

La nómina de pintores que trabajan en Málaga durante el siglo XVIII y primera mitad del XIX (es decir, hasta donde se estira, a nuestro juicio, el barroco malagueño en su tendencia religioso-popular frenado en gran manera por la implantación de la Academia de Bellas Artes de San Telmo en 1849 y su correspondiente Escuela Oficial inaugurada dos años más tarde (1), es larga y extensa, a juzgar por las investigaciones documentales aportadas por el padre Llordén (2), quien nos servirá fundamentalmente de guía en este apartado, junto con otros artífices no registrados en su estudio de los que por fortuna hemos encontrado algunas noticias y, - sobre todo, algunas obras para siquiera no echarlos en olvido dentro del panorama histórico de la pintura local. En realidad la mayoría de ellos son más artesanos - que artistas al realizar toda clase de labores desde pintar cuadros religiosos hasta lo que vulgarmente se denomina *pintura de brocha gorda*. Realmente si exceptuamos la figura de Diego de la Cerda (1674-1745), durante esta etapa del barroco tardío y, principalmente en los años primeros del siglo XIX, no aparece ningún pintor destacado, siendo por ello una de las etapas cualitativamente más bajas de la pintura malagueña hasta el punto de ser nula su aportación al ambiente artístico español. Como bien apunta Baltasar Peña, *los movimientos artísticos y culturales exigen un ambiente social favorable e idóneo que estimule a los artistas para el logro de sus frutos y en Málaga, en las últimas décadas del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX, removida y conturbada continuamente por movimientos políticos y revoluciones callejeras, y sin una sólida base económica y cultural, no se siente el menor deseo ni se encuentra ocasión propicia para el desarrollo de las aficiones pictóricas de sus habitantes* (3).

La creación, pues, de la Academia y de la Escuela de Bellas Artes, sin olvidar la anterior de *El Liceo Artístico, Científico y Literario* (año 1843), que agruparon a los pintores y organizaron exposiciones, pusieron en marcha, en la mitad exacta del siglo XIX, las dormidas aficiones, en el preciso instante en que el neoclasicismo y el romanticismo cedían su influjo a la primera generación de pintores académicos de temática histórica y costumbrista, preferentemente (4).

Es lógico que la numerosa lista de pintores documentados de los siglos XVIII y primera mitad del XIX anotada por el citado padre Llordén, nos obliga necesariamente aquí a resumirla en base a destacar tan sólo a aquéllos que llevaron una mayor y más cualificada actividad artística dentro del ya comentado panorama sombrío de la Málaga de aquellos años. En honor a la verdad, hoy por hoy, estos olvidados y modestos artífices representan únicamente una serie de nombres sueltos - sin apenas obras al haber desaparecido gran parte de ella por los tristes avatares de la historia malagueña. Quizá el hecho de sacarlos de nuevo a la luz nos traiga en un futuro no muy lejano la agradable sorpresa de la aparición de algunos de sus lienzos firmados en algún rincón de España, pudiéndose así a comenzar la recons-

trucción de su personalidad artística. Sin embargo, no olvidemos, por otra parte, - que en la mayoría de las veces estos honrados y humildes pintores realizaban su trabajo bajo la proyección puramente artesana y elaborado en serie, por lo que con muy escasa excepción firmaban sus cuadros, testimonio claro del exiguo culto a la personalidad que estos artífices tenían, fruto indudable de una concepción no estrictamente artística de su profesión.

Por supuesto que el panorama de la pintura española del siglo XVIII descendió mucho con respecto a la del XVII. Recordemos la opinión de Jovellanos, persona interesada como ninguna de su siglo por las cuestiones de la cultura, expresada en su *Informe que dio a la Junta General de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las Artes en 1785* (5). En esta obra el erudito asturiano emplea la palabra *arte* como pudiera emplear la de *oficio* y la de *artista* equivalente a *oficial* o *artesano*, calificando duramente a los pintores de la primera mitad del siglo XVIII como *muche dambre increíble de ingenios pobres y mezquinos que ejercitando las bellas artes como profesión mecánica y servil, apenas sacaban de ellas una miserable subsistencia al mismo tiempo que las envilecían... hasta que vino por fin el tiempo de la restauración oficial de la Pintura, gracias a la fundación de la Academia de San Fernando en el año 1762* (6). Aunque la idea de Jovellanos en torno a los pintores barrocos - dieciochescos es extremadamente despectiva, justificable en parte por su acendrado espíritu apegado hacia lo racional y normativo, es en cierta manera aplicable a toda la pintura española del *Siglo de las Luces*, aