

JUAN CORONADO: PINTOR-ARTESANO DEL SIGLO XVIII AL SERVICIO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

I. RASGOS BIOGRAFICOS

De creer a Bolea y Sintas, el historiador más notable de la Catedral malagueña, Juan José Coronado Ruiz, que así es su nombre completo, fue pintor malagueño que trabajó a mediados del siglo XVIII, fundamentalmente en torno al primer templo de la ciudad (1). Son pocas las noticias que hemos podido recoger de este modesto y desconocido pintor-dorador, siendo la mayoría de ellas aportadas por el infatigable Llordén. En realidad, a juzgar por las pocas obras de pintura conocidas de Juan Coronado y, por el contrario, muy abundantes los trabajos artesanales, a veces de poca monta, que realiza en la Santa Iglesia Catedral, fue pintor que se prodigó muy poco, viviendo habitualmente de sus continuas faenas más o menos artísticas, entre las que sobresalió, sin duda alguna, el arte del dorado, del que indiscutiblemente fue un contumaz maestro tal y como aparece en la documentación encontrada por el ya mencionado Llordén (2).

Su vida transcurre en una época oscura y pobre en manifestaciones artísticas para la ciudad de Málaga, principalmente en el campo de la pintura. Es verdad que el siglo XVIII Málaga no puede presentar una nómina de pintores notables como en la centuria anterior. Muerto Diego de la Cerda en el año 1745, el artista más representativo de la centuria dieciochesca, se puede afirmar que la pintura barroca malagueña ha llegado casi a su punto final. Tan solo a través de la corta y poco pretenciosa producción de Juan Coronado, su continuador, se alarga un poco más, aunque ya sin la fuerza y la calidad del artífice anterior. Es evidente que Juan Coronado fue pintor más que mediocre y modesto que hizo de la artesanía artística su casi único «modus vivendi». A excepción de sus trabajos catedralicios, su vida en general y su actividad pictórica en particular nos son casi completamente desconocidas. Su rastro documental se inicia por el momento en el año 1737 cuando aparece como hermano de la Cofradía del Stmo. Sacramento de la parroquia del Sagrario en una reunión «para la elección de Hermanos Mayores y Mayordomos durante el presente año» (3), siendo nombrado para el cargo de Mayordomo a don Juan Coronado «que ya lo ha sido a plena satisfacción». El dato, aunque intrascendente desde una vertiente puramente cultural, sí lo es como orientativo de su activa religiosidad al estar tan vinculado a una de las Cofradías de mayor espiritualidad de la Málaga barroca dieciochesca.

En ese mismo año tiene lugar su casamiento en la mencionada parroquia con María de la

(1) BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Descripción histórica de la Catedral de Málaga*, 1894, p. 250.

(2) LLORDEN, Andrés: *Pintores y Doradores malagueños*, Avila, 1959, págs. 321-325.

(3) Archivo de la Parroquia del Sagrario.

Chica Ruiz, «siendo sus padrinos don Juan de la Chica y doña Francisca Moreno, su mujer». Se manifiesta en el escueto documento que «ambos contrayentes son naturales y vecinos de la ciudad de Málaga» (4), lo que por ahora supone el único dato documental de su raíz malagueña (5). De seguro que por estos años haría amistad con el pintor Diego de la Cerda, con el que tendría muy posiblemente algunas relaciones artísticas dada la influencia que se observa en su obra conocida. No olvidemos que el viejo maestro realizaba por el año 1737 su última gran serie de pintura, precisamente para la iglesia del Sagrario (Apostolado y hechos relativos a la vida de San Pedro) por encargo concreto del que fuera por entonces hermano mayor de la Cofradía del Santísimo Sacramento don José Gil, amigo y colaborador en la Hermandad de Juan Coronado. Indudablemente la aparatosa y notable obra de Diego de la Cerda (muerto en 1745) dejaría honda huella en el joven pintor.

Ya no lo vemos aparecer hasta el año 1756 en que, según Bolea y Sintás, realiza los adornos y cuadros que forman los arcos-retablos donde van encajados los lienzos de la *Asunción* y *Ascensión*, obras de Juan Niño de Guevara (1632-1698), situados en los altares colaterales de la Capilla de Santa Bárbara de la Catedral (6). Suponen un total de 50 pinturas de pequeño formato, ejecutadas con clara intención narrativo-decorativa, que se reparten de la siguiente forma: en el altar de la Asunción se representan escenas históricas de la vida de la Virgen, junto con alegorías marianas (28 pinturas); y en el altar de la Ascensión aparecen hechos de la vida de Jesucristo, junto con dos composiciones florales, dos ángeles con ramas de olivo y una representación de la Eucaristía (22 pinturas). A partir de entonces Juan Coronado se convierte en el artista-restaurador oficial de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, según demostrara ampliamente Llordén, señalando al mismo tiempo dicho autor que «el hecho continuado de trabajar y desarrollar su actividad para el Cabildo catedralicio es revelador de su gran autoridad, y presupone su competencia en el arte, pues para tal cometido se elegía, entre los artífices más aventajados, el de mayor crédito y fama» (7). Así pues, su trabajo, aunque desigual en cuanto a calidad artística, fue intensivo casi ya hasta el final de su vida en torno a la Catedral malagueña, tal y como se descubre en la documentación encontrada.

No obstante, hay que registrar en 1763 su importante trabajo como maestro dorador para la Hermandad de la Oración del Huerto de la ciudad de Málaga, consistente en el dorado completo del «retablo y trono que hay en la Capilla de la Hermandad, así como el comulgatorio de la iglesia del dicho convento del Señor San Francisco de la ciudad de Málaga». El trabajo tuvo que ser de enorme complejidad y gran envergadura artística, a juzgar por su elevado coste, cuya cantidad total ascendía 2.820 reales (8).

Por el año 1767 tuvo que llevar a cabo la ejecución de las pinturas al temple que decoran, a manera de artísticos retablo arquitectónicos, primeramente, la de los dos altares colaterales de la Capilla de la Virgen de los Dolores (en la actualidad denominada del Cristo del Amparo), enmarcando las pinturas de la *Muerte de San Juan de Dios* y *San Francisco Javier expirante*,

(4) Partida reducida de matrimonio. Libro de casamientos y velaciones de la Parroquia del Sagrario desde 1752.

(5) Por el momento los archivos malagueños son remisos en noticias sobre el pintor.

(6) BOLEA Y SINTAS, Miguel: *Op. cit.*, pág. 250.

(7) LLORDEN, *Op. cit.*, pág. 321.

(8) Del mencionado retablo, así como del trono primitivo de la Cofradía de la Oración del Huerto, desgraciadamente no nos ha llegado nada, pues tanto la iglesia como el convento de la Orden de los Religiosos Franciscanos, situado en la plaza de San Luis el Real (en la actualidad es denominada plaza de San Francisco), desapareció durante la Desamortización de Mendizabal en 1836, malvendándose todos sus bienes artísticos.

ambas de Juan Niño de Guevara (1632-1698); e inmediatamente después, las bellas portadas-retablos de los dos altares colaterales de la Capilla de la Virgen del Pilar, decorando a modo de ficticio marco arquitectónico las pinturas de *San Antonio de Padua* y *Aparición de San José con el Niño a Santa Teresa de Jesús*, ejecutadas las dos por Diego de la Cerda (1674-1745). Todas ellas son modelos de ajustadas arquitecturas, concebidas en correctos escorzos y notables calidades plásticas, hasta el punto de crear una visión ilusionadamente «arquitectónica», por sus exactas y precisas luces y sombras, lo que es ostensible de los buenos conocimientos del «tromepe l'oeil» del pintor.

Sus buenos conocimientos en materia de arte le valen a Juan Coronado «ser nombrado el 1 de febrero de 1770 apreciador de los bienes artísticos pertenecientes a la testamentaría del licenciado don Alonso José Zapata y Barranco, abogado que fue de la Real Chancillería de Granada y titular de la ciudad de Málaga» (9). Será a partir de este año cuando el pintor se ocupe definitivamente de todos los trabajos más o menos artísticos que se van necesitando para la Catedral malagueña, tal y como lo reflejan las diversas libranzas que se despachan a favor del artista, en las que, a parte de indicar la cantidad abonada, se señala el concepto que las motivó (10).

Así aparecen trabajos humildes propios de un artesano pintor, pudiendo mencionarse entre otros: «la pintura del cielo raso de la Sala Capitular y de las andas de la Virgen de los Reyes» (año 1771), «las cenefas que se han pintado jaspeadas en el patio y Sacristía del Sagrario, así como dos puertas y dos ventanas en la misma dependencia» (año 1795), «pintar la reja de la Capilla de la Virgen del Rosario, así como limpiar y barnizar los espejos nuevos y traerlos a la Sacristía» (año 1796), «pintar la taza-mesa de piedra de la Sacristía mayor imitando jaspe» (año 1797), «pintar el callejón de la Sacristía mayor, puertas y ventanas de su vivienda, así como la pintura de la fachada, rejas y balcones de la casa construida en la Plazuela de Convalecientes» (año 1798), «pintar de color de caoba 19 puertas de los tránsitos del Sagrario a la Catedral y al atrio y Palacio Episcopal, así como blanquear el paso de la Iglesia al Sagrario» (año 1802), y, por último, «pintar de blanco el Tabernáculo y el cirio de su Ilma. para la procesión del Corpus Christi» (año 1805).

Pero, indudablemente, los trabajos más destacados que se recogen en estas partidas son los pertenecientes a su condición de maestro dorador, siendo los más importantes: «el dorado de los dos marcos grandes de la *Asunción* y *Encarnación* que están en la Sacristía mayor» (11) (año 1774), «dorado de un arca de depósito del Stmo. Sacramento para el día del Corpus Christi, así como el dorado y pintura de un presbiterio, ambos para Alhaurín de la Torre, que su Ilma. determinó en el auto de visita que efectuó a dicha parroquia» (año 1778), «dorado de la Cruz de la veleta que se está poniendo en la torre de la Catedral» (año 1779), «dorado del banco del presbiterio de la Santa Iglesia Catedral» (12) (año 1793), «dorado y jaspeo de ocho tablillas de evangelios y lavabos para los altares de la Santa Iglesia Catedral» (año 1798), «dorado del friso nuevo que arrima al pie del altar mayor» (año 1802). Todo lo cual es más que suficiente para calificar a Juan Coronado como uno de los más afamados doradores del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX en Málaga.

(9) LLORDEN, *Op. cit.*, págs. 322-323.

(10) LLORDEN, *Op. cit.*, págs. 323-325.

(11) Ambas pinturas con sus marcos respectivos se conservan, estando el primero colocado en la Capilla de San Sebastián, y el segundo, en la Capilla de San José.

(12) En la actualidad se encuentra decorando la Capilla de San José.

Hasta aquí las pocas noticias que poseemos del pintor-dorador. No queremos dejar de apuntar que por el escalonamiento de sus datos biográficos en un tiempo excesivamente largo (1737-1806) es posible que se refieran a dos personas distintas aunque con nombre y apellido iguales. Hasta el momento no lo hemos podido afirmar o negar, y nos tememos que quizás no se pueda realizar por haber sido destruidos parte de los archivos parroquiales malagueños, lo que imposibilita su total esclarecimiento. De todas maneras el nombre de Juan Coronado se ha perdido por completo hasta hoy. A excepción de Bolea y Sintas en el pasado (año 1894) y Llordén ya en nuestros días (año 1959), Juan Coronado ha pasado totalmente desapercibido para las generaciones malagueñas. Es verdad que se trata de un pintor-artesano de escasa significación en su hasta ahora obra conocida al presentar un notable e ingenuo arcaísmo para su fecha. Sin embargo, por su continua dedicación al arte catedralicio a través de su larga vida (?), en una época de casi nula actividad en el campo de la pintura malagueña, bien merece ser recordado y reivindicado siquiera por haber sido elemento-puente entre el barroco tardío y el academicismo decimonónico en el panorama de la historia de la pintura local.

II. ESTILO Y OBRAS

Si poco sabemos de la vida de Juan Coronado, menos noticias aún se tienen acerca de su producción artística, preferentemente en el campo de la pintura, pues su labor como dorador y artesano restaurador para la Catedral de Málaga es documentalmente mejor conocida, según lo publicado por Llordén tal y como ya se ha indicado (13). Hasta el momento, su obra pictórica se reduce a los conjuntos decorativos de la referida Catedral malagueña: primeramente a las pinturas al óleo de carácter narrativo que circundan, a manera de marcos-retablos, los cuadros de la *Asunción y Ascensión* de la capilla de Santa Bárbara, obras de Juan Niño de Guevara; y en segundo lugar, las pinturas ornamentales al temple, a modo de aparentes retablos-arquitectónicos, que enmarcan los cuadros de *San Antonio de Padua* y la *Aparición de San José a Santa Teresa de Jesús*, ejecutadas por Diego de la Cerda, en la capilla de la Virgen del Pilar, y las de *San Francisco Javier expirante* y la *Muerte de San Juan de Dios*, de Juan Niño de Guevara, en la capilla del Cristo del Amparo. Como se puede apreciar, hasta el presente tan sólo es conocida su actividad artística en torno al primer templo de la ciudad de Málaga.

