

UN PINTOR AL SERVICIO DE LA ORDEN DE LOS CAPUCHINOS: JUAN RAMIREZ DE LA FUENTE († h. 1648)

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Málaga.

I. PERFIL BIOGRAFICO

Artista completamente desconocido es Juan Ramírez de la Fuente, del que, aparte de las escasas noticias documentales aportadas por el infatigable Llordén (1), hemos encontrado por fortuna una serie de cuadros firmados y fechados que, a juzgar por su estilo, le colocan indiscutiblemente por el momento en la órbita de influencia del zurbaranismo del segundo tercio del siglo XVII, sin que por ello tengamos que admitir un posible aprendizaje o supuesta colaboración de taller en torno al gran maestro extremeño mientras no tengamos pruebas más convincentes. Es, en general, artista de interés, de calidad muy desigual, con aciertos excelentes, preocupado por el volumen corpóreo de sus figuras sacras de carácter esencialmente escultórico y con clara tendencia a imitar las novedades naturalistas y cierta iluminación tenebrosa de evidente evocación zurbaranesca. Olvidado totalmente por nuestros clásicos (Palomino, Ceán Bermúdez y Ponz), tan sólo Llordén en nuestros días lo saca a la luz documentalmente, junto con algunas noticias esporádicas que hemos pedido con suerte reunir, aportadas por Gómez-Moreno (2) y Lafuente Ferrari (3).

Nada sabemos de la fecha y lugar de su nacimiento muy a pesar nuestro, por lo que en este sentido no podemos por ahora vincularlo a la nómina de los pintores malagueños nacidos en nuestra tierra (4). Las primeras menciones que hacen referencias al pintor nos la ofrece Gómez-Moreno y se remontan al año 1624, en el que encontramos a Juan Ramírez de la Fuente trabajando, juntamente con otros pintores granadinos, en la decoración de las dependencias que había de ocupar Felipe IV en la Alhambra de Granada, con motivo de su viaje a aquella ciudad (5). ¿Quiere decir que su educación artística estuvo relacionada con el grupo de pintores granadinos anteriores a Cano?, pregunta de difícil respuesta por la falta, una vez más, de obras y aportaciones documentales.

(1) LLORDEN, Andrés, *Pintores y Doradores malagueños*, Avila, 1959, págs. 207-209.

(2) GOMEZ-MORENO GONZALEZ, Manuel, *La pintura en Granada* (manuscrito inédito), pág. 40.

(3) LAFUENTE FERRARI, *Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia*, A.E.A., 1944, pág. 87 (dato ofrecido, según señala el propio autor, por Gómez-Moreno).

(4) Infructuoso ha sido nuestro trabajo tanto en los archivos parroquiales de Málaga como de Granada para esclarecer su linaje y ambiente familiar.

(5) Intervinieron en dichos trabajos decorativos de la Alhambra «los pintores Alonso Pérez, en la Estufa, en el techo de la Sala de las Frutas, con Juan de la Fuente, Juan Ramírez de la Fuente y Juan de Flores, y Diego González de Ventura, Andrés López y Pedro Amorío, en la Sala de los retratos de los Reyes, tasando estas obras el Licenciado D. Felipe Herrera Segado, presbítero y pintor y Pedro el hijo de Raxis» (GOMEZ-MORENO, op. cit., pág. 40).

No cabe duda que su estancia más o menos duradera en la ciudad de Granada por aquellos años, sea o no nacido en ella, necesariamente tuvo que tener una influencia en su arte. Así en sus obras posteriores encontradas en Málaga se perciben ecos y resonancias de algunos de estos pintores, junto a la marcada tendencia zurbaranesca ya mencionada, tal como veremos más adelante.

La primera noticia de su permanencia en Málaga, publicada por Llordén, se refiere al año 1626, por la que el pintor, mediante escritura pública de arrendamiento, recibe de Isabel Bautista, viuda de Alonso de Torres, una casa en la calle Nueva por tiempo de año y medio en precio de 60 ducados (6). Vivía, pues, en el distrito parroquial de San Juan Bautista, en la misma calle donde se asentaban, según la tradición, los plateros malagueños (7). A partir de entonces su estancia en Málaga tuvo que ser prolongada, como lo testifican sus continuos trabajos en la ciudad. Así alrededor del año 1629 ejecuta las pinturas del retablo mayor de la iglesia de los padres capuchinos (8), conjunto muy mermado en nuestros días, pues de un total de ocho cuadros que de seguro habría en su primer momento, quedan tan sólo, en la actualidad, cuatro de ellos (*San Fidel Sgmaringen*, *San Lorenzo de Brindisi*, *San Antonio de Padua* y *San Buenaventura*), estando los dos últimos colocados fuera del retablo (9).

En este mismo año, concretamente el 29 de octubre, aparece en las Actas Capitulares de la Catedral malagueña una referencia al pintor, «según la cual la fundadora de las Agustinas Recoletas de Málaga, entre otras muchas alhajas que regaló al convento, dio también dos cuadros grandes de pincel, uno de *San Agustín* y otro de *Santa María Magdalena*, obras de Juan de la Fuente, que llevó por ello 500 reales», teniendo por seguro que su autor es el pintor de quien tratamos (10). Exactamente un mes después se firma una escritura pública de pleito entre Ginés Caicedo, notario mayor, y Juan Ramírez de la Fuente, por causa de un cuadro que representaba la *Venus desnuda*, habiéndolo entregado la mujer del primero al pintor. El litigio se resuelve al obligarse Juan Ramírez de la Fuente a entregarle otro cuadro con la efigie de *San José* más «doscientos reales en dinero de contado a pagar en dos plazos». No llega a afirmarse en el documento si ambas pinturas son de manos del pintor, aunque es probable que la segunda le perteneciera (11).

Su actividad artística tuvo que ser importante por estos años para las iglesias y conventos de Málaga, donde apenas registramos pintores de categoría. Sin embargo, por contraste, apenas nos ha quedado mucho de ello por los tristes imperativos de la historia (guerras, destrucciones, incendios, etc.). Así, en 1630 firma al parecer un lienzo de medio punto que existía en la iglesia parroquial de San Juan, que se hallaba colocado detrás del tabernáculo y representaba la *Virgen y San Ildefonso*, pintura de paradero desconocido en la actualidad (12).

(6) LLORDEN, op. cit., pág. 207.

(7) Lamentablemente el archivo parroquial de San Juan, que nos hubiera dado importantes noticias sobre el pintor, fue destruido en los sucesos de mayo de 1931.

(8) Los orígenes del convento se remontan al año 1619, aunque su inauguración oficial no tuvo lugar hasta el 30 de abril de 1932, «dedicándose la iglesia a Santa Brígida Virgen» (VALENCINA, Fray Ambrosio de «*Reseña Histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía*», Sevilla, 1906, t. I, pág. 135).

(9) El último de ellos aparece firmado y fechado: *Jo. Ramírez De lafuente faciebat, 1629*.

(10) LLORDEN, op. cit., pág. 208.

(11) Es significativo la aparición de un cuadro referente a una *Venus desnuda*, por cuanto representa una novedad y una casi excepción por su temática en la Málaga religiosa de aquellos años. LLORDEN, op. cit., pág. 207. Documento 4.V-II.

(12) Nota facilitada por Don Juan Témboury al padre Llordén, quien a su vez la refleja en su obra mencionada, pág. 208.

Por estos años, de seguro llevaría a cabo la ejecución del importante conjunto de pinturas del retablo mayor de la iglesia conventual de los padres capuchinos de Antequera. Son un total de diez cuadros que se encuentran afortunadamente «in situ»: *Alegoría de la Orden de Capuchinos*, *Beato Angel de Acrio*, *San Fidel Sigmaringen*, *San Luis Obispo de Tolosa*, *La Trinidad*, *Alegoría de la Venerable Orden Tercera*, *Inmaculada venerada por San Francisco de Asís* y *San Buenaventura*, *San Lorenzo de Brindisi*, *San José de Leónidas* y *San Antonio de Padua*, pues aunque documentalmentemente no lo podemos apoyar, es tal el emparejamiento y similitud de estilo e iconografía con las de los capuchinos de Málaga que no nos admite duda alguna (13). El 5 de junio de 1631 el pintor vuelve a recibir nuevo arrendamiento, esta vez del jurado Bartolomé Castaño Casillas, vecino de Málaga, de unas casas que tiene en la placeta del Cañaveralejo, perteneciente a la collación de Santiago, por tiempo de un año, y un precio de 34 ducados que se obligó a pagar por dicho alquiler (14).

Al año siguiente, tiene lugar su enlace matrimonial con doña Catalina de Flores, posiblemente celebrado en la ciudad de Granada, tal y como parece desprenderse de las referencias bibliográficas que, por suerte, hemos encontrado. Así, curiosamente, esta importante noticia biográfica del pintor la hemos tenido que deducir de dos fuentes diferentes, sin que por el momento podamos refrendarla con documentos de primer orden (15). La primera de ella tan sólo concreta el año de la celebración de su casamiento y la da a conocer Lafuente Ferrari en una simple y escueta nota al pie de página, aunque afortunada para nosotros, que hace mención del pintor Francisco Alonso «testigo en 1632 de la boda del pintor Juan Ramirez de la Fuente» (16). La segunda de ellas nos la ofreció amablemente D. Emilio Orozco, quien consciente de nuestro interés por el pintor, nos facilitó el nombre de su mujer, al poner en nuestras manos la notable obra *La pintura granadina en los siglos XVII-XVIII* (17). En ella pudimos comprobar cómo el pintor granadino «Miguel Jerónimo de Cieza casó en segundas nupcias con la viuda del pintor Juan Ramirez de la Fuente, Catalina de Flores, de la cual tuvo varios hijos, siguiendo tres de ellos la profesión de su padre» (18).

(13) Según refiere Fray Ambrosio de Valencina, «el 15 de octubre de 1613 se nombraron dos diputados para elegir con los Padres Capuchinos el sitio de la fundación y darle posesión del mismo» (op. cit., I, p. 36). En los 20 años que permanecieron en dicho lugar (camino de Málaga), el convento se debió arruinar mucho, «trasladándose en el año 1633 las nuevas dependencias conventuales a unas huertas que existían en las afueras de la ciudad, camino de Sevilla, donde se labró Casa e Iglesia» (op. cit., II, pág. 206). Según reciente nota documental encontrada por Llorden, se tiene conocimiento de que Juan Ramírez de la Fuente vivía en Antequera entre los años 1624-1627 (Archivo de Protocolos de Antequera, escribano público Pedro Gutiérrez n.º 2697). Agradecemos al referido padre agustino el habernos facilitado tan importante noticia que esclarece afortunadamente la estancia del pintor en la ciudad de Antequera.

(14) LLORDEN, op. cit., pág. 208.

(15) Hasta el presente han sido estériles los esfuerzos realizados en los archivos parroquiales de la ciudad de Granada para la búsqueda de tan importante noticia en torno a la vida del pintor. Su feliz hallazgo nos hubiera esclarecido otra serie de puntos oscuros que aún rodean su figura humana.

(16) La nota está incluida ocasionalmente en un denso y destacado artículo del prestigioso erudito D. Enrique Lafuente Ferrari, titulado *Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia (nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura)* (Rev. A.E.A., 1944, págs. 77-103), en el que autor intenta demostrar cómo a lo largo del Barroco «los pintores no perdonaron en España ocasión alguna para dejar bien sentado que, en la escolástica distinción que las clasificaba, su profesión estaba dentro de las Artes Liberales y no de las Mecánicas». Se incluye la referida nota en la 2.ª parte del artículo al tratar de «*Un cisma de los pintores granadinos en 1628*», planteándose en la ciudad de Granada la cuestión de si la pintura había o no de pagar impuestos.

(17) Se trata de una memoria de Licenciatura (mecanografiada) realizada por Consolación MORENO LOPEZ, quien a su vez toma la cita de D. Manuel GOMEZ-MORENO GONZALEZ de su obra *La pintura en Granada* (manuscrito inédito), conservada en la Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes, 1899, pág. 45.

(18) Pintor nacido en Granada en 1611, de distinguida familia. Su arte presenta notas arcaizantes con notables recuerdos a Sánchez Cotán, a juicio de Angulo Iniguez. Su obra más importante es *Lás bodas de Caná*, del Museo de Granada. Falleció en 1685 en la parroquia de Santa Escolástica. Su retrato se conserva en el Palacio Arzobispal con los otros artistas de su tiempo.

A partir de entonces su estancia en Granada muy probablemente va a prolongarse hasta su muerte ocurrida con certeza algunos años anteriores a 1650, alternándola con períodos más o menos largos en nuestra ciudad, por motivos propios de su trabajo como pintor. Ello puede explicar en parte la aparición de algunas obras suyas aparecidas en colecciones malagueñas. Así hemos hallado un *San Juan Bautista niño en el desierto*, sin lugar a dudas, una de sus mejores creaciones por el momento, en el que claramente se aprecia evidentes evocaciones del mundo artístico de Guido Reni; de seguro, asimiladas a través del arte de Zurbarán. La pintura se encuentra firmada y fechada en 1632, lo que facilita en gran manera el estudio y la evolución artística del pintor, juntamente con las demás que conforman su corta producción. Igualmente, hemos incorporado a su reducido catálogo otra pintura firmada y fechada en 1638, que representa a *San Antonio de Padua*, cuya composición marcadamente devocional y, sobre todo, su sentido de corporeidad recuerdan bastante al maestro extremeño.

