

**LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SANTA ISABEL
DE LOS ÁNGELES DE RONDA: CAMBIOS Y REFORMAS DURANTE LA
EDAD MODERNA**

SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RESUMEN: El descubrimiento de nuevos planos relativos a la antigua capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Ronda, ha puesto de manifiesto las transformaciones estructurales y decorativas que experimentó desde los siglos XVI al XVIII. En efecto, una primera impronta manierista, donde primaba la severidad arquitectónica de corte más estrictamente geométrico, dio lugar con el paso del tiempo a una nueva realidad barroca castiza plena de la exuberancia ornamental del momento; a esta última se sumó un significativo programa iconográfico de raíz y simbolismo franciscano.

PALABRAS CLAVE: Capilla mayor, Ronda, arte de la Edad Moderna, arquitectura, clarisas.

**THE MAIN CHAPEL OF RONDA SANTA ISABEL DE LOS ÁNGELES
CONVENT CHURCH: CHANGES AND REFORMS DURING MODERN AGE**

ABSTRACT: New building plans discovered at the main chapel of Ronda, Santa Isabel de los Ángeles convent church have brought to light the structural and decorative transformations this place suffered from the 16th to the 18th centuries. The earliest mannerism creative stamp, where strictly geometric severe architecture prevailed firstly, became, indeed, as time passed, a new full castizes baroque reality with the contemporary ornamental exuberance. A significant iconographic franciscan roots and symbolic program was add to this last exuberance to end with.

KEYWORDS: Main chapel, Ronda, Modern Age art, architecture, clarisas.

Introducción

El desarrollo artístico de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Ronda (Málaga) forma parte del carácter orgánico consustancial a todo inmueble religioso de la Edad Moderna hispana. Nuevas necesidades prácticas, institucionales y espirituales solían ofrecer constantemente soluciones encaminadas a ampliar, modificar, añadir o complementar tales edificaciones, de modo que conforme avanzaba el tiempo no sólo se ganaba en espacio, y amplitud, sino que también se perdía regularidad en la distribución perimetral. Buena parte de culpa de lo argumentado iba a recaer en la abertura de hornacinas y capillas laterales, camarines, sagrarios, sacristías y, qué duda cabe, capillas mayores en calidad de centro fundamental e imagen de mayor representatividad en el conjunto del templo¹.

Las cubiertas quedarían asimismo expuestas a cambios sustanciales en la adaptación a los ensanches propuestos, con un componente de sensibilidad mayor en el transcurrir del tiempo por verse expuestas a un deterioro más elevado². Pero no solo lo estructural era susceptible de ser alterado en esa constante adaptación a las nuevas tendencias estéticas. Se hallaba también la epidermis superficial integrada por elementos ornamentales de diferente tipo; más o menos esplendorosos, con mayor o menor movimiento, recargamiento y colorido, constituían siempre el soporte a los testimonios pictóricos y escultóricos, en calidad de transmisores de unos mensajes eminentemente proselitistas. Esta será, justo es decir, la perspectiva que asumiremos a la hora de desentrañar la evolución artística de la capilla mayor de referencia.

1. La capilla mayor en el ámbito del convento de religiosas clarisas

Antes de aterrizar en el análisis de la capilla mayor de la iglesia conventual resulta necesario incidir para su mejor comprensión, aunque de manera muy somera, en las circunstancias e hitos esenciales por los que atravesó esta institución desde el momento de su establecimiento (fig. 1). Hablar del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Ronda, de religiosas clarisas, es hacerlo de una comunidad femenina con casi cinco siglos de historia y, por tanto, de una enorme solera en una ciudad de aristocrática trayectoria. Frente a otros conventos femeninos –Madre de Dios (dominicas) y Patrocinio de la Virgen (clarisas

¹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: “La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la devotio moderna”, *Archivo Ibero-Americano*, año II, 193-194, 1989, pp. 123-194.

² CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Málaga*, Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos-Diputación Provincial, 1981, pp. 108-134.

“coletinas”)³- de barrios a extramuros de la ciudad, el de Santa Isabel encontró asentamiento en la que fue plaza mayor de la urbe hasta finales del siglo XVIII (actual plaza Duquesa de Parcent), junto a los inmuebles de los poderes principales, a saber, las casas consistoriales, el cuartel de las milicias provinciales, la colegiata de Santa María de la Encarnación la Mayor, el hospital de la Caridad y los restos de la antigua alcazaba musulmana⁴.

Figura 1

Vista del convento de Santa Isabel de los Ángeles en la actual plaza Duquesa de Parcent de Ronda



Fotografía del autor

Una ubicación estratégica de cara a acaparar no solo un mayor clientelismo, sino también una presencia religiosa entre aquellas familias que podían aportar jugosas donaciones y novicias de alta alcurnia. Amén de constituirse, en su frente edilicio, como telón de fondo para las numerosas celebraciones y actos públicos, civiles y religiosos, practicados en la plaza, sin perder ni un ápice de sereno aislamiento ante el paisaje bucólico que facilita su localización en la cortadura del tajo. La fundación tuvo lugar en mayo de 1542, cuando el matrimonio formado por el regidor Luis de Oropesa y Catalina Triviño, ante la imposibilidad de tener

³ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: “Las órdenes religiosas en la Ronda de la Edad Moderna. Implantación, proselitismo y testimonios iconográficos”, *Isla de Arriarán*, XXXIII, 2009, pp. 31-73.

⁴ MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora: *Ronda: arquitectura y urbanismo*, Málaga, Caja de Ahorros de Ronda-Universidad, 1987, pp. 123-125.

descendencia, facilitaron sus casas y otros inmuebles adyacentes adquiridos por compra directa para instaurar el convento de clarisas. Sin obviar, la buena cantidad de posesiones rurales y urbanas dejadas en renta a través de mandas testamentarias, del todo imprescindibles para el mantenimiento de la comunidad⁵.

Las primeras moradoras, un total de ocho, provenían de los conventos de Santa Inés de Sevilla y Écija⁶; un número exiguo de inicio que iría aumentando progresivamente hasta que, en el siglo XVII, superó con creces la centena de componentes. Entre ellas, sor Isabel de Avellaneda y sor María de la Concepción Martín Jiménez, quienes, al calor del surgimiento generalizado de una corriente de religiosas místicas de honda espiritualidad, lograron que sus virtudes taumatúrgicas resonaran más allá de los muros de la clausura. De hecho, y tras los trámites emprendidos por las autoridades religiosas oportunas, lograron ambas alcanzar el grado de venerables, sin obtener el mismo éxito con el intento último de beatificación.

