



EL PROYECTO DE
CONSERVACIÓN
DE LA IGLESIA DEL

SANTO CRISTO
DE LA SALUD
DE MÁLAGA

Esta publicación monográfica se realiza como parte de la transferencia científica del Proyecto de Conservación de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, promovido en el año 2009 mediante la firma de un convenio de colaboración suscrito entre la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la Fundación Montemadrid y el Obispado de la Diócesis de Málaga.

CONSEJERIA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura

Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura

Marta Alonso Lappí

Secretario General de Cultura

Eduardo Tamarit Pradas

Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Román Fernández-Baca Casares

FUNDACIÓN MONTEMADRID

Director General

José Guirao Cabrera

COMISIÓN DE CONTROL Y SEGUIMIENTO

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía

José Cuaresma Pardo

M^a Jose García García

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Román Fernández-Baca Casares

Lorenzo Pérez del Campo

Fundación Montemadrid

Gabriel Morate Martín

Ana Almagro Vidal

Obispado de la Diócesis de Málaga

Javier Arcas Cubero

El Proyecto de
Conservación
de la Iglesia del

Santo Cristo
de la Salud
de Málaga

Edita: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid (Fundación Montemadrid)
Colabora: Obispado de la Diócesis de Málaga

© de la edición:

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
Fundación Obra Social y Monte de Piedad de Madrid (Fundación Montemadrid)

Coordinación general:

Román Fernández-Baca Casares
Gabriel Morate Martín

Coordinación científica y editorial:

Aurora Villalobos Gómez

Autores de la planimetría:

Fondo gráfico IAPH (redactores del Proyecto de Intervención en el inmueble), para todos los planos de la publicación salvo que se especifique lo contrario

Autores de las imágenes:

Fondo gráfico IAPH

Museo Unicaja de Artes y Costumbres Populares (Legado Díaz de Escovar)

Biblioteca Virtual de la Provincia de Málaga. Legado Temboursy

España. Ministerio de Defensa. Archivo General de la Marina “Álvaro de Bazán”

España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional

Las fotografías de “La iglesia en imágenes” y “El proyecto en imágenes” pertenecen al Fondo gráfico IAPH (Millán Herce: 1, 21, 22, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 88, 90, 92, 98; José Manuel Santos Madrid: 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 35, 50, 51, 52, 56, 57, 58, 60, 62, 64, 66, 67, 69, 71, 81, 82, 83, 84, 87, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 99, 101, 102; Juan Carlos Cazalla Montijano: 63; Aurora Villalobos Gómez: 5, 16, 17, 18, 19, 49, 55, 59, 61, 65, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 94, 100)

Cubierta: Fotografía esférica del interior de la iglesia. Fuente: Fondo gráfico IAPH (Millán Herce)

Contracubierta: Detalle del retablo de la capilla NE. Fuente: Fondo gráfico IAPH (José Manuel Santos Madrid)

Corrección editorial: Candela González Sánchez

Diseño y maquetación: Rafael Ángel Gallardo Montiel

Impresión y encuadernación: Escandón Plus S.L.

Año de edición: 2016

ISBN: 978-84-9959-237-4

Depósito legal: SE-318-2017



Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España Creative Commons.

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las condiciones siguientes:

- Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.
- No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra. Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

La licencia completa está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

El Proyecto de
Conservación
de la Iglesia del

Santo Cristo
de la Salud
de Málaga



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



fundación
montemadrid



El proyecto del Santo Cristo de la Salud en el marco de los objetivos del IAPH Román Fernández-Baca Casares	17
--	----

I. LA IGLESIA. SINGULARIDADES

El edificio en el contexto urbano del antiguo colegio-noviciado y del patrimonio de Málaga Rosario Camacho Martínez	27
--	----

La idea unitaria en la concepción del templo de los Jesuitas de Málaga y la evolución de su programa iconográfico José Luis Gómez Villa e Igor Vera Vallejo	43
---	----

La iglesia en fechas	60
La iglesia en imágenes	66

II. EL PROYECTO. INNOVACIÓN

El Proyecto de Conservación como instrumento operativo y metodológico M ^a del Mar González González y Marta García de Casasola Gómez	85
--	----

El proyecto de intervención en el inmueble Aurora Villalobos Gómez	93
---	----

El proyecto de intervención en los bienes muebles Fernando Guerra-Librero Fernández	111
--	-----

La transferencia como estrategia transversal de conocimiento Ana Almagro Vidal y Antonio Martín Pradas	127
---	-----

El proyecto en fechas	136
El proyecto en imágenes	138
Ficha técnica del proyecto	153



Un estudiado programa simbólico partía desde la propia concepción espacial y arquitectónica del templo para extenderse al compendio iconográfico e iconológico sirviéndose de la ornamentación y el resto de bienes muebles, litúrgicos y devocionales.

La idea unitaria en la concepción del templo de los Jesuitas de Málaga y la evolución de su programa iconográfico

José Luis Gómez Villa, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico e Igor Vera Vallejo, Universidad de Málaga

Introducción

El conocimiento sobre los bienes de naturaleza patrimonial que son intervenidos en largos procesos de conservación y restauración ofrece la posibilidad de ahondar en el significado y sentido de esos bienes, un conocimiento que abarca muy diversos prismas de las ciencias y saberes que interactúan en aras de la recuperación o mantenimiento de objetos, edificios o lugares. De un modo especial posibilitan el profundizar en el conocimiento de los valores de la Historia o del Arte que el aprecio social le han sedimentado a esos bienes. Pero muchas de esas veces, el mayor reto no es la satisfacción de alcanzar un mayor conocimiento, sino el saber interpretarlos y comunicarlos a la sociedad para que una vez acabadas las labores de conservación, o mucho después de estas, no se pierda el alto conocimiento que sobre sus claves en el tiempo posibilita todo el proceso.

La iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, antigua sede del colegio de jesuitas de San Sebastián, fue desde el principio uno de esos retos interpretativos. Su peso en la propia historia de la ciudad y de sus habitantes a lo largo de los siglos, desde el germen de una comunidad que formaba novicios que eran lanzados a las misiones por medio mundo, hasta el poso devocional que la había mantenido en activo en especial a lo largo del siglo XX, hacían evidente que la historia la había dotado de una serie de valores, muy apreciados en distintos avatares y sucesos. Como paradigmas, la persistencia a lo largo de los siglos de la dedicación docente del conjunto, o el peso en el arte de la bóveda pintada, indisolublemente el principal valor del templo, como testimonio a lo largo de más de doscientos años el interés en conservarla y en detener su deterioro, fruto también de este proyecto.

Sin embargo, apreciando los bienes que persistían, la documentación de estudio y la implementación de conocimiento que se fue acumulando sobre el templo, había claves que, aún presentes, parecían aletargadas dentro de los muros del templo circular y de su ornamentación, de los bienes muebles que lo completaban o de las devociones que en él persistían.

La intención y la aportación al conocimiento histórico y artístico que sobre la iglesia del Santo Cristo de la Salud y el resto del noviciado jesuita se ha alcanzado ha sido hacer perceptivos esos valores ocultos, difuminados por las capas -muchas veces opacas-, que la Historia le había ido depositando, presentando, comunicando a través de las actuaciones llevadas a cabo y de los resultados de las mismas, esas huellas que el tiempo y el hombre le fueron otorgando.

El peso iconológico del templo y su forma circular, la reflexión del por qué de su construcción contra el estilo predominante en su tiempo, el cómo el programa iconográfico era una materia docente más para los novicios de la Compañía, cómo se extendía desde las pinturas de la bóveda hasta cada rincón del templo, o por qué el templo evolucionó hasta nuestros días como centro devocional que se fue olvidando de los jesuitas, son algunas de las claves interpretativas que queremos aportar en este artículo.

La iglesia del colegio jesuita de San Sebastián en el contexto del *modo nostro* jesuita

La concepción unitaria de la actual iglesia del Santo Cristo de la Salud, antiguo noviciado de San Sebastián, era uno de esos valores cruciales que, bien por las transformaciones parciales o epidérmicas, bien por el desconocimiento de las claves interpretativas que el templo ofrecía, había llegado más desfigurado a nuestros días. Un estudiado programa simbólico partía desde la propia concepción espacial y arquitectónica del templo para extenderse al compendio iconográfico e iconológico sirviéndose de la ornamentación y el resto de bienes muebles, litúrgicos y devocionales. Esta concepción unitaria la podemos apreciar en una doble visión: la arquitectónica, que funde la pervivencia del neoplatonismo del tardo renacimiento, y la conjunción catequética y ejemplarizante para los novicios de la orden que supone todo el programa ornamental.

Desde un punto de vista arquitectónico, la idea y el proceso proyectivo del antiguo colegio e iglesia jesuita de San Sebastián en Málaga reflejan las tensiones entre la preceptiva de carácter práctico y operativo resultante de la

temprana aspiración centralizadora de la Compañía sobre sus fundaciones y una metodología autónoma y definible en términos del Humanismo renacentista en lo que al proyecto finalmente realizado se refiere. Pero sobre todo muestran las elasticidades del gran debate arquitectónico internacional de las tres últimas décadas del siglo XVI en torno a los modelos tipológicos más adecuados simbólicamente y funcionalmente a las exigencias culturales del templo contrarreformista, particularmente en relación a la latencia de elementos del pensamiento neoplatónico en arquitectura.

Es un hecho que los artífices que trabajaron para la Compañía contribuyeron decisivamente a la estandarización de una tipología de templo, lo que Wittkower llamó la gran iglesia congregacional¹, en respuesta a los preceptos resultantes de la profunda revisión llevada a cabo sobre la arquitectura a partir del espíritu de Trento, prestando el modelo básico en la iglesia matriz del Gesù en Roma. La aspiración centralizadora jesuita se hizo patente en el proceso proyectivo del colegio de Málaga, apartándolo desde el principio de los usos de la tradición local y proponiendo como base el modelo tipológico citado². Sin embargo, la composición resultante se alejó también de los estándares de la arquitectura jesuita y del espíritu mismo de la Contrarreforma al optarse por un modelo teórico de claro sesgo humanista, acorde al proyecto general quinientista que perseguía la cristianización de ciertas tipologías de la Antigüedad clásica.

Una premisa ha de adelantarse en este punto: nada del análisis de los distintos escritos teóricos, del intercambio epistolar entre las sedes y los generales de la orden o de la propia práctica constructiva de la Compañía sustenta el paradigma historiográfico, por fortuna superado, en torno al llamado estilo jesuita; un estilo este que habría ejercido de motor del cambio y base de todo el desarrollo posterior de la arquitectura barroca, con la que incluso se confundiría³. El ampliamente debatido concepto de *modo nostro* jesuita en realidad no era sino un conjunto de indicaciones relativas a la funcionalidad de los edificios, evolucionando tímidamente en última instancia hasta adquirir la forma de detalles más precisos sobre el carácter de los mismos⁴. Desde las distintas congregaciones generales se promovió mediante breves fórmulas una arquitectura austera, pero de calidad, situada bajo el riguroso control de los generales de la orden. Estos se aseguraban, controlando el proyecto arquitectónico, la observancia a usos y costumbres jesuitas sin perder el sentido del decoro y una concepción unitaria o razonable del edificio⁵.