A juzgar por estas obras hay que dejar bien claro que Juan Coronado fue un mediocre pintor, más interesado por los valores decorativos y ornamentales de su producción artística que por la calidad creativa en sí misma. En efecto, Coronado comprendía muy bien que lo importante en estos trabajos catedralicios era resaltar al máximo las respectivas pinturas de los maestros malagueños Juan Niño Ladrón de Guevara (1632-1698) y Diego de la Cerda Hidalgo (1674-1745), siendo, por tanto, su actividad de carácter esencialmente secundario en clara orientación ornamental. Por todo ello intentar definir su estilo en función a esta labor decorativa es tarea difícil mientras no aparezcan nuevas obras de pintura que nos permitan una base más personal y determinada. No obstante y a pesar de estas limitaciones, es nuestro interés ofrecer algunas orientaciones y sugerencias estilísticas en espera de que en un futuro puedan ser completadas estas breves notas con una mayor difusión de datos y, sobre todo, con una aportación más numerosa de nuevas obras de Juan Coronado.

Sus únicas pinturas de temática narrativa se encuentran, según se ha dicho anteriormente, en los altares colaterales de la capilla de Santa Bárbara, enmarcando a manera de retablo los cuadros de la *Asunción* y *Ascensión* de Juan Niño de Guevara. Estos marcos-retablos se estructuran con doble representación pictórica al estar rehundidas las pinturas en la pared de los muros laterales. Así en el cuadro de la *Asunción* aparecen distribuidas 28 pinturas de pequeño formato más o menos exagonal según la superficie a ocupar, cuyas separaciones están visiblemente marcadas por gruesas líneas negras, siendo a la vez rellenados los espacios triangulares que se producen entre las pinturas con llamativas flores de tonos claros. Corresponden a la cara externa la *Serie de la Vida de la Virgen* que consta de 13 pinturas cronológicamente de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, a saber: *Los padres de la Virgen*, *Nacimiento de la Virgen*, *Presentación de la Virgen niña en el templo*, *Los desposorios de la Virgen*, *Anunciación*, *Visitación*, *Coronación de la Virgen*, *Natividad del Señor*, *Purificación*, *La huida a Egipto*, *Sagrada Familia*, *Virgen del Pilar* y *Dormición de la Virgen*. La cara interna representa 15 pinturas de temas alegóricos marianos (*Arbol*, *Jardín florido*, *Rosal*, *Espejo*, *Escalera*, *Puerta*, *Sol*, *Ave María*, *Luna*, *Montaña*, *Pozo*, *Torre*, *Azucenas*, *Muralla* y *Arbol*).

De similar organización compositiva es el marco-retablo del cuadro de la *Ascensión* que presenta un total de 22 pinturas narrativas en torno a la *Serie de la Vida de Cristo*, a saber: *Anunciación*, *Adoración de los pastores*, *Circuncisión*, *Presentación del Niño Jesús en el Templo*, *Jesús entre los doctores*, *Bautismo de Cristo*, *Pentecostés*, *La Trinidad*, *Cristo de ánimas*, *Resucitado*, *Escena del Calvario*, *Calle de la Amargura*, *Cristo coronado de espinas*, *Flagelación*, *La Oración del Huerto* y ya en la cara interna, *Angel con olivo*, *Florero*, *La última Cena*, *Custodia*, *La Multiplicación de los panes y peces*, *Florero* y *Angel con rama de olivo*.

En ambas representaciones el programa iconográfico desarrollado queda plásticamente bien ordenado y expresado al servir de complemento fundamental al resalte de las dos grandes pinturas de Juan Niño de Guevara. Sin embargo, el estudio correcto de los 50 cuadros de pequeño formato nos descubre un pintor de desigual calidad artística, donde junto a algunas notables apreciaciones de pincelada y color, aparecen ostensibles errores de dibujo y composición. Por otra parte, el hecho de que su conservación en la actualidad es muy deficiente (lienzo alabeado por algunas zonas, suciedad acumulada, barnices torcidos, partes con desprendimientos del color primitivo, craquelado y cortaduras muy pronunciadas con formación de cazoletas, etc.), aumentan, sin duda alguna su mediocridad y pobreza de visibilidad.

Por otra parte y a través de estas pinturas narrativas se evidencia en cierta manera su posible formación artística con Diego de la Cerda (1674-1745), el mejor pintor que aparece en la ciudad de Málaga durante la 1.º mitad del siglo XVIII. Esta relación se concreta principalmente en algunas analogías tipológicas y cromáticas, hasta el punto que algunas de las composiciones de Juan Coronado podrían pasar en un primer estudio como obras de Diego de la Cerda (*Presentación de la Virgen niña en el templo*, *Desposorios*, *Resucitado* y *Pentecostés*, entre otras).

Lógicamente, como es norma en un pintor local de cortos vuelos interesado tan solo en el interés de fervor y devoción de su producción religiosa, el recuerdo de las estampas grabadas, de procedencia italiana y flamenca preferentemente, es ostensible. Sus historias sagradas están tomadas casi literalmente de conocidas obras de maestros italianos y flamencos, con cierta libertad de colorido y recreación arquitectónica principalmente en los fondos, lo que demuestra sin duda alguna el ingenio esfuerzo de Coronado por remedar los temas ya consagrados. Así, aún

teniendo en cuenta que su dibujo es inseguro y desmañado que ya de por sí lo califica como un pintor mediocre de rango menor, el colorido en estos cuadritos generalmente es de cierto interés, destacando los ocre, rojos, azules y rosas, en una gama barroquista de atrayente sensualidad y encanto para el espectador. Por otra parte, en el deseo de conseguir profundidad y elegancia a su pintura es significativo también el afán del artista por desarrollar la escena religiosa en ostentosos marcos arquitectónicos, con todo alarde de detalle en su estructura clásica como si se tratara de un pintor cuatrocentista, aunque en algunas de sus representaciones caiga en visibles defectos de proporción y de perspectiva lineal a pesar de sus reiterados esfuerzos.

Frente a estas obras de pequeñas dimensiones y de temática figurativa seriada de desigual calidad artística, hay que atribuirle las pinturas al temple que decoran a modo de grandiosos marcos arquitectónicos las pinturas de los altares colaterales de las capillas catedralicias de la Virgen del Pilar del Cristo del Amparo. A diferencia de sus trabajos en la capilla de Santa Bárbara, estas pinturas se encuentran respaldadas con alguna mejor precisión documental, en especial, las que se refieren a los altares colaterales de San Juan de Dios y de San Francisco Javier (capilla del Cristo del Amparo), aunque lamentablemente nunca con la claridad total que hubiéramos deseado para su completo estudio, al tratarse tan solo de una escueta referencia de pago al pintor (14). No obstante y en base a su concreta denominación a Juan Coronado, creemos que su paternidad está fuera de duda, siendo este nuevo conjunto artístico de pintura al temple (novedad, por otra parte, dentro de su variada actividad artística) de notable interés para un mejor conocimiento de este modesto y olvidado pintor-artesano de la Catedral de Málaga.

En esencia, estos cuatro ficticios marcos-retablos arquitectónicos al temple, dentro de su sencillez compositiva a modo de gran hornacina limitada por dos colosales columnas de orden compuesto y rematada por un barroquizante ático emblemático sostenido por tres angelitos en movidas actitudes que traban acertadamente los elementos decorativos y arquitectónicos, nos muestra a un artista dominador de las normas arquitectónicas, tanto por su correcta y ajustada factura de perspectiva pictórica, concretada en diversos planos dispuestos unilateralmente en escorzo oblicuo de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, como por los diversos motivos ornamentales, preferentemente localizados en el ático del retablo pictórico en torno a la elegante cartela barroca con que se remata la enmarcada composición arquitectónica. Las cuatro pinturas se ordenan de una manera muy similar, siendo tan solo en los detalles decorativos y en los símbolos emblemáticos donde se observan las diversas diferencias entre unas y otras. En todas ellas queda fijado el mismo ritmo arquitectónico y un similar repertorio de elementos ornamentales.

Sin duda alguna, se evidencia un ritmo de sabor canesco por su sobriedad y clásico concepto espacial adaptado al ideal del barroco, lo que no nos debe extrañar en nada por su semejanza con dibujos y diseños arquitectónicos del Racionero, y, en especial, por su semejanza formal con el retablo que diseñó Juan Niño de Guevara para el altar de la Virgen de los Reyes de la Catedral de Málaga, inspirado claramente en dibujos arquitectónicos de Alonso Cano, según dejamos ya anotado (15).

(14) En efecto, la documentación aportada por Llordón, a través de sus investigaciones en el archivo catedralicio, se refiere tan solo al pago de ciertas cantidades a Juan Coronado por sus «pinturas en los altares de San Juan de Dios y San Francisco Javier, y los altares de las Capillas de los Dolores y Santa Bárbara». (*Pintores y Doradores malagueños*, pág. 322). Documentos 6. X-V y 5. X-VI.

(15) Para mayor información, véase todo lo dicho referente a esta obra de diseño arquitectónico de Juan Niño de Guevara en la página 986.

Lamentablemente estas pinturas han sido duramente maltratadas a lo largo del tiempo pasado hasta el punto de que han permanecido ocultas hasta fecha reciente bajo una gruesa capa de cal blanca, quizás por preventivas razones sanitarias en evitación de contagio epidémico (muy posiblemente desde las últimas décadas del siglo XIX, pues ya Bolea y Sintas, tan minucioso en la descripción de los detalles artísticos de la Catedral malagueña, no las menciona). Por los años de 1960 se comenzó el rescate de las pinturas con el desprendimiento de la cal, trabajo minucioso y delicado que, por desgracia, han dejado irremisiblemente al descubierto mutilaciones parciales de antaño, perjudicando en gran manera la visión del conjunto. Más tarde, las pinturas de la capilla de la Virgen del Pilar han sido felizmente restauradas con acertado criterio, valorándose en toda su intensidad cromática y ornamental su composición primitiva (16). De desear sería que se llevara similar trabajo en las pinturas de la capilla del Cristo del Amparo para el mejor conocimiento de nuestro pintor.

Hasta aquí su obra pictórica conocida, sin que por ello nos olvidemos y mucho menos minusvaloremos su trabajo como dorador que, a juzgar por las numerosas aportaciones documentales dadas a conocer por Llordén (17), fue de gran importancia en el primer templo de la ciudad de Málaga, de cuyo trabajo se conservan aún piezas notables (18). Por supuesto que Juan Coronado fue un pintor de profesión por encima de todo. Acaso es conveniente puntualizar algo sobre lo que significaba la actividad profesional de pintor en esta época, al realizar todas las tareas que incluye la pintura abarcando la que llamamos de «brocha gorda». Y así vemos cómo grandes y pequeños maestros lo mismo ilustran con santas figuras un cuadro, que pintan los muros, puertas y ventanas de palacios y mansiones nobles, se encargan de pintar vallas y barandillas para los recientos donde se celebran fiestas, y, por último, doran y estofan retablos e ilustran túmulos y monumentos funerarios. En resumen realizan todas las tareas posibles que entrañan el manejo de pincel o la brocha. Así considerados y, sobre todo, desde la óptica de nuestros días, queda apreciablemente disminuido el criterio completo de artistas que podía emitirse sobre ellos por lo que en una gran mayoría no se les puede llamar otra cosa que simplemente *artesanos*, como es el caso particular de nuestro pintor Juan Coronado. En efecto, son modestos y honrados artesanos provincianos que ponían en la elaboración de sus pinturas, sus discretos conocimientos y su enorme fe y que en la mayor parte de las veces no tuvieron conciencia de creación artística. Por ello como el fruto de su trabajo es realizado fundamentalmente bajo la concepción artesana y elaborado en serie, escasas veces lo firman. Lo hacen tan sólo los grandes maestros y también, en raras ocasiones, con la sola indicación de que él hizo la obra. Esto es un testimonio claro del escaso culto a la personalidad que estos olvidados artífices tenían, fruto de una mentalidad no estrictamente artística sino profundamente artesanal de su profesión. Esta ausencia mayoritaria de firmas en las pinturas de la época obliga a fijar el autor por medio de documentos que han salido a la luz, y así y todo un gran número de pintores permanecen en el anonimato, sin que siquiera la personalidad artística proyectada en el cuadro o en su obra artesanal nos hable de su

(16) Fueron restauradas por un modesto pintor malagueño llamado Eduardo Casres Goñi. Nacido en Málaga en 1902, fue alumno de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de nuestra ciudad. Se dedicó a lo largo de su vida preferentemente al arte publicitario (ilustraciones, anuncios, carteles, etc.), alternándolo con la pintura de caballete. Como cartelista ha obtenido muchos premios y medallas a nivel provincial y nacional. Como maestro de la restauración su trabajo ha sido notable, destacando su labor en la Catedral malagueña. Su muerte se produjo el 28 de enero de 1980, dejando sin reintegrar los altares colaterales de la capilla del Cristo del Amparo, una vez que fueron limpiados de su gruesa capa de cal blanca.

(17) LLORDEN, *Pintores y Doradores malagueños*, págs. 322-325.

(18) Entre ellas sobresalen dos marcos de fino dorado bruñido y con incisos decorativos: el de la *Asunción* (pintura flamenca del siglo XVII) de la Capilla de San Sebastián, y el de la *Encarnación* (de César Arbasia) de la Capilla de San José; ambos trabajos documentados en 1774 (LLORDEN, *Op. cit.*, pág. 323).

autor, pues tal personalidad no existió en estos pequeños y modestos pintores locales como ocurrió en realidad con Juan Coronado Ruiz, lo que no significa, por otra parte, que tanto a él como a otros muchos más que esperan su turno (y ahí está el libro de Llordén para confirmarlo), haya que tenerlo en el más absoluto silencio en el marco de la historia artística de nuestra ciudad, ya que gracias a su entusiasmo y entrega constante a su trabajo «artesanal» se pudieron llevar a cabo notables obras artísticas a lo largo de los siglos del Barroco tanto en Málaga como a lo largo de toda su provincia.