Respecto al desarrollo histórico del convento ha estado marcado a lo largo de los siglos por el componente humano interno; monjas de velo negro, novicias y legas, que, más allá del discurrir cotidiano en la clausura, fueron portadoras de dotes más o menos suculentas esenciales para el sustento económico, del mismo modo que para los ensanches, reformas y aderezo artístico de las diferentes estancias del inmueble⁷. También por las relaciones con el exterior, a través de conciertos y pleitos con corporaciones y particulares, el trato con hermandades como la de la Vera Cruz, Virgen de la Cabeza y Santísimo Sacramento, y los vínculos más comunes con otras casas de la ciudad principalmente de la orden franciscana. Todo ello, se alteró en el siglo XIX con acontecimientos del calibre de la Guerra de la Independencia (donde le fueron requisadas piezas de plata por el gobierno francés) y las medidas desamortizadoras (sobre todo agresivas con el clero regular masculino)⁸, así como en el siglo XX con la Guerra Civil, verdadero desastre para el conjunto conventual al afectar a la estructura arquitectónica y hacer desaparecer casi por completo el patrimonio escultórico y pictórico⁹.

⁵ DOMÍNGUEZ APARICIO, Jesús: “El archivo del monasterio de MM. Clarisas de Santa Isabel de los Ángeles de Ronda (Málaga)”, *Archivo Ibero-Americano*, tomo LIV, 213-214, 1994, pp. 141-154; (A)rchivo del (C)onvento de (S)anta (I)sabel de (R)onda (ACSIR): *Testamento de Luis de Oropesa*, 1541, fol. 1v.

⁶ ACSIR: *Libro de la fundación del convento* (Ms), fols. 2v, 5r-5v.

⁷ SILES GUERRERO, Francisco y JIMÉNEZ PULIDO, Manuel: “*Arca trium clavium*: patrimonio, administración y economía en los conventos de monjas clarisas de Andalucía. El caso de Santa Isabel de Ronda”, en M. Peláez del Rosal (dir.), *Congreso internacional: las clarisas, ocho siglos de vida religiosa y cultural*, Córdoba, AHEF, 2014, pp. 645-667.

⁸ AGUADO SANTOS, Julia: “Desamortización eclesiástica de fincas urbanas de Ronda y Antequera”, *Gibraltar*, 28, 1976, pp. 57-70.

⁹ BURGOS OMS, Antonio de: *Monumentos artísticos de Ronda y Antequera, después del periodo marxista*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1940.

2. Evolución arquitectónica entre los siglos XVI y XVIII

Un extenso terreno de más de tres mil metros cuadrados ofrece cabida desde siglos atrás a un convento, cuyas estancias se articulan –como es habitual– alrededor de un claustro porticado del siglo XVI, del que solo se conservan dos pandas originales. Dependencias que cubren las necesidades de este verdadero microcosmos al integrar espacios como el refectorio, cocina, sala de labor, lavandería, dormitorio, celdas, ropería, biblioteca, hospedería, torno, locutorio, huerto, jardín y cementerio¹⁰. Una de las crujías, correspondiente al frontis delantero abierto a la plaza, se ocupa casi en su total recorrido por la iglesia conventual, la cual sobresale impetuosa sobre otros espacios anexos, esto es, el atrio, la torre campanario, la hospedería y la casa de la asistenta. Qué duda cabe que un mejor conocimiento de la evolución arquitectónica de la capilla mayor pasa, de manera irremediable, por asumir las fases constructivas del templo.

A pesar de los escasos datos conservados al respecto, entendemos que la primera iglesia existente a partir de la fundación conventual era de muy estrechas dimensiones. Así se atestigua poco tiempo después, en 1563, cuando se produjo un intercambio de viviendas entre la comunidad clarisa¹¹, encabezada por la abadesa Isabel de San Francisco, y el matrimonio noble formado por Luis Caballero y Ana Durán, con el fin de facilitar su ensanchamiento. No obstante, esto no debe confundirnos a la hora de fijar, desde un primer momento, la ubicación del templo en un mismo lugar, cuya orientación tampoco variaría a tenor de las estancias ya definidas para entonces a su alrededor. Con vistas a acometer en aquellos momentos la ampliación de la iglesia resultó necesario acaparar asimismo el espacio reservado para uno de los flancos porticados del claustro. Ante el desconocimiento exacto de la fecha de realización de este último, quedaría por dilucidar si se derribó o no llegó a construirse.

Entre los únicos testimonios artísticos de la iglesia, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVI, de los que hemos recibido alguna referencia, encontramos la armadura mudéjar –de tirantes calados y almizate con trazado de lacerías polícromas– que se desplegó en la cubierta de la nave eclesiástica¹² (fig. 2). Una obra totalmente desmontada y destruida a

¹⁰ BORROMEIO, Carlos (1577): *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos (introducción, traducción y notas de Bulmano Reyes Coria)*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1985, pp. 93-94 y 101; RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: “Sacra librería. La biblioteca del monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda”, *Isla de Arriarán*, XXI, 2003, pp. 293-313.

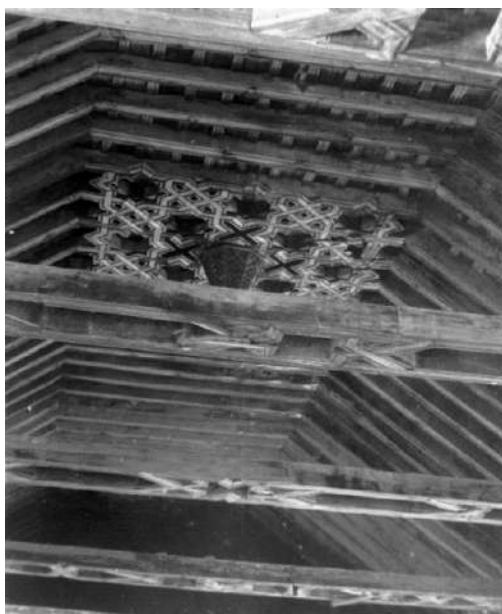
¹¹ Dichas casas fueron dejadas en herencia por Gregorio de Herrera a sus tres hijas Juana, Francisca e Isabel, todas ellas monjas en el convento rondeño, poseedor de tales bienes desde que allí ingresaran.

¹² RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: “El arte mudéjar en la Málaga occidental: armaduras mudéjares en Ronda”, en C. González Román y E. Arcos von Haartman (coords.), *Carpintería de armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*, Málaga, Universidad, 2012, pp. 171-202.

mediados del siglo XX por los graves deterioros que presentaba, pero de las que han quedado imágenes fotográficas del tramo al descubierto dispuesto en el coro alto. Y es que dicha armadura ocupaba, además del coro, el actual espacio congregacional, si bien no tuvo extensión a la definitiva capilla mayor abierta con posterioridad, como comprobaremos a continuación. Es más, el reaprovechamiento estructural propio de la arquitectura barroca llevó a mantenerla a modo de refuerzo en las obras del siglo XVIII, oculta bajo la nueva bóveda de yeserías de aristas con lunetos y decoración de baquetones mixtilíneos, centrados en pinjantes de mocárabes que recuerdan la primitiva cubrición (fig. 3).