Con este sentido último debemos entender las observaciones relativas a la forma de los edificios sagrados de nueva planta en los complejos escritos doctrinales de reformadores católicos jesuitas como el cardenal

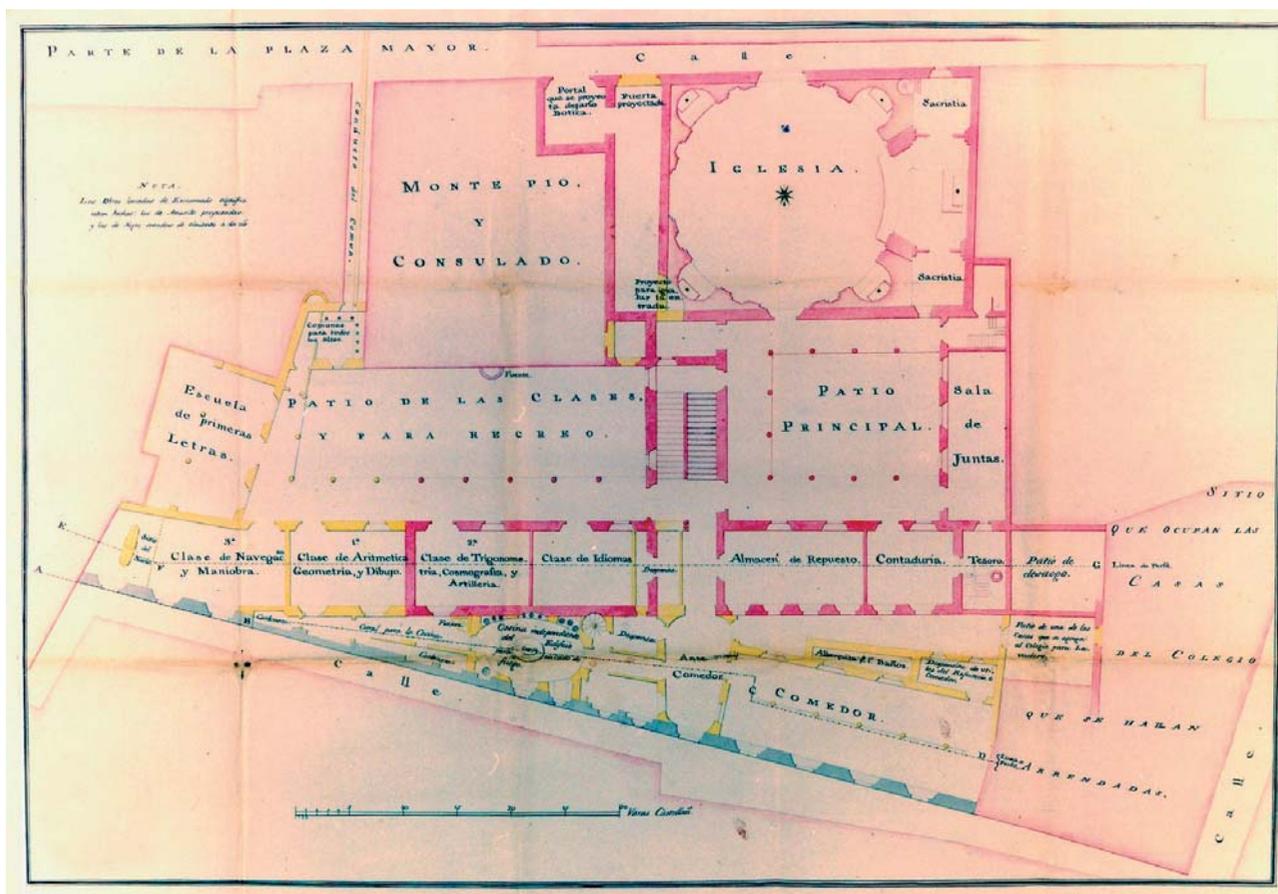
Bellarmino. Sus monumentales *Controversias* inciden tácitamente en el tipo basilical de cruz latina, acotado a unas características determinadas por Carlos Borromeo a través de sus célebres *Instrucciones*, sobre el arquetipo idealizado del templo paleocristiano en la sucesión de tres ambientes, nártex-nave-presbiterio, con dedicación específica⁶. También Antonio Possevino reflexionó sobre el modelo normativo de la arquitectura sacra como expresión de las necesidades teóricas y prácticas de la función retórica que le fue asignada y de la exigencia de un nuevo funcionalismo cultural⁷. Sus apreciaciones se inscriben, como las de Bellarmino, dentro de un interés concreto por el Templo de Jerusalén como edificio ideal para la adecuación perfecta de los planteamientos contrarreformistas.

Fueron los propios artífices de la orden los encargados de concretar unos límites conceptuales para el *modo nostro*, que remitían a la concepción general del espacio arquitectónico durante la Contrarreforma, cuyos valores puramente artísticos fueron implícitamente supeditados por los decretos conciliares al culto y la liturgia⁸. La gran iglesia congregacional, establecida a partir del modelo del Gesù de Roma sobre ciertos referentes prototípicos del Renacimiento y diseñada exclusivamente en función del culto, la predicación y la administración de los sacramentos, proporcionaría a los arquitectos jesuitas -y de otras órdenes recientes- un esquema tipológico básico que se convertiría en axioma arquitectónico de la Contrarreforma⁹.

En los territorios bajo el dominio de la corona española, este esquema convivió primero y sustituyó después al tipo de iglesia conventual con coro alto utilizado por las órdenes desde la baja Edad Media y generalizado durante el siglo XVI¹⁰. El uso repetitivo del nuevo esquema combinado con un recurso al lenguaje esencialista derivado de lo herreriano, carente de imaginación y apocado, condujo a un progresivo anquilosamiento de la actividad constructiva de la Compañía en España.

El proceso proyectivo de la iglesia de San Sebastián

Estos condicionantes prácticos y operativos generales, junto a la economía de medios de los jesuitas, se manifestaron también a lo largo del todo el proceso proyectivo del colegio e iglesia de San Sebastián en Málaga, si bien con un resultado compositivo final verdaderamente sorprendente¹¹. La concepción de la primera traza, debida a Giuseppe Valeriano, muestra la importancia concedida por el arquitecto abruzo al diseño como expresión de un concepto de la arquitectura inspirado por los grandes maestros del Renacimiento, de cierto tono culto e intencionalidad representativa. Estos rasgos pudieron afirmarse o incrementarse con la participación de Juan Bautista Villalpando, con el que Valeriano dijo “comentar” la planta¹².



Planta del proyecto definitivo del colegio de los jesuitas. Fuente: España. Ministerio de Defensa. Archivo General de la Marina "Álvaro de Bazán" (Legajo 992/L)

Podemos hacernos más o menos una idea aproximada de lo que fue este primer proyecto de 1578 a través de un plano dibujado y anotado en 1604 por el arquitecto Pedro Pérez, conservado en la Biblioteca Nacional de París. En él se recoge el plan de Valeriano –y Villalpando– con una serie de modificaciones posteriores, y se señala lo construido hasta la fecha. En lo referente a la planta de la iglesia, esta se adscribe a un concepto tipológico basado en el modelo matricial del Gesù: planta de cruz latina inscrita en un rectángulo, capillas hornacinas entre los contrafuertes y cúpula semiesférica sobre el crucero del transepto¹³. Rodríguez G. de Ceballos ha señalado la posibilidad de un antecedente intermedio en la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, en la que intervino Valeriano a partir de 1576¹⁴. Esta responde a la idea de simplicidad y funcionalidad para el culto y propaganda que se proponían los jesuitas, con la cúpula semiesférica sobre pechinas en el crucero que también emplearía el arquitecto en la iglesia de la Compañía en Segovia y en la casa profesa de Valladolid¹⁵.

Este primer proyecto fue rechazado por el General en 1581 por defectos de forma, de modo que en 1586 se encargó al maestro mayor de obras, Diego de Vergara hijo, la corrección de las trazas originales del conjunto con objeto de volver a pedir licencia a Roma, concediéndose esta finalmente a través del Provincial en 1588. Poco después se incorporaría al colegio de Málaga Pedro Pérez, quien se encargaría de dirigir las obras del mismo hasta 1596-1597, cuando decide paralizarlas al constatar que la ubicación de la iglesia proyectada por Valeriano y Villalpando formaría una barrera que impediría la correcta iluminación del colegio y su beneficio de los aires marítimos de levante. Pérez aconsejó entonces trasladar la iglesia al otro extremo del solar, al de poniente, ampliándose el mismo mediante la incorporación de unas casas vinculadas que caían de aquel lado.

Desde Málaga se elaboró un informe pericial que se remitió a Roma en 1599 solicitando licencia para cambiar los planos, acompañado de una nueva traza realizada por Pérez¹⁶. Esta fue rechazada por el General Aquaviva por



Sección Sur de la iglesia de la Compañía de Jesús de Málaga. Ortofotografía del estado previo a la intervención. Fuente: Fondo gráfico IAPH (TCA Geomática)

el sobrecoste resultante del abandono de las obras ya iniciadas en la iglesia y el comienzo de otras nuevas, a pesar de que Pérez había diseñado una iglesia de menor tamaño que la primera. De hecho, en el informe del Rector que acompañaba a la nueva traza, el maestro mayor de la catedral de Málaga, Pedro Díaz de Palacios, aconsejaba la construcción de una iglesia más pequeña y asequible como la de Pérez¹⁷. Queda claro que el proyecto de Valeriano y Villalpando constituía un ejercicio de diseño dotado de una cierta autonomía, más inspirado por esquemas magistrales que por la propia realidad constructiva, y que el proceso proyectivo posterior recogería por fin las necesidades prácticas y funcionales de la comunidad jesuita malagueña. La insistencia de los jesuitas malacitanos en la reubicación de la fábrica de la iglesia en el lado de poniente del solar del colegio acabará por precipitar un desenlace favorable a sus intereses en 1604, momento en que se incorporaría al proyecto Pedro Sánchez como perito en la materia junto a Pérez. Se envió entonces a Roma un informe que recogía la opinión de ambos arquitectos junto a las que ya habían sido vertidas en el informe de 1599, además de dos planos, el original, ejecutado por Valeriano y Villalpando, retocado por Diego de Vergara y anotado ahora por Pedro Pérez, y uno nuevo determinado por la reubicación y modificación tipológica de la iglesia. Esta última traza, finalmente aprobada por el *consiliarius* del General Aquaviva, Giovanni de Rosis, ha generado un intenso debate historiográfico en torno a su autoría debido a que no se ha conservado el documento enviado a Roma; la cuestión no es desde luego accesoria, por cuanto supone la excepcional aparición de los esquemas de planta de trayectoria circular dentro del rígido funcionalismo cultural jesuita, cuyo ideal aspiraba, ante todo, a encontrar un tipo de edificio plenamente acoplado al culto católico, económico y funcional por encima de cualquier consideración estética.

Una planta circular para el colegio jesuítico de Málaga: autoría y motivación

Lo primero que llama -y poderosamente- la atención de la iglesia circular malagueña es su precocidad dentro de la práctica jesuita, toda vez que el uso de plantas centralizadas es un hecho tardío, y puntual, dentro de la arquitectura de la Compañía¹⁸. En general, los escritos sobre arquitectura del último cuarto del siglo XVI recomendaron evitar este tipo de esquemas por cuestiones simbólicas (la referencia de la planta en cruz al martirio sufriente de Cristo era más adecuada en este sentido) y funcionales, determinadas ahora por el culto eucarístico.