III. CATALOGO

1. SERIE DE LA «VIDA DE CRISTO»

Málaga. Catedral. Capilla de Santa Bárbara. Altar colateral de la Ascensión (con los ángulos superiores en semicírculo).

L. 3,19 × 2,89 m.

Láminas I, II, III, IV

Enmarcando la notable pintura de la *Ascensión* (L. 2,41 × 1,89 m.) de Juan Niño de Guevara, aparecen, con un claro y directo criterio narrativo y didáctico, un total de 22 cuadros pintados al óleo, de reducidas dimensiones y similar formato exagonal más o menos regular, debido a las propias subordinaciones y exigencias del enmarcamiento general de la obra. Todos estos «adornos del altar y cuadros que forman el arco» fueron ejecutados por Juan Coronado hacia el año 1756, según opinión del historiador malagueño, el canónigo Bolea y Sintas (*Descripción histórica de la Catedral de Málaga*, pág. 250). El conjunto de las pinturas están dispuestas cronológicamente para ser «leídas» de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, representándose las siguientes escenas de la vida de Cristo:

1.1. ANUNCIACION

L. 0,39 × 0,44 m.

Composición habitual, con las dos figuras (Virgen y Ángel) bien destacadas en el primer plano y el Espíritu Santo, en forma de paloma, en la parte superior. Colores claros y vivos. La Virgen viste túnica violeta y manto azul intenso, y el ángel San Gabriel, túnica blanca grisácea y manto rojo bermellón. Amplio fondo atmosférico en luminoso color ocrino. Cabe destacar, así mismo, en la composición el reclinatorio y la alfombra, al estar ambos ejecutados con alarde de ingenuo virtuosismo. Conservación deficiente en general (abundancia de suciedad y visibles rotos). Pintura popular de intencionados efectos coloristas y devocionales.

1.2. ADORACION DE LOS PASTORES

L. 0,35 × 0,44 m.

Tema religioso tratado con evidentes recuerdos rubenescos, sobre todo, en la pastora que porta el cántaro sobre los hombros. Obra ejecutada también con manifiesta tendencia popular devocional, lo que mitiga en parte sus acusados defectos de dibujo. Resalta una vez más su tonalidad luminosa e intencionadamente contrastada, destacando los fuertes rosas e intensos azules de la indumentaria de la Virgen, así como el rojo cálido y el blanco ocrino de la vestimenta de la pastora. Presenta una pincelada apretada y cargada de abundante pasta cromática, en especial, los graciosos angelillos que sostienen la tradicional cartela navideña «Gloria in excelsis Deo». En general, su conservación es buena, a falta de una limpieza que devolviera a la pintura sus tonos primitivos.

1.3. ADORACION DE LOS REYES

L. 0,34 × 0,44 m.

Representa una de las mejores pinturas de toda la serie, en la que el artista consigue notables calidades de color y ambientación escénica. Concebida en manifiesto contraste de luces y sombras por la propia existencia del tema religioso, la composición refleja una vez más claros recuerdos flamencos en torno a la obra de Rubens. Destacan las cabezas de los reyes trabajadas con aciertos detallísticos y notorio sentido escultórico, donde el pincel se recrea con abundancia de color en sus rasgos anatómicos. Colores vivos, resaltando los habituales rojos brillantes, ocre amarillentos y violetas carminosos de las indumentarias de los personajes, así como el azul blanquecino-amarillento del fondo atmosférico. Buena conservación a excepción de los torpes repintes junto a la figura de San José.

1.4. PRESENTACION DE JESUS EN EL TEMPLO

L. 0,35 × 0,44 m.

Pintura cargada de contenido literario no exento de ingenuismo, tanto en la representación de los personajes sagrados como, sobre todo, en los detalles accesorios, según la propia descripción de los Evangelios. La composición evidencia manifiestos ecos valdealescos de fuerte sabor popular. Resaltan los colores vivos y contrastados del Sumo Sacerdote (roquete blanco y esclavina roja) y del monaguillo (sotana roja y roquete blanco), junto a los tonos usuales de las indumentarias de la Virgen y San José (ocres pardos, azules intensos y violetas rojizos). Fondo luminoso con tonos amarillos azulados tan característicos del pintor. Buena conservación a falta de limpieza.

1.5. JESUS ENTRE LOS DOCTORES

L. 0,37 × 0,44 m.

Representación altamente ingenuista donde lo artístico popular triunfa con claridad en función a su evidente descripción literaria. Al mismo tiempo, la entronizada figura de Jesús adolescente en medio de la escena evangélica capta la atención del espectador, subordinándose todos los demás elementos de la composición. Por lo demás es obra de acusados defectos de dibujo disimulados en parte por la técnica de abocetamiento con que está ejecutada. Colores habituales entre los que sobresale el fuerte violeta rojizo de la teatral cortina en que se enmarca la representación religiosa. Conservación aceptable.

1.6. BAUTISMO DE CRISTO.

L. 0,38 × 0,40 m.

El gran deterioro que presenta la pintura en su parte central con abundante desprendimiento de la pigmentación primitiva, impide una mejor visión, aunque afortunadamente no afecta a los rostros de los personajes de la escena religiosa. Su composición está claramente inspirada en estampas venecianas, siendo sobre todo el recuerdo veronesiano el más inmediato. Aunque presenta una vez más deficiencias dibujísticas y de proporción, la figura de San Juan Bautista está notablemente ejecutada, destacando su barroquizante manto púrpura. También es de interés la cabeza de Cristo y el paisaje luminoso que ambienta el pasaje evangélico.

1.7. PENTECOSTES

L. 0,42 × 0,41 m.

Pintura de carácter esencialmente narrativo, cuya composición se organiza en torno a la figura de la Virgen situada en el centro encima de una escalinata. El apostolado se reparte en dos grupos de a seis colocados alrededor de ella. En la parte superior se halla el Espíritu Santo en forma de paloma. Frente al defecto habitual de proporción, resalta el estudio detallado de los rostros de los apóstoles inspirados en la tradición pictórica malagueña (Juan Niño de Guevara y Diego de la Cerda). Su ejecución responde a una cuidada pincelada con abundancia de pasta cromática que crea intencionados rebordes. Tonos calientes, sobresaliendo los rojos, ocres pardos y azules. Buena conservación, aunque con un craquelado muy pronunciado en forma de cazoletas que predispone con seguridad su inmediato deterioro.

1.8. LA TRINIDAD

L. 0,95 × 0,43 m.

En pésimo estado de conservación al presentar un ostensible roto sobre la figura del Dios Padre, aparecen las tres figuras divinas en su habitual representación iconográfica, rodeadas de ángeles adolescentes y querubines alados sobre un rompimiento de gloria. Es claro que el recuerdo de Cano se halla presente, en especial, en la configuración de los ángeles mancebos alados (*Asunción* de la Catedral de Granada). Colores apagados por la abundancia de excrecencia, destacando los tonos de la vestimenta de Cristo, la mejor figura conservada: el verde oliva de la túnica y el rojo brillante usual del pintor del manto. Fondo atmosférico en ocre luminoso.

1.9. BAJADA DE CRISTO AL LIMBO DE LOS JUSTOS

L. 0,43 × 0,40 m.

Original composición cargada de numerosas figuras y notable ambientación devocional en un alarde de contenido narrativo religioso. En el centro y en la parte superior aparece la figura gloriosa de Cristo portando en su mano izquierda la cruz en actitud de majestad, rodeado de la Virgen y San Francisco de Asís intercediendo por las almas (Deesis). En la parte inferior se encuentra la muchedumbre espectante ante la sorprendente aparición dividida en dos grupos: los condenados y los salvados, con sus claras connotaciones iconográficas (infierno y gloria). Aún reconociendo sus defectos dibujísticos, la pintura ofrece una compleja composición resuelta con notoria habilidad descriptiva e interés popular.

1.10. RESUCITADO

L. 0,43 × 0,44 m.

Representa la figura triunfante y gloriosa de Cristo en el momento de abandonar el sepulcro, mientras dos soldados romanos aparecen sobre el suelo en actitud de admiración y sorpresa. La composición está inspirada en la obra con el mismo tema de Murillo del antiguo convento de la Merced Calzada de Sevilla (actualmente en la Real Academia de San Fernando de Madrid), cuyo conocimiento le llegaría al pintor malagueño a través de algún grabado o estampa, a igual que ocurriera con Diego de la Cerda (*Resucitado* de la antigua iglesia de la Orden de los Clérigos Menores de Málaga). La pintura, en general, está bien construida sin que aparezcan de una manera ostensible y manifiesta los consabidos errores ya apuntados en otras. Se destaca ante todo sus cualidades plásticas y cromáticas, resolviéndose esta última a base del predominio de dos tonos: el ocre-amarillo del fondo atmosférico y el rojo brillante de su airoso capa. Su conservación es deficiente al presentar un gran deterioro en su zona izquierda, de arriba hacia abajo, con desprendimiento visible de la capa primitiva del color que deja al descubierto la textura del lienzo sin apenas indicios de imprimación.

1.11. ESCENA DEL CALVARIO

L. 0,36 × 0,44 m.

En un primer plano y en proporciones destacables aparecen las tres figuras fundamentales de la escena evangélica del Calvario: Cristo en la cruz, Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista, situados sobre un insinuante paisaje de atardecer de fondo. Composición claramente devocional con acusados errores de dibujos y proporción, donde lo más notorio es la corpórea figura de Cristo crucificado, concebido con evidentes recuerdos murillescros. Colores fríos y apagados, intensificados por la acumulación de excrecencias y barnices torcidos. Conservación deficiente con albutadas cazoletas que facilitarán en un futuro inmediato el desprendimiento del color primitivo.

1.12. CALLE DE LA AMARGURA

L. 0,37 × 0,44 m.

Se representa la escena evangélica en la que Cristo con la cruz a cuestas aparece caído en la tierra en el momento en que la Verónica le muestra el paño donde ha quedado impreso su santo rostro. Detrás de Cristo y ya en segundo plano se encuentra la Virgen acompañada de San Juan Evangelista, en actitud visible de dolor y llanto. Se completa la composición con resto de arquitectura amurallada en forma de torreón y vistoso paisaje atmosférico de atardecer. El recuerdo de estampa flamenca es abiertamente manifiesto, aunque en este caso el pintor ha simplificado al máximo la composición religiosa en beneficio a su mayor claridad literaria e impacto devocional. Por otra parte, se observa una mayor riqueza cromática que valora más la calidad de la pintura, destacándose el celeste amarillento del celaje del fondo, así como el rojo bermellón del manto de San Juan Evangelista. Conservación aceptable.

1.13. LA CORONACION DE ESPINAS

L. 0,36 × 0,44 m.

Pintura de inspiración vandikiana resuelta con cierta habilidad compositiva en función a su resalte narrativo. Aparece la figura de Cristo sedente con las manos atadas y el cuerpo cubierto con el manto rojo brillante intenso en el momento en que dos sayones de expresiones sarcásticas y burlonas le colocan la corona de espinas sobre su cabeza. La escena evangélica se desarrolla en el interior de una sobria dependencia arquitectónica, dejando entrever el paisaje atmosférico a través de una puerta situada en la parte derecha de la composición. Por su atrayente colorido, ambientación escénica y estudio de la luz es, en general, obra destacable dentro de la mediocridad artística del conjunto. Conservación buena.

1.14. LA FLAGELACION DE CRISTO

L. 0,32 × 0,44 m.

La composición parte de la muy conocida y repetida estampa de Jerónimo Nadal, la *Flagelación* (en *Imágenes de la Historia Evangélica*, de 1607), aunque en este caso y como es costumbre en nuestro pintor, aparece más simplificada en su ambientación, reduciéndola tan solo a la figura central de Jesús atado sobre la columna alta (la llamada «columna alta de Jerusalén») y a los dos sayones en abierto contraposto arremetiéndose furiosamente con sus látigos y azotes sobre el cuerpo desnudo de Cristo. Frente a los ya enumerados defectos de proporción y dibujo que nuevamente se reflejan en esta pintura, cabe resaltar el rostro de Cristo ejecutado con cierto interés de calidad plástica y notable expresión religiosa. Conservación muy deficiente al presentar visibles cortaduras y abundancia de suciedad.

1.15. LA ORACION DEL HUERTO

L. 0,36 × 0,44 m.

Aunque la composición evoca los maestros venecianos, en especial a los Bassanos, parte muy directamente del repertorio popular de estampas grabadas tan usual en los pintores modestos de los siglos XVII y XVIII. Se representa en esta obra a Jesús de rodilla en actitud de oración al que se le aparece entre nubes un ángel mancebo el «cáliz de la pasión», mientras que en un segundo plano y casi envuelto en penumbras se encuentran sumidos en profundo sueño los tres apóstoles (Pedro, Santiago y Juan). Fondo atmosférico nocturno en plena oscuridad que tan solo se aclara en torno a la figura del ángel consolador. La escena religiosa está bien conseguida al adaptarse habilidosamente el pintor al formato exagonal del cuadro, imponiéndose el primer plano con la representación destacada de Cristo orante y del ángel (lo más bassanesco de la obra), mientras que los apóstoles aparecen muy desvaídos en un leve intento de aumentar el carácter literario del pasaje evangélico. Predominio de tonos terrosos, resaltando el rojo intenso del manto de Jesús. Técnicamente consigue notables aciertos de pinceladas en el rostro de Cristo. Conservación deficiente con rotos visibles y desprendimiento de pintura primitiva dejando al descubierto la textura del lienzo.