Figura 2

Armadura mudéjar (siglo XVI) existente en el coro alto de la iglesia, hacia 1941



Archivo de la Diputación Provincial de Málaga, Legado Temboury, reg. 5635b

El siglo XVII será determinante para configurar el alcance y distribución prácticamente final tanto del convento como de su iglesia, quizás condicionado por el grave deterioro de alguna de sus partes y el incremento sustancial del número de religiosas. Respecto a la ampliación del perímetro del complejo conventual la década de los años 60 jugó un papel crucial, en virtud de la adquisición de varias casas adheridas a la muralla de la ciudad y la donación, por parte del cabildo municipal, de una rinconada o plazoleta que poseía un muy reducido uso público. Este movimiento se vería completado en 1735 con la cesión del mirador de la carnicería –por las filtraciones de agua y ruido que allí se generaban– y, en 1775, con la compra de un colgadizo que era utilizado de escombrera¹³.

¹³ ACSIR, leg. 29, *Cesión al convento del mirador de la carnicería*, 1735, fols. 1r-4r y leg. 15, *Casas propias de este convento contiguas a la pescadería, por dación que de sitio le hizo a esta ciudad a censo*, fols. 2r-4r.

Figura 3
Bóveda de aristas con lunetos que cubre el espacio congregacional de la iglesia
(siglo XVIII)



Fotografía del autor

Por su parte, la iglesia incorporó en 1658 un pequeño cubículo arquitectónico a la zona del coro a cambio de la exoneración de un censo gravado sobre el hospital de San Cosme y San Damián¹⁴. Con todo, la intervención que más nos interesa es la hechura y labrado de la capilla mayor, cuestión que iba a suponer un considerable ensanche del templo en cuanto a su extensión. Tanto es así, que el antiguo presbiterio quedaría integrado en el espacio congregacional y se añadiría en el lado sur una nueva cabecera de planta cuadrangular. Los documentos de la época¹⁵ señalan que la iniciativa se llevó a efecto en el periodo de tiempo comprendido entre 1610 y 1615, a tenor de las disposiciones marcadas por las abadesas sor Ana de Carvajal y sor Juliana Carrillo. Para poder realizar la nueva obra fue precisa la adquisición de una pequeña propiedad al noble Gaspar Vázquez de Mondragón.

Pues bien, he aquí que un relevante pleito emprendido a mediados del siglo XVII nos traslada las claves para entender mejor el asunto. Este litigio, en el que se ponía en tela de juicio el derecho del patronato de la capilla mayor, enfrentó directamente a la comunidad clarisa con un pariente lejano de la fundadora y patrona original del convento, Catalina Triviño. Nos estamos refiriendo al noble Francisco Vázquez de Mondragón. Perteneciente

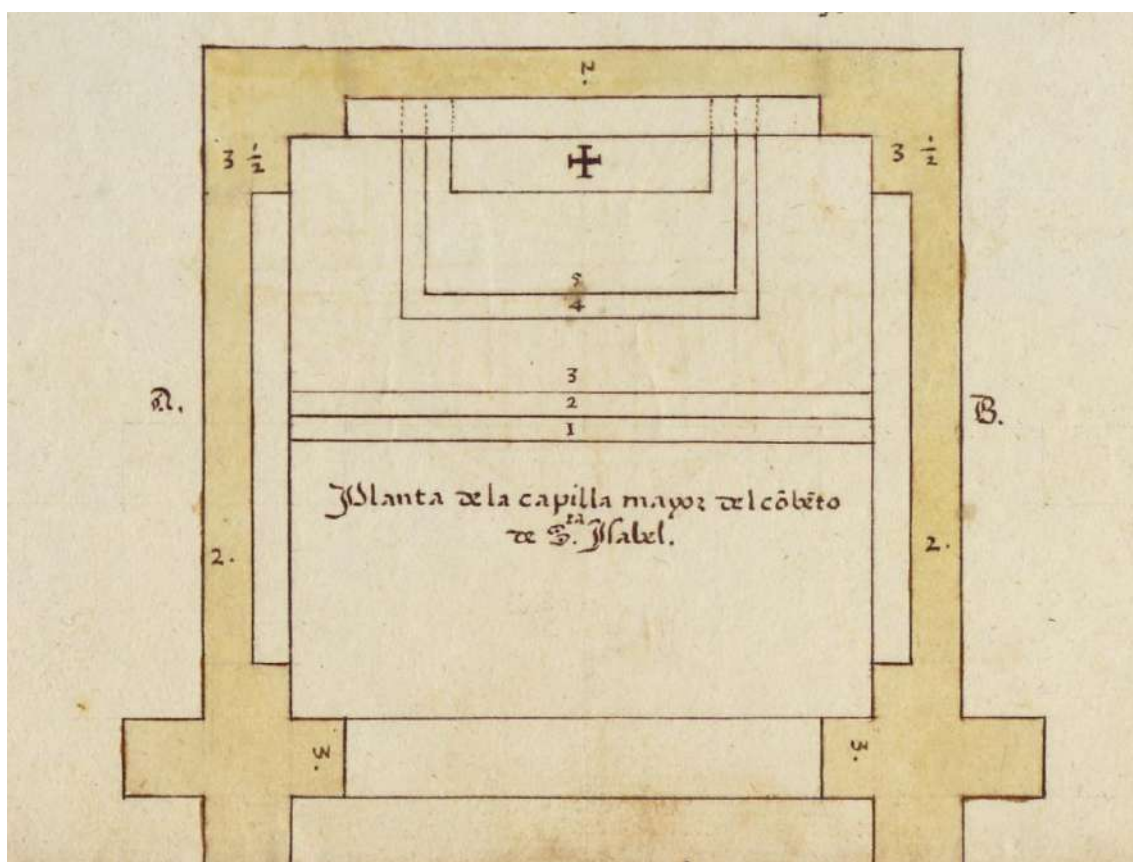
¹⁴ ACSIR, leg. s/n, *Censo de las casas del coro bajo*, 1658, fol. 2r.