En España, no será hasta el final del siglo XVII cuando aparezcan con cierta asiduidad iglesias jesuitas circulares y elípticas, cubiertas por atrevidas cúpulas. El caso paradigmático quizá sea el de la Basílica de Loyola por ser este un espacio de enorme significación para la Compañía¹⁹,

aunque también puedan destacarse otros proyectos, como los de San Luis de los Franceses o el del Colegio de Carmona²⁰, ambos de Leonardo de Figueroa; o también en Sevilla, el del colegio de Las Becas, terminado por Pedro Roldán hacia 1685. Todas ellas permitían expresar el triunfo universal de la Iglesia, a través de un esquema que remitía a ciertas representaciones convencionales del Templo de Jerusalén como edificio circular²¹.

Sin embargo, este tipo de esquemas constituían un hecho verdaderamente extraño en la praxis jesuita de finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, cuando lo que primaba era la adecuación de los proyectos al culto eucarístico, a lo funcional y lo práctico promulgados por la centralidad jesuita para sus distintas sedes. La medida de estos hechos la da el desechado proyecto de planta de cruz griega que diseñara hacia 1564 Bartolomé de Bustamante para la iglesia del colegio de Trigueros, en Huelva, que fue juzgado como inviable por cuestiones económicas y de practicidad²².

En este rígido contexto sobresale por lo novedoso la solución empleada al término del proceso proyectivo de la iglesia del colegio jesuita de Málaga, sobre todo teniendo en cuenta que sustituyó a un primer proyecto que sí se avenía al *modo nostro* de la Compañía. Este cambio de trazas, que afectaba al concepto mismo del templo, a su funcionalidad y simbolismo estructural, no pudo deberse sólo a los criterios exclusivamente prácticos y económicos que habían aconsejado la reubicación de la iglesia en el solar del colegio y, correlativa a esta, la reducción de su tamaño. De hecho, la traza de Pedro Pérez de hacia 1599 resolvía los problemas funcionales de la iglesia proyectada en primera instancia, pero nada hace pensar que se recurriese para ello a una solución tan rupturista como la finalmente empleada.

Sin embargo, diversos historiadores²³ atribuyen a Pérez la traza de la iglesia circular finalmente aprobada desde Roma, algo bastante improbable por dos motivos fundamentales: por un lado, la citada propuesta de Pérez de 1599, apoyada entre otros por el maestro mayor de la catedral malagueña, Díaz de Palacios, estaba supeditada a la adquisición de unas casas vinculadas que quedaban al poniente del solar del colegio, requerimiento este que, por lo costoso del pleito con su propietario, Rodrigo de Mendoza, había sido abandonando antes de 1604, pues en el proyecto definitivo de este año ya no se cuenta con dichas casas²⁴.

Más importante aún es el hecho de que en el informe que acompañaba la traza de Pérez, el Rector Francisco Millán declaraba que con la mitad del dinero necesario para acabar la iglesia originariamente proyectada se construiría, según el proyecto de aquel, una iglesia capaz



Fachada de la iglesia del Colegio de San Hermenegildo en Sevilla.
Fuente: Aurora Villalobos Gómez

y semejante a las demás de la provincia de Andalucía de la Compañía y a las de la propia ciudad de Málaga; que la primera, la de Valeriano-Villalpando, “era más para Roma y para mostrar la arquitectura que para Málaga” según los maestros consultados²⁵. Al referirse al tipo habitual en la provincia jesuita de Andalucía y en Málaga, el testimonio del Rector no deja lugar a muchas dudas: la iglesia trazada por Pérez no podía ser circular, sino probablemente del tipo conventual de cajón, el más sencillo y económico.

La propuesta de Pérez, como hemos visto, no satisfizo al General en 1599, por lo que no es fácil suponer que el mismo plan fuese aprobado cinco años después. Debido a esto, autores como Pérez del Campo han apuntado la posibilidad de que fuera el propio arquitecto *consiliarius* de la Compañía desde 1586, Giovanni de Rosis, el que impusiera la traza circular definitiva, recurriendo para ello a uno de los seis modelos de plantas de iglesia que él mismo elaborase y que se conservan en la Biblioteca Estense de Módena²⁶. Pero esta autoría también ha de descartarse, pues realmente ninguno de los seis modelos de De Rosis se asemeja en su concepto al de la iglesia malagueña. Aquellos todos son el fruto de la reafirmación del eje axial en planta,

bien en esquemas basilicales como en otros surgidos mediante la adición de diversas unidades centralizadas, al modo palladiano²⁷. Frente a estas propuestas, la del colegio de San Sebastián en Málaga resulta mucho más humanista en su esencia.

Ideales teóricos del Renacimiento italiano en la concepción de la iglesia circular de Málaga

Con todo, la edificación en planta centralizada del templo malagueño no es un caso absolutamente aislado, debiendo ponerse en relación con el otro ejemplar de iglesia jesuita de planta centralizada realizado durante el primer cuarto del siglo XVII en Andalucía, la del colegio de San Hermenegildo en Sevilla. Como el templo malagueño, este experimentó un largo proceso proyectivo que arrancó de un plan basilical longitudinal, también trazado por Villalpando en 1587. Desde 1614, el arquitecto Pedro Sánchez replanteó completamente la construcción, materializando un esquema de elipse inscrita dentro un rectángulo. Rodríguez G. de Ceballos fue el primero en advertir el carácter excepcional de las iglesias de Málaga y Sevilla dentro de los proyectos en las provincias de Andalucía, sus rasgos comunes en composición arquitectónica e iconográfica y, como Taylor, se decantó por una autoría conjunta de Pedro Sánchez²⁸.

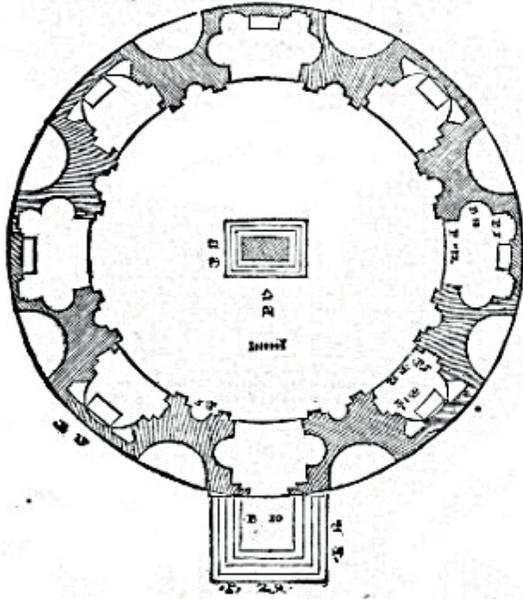
El arquitecto Pedro Sánchez había llegado a Málaga como asesor de las obras del colegio jesuita junto a Pedro Pérez, acompañando ambos al provincial y al visitador de su orden, precisamente en el año de 1604, que es cuando por fin se desatasca el proyecto de la construcción y se aprueba su traza definitiva en Roma. Por aquellos años Sánchez había iniciado una trayectoria como proyectista que, una vez establecido en Madrid, lo convertiría en uno de los mejores arquitectos de la Compañía en España durante el siglo XVII. Desde 1593, fecha en que había llegado al colegio de San Hermenegildo de Sevilla, venía ejerciendo la práctica arquitectónica, primero como albañil y, desde 1597, como tracista, labor que compaginó además con una sólida formación intelectual basada en el estudio de los tratados clásicos de Vitrubio, Serlio y Vignola²⁹.

Sánchez tendría la ocasión de poner en práctica sus conocimientos teóricos al proyectar tanto la iglesia circular del colegio de San Sebastián como la elíptica del colegio de San Hermenegildo, eligiendo como referentes primarios de sus diseños algunos de los modelos ideales de Serlio de templos cristianos al modo antiguo, contenidos en el Libro V de su *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*³⁰. Así, el primero de los modelos serlianos presenta claras similitudes de forma y concepto espacial con la planta de la iglesia malagueña.

Hemos de entender estas relaciones con modelos teóricos del Humanismo en un plano ideal. La motivación de su empleo parece obedecer a un programa de intenciones

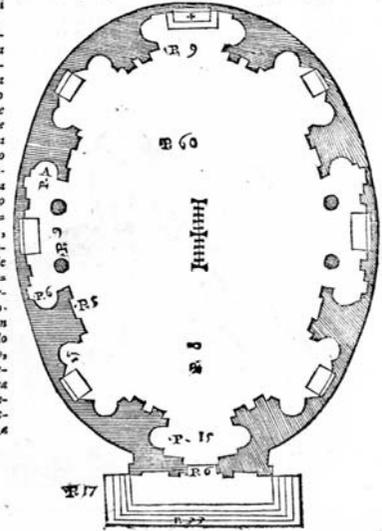
LIBRO QUINTO DELLI TEMPII

« all'incontro della porta possi servire per altra maggiore: nondimeno si potrà nel mezzo del Tempio levarne un'altro, il quale sarà adorno da tutti, come si vede nella pianta. Et perché questo Tempio non ha campanile, farò ilia, né anche finestre per murarli, si purà bene con buono accorgimento fare un campanile, sotto del quale sarà la sacristia, & intorno le habitazioni di' sacerdoti quali faranno talmente propinqui al Tempio, che per una via coperta, vadino dall'uno all'altro. Della porta & altri ornamenti, si traueranno sempre le forme & le misure. Le misure delle colonne & de' capitelli habbo da farsi secondo le misure che sono effigiate alle colonne giude nel principio del quarto libro. Perché essendo la colonna Dorica, o Ionica, o Corintbia, & composta sarà necessario ricorrere al detto quarto libro, & conservar nelle composizioni l'ordine delle dette misure.



LIBRO QUINTO DELLI TEMPII

La figura qui sotto dimostrata, rappresenta la parte interiore del Tempio ovale, la pianta del qual è qui sotto. L'altezza di questo dal pavimento fin sotto la volta si farà di piedi xlviii, che tanto è la sua larghezza, & così dal pavimento alla sommità della cornice sarà piedi xxvii, iquali faranno divisi in cinque parti uguali, & una di esse sia alla cornice fregio & architrave, & per le quattro restanti faranno per l'altezza di le colonne piane che dividono le capelle. La particolar misura si troueranno nel mio Quarto libro all'ordine Corintbia, per effigie questo Tempio tutto d'opera Corintbia. Quanta alle capelle maggiori, l'apertura loro sarà così distinta. Lo spazio di mezzo fra le colonne sarà piedi sette, & mezzo, quei dalli lati piedi quattro, & un quarto. La grossezza de le colonne tonde sia un piede & mezzo, & le meze colonne s'han per la metà, che sarà in tutto piedi xx, & mezzo. Et benché nella pianta non habbia dimostrato queste meze colonne tonde, questo è stato per inaspettanza. L'altezza di queste colonne sarà piedi xii. L'altezza dell'architrave si farà d'un piede, & questo sosterrà l'arco, la sommità del quale sarà fin sotto l'architrave che circe intorno il tempio, & dal sopradetto ordine Corintbia, si prenderà la forma con le misure di queste colonne tonde. La porta, come ho detto di sopra, sarà ornata di quattro colonne piane, della medema forma & grandezza che sono quelli di dentro, sopra le quali si metterà la medesima cornice. La forma della porta sarà un arco sopra li due pilastri piana a canto le colonne piane. Il cielo di questo tempio si potrà ben ornare come si dimostra, anco più riccamente facendo le finestre sopra le cornici nel modo dimostrato, & con quelli ornamenti che al giudizio d'esso architettoe parran conuenevoli, coprendo esso Tempio di piombo, laqual copertura tornerà meglio che d'altra materia, per coprir bene le finestre che in detta copertura hengono a finire.



Los Cinco libros de Arquitectura. Sebastiano Serlio. Libro IV

previo al diseño. Se introduciría así en el proceso proyectivo de la iglesia de San Sebastián la noción de la *idea* arquitectónica renacentista, que traducía en la práctica arquitectónica moderna lo que Chastel denominó el “paradigma platónico” del arquitecto: la necesidad de concordancia entre la obra material y la idea, y por tanto su fundamentación en una serie de “verdades eternas”³¹. Esta distinción entre obra e idea implica por lo demás una separación radical entre las fases de realización y concepción.

Aquí el intento del arquitecto es el de redefinir la simbología estructural de la planta circular o derivada y adecuarla al espíritu de la Contrarreforma y al uso jesuita. Para ello recurrió a modelos ideales del Renacimiento que precisamente surgieron del intento de cristianizar ciertas tipologías de la Antigüedad pagana. El proyecto de Serlio y otros teóricos de las artes y de la arquitectura busca esa adecuación potencialmente reprobable por paganizante, anticipando en realidad la profunda revisión que tendrá lugar tras el Concilio de Trento.

En San Hermenegildo de Sevilla y en San Sebastián de Málaga, Sánchez *retoma* la labor de Serlio y *recupera*

la planta centralizada no ya como reminiscencia de los templetos grecorromanos, sino de los *martyria* de aquellos primeros tiempos del Cristianismo sobre los que el espíritu posttridentino había puesto su mirada con el objeto de refundarse³². La idea que informó el diseño de la iglesia jesuita de San Sebastián de Málaga fue por tanto la concreción de un espacio de simbología martirial, sirviéndose para ello de un modelo teórico renacentista, claramente humanista en su concepción, explicitado ahora en sus connotaciones funerarias y cuyos resultados se verán aún más fortalecidos con la prolongación de esta idea en el programa iconográfico, del que el templo es la base espacial³³.

De este modo fue como presumimos se impuso un modelo de evidente raigambre humanista sobre el funcionalismo cultural jesuita que implicaba la repetición de unos esquemas establecidos en virtud de su óptima adecuación a la liturgia y al concepto de decoro contrarreformista. En el plano metodológico, la proyección del espacio sacro jesuita suprimía de facto el ejercicio del diseño arquitectónico como expresión de la idea, puesto que el primero viene ya dado. En las trazas de Pedro Sánchez, el *diseño* queda informado por la *idea*, recuperándose así la

concepción misma de lo artístico durante el Renacimiento, eminentemente neoplatónica.

Referentes constructivos

Para contextualizar el valor arquitectónico de esta idea humanista del templo centralizado, la iglesia de los jesuitas de Málaga se ha puesto en relación con los modelos clásicos del Renacimiento, en especial la capilla Chigi de la romana iglesia de Santa María del Popolo o el Templete bramantino³⁴. Centrado en nuestro ámbito, como señala Rodríguez G. de Ceballos, el referente más evidente es el de la rotonda de la iglesia del Salvador de Úbeda. De hecho, Pedro Sánchez había trabajado en las obras del colegio de la vecina Baeza en torno a 1595, por lo que conoció la obra de Vandelvira. Además, la disposición en ésta de capillas rectangulares poco profundas en los extremos de los ejes principales y de exedras en los secundarios antecede a la solución empleada en el templo del colegio de Málaga.

Sánchez hubo de enfrentarse sin embargo al problema de la carencia de una orientación particular en los edificios de trayectoria circular, que planteaba un conflicto entre la forma –la idea– y el funcionalismo cultural. Algunos ejemplos de las dos últimas décadas del siglo XVI demuestran como resolvieron algunos arquitectos este asunto recurriendo a la planta ovalada, donde se conciliaba hasta cierto punto la concepción direccional del templo cristiano y la puramente formal basada en esquemas de la Antigüedad clásica³⁵. Sin ir más lejos, el propio De Rosis dentro de la Compañía, con su diseño de iglesia de planta elíptica imperfecta.

La planta circular de San Sebastián planteaba un mayor problema aún que su homóloga de San Hermenegildo a la hora de señalarse el sentido direccional, necesario a los efectos de la liturgia eucarística. Sánchez mantuvo las exedras en los ejes secundarios, recreadas respecto al modelo del Salvador de Úbeda, y reduciendo el tamaño de los entrantes rectangulares de los ejes principales salvo el correspondiente al presbiterio, que se amplía extraordinariamente para señalar la preponderancia del eje este-oeste. La gran estructura presbiteral se desplaza además al único lado posible, el occidental, debido a que a los lados oriental y septentrional lindaban con el colegio y no había espacio para una capilla de gran tamaño. Del mismo modo, el zaguán se sitúa en el lado meridional, el único que permitía el acceso al templo desde la vía pública. La tensión entre el eje direccional principal superpuesto al círculo y la dinámica centrípeta de este se subraya sin embargo a través de la cornisa superior que circunda sin ninguna interrupción el espacio interior de la iglesia. Estos valores arquitectónicos se han podido ver resaltados por los criterios de actuación recientemente llevados a cabo por el proyecto del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en adelante IAPH) que ha posibilitado, mediante

la eliminación de numerosos añadidos ornamentales, esa correcta lectura direccional de la nave.

Por lo demás, la articulación del muro recuerda vívidamente al de la iglesia del Salvador, con su división rítmica mediante medios soportes gigantes adosados al muro (pilastras dobles en el caso malagueño, semicolumnas en el jienense) y la división en altura de los tramos intercolumnios mediante la superposición de dos de exedras (capilla y tribuna), todo ello bajo una cornisa circular continua. Estas soluciones serán llevadas a cabo también por Sánchez con algunas variaciones en la mencionada San Hermenegildo de Sevilla y en el Colegio Imperial de Madrid.

Entendemos que al adecuarse el plan circular de la iglesia malagueña a las necesidades litúrgicas tridentinas, esta salvó el gran impedimento que pudo plantearse desde Roma a su aprobación. No hemos de olvidar además que, ejercicios intelectuales al margen, el cambio de planificación de la iglesia respondió en primera instancia a la necesidad de desplazar su situación dentro del solar del colegio con una iglesia más pequeña y por ello más económica, que fuera práctica y duradera en el tiempo. El proyecto definitivo de planta circular resolvía estas cuestiones, constituyendo su traza un elemento más apropiado al acomodo en espacios reducidos que las de tipo basilical. La solución constructiva empleada para la cúpula, quizá la primera de estructura encamionada en España, redundaba en la economía de medios y la practicidad exigida desde Roma y argüida desde Málaga para el cambio de trazas y la desestimación del proyecto de Valeriano y Villalpando.

La idea arquitectónica y el programa doctrinal de los jesuitas de Málaga

La idea que subyace al concepto arquitectónico del templo tendrá su extensión en el programa ornamental e iconográfico, haciendo del colegio de jesuitas de San Sebastián un espacio para el adoctrinamiento de las nuevas milicias de Cristo y del templo circular la catequesis formal que los nuevos hermanos debían asumir. A tal objeto, la Compañía se va a servir de todos los medios artísticos a su alcance, pintura, escultura y artes ornamentales, implementados en una arquitectura retórica articulada por el discurso en torno a la fe militante y el martirio, vías de salvación.

La fundación del colegio de Málaga se inserta en el cambio de siglo, en un marco determinado por la lucha de la Iglesia de Roma por sobrevivir en primera instancia, y triunfar después, a la Reforma protestante, apostando consecuentemente por formas de espiritualidad militantes a través de nuevas órdenes como la jesuita, quizá la más propiamente contrarreformista. La nueva congregación se va a servir en Málaga de una pequeña ermita consagrada

a San Sebastián, primitivo mártir cristiano y germen del discurso iconológico del templo sobre los valores espirituales del martirio. Y es que en la razón de ser de la propia Compañía de Jesús está presente esa idea de entrega a la causa evangelizadora hasta el punto, llegado el caso, del martirio, como sucedió en algunos episodios de misiones por todo el mundo.

El colegio de Málaga era un centro de formación de los futuros soldados de Cristo, dedicado al adoctrinamiento de los novicios y su familiarización con los valores espirituales del martirio y la entrega de la vida a la fe. El espacio arquitectónico y el programa iconográfico se conciben en consecuencia a partir de la idea martirial, expresada en la planta de la iglesia, las pinturas de los santos y santas de la bóveda y las esculturas de los primeros mártires jesuitas, coetáneos a la dedicación de las cuatro capillas axiales. El templo descansa simbólicamente además sobre las figuras de los apóstoles alojados en las hornacinas de los muros, los auténticos pilares primarios de la propagación de la fe. Las pinturas figurativas de la bóveda encamionada, además de motivo primario de la intervención realizada por el IAPH, constituyen sin duda el principal valor artístico de toda la colección de bienes del templo llegados hasta nuestros días. Fueron realizadas entre 1640 y 1643 por el hermano lego Andrés Cortés, quien trabajara en la ornamentación de las casas jesuitas de Trigueros, Córdoba o Sevilla³⁶. El estilo de este artífice, del que se ha documentado una saneada formación artística, se ha relacionado con el del pintor manierista César Arbasia, con el que pudo coincidir en Córdoba³⁷.

El programa ornamental de Cortés, a pesar de lo tardío, presenta efectivamente claras reminiscencias manieristas, tanto en la rígida ordenación del espacio a modo de fingido tablero arquitectónico que remarca la propia estructura tectónica de la cúpula, tratada pictóricamente como verdadera, como en las representaciones figurativas de santos y santas. La superficie de la cúpula se dispone por tanto para alojar y conceder todo el protagonismo a las representaciones de idealizante belleza de los mártires cristianos, cuya deliberada ausencia de naturalismo, solemnidad y frontalismo mayestático entroncan claramente con los caracteres propios del manierismo cortesano³⁸.

Sobre las pilastras de orden gigante que articulan el muro de la nave, de las que se han recuperado las pinturas de las basas y los remates en gotas y flores de los capiteles, y el entablamento corrido que las unifica se desarrolla un complejo discurso retórico de naturaleza tridentina. Las metopas representan en primer lugar los instrumentos de los dos martirios sufridos por San Sebastián, el haz de flechas, la cadena y la espada, conectando el discurso de las pinturas con la escultura del santo que presidía el



Imagen histórica del retablo mayor con estructura de tabernáculo para la imagen del Santo Cristo de la Salud. Fuente: Biblioteca Virtual de la Provincia de Málaga. Legado Temboursy

retablo mayor. Un segundo grupo de metopas recoge los elementos simbólicos martiriales clásicos: el sol con rayos, símbolo tradicional del héroe; la palma, que prefigura la resurrección de Cristo; y la corona de laurel, símbolo de la victoria y la inmortalidad en el mundo grecorromano. Por último, un tercer grupo con los anagramas de Cristo y de María. El de Cristo (I.H.S.) había sido elegido precisamente como emblema de la Compañía por San Ignacio de Loyola. El tránsito simbólico del ámbito terrenal de la nave al celestial, representado por la propia cúpula, se refuerza por la disposición de las pinturas en tres anillos concéntricos, de los cuales los dos primeros acogen las figuras de diecisiete santos y santas mártires de la primitiva Iglesia de Roma, muertos casi todos durante las grandes persecuciones decretadas por los emperadores Diocleciano y Valeriano. Estas representaciones, dispuestas sobre un efectista entramado que reproduce pictóricamente la compartimentación geométrica de una cúpula renacentista, actúan en un plano intercesor entre el hombre y las huestes celestiales, simbolizadas por los angelotes del último anillo.