Finalmente, su muerte, tal y como dejamos indicado anteriormente, tuvo por necesidad que ocurrir como mínimo dos o tres años anterior a 1650, ya que a partir de esta fecha su viuda, Catalina de Flores, casada en segundas nupcias con el pintor Miguel Jerónimo de Cieza, empieza a tener hijos. Ahora bien, si por lógica natural cabe aceptar sin ninguna reserva tal afirmación, no podemos corroborarlo con base documental ya que la suerte, por ahora, no nos ha acompañado en nuestra continua indagación por los archivos parroquiales, tanto de Granada como de Málaga. De ello se deduce que el cuadro aparecido en colección particular malagueña firmado y fechado en 1660 (?), que representa a la *Inmaculada entre sus padres*, supone un lamentable error, producido con toda seguridad por una torpe restauración, que no ha sabido o no ha querido interpretar fielmente la grafía primitiva en torno al número 6 de las decenas (que muy bien pudiera haber sido un 3 ó un 4). El cuadro, a su vez, es recogido por Llordén, facilitado una vez más por la generosidad de Temboury, aunque con evidentes fallos de lectura de firma e interpretación iconográfica (19).

Esto es todo lo que conocemos suyo con seguridad. La divulgación de estas breves y modestas líneas sobre el discreto pintor Juan Ramírez de la Fuente, artista olvidado injustamente hasta el presente, permitirá, sin lugar a dudas, ir acrecentando su perfil biográfico y su catálogo breve por el momento, hasta el punto que sirva para colocarlo en el escalafón que justamente se merece dentro del cada vez más amplio y brillante marco de nuestra pintura barroca.

II. ESTILO Y OBRA

Realmente resulta algo pretensioso por nuestra parte adentrarse en el análisis estilístico de Juan Ramírez de la Fuente, cuando contamos tan sólo, por el momento, con un escaso número de obras de segura afirmación. Pero, aún a sabiendas de nuestro riesgo por la lógica dificultad que entraña, es obligación nuestra emitir algunos juicios y comentarios generales en torno a su estilo, de tal manera que sirvan para ir abriendo poco a poco el camino seguro para el total esclarecimiento y conocimiento del, hasta el presente, olvidado pintor. En total suponen 17 pinturas las que se conocen con certeza de Juan Ramírez de la Fuente, si admitimos, tal y como creemos

(19) LLORDEN, op. cit., pág. 209.

por razones evidentes de aproximación de estilo, como obras suyas el conjunto del retablo mayor de la iglesia conventual de los Padres Capuchinos de Antequera (10 en total), en las que, por el momento, no hemos encontrado la firma, cuando es costumbre del artista imprimirla con meridiana claridad de lectura, acompañada de la fecha de ejecución (20). Como premisa general y mientras no aparezcan nuevas obras, hay que señalar que Juan Ramírez de la Fuente presenta a través de esta reducida producción un estilo arcaizante, propio de muchos pintores españoles de no muy altos vuelos del primer tercio del siglo XVII (21).

Su obra es, pues, voluntariamente *desornamentada*, como la época a la que todavía pertenece, siendo, en cierta manera, hija espiritual del estilo «herreriano». Ahora bien, no cabe duda que al no ser artista de primera fila, su pintura va a reflejar evidentes influencias del pintor que por entonces se proyectaba con más fama y popularidad en la Andalucía de aquellos años: Francisco de Zurbarán, cuya primera etapa, sobre todo, se orientó fundamentalmente en esta dirección estilística. No podemos, por ahora, vaticinar un posible aprendizaje o colaboración de taller del pintor junto al gran maestro extremeño en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII por falta de pruebas documentales, lo cual no sería nada de extraño, dadas las estrechas relaciones de estilo entre ambos. Pero, lo que sí es evidente y aceptable es el hecho de que Juan Ramírez de la Fuente puede con toda razón clasificarse junto a lo que César Pemán llama «un grupo numeroso de pintores de ciertas pretensiones, en algún momento casi todos los de alguna importancia del círculo andaluz, entre los que el prestigio de las grandes series monacales zurbaranescas de los años veinte y treinta (mercedarios, dominicos, franciscanos, apóstoles), imponen la moda de una forma aplastante, que se imita con más o menos fortuna, pero raramente con personalidad destacada hasta poder confundirse con la del excepcional maestro del arte de la pintura» (22).

En la obra de Juan Ramírez de la Fuente se observa un notable sentido de la forma cerrada, con superficies compactas y pintura lisa y plástica. Así sus personajes aparecen concebidos de forma grandiosa en un plano de gran sencillez compositiva, apreciándose en ellos un fiel estudio del natural, tanto en figura como en paños, que nos recuerda en grado sumo el arte de la primera época de Zurbarán. Un leve y cuidadoso paisaje vegetal y atmosférico, cuyo detallismo virtuosístico nos delata una vez más un considerable arcaísmo, sirve para enmarcarlos en un ambiente de naturalidad, reflejándose al mismo tiempo el carácter de profundidad de la composición a través de una habilidosa distribución de planos que se van perdiendo paulatinamente, por degradación del color e imprecisión del dibujo, hasta confundirse con la grisácea ingravidez de la lejanía.

Su estancia en Granada a partir de 1624, ejecutando un trabajo artístico de gran responsa-

(20) Cabe admitir la posibilidad de que aparezca la firma del pintor en algunos de los cuadros superiores del retablo, que por la natural dificultad de su emplazamiento, no hemos podido averiguar. Juntamente cabe pensar que, dada la gran cantidad de torpes repintes que presentan, la firma se encuentre tapada.

(21) De todos es sabido que este arcaísmo o primitivismo, de tendencia cada vez más naturalista que puramente mental, marcha casi paralelo con el claroscuro realista en las primeras décadas de la centuria seiscentista, hasta el punto que este último llegará a imponerse definitivamente como reacción frente al idealismo, a la grandilocuencia renacentista y a la tensión y convencionalismos manieristas de fines del siglo anterior.

(22) PEMAN, César, *El taller y los discípulos de Zurbarán* (Exposición «Zurbarán en el III centenario de su muerte»), Madrid, 1964, pág. 91.

bilidad con otros pintores granadinos, nos pone al descubierto a un artista plenamente formado, con reconocida profesionalidad para mercerlo. Consistió en decorar aquellas dependencias de la Alhambra, que iban a ser ocupadas por el rey Felipe IV en su próxima visita a la ciudad de Granada (23). El ambiente artístico granadino en el campo de la pintura por aquellos años, una vez muerto fray Juan Sánchez Cotán en 1627 (24), era de cierta mediocridad, tendente hacia un arcaísmo, común denominador de la pintura española, sobre todo, en los llamados «círculos artísticos provincianos», en los que todavía no había hecho impacto el tenebrismo de corte naturalista, la novedad pictórica más importante del incipiente Barroco, que ya había ganado numerosos adeptos en los centros vanguardistas de nuestro país (Valencia y Sevilla, principalmente). Se sabe que en esta época constaban oficialmente en Granada 22 maestros pintores agrupados en gremio (25), entre los que destacaba Juan Leandro de la Fuente, cuya igualdad de apellido con nuestro pintor nos hace sospechar que muy posiblemente hubiera algunos lazos de familiaridad entre ambos (26), siendo notorio reflejar al mismo tiempo que el estilo que se percibe en su reducida obra conocida, se caracteriza por la ejecución de figuras de gran amplitud de forma, pintadas con notable valentía de técnica y brillantez de color, notas estéticas similares en cierta manera a las de Juan Ramírez de la Fuente (27).

Su primer trabajo de envergadura conocido va a ser las pinturas del retablo mayor de la iglesia conventual de los Padres Capuchinos de Málaga, cuya firma y fecha de ejecución en 1629, por fortuna, la hemos encontrado en una de ellas, concretamente, en la que se representa a *San Anto-*

(23) Estas pinturas se encuentran muy rehechas en la actualidad en las dependencias de la antigua «Torre de Abul Hachach» (galería y «Tocador de la Reina», también llamado «Mirador» y «Peinador»). Fueron primeramente ejecutadas entre 1539 y 1546, en estilo pompeyano, al fresco, por Julio Aquiles y Alejandro de Mayner, ayudados por varios pintores granadinos, siendo la mayor de todas ellas la que representa la *expedición de Carlos V a Túnez en 1535*, dividida en ocho cuadros. También los muros, arcos, zócalos, frisos y techos de la galería del «Mirador» aparecen pintados con grutescos y alegorías de las Virtudes, junto con profusa ornamentación de animales, flores, tallos y pequeños cuadros con la *fábula de Faetón*. Toda esta decoración ha sufrido importantes restauraciones a lo largo del tiempo que han ocasionado en parte su transformación. La primera de ella, que es la que nos interesa en estos momentos, se llevó a cabo en 1624 con motivo de la mencionada visita del rey Felipe IV a Granada, interviniendo en ella, tal y como hemos dejado reseñado, Juan Ramírez de la Fuente junto con otros pintores granadinos (su trabajo, de seguro, consistiría en reponer el color perdido en algunas zonas, al mismo tiempo que la habitual labor de limpieza y aclarada de la tonalidad primitiva). Más tarde, en el siglo XVIII, con ocasión del viaje de Felipe V, sería de nuevo restaurado todo el conjunto pictórico (se sabe que su mujer, Isabel de Parma, ocupó estos aposentos, mientras vivió en Granada). Y, finalmente, una última restauración fue acometida en 1932. (Datos históricos entresacados de la *Guía de Granada* de D. Antonio Gallego y Burín, edición de 1961, págs. 139140).

(24) La crítica es unánime al afirmar que la influencia de Sánchez Cotán apenas se dejó notar en la formación de la escuela granadina. Así, a juicio de D. Emilio Orozco, «el arte del fraile pintor no deja de ser un injerto sin brotes en Granada, a pesar de que a veces se perciban ligeras y parciales resonancias de él. Con toda su preocupación por el claroscuro y, en algún caso, su riqueza de color, no deja de resultar seco y además demasiado aferrado al natural para servir de base a la tendencia idealizadora característica de lo granadino» (*Pedro Anastasio Bocanegra*, Granada 1937, pág. 7).

(25) Sus nombres principales aparecen firmando el famoso y polémico documento, publicado por Lafuente Ferrari bajo la denominación de «Un cisma de los pintores granadinos en 1628», que forma parte de su ya referido artículo *Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia (nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la Pintura)*. A.E.A., 1944, pág. 84-87).

(26) Según Ceán Bermúdez, «Juan Leandro de la Fuente, notable pintor, floreció en la ciudad de Granada con gran crédito desde el año 1630 hasta 1640..., en sus lienzos tiene buena imitación de la naturaleza, fuerza del claroscuro, buen colorido y tintas venecianas. Se distinguió en las cabañas y hacía los animales con mucha gracia y verdad, imitando a los Basanos» (*Diccionario*, II, p. 144). Gómez-Moreno dice de él: «Al comenzar el siglo XVII se encontraba en Granada este artista de valía, debiendo de pertenecer a la familia de los pintores «De la Fuente» que trabajaron en las restauraciones de la Alhambra por los años de 1624» (*La pintura en Granada*, pág. 32). Su obra conocida apenas rebasa la cifra de 20 cuadros, incluyendo entre ellos el *Apostolado* del Museo de Granada. Es, pues, pintor poco conocido; a pesar de que su influencia en el ulterior desarrollo de la escuela granadina «pudo ser en cierta manera decisiva», según el parecer de Don Emilio Orozco Díaz (*Pedro Atanasio Bocanegra*, pág. 7).

(27) En general el arte de la generación de pintores que trabajaron en Granada anterior a la llegada de Cano en 1652 (entre los que se puede considerar a Juan Ramírez de la Fuente), es de mediana y arcaizante calidad, con claras tendencias a la simplificación compositiva, de recias y monumentales figuras, donde la devoción queda muy por encima de su valoración artística, sintiéndose apenas el barroquismo del siglo.

nio de Padua. De un total de ocho cuadros que conformarían todo el conjunto retabístico, tan sólo quedan en nuestros días cuatro, a saber, *San Antonio de Padua*, *San Luis Obispo de Tolosa*, *San Fidel de Sigmaringen* y *San Lorenzo de Brindisi*. De las desaparecidas conocemos solamente una de ellas, gracias a una antigua fotografía, no de muy buena conservación, que recoge todo el altar mayor con el retablo pictórico de fondo, ya algo transformado con respecto a su concepción primitiva (28), cuya pintura central de la parte superior representa la *Toma de hábito de Santa Brígida*, a cuya advocación sabemos con fundamento histórico que fue dedicada la nueva iglesia conventual por los Religiosos Capuchinos (29). Es de interés señalar cómo Juan Ramírez de la Fuente, a pesar de la aparente sencillez de sus pinturas conventuales, se incorpora a la numerosa serie de «maestros del arte de la pintura» que trabajan afanosamente por estos años para las Ordenes monásticas, quienes encargan copiosos ciclos de cuadros en toda España (30), en los que se representan los hechos históricos más memorables de la Orden, así como sus fundadores y santos con sus visiones, milagros y martirios «para el buen conocimiento y santa emulación de los religiosos y novicios» (31).

En todos estos lienzos de Juan Ramírez de la Fuente hay una cierta solidez compositiva de hondo sabor zurbaranesco. En efecto, son grandes cuadros estáticos, rígidamente compuestos, sobrios en sus personajes sagrados, ayudado con un dibujo neto e imperioso y colorido armonioso y expresivo, hasta tal punto que parecen sus monjes pertenecer, en cierta medida, al mundo de Zurbarán, que tan bella y acertadamente describiera Paul Guinard: «solemnes, estables y silenciosos, rebeldes a la anécdota, enemigos del «movimiento que desplaza las líneas», creando un mundo de «feliz ingenuidad» que es lo contrario de un «arte ingenuo» (32).

Hay que admitir que Juan Ramírez de la Fuente tuvo que cumplir sus compromisos artísticos a plena satisfacción de los religiosos capuchinos de Málaga, ya que algunos años después debió marchar a Antequera para la ejecución de las pinturas del retablo mayor de la iglesia conventual de los religiosos de la misma Orden. No podemos por ahora arropar esta importante actividad

(28) En efecto, todo el centro actual del retablo, dedicado a Camarín de la Divina Pastora, debió ser obra del XVIII, pues, de todo es conocido, cómo esta devoción mariana fue propagada por los Capuchinos a principios de dicho siglo, creando su iconografía el pintor Miguel Alonso de Tobar (1678-1758). También deben corresponder a la misma época las hornacinas de la parte baja, con las esculturas de San Félix de Cantalicio y San Francisco de Asís, cuyos espacios estarían ocupados con lienzos del pintor, cuya temática y paradero, en caso de no estar destruidos, son desconocidos por ahora.

(29) Sabemos por Fray Ambrosio de Valencina que los padres capuchinos, una vez instalados en Málaga en 1619 en la ermita de la Concepción «a espaldas de la calle de Nueva», pidieron al Sr. Obispo D. Luis Fernández de Córdoba, mejorar de sito ya que donde estaban «no podían tener huerta». El prelado accedió a sus deseos entregándoles «una ermita que, a un lado del Guadalmedina, estaba dedicada a *Santa Brígida Virgen*» porque allí había capacidad para hacer una vivienda y huerta para el recreo de los religiosos». La piedad y generosidad de los malagueños contribuyó con bastantes limosnas para las obras, las que no terminaron hasta el año 1632. «en el cual el día 30 de abril se dedicó la Iglesia a *Santa Brígida Virgen*» (Op. cit., t. I. 135).

(30) Recordemos que los más importantes fueron, entre otros, el ciclo de la Cartuja de Granada, realizado por Fray Juan Sánchez Cotán hacia 1625 (casi con toda seguridad tuvo que conocer nuestro pintor), la gran serie del Paular ejecutada por Vicente Carducho entre 1628 a 1638, y, por último, los conjuntos monásticos pintados por Zurbarán, primeramente en Sevilla (San Pablo, la Merced y San Buenaventura) entre 1626 y 1629, y, más tarde en la Cartuja de Jerez y Jerónimos de Guadalupe (Cáceres), entre 1638-39, que representan el apogeo de su pintura monástica, siendo, al mismo tiempo, los conjuntos más notables del Barroco en España. (Para mayor extensión del tema, véase la magnífica obra de Paul GUINARD, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid 1967).

(31) GALLEGO, Julián, *Visión y Símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, págs. 219.

(32) GUINARD, Op. cit., pág. 15 (prólogo XXVII). Sin lugar a dudas, gracias a la entrega y entusiasmo de este gran hispanólogo, el «fenómeno Zurbarán» ha cobrado notable importancia en nuestros días.

del pintor con base documental, ni siquiera con el hallazgo de su firma como es habitual en él, pero es indudable que la afinidad de estilo y la identidad iconográfica con las de Málaga, delatan tal paternidad. Las pinturas debieron ser realizadas alrededor de 1633, pues, según refiere Fray Ambrosio de Valencina, en dicho año «se construyó el nuevo convento, casa e iglesia, en las afueras de la ciudad, camino de Sevilla» (33). El sencillo retablo, que ocupa todo el testero de fondo del altar mayor, rematado en medio punto, presenta una clara y geométrica distribución de cuatro cuerpos y diez compartimentos, ocupados por sendas pinturas alusivas a la Orden de los capuchinos, en las que se observa un intencionado y coherente programa iconográfico en torno a la representación plástica de sus fundadores y santos más sobresalientes a lo largo de su historia. Así en la parte superior del retablo, correspondiente al ático enmarcado por el medio punto, aparece en el centro *La Trinidad*, y a ambos lados la *Alegoría de la Orden de los Capuchinos* y la *Alegoría de la Venerable Orden Tercera de San Francisco*. Se trata de dejar bien fijado el carácter de «oficialidad» de la Orden en el panorama de la Iglesia, refrendada por la voluntad divina de La Trinidad que la preside y asiste en todo momento.

En el centro y ocupando un espacio considerable se representa a la *Inmaculada venerada por San Francisco de Asís y San Buenaventura*. Se sabe que la fundación del nuevo convento fue puesto bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, a cuya honra se eleva ante el mismo un esbelto «Triunfo» (34, lo que también justifica el que ocupe esta iconografía mariana el lugar más destacado del retablo con una gran extensión de espacio, apareciendo a los pies de la Virgen el tema de la Porciúncula, con San Francisco de Asís a la derecha, fundador de la Orden, y a su izquierda, a su sucesor, San Buenaventura, «Doctor Seráfico», que se distinguió por sus escritos en defensa de la «Limpia e Inmaculada Concepción de la Virgen María». A ambos lados del tema mariano central se disponen dos calles con tres pinturas cada una de ellas, que representan santos de la Orden, figuras de cuerpo entero, vistas de tres cuartos hacia la derecha (*Beato Angel de Acio*, *San Fidel de Sigmaringen* y *San Luis Obispo de Tolosa*) y a la izquierda, respectivamente (*San Lorenzo de Brindisi*, *San José de Leónidas* y *San Antonio de Padua*) de tal forma que intencionadamente sus gestos y actitudes nos son como un complemento direccional hacia la *Inmaculada*, a la vez que juegan un papel importante en el armonioso conjunto del retablo pictórico, afortunadamente, conservado en sus aspectos fundamentales tal y como se concibió en su primer día, aunque, por desgracia, sus pinturas hayan sido torpemente restauradas en tiempos pasados por los tristes sucesos históricos en que se ha visto envuelto el convento de los Padres Capuchinos de Antequera (35).

Estilísticamente ofrecen mucha similitud con las de Málaga, tanto en composición como en

(33) Op. cit., II, pág. 206.

(34) Se trata de un artístico pedestal sobre el que se halla una columna con capitel compuesto y encima de la cual se encuentra una escultura de bulto redondo de la Inmaculada. Es, pues, muy similar en su estructura a los de otras ciudades españolas, que por entonces levantaron sendos monumentos en honor y defensa de la «Limpia y Pura Concepción de la Virgen» para apoyar su declaración dogmática en los ambientes del Vaticano.

(35) «Después de la exclaustación del año 1835, fue vendido el Convento y convertido más tarde en una fundición de hierro; la huerta la compró por una bicoca un caballero particular y en poder de sus herederos siguen. Los padres exclaustados de Antequera siguieron al frente de la V.O.T., dando culto en la Iglesia del Convento. Nuestro V.P. Pablo de Málaga, siendo Obispo de Puerto Rico, trató de restaurarlo para poner Comunidad, lo cual no pudo conseguir por causa de la revolución de 1868, que hizo mucho daño en nuestros enseres artísticos... Más tarde, con ayuda de cuantiosos ahorros, se pudo poner en condiciones de habitabilidad» (VALENCINA, Op. cit., II, pág. 213). Si a ello unimos los avates de nuestra pasada Guerra Civil (1936-39), comprenderemos en parte el porqué de su mala conservación, a la que iba unida las consiguientes torpes restauraciones, que han deformado en parte su estado primitivo.

colorido. Así, las figuras de santos se representan con gran sencillez de composición, aunque con gran solidez estructural de orden cerrado, cuyos pliegues caen con verticalidad primitiva, no exentos de naturalidad, siendo sus tintas bien contrastadas entre los tonos oscuros terrosos de los hábitos franciscanos y la luz celeste-grisácea-amarillenta de atardecer que cae sobre el verde paisaje del fondo. La pintura que ofrece indudablemente mayor variedad compositiva es la *Inmaculada venerada por San Francisco de Asís y San Buenaventura*, concebida como aparatoso «cuadro de altar», en donde se conjuga admirablemente el naturalismo de sus figuras con una serena y profunda religiosidad. El modelo de la Virgen, así como su numeroso acompañamiento de ángeles portadores de atributos marianos, flores e instrumentos musicales, rítmicamente distribuidos en grupos en torno a su esbelta figura en simetría de masas compensadas y graciosos efectos naturalistas, nos evocan muy directamente el sevillanismo de las primeras décadas del siglo XVII, recordándonos más en este aspecto el arte de Roelas que el del propio Zurbarán.

Aparte de esta clientela monástica, el pintor tuvo necesariamente que trabajar para particulares, lo que se explica en parte por la descripción de algunas obras suyas de propiedad privada en documentos de la época, según dejamos ya reseñado (36), al mismo tiempo que la aparición en la actualidad de otras pinturas que le pertenecen, al estar firmadas y fechadas, en colecciones particulares malagueñas. Hasta el presente, tan sólo son tres, la primera de las cuales es un *San Juan Bautista niño en el desierto*, fechada en 1632, que constituye indiscutiblemente una de sus más acertadas composiciones que, ajena a la tradición española, obliga a pensar en su conocimiento de obras italianas, especialmente boloñesas, muy próximas a Guido Reni o al joven Aníbal Carracci, si no por la factura, aquí más seca y apretada, sí en la belleza idealizante del santo y en la encuadratura del paisaje. La segunda de ellas, fechada en 1638, representa a *San Antonio de Padua*, pintura marcadamente devocional, con evocaciones concretas al arte zurbaranesco, sobre todo, en su construcción compositiva. Y, por último, una *Inmaculada entre sus padres* (fechada en el año 1660, supone abiertamente una incorrecta lectura debido a un lamentable error de restauración, según señalábamos anteriormente) cuya composición se acerca a otra de Zurbarán del mismo tema (perteneciente a la National Gallery de Edimburgo), manifestándonos, al mismo tiempo, a través de los expresivos y bien modelados rostros de los padres de la Virgen, realizados por un firme dibujo y un colorido acertado, una clara tendencia realista de evidente sabor sevillano de comienzos del siglo XVII, principalmente, en estrechos contactos con el mundo de Pacheo y Roelas, por su carácter de concretos retratos.

Hasta aquí todo lo que podemos apuntar sobre su estilo, que no es mucho. De todos modos, su corta producción nos muestra a un pintor de habilidad más que mediana, preocupado más por la correcta construcción de sus personajes que por la brillantez del colorido y en el que se apunta con cierta claridad la tendencia naturalista de la época, principalmente del mundo sevillano zurbaranesco, arropada con la más sincera expresión religiosa, muy propio del sentimiento español de aquellos años. Esperemos que la aparición y el mejor conocimiento de otras obras de Juan Ramírez de la Fuente, permitan ofrecer una imagen más segura y precisa de su arte, nada desdeñable y sí digno de tenerse en cuenta para el mejor conocimiento de la esplendorosa época artística en que le tocó vivir.

(36) LLORDEN, op. cit., pág. 209. Finalmente, queremos dejar constancia del hallazgo de un nuevo conjunto de pinturas de Juan Ramírez de la Fuente (iglesia conventual de los capuchinos de Córdoba. Altar mayor). Su estudio inmediato será objeto de atención de un nuevo estudio.

III. CATALOGO

V.1. SAN LUIS OBISPO DE TOLOSA

Málaga. Parroquia de la Divina Pastora.
L. 2,15 x 1,60 m. (Leyenda: S. LVIS).
Láminas I y II.

Se representa a San Luis Anjou-Sicilia, que murió en 1297, a los veintitrés años de edad, siendo obispo de Tolosa, una vez que fue ordenado sacerdote en el seno de la Orden de los franciscanos. Nacido en Brignoles, hermosa villa de la Provenza francesa, era su madre María de Hungría, sobrina de Santa Isabel y hermana de 3 príncipes que también llegaron a ser reyes y santos: Esteban, Ladislao y Enrique. Su padre, Carlos II de Anjou, rey de Nápoles, Sicilia, Jerusalén y Hungría, era, asimismo, el propio sobrino de San Luis rey de Francia. Aparece el Santo de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la derecha, atento a la lectura del libro sagrado que presenta entre sus manos. Viste el hábito pardo de la Orden franciscana, sobre el que se apoya un largo báculo, que junto con la elegante mitra de piedras preciosas que cuelga ingenuamente del robusto árbol, próximo al santo, hacen clara alusión de su condición de Obispo de Tolosa, cuyo cargo apenas lo llegó a ejercer durante un año. Sobre el suelo se encuentra una corona y un centro real, sus atributos personales, «por haber renunciado al trono de Nápoles a favor de su hermano Roberto (enero de 1296) que su padre le había ofrecido, al querer realizar cuanto antes sus deseos de vida retirada en un convento de la Orden franciscana de Alemania» (*Año Cristiano*, B.A.C., III, pág. 404). También aparecen rosas y flores diversas, esparcidas por la tierra, que hacen mención a uno de los milagros más sonados que acompañaron su tránsito, «el de la rosa que se le apareció en la boca y muchas flores por el suelo para pública manifestación de su heroica pureza y encendida caridad» (Jean Krynen). Una paisaje vegetal pormenorizado, con la vista de una ciudadela amurallada al fondo, de evidente recuerdo arcaizante, junto con un amplio celaje con luz de atardecer y densas nubes, completan la escena. Es manifiestamente elocuente su primitivismo en la ejecución de la figura del santo, grandiosa, estática, serenamente reposada, cuyo rostro refleja un aire de naturalismo plebeyo que va en armonía con el deseo realista que acompaña a la concepción de los alargados y profundos pliegues de su simple y pesada vestimenta. Su monumentalidad contrasta en gran manera con el virtuosismo detallístico del paisaje vegetal y urbano que lo enmarca. Su enorme carga de suciedad no nos permite, por ahora, emitir algún juicio sobre la importancia del color en la pintura.