¹⁵ ACSIR, leg. s/n, *Pleito de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de Ronda*, 1654-1655, fol. 20v.

al entronque de las casas Valenzuela y Mondragón, de la cual Francisco era el hijo mayor del mencionado Gaspar Vázquez de Mondragón, a la sazón capitán de caballería que participó en la guerra de Cataluña y estuvo cautivo en Argel¹⁶. Aunque las disputas venían de un tiempo atrás (se nombra a otros litigantes como Juan Vázquez, García Benítez de Jerez y Gaspar Díaz de Mondragón), el pleito no se resolvió sin embargo hasta 1655. En el fondo de todo, se hallaban las reticencias de las religiosas a aceptar por patrono de la capilla a Francisco Vázquez, tal como éste creía que era su derecho¹⁷.

Figura 4

Planta de la primitiva capilla mayor del templo conventual (h. 1610-1615)



Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda

Como en todo proceso de este tipo, estuvieron implicadas autoridades de la provincia franciscana y civiles de la ciudad, ofreciendo paso desde abril de 1654 a las correspondientes alegaciones. La abadesa y monjas de Santa Isabel declararon entonces, mediante carta, que

¹⁶ MORETI, Juan José (1867): *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Ronda*, Málaga, Fundación Unicaja, 1993, p. 847; GARCÍA GARRIDO, Sebastián: *El diseño heráldico como lenguaje visual. Heráldica nobiliaria de la ciudad de Ronda*, Málaga, Universidad, 1998, pp. 305-318.

¹⁷ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: *El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda. Historia y arte de una clausura franciscana*, Ronda, Editorial La Serranía, 2006, pp. 109-113.

de los tres mil ducados aportados en la primitiva fundación conventual no quedaba ningún beneficio. De hecho, todavía continuaban sustentando de manera gratuita, y sin corresponderles, a las monjas provenientes de dicha familia, a costa de las dotes de las restantes religiosas. Es decir, que el trasfondo del asunto era de tipo económico y radicaba, según la comunidad clarisa, en la continuidad del aprovechamiento del patronato sin aportar ninguna cuantía monetaria. Para afianzar su posición, las religiosas aseguraron que los últimos miembros de la familia antes nombrados no actuaron nunca en calidad de patronos y, en consecuencia, no eran portadores de las llaves del sagrario ni fueron enterrados en la capilla mayor.

Prueba de lo que argumentaban fue que, al no conocerse propietario alguno de estas sepulturas, llegaron a pregonar públicamente hasta en dos ocasiones la plaza vacante. Al no aparecer nadie que se hiciera cargo, la comunidad tuvo que hacer un desembolso de dieciséis mil ducados con vistas a rematar el labrado de la capilla, sin incluir en esta cantidad ornamentos tan costosos como la lámpara de plata, custodia, sagrario, cálices, candeleros, cruces, ternos y frontales necesarios. Es decir, que la familia Vázquez de Mondragón estaba desentendida ya para entonces del patronato de la capilla mayor. No olvidaban tampoco el precio excesivo de setenta ducados que había exigido Gaspar Vázquez de Mondragón por la venta del aposento imprescindible para la factura de la capilla mayor, cuando lo normal hubiera sido que se produjese una donación. Aún más significativo, por todo ello, fue que la abadesa sor María de Espinosa, pariente del mismo Gaspar, retirara la silla que poseían en la capilla durante la festividad de santa Clara de Asís de 1624, restringiendo la posesión y disfrute de tan preeminente lugar¹⁸.

Aunque pueda llegar a parecer paradójico la familia Vázquez de Mondragón tuvo como representante en el pleito a uno de los religiosos franciscanos más eruditos de la provincia Bética, fray Blas de Benjumea, quien desempeñaba el cargo de lector de Sagrada Teología en el colegio de San Buenaventura de Sevilla. Por su parte, y sin renunciar al apoyo de los procuradores franciscanos, las religiosas de Santa Isabel se decantaron en su defensa por el licenciado, jurisconsulto y anticuario rondeño Macario Fariñas del Corral, desde luego una persona de un enorme prestigio en su campo y de toda confianza al tener su residencia justo al lado del convento¹⁹. En contra de lo esgrimido por las religiosas, Francisco Vázquez

¹⁸ ACSIR, leg. s/n, *Testimonio en relación del pleito seguido por don Francisco Vázquez de Mondragón contra el convento de las monjas de Santa Clara de esta ciudad, sobre el derecho al patronato a la capilla mayor y enterramiento en la iglesia de dicho monasterio*, 1655, fol. 1r.

¹⁹ FARÍÑAS DEL CORRAL, Macario: *Antigüedades de Ronda (edición, estudio y transcripción de Rafael Valentín López Flores y Sergio Ramírez González)*, Málaga, Ediciones Pinsapar, 2014, pp. 23-42.

de Mondragón defendió que poseía todas las potestades del patronato en lo relativo a derechos de sepultura, posesión de las llaves del sagrario y otros actos honoríficos de diferente índole. A su parecer, la propiedad de la capilla se adjudicó a los fundadores sin limitación alguna, hasta el punto que llegaron a disfrutarla todos los herederos por línea familiar.

La rueda para interrogar a testigos resultó fundamental en aras de resolver el asunto. Corría el mes de septiembre de 1654, cuando se tomó testimonio a personas cercanas al caso, con el propósito de probar el parentesco entre Francisco y Catalina Triviño, amén de otros vínculos entre la institución religiosa y la familia. Aquello que en un principio prometía un feliz horizonte para el aristócrata, acabó volviéndose en contra como demuestran las declaraciones de los oficiales de carpintería y albañilería que trabajaron a principios del siglo XVII en la construcción de la capilla mayor. Al ser preguntados acerca de la remuneración económica por su trabajo respondieron que todos los gastos habían sido asumidos íntegramente por el convento de Santa Isabel. El 16 de enero de 1655 el definidor de la provincia, fray Rodrigo Vallejo, dictaba sentencia a favor de la comunidad clarisa rondeña, ante los testigos de ambas partes.

De esta manera, a principios del siglo XVII quedaba cerrada la estructura arquitectónica y espacio general de la iglesia, tal como ha llegado hasta el momento presente. Un templo que parte del modelo de iglesia de cajón propio de la etapa de transición de los Reyes Católicos, el cual entroncaría con los templos de predicación auspiciados tiempo atrás por las órdenes franciscana y dominica. En otras palabras, un inmueble religioso caracterizado por presentar una única nave rectangular y con unas dimensiones medianas adaptadas a las proporciones humanas y a su condición eminentemente pragmática. Se trata, por tanto, de un espacio unitario que, junto a la cabecera y capilla mayor, plana y elevada sobre gradas, permite facilitar la visión y audición que se tiene desde la nave congregacional. La principal distinción respecto a aquel esquema de nave de cajón radica en la ausencia de capillas abiertas laterales, sustituidas en el caso de la iglesia conventual rondeña por altares y hornacinas parietales. Ni que decir tiene, que el desplazamiento de la entrada al lateral mayor del rectángulo deriva de la colocación en la zona de los pies de un coro alto y bajo de enorme amplitud, preparado para albergar la elevada cantidad de monjas que integraban la comunidad tiempo atrás.