1.16. ANGEL CON RAMA DE OLIVO

L. 0,72 × 0,41 m.

De manifiesta evocación zurbaranesca y con clara finalidad devocional popular, se representa de cuerpo entero a un ángel mancebo, de pie, sobre un leve paisaje montañoso con amplio celaje, visto de tres cuartos hacia la izquierda. Viste larga túnica blanca ocrina con aberturas sobre las piernas, manto verde oscuro con amplios vuelos y vistosas calzetillas, portando en su mano izquierda un ramo de olivo. Su actitud un tanto forzada carece por completo de naturalidad al concebirse con cierto hieratismo. En general, su finalidad devocional ornamental dentro del conjunto de la «serie de la vida de Cristo» justifica en parte su mediocridad artística. Mala conservación.

1.17. FLORERO

L. 0,50 × 0,41 m.

Constituye abiertamente un conjunto decorativo en el contexto general de la serie. Ejecutado con gran vistosidad cromática se representa un ramo de flores a base de rosas, tulipanes y jazmines, bien engarzadas con elegante cinta en ordenado y barroquizante arabesco, rellenando rítmicamente el espacio compositivo. El hecho de ocupar un fondo oscuro inconcreto sirve para resaltar los alegres y vivos colores de las flores (rosas, celestes-azules y rojos brillantes). Jugosa pincelada que ayuda a destacar las calidades táctiles de la «naturaleza muerta». Buena conservación.

1.18. LA ULTIMA CENA

L. 0,58 × 0,38 m.

Constituye, a nuestro juicio, la pintura más destacada de toda la serie por su original y complicada estructura compositiva que recuerda en cierta manera al mundo artístico veneciano del Cinquecento, tanto por la disposición en diagonal de los personajes (no muy frecuente en el arte español al representarse con frecuencia en una disposición frontal a la manera leonardesca), como por la absorbente teatralidad del gran cortinaje del fondo arquitectónico que, sin duda alguna, monumentaliza al máximo la escena sagrada. Por otra parte, la obra presenta un notable equilibrio entre cromatismo y luminismo, íntimamente fusionados en acertada paridad. Así su acentuado tenebrismo, valorando y jerarquizando los personajes sagrados entre los

que sobresale la figura de Cristo en el centro, encuentra su correlación exacta en la sobriedad cromática a base de tonos rojizos y terrosos, que ayudan en gran manera a la mejor ambientación religiosa del tema. Si a ello unimos su calidad técnica, a base de anchas y pastosas pinceladas en los rostros y manos principalmente alternándose con otras más lisas y fluidas, crea una trama de sugerencias y calidades plásticas que realza la composición de valiente escorzo y a la vez sobria ambientación en sus accesorios de naturaleza muerta, aún admitiendo su grandiosa monumentalidad escenográfica por el recurso empleado del cortinaje del fondo. Su conservación no obstante es deficiente, al presentar en las zonas inferiores desprendimientos de la pigmentación primitiva.

1.19. CUSTODIA L. 2 × 0,40 m.

Situada en la parte superior de la zona interior del conjunto del marco-retablo, se representa una vistosa custodia barroca de tonos dorados en cuyo centro se halla la blanca Eucaristía. El fondo se resuelve con un amplio celaje de ricos y variados matices cromáticos (amarillos ocrinos, celestes y azules). Es ante todo una pintura de los altos valores simbólicos-decorativos. Conservación mediocre con peligrosos alabeos en su textura.

1.20. LA MULTIPLICACION DE LOS PANES Y LOS PECES L. 0,58 × 0,38 m.

La escena milagrosa tiene, sin duda alguna, grandeza murillesca a pesar de su pequeño formato. Jesús, de pie, se encuentra rodeado por sus discípulos, cuyos mantos, en pliegues y caídas, tienen amplitud y corte clásico. Los movimientos son lentos y discursivos y no hay más anécdotas que la del simpático niño con la cestilla de peces. El fondo de paisaje es también robusto y de grandes masas, consiguiendo bellos efectos perspectivos. Colores cálidos y amables, destacando los tonos terrosos, rojizos y azules-celestes. Su conservación es, en general, aceptable, aunque con craquelado resaltado.

1.21. FLORERO L. 0,50 × 0,40 m.

Es casi repetición del número 17, por lo que su finalidad es claramente decorativa en orden a engarzar los diversos temas del conjunto de la serie de la vida de Cristo. Tema de gran realismo ejecutada con colores contrastados de gran viveza y sugestión. Conservación aceptable, observándose solamente acumulación de suciedad y excrecencias junto con los consabidos barnices torcidos que no permiten la visualización primitiva del color.

1.22. ANGEL CON RAMA DE OLIVO L. 0,72 × 0,41 m.

De idéntica composición que el número 16 de la serie. Aparece el ángel adolescente, de corte zurbaranesca, de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la derecha, vistiendo túnica blanco-ocre y manto verde oscuro. Porta en su mano derecha un ramo de oliva. Paisaje de fondo montañoso y atmosférico en tonos claros y luminosos. Realmente es pintura de mediana calidad artística sin ningún resabio de originalidad y cierta torpeza de proporción en la concepción de la figura, que se salva en parte por su barroquizante y movida indumentaria de claros efectos ornamentales. Conservación deficiente por su

preocupante alabeo y, sobre todo, por las grandes cazoletas formadas de incisos craquelados que ponen en peligro inmediato la continuidad de la obra.

2. SERIE DE LA «VIDA DE LA VIRGEN» Y ALEGORIAS MARIANAS

Málaga. Catedral. Capilla de Santa Bárbara. Altar colateral de la Asunción.
L. 3,91 × 2,89 m. (con los ángulos superiores en semicírculos).
Láminas V-VI-VII y VIII.

Rodeando la conocida pintura de la *Asunción* (L. 2,41 × 1,89 m.) de Juan Niño de Guevara, se representan en una manifiesta dirección didáctico-moral, un total de 28 pinturas, repartidas de la siguiente manera: las 13 primeras dedicadas a hostoriar los hechos más sobresalientes de la «Vida de la Virgen», y las 15 restantes en las que aparecen sendas «Alegorías marianas». Son todas ellas de reducidas dimensiones y de formato exagonal más o menos regular, a igual que las descritas en el cuadro de la *Ascensión*. Asimismo, fueron ejecutadas hacia el año 1756 por Juan Coronado, es decir, por la misma fecha que la anterior, según nos manifestara Bolea y Sintas (*Descripción histórica de la Catedral de Málaga*, pág. 250). Por último, también estas pinturas retablisticas están distribuidas para ser «leídas» de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Los temas iconográficos representados son los siguientes:

2.1. LOS PADRES DE LA VIRGEN

L. 0,45 × 0,46 m.

En una línea de gran sencillez compositiva y dentro de un encuadramiento clásico por su rítmica distribución de masas y arquitectura de fondo, se representa a los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana, de cuyos cuerpos salen dos tallos alegóricos que se rematan en una azucena común de la cual emerge la Virgen Niña. En realidad, se trata de la representación sagrada del «Árbol de Jesé», que da paso definitivamente al tema de la Inmaculada. Es asunto muy divulgado en la iconografía andaluza de los siglos XVII y XVIII, especialmente en el círculo sevillano, muy popularizado a través de estampas y grabados, de los que se serviría de seguro nuestro pintor para la realización de esta pintura. Su contenido altamente alegórico-devocional permite disimular en parte sus defectos dibujísticos. Predominio de tonos rojizos y azules celestes. Conservación mediocre (abundancia de suciedad y barnices torcidos).

2.2. NACIMIENTO DE LA VIRGEN

L. 0,46 × 0,46 m.

Cuadro de enorme contenido narrativo, cuya composición evoca indiscutiblemente el ambiente artístico sevillano del último tercio del siglo XVII (Valdés Leal, Arteaga, Sarabia, etc.). En el fondo aparece la cama con Santa Ana asistida por San Joaquín y una mujer. En primer término, dos mujeres, una con la Virgen en brazos, se disponen a lavar a la recién nacida bajo la mirada atenta de dos ángeles mancebos. Colores oscuros preferentemente terrosos y rojizos. Es pintura de acusada mezquindad en el dibujo y en la proporción de los cuerpos, sólo destacable por su primordial intencionalidad literaria. Conservación mediocre (craquelado pronunciado y suciedad abundante).

2.3. PRESENTACION DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO

L. 0,48 × 0,46 m.

En un ambiente de gran decoración arquitectónica se representa a la Virgen niña subiendo la escalinata de entrada al templo, en cuya parte superior se encuentran dos sacerdotes esperando su llegada. Completan la escena las figuras de San Joaquín y Santa Ana junto con otras dos mujeres. El ambiente general del cuadro es de regocijo y de fiesta, donde las masas están bien ponderadas, muy del gusto de Valdés Leal, al que evoca muy directamente esta pintura. No obstante, es obra de mediocre calidad artística, donde lo narrativo popular se impone por encima de criterios puramente estéticos. Colores usuales (rojos, tierras y blancos grisáceos). Conservación mediana.

2.4. DESPOSORIOS DE LA VIRGEN

L. 0,46 × 0,46 m.

En el centro, el gran sacerdote bendiciendo la unión de San José y la Virgen que tienen las manos unidas. Tres mujeres y una niña junto a la Virgen y tres hombres al lado de San José contemplan la ceremonia, que se desarrolla bajo un elegante templete arquitectónico. Inspiración claramente valdealesca con manifiesta orientación popular devocional. Colores terrosos y rojizos. Calidad mediana, con acusados defectos de dibujo. Conservación buena.

2.5. ANUNCIACION

L. 0,49 × 0,48 m.

Pintura de muy floja calidad artística, sobre todo, la figura del ángel anunciador por sus visibles defectos dibujísticos y carencia total de expresividad. Es deducible pensar que el pintor ha buscado el efecto de conjunto más que los aspectos parciales de la obra. Composición claramente arcaizante con ciertos ecos cuatrocentistas por su recargado ambiente arquitectónico y efectos tridimensionales. Colores agradables. Buena conservación.

2.6. VISITACION

L. 0,45 × 0,54 m.

Preponderancia de ingenuismo narrativo en la composición donde los errores de espacio y proporción quedan relegados y disimulados, a pesar de su resalte, debido a su notorio contenido literario. En primer lugar y en el centro, la Virgen y Santa Isabel concebida en grandes masas. En segundo término, San Zacarías y San José. Arquitectura ambiental de fondo de incorrecta estructura. Tonos terrosos y rosáceos de fuerte luminosidad que acentúa aún más su infantil ambientación y tendencia popular devocional. Buena conservación.

2.7. CORONACION DE LA VIRGEN

L. 0,45 × 0,91 m.

Composición habitual dentro del conocido triángulo iconográfico invertido, con la Virgen en la parte inferior y el Dios Padre, Jesucristo y la paloma del Espíritu Santo en la base superior. Por su exceso de horizontalismo, la escena se completa con sendos grupos de ángeles a ambos lados de las figuras divinas sobre un amplio celaje. Es obra de muy escaso nivel artístico y en la misma línea de ingenuismo devocional que las anteriores. Predominio de tonos claros y luminosos. Conservación buena a falta de limpieza.

2.8. NATIVIDAD

L. 0,45 × 0,50 m.

De intencionado claroscuro y finalidad religiosa popular, se representa el nacimiento del Niño Dios junto a sus padres y en medio de una numerosa corte de ángeles músicos. De nuevo aparece el dibujo desmañado como aspecto negativo dominante de la obra. Angeles con instrumentos musicales de evidente sabor arcaizante, inspirados de seguro en estampas italianas del siglo XVI. Colores terrosos y rojizos muy contrastados por la intensidad de la luz con que se concibe la escena religiosa. Conservación aceptable.

2.9. CIRCUNCISION

L. 0,44 × 0,46 m.

El tema no está iconográficamente expresado con claridad, pues por lo representado puede confundirse con el de la *Purificación*. La escena se desarrolla en el interior de un templo, rodeada de un gran ceremonial, bajo un vistoso dosel, donde junto al gran sacerdote y los padres del Niño Dios aparecen seis personajes más: dos acólitos, dos mujeres y dos niños, todos ellos distribuidos ponderadamente por la amplia escalinata de acceso al altar. Fondo arquitectónico de fondo que deja entrever el luminoso celaje celeste. Tonos vivos y luminosos de sugestiva atracción, aunque de dibujo defectuoso y expresiones insulsas y vanales. Buena conservación a falta de limpieza.

2.10. LA HUIDA A EGIPTO

L. 0,44 × 0,45 m.

Siguiendo esquemas compositivos conocidos que parten de estampas flamencas muy utilizadas en la pintura sevillana del último tercio del siglo XVII, se representa con evidente carácter literario-popular la escena de la huida a Egipto en la que aparecen la Virgen con el Niño en sus brazos en lo alto de un asno que guía un ángel adolescente, mientras que San José se sitúa en la parte trasera en actitud de caminante. Figuras menudas de ejecución rápida aunque de defectuoso dibujo. Colores terrosos y fríos. Conservación buena.