El primero de los anillos es el que históricamente ha generado más problemas de conservación, lo que explica

el precario estado en el que han llegado a nuestros días los restos de estos héroes cristianos, desde el protomártir San Esteban a San Hermenegildo, pasando por San Nicolás de Bari, San Marcelo, San Ignacio de Antioquía, San Jorge, San Dionisio y San Lorenzo. En el segundo anillo se disponen las figuras de nueve santas mártires, prototipos y símbolos de virginidad hasta el martirio según la consideración de los padres de la Iglesia. Todas ellas visten a la manera de las doncellas romanas, con túnica y un amplio manto, pero sus peinados y complementos siguen en algunos casos las modas de las cortes europeas del Renacimiento. Se trata de Santa Inés, Santa Margarita, Santa Águeda, Santa Dorotea, Santa Bárbara, Santa Úrsula, Santa Lucía, Santa Cecilia y Santa Catalina de Alejandría³⁹. Finalmente, en lo más alto de la cúpula se sitúan una serie de ángeles que representan las cortes celestiales y que portan dos símbolos del martirio genéricos, la palma y una corona de rosas blancas y rojas. El espacio simbólicamente terrenal de la nave despliega, en absoluta coherencia con la idea general del templo, las figuras de los más importantes santos jesuitas, que constituían el presente de la Iglesia Católica. Concretamente tres de las cuatro capillas laterales fueron dedicadas desde la idea primigenia del templo a San Ignacio de Loyola, a San Francisco Javier y a San Francisco de Borja⁴⁰. Estaban presididas por las tallas de bulto redondo de los tres santos, realizadas con gran realismo en el retrato de las fisonomías particulares; conocemos estas gracias a las fotografías realizadas antes de 1931⁴¹. Para alojarlas, se hicieron más tardíamente, con motivo de la canonización de san Francisco de Borja (1671), los retablos que hoy se conservan en las cuatro capillas axiales⁴². Estos fueron muy reformados todavía en tiempos de los jesuitas para adecuarlos a la estética del Barroco más ornamental, algo que ha llevado a la historiografía a confundirlos con retablos nuevos o reformados en tiempos de la escuela de San Telmo, tras la expulsión de los Jesuitas⁴³. También integraban el mobiliario de la iglesia, adecuándose al programa iconográfico jesuita, los bustos de los citados miembros de la Compañía más el de San Francisco Jerónimo, realizados también para un altar efímero erigido por la canonización de Borja y atribuidos a Pedro de Mena⁴⁴.

La última de las capillas axiales se dedicó a los llamados mártires del Japón, tres jesuitas que formaron parte de una gran misión a la isla nipona y que fueron crucificados en 1597, aunque realmente se desconoce si se llegó a labrar retablo dedicado a ellos o si bien la capilla estuvo presidida por otro dedicado a la Virgen del Pópulo⁴⁵. Estas imágenes, y las de los otros jesuitas, conectan con la idea de la militancia cristiana no ya como hecho histórico sobre cuyos valores espirituales se pretende reflexionar, tal y como se representa en la bóveda, sino como un modo de vida presente, que debía servir de inspiración a los novicios y fieles.

El programa iconográfico original, afecto a la idea del templo en su conjunto, contemplaba otros dos elementos de primer orden. El primero en orden temporal es el retablo mayor, fundamental por cuanto debía focalizar la liturgia en un edificio prácticamente carente de ejes direccionales que permitan enfatizar partes concretas. De ahí que la Compañía pusiese gran empeño en erigir un retablo de gran presencia en el altar mayor a la inmediata finalización de las obras de la iglesia⁴⁶. Para ello se llamó en 1629, o a más tardar en 1630, al ensamblador y arquitecto Francisco Díaz del Ribero, quien se ocuparía además de ultimar la construcción del templo a la muerte de Alonso Matías. El retablo se finalizaría en 1637 con su pintado, también debido al autor de la decoración de la bóveda, Andrés Cortés⁴⁷.

En origen presidía la hornacina central una imagen del titular del templo, San Sebastián⁴⁸. Sobre él, el misterio del martirio de Cristo representado en la imagen del lienzo del Calvario, una pieza de fechas similares a las del retablo, pero muy transformada por posteriores intervenciones⁴⁹. Se tiene conocimiento también de la ubicación entre 1735 y 1738 de una talla de la Inmaculada sobre la imagen de San Sebastián, de la que tampoco se conoce el paradero. Las calles laterales en cambio no se completaron hasta que entre 1727 y 1731 se colocaron en las hornacinas las esculturas de bulto redondo de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, realizadas con motivo de la canonización de ambos jesuitas, los últimos en incorporarse al santoral ejemplarizante de la iglesia antes de la expulsión de la Compañía, apenas cuatro décadas después⁵⁰.

El otro componente escultórico que completa el programa iconográfico original es el apostolado dispuesto en los nichos del muro de la nave, en los intercolumnios de las pilastras toscanas. La disposición de las figuras apostólicas en los puntos clave de la estructura que sustenta la cúpula es común en muchos templos durante la Contrarreforma y el Barroco, puesto que aquellas representan los pilares que sustentan la superestructura de la Iglesia de Cristo. Las de la iglesia jesuita malagueña forman parte de su ornato desde 1630, según las cartas anuas del Colegio⁵¹. Aunque nada se sepa de su autoría, es posible atribuir esta a un taller de la propia congregación.

El proceso de ornamentación del templo incluyó otra serie de elementos diseminados por este, de capital importancia para entender su concepción de conjunto. En 1635, las tribunas altas de las exedras se equiparon con unos antepechos pintados sobre madera en los que se simulan unas barandillas de barrotes sobre un fondo celeste. A estos se superpusieron las celosías talladas y policromadas en tonos dorados y azules durante la fase de reornato del templo durante la canonización de San Francisco de Borja en 1671⁵².

Aunque ajenos a este período y, en general, a la idea unitaria del origen del templo como martirologio que ejerciera de modelo moral para los novicios de la Compañía, han de señalarse aquí por el carácter novedoso de los hallazgos dos espacios que fueron ornamentados con pinturas al fresco, que ahora constituyen de nuevo elementos vistos. Por un lado, la bóveda de la antigua sacristía, hoy parcialmente desaparecida, en la que se han recuperado gran parte de los elementos ornamentales que enmarcaban un apostolado realizado entre 1698 y 1701, del cual se tenían noticias documentales pero cuya evidencia física se desconocía hasta ahora.

Sobre la propia sacristía, adyacente a la tribuna de planta alta del presbiterio en el lado de la epístola, el hallazgo de una serie de elementos ornamentales precedió a la aparición del arco que debió ser el acceso al templo desde la llamada capilla doméstica, desde la que oficiaban y participaban los padres y hermanos imposibilitados. El arco, en el que se suceden elementos ornamentales que imitan los de las capillas y la bóveda, presenta una sucesión de tondos en los que tienen cabida santos de la Compañía y ángeles, ejecutados en 1717⁵³.

Este es a grandes rasgos el programa iconográfico articulado por la Compañía para exhibir esa idea unitaria de un discurso en torno a los valores morales del martirio, articulando con este un conjunto pedagógico que debía facilitar a los colegiales la asimilación de una serie de conceptos mediante imágenes precisamente dispuestas por el espacio, según la propia metodología de los ejercicios espirituales y la composición de lugar de San Ignacio de Loyola. Lo que se perseguía con este programa era incitar al recogimiento y la reflexión contemplativa tras la visualización física de los fundamentos espirituales representados mediante imágenes en este gran teatro sacro.

Antes de la expulsión de los jesuitas, el templo y, especialmente, sus bienes muebles, experimentaron una reornamentación de carácter estético que no alteró las líneas del discurso original de la Compañía en sus últimos años de legalidad. A los señalados añadidos, redorados y aplicaciones llevadas a cabo sobre los sobrios retablos originarios de las capillas dedicadas a los santos de la Compañía, se superpusieron nuevos antepechos a los ya existentes, con una serie de elementos tallados con rocallas y estofados en oro, así como la decoración de las enjutas de los arcos, que iban colmatando con elementos de talla dorada y filacterias los frontales de las exedras para imprimirles una estética ornamental tardo barroca.



Arco decorado descubierto en capilla doméstica de la tribuna Norte del presbiterio. Fuente: Fondo gráfico IAPH (José Manuel Santos Madrid)

De San Sebastián de los jesuitas a iglesia del Santo Cristo de la Salud: el templo devocional

Lógicamente, dicho programa original ha sufrido una serie de modificaciones a partir del cambio de usos del conjunto de la iglesia y el colegio tras la expulsión de los jesuitas en 1767, aunque su espíritu siempre estuvo y presidió la iglesia, en especial por el poder que sobre ella y sus moradores siempre ejercieron las pinturas de la bóveda, sin duda el principal valor para que haya seguido en pie hasta nuestros días.

Uno de sus principales ocupantes fue la Escuela Náutica de San Telmo desde finales del siglo XVIII, que en contra de lo esgrimido por la historiografía, se caracterizó por respetar y mantener en buena medida el programa de los jesuitas. Las obras acometidas en 1790 fueron básicamente de consolidación de los bienes: se trataba de acondicionar la iglesia y su mobiliario después de dos décadas de abandono tras la expulsión de la Compañía.

La única intervención significativa a nivel iconográfico fue derivada del cambio de advocación del templo. La antigua imagen titular de San Sebastián se retiró de su lugar de preeminencia en el retablo mayor y se colocó sobre la mesa de altar. En su lugar se instaló un gran cuadro de San Pedro González Telmo, patrón de los marineros, y no una escultura de San Pedro, como creía Temboury⁵⁴. Para su acomodo, hubo de amputarse el arco del retablo, intervención esta que aún puede apreciarse hoy a pesar de las restauraciones posteriores⁵⁵. En el presbiterio se reornamentaron los paramentos con las labores de estucado de sus muros laterales, unos estucos que hacían juego de imitación con la piedra de jaspe de Mijas que desde 1790 presidió la mesa de altar. Estos estucos, también ocultos al menos desde el final del siglo XIX, fueron recuperados tras la intervención del IAPH.