Hasta hace escaso tiempo no se tenían datos específicos sobre la conformación de la capilla mayor erigida a principios del siglo XVII. Sin embargo, el descubrimiento de los planos de planta y alzado en el archivo histórico de la Real Maestranza de Caballería de

Ronda²⁰, no solo abren un nuevo horizonte en la investigación, sino que también complementan el estudio sobre los documentos existentes al respecto y proporcionan una fuente imprescindible para conocer la evolución artística de este espacio con el transcurrir de los siglos. Se trata de planos independientes que no están asociados al expediente de construcción y de los que conocemos su identificación a partir de las inscripciones que presenta, en una grafía propia del momento en que fechamos las obras. En el interior de la planta indica el lugar e institución a la que pertenecía, “planta de la capilla mayor del convento de Santa Isabel”, en tanto en el alzado concreta los puntos exactos escogidos para realizar la sección: “montea que corta la planta a plomo por la línea que se tirare desde A hasta B”. Lógicamente se añade también la regleta de la escala medida en pies y aplicada, sobre todo, a marcar la anchura de los muros, la cual oscila entre los dos y los tres pies y medio. Por desgracia, no existe señal alguna que haga referencia al autor de los planos y las trazas de la capilla mayor (fig. 4).

Lo primero a tener en cuenta a partir de la información transmitida por los planos es el planteamiento arquitectónico. Un espacio que, tomando los principios clasicistas, aboga por la centralidad en pos de la integración de dos figuras geométricas básicas, el cuadrado y el círculo, de enorme trascendencia humanista y repercusión simbólica religiosa. En efecto, la relevancia capital de la capilla mayor dentro del templo queda significada por el carácter celestial de la cúpula semiesférica, aquel macrocosmos donde imperan los trazos curvos. En consecuencia, se parte de lo cuadrado en la base para llegar a lo circular en la cúpula, utilizando como transición las pechinas. Las distintas tonalidades de color utilizados en los planos distinguen, por un lado, y en color amarillo, la sección de los muros en horizontal y vertical, mientras que los paramentos se definen en marrón parduzco y los elementos decorativos en el blanco del mismo papel.

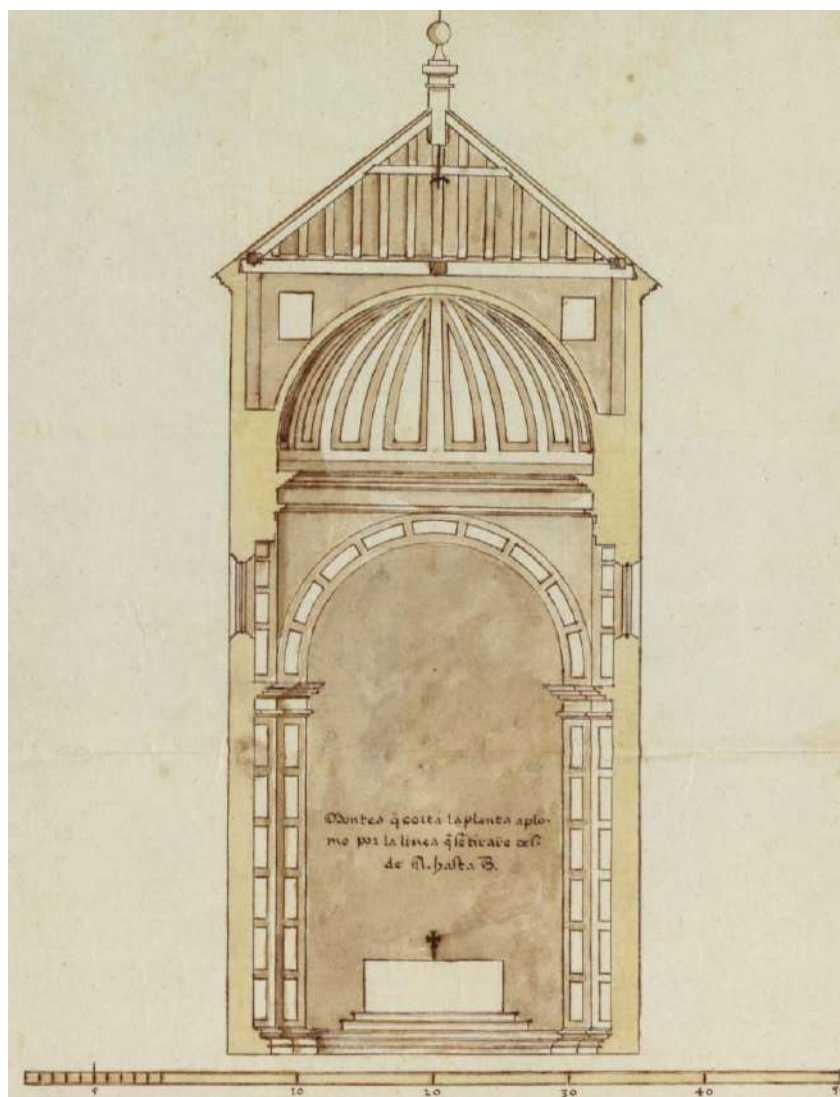
En líneas generales, una capilla mayor de corte sobrio, austero y desornamentado acorde a la trascendencia manierista derivada de la arquitectura herreriana y escorialense, y de reminiscencias serlianias, con una continuidad significativa en España en el primer barroco de las décadas iniciales del siglo XVII. El anónimo autor de las trazas dividió la planta en dos partes iguales a nivel del pavimento, mediante la colocación de unas gradas, en concreto tres, que cubrían la superficie a todo lo ancho en la parte central. Algo que tendría su continuidad hacia la zona del testero frontal con la suma de otras dos gradas restringidas al perímetro rectangular del altar. Si la definición de la capilla está determinada por el paso de lo

²⁰ (A)rchivo de la (R)eal (M)aestranza de (C)aballería de (R)onda (ARMCR), Fondo archivos privados, Colección Aguilera, serie Convento de Santa Isabel, leg. 817-C5.

cuadrangular a lo circular mediante el enlace de las pechinas, llegamos a comprender que cada uno de los lados presente un gran arco fajón de medio punto, con pilastras toscanas articuladas en los ángulos. Esto es, un arco abierto al espacio congregacional (arco triunfal), dos laterales con lunetos para suministrar luz y uno frontal con el altar, donde probablemente se ubicaría un retablo (fig. 5).