2.11. SAGRADA FAMILIA

L. 0,46 × 0,45 m.

Nuevamente el recuerdo de Rubens se halla presente en esta pintura de devoción popular, cuyo conocimiento le vendría al pintor a través de los muchos grabados que se propagaron del maestro de Amberes por los diversos círculos artísticos de España (en este caso se hace mención a la magistral estampa de Schelte a Bolswert). Iconográficamente esta escena religiosa se conoce también con el nombre de «Trinidad en la tierra». Por lo demás se trata de una copia casi literal, pobre y endurecida, con acusados fallos de dibujo, puesta una vez más al servicio de la artesanía piadosa. Conservación mediana.

2.12. VIRGEN DEL PILAR

L. 0,46 × 0,45 m.

Su ostensible deterioro con un profundo corte en la zona central que afecta a la figura de la Virgen, junto con la abundancia de excrecencias y suciedad impiden por ahora un mejor estudio. No obstante, se puede afirmar que se trata de una composición con clara tendencia devocional popular en la que aparece el Apóstol Santiago arrodillado ante la aparición milagrosa de la Patrona de España, la Virgen del Pilar, rodeada de un

celaje luminoso. Fondo paisajístico de atardecer de tonos oscuros (ocres-pardos y grises-azules) de anchas pinceladas cargadas de pasta cromática ejecutadas con cierta habilidad artística, siendo, sin duda alguna, lo más notable de la obra.

2.13. DORMICION DE LA VIRGEN

L. 0,41 × 0,45 m.

Indiscutiblemente es una pintura de notoria calidad artística que desde el punto de vista técnico es distinta y distante de las anteriores de tal manera que nos resistimos a aceptarla como obra de Juan Coronado. Dentro de esta hipótesis cabe pensar también que la actual pintura suplantara a la primitiva ejecutada por Coronado debido a su pésima conservación. Esta suposición puede ser confirmada y sostenida por la diferente textura del lienzo actual de esta pintura con respecto a las demás, aparte de la mayor minuciosidad detallística que evidencia. De todas maneras su composición es muy posible que respondiera a la primera, apareciendo la Virgen con las manos unidas vestida de negro, en actitud yacente sobre el lecho mortuorio adornado ingenuamente con flores vistosas. Tres apóstoles, de medio cuerpo, contemplan el cuerpo de la Virgen con expresión dolorosa. En la parte superior se sitúan en un amplio celaje luminoso cinco angelitos en alegre actitud danzante, ejecutados con brillantez dibujística y pincelada relamida con apenas pasta de color, dejando entrever en algunas zonas la estructura del tejido.

2.14-28. SERIE «ALEGORIAS MARIANAS»

Se trata de la representación pictórica de los quince símbolos iconográficos que a principios del siglo XVI se reúnen alrededor de la figura de María, formando de una manera definitiva la típica composición plástica de la Virgen *tota pulchra*, que constituyen la base fundamental de su pureza inmaculada. Todos estos títulos de honor, que proclaman las glorias marianas en toda su plenitud teológica, tienen su justificación iconográfica en textos concretos del Antiguo Testamento, principalmente tomados del libro del «Cantar de los Cantares», y, según parece, su composición la inventó la célebre religiosa sor Isabel de Villena, abadesa del convento de la Trinidad en Valencia, siendo al mismo tiempo ratificada por el padre Martín Alberro en visión particular, el cual recomendó al pintor valenciano Juan de Juanes trasladar a la tabla la imagen de la Concepción rodeada de estas representaciones laudatorias tal y como la había contemplado, creando así una imagen artística ideal de la Inmaculada, muy generalizada en el arte español a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Concretándose a esta obra, sin duda alguna, Juan Coronado ha resuelto con habilidad la iconografía de todo el conjunto, al colocar junto a las escenas biográficas de la Virgen, la representación plástica de la serie de las alegorías marianas dispuestas a lo largo de la zona interior del marco-retablo, todas ellas de similar formato más o menos regular e idénticas dimensiones (0,35 × 0,35 m.). Todos los pequeños cuadros están ejecutados con colores vistosos y agradables, representándose los objetos alegóricos a grandes masas para destacar ante todo su mensaje iconográfico. Siguiendo un orden de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, las alegorías marianas son las siguientes:

14. CEDRO. *Cedrus exaltata* («Alta como el cedro»: Eccles., XXIV, 17).
15. JARDIN CERRADO. *Ortus conclusus* («Jardín cerrado»: Cantar de los Cantares, IV, 12).
16. ROSAL. *Plantio rosae* («Planta de rosa»: Eccles., XXIV, 18).
17. ESPEJO. *Speculum sine macula* («Espejo sin macha»: SAb., VII, 26).
18. ESCALERA. *Scala coeli* («Escalera del cielo»: Sab., VIII, 28).
19. PUERTA. *Porta coeli* («Puerta del cielo»: Génesis, XXVIII, 17).
20. SOL. *Electa ut sol* («Escogida como el sol»: Cantar de los Cantares, VI, 9).
21. AVE MARIA. Anagrama de la Virgen (salutación del ángel Gabriel).
22. LUNA. *Pulchra ut luna* («Hermosa como la luna»: Cantar de los Cantares, VI, 9).
23. MONTAÑA. *Mons Dei* («Montaña de Dios»: Salmo, LXXXVI, 15).
24. POZO. *Puteus aquarum viventium* («Pozo de aguas vivas»: Cantar de los Cantares, IV, 15).
25. TORRE. *Turris David cum propugnaculis* («Torre de David con baluartes»: Cantar de los Cantares,

IV, 4).

26. LIRIO. *Sicut lilium inter spinas* («Como lirio entre espinas»: Cantar de los Cantares, II, 2).
27. CIUDAD. *Civitas Dei* («Ciudad de Dios»: Salmo, LXXXVI, 3).
28. OLIVO. *Oliva speciosa* («Oliva vistosa»: Eccles., XXIV, 19).

3. MARCO-RETABLO ARQUITECTONICO DE SAN ANTONIO DE PADUA

Málaga. Catedral. Capilla de la Virgen del Pilar.

Pintura al temple: 5,50 × 4 m.

Lámina IX.

Limitando la pintura de *San Antonio de Padua* de Diego de la Cerda (1674-1745), se representa esta sencilla portada-retablo en la que se desarrolla el orden compuesto utilizando el pintor similares soportes columnarios a los empleados en la Catedral malagueña. Así, sobre las dos columnas estriadas (estrias vivas y acanaladas), asentadas sobre sendos pedestales que igualan la altura del altar, se apoyan porciones de arquivolta y friso, manteniéndose la unidad de todo el cuerpo arquitectónico a través de la cornisa que desarrolla un movimiento quebradizo a base de ajustados perfiles angulares, cinco a cada lado, que alcanza su máxima anchura en el centro sosteniendo la elegante cartela barroca, al mismo tiempo que se resuelve por la parte inferior mediante un ancho mensulón rectangular decorado por una cabecita de querubín y anchos roleos carnosos de manifiesta evocación al arte de Cano.

El ático nos presenta una composición típicamente barroquizante en cuyo centro aparece una vistosa cartela decorada en su base inferior con elegantes roleos, en cuyo centro se encuentra una cruz latina (sospechamos, sin embargo, que muy bien pudiera haber sido en su época primitiva una «tau» (T), símbolo alegórico de San Antón, representado en segundo término al referido cuadro de Diego de la Cerda). Tres bellos angelitos desnudos sostienen el escudo emblemático en actitudes muy variadas y movidas ayudados por los etéreos y finos velos que marcan un dinámico ritmo ornamental en todo el conjunto. Por último, los extremos del cornisamiento se coronan con dos jarrones ceramísticos de bella factura decorativa.

Todo el conjunto presenta una bien estudiada perspectiva cuyo punto de mira lo constituye el centro de la propia capilla de la Virgen del Pilar en el límite exacto con la girola de la Catedral. Así está proyectado con fingidas luces y sombras y correctas perspectivas para que el espectador piense que está ante una verdadera arquitectura retablistica. A esta impresión de realismo se une también el color de todo el conjunto al ejecutarse con tonos que imitan mármoles de diversos colores (tonos jaspeados y verdosos en acertada conjunción arquitectónica). Según ya dejamos mencionado este marco-retablo arquitectónico fue felizmente restaurado por el pintor malagueño Eduardo Casares Goñi (1902-1980) por los años 1960, ajustándose con enorme escrúpulo al proyecto primitivo parcialmente mutilado por el paso del tiempo.

4. MARCO-RETABLO ARQUITECTONICO DE SAN JOSE Y SANTA TERESA DE JESUS

Málaga. Catedral. Capilla de la Virgen del Pilar.

Pintura al temple: 5,50 × 4 m.

Lámina X.

De similar estructura arquitectónica que el anterior, aunque con algunas diferencias ornamentales que atañen, principalmente, a la vistosa cartela del ático y sus correspondientes angelillos portadores, aparece situado este marco-retablo de fingida arquitectura en el altar colateral de enfrente, encerrando en su gran hornacina la pintura de la *Aparición de San José a Santa Teresa de Jesús*, obra también de Diego de la Cerda (1674-1745). Está flanqueada igualmente por dos idénticas columnas de orden compuesto, realizadas por sendos pedestales de la misma altura que el saliente altar de atrayente mármol jaspeado de las canteras de Mijas (lo que era sin discusión una nota barroca de acusado «trompe l'oeil» por su notable verismo arquitectónico). Un cornisamiento quebradizo de mayor a menor profundidad que alcanza su máximo saliente en la parte central del vano de la portada, da carácter unitario a todo el conjunto.

La elegante cartela, colocada encima de la cornisa, se haya rodeada por la habitual trilogía angelical, presentando en su interior un corazón en llamas atravesado por un largo dardo encendido que sostiene el angelito traviesamente sentado en la parte superior. El atributo hace mención concreta a la Santa de Avila, Teresa de Jesús, a la que está dedicado el altar. En los extremos de la cornisa, por último, se sitúan dos finjidos jarrones ceramísticos de bella factura semejantes a los del marco-retablo anterior. Todo el conjunto está sometido a una disciplina visión de perspectiva, cuyo centro se sitúa en medio del límite entre la propia capilla de la Virgen del Pilar y la girola de la Catedral, buscando con ello el artista su mayor realismo visual arquitectónico.

Al mismo tiempo, los colores se ajustan habilidosamente para su mejor realce naturalista, combinándose los tonos jaspeados y verdosos en un intento de conseguir el artista marmóreas calidades táctiles, como si se tratara de sólidos materiales de las propias canteras de Mijas. En definitiva, se trata de un marco-retablo de engañosa arquitectura, de trazado sencillo y disposición inspirada muy posiblemente en diseños dibujísticos del círculo de Cano, conocidos a través de Juan Niño de Guevara, según ya hemos mencionado anteriormente. Es obra restaurada también por los años 1960 por el artista malagueño Eduardo Casares Goñi (1902-1980), realizando un trabajo de gran pulcritud y ortodoxa ejecución con arreglo a la pintura primitiva.

5. MARCO-RETABLO ARQUITECTONICO DE SAN JUAN DE DIOS

Málaga. Catedral. Capilla del Cristo del Amparo.

Pintura al temple: 5,50 × 4 m.

Lámina XI.

Lamentablemente, su conservación, a igual que el siguiente, es muy deficiente hasta el punto de que son muchas las zonas de decoración retablística que presentan pérdidas casi irreparables de su pigmentación primitiva, por lo que en la actualidad solamente se aprecia la visión global de su rítmica traza arquitectónica. Por otra parte, la inoportuna colocación de un nuevo marco de

madera de gran anchura sobre la pintura del altar (*Muerte de San Juan de Dios*, de Juan Niño de Guevara), taponando parcialmente el trazado antiguo. A pesar de estos graves inconvenientes, es posible señalar que es obra mural de cierto interés, de similar estructura arquitectónica a las anteriores, presentando en la cartela del ático (en este caso rodeada de dos angelitos), la granada abierta, atributo del Santo fundador de la Orden Hospitalaria, San Juan de Dios.

6. MARCO-RETABLO ARQUITECTONICO DE SAN FRANCISCO JAVIER

Málaga. Catedral. Capilla del Cristo del Amparo.