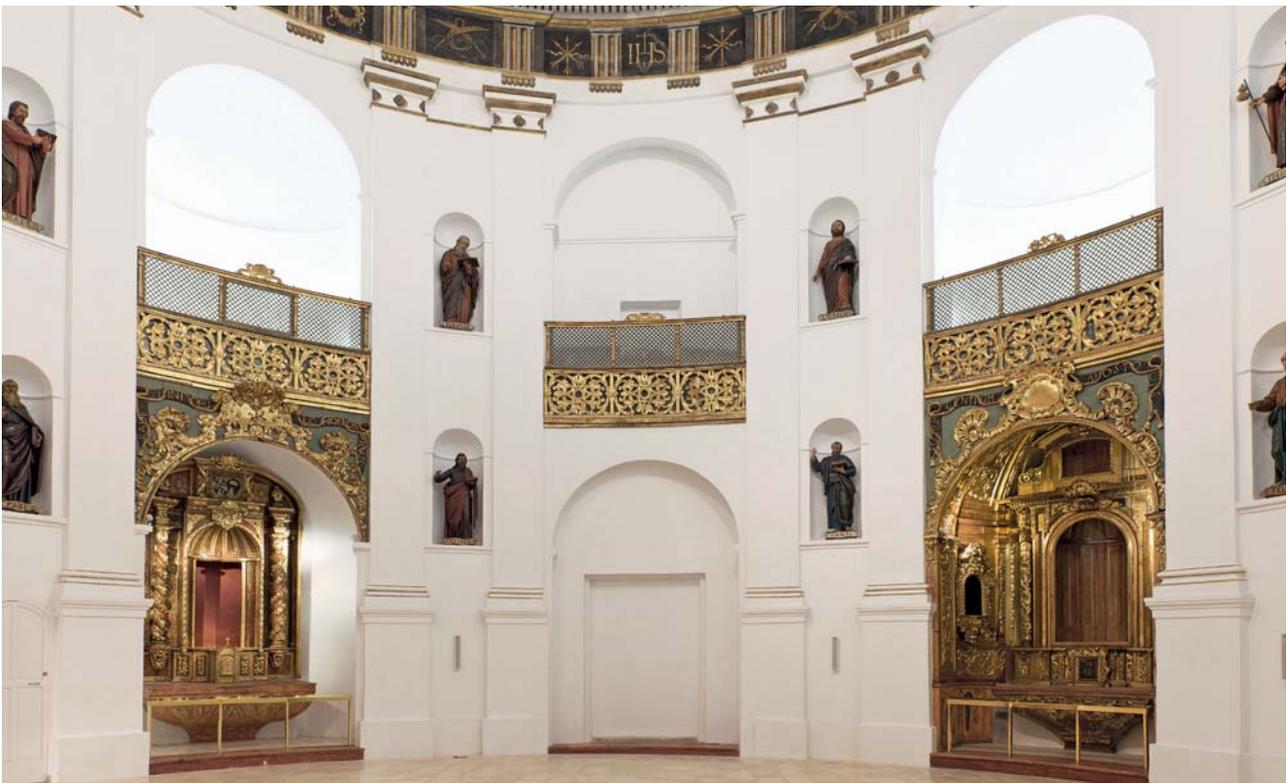
Sí se hizo en este momento el retablo de la antigua capilla de los Mártires del Japón, puesto que presumiblemente nunca tuvo uno propio. Este nuevo retablo estaba dedicado al Misterio de las Ánimas del Purgatorio, empleándose en él las imágenes del Crucificado, la Dolorosa y las Ánimas de busto que se encontraban en un altar a los pies de la iglesia desde el siglo XVII⁵⁶. En la intervención del IAPH se determinó que, en lugar de la ubicación provisional en la que se encontraban desde 1948 estas imágenes, retornaran al retablo para el que fueron empleadas. Esta

recuperación y la de los estucos ocultos del presbiterio son las principales aportaciones al conocimiento de los valores y la evolución histórica del templo, cubriendo una época muy desconocida o escasamente interpretada.

Tras diversos avatares y como justificación incluso para evitar su derribo, la Iglesia cambió definitivamente de nomenclátor para en 1849 pasar a ser conocida por la imagen a la que estaría desde entonces consagrada, la del Santo Cristo de la Salud, de un alto peso devocional y que había recibido culto hasta su derribo en la capilla de las vecinas casas consistoriales⁵⁷. La llegada de ésta y la colmatación de otras advocaciones, conllevan a una tercera edad del templo y de sus bienes, en lo que podríamos llamar la etapa devocional y su asimilación social como templo del Santo Cristo.

El Santo Cristo fue colocado en el centro del retablo mayor, en sustitución del cuadro de San Telmo. Es entonces cuando se decide realizar la gran hornacina de columnas, propuesta y costeada por un grupo de fieles que consideraban inapropiada la estructura plana del retablo, terminándose en 1866⁵⁸.

Ya en el siglo XX tendría lugar la mayor transformación del programa iconográfico de la iglesia al perderse las antiguas imágenes de los santos jesuitas. De esta manera,



Recuperación de la conexión con el patio de ingreso al noviciado, a eje con el cancel. Fondo gráfico IAPH (José Manuel Santos Madrid)

las capillas laterales se dedicarían por primera vez a acoger otras devociones. La primera debió ser la de la Esclavitud Dolorosa, una talla del siglo XVII del círculo de Pedro de Mena que ocuparía desde el final del XIX la capilla de San Francisco Javier⁵⁹. La de San Francisco de Borja, se ocupó tras los sucesos de 1931 por una imagen de la Virgen de Araceli, obra de Castillo Lastrucci y propiedad de la Hermandad Filial de la patrona de Lucena. Finalmente, el retablo del Misterio de las Ánimas fue amputado y transformado en 1949 para acoger las imágenes titulares de la Cofradía de Estudiantes: Cristo coronado de espinas, obra de Pedro Moreira de 1946, y la Virgen de Gracia y Esperanza, salida de los talleres Calderot en 1947⁶⁰.

La capilla que había sido de San Ignacio de Loyola, posiblemente la más transformada antes de las obras recientemente llevadas a cabo, fue ocupada en primer lugar por una escultura de Santo Domingo, que señala la presencia de los dominicos en la iglesia en los años cuarenta del siglo XX⁶¹. Finalmente, desde la década de 1970 acogió la imagen de San Francisco de Asís, de la Orden Tercera franciscana⁶².

A lo largo del siglo XX una serie de nuevos retablos habían cegado dos de los espacios que marcaban el eje compositivo arquitectónico del templo, aquel que remarcaba la direccionalidad hacia el presbiterio, que se complementaba

con el eje direccional de acceso desde el exterior y la puerta que comunicaba el templo con el noviciado. Estos espacios se habían colmatado con la colocación en una instalación precaria del conjunto de Ánimas y la Virgen Dolorosa. En la antigua puerta de comunicación con el noviciado se había recreado con malos materiales un retablo similar a los de las capillas para albergar a la Virgen del Rosario, posiblemente durante el tiempo de estancia en la Parroquia de los Dominicos. Otros elementos derivados de prácticas devocionales y piadosas colmataban todos los muros de la nave y los espacios alrededor de estos. Muchos de ellos ya en desuso, imposibilitando la apreciación de esos valores, plásticos o arquitectónicos, pero sin olvidar los devocionales que, más allá de modas, habían arraigado en distintos momentos en los usuarios del templo desde su edificación a hoy.

Esta última fase evolutiva del templo devocional ha sido tratada con suma delicadeza a pesar de haber sido fuertemente agresiva con aspectos patrimoniales del conjunto. Intentando no restar la esencia de su peso, se ha posibilitado a quienes posean un mínimo conocimiento en la materia o simplemente asistan a su contemplación y uso, extraer claves interpretativas de los distintos prismas que la Historia y el Arte han aportado al antiguo templo de San Sebastián, antigua sede de la Escuela de San Telmo, actual iglesia del Santo Cristo de la Salud.



Reordenación del programa iconográfico con retablo de Ánimas recuperado en su capilla original. Fuente: Fondo gráfico IAPH (José Manuel Santos Madrid)

NOTAS

1. WITTKOWER, R. y JAFFE, I. (eds.) (1972): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Nueva York, Fordham University Press
2. Durante la segunda Congregación General de 1565 se dispuso que todo proyecto de nueva construcción hubiera de pasar por el tamiz de Roma, donde se recibirían los planos para su aprobación por el General de la Orden. Poco antes, en 1558, se había instaurado la figura del *consiliarius aedilicius aedificiorum* o arquitecto-consejero, acuñada por la Compañía y después reclamada en las Instrucciones de Borromeo, quien señalaba a los obispos la pertinencia de dejarse aconsejar por arquitectos
3. La superación del modelo historiográfico que apuntaba a un estilo propio jesuita, impuesto a rajatabla desde Roma a todas las iglesias y domicilios de la orden, se constata a partir de sendas monografías del P. Braun sobre la arquitectura de la Compañía en los Países Bajos, Alemania y España: BRAUN, J. (1913): *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, Friburgo, Herder. De 1907, el tomo dedicado a las iglesias de los jesuitas en Bélgica, y de 1910 los dos dedicados a Alemania
4. El mayor especialista en la arquitectura jesuita en España, Rodríguez G. de Ceballos, ha analizado en numerosos escritos el concepto de *modo nostro* como conjunto de principios y esquemas generales que atañían no al estilo artístico propiamente dicho, sino a la funcionalidad de las iglesias y colegios según el uso de la Compañía y que debían ser observados por todos. Entre su cuantiosa bibliografía, cfr. sobre este aspecto: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1967): *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuita en España*, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1970): El arquitecto hermano Pedro Sánchez, *Archivo español de arte*, pp. 51-81; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2002): *La arquitectura de los jesuitas*, Madrid, Edilupa; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2004): "Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía" en GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (coord.): *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, pp. 57-58; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2012): "La arquitectura jesuítica en Castilla. Estado de la cuestión" en *La arquitectura jesuítica*, Actas del Simposio Internacional celebrado en diciembre de 2010, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, pp. 305-325
5. VÁZQUEZ BARRADO, A. (2001): "Teoría y praxis arquitectónicas de la Compañía de Jesús en sus inicios según la documentación epistolar y otros escritos de los padres jesuitas" en UBIETO, A. (ed.): *II Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI*, Instituto de Ciencias de la Educación y Universidad de Zaragoza, pp. 437-453
6. BELARMINO, R. (1586-1593): *Disputationum Roberti Bellarmini Politiani S.I., de controversiis christianae fidei*, 4 vols., Ingolstadt
Al respecto de las relaciones entre Borromeo y los jesuitas, estas tienen su trasfondo en un mismo concepto de espiritualidad religiosa de carácter popular y en la atención de ambos al contexto social que enmarcó sus movimientos y sobre el que se propusieron influir decisivamente, frente a la observancia monástica practicada por los órdenes altomedievales. No en vano, el futuro Arzobispo de Milán había sido dirigido espiritualmente por el padre Juan Bautista Ribera, procurador general de la Compañía, quien lo habría introducido en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola y en la idea del activismo religioso proclamada por este. Borromeo promovió a cambio el poder de los jesuitas –y de los oratorianos de San Felipe Neri– en virtud del papel preponderante desempeñado por estos en la propagación del espíritu de Trento
7. POSSEVINO, A. (1593): *Antonii Possevini S.I. Bibliotheca selecta de ratione studiorum in Historia, in Disciplinis, in salute omnium procuranda*, 2 vols., Roma
8. En tiempos del cuarto General, el flamenco Everardo Mercuriano, se solicitó desde las provincias españolas en 1579 la creación de un modelo-estándar de uso obligado en las nuevas fábricas de iglesias de la Compañía, pero el proyecto fue desechado por su sucesor, Claudio Aquaviva, quien mantuvo como norma el respeto al principio de la centralización de los distintos proyectos y su aprobación desde Roma a fin de preservar la calidad técnica, utilidad y decoro de las fábricas
9. Entre otros caracteres, la tipología de las iglesias jesuitas se define por la ausencia de coro, puesto que los sacerdotes de la orden quedaba eximidos por sus especiales estatutos del rezo comunitario a las horas canónicas con el objeto de disponer de todo su tiempo para las actividades docentes y pastorales: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1991): *Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento*, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, Vol. III, p. 44
10. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1991): *Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y por-*

tuguesa a raíz del Concilio de Trento, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, nº 3, p. 48

11. En el relato histórico de las diferentes fases de la proyección del colegio e iglesia de San Sebastián hemos seguido, en lo esencial, a SOTO ARTUÑEDO, W. (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 202-233

12. La primera instalación del colegio de Málaga, fundado en 1572, no pasó de tener un carácter provisional, estando compuesta por una serie de casas y una antigua ermita. Debido a ello, el Provincial había escrito sendas cartas en 1576 y 1577 al General Mercuriano urgiendo la necesidad de nuevas adquisiciones. Esto precipitó la inclusión de Málaga en el viaje de Valeriano por Andalucía en 1578. Valeriano dejó razón de su actividad en un documento titulado *Relazione intorno alle fabbriche visitate in Andalusia nel 1578*, donde afirma que dibujó la planta y la comentó y confirió a Villalpando, como todo lo demás: PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo (2000): "Iglesia del Santo Cristo de la Salud" en VV. AA.