Figura 5

Sección en alzado de la antigua capilla mayor del templo conventual (h. 1610-1615)



Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda

Llama la atención el ornato de los fustes de las pilastras y las roscas de los arcos, en realidad un sencillo almohadillado rústico de piezas rectangulares que se adaptan a la forma de las superficies. Sobre los arcos y pechinas lisas un entablamento con friso simple y corrido, y cornisa de molduras de perfil mixtilíneo, sirven de asiento a la cúpula semiesférica

organizada a través de nervios radiales y plementos triangulares con resaltes internos que repiten las formas. Por lo demás, el plano de sección en alzado deja percibir en el remate superior la cubierta de parhilera, los huecos que actúan de respiraderos y el pináculo con bola que corona el conjunto. En todo caso, la altura desplegada por la capilla mayor sería considerablemente superior a la de la nave congregacional²¹.

La capilla mayor del convento de Santa Isabel debió mantenerse de esta manera hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando la iglesia experimenta una transformación estética interna, y ya definitiva, para adaptarla a los nuevos gustos de la época. Sin apenas modificar la estructura, se genera una nueva envoltura superficial donde la integración de las artes hace fusionar las yeserías, retablos, pinturas y esculturas, bajo una intensa red decorativa. No obstante, pensamos que la capilla mayor respetó el armazón fundamental de principios del siglo XVII, tanto en la forma como en las dimensiones. En efecto, puede comprobarse la similar articulación de las pilastras, el análogo despliegue de los cuatro arcos torales de medio punto, la coincidencia de los dos vanos laterales y la correspondencia de pechinas, aro de asiento y cúpula semiesférica²² (fig. 6).

Aun así, la impronta es radicalmente opuesta a la anterior, por cuanto se pasa de la sobriedad manierista a la suntuosidad barroca por medio de una recargada ornamentación. En tonos blancos y grisáceos tiene continuidad un entablamento desde el resto de la nave y hacia la capilla, del que se suspenden reducidas colgaduras en yeso que engalanan el espacio. Nada que ver con el segundo cuerpo en altura a nivel de los tímpanos laterales y las pechinas, donde las yeserías esbozan una trama de carnosos elementos vegetales. Especialmente las pechinas organizadas alrededor de los retratos de los cuatro pontífices franciscanos, que, en forma de medallones ovales, se alzan sobre expresivas cabezas de querubines. Enmarcando tales retratos, una corona de laurel introduce un signo de glorificación cristiano-humanista en honor de los pontífices, en su condición de *uomini famosi* para la orden franciscana. Alrededor de las pinturas se disponen una serie de tallos enroscados, floraciones de acanto, racimos de fruta, volutas y plumas, completando el paramento de las pechinas con un carácter eminentemente aéreo.

Tres aros concéntricos ajustan la base de la cúpula y la aderezan con dos molduras lisas en los extremos y una central dotada de formas vegetales entrelazadas. Por su parte, la superficie de la bóveda semiesférica tiene como núcleo una macolla central, en virtud de la cual surgen, desde floraciones de acanto, ocho pseudo-columnas salomónicas con capiteles compuestos. De este modo, en los plementos tienen cabida medallones circulares con

²¹ ARMCR: Fondo archivos privados, Colección Aguilera, serie Convento de Santa Isabel, leg. 817-C5.

²² RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: *El monasterio de clarisas...*, op.cit., pp. 211-212.

símbolos franciscanos y bustos de destacados personajes religiosos, sostenidos todos por *puttis* entre voluminosos acantos²³. Los limitados restos pictóricos conservados en las yeserías indican su prístino carácter policromado con tonalidades fuertes y primarias como el azul, rojo y amarillo, de ahí que pueda conjeturarse acerca del aspecto sugestivo y deslumbrante que ofreció en su día.

Figura 6

Cúpula de la capilla mayor con el programa iconográfico y decorativo franciscano (siglo XVIII)



Fotografía del autor

3. Programa iconográfico

Un enorme interés suscita asimismo el programa y discurso iconográfico de cariz franciscano generado en torno al nuevo ornato dieciochesco de la capilla mayor, desde luego la zona más suntuosamente elaborada de todo el conjunto en su papel de marco y escenario de la función religiosa. La cúpula semiesférica, un verdadero cielo místico seráfico, descansa

23 MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora: *op. cit.*, p. 275.

sobre cuatro pechinas que contienen, ciertamente idealizadas, las efigies de los pontífices franciscanos de mayor celebridad. En realidad, cuatro pinturas sobre lienzos encastradas en marcos de yeserías, cuyo deficiente estado de conservación ha dificultado, en parte, las tareas de identificación. Todas las obras poseen, pese a estar un tanto desdibujadas, inscripciones con los nombres de los personajes a los que corresponden²⁴.

Con todo, una simple observación permite constatar la buena calidad de estos cuatro lienzos. El primero de ellos, en su sucesión cronológica, corresponde a Nicolás IV (papa entre 1288 y 1292), esto es, el antiguo ministro general de la orden franciscana fray Girolamo d'Ascoli, cuyos escasos años al frente de la Iglesia no le impidieron llevar a cabo una ingente labor en cuanto a la difusión de la universidad como institución educadora y cuna del saber, dentro y fuera de Italia²⁵. Este pontífice aparece definido en la pintura con tiara y manto verde, guantes rojos, cruz pectoral y un rostro de hombre maduro, en el que se distingue una incipiente calvicie. Su actitud es la de bendecir con la mano derecha, en tanto sostiene con la izquierda la cruz pontifical.

Le sigue, en su evolución temporal, Alejandro V (desde 1409 a 1410), quien destacó esencialmente en el Cisma de Occidente por su condición de antipapa. El conocido cardenal Pedro Filarque, natural de la isla de Candía, llegó a ser obispo de Plasencia y Vicenza, y arzobispo de Milán²⁶. Caracterizado por su espíritu de caridad y pobreza, este religioso franciscano promulgó una bula el 20 de diciembre de 1409 con la intención de contener la expansión de las tesis de Wiclef, secundadas por Juan de Huss en Bohemia. En la pintura de la pechina, se muestra portando guantes rojos, amén de la tiara y capa pluvial sujeta con fíbula dorada. Su disposición es la de sostener la vara pontifical con la mano izquierda y verificar el ademán con la derecha a modo de bendición griega. De rostro severo y duro, resuelto en función de facciones aguileñas y tonalidades pálidas, el elemental tratamiento naturalista induce al pintor a marcar los prominentes pómulos de la figura y los pliegues de la piel.