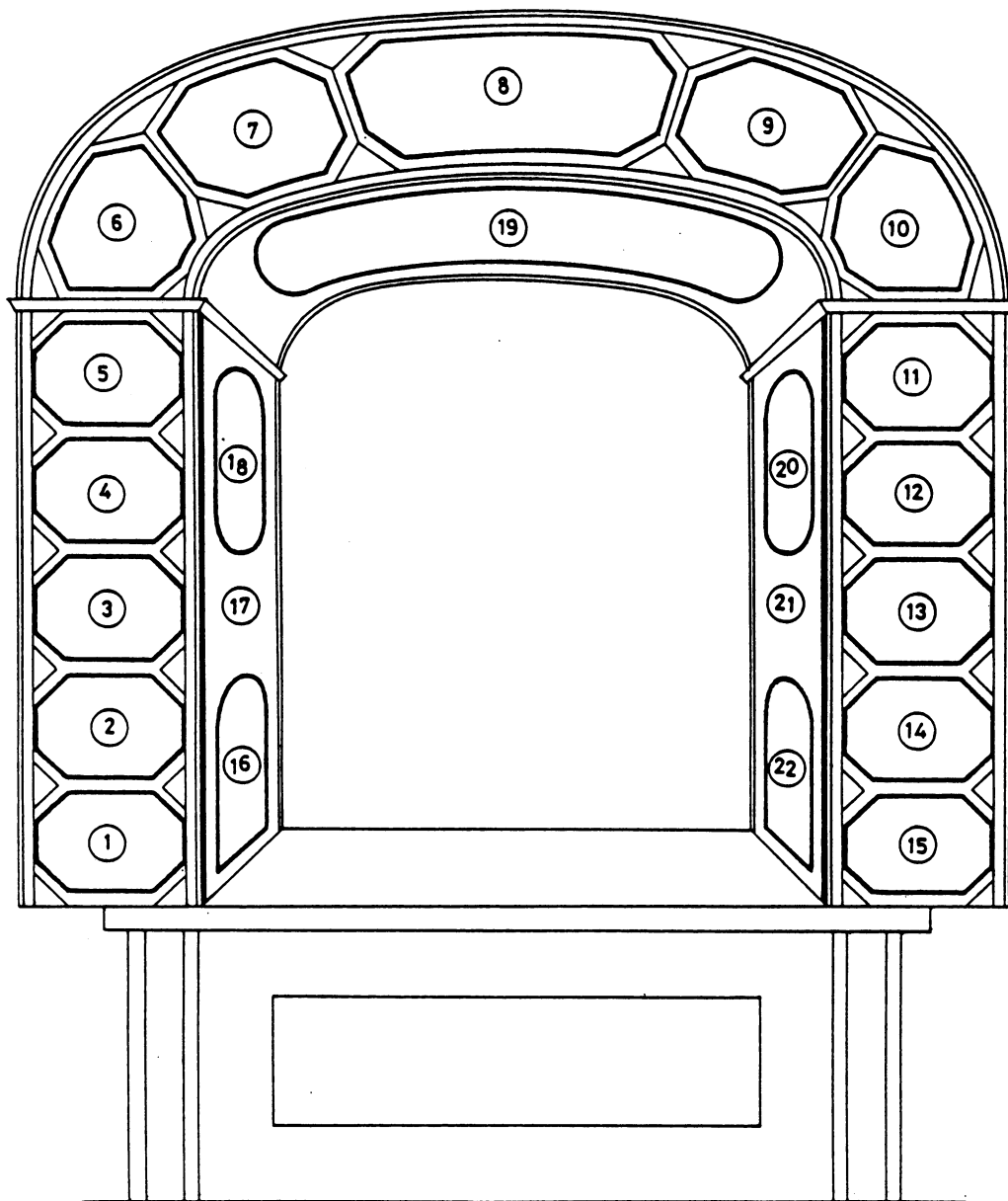
Pintura al temple: 5,50 × 4 m.

Lámina XII.

Última de la serie decorativa de los denominados «marcos-retablos arquitectónicos» del pintor Juan Coronado, conservado también, por desgracia, en pésimo estado en la actualidad por los muchos desprendimientos de pintura primitiva, aumentado por la colocación de un similar marco de madera como la obra anterior. La pintura que enmarca es la de *San Francisco Javier expirante* de Juan Niño de Guevara. El contenido de la cartela hace alusión al conocido atributo de la Orden de los Jesuitas a la que pertenecía el Santo representado: el anagrama J.H.S., siendo al mismo tiempo sostenida por dos airoso angelillos, aunque algo perdidos de color. Los tonos son los habituales usados por el pintor: terrosos-rosáceos imitando el jaspe y verdosos-grisáceos. Presenta, a igual que su compañera, correcta visión perspectivística cuyo punto central de mira se halla en el límite entre la propia capilla del Cristo del Amparo y la girola de la Catedral, situando al espectador en el puesto óptimo para la contemplación de su «realidad» arquitectónica.

LAMINA I

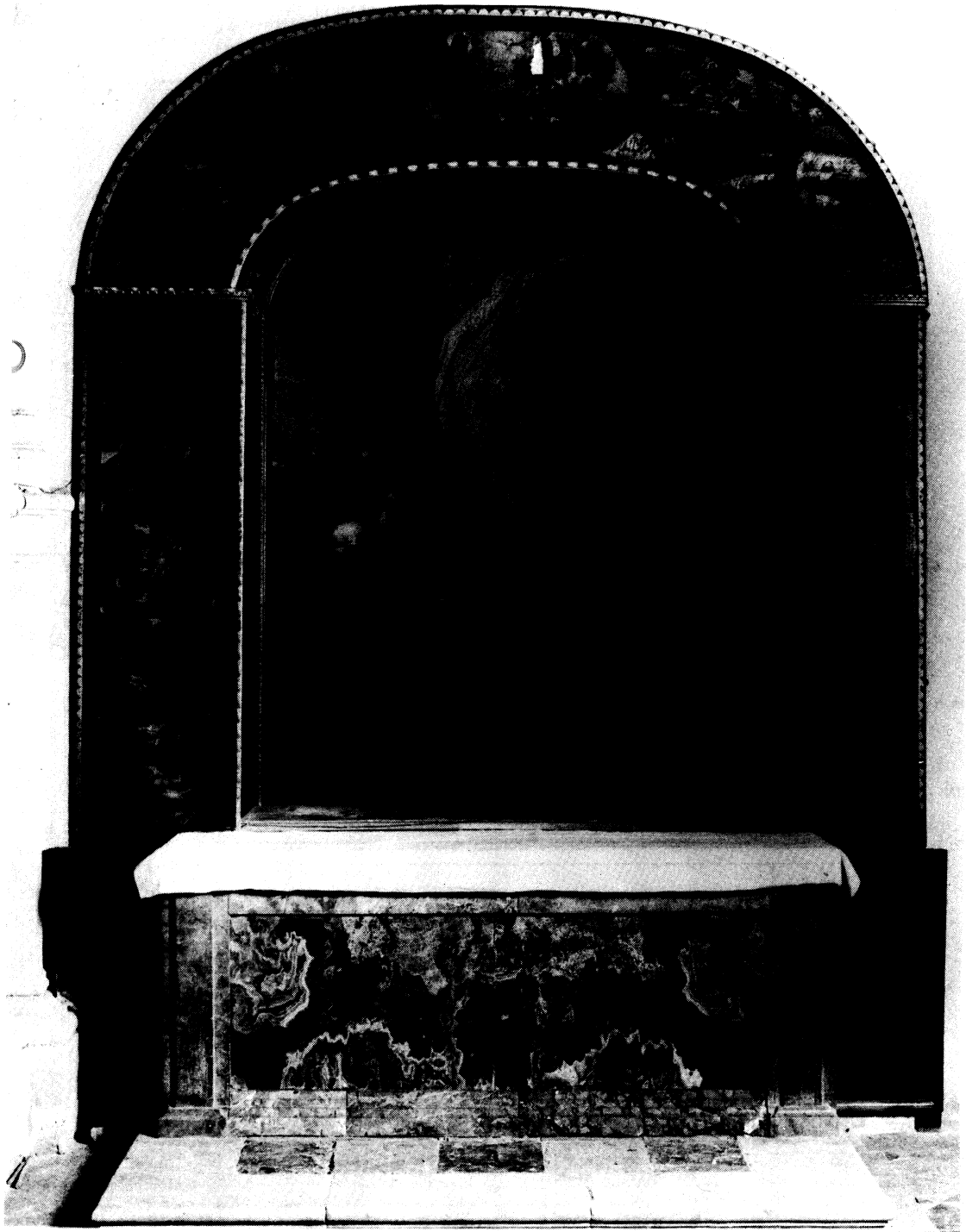
ALTAR DE LA ASCENSION DEL SEÑOR
 Capilla de Santa Bárbara. Catedral. Málaga



SERIE DE LA VIDA DE CRISTO:

- | | | | |
|-------------------------------|---------------------------|---------------------------------|--|
| 1.— Anunciación | 7.— Pentecostés | 13.— Cristo coronado de espinas | 19.— Custodia |
| 2.— Adoración de los pastores | 8.— Santísima Trinidad | 14.— Flagelación | 20.— Multiplicación de los panes y peces |
| 3.— Adoración de los Reyes | 9.— Juicio de las almas | 15.— Oración del Huerto | 21.— Florero |
| 4.— Presentación | 10.— Resucitado | 16.— Angel con rama de olivo | 22.— Angel con rama de olivo |
| 5.— Jesús entre los doctores | 11.— Crucifixión | 17.— Florero | |
| 6.— Bautismo de Cristo | 12.— Calle de la Amargura | 18.— Santa Cena | |

LAMINA II

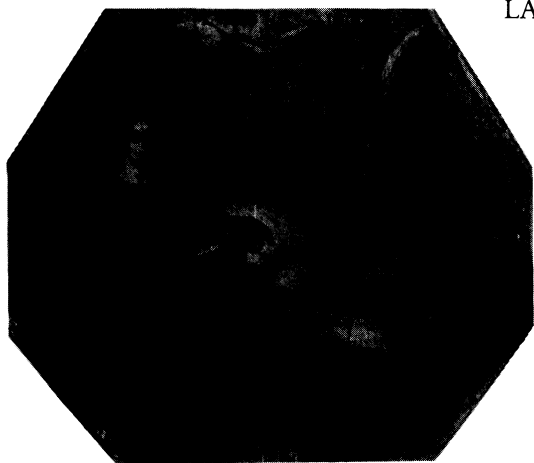


Altar de la Ascensión

— Juan Niño de Guevara: *Ascensión*

— Juan Coronado: *serie de la vida de Cristo* (22 cuadros).

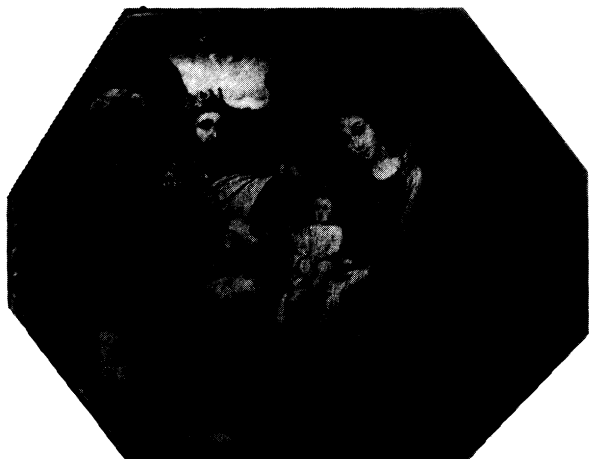
LAMINA III



1.— Anunciación



2.— Adoración de los pastores



3.— Adoración de los magos



4.— Presentación de Jesús



5.— Jesús entre los doctores



6.— Bautismo de Cristo

LAMINA IV



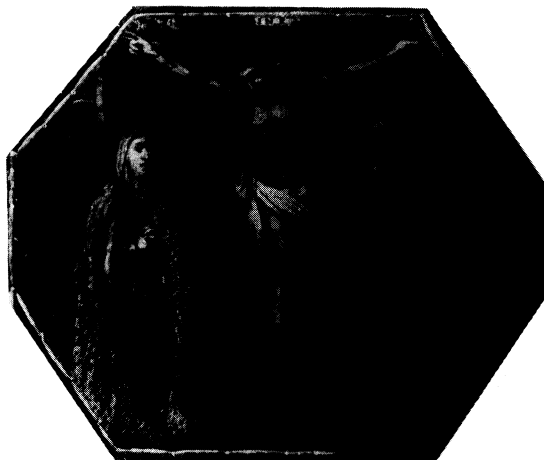
7.— Pentecostés



8.— Limbo de los Justos



9.— Resucitado



10.— Calvario

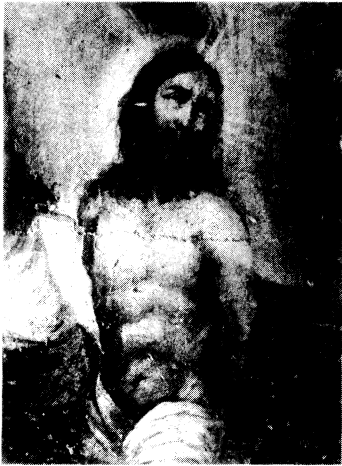


11.— Calle de la Amargura



12.— Coronación de espinas

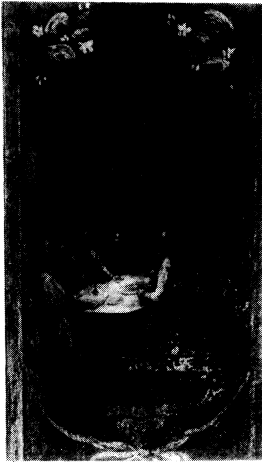
LAMINA V



13.— Flagelación (detalle)