Patrimonio artístico y monumental, Málaga, p. 99. Taylor adjudicó este primer plano únicamente a Villalpando: TAYLOR, R. (1972): "Hermetism and mystical architecture in the society of Jesus" en WITTKOWER R. y JAFFE. I. (eds.) (1972): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, Nueva York, Fordham University Press

13. En realidad, en el plano dibujado por Pérez la sucesión casi ininterrumpida de capillas hornacinas parece constituir sendas naves laterales. Casi todos los historiadores de la iglesia (véase Camacho o

Pérez del Campo) refieren efectivamente la traza original como de tres naves. Soto Artuñedo habla de una planta de salón con tres naves separadas por pilares. Sin embargo, la excesiva estrechez de estas en relación a la nave principal, con la que no parecen guardar relación proporcional alguna observada en el Renacimiento, nos inclina a pensar que la traza de Valeriano y Villalpando contenía capillas hornacinas laterales y que el diseño de estas pudo ser desvirtuado en las modificaciones posteriores para convertirlas en naves laterales, claramente insuficientes, o que directamente fue mal dibujado por Pérez en 1604

14. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2002): La arquitectura de los jesuitas, Madrid, Edilupa, p. 67

15. Un resumen del proceso constructivo de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos en CALI, M. (1994): De Miguel Ángel a El Escorial, Madrid, Akal, pp. 318-320

16. A la elaboración de una segunda traza por Pedro Pérez hacia 1598-1599 se refieren el rector del colegio y el maestro mayor de la catedral de Málaga, Pedro Díaz de Palacios, en dicho informe: SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 202-233

17. "[...] la iglesia conforme a la planta del padre Villalpando [costará] muchos dineros más que las del hermano Pedro Pérez por ser mayor y de más costa y conforme la del hermano Pedro Pérez es menor y es bastante templo para esta ciudad de Málaga [...] Pedro Díaz de Palacios". (A)rchivum (R)omanum (S)ocietatis (I)esu, Fondo Gesuitico. 1462 II, 6, 6. Cit.

en SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2002): "El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (II)" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, p. 122

18. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1985): "La Basílica de Loyola como imagen de la teoría arquitectónica de la Edad del Humanismo" en *Norba-arte*, nº VI, pp. 112-113

19. ARTAMENDI FRANCO, E. (1996): La sombra de Roma. El lugar sagrado en la historia urbana del País Vasco, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, pp. 124-132

La basílica de Loyola ha de ponerse en relación con un tipo tradicional de santuarios dedicados a cobijar alguna reliquia o imagen de especial veneración; por otra parte, la inclusión de un templo circular en un gran cuerpo rectangular de servicio respondía a una idea de plena actualidad en 1681, cuando Fontana proyecta su basílica; en lo formal, el templo guipuzcoano también tiene un precedente dentro de la propia arquitectura jesuita en el monumental colegio de Monforte de Lemos, si bien aquí la iglesia adopta el tipo tradicional basilical

20. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1970): El arquitecto hermano Pedro Sánchez, Archivo Español de Arte, p. 61

21. RAMÍREZ, J. A. (1983): "La iglesia cristiana imita a un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta central (algunos ejemplares medievales)" en *Edificios y sueños* (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía), Universidades de Málaga y Salamanca, pp. 47-121

22. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1967): Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuita en Es-

paña, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, pp. 189-211

Bustamante parece inspirarse en las iglesias de los hospitales españoles de la primera mitad del siglo, como el de la Santa Cruz de Toledo o el de Santiago de Compostela, aunque más probablemente lo hiciera en el proyecto cruciforme que Alonso de Berruguete presentara para la iglesia del hospital que precisamente concluyó Bustamante, el de Tavera en Toledo. Los brazos de la cruz de la iglesia de Trigueros, más cortos que en las plantas de las iglesias hospitalarias españolas y más próximos, por tanto, al concepto de planta cruciforme italiana, parecen subrayar esta filiación con el proyecto de Berruguete para el hospital de Tavera

23. Soto Artuñedo es el mayor defensor de la autoría de Pedro Pérez: SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 228-233

24. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2002): "El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (II)" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, p. 122

25. ARSI, FG. 1462, II 6, 7. Cit. en SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2001): "El Colegio Jesuítico de San Sebastián en Málaga (I)" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 21, p. 66

26. PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo (2000): "Iglesia del Santo Cristo de la Salud" en VV. AA.: Patrimonio artístico y monumental, Málaga, p. 102

27. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2002): La arquitectura de los jesuitas, Madrid, Edilupa, p. 77

Esta idea de dirigir en sentido longitudinal un plan centralizado será predominante

en la concepción espacial de las iglesias circulares y elípticas jesuitas de las dos últimas décadas del siglo XVII en España

28. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1970): El arquitecto hermano Pedro Sánchez, *Archivo Español de Arte*, p. 53; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2004): "Arquitectura y arquitectos en la provincia jesuítica de Andalucía" en GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (coord.): El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004), Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, pp. 63-74

El autor sostiene sin dejar espacio a la duda que fue Pedro Sánchez el autor de las trazas definitivas del colegio malagueño, afirmando su aseveración en el hecho, entre otros, de que toda obra jesuita en Andalucía entre 1600 y 1630 registrara la participación en mayor o menor medida de aquél. Es indudable que cuando fue llamado para dirigir las obras de la Casa Profesa de Toledo, en 1619, Sánchez era el arquitecto mejor posicionado dentro de la Compañía en España

29. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (1970): El arquitecto hermano Pedro Sánchez, *Archivo Español de Arte*, p. 53

30. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: Op. cit., p. 60

31. CHASTEL, A. (1982): Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico, Madrid, Cátedra

32. CLAVIJO GARCÍA, A. (1984): "Andrés Cortés y su programa iconográfico en la antigua iglesia de los jesuitas en Málaga" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, pp. 4-5 y 91-93

Clavijo fue el primero en referirse al simbolismo estructural de la planta a partir del concepto tipológico del *martyrium* paleocristiano

33. Clavijo es el autor que con mayor extensión se ha dedicado al estudio del programa iconográfico de la antigua iglesia jesuita de Málaga como espacio destinado a la exaltación del martirio: CLAVIJO GARCÍA, A.: Op. cit., pp. 87-128

34. CLAVIJO GARCÍA, A.: Op. cit., pp. 93-94

35. WITTKOWER, R. (1979): La Arquitectura en la Edad del Humanismo, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 87-88

Tómense como ejemplos al respecto el precedente de la iglesia de Sant'Anna dei Palafreneri, del propio Vignola (1572), o la contemporánea de San Giacomo degli Incurabili, de Francesco Volterrano (1592), ambas en Roma

36. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 237 y 259

37. CLAVIJO GARCÍA, A. (1984): "Andrés Cortés y su programa iconográfico en la antigua iglesia de los jesuitas en Málaga" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº 4-5, p. 87

38. CLAVIJO GARCÍA, A.: Op. cit., p. 95

39. CAMACHO MARTINEZ, R. (1980): "Aportaciones al estudio del Manierismo en Málaga" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº 1, p. 79

En este sentido, Clavijo García ha señalado a la cúpula de la Capilla Chigi, en la iglesia romana de Santa María del Pópulo, como una posible influencia en lo compositivo del programa pictórico de la cúpula del Santo Cristo. CLAVIJO GARCÍA, A.: Op. cit., p. 94

40. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 264-265
41. Archivo Tembury, fondo fotográfico, nº 3740
42. A lo largo de la intervención esta adscripción temporal se ha visto refrendada por la aparición de una leyenda en grafito tras el primitivo retablo de San Francisco Javier (actual Esclavitud Dolorosa) en la que pudo apreciar: "año 1671 Diego López me hizo"
43. PONZ, A. (1794): Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, t. XVIII, Madrid, por la viuda de D. Joaquín Ibarra, p. 194. VILÁ, B. (1861): Guía del viajero en Málaga, Málaga, La Ilustración Española, p. 192
El proyecto de intervención y el proceso conservativo y de restauración posibilitó en primer lugar corroborar que las líneas compositivas de los retablos eran similares, especialmente evidente al poderlos leer desde la herramienta de dibujo. Por otro lado, a lo largo de la intervención se ha podido apreciar el aspecto original de estos retablos se ha podido constatar en los restos pictóricos de estofados y policromías subyacentes en el retablo de San Francisco Javier y, en especial, en el de San Francisco de Borja (actual Virgen de Araceli), del que se ha rescatado en gran medida el aspecto original, anterior a las transformaciones de barroquización y transformación después de 1931
44. ESCALERA PEREZ, R.: "El colegio jesuita de San Sebastián de Málaga. Escenario de las fiestas jesuíticas en el siglo XVIII" en *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, nº 13-14, p. 135, nota 9. Conocidas las imágenes por: A.T. fondo fotográfico nos 4204a, 4204b y 4204c.; 4203a y 4203b.; 4202.; 4201a y 4201b
45. A.H.D.M., Sección II, legajo 86, carpeta 2, s/n, documentos sobre las temporalidades de Málaga. Por el número e importancia de las memorias fundadas sobre la imagen de la Virgen del Pópulo es posible explicar la preponderancia adquirida por la misma y el hecho de que acabase sustituyendo nominalmente a los mártires del Japón en su propia capilla
46. Datos históricos obtenidos de SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, pp. 259 y 301
47. DE ARANDA, Gabriel (1696): El artífice perfecto ideado en la vida del V. Hermano Francisco Díaz del Ribero, coadjutor formado de la Compañía de Jesús, Sevilla, por el impresor Juan Pérez Berlanga, pp. 204
48. A.G.M.A.B., Sección Academias y Colegios, legajo 987, s/n. La imagen permanecía en el retablo en 1847, cuando se realiza inventario de bienes de la iglesia y colegio para su entrega al Ministerio de Comercio, instrucción y obras públicas
49. CAMACHO MARTINEZ, R. (Dir.) (1992): Guía histórico-artística de Málaga, Málaga, Arguval, p. 122
50. A.M.M., Actas Capitulares, vol. 352 (1945), fol. 222
51. SOTO ARTUÑEDO, W. (2003): La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga, Universidad de Málaga, p. 269
52. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: Op. cit., p. 237
53. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: Op. cit., pp. 255-256
54. TEMBOURY ALVAREZ, J. (1974): Informes Histórico-Artísticos de Málaga, t. I, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, p. 59
55. A.G.M.A.B., Sección Academias y Colegios, legajo 993, s/n
56. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao: Op. cit., p. 267
57. A.M.M., Actas Capitulares, vol. 246 (1849), ff. 15 y 16
58. A.M.M., Actas Capitulares, vol. 262 (1865), fol. 286, fol. 328 y fol. 287
59. LLORDEN, A. y SOUVIRON, S. (1969): Historia documental de las cofradías y hermandades de Pasión de la ciudad de Málaga, Málaga, Ayuntamiento y Delegación de Cultura, p. 279
60. VV.AA. (1992): Guía Histórico Artística de Málaga, Málaga, Arguval, p. 122
61. Se tiene noticia de la presencia de la Tercera Orden dominica en la antigua capilla de San Ignacio desde al menos 1944: A.M.M., Actas Capitulares, vol. 352 (1944), fol. 152
62. CAMINO ROMERO, A. (2003): "La iglesia de San Julián de Málaga: un lugar para el culto del Santísimo Sacramento" en *Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, San Lorenzo de El Escorial, p. 487

