Cruz, Alberto (2005): “La iglesia de San Juan en 1933”. En: *Cáliz de Paz*, nº 1, Asociación Cultural Cáliz de Paz, Málaga, 2005, pp. 8-11.
- Pérez López, Enrique (1903): *Guía oficial de Málaga y su provincia*. Málaga (Edición Facsímil, CEDMA, 2008).
- Romero Torres, José Luis (2011): *La Escultura del Barroco*. Col. Historia del Arte de Málaga. Tomo 10. Málaga: Prensa Malagueña.
- Sánchez López, Juan Antonio (1990): *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*. Málaga: Diputación provincial de Málaga.
- Sánchez López, Juan Antonio (1996): *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura.
- Sánchez López, Juan Antonio (2001a): “Cristo de Ánimas de Ciegos”. En: Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2001): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Vol. III: Edad Moderna. Artes Plásticas*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 152-153.
- Sánchez López, Juan Antonio (2001b): “Virgen Dolorosa”. En: Sauret Guerrero, Teresa (Dir.) (2001): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Vol. III: Edad Moderna. Artes Plásticas*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 244-247.
- Sánchez López, Juan Antonio (2012): *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*. Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa.
- Sauret Guerrero, Teresa (1990): “El revival Pedro de Mena en la Málaga del siglo XIX”. En: Morales Folguera, José Miguel (ed.) (1990): *Actas del Simposio Nacional “Pedro de Mena y su época”*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 99-121.
- Sauret Guerrero, Teresa (2001): “Ecce-Homo”. En: Sauret Guerrero, Teresa (dir.) (2001): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia, Vol. IV: Edad Contemporánea. Siglos XVIII y XIX. Urbanismo, arquitectura y artes plásticas*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 372-373.

Recursos electrónicos

- Giannini, Federico/Baratta, Ilaria: Finestre sull' Arte. Rivista online d' arte antica e contemporanea (2016) *Gli splendori settecenteschi di Lorenzo De Ferrari in Palazzo Tobia Pallavicino a Genova* [En línea] disponible en <<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/lorenzo-de-ferrari-splendori-settecenteschi-palazzo-tobia-pallavicino>> [consulta: 8 junio 2021].
- Giannini, Federico/Baratta, Ilaria: Finestre sull' Arte. Rivista online d' arte antica e contemporanea (2016) *Un brano di cultura raffaellesca a Genova: gli affreschi del Bergamasco in Palazzo Tobia Pallavicino* [En línea] disponible en <<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/giovanni-battista-castello-bergamasco-palazzo-tobia-pallavicino-genova>> [consulta: 8 junio 2021].
- La Hornacina (2021) *Pierre Puget. IV Centenario. Virgen con el Niño* [En línea] disponible en <<http://www.lahornacina.com/seleccionespuget15.htm>> [consulta: 15 junio 2021].
- Palazzi dei Rolli (2021) *Palazzo Pallavicino Tobia (Cámara de Comercio de Génova) Via Garibaldi, 4* [En línea] disponible en <<https://www.palazzideirolli.it/tobiapallavicino>> [consulta: 16 junio 2021].
- UNESCO (2021) *Genoa: Le Strade Nuove and the system of the Palazzi dei Rolli* [En línea] disponible en <<http://whc.unesco.org/en/list/1211>> [consulta: 1 junio 2021].
- Wikipedia (2021) *Palacio Carrega-Cataldi* [En línea] disponible en <https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Carrega-Cataldi> [consulta: 24 mayo 2021].