Por su parte, Sixto IV (Francesco della Rovere) prolongó su estancia en el Vaticano desde 1471 a 1484, sobresaliendo en este tiempo por su tenaz vocación humanista en beneficio de las artes y las letras de Roma, además de su defensa de la religión mediante el envío de misioneros a distintos puntos del continente²⁷. Dicho pontífice se muestra en la representación pictórica portando tiara y capa blanca, a la vez que ostenta la cruz pontifical

²⁴ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: "El monasterio de clarisas de Santa Isabel de Ronda: aproximación a su iconografía y patrimonio artístico", en M. Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía, VI Curso de verano san Francisco en la historia, arte y cultura española e iberoamericana*, Córdoba, Cajasur, 2002, pp. 93-118.

²⁵ BLASCO, Eduardo: *Glorias del pontificado. Estudio histórico sobre la institución pontificia*, tomo III, Barcelona, Editorial Católica, 1887, pp. 146-149.

²⁶ *Ibidem*, pp. 294-295.

²⁷ *Ibidem*, p. 378.

en la mano derecha y mantiene un libro en la izquierda que separa con su dedo índice, reflejando con ello el momento en que parece dejar de leer para posar, con vistas al pertinente retrato. Del mismo modo, la presencia del libro como atributo de Sixto IV hace referencia al importante apoyo que ofreció a las letras en la Roma de su tiempo, recordándose al respecto el célebre fresco de Meloso da Forlì (1477) que lo muestra nombrando a Bartolomeo Platina prefecto de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Su rostro refleja un personaje de mediana edad, con abundante cabello y afable expresión (fig. 7).

Figura 7

Representación pictórica del pontífice *Sixto IV* en una de las pechinas de la cúpula (siglo XVIII)



Fotografía del autor

Por último, el ciclo papal incorpora la figura del franciscano Félix Peretti, conocido en su etapa papal como Sixto V (1585-1590). Amigo de la justicia y de los indigentes, Sixto V continuó la línea del anteriormente mencionado, elevando a Roma al rango de capital europea y ciudad santa mediante la realización de profundos cambios urbanísticos y arquitectónicos, que significan el triunfo del urbanismo moderno y la definitiva conversión

de Roma en capital del orbe cristiano²⁸. A semejanza de los restantes, el retratado luce capa y tiara exornada con ornamentos dorados y su aspecto de senectud se refleja en el rostro arrugado y la barba y cabellos blancos. De nuevo, su actitud –creando, por tanto, un modelo estereotipado– es la de mantener con la mano izquierda la cruz pontificia y asir con la derecha un libro que separa y mantiene en una determinada página, introduciendo el dedo índice. Las diademas que ciñen las respectivas tiaras de los pontífices revelan cierto detallismo preciosista en la inclusión de elementos de rocalla y la representación de una gran variedad de piedras preciosas en diferentes tonalidades²⁹.

De forma habitual, la iconografía cristiana suele reservar las pechinas de las cúpulas semiesféricas (en cruceros o capillas mayores) a las figuras de los cuatro evangelistas. Sin embargo, en los programas decorativos franciscanos, y de modo puntual en el aquí analizado, se les asignan otros espacios diferentes dentro de la misma bóveda, interrelacionándolos, a su vez, con cada uno de los papas franciscanos. La diferencia entre los dos grupos de personajes es claramente de tipo formal, por cuanto los pontífices son representados en pinturas al óleo, mientras los artífices de los *Evangelios* se efigian mediante relieves de yeserías convenientemente policromados. En estos últimos medallones se sugieren, además, los “seres vivientes” asociados a cada uno de ellos, es decir, el águila, el toro, el león y el ángel en correspondencia con san Juan, san Lucas, san Marcos y san Mateo, respectivamente.

La simbólica relación entre los personajes establece la analogía de san Juan, discípulo predilecto de Jesucristo y fiel acompañante de la Virgen, con el papa Sixto IV. San Marcos, primo de Bernabé, evangelizador de Egipto e intérprete de Pedro, se une emblemáticamente a Nicolás IV. San Lucas, “el querido médico” del que habla Pablo en *Colonenses*, autor del tercer Evangelio y seguidor del apóstol Pablo, está en concordancia con Sixto V; y san Mateo, apóstol judeocristiano y testigo ocular de los distintos hechos que acaecieron a Jesús, permanece ligado a la figura de Alejandro V.

Si de los ocho huecos que dividen formalmente la bóveda del presbiterio, cuatro de ellos acogen las representaciones de los evangelistas, otros tantos se reservan al lenguaje emblemático. De esta manera, uno de los medallones representa el motivo de la regla clariana con el brazo de santa Clara sosteniendo el ostensorio, componiéndose así la imagen, casi jeroglífica, que siempre la ha identificado (fig. 8). El origen de esta insignia proviene de aquel

²⁸ *Ibidem*, tomo IV, pp. 138-140; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: “Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la iglesia del antiguo convento de los Ángeles, en Málaga”, en M. Peláez del Rosal (dir.), *El franciscanismo en Andalucía, III Curso de verano san Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz*, Córdoba, Cajasur, 1999, p. 256.

²⁹ RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio: *El monasterio de clarisas...*, op.cit., pp. 223-236.

significativo episodio de su biografía, cuando en 1241 Clara hubo de hacer frente en el primer convento de San Damián, en Asís, al ataque de los sarracenos encabezados por Federico II, repeliendo la embestida de manera milagrosa al mostrar una píxide con el Sacramento³⁰.

Continuando con el discurso iconográfico, y en conexión con el motivo precedente, hallamos otro medallón, cuyo protagonista es nuevamente el brazo de santa Clara manteniendo ahora el báculo que la exalta como fundadora y abadesa primada de los conventos de clarisas. En el extremo opuesto, los medallones restantes acogen los dos emblemas franciscanos oficiales. Tales insignias poseen un sentido y simbolismo similar, por cuanto se relacionan, a través de la estigmatización en el monte Alvernia, con la elección divina de san Francisco de Asís. En nuestro caso concreto, las cinco llagas sangrantes se muestran plásticamente según la forma acostumbrada, pese a que en esta ocasión las rodea el cordón propio de la orden, aderezado con sus oportunos nudos.

La simbología de los tres nudos reviste una particular importancia, pues refleja las virtudes y votos inherentes a los religiosos franciscanos. Asimismo, el cordón revertía sobre el fiel ciertas propiedades protectoras, que encontraban una sana competencia en las facultades intercesoras atribuidas a la correa agustina, el rosario dominico y el escapulario carmelitano. En función de tales intenciones proselitistas, las cofradías de los *cordeliers* canalizaron la difusión de este símbolo franciscano, el cual tendría como finalidad suprema la adhesión incondicional de nuevos adeptos. El medallón restante exhibe los brazos cruzados de Jesucristo y san Francisco de Asís surgiendo de las nubes y sirviendo, a la vez, de base a una cruz latina (fig. 9). Bajo estos motivos se dispone una calavera humana que simboliza el pecado y la muerte, sobre la cual triunfa el franciscanismo y la resurrección divina de Jesucristo³¹. De esta manera, se marcan en la bóveda dos claros registros temáticos, a saber, uno primero que asocia a cuatro pontífices con los evangelistas, y otro segundo con la apoteosis franciscana en confluencia con el núcleo eucarístico del presbiterio, ejemplificado en la destacada figura de la fundadora santa Clara de Asís y los emblemas reglados de la orden franciscana.