V.2. SAN ANTONIO DE PADUA

Málaga. Parroquia de la Divina Pastora.
L. 2,15 x 1,60 m. (Leyenda: S. ANTONIO. Firmado y fechado: *Jo. Ramírez de la Fuente Faciebat*, 1629).
Láminas I-III y IV.

El santo franciscano, de pie, visto de tres cuartos y vuelto hacia la derecha, de rostro joven y anguloso, con recortada barba y ancha tonsura monacal, vistiendo el modesto hábito pardo oscuro de la Orden, de pliegues tratados con amplitud y profundidad, sostiene entre sus brazos

un voluminoso libro cerrado sobre el que apoya los desnudos pies del Niño Jesús, que tiernamente acaricia con su mano izquierda la barba del «Doctor Evangélico». Una vara de blancas azucenas, uno de sus más personales atributos que hace alusión a su pureza de vida, es, a su vez, sostenida por su mano derecha. A la derecha aparece un robusto árbol de vigoroso tronco y frondosas hojas verdes tratadas con alarde virtuosístico, como es costumbre en el pintor. Al fondo, a la izquierda, se representa una popular escena narrativa de la vida del famoso predicador franciscano: su diálogo con los peces. Juan Ramírez de la Fuente, con todo el bagaje de primitivismo que caracteriza su estilo, concibe esta segunda composición, complementaria de la primera, con una ambientación plástica propia del mundo artístico de los primitivos flamencos. En efecto, sitúa a San Antonio de espaldas, junto a la orilla de un inmenso mar, en actitud abierta de predicar a los peces, de variadas especies, agrupados en torno a la figura del santo portugués. Grupos de embarcaciones de velas ambientan en gran manera el paisaje marino, que, colocadas en diversos planos, logran conseguir una exacta y habilidosa profundidad a la composición. Un paisaje montañoso al fondo, recortándose sobre un cielo claro y alargadas nubes grisáceas, enmarcan el conjunto. A pesar de su mala conservación (lienzo visiblemente alabeado, cubierto de suciedad que imposibilita, una vez más, su estudio cromático), es obra de calidad, de relieve vigoroso, junto con una expresión tierna, íntima y comunicativa. Indiscutiblemente, es obra de marcada tendencia devocional, ejecutado con notable primorosidad. Particularmente el Niño Jesús de deliciosa carnación sonrosada, cubierta en parte con un delicado velo transparente, está concebida con un agradable sabor arcaizante de evidentes recuerdos sevillanos de comienzos del siglo XVII (Roelas y Zurbarán, principalmente). La dualidad de temas dentro del mismo cuadro («el cuadro dentro del cuadro», según el parecer de Julián Gallego) es norma frecuente en nuestro incipiente Barroco, por influencia de la estética manierista del siglo XVI.

V.3. SAN FIDEL DE SIGMARINGEN

Málaga. Parroquia de la Divina Pastora.

L. 2,50 x 1,70 m. aprox.

Láminas I y II.

Se representa a San Fidel, capuchino alemán, nacido en Sigmaringen (o Sigmaringa), pequeña ciudad de Suabia a orillas del Danubio. Vivió entre 1577 y 1622, parte en Alemania, parte en Suiza, siendo para ambas naciones, tiempos muy movidos, inseguros y tormentosos, debido a la Reforma protestante, que apareció en la 1.ª mitad del siglo XVI. Ardiente misionero y brillante predicador, se dedicó intensamente a la conversión de los calvinistas, a mano de los cuales murió como mártir el 24 de abril de 1622 en la ciudad de Seewis (Alemania). Figura tratada a grandes masas, de sólida estructuración compositiva, justificado sobradamente por su gran altura de colocación y distanciamiento respecto al espectador. Aparece de cuerpo entero, visto de tres cuartos vuelto hacia la izquierda, con la mirada dirigida hacia lo alto por donde penetra un gran resplandor de luz celestial, símbolo de la divina gracia, en abierta actitud de ofrecer al Altísimo el cuchillo, instrumento de su martirio, que porta en su mano derecha, mientras que la izquierda la extiende sobre el pecho. Viste el hábito de la Orden franciscana, con capa corta y capuchón de color terroso y cordón blanco al cinto. El fondo, como es habitual en el pintor en estas pinturas de santos capuchinos, se resuelve con un paisaje frondoso bien estructurado en su perspectiva en profundidad aunque ejecutado con más soltura e imprecisión que los anteriores.

El lejano y apenas visible paisaje montañoso se recorta con un amplio celaje de atardecer, vistosamente variado de nubes y tonos luminosos, que contribuyen a dar realce a la sencilla composición devocional. El hecho de que haya permanecido hasta nuestros días en el mismo lugar en que fue colocada primitivamente la pintura (lado izquierdo del ático del retablo), ha contribuido lógicamente a su buena conservación (salvo la consiguiente capa de suciedad acumulada por el paso de los años, menos visible que en los anteriores), lo que conlleva a apreciar mejor la calidad y armonía de los tonos contrastados: el pardo oscuro del hábito, los verdes del paisaje vegetal y los azules blanquecinos, junto con los ocres dorados de la atmósfera y el rompimiento de gloria.

V.4. BEATO TOMAS DE TOLENTINO

Málaga. Parroquia de la Divina Pastora.

L. 2,50 x 1,70 m. aprox.

Láminas I y VI.

La pintura representa al Beato Tomás de Tolentino († 1321), mártir glorioso de la Orden Seráfica, «entregado a un incansable apostolado por las apartadas regiones del continente asiático (Armenia, China e Indostán), siendo, finalmente, martirizado en Tanna el día 9 de abril de 1322, junto con otros tres hijos de San Francisco, fray Jacobo de Padua, fray Pedro de Sena y fray Demetrio de Georgia, después de confesar intrépidamente la fe de Cristo, puestos de rodillas y con los brazos en alto, encomendando su espíritu al Señor y a su Madre Santísima» (Fray Gonzalo de Córdoba, *Del solar franciscano*, Madrid, 1957, pág. 289). Aparecen en forma similar a la anterior. Figura de gran monumentalidad, de cuerpo entero, vista de tres cuartos vuelto hacia la derecha, con la mirada dirigida hacia lo alto, por donde penetra un gran resplandor de luz celestial, alusión clara de la asistencia divina al mártir capuchino. Sus manos se encuentran unidas hacia arriba en manifiesta actitud de oración suplicante «a fin de que le sea concedida la inmensa fortuna de la gracia del martirio». Una larga lanza, instrumento de su cruel martirio, atraviesa su cuerpo. Viste el hábito de la Orden de los Capuchinos, con capa corta y capuchón de color terroso oscuro y cordón blanco al cinto. Es de interés resaltar la serena y sumisa expresión de su anciano rostro, de barba blanca recortada y ancha tonsura monacal de pelo canoso, presentando sus rasgos anatómicos bien destacados por un firme y seguro dibujo, a la vez que una luz lateral los valora en su justa medida. El fondo, a igual que su compañero, se resuelve con un paisaje frondoso, ejecutado a grandes masas, sin alardes de precisión, al tener el pintor en cuenta la enorme distancia que lo separaba del espectador. Un leve paisaje montañoso se recorta tímidamente en la lejanía, por un grandioso celaje de atardecer, bien configurado en sus diversas nubes y efectos luminosos, contribuyendo de esta forma a la mayor riqueza de composición y colorida de este «cuadro de altar». Su conservación es de buena calidad, por las razones que anteriormente apuntamos. Cromáticamente presenta una mayor riqueza que sus compañeros, al apreciarse una mejor y más variada armonía tonal, sobre todo, en la realización del paisaje de fondo, cuyo contraste con el pardo oscuro de su hábito realza la belleza de la obra.

V.5. EMBLEMA DE LA ORDEN FRANCISCANA.

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 1,50 x 2 m. (forma triangular).

Lámina VII.

Con clara finalidad alegórico-decorativa se representa en el ángulo izquierdo del del ático del retablo uno de los emblemas más significativos de la Orden franciscana: el cruzamiento de brazos de Cristo y San Francisco de Asís, respectivamente, en la misma cruz. Esta representación plástica responde a la más pura y representativa doctrina de la Orden, vivida y sentida por su propio fundador, sobre todo, en los dos últimos años de su vida, con ocasión de su visita al *Monte Alvernia*, «Gólgota y Tábor franciscano», según lo bautizó acertadamente San Buenaventura. Fray Gonzalo de Córdoba así nos lo cuenta: «Tras la visita del santo a las alturas del Alvernia, se agudicó ahora la Pasión de Cristo, idea obsesionante de toda su vida, punzante y divina como dardo encendido... y he aquí que una mañana orando en una ladera del monte, se le apareció la especie y forma de un bellissimo serafín con seis alas y a la vez crucificado, el cual, habiendo mantenido una larga y reconfortante conversación con San Francisco, le transmitió las cinco llagas, que le producen vivísimos dolores. Se había operado así el poema de amor más acabado y grandioso que humana criatura haya vivido sobre la tierra. Crucificado con Jesucristo, vivirá estos dos últimos años de su vida, o más bien, no será él quien viva, sino que Cristo vivirá en él» (Op. cit., págs. 66-69). Este impresionante y milagroso hecho de la vida del santo fundador será perennemente recordado por sus religiosos y fieles seguidores a través de su plasmación gráfica, tal y como aparece en esta pintura. Así sobre una elegante cartela, marcadamente barroca en sus elementos decorativos, se representa una cruz con el desnudo brazo derecho de Cristo y el izquierdo de San Francisco, cubierto por el hábito pardo oscuro de la Orden, ambos en forma de aspa. Una cabecita de querube alado remata la artística cartela, a la vez que otro angelillo de cuerpo completo, ejecutado en elegante movimiento, intencionadamente paralelo al marco del retablo, sostiene entre sus brazos el emblema franciscano. Su gran altura de colocación nos sostiene entre sus brazos el emblema franciscano. Su gran altura de colocación nos impide de hecho un estudio más pormenorizado acerca de su calidad artística. No obstante y dado el carácter simbólico y decorativo dentro del conjunto del retablo pictórico, su disposición y realización cumple con creces su específico cometido.

V.6. LA TRINIDAD

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 1,70 x 2 m. aprox.

Lámina VII.

Ocupando el centro del ático del retablo y presidiendo todo el conjunto pictórico, aparece la representación de la Santísima Trinidad, como es norma habitual en los programas iconológico-retablísticos de la época. Su configuración plástica, por otro lado, no presenta novedad alguna, siendo el tipo trinitario «Padre e Hijo entronizados y con la Paloma volando», el utilizado y recomendado por los eruditos españoles durante el Barroco (Pacheco e Interián de Ayala, entre otros). En ella se representa al Padre y al Hijo sentados en trono y a la Paloma del Espíritu

Santo, volando sobre el grupo binario sedente. El Hijo aparece a la derecha del Padre, «ateniéndose así a lo recomendado por el salmo 109, que inspiró a los miniaturistas medievales la figuración del tipo trinitario que aparece iluminando el Salterio» (Germán de Pamplona, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Medieval Español*, Madrid, 1970, pág. 159). Aunque el primer ejemplar que se conoce en España del denominado «Grupo trinitario abstracto», pertenece al 1.º tercio del siglo XIV (miniatura del «Breviarium Pampilonense de 1332, del archivo catedralicio de Pamplona), fue durante la 2.ª mitad del siglo XVI y 1.º tercio del siglo XVII cuando se generalizó más en nuestro arte, ya que antes y después de esta época su representación plástica estuvo principalmente asociado con el tema mariano en el llamado «Grupo trinitario coronando a la Virgen asunta» (Benedicto Nieto, *La Asunción de la Virgen en el Arte, vida de un tema iconográfico*, Madrid, 1950, pág. 176). El pintor, como fiel hijo de su época, sigue puntualmente en su plasmación las recomendaciones oficiales en torno a la iconografía trinitaria. Así, representa al Padre Eterno «en figura de un grave y hermoso anciano, no muy calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad» (Pacheco, Op. cit., II, p. 197), sosteniendo en su mano izquierda un cetro real mientras que con la derecha y conjuntamente con el Hijo, mantienen en alto el globo terráqueo, en el centro de la composición a la altura de sus cabezas. «Y a su mano derecha, Cristo nuestro Señor, como lo dice David y lo afirma la Santa Iglesia en el Credo, de 33 años de edad, con hermosísimo rostro y bellísimo desnudo y con sus llagas en manos, pies y costado, con manto rojo, arrimado a la Santa Cruz, sosteniendo también la bola del mundo; y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma con las alas desplegadas (que si bien apareció en otras formas, ésta es la más conocida y usada en la Iglesia). Acompañase también este gran misterio con resplandores, ángeles, querubines y serafines que asisten con respeto y admiración». No obstante lo recomendado por Pacheco, la forma de distribución y ambientación de estos últimos es bastante simple en la obra de nuestro pintor, concretándose a una serie de cabecitas de querubines alados, colocados a los pies del Padre y del Hijo a manera de peana y que, ordenados simétricamente en línea al gusto manierista, evocan de nuevo su estética de primitivo. El fondo atmosférico que le sirve de marco, aparece concebido con un gran resplandor luminoso, sobre el que se recorta limpiamente las esbeltas y grandiosas figuras sagradas. En general, toda la pintura está interpretada con sabor arcaizante del Barroco incipiente, a pesar de que su ejecución, a igual que todo el retablo, de seguro, se realizaría por los comienzos de la 3.ª década del siglo XVII. Por otra parte, sus personajes nos recuerda en gran manera los modelos empleados por Fray Juan Sánchez Cotán (1560-1627) en el grupo trinitario de la *Coronación de la Virgen* del Museo de Granada, a cuyo arte, en general, no quedaría insensible nuestro pintor tras su estancia en Granada (sobre todo, su serie de «mártires cartujos», con la que evidentemente guardan estrecha relación sus santos capuchinos). Este primitivismo se agudiza igualmente en la realización de los amplios y angulosos pliegues de las telas, que provocan las consiguientes desigualdades cromáticas en sus luces y sombras. Digno de reseñar es, asimismo, su riqueza de color, destacando el tono rojo intenso del manto de Cristo, que se impone por encima del resto de la composición. Finalmente, es comprensible que nada podamos decir sobre la técnica de aplicación del color por la gran distancia de colocación en que se encuentra, aunque, por otro lado, ésta haya sido la causa de su buena conservación, no apreciándose en ella los repintes groseros que tanto afean al resto de las pinturas que completan el retablo.