FICHA TÉCNICA DEL PROYECTO

PROMOTORES

Convenio de colaboración para la restauración de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga. 17 de septiembre de 2009

Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Dirección General de Bienes Culturales y Museos e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
Fundación Montemadrid
Obispado de la Diócesis de Málaga

Comisión técnica de proyecto y obras

José Cuaresma Pardo/ M^a José García García. Jefe/a del Servicio de Conservación y Obras de la Secretaría General de Cultura de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Román Fernández-Baca Casares. Director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)
Gabriel Morate Martín. Director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Montemadrid
Ana Almagro Vidal. Arquitecta del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Montemadrid
Javier Arcas Cubero. Asesor Jurídico del Obispado de la Diócesis de Málaga
Lorenzo Pérez del Campo. Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico del IAPH y secretario de la Comisión

Presupuesto: 2.315.237,83€

Aportación de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía: 624.454,42€

Aportación del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: 237.783,41€

Aportación de la Fundación Especial Caja Madrid: 1.453.000€

PROGRAMA DE CONSERVACIÓN

Dirección

Román Fernández-Baca Casares, director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

Coordinación general

Lorenzo Pérez del Campo, jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

Mercedes González-Alorda Zbikowski, secretaria. CI- IAPH

Coordinación técnica

Araceli Montero Moreno, restauradora. Jefa del Área de tratamiento de Bienes Muebles. CI-IAPH

Marta García de Casasola, arquitecta. Jefa del Departamento de Proyectos. CIOI-IAPH

Proyecto de conservación de bienes muebles

Coordinación de grupo

M^a del Mar González González, restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles. CI-IAPH

Redacción y Dirección Técnica del Proyecto de conservación de bienes muebles

M^a del Mar González González

Fernando Guerra-Librero Fernández, arquitecto y conservador-restaurador

Restauradores en talleres del IAPH

Carmen Ángel Gómez, restauradora. CI-IAPH

Amalia Cansino Cansino, restauradora. CI-IAPH

Lourdes Fernández González, restauradora. CI-IAPH

Rocío Magdaleno Granja, restauradora. CI-IAPH

Silvia Martínez García Otero, restauradora. CI-IAPH

Lourdes Núñez Casares, restauradora. CI-IAPH

M^a Teresa Real Palma, restauradora. CI-IAPH

Cinta Rubio Faure, restauradora. CI-IAPH

Constanza Rodríguez Segovia, restauradora. CI-IAPH

Mónica Santos Navarrete, restauradora. CI-IAPH

Restauradores en la iglesia del Santo Cristo de la Salud en Málaga

Manuel Ángel Martínez Montiel, restaurador. CI-IAPH

M^a Esther Albendea Ruz, restauradora. CI-IAPH

Antonio Díaz Arnido, restaurador. CI-IAPH

Antonio Custodio López García, restaurador. CI-IAPH

M^a Teresa Martínez Mateo, restauradora. CI-IAPH

José Morillo García, restaurador. CI-IAPH

Beatriz Prado Campos, restauradora. CI-IAPH

M^a José Rey García, restauradora. CI-IAPH

Antonio Jesús Sánchez Fernández, restaurador. CI-IAPH

Plan de Estancias en prácticas para jóvenes 2013 (IAPH)

Galadriel Bravo Hidalgo. Licenciada en Bellas Artes, especialidad conservación y restauración

Jesús Gallardo Gordillo. Licenciado en Bellas Artes, especialidad conservación y restauración

Ángeles Lozano Domínguez. Licenciada en Bellas Artes, especialidad conservación y restauración

Yaiza Cuaresma Martín. Licenciada en Bellas Artes, especialidad conservación y restauración

Estudios de técnicas de examen por imagen

Eugenio Fernández Ruiz, fotógrafo. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. CI-IAPH
José Manuel Santos Madrid, fotógrafo. Laboratorio de Técnicas de Examen por Imagen. CI-IAPH
Francisco José Sánchez Díaz. Jefe del Laboratorio de Cartografía e Imagen digital. CDE-IAPH
Juan Carlos Cazalla Montijano, fotógrafo
Manuel Millán Herce Pagliai, fotógrafo

Estudios medioambientales

Raniero Baglioni, técnico en conservación preventiva. CI-IAPH
Salvador Valpuesta Trujillo, colaborador, estancia en prácticas

Proyecto de intervención en el inmueble

Coordinación de grupo

Aurora Villalobos Gómez, arquitecta

Redacción y Dirección de las Obras del Proyecto básico y de ejecución de intervención en el inmueble

Aurora Villalobos Gómez
Marta García de Casasola Gómez
Román Fernández-Baca Casares

Redacción y dirección del Proyecto de Actividad Arqueológica de control de los movimientos de tierra

Yolanda González-Campos Baeza, arqueóloga. Departamento de Investigación. CI-IAPH

Redacción y dirección del Proyecto de andamios, instalaciones y medios auxiliares, Coordinación del Estudio de seguridad y salud y Dirección de la Ejecución de las Obras

Manuel M^a de Cárdenas Mansfeld, arquitecto técnico, a de c integral de proyectos
Mariano Asuero Orta, arquitecto técnico, a de c integral de proyectos

Dirección técnica de trabajos de restauración en el inmueble

Ana Bouzas Abad, restauradora. CI-IAPH

PROGRAMA DE TRANSFERENCIA

Dirección

Gabriel Morate Martín
Román Fernández-Baca Casares

Plan de Comunicación y Difusión

Diseño y redacción del Plan de Comunicación y Difusión

M^a Teresa Blanco Torres, historiadora. Responsable del Plan de Comunicación y Difusión. Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español de la Fundación Montemadrid
Ana Almagro Vidal
Antonio Martín Pradas, periodista e historiador del arte. Jefe de Proyecto de Análisis y Gestión. CI-IAPH

Desarrollo del Plan de Comunicación y Difusión

Antonio Martín Pradas
Luisa Loza Azuaga, historiadora. Jefa del Área de Bienes Culturales. CI-IAPH.

Colaboradores

Teresa Morillo Romero, arquitecta. Departamento de Proyectos. CIOI-IAPH
Ángel Luis León Rodríguez, arquitecto. ESTIN S.C. arquitectos
Fernando Serrano Gaviño, arquitecto, a de c integral de proyectos
Antonio A. Carrasco Delgado, arquitecto, estancia en prácticas
Estela Quintero Peralías, arquitecta, estancia en prácticas
María Bernáldez Sánchez, secretaria. Departamento de Proyectos. CIOI-IAPH

Levantamiento planimétrico

José Manuel López Sánchez, responsable levantamiento 2D, TCA geomática
José Luque Bellido, responsable modelado 3D e infografía, Plan9

Estudio histórico

José Luis Gómez Villa, historiador del arte. Departamento de Investigación. CI-IAPH.
Igor Vera Vallejo, historiador del arte. Universidad de Málaga.
Sara Martín Asensio, documentalista

Estudios analíticos

Rosario Villegas Sánchez, ingeniera química. ETS de Ingenieros Industriales. Responsable de la coordinación científica del Programa de Investigación de los Laboratorios y Análisis del IAPH
Jesús Espinosa Gaitán, geólogo. Laboratorio de Geología. CI-IAPH
Marta Sameño Puerto, bióloga. Jefa de Proyecto del Laboratorio de Biología. CI-IAPH
Víctor Menguiano Chaparro, biólogo. Biólogo. Laboratorio de Biología. CI-IAPH
Lourdes Martín García, química. Jefa de Proyecto del Laboratorio de Química. CI-IAPH
Auxiliadora Gómez Morón, química. Laboratorio de Química. CI-IAPH

Becarios específicos de proyectos (IAPH)

Abel Bocalandro Rodríguez, químico
Elena Revuelta Camacho, ingeniera industrial
Cristina García Garrido, ingeniera química

Empresa Adjudicataria de las Obras

BAUEN EMPRESA CONSTRUCTORA SAU

Colaboradores

Francisco Salado Fernández, diseñador e ilustrador. Departamento de Comunicación. DCC-IAPH
Beatriz Sanjuán Ballano, periodista. Departamento de Comunicación. DC-IAPH
Fátima Marín González, periodista. Departamento de Comunicación. DC-IAPH
Susana Limón Rodríguez, documentalista web. Departamento de Comunicación. IAPH
Lorena Ortiz Lozano, técnico de Cultura. CDE-IAPH
José Luis Zafra Ojuel, informático. Jefe de Área de Sistemas de Información. ASI-IAPH
Luis Balbontín Gutiérrez, informático. Departamento de Sistemas de Información. ASI-IAPH

Página web y blog

<http://www.iaph.es/web/canales/proyectosantocristo>
<http://santocristomalaga.blogspot.com.es/>

Producto multimedia: Visita virtual a la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga

Fotografías, producción y desarrollo

Manuel Millán Herce Pagliai

Presentación audiovisual de la obra. Exposición

Diseño y realización

Manuel Millán Herce Pagliai

Colaborador

José Manuel Santos Madrid

Programa Obra Abierta

Visitas guiadas a la iglesia durante la ejecución del proyecto, del 29 de noviembre de 2013 al 30 de junio de 2014 (siete meses).

Exposición "Recuperar la Memoria. Intervención Integral en el Santo Cristo"

Plaza de la Constitución de Málaga, 9 enero-8 febrero 2015

Proyecto expositivo y textos

Beatriz Castellano Bravo, arquitecta. Departamento de Proyectos. CIOI-IAPH

Lorenzo Pérez del Campo

Antonio Martín Pradas

Diseño gráfico, producción y montaje

En Pie Producciones. Publicidad exterior

Jornadas científicas: Memoria recuperada. Resultados de un proyecto de intervención

Museo Picasso, Málaga, 5-6 febrero 2015

Colaboración

Museo Picasso Málaga

Ponentes

Gabriel Morate Martín

Román Fernández-Baca Casares

Marta García de Casasola Gómez

José Luis Gómez Villa

José Manuel López Sánchez.

Alejandro Jiménez Hernández.TCA Geomática

Lourdes Martín García

Yolanda González-Campos Baeza

Aurora Villalobos Gómez

María del Mar González González

Fernando Guerra-Librero Fernández

Manuel M^a de Cárdenas Mansfeld

Antonio Martín Pradas

Francisco Aranda Otero. Delegado de Patrimonio y Bienes Culturales de la Diócesis de Málaga

Rosario Camacho Martínez. Catedrática emérita de Historia del Arte. Universidad de Málaga

Ciclo de conferencias: En torno a la restauración de la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga Ateneo de Málaga, enero-junio 2014

Conferenciantes

Rosario Camacho Martínez

Wenceslao Soto Artuñedo SJ, Historiador de la Compañía de Jesús

Juan Luis Ravé Prieto, Historiador del Arte

Eduardo Asenjo Rubio, Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

José Luis Gómez Villa

Víctor Manuel Heredia Flores, Profesor de Historia económica de la Universidad de Málaga

Igor Vera Vallejo. Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

Igor Vera Vallejo. Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Málaga

“Este libro
se terminó de imprimir
en Sevilla, España,
el 13 de diciembre de 2016,
festividad de Santa Lucía”



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



fundación
montemadrid