14.— Oración del Huerto



15.— La última Cena



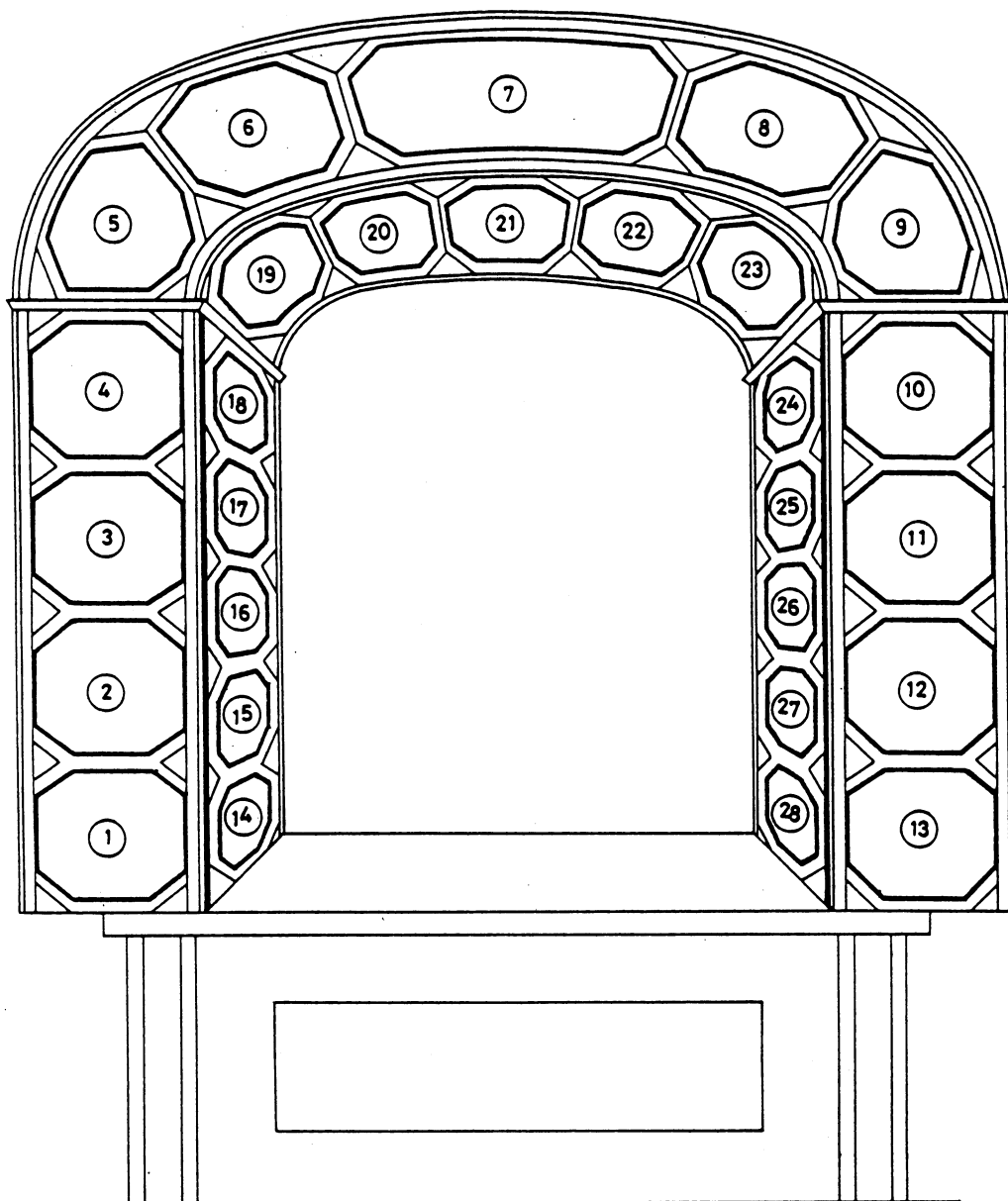
16.— Multiplicación de los panes y peces



17.— Florero



18.— Angel

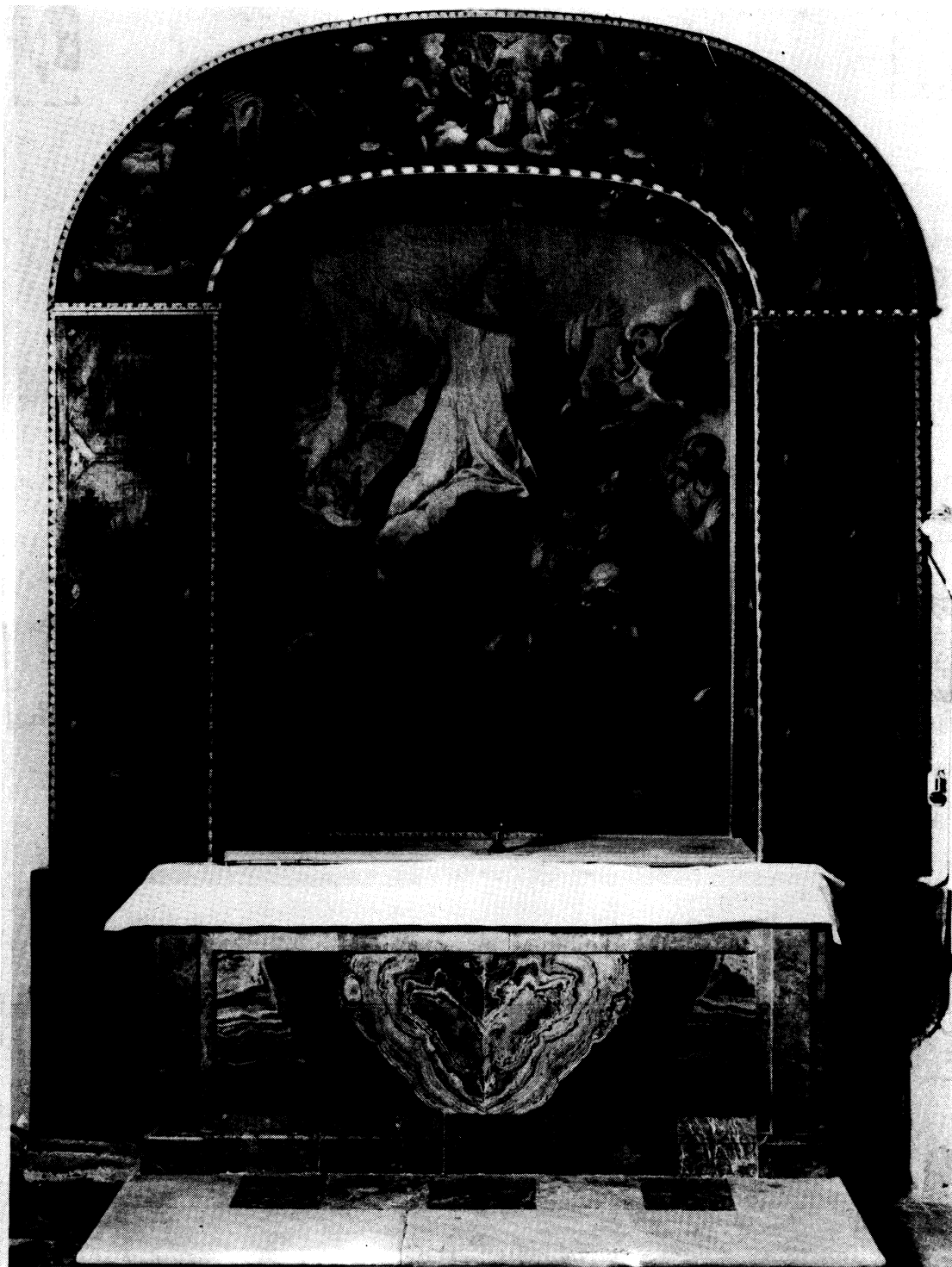


1º SERIE: VIDA DE LA VIRGEN

- | | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 1.— Los padres de la Virgen | 8.— Natividad del Señor |
| 2.— Nacimientos de la Virgen | 9.— Purificación |
| 3.— Presentación de la Virgen | 10.— Huida a Egipto |
| 4.— Desposorios | 11.— Sagrada Familia |
| 5.— Anunciación | 12.— Virgen del Pilar |
| 6.— Visitación | 13.— Dormición de la Virgen |
| 7.— Coronación | |

2º SERIE: ALEGORIAS MARIANAS

- | | | |
|---------------|----------------|---------------|
| 14.— Arbol | 19.— Puerta | 24.— Pozo |
| 15.— Jardín | 20.— Sol | 25.— Torre |
| 16.— Rosal | 21.— Ave María | 26.— Azucenas |
| 17.— Espejo | 22.— Luna | 27.— Muralla |
| 18.— Escalera | 23.— Montaña | 28.— Arbol |



Altar de la Asunción

— Juan Niño de Guevara: *Asunción*

— Juan Coronado: *serie de la vida de la Virgen* (28 cuadros)

LAMINA VIII



19.— Los padres de la Virgen



20.— Nacimiento de la Virgen



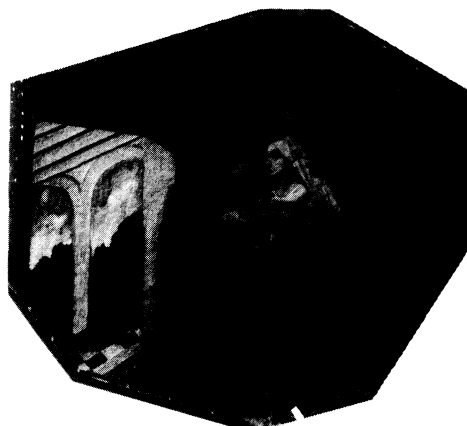
21.— Presentación de la Virgen en el templo



22.— Desposorios de la Virgen

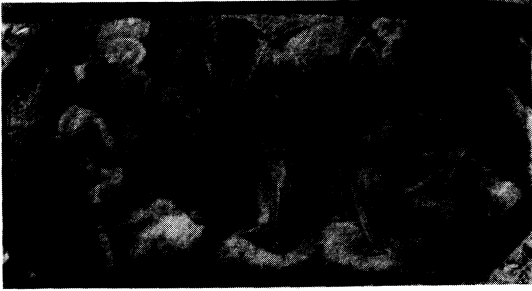


23.— Anunciación



24.— Visitación

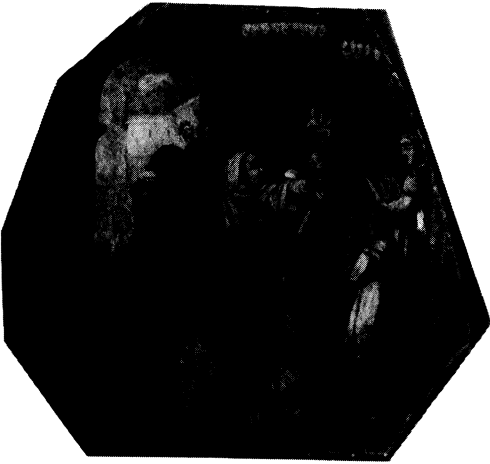
LAMINA IX



25.— Coronación de la Virgen



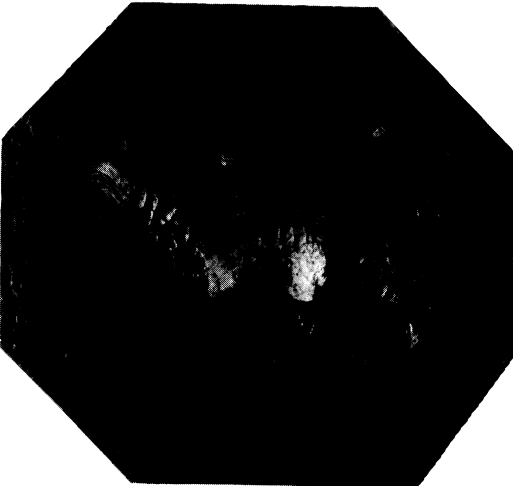
26.— Natividad



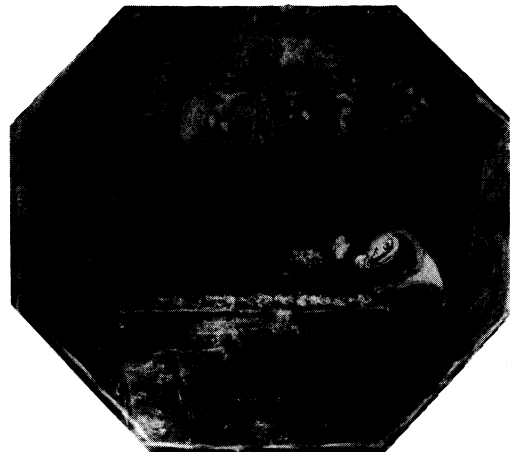
27.— Circuncisión



28.— Huida a Egipto

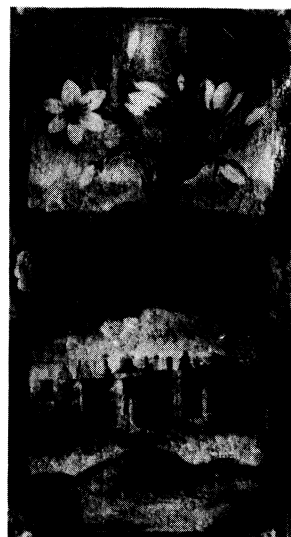
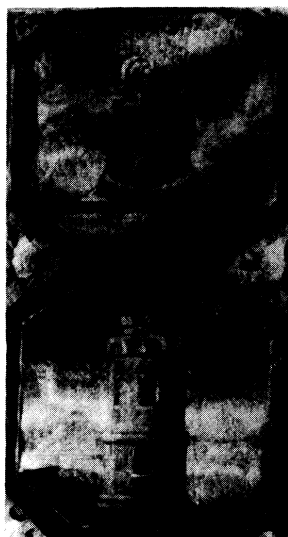
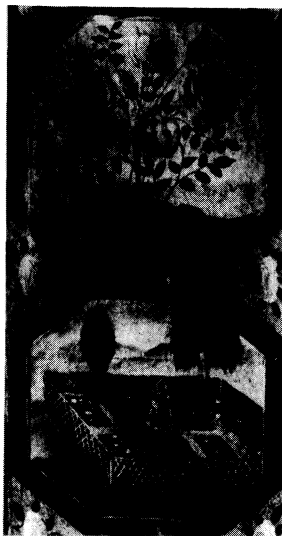
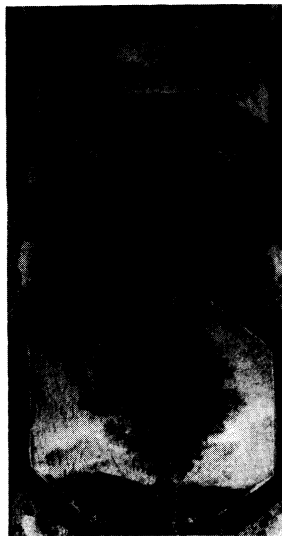


29.— Sagrada Familia

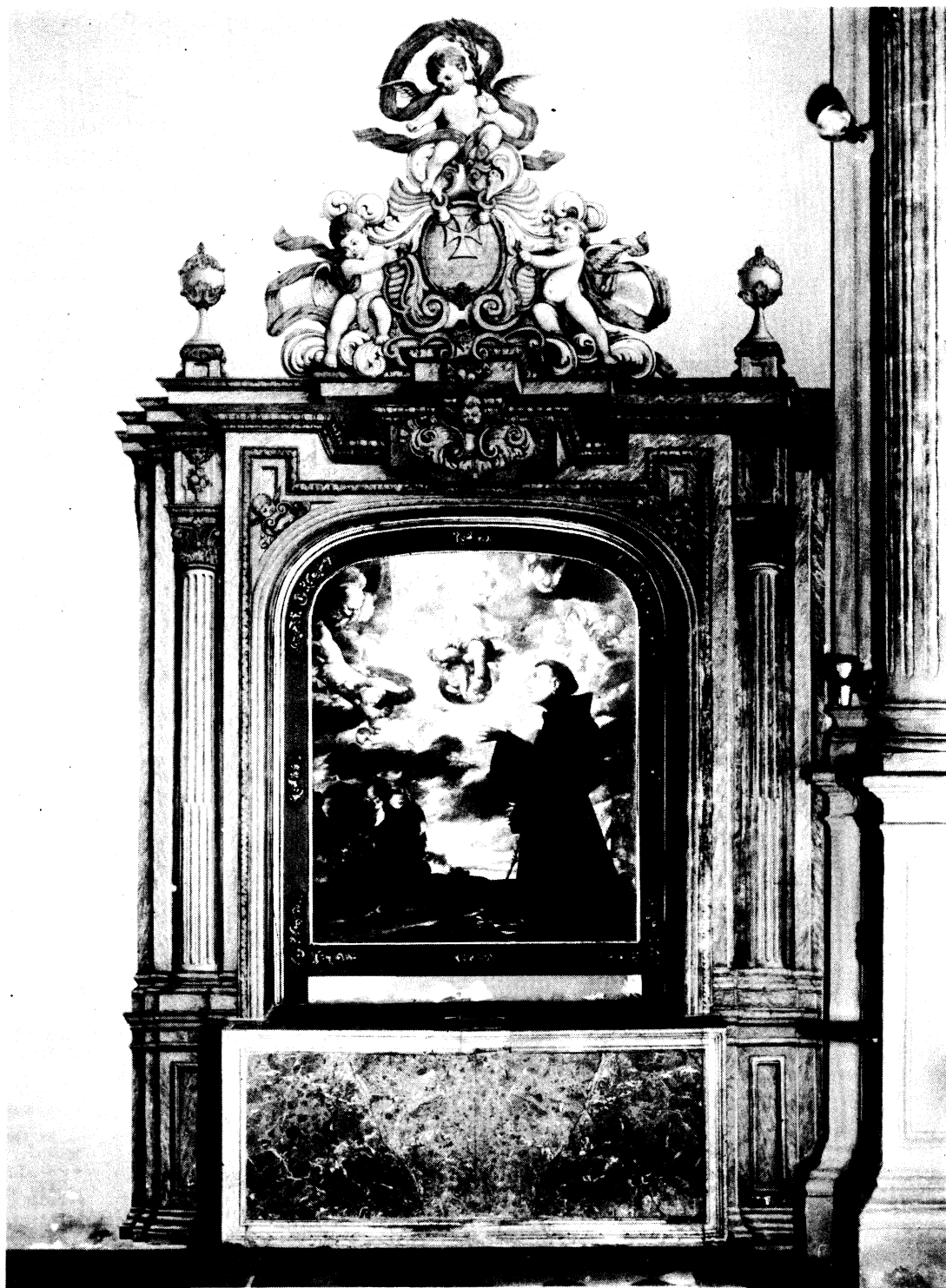


30.— Dormición de la Virgen

LAMINA X



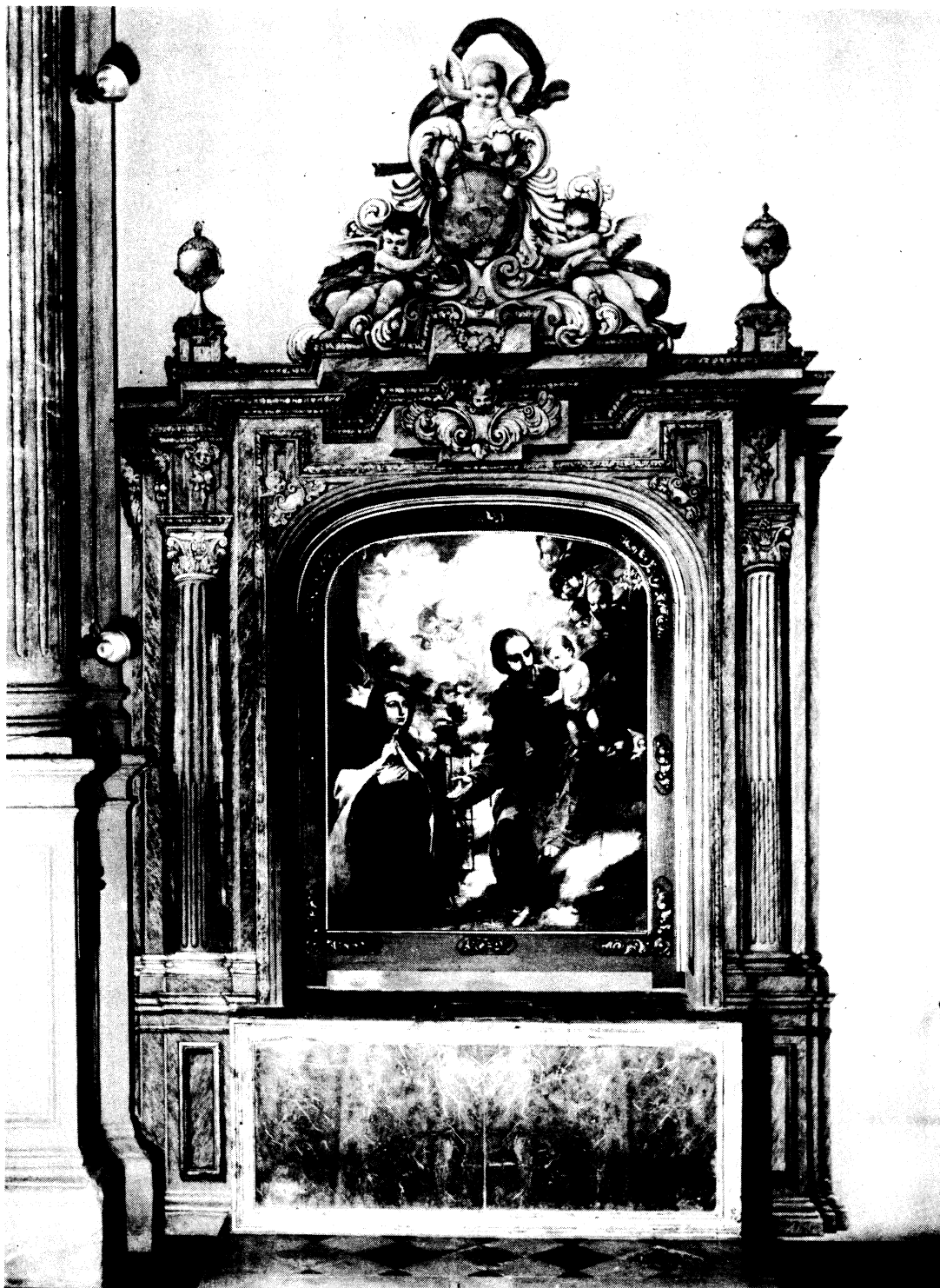
Serie "Alegorías Marianas": Cedro. Jardín cerrado. Rosal. Espejo. Escalera. Puerta. Sol. Ave María. Luna. Montaña. Pozo. Torre. Lirio. Ciudad. Olivo.



Altar de San Antonio de Padua

— Diego de la Cerda: *San Antonio de Padua*

— Juan Coronado: *Marco-retablo pictórico*



Altar de San José

— Diego de la Cerda: *Aparición de San José a Santa Teresa de Jesús.*

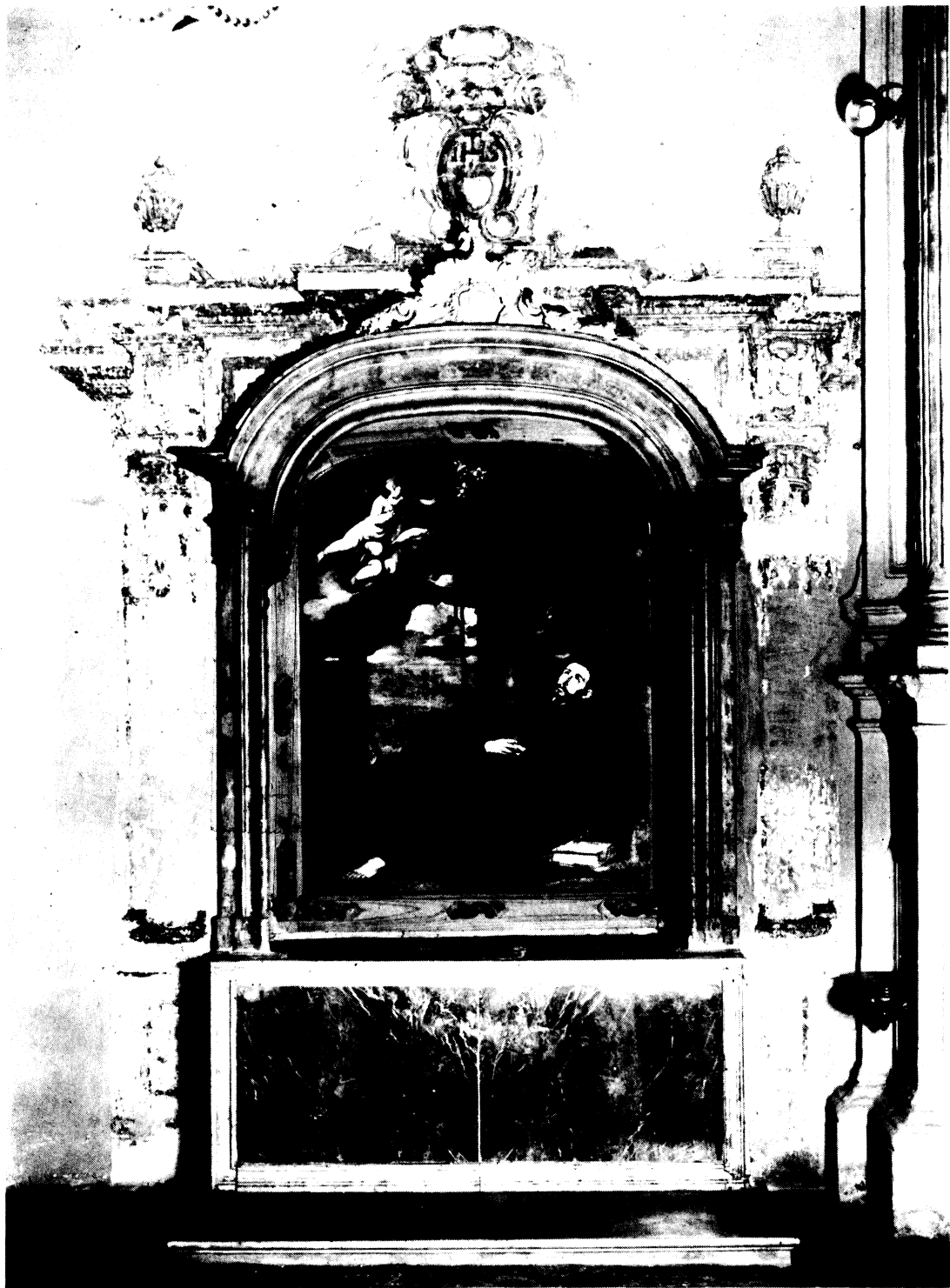
— Juan Coronado: *Marco-retablo pictórico*



Altar de San Juan de Dios

— Juan Niño de Guevara: *Muerte de San Juan de Dios*

— Juan Coronado: *Marco-retablo pictórico*



Altar de San Francisco Javier

— Juan Niño de Guevara: *Muerte de San Francisco Javier*

— Juan Coronado: *Marco-retablo pictórico*