V.7. EMBLEMA DE LA ORDEN FRANCISCANA

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.
L. 1,50 x 2 m. aprox. (forma triangular).
Lámina VII.

Representa otro de los elementos más profusamente extendido por el Franciscanismo en sus tres Congregaciones oficiales (Orden de los Franciscanos, de las Clarisas, y de la Venerable Orden Tercera): la plasmación figurativa de las cinco llagas que el serafín alado y crucificado transitó en el Monte Alvernia al Santo fundador, tal y como dejamos ampliamente reseñado en el comentario de la anterior obra emblemática, con la que forma pareja en los extremos del ático del retablo. (Véase para ello todo lo dicho en la reseña de la misma, catálogo V.5). Sin embargo, y a manera de mejor explicación, no nos resistimos a dejar que sea la pluma de San Buenaventura —serafín de amor también como su maestro— el que nos comente tan brillante y milagroso acontecimiento: «Desapareció la visión después de familiares y piadosos coloquios y hallóse Francisco inflamado anteriormente con amor seráfico, exteriormente marcada su carne con la perfecta imagen del crucifijo. Instantaneamente empezaron a descubrirse en manos y pies los clavos, cuyas cabezas en las manos sobresalían de las palmas, y por la parte contraria sus retorcidas puntas; y por el opuesto, en los pies, sobresalían las cabezas a los empeines, y las puntas retorcidas en las plantas; y en el lado derecho de su pecho se descubría una fisura ancha y muy profunda, como si se hubiera formado con el hierro de una lanza, con labios rubicundos de la sangre, que vertía tanta, que a veces tenía la túnica y paños menores» (*Oras completas de San Buenaventura*, B.A.C., t. IV, pág. 245). Así en esta composición alegórica, que recoge tan fastuoso hecho, aparece una cartela, similar a la de su compañera, en cuyo interior se representan las cinco llagas, revestidas con todos sus elementos figurativos, a la vez que enmarcadas cada una de ellas con una aureola luminosa que las diferencia individualmente. Su composición obedece a una armoniosa distribución realista-corporal, de tal manera que la del centro, correspondiente a la llaga del costado, ocupa un mayor volumen que las cuatro restantes (colocadas en pareja de a dos, arriba y abajo, en representación de las llagas de las manos y los pies, respectivamente). Hay, pues, un intencionado ideograma figurativo en la pintura, con un elocuente sentido simbólico, referente al Santo de Asís, que tuvo el inmenso don divino de recibir en su cuerpo los estigmas de la Pasión de Cristo.

V.8. SAN PASCUAL BAILON

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.
L. 2 x 1,25 m.
Lámina VII.

Se representa a San Pascual Bailón, insigne varón en santidad, que floreció durante el Siglo de Oro español. Nacido en Torrehermosa, del reino de Aragón, en 1540, toma el hábito franciscano entre los Observantes alcantarinos a los 24 años de edad, llevando vida humilde, durante la cual se distinguió por su fervorosa devoción a la Sagrada Eucaristía, el móvil sobrenatural que impulsaba todos sus actos. Murió en el convento de Villarreal (Castellón) el 17 de mayo de 1592, día de Pentecostés, tras penosa enfermedad. El Papa Alejandro VII lo canonizó solemnemente el día 16 de octubre de 1690. Finalmente, León XIII proclamó a San Pascual Bailón el día 28

de noviembre de 1897, «Patrón universal de todas las asociaciones eucarísticas existentes en la Iglesia y de cuantas en lo futuro se fundaren» (Fray Gonzalo de Córdoba, Op. cit., pág. 365). Aparece el santo franciscano de cuerpo entero, visto de tres cuartos vuelto hacia la derecha, vistiendo el hábito pardo oscuro de la Orden, con cordón blanco y rosario al cinto. Sus pies aparecen descalzos por pertenecer a los monjes reformados. De pequeño y ovalado rostro, con profunda barba oscura y ancha tonsura monacal, dirige su mirada hacia lo alto con expresión serena y humilde. Porta en su mano derecha un cáliz con la Sagrada Eucaristía, su atributo personal, a la vez que con la izquierda nos la señala en su actitud manifiestamente coloquial. Bello paisaje de inspiración flamenca con árboles, hojas y hierbas interpretadas con minuciosidad de primitivo, que parecen no estar tan restauradas como sus compañeros que conforman el retablo. Al fondo se sitúa una elegante iglesia con esbelto campanario y fachada de estilo jesuítico romano, que seguramente hace alusión a su patronazgo eucarístico en todo el orbe eclesiástico. Gran ambientación atmosférica con luz de atardecer, recorrido por nubes grisáceas que se clarifican cada vez más en torno al horizonte, donde se recorta habilidosamente la arboleda. La pintura está tratada con un vigor y sencillez de factura, tanto la grandiosa figura del santo como el primor del paisaje, que nuevamente nos recuerda por el espíritu que la anima, el arte monástico de Zurbarán.

V.9. SAN FIDEL DE SIGMARINGEN

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 2 x 1,25 m.

Lámina VII.

El pintor repite en esta pintura uno de los temas hagiográficos que ya estudiamos en el retablo de la iglesia de los padres capuchinos de Málaga (Véase para ello el comentario de la pintura del catálogo V.3). Este glorioso mártir capuchino es, a su vez, el primer fruto de la Congregación de «Propaganda Fide», que lo considera su patrono, tal y como lo proclamó el papa Benedicto XIV el día de su canonización solemne, ocurrida el 24 de junio de 1746. Es una figura de grave anciano, representada de cuerpo entero con gran prestancia y corporeidad, visto de tres cuartos, vuelto hacia la derecha. Viste el característico hábito pardo oscuro de la Orden franciscana con capuchón hacia atrás, cordón blanco de nudo y rosario al cinto. Su mano izquierda porta una palma de martirio, mientras que la derecha la mantiene abierta a la altura de su cintura en un gesto coloquial de serena y religiosa resignación ante el magno acontecimiento. Su bondadoso rostro presenta una venerable y tupida barba y ancha tonsura monacal de pelo canoso, con una espada de hoja corta, instrumento de su martirio, que lo atraviesa por completo, cuya desagradable presencia es formalmente simbólica, no alterando en nada la apacible y tranquila expresión del mártir capuchino (en este aspecto es obligado recordar la serie de «monjes cartujos mártires» de Fray Juan Sánchez Cotán, ejecutados para la Cartuja de Granada, con los que guarda evidentemente estrecha relación de composición convencional). Un paisaje vegetal y montañoso, más monótono y frío de tonos que el anterior, junto con un amplio celaje de atardecer, sirve, una vez más, de marco natural a la representación de la figura, cuya indumentaria presenta una gran simpleza de plegados, ejecutados con gran verticalidad, que dan exceso de aplomo y de volumen, muy propio de la ingenuidad de primitivo que caracteriza la estética del pintor. El hecho de que aparezcan notables y radicales diferencias de tipología entre esta pintura y la de Málaga, demuestran cómo Juan Ramírez de la Fuente no es artista que trabaje con esquemas hagiográficos fijos en su mente, sino que los rasgos concretos y determinados de cada una de las figuras que repre-

sentan simultáneamente a San Fidel de Sigmaringen, son modelos diferentes copiados del natural por el pintor.

V.10. SAN LUIS OBISPO DE TOLOSA

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 2 x 1,25 m.

Láminas VII y VIII.

El santo obispo franciscano (1274-1297) se representa de una manera diferente a como ya lo hiciera el pintor en el retablo de la iglesia de los Padres Capuchinos de Málaga. Así mientras en aquella los atributos episcopales aparecen ajenos al santo, en ésta que nos ocupa se complementa con su figura, mostrando el santo la mitra colocada en su cabeza y el báculo en su mano derecha, no apreciándose, por otra parte, ningún rasgo tipológico común entre las dos, como es costumbre en el pintor (Véase para ello el comentario de la pintura del catálogo V.1). Aparece San Luis Anjou-Sicilia (que así también se le conoce por su ascendencia directa de esta familia real), de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la derecha, vistiendo el hábito pardo oscuro de la Orden franciscana, con capuchón hacia atrás y cordón blanco al cinto. Porta en la mano derecha un elegante y artístico báculo dorado, mientras que en la izquierda presenta un pequeño libro cerrado. Su rostro aparece poblado con una espesa barba de pelo negro, cubriendo su cabeza con la mitra episcopal. Completa su condición de obispo un bello pectoral que lleva colocado por encima del hábito. Un paisaje vegetal y montañoso, bien estructurado en profundidad, en el que se divisa una iglesia, junto con una ambientación atmosférica con luz de atardecer, completan el marco natural en el que se desenvuelve la figura del santo obispo franciscano. Sin lugar a duda, se trata en conjunto de una de las imágenes más emotivas del artista. De recio humanismo y varonil serenidad que van tan bien con la religiosidad española de aquellos años, presenta en su rostro una expresividad de intensa espiritualidad con el rictus concentrado y absorto, apoyado por el firme y seguro dibujo de sus rasgos anatómicos en los que la intensa luz lateral los modela en su justa valoración, realzados igualmente por las calidades del color, aplicado con riqueza de pasta y acertada pincelada. Desgraciadamente no podemos decir lo mismo del resto del cuadro por los inoportunos, groseros y torpes repintes que presenta tanto la indumentaria y los pies del santo, como, en especial, el paisaje vegetal y montañoso del fondo con gruesas e indelicadas pinceladas de brocha, impropias a todas luces de la técnica detallística del pintor.

V.11. SAN ANTONIO DE PADUA

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 2 x 1,25 m.

Láminas VII y IX.

Indiscutiblemente no podía faltar en un programa iconográfico sobre la Orden franciscana la insigne personalidad del famoso taumaturgo San Antonio de Padua (1195-1231). Su egregia figura ya fue tratada por el pintor en el retablo de la iglesia de los Padres Capuchinos de Málaga, aunque como ya es habitual, los únicos motivos comunes entre ambas pinturas son tan sólo los atributos personales del Santo: Niño Jesús y azucenas, siendo, por el contrario, los tipos humanos radicalmente diferentes (Véase para ello el comentario de la pintura del catálogo V.2). Al año

siguiente de su muerte, en la fiesta de Pentecostés, 30 de mayo de 1232, fue solemnemente canonizado por el Papa Gregorio IX. Y el día 16 de enero de 1946, Pío XII declaró a San Antonio de Padua «Doctor Universal de la Iglesia». Aparece el santo de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la izquierda, vistiendo el hábito pardo oscuro de los religiosos franciscanos, con capuchón hacia atrás y cordón blanco de nudo al cinto. Coge entre sus brazos con ternura y honda emoción religiosa al Niño Jesús. Su joven rostro presenta densa barba recortada y ancha tonsura monacal de pelo negro, con la mirada atenta al Niño. Junto al santo y brotando de la misma tierra, se encuentra un ramo de azucenas blancas, su atrito personal, «por la pureza que caracterizó toda su vida». Una paisaje vegetal y montañoso, ejecutado en profundidad, aunque descaradamente repintado en nuestros días, junto a un celaje con luz de atardecer, pone marco natural a la representación plástica del famoso predicador portugués. La figura del santo es, sin embargo, de imponente y recia contextura, grande, algo achaparrado, destacándose sobre el cielo con corpórea serenidad. Junto al famoso franciscano, aparece el Niño Jesús con su cuerpo desnudo, bien conformado anatómicamente, de suaves carnaciones, cuyo rostro de jugosas calidades dibujísticas y cromáticas nos obliga a pensar en cierta manera en el empleo de un encantador retrato para su realización. Lastimosamente es obra muy mal tratada por toscos repintes que han simplificado lo que sería en su tiempo un bello y delicado paisaje vegetal de fondo, como es característica en nuestro pintor. En la actualidad su conservación es bastante deficiente, presentando visibles roturas y desprendimientos de pintura primitiva.

V.12. SAN JOSE DE LEONISA

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 2 x 1,25 m.

Lámina VII.

Se representa a San José de Leonisa, gran apóstol capuchino, muy venerado en Italia su país de origen. «Nace en Leonisa en el año 1556, y a los 17 años viste entre los capuchinos el hábito franciscano. Bien pronto formó parte de una importante condición misionera a Constantinopla, a fin de proporcionar auxilios espirituales a los cristianos cautivos de los turcos. Vuelto a Italia, realiza un apostolado fecundo entre los sencillos y humildes para los que dedicará en lo sucesivo toda su labor misionera. Finalmente, el 4 de febrero de 1612, tras grave y penosa enfermedad, tiene lugar su muerte, siendo este fiel hijo de San Francisco canonizado solemnemente por el Papa Benedicto XIV el día 29 de junio de 1746» (Fray Gonzalos de Córdoba, Op. cit., pág. 129-132). Aparece el santo ejecutado de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la izquierda, vistiendo el hábito de la Orden franciscana, con capuchón hacia atrás y cordón blanco de nudo al cinto. Sujeta entre sus manos un crucifijo de madera con un Crucificado de tres clavos, al que dirige con atención devocional su mirada. Su absorto rostro presenta espesa y larga barba y ancha tonsura monacal, con sus rasgos anatómicos bien cuidado de dibujo y volumen por la luz fuerte que recibe lateralmente. Una parca aureola luminosa valora y destaca a su vez su cabeza. Finalmente, un desdibujado paisaje vegetal, consecuencia de una lamentabilísima restauración a base de unos impúdicos y alevosos repintes, junto con un brumoso celaje de insinuante luz de atardecer, ambienta el realismo plástico de la composición religiosa. Su rostro es, por encima de todo, lo más notable de todo el conjunto, donde, a Dios gracia, no ha entrado la mano del torpe restaurador. Así, su cabeza anhelante, inclinada y sumergida en la extática contemplación del

Crucificado, nos transmite una honda y vigorosa expresividad humana y religiosa, reforzada por una acertada aplicación del color que lo modela en sus diversos planos faciales. No podemos afirmar lo mismo de su insulsa indumentaria totalmente cubierta con pigmentación moderna, que ha deformado por completo su imagen pictórica primitiva, así como sus descalzos pies y el ya mencionado fondo paisaje vegetal y atmosférico.

V.13. SAN LORENZO DE BRINDIS

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 2 x 1,25 m.

Láminas VII y X.

Figura de primer orden fue la de San Lorenzo de Brindis (1559-1619) no sólo en la Orden Seráfica, sino en toda la Iglesia y en la sociedad de su tiempo. «De la noble familia Rossi nace en el año 1559 en Brindis, del reino de Nápoles, sujeto a la sazón al dominio de España en aquellos tiempos. Cumplido los 16 años, toma sin vacilar el hábito franciscano en el convento de capuchinos de Verona, dedicándose con sorprendente tenacidad a los estudios filosóficos, teológicos y, sobre todo, en el conocimiento exacto y profundo de las Sagradas Escrituras y de los Santos Padres de la Iglesia, hasta el punto que se sabe con certeza histórica que llegó a saber de memoria la Biblia en su original hebreo, cuya lengua dominó con suma agilidad, hasta serle dado predicar en ella y superar en su conocimiento a los rabinos más expertos. Y a más de esta lengua y de la suya propia, dominaba, al terminar la carrera eclesiástica, el latín, griego, caldeo, español, alemán, francés y lenguas eslavas. Apóstol eminente de la divina palabra —el mayor orador de su siglo, según sus contemporáneos—, por toda Europa, diplomático sagaz —estuvo varias veces en España como legado del emperador Rodolfo cerca de la Majestad Católica de Felipe III— polemista formidable entre luteranos y judíos, nuncio de paz en varias cortes europeas, gobernante genial dentro de su Orden... Hasta que fuertes dolencias van debilitando su vida que acaban con su preciosa existencia el día 22 de julio de 1619, a los 60 años de edad, en la ciudad de Lisboa, siendo canonizado solemnemente por el Papa León XIII el 8 de diciembre de 1881» (Fray Gonzalo de Córdoba, *Op. cit.*, pág. 527). Aparece el santo de cuerpo entero, visto de tres cuartos hacia la izquierda, con el hábito franciscano, capuchón hacia atrás y cordón blanco de nudo al cinto. Eleva sus ojos hacia lo alto, de donde recibe la Divina Sabiduría, concretada plásticamente en los reyes luminosos que se dirigen desde el cielo hacia su cabeza, levemente iluminada por una sencilla aureola. De serena y humilde expresión, con amplias barbas y ancha tonsura monacal. Su mano izquierda mueve las páginas de un libro sagrado, que se sitúa sobre un pedestal rocoso y en el que se encuentra una simple cruz de palo. A su vez, su mano derecha descansa sobre su pecho en una actitud de sumisión y acatamiento a la Voluntad Divina. Una paisaje frondoso, que se recorta tímidamente sobre un cielo de tenue luz, enmarca y ambienta la composición religiosa. Afortunadamente, la pintura se encuentra en buen estado de conservación, sin aparentes repintes que entorpezcan su visión de conjunto.

V.14. INMACULADA VENERADA POR SAN FRANCISCO DE ASIS Y SAN BUENAVENTURA

Antequera. Iglesia de los padres capuchinos.

L. 5,50 x 3,80 m.

Láminas VII y XI.

Indiscutiblemente constituye esta pintura la parte más destacada del retablo, hasta el punto que todo su esquema decorativo y arquitectónico se ordena en función de ella, concibiéndose abiertamente en claro esquema de «cuadro de altar», donde la Inmaculada aparece realizada y sublimada en apoteosis triunfal, lo que se justifica plena y acertadamente por estar dedicado el convento a su advocación, a parte de erigirse la Orden de los Capuchinos en una de las pioneras en España para la defensa y declaración del dogma inmaculadista, actitud que se vio muy favorecida por los muchos encargos que del tema hicieron dichos religiosos a los artistas en general durante el Barroco, junto con los más ardorosas y vibrantes escritos y sermonarios de sus más preclaros hijos. Ocupando aproximadamente la mitad superior del cuadro, se representa a la Virgen, adolescente, de cuerpo entero, vista de frente, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, sus manos unidas a la altura del pecho y desplazadas hacia la izquierda, y su pierna derecha levemente curvada, actitud típicamente barroca por el desequilibrio y movimiento intencionadamente asimétrico que produce, siendo habitual en la pintura sevillana de finales del primer tercio del siglo XVII (Roelas y Zurbarán, principalmente). Su bello rostro de tez redondeada presenta la mirada dirigida hacia abajo y el cabello largo y vaporoso que le cae sobre sus hombros. Viste túnica blanca ocrina y flotante manto azul intenso que se curva acusadamente hacia la derecha. Una luminosa corona de doce estrellas, que simbolizan iconográficamente las doce tribus de Israel, envuelve su cabeza, apareciendo, a su vez, otro gran círculo en torno a la misma, compuesto por cabecitas de querubines alados, que dan magnificencia y monumentalidad a la composición. Una media luna con la punta hacia arriba se encuentra a sus pies, junto con una apretada piña de cabecitas de querubines que le sirven a modo de peana, con dos angelillos de cuerpo entero, portadores de flores (azucenas y rosas) en su parte inferior, que, en su movimiento e intencionada actitud, unen y continúan admirablemente hacia abajo el triángulo compositivo, cuya base la constituye las figuras de San Francisco de Asís y San Buenaventura en torno a la Capilla de la Porciúncula. Ambos aparecen arrodillados, visto de tres cuartos hacia la izquierda y derecha respectivamente. San Francisco de Asís viste el modesto hábito pardo oscuro de la Orden, con su mano derecha sobre el pecho y la izquierda al frente en humilde actitud de veneración hacia la Inmaculada, mientras que San Buenaventura presenta bonete y esclavina cardenalicia en rojo intenso, por debajo de la cual asoma el hábito franciscano en tono oscuro (fue nombrado en 1724 cardenal obispo de Albano), con una pluma en la mano derecha y un voluminoso libro cerrado en la izquierda, sus atributos personales por su condición de «Doctor Seráfico».

La Capilla de la Porciúncula es una fiel reproducción de la existente en la ciudad de Asís, con la misma fachada reproduciendo la pintura al fresco de Overberk de Lubeck, *San Francisco implorando la indulgencia plenaria*. Por último, un paisaje vegetal y montañoso, estructurado, estructurado en dilatadas lejanías, hasta confundirse con el horizonte de atardecer de irradiante y cromática luminosidad, sirve de ambientación natural a todo el conjunto de la composición.

religiosa. Evidentemente, como obra pictórica aparece sobrecargada de símbolos, emblemas y personajes, sobre todo, angelicales, presentando una densa iconografía, que hay que valorar más por su contenido y mensaje alegórico, que por su valor artístico. Puede apreciarse, sin embargo, la habilidad del pintor en la descripción de tan crecido número de figuras de pequeño tamaño, ejecutada con detenimiento y precisión, a través de un dibujo cuidadoso y perfecto. La Inmaculada nos delata modelos empleados por Roelas y Zurbarán, aunque el plegado minucioso y etéreo no es frecuente en nuestro pintor, lo que pudiera interpretarse por una pésima restauración llevada a cabo en años posteriores, sin que nosotros podamos confirmarlo por la gran distancia en que se encuentra. La composición simétrica de los grupos de ángeles portadores de atributos marianos es propia del mundo artístico de la Sevilla de comienzos del siglo XVII. Por otra parte, las figuras arrodilladas de San Francisco de Asís y San buenaventura se representan con sólida y arcaizante composición, cuyos hábitos ejecutados con sobriedad y pliegues lineales, se encuentran en la línea estilística habitual del pintor. Acerca de su colorido no podemos aventurarnos a dar alguna opinión, dadas las diferentes restauraciones a que ha sido sometido el lienzo a través de los años, lo que ha deformado lamentablemente la primitiva capa cromática. Así, hemos encontrado bajo el actual tabernáculo una inscripción de difícil lectura que nos habla de una restauración efectuada en el siglo pasado. Y ya más visiblemente para el espectador, aparece en el ángulo inferior derecho del cuadro la siguiente inscripción en letras capitales: ESTE RETABLO DESLUCIDO ARTISTICAMENTE EN 1906, FUE RESTAURADO POR E. ARCE EN 1928 POR MANDATO DEL P. JUAN BTA. DE ARDALES, PROVINCIAL.

V.15. SAN JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO

Málaga. Colección particular.

L. 1,20 x 0,93 m. (Firmado y fechado: *Ju' Ramírez De la Fuente, facciebat 1632*).

Láminas XII - XIII y XIV.

Composición muy probablemente inspirada en alguna estampa grabada del mundo boloñés, en la que se advierte cierta proximidad al arte idealizante y gestual de Guido Reni, y más lejanamente a Francisco de Zurbarán (*San Juan Bautista en el desierto*, de la colección Mola de Barcelona, de hacia 1630 según Guinard, aunque también cabría pensar en la utilización de una misma fuente común para ambos, dada la proximidad de fecha de ejecución de las dos). De cualquier forma, es una obra que destaca por la serena belleza de su composición y la dignidad clásica del modelo con ciertos resabios rafaelescos en su concepción expresiva, fundido en un paisaje teñido de refinada sensualidad lírica, cuya realización oreciosista y minuciosa evoca evidentemente a los primitivos flamencos. El Santo, casi adolescente, de cuerpo entero, visto de tres cuartos vuelto hacia la izquierda, está semiarrodillado, con los ojos levantados al cielo, teniendo en su mano izquierda una cruz de madera, mientras que la derecha la apoya sobre su pecho, en una actitud de sumisa reverencia. Casi desnudo, lleva la túnica corta de piel de camello, sujeta al hombro por un nudo a manera de tirante. Junto al Bautista aparece recostado sobre el suelo un cordero, su atributo personal, detrás de una gran piedra sobre la que se lee con claridad la firma del pintor. Un gran árbol frondoso y una roca se encuentran tras el Precursor, ocupando, al mismo tiempo, toda la parte derecha del cuadro un vasto paisaje montañoso, bien escalonado en

su profundidad, rematado por un claro celaje, que contrasta bellamente con la vegetación detallada del primer plano. Cromáticamente la pintura presenta notable interés, a pesar de que la suciedad y los tonos asfálticos empleados en ella, resta brillantez al conjunto. Son colores claros y luminosos que van desde las carnaciones del joven Bautista hasta los verdes ocrinos del paisaje vegetal y azul-celeste blanquecino del cielo. Es de singular importancia, por otra parte, el rostro del Santo, de seguro dibujo y pastosa pincelada, mostrándonos un concepto físico de gran belleza arquetípica, así como el paisaje de la derecha, bien ejecutado en perspectiva y en color, siendo una evidente prueba «de la interpretación idealista de la naturaleza», que imperaba en el arte de Juan Ramírez de la Fuente.

V.16. SAN ANTONIO DE PADUA

Málaga. Colección particular.

L. 0,97 x 0,76 m. (Firmado y fechado: *Fuente Ft. 1638*).

Lámina XV.

Obra marcadamente devocional en donde se representa al franciscano portugués San Antonio de Padua con el Niño Jesús en sus brazos. El hecho de que la pintura aparezca claramente firmada y fechada, como es costumbre en nuestro pintor, nos quita indiscutiblemente toda posible duda de atribución, aumentado con ello su hasta ahora reducido catálogo. Recientemente ha sido restaurada en Málaga, a cuyo artífice agradecemos muy sinceramente su amabilidad y deferencia al ofrecernos la noticia de su existencia y las facilidades que nos dio para su estudio.

Aparece San Antonio de Padua de medio cuerpo, visto de tres cuartos hacia la izquierda, vistiendo el hábito pardo oscuro de la Orden franciscana, con capuchón hacia atrás. Su joven e imberbe rostro ovalado, de abundante y acaracolado cabello negro y rodeado de una insinuante aureola luminosa, aparece con la mirada dirigida hacia el espectador. Sostiene amorosamente entre sus brazos al Niño Jesús que porta en su mano izquierda un bello ramo de azucenas blancas, símbolo de la pureza del Santo, mientras que con la derecha intenta dar la bendición. Su mirada centrada se dirige igualmente al espectador en un gesto de infantil comunicación. Su primorosa cabecita presenta un cuidado pelo de rizos dorados ejecutados con virtuosismo de primitivo. Un paño rojo cubre parte de su desnudo cuerpo de sonrosadas carnaciones. En el ángulo inferior del lado derecho se sitúa un libro cerrado. Fondo oscuro inconcreto que se aclara en torno a las cabezas sagradas. La composición, pues, se resuelve sin grandes complicaciones, dentro de un esquema abiertamente frontal y comunicativo, lo que aumenta su carácter devocional. En general; las calidades están bien conseguidas, tanto por su buen dibujo y acertada entonación, como por su técnica de aplicación, especialmente en aquellas zonas que conserva su estado primitivo (rostro del Santo, menos parte de su cabello, Niño Jesús a excepción de algunas torpes pinceladas en su pecho, vestimenta del monje, menos la bocamanga derecha, y libro cerrado, ejecutado con notable calidad realista). Todo lo demás ha sido repintado con poco acierto, presentando una bien visible desigualdad de calidad con el resto de la composición (siendo la nota más desagradable, la realización de la mano izquierda del Santo junto con la correspondiente bocamanga de su hábito).

V.17. INMACULADA CONCEPCION CON SAN JOAQUIN Y SANTA ANA

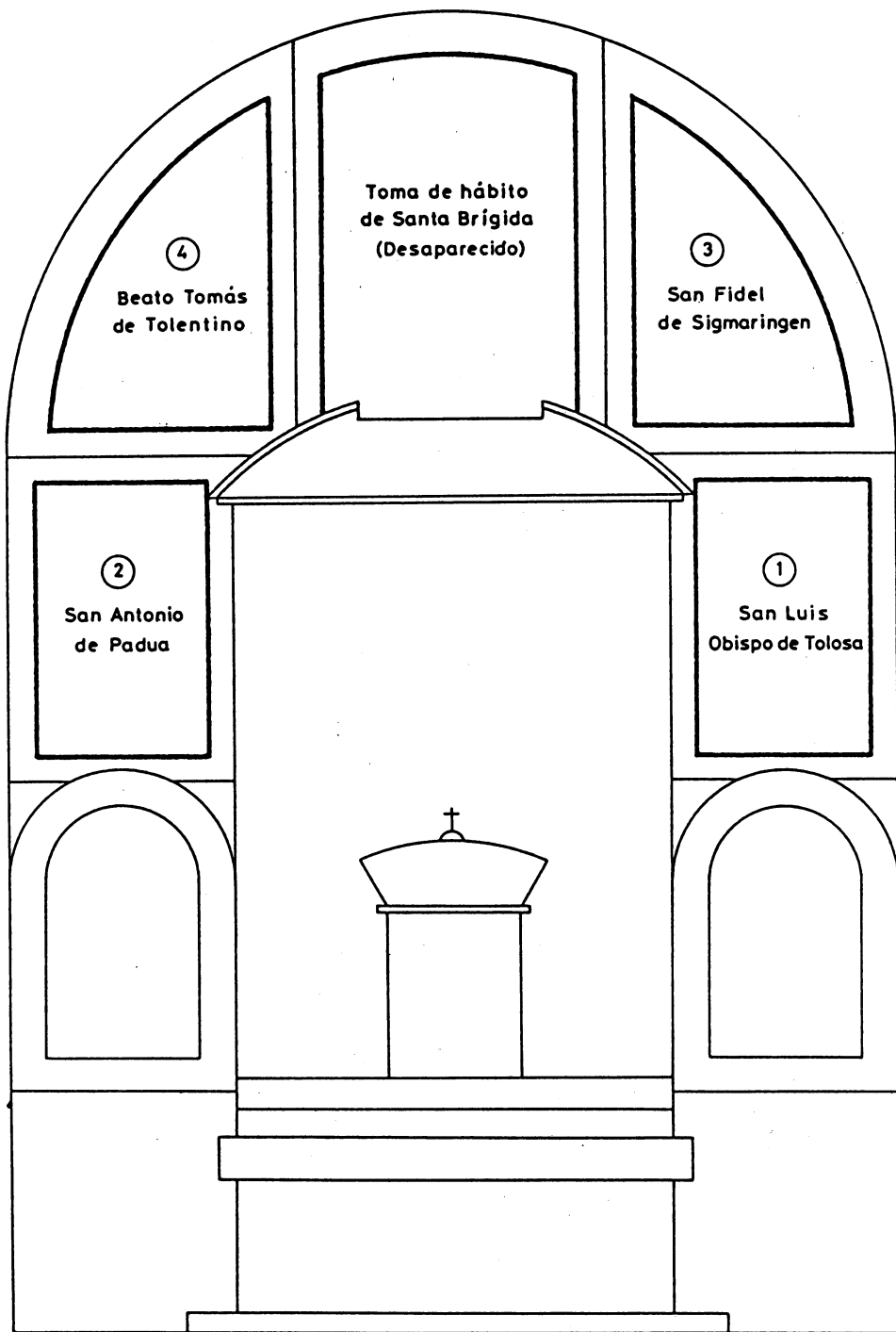
Málaga. Colección particular.

L. 2,05 x 1,60 m. (Firmada y fechada: *Ju° Ramírez De la Fuente faciebat 1660 (?)*).

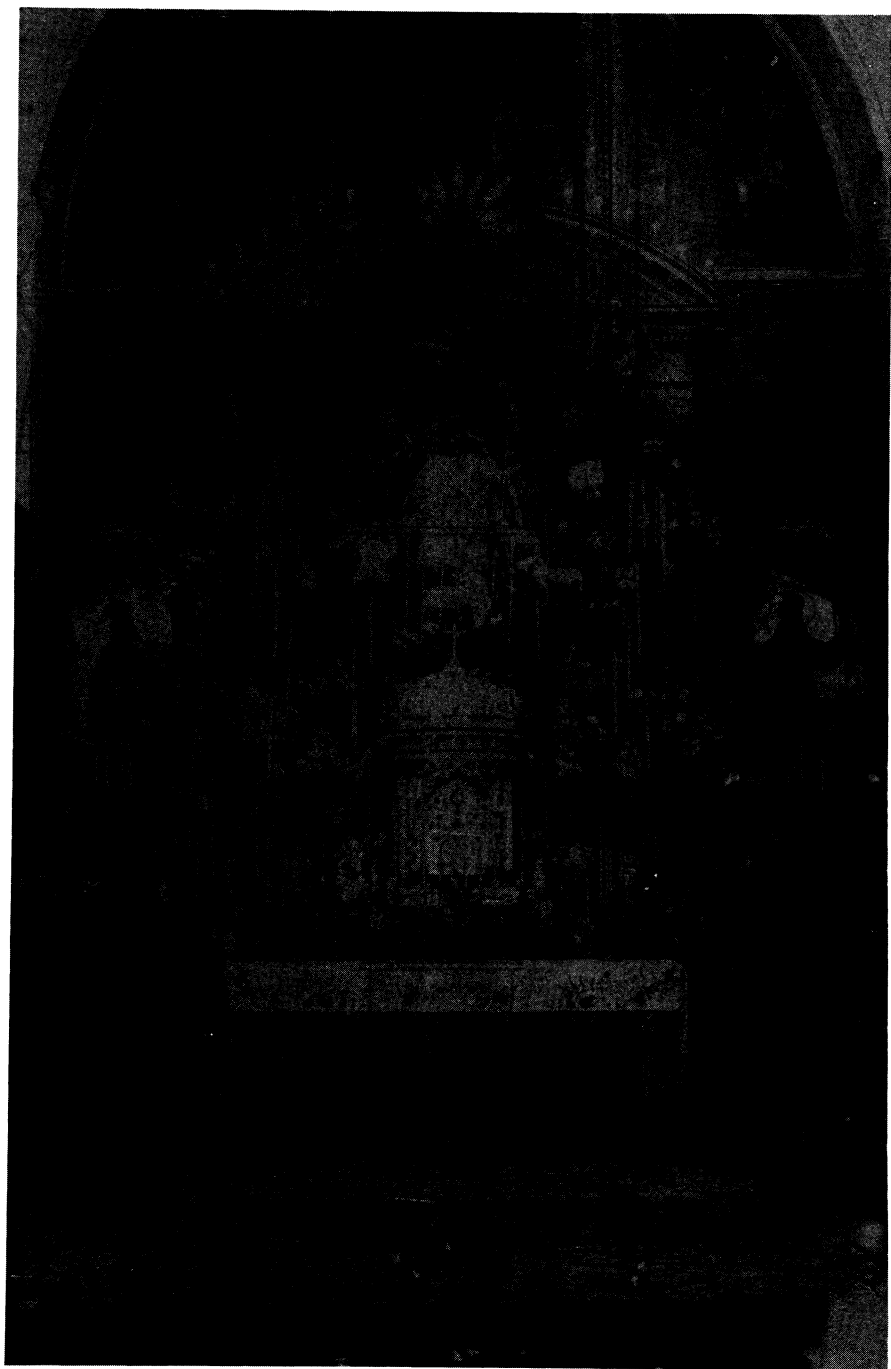
Láminas XVI y XVII.

La Virgen adolescente, alta y delgada, con el rostro fino y ovalado, se representa triunfante, flotando en el luminoso cielo. Está vista de frente, con la cabeza inclinada hacia la derecha y las manos juntas levantadas hacia la altura del pecho, apoyándose sobre un transparente globo terráqueo con cabecitas de querubines a modo de pedestal, en el que se perfila la media luna, junto con la serpiente mordiendo la manzana. Viste túnica rosácea y ampuloso manto azul-celeste, hinchado y curvado acusadamente hacia la izquierda. Asimismo, un velo transparente cubre con delicadeza su larga cabellera en tono siena oscuro que cae y se amolda suavemente sobre los hombros. La paloma del Espíritu Santo con las alas abiertas aparece por encima de su cabeza, proyectando visibles rayos de luz sobre su figura, rodeada por amoplia gloria de nubes de claro rojo dorado, adoptando las más cercanas a la Inmaculada, formas abocetadas de cabecitas de querubines. En los ángulos de la parte superior se sitúan sendos grupos de querubines alados, tres en cada uno, portando el de la derecha una cartela circular con el anagrama J.H.S. («Jesus Hominum Salvator»), que es al mismo tiempo el emblema de la Orden jesuítica (¿procedencia del antiguo convento de los jesuitas de Málaga?). En tierra se representa con extremado realismo a los padres de la Virgen, arrodillados y con los ojos levantados hacia su hija: a la izquierda, San Joaquín, visto de tres cuartos, de larga barba canosa y ancha calvicie, con la mano izquierda extendida hacia abajo y la derecha unida al pecho en un manifiesto gesto de respeto y veneración, vistiendo manto verde oscuro y túnica negra carminosa, ceñida con ancha faja rosácea, vistosamente anudada por delante, muy propia de los judíos rabinos. A la derecha, Santa Ana, de expresión concentrada, vista de tres cuartos, con las manos unidas a la altura del pecho, en actitud sumisa de oración, vistiendo túnica larga de color negro y manto rojo intenso, con la cabeza cubierta por una tóca blanca, como corresponde a su estado de casada. Este importante cuadro de altar proviene, sin duda alguna, de algún antiguo convento malagueño, que, a juzgar por su anagrama, bien pudiera ser el de la Orden de los Jesuitas. Presenta un estilo grave y escultural, con una composición triangular muy acusada, estilizando la figura de la Virgen, a la vez que se destacan por su notable sentido de masa corpórea, la de sus padres en el primer plano. Iconográficamente la escena se concibe en el arte medieval partiendo del árbol de Jesé que se simplifica, para dar paso definitivamente al tema de la Inmaculada. Así «San Joaquín y Santa Ana, admirados de su propia paternidad, hincan las rodillas y veneran con respeto a su hija *Purísima*, que aparece radiante y como flor celestial brotada del mutuo amor que sale de sus pechos» (TRENDS, Manuel, *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, pág. 119). De esta manera también la representaron entre otros, Juan de Roelas (Iglesia de Santa Isabel de Marchena) y Francisco de Zurbarán (National Gallery de Edimburgo), guardando con esta última cierta relación de composición la pintura de Juan Ramírez de la Fuente. Evidentemente, la obra presenta notable interés para el mejor conocimiento del artista. Así, el modelo de la Virgen, de canon alargado, manos juntas desplazadas hacia la izquierda, mientras que la cabeza inclinada hacia la derecha en un armónico y elegante gesto, es muy usual en el arte sevillano del primer tercio del siglo XVII, tanto en pintura como en escultura. Su recatado y sereno rostro es de singular ejecución, con sus facciones correctas y delicadas en orden a la creación de un arquetipo de belleza

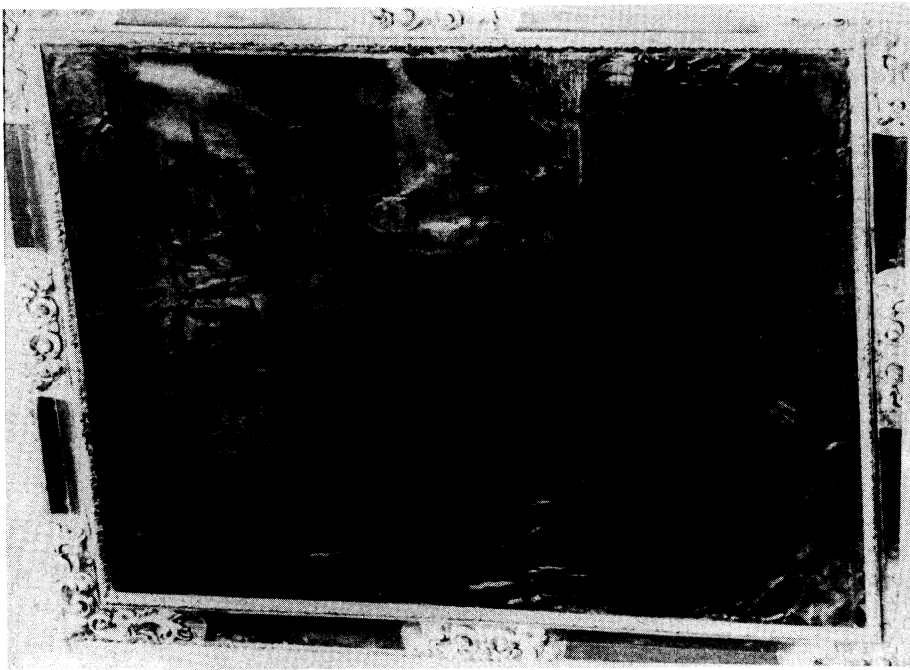
femenina. Su indumentaria, de pleno dinamismo barroca por su movida composición, es prueba más que evidente que se trata de una obra tardía de nuestro pintor, en el deseo de unirse a los nuevos gustos estéticos que se van imponiendo y generalizando a mediados del siglo XVII. No obstante, lo más destacable son los rostros de San Joaquín y Santa Ana, de intenso realismo, reflejándose en ello una placentera emoción al contemplar a la Virgen. El cuidado dibujo y técnica de aplicación del color con abundancia de pasta intencionada, contribuyen en gran manera a realzar su expresión noble y concentrada, sin llegar a caer en fórmulas amaneradas. Igualmente las manos de ambos, con delicado y firme dibujo, resaltan muy bellamente por sus tonos claros sobre los fondos oscuros de sus vestidos respectivos. La pintura se encuentra algo estropeada, con visibles desprendimientos de la pigmentación primitiva y repintes poco afortunados, sobre todo en las cabecitas de los querubines de la peana. Sabemos por su actual propietario que la obra fue comprada por el año 1940, inmediatamente después de la Guerra Civil, al anticuario «Salvador Blasco», Situado frente a la Catedral, que a su vez lo adquirió de un convento de religiosas de clausura de la ciudad, sin que se especificara su nombre.



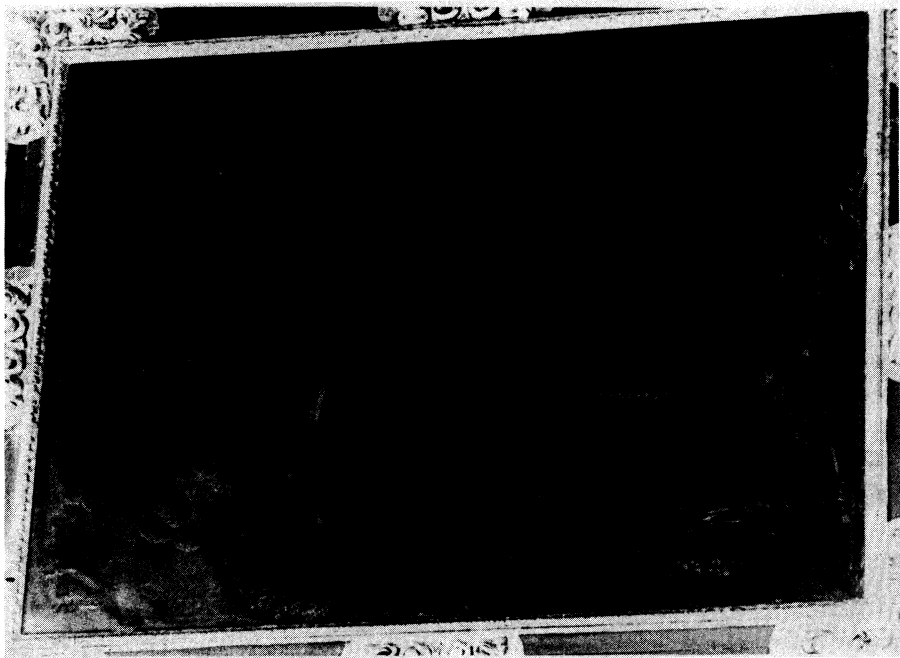
Esquema Iconográfico I. Málaga. Parroquia de la Divina Pastora. Retablo Mayor.



Antiguo retablo de la iglesia conventual de los padres capuchinos. Málaga



San Antonio de Padua. Parroquia de la Divina Pastora. Málaga.



San Luis Obispo de Tolosa. Parroquia de la Divina Pastora. Málaga



San Antonio de Padua. (detalle de la firma). Parroquia de la Divina Pastora. Málaga.



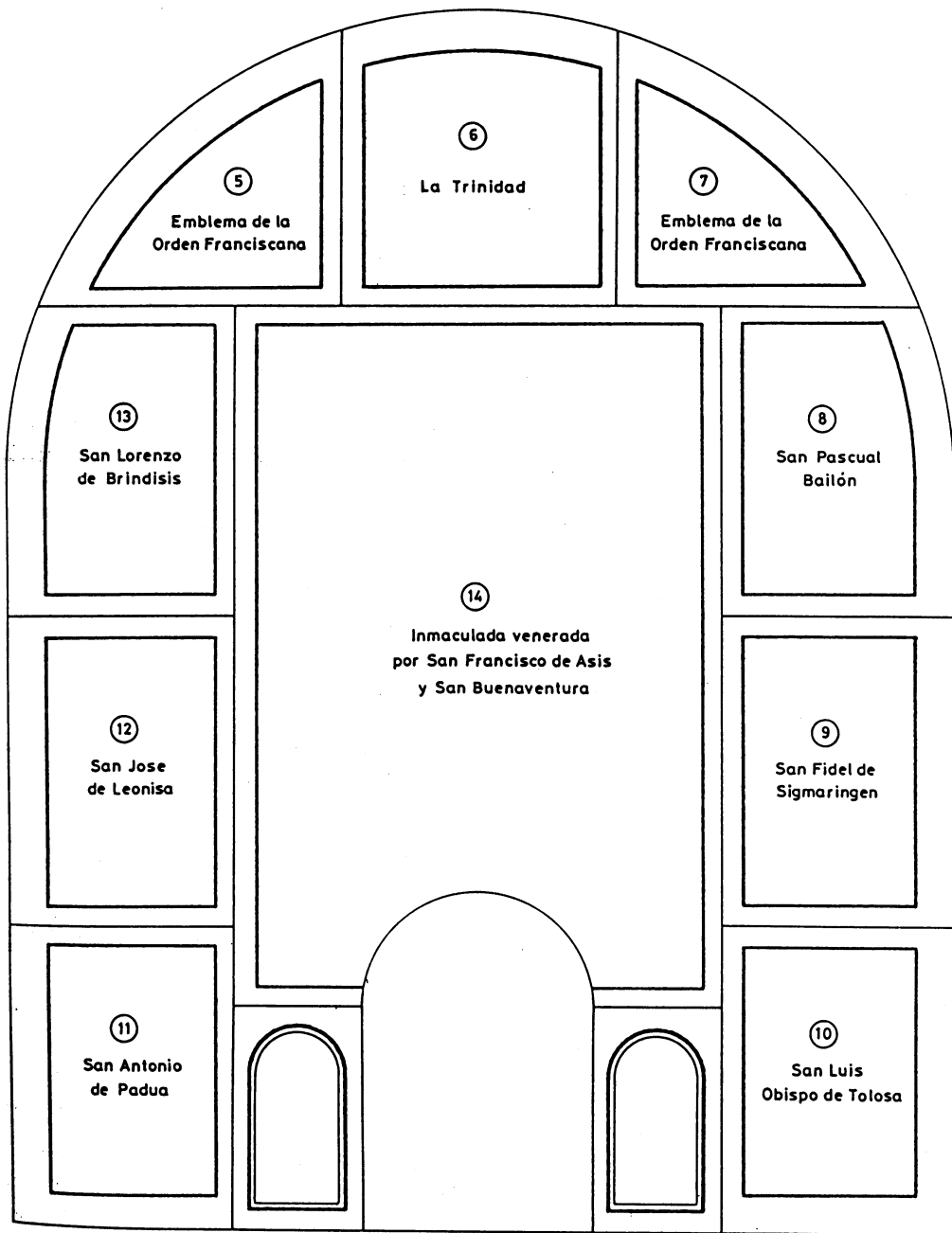
San Fidel de Sigmaringen. Parroquia de la Divina Pastora. Málaga.



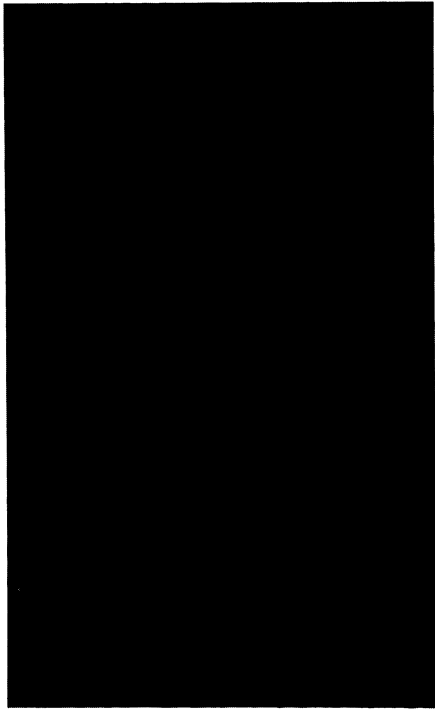
Beato Tomás de Tolentino. Parroquia de la Divina Pastora. Málaga.



Retablo mayor. Iglesia conventual de los capuchinos. Antequera (Málaga).



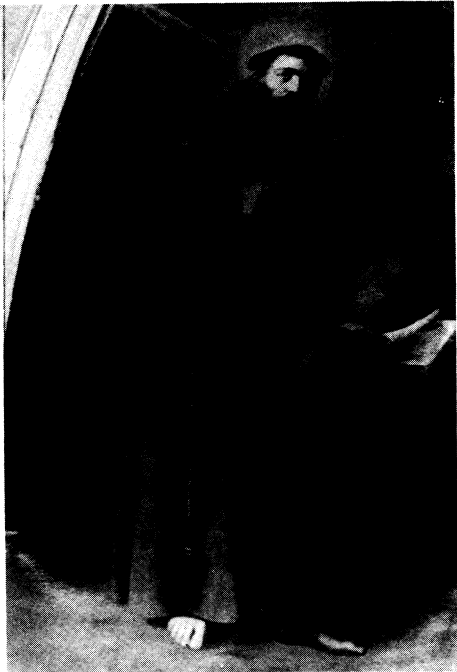
Esquema Iconográfico II. ANTEQUERA. Convento de los Padres Capuchinos. Retablo Mayor.



San Luis obispo de Tolosa. Iglesia conventual de los capuchinos. Antequera (Málaga).



San Antonio de Padua. Iglesia conventual de los capuchinos. Antequera (Málaga).



San Lorenzo de Brindisi. Iglesia conventual de los capuchinos. Antequera (Málaga).

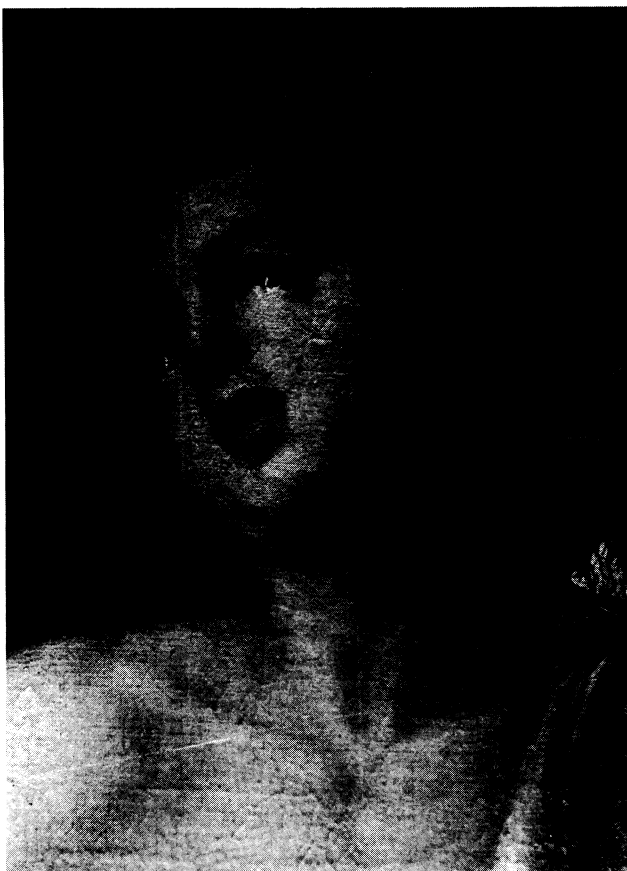


Inmaculada venerada por San Francisco de Asis y San Buenaventura. Iglesia conventual de los capuchinos. Antequera (Málaga).



San Juan Bautista en el desierto. Colección particular. Málaga.

San Juan Bautista en el desierto (detalle). Colección particular. Málaga.



San Juan Bautista en el desierto (detalle de la firma). Colección particular. Málaga.





San Antonio de Padua. Colección particular. Málaga.



Inmaculada entre sus padres. Colección particular. Málaga.



Inmaculada entre sus padres (detalle). Colección particular. Málaga.