En los muros laterales de la capilla mayor se exponía un conjunto de cuatro lienzos encastrados en marcos de yesería (segunda mitad del siglo XVIII), dedicados a la concepción y nacimiento de Jesucristo; en otras palabras, cuatro pinturas relativas a los misterios gozosos. No puede olvidarse que los temas relacionados con el Niño Jesús, su nacimiento e infancia,

³⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Iconografía franciscana en España y América", en AA.VV., *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, p. 135; OMAECHEVARRÍA, Ignacio: *Escritos de Santa Clara (edición bilingüe)*, Madrid, BAC, 1970, pp. 71, 75.

³¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 100-104.

encontraron un fuerte apoyo y difusión en los escritos franciscanos de la Edad Media, en particular los de san Buenaventura, quien revivió las historias de Jesucristo que emocionaban al fiel. Sin obviar, en ningún momento, el hecho de que este mismo ciclo temático ya apareciera entre los frescos que realizase Giotto di Bondone a finales del siglo XIII para la Basílica Superior de Asís. De los cuatro lienzos originarios de la capilla mayor únicamente quedan dos de ellos en la actualidad, si bien la temática incorporada a los restantes huecos ha podido deducirse merced a la evidente sucesión iconográfica del conjunto.

Figuras 8 y 9

Medallones con los emblemas de *Santa Clara portando el ostensorio* y *Brazos de Jesucristo y San Francisco* en la cúpula de la capilla mayor (siglo XVIII)



Fotografías del autor

La primera de las pinturas conservada representa la *Visitación de la Virgen a su prima santa Isabel*. Conforme a los modelos iconográficos difundidos por toda Europa³², también la obra del templo rondeño muestra a las primas abrazándose y en posición de reverente genuflexión. La imagen de María queda más resaltada que la de Isabel debido al llamativo colorido de las vestimentas –rojas y azules– y la incidencia de la luz sobre el rostro de la figura. En cuanto a los esposos de las protagonistas, Zacarías sobresale por su atavío, especialmente el manto rojo, el gorro de ala estrecha y la prominente barba, en tanto que José deja vislumbrar al fondo su cabeza con sombrero de paja y el bastón de peregrino portado. Ambos observan en silencio, y no sin cierta perplejidad, la conversación de las féminas. Sorprende un tanto la permutada disposición de ambos maridos al verse situados en los extremos que

³² RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien. Nouveau Testament*, tomo II/2, París, Presses Universitaires de France, 1957, pp. 205-210.

no corresponden a sus parejas. El tratamiento tenebrista de la escena queda patentizado en los contrastes lumínicos contextuales, en virtud de la penumbra del atrio de la casa y la luz crepuscular del paisaje de fondo.

Por otro lado, la restante pintura que ha llegado hasta nosotros representa la *Epifanía*, esto es, la adoración del Niño Jesús por aquellos magos venidos de Oriente para conocer de primera mano a quien estaba llamado a ser rey de Judea. Según detallan tanto el *Nuevo Testamento*³³ como los *Evangelios Apócrifos*³⁴, y en menor medida *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, tales reyes fueron guiados hasta Belén por una estrella, así como por las indicaciones de un Herodes que ya planeaba la posterior matanza de los recién nacidos, con el propósito de agasajar al Niño con oro, incienso y mirra³⁵. En la obra de referencia, bajo postulados modélicos barrocos que organiza la escena en una marcada diagonal, se distribuyen una serie de personajes entre perceptibles claroscuros. Por supuesto, el foco lumínico más intenso descansa en la cuna central con la figura del Niño Jesús tendido, mientras se genera un círculo de personajes a su alrededor donde se identifica a la Virgen María y san José –haciendo partícipes del evento al espectador–, dos ancianos sirvientes y los tres Reyes ataviados con ricos paños, pintorescos gorros y exóticas pieles, uno primero de rodillas y otros dos erguidos acercándose al lugar.

Pese a continuar prototipos extraídos de los grabados que circulaban en la época y de otras pinturas maestras del mismo tema, se asume que son representaciones pictóricas de relativa calidad artística, desde luego ejecutadas por un autor diferente al que llevó a efecto los retratos de los pontífices franciscanos. La torpe distribución de los personajes, abocetados y de resolución rígida y estereotipada, revelan claramente las limitaciones del pintor en conceptos básicos de este arte.

Conclusión

Llegados a este punto podemos concluir que nunca una investigación queda del todo cerrada. A pesar de los estudios pormenorizados que se han ejecutado tocantes a la trayectoria histórica y patrimonio artístico del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Ronda, nueva documentación manuscrita y planimétrica ha venido a enriquecer aún más si

³³ *Mateo* II, 1-12.

³⁴ *Protoevangelio de Santiago*, cap. XXI, *Evangelio del Pseudo-Mateo*, cap. XVI, *Evangelio árabe de la Infancia*, cap. VII-VIII y *Evangelio de Taciano*, cap. VIII.

³⁵ GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria, Instituto Ephialte, 1992; GISBERT, Teresa: “Los incas y los Reyes Magos”, *Trazo y Baza*, 7, 1978, pp. 25-37; MÂLE, Émile: *El Gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 229-230.

cabe el conocimiento que se tenía sobre la evolución del inmueble. Hasta el punto que lo aquí analizado sirve a la perfección para plantear una comparativa modélica, y desde luego pedagógica, del antes y el después, a través de la óptica de dos estilos arquitectónicos diferentes. Desde el primer barroco sumido en la trascendencia manierista al barroco castizo más aparente y ornamentado, se crean dos realidades dispuestas en las antípodas aun cuando comparten estructuras básicas y solo transforman la epidermis superficial decorativa. A su vez, es bastante útil a la hora de reflexionar sobre las reformas efectuadas en este tipo de edificaciones, por cuanto iban a venir derivadas no tanto de los deterioros a los que hubieran estado expuestos, sino más bien al renuevo de los gustos estéticos de cada época. En este sentido, habría que llegar a considerar que desde la factura de la primera a la de la segunda capilla mayor pasaron algo más de cien años, tiempo insuficiente, pensamos, para que se hiciera patente un flagrante menoscabo, a no ser que fuera blanco de un incendio o un desastre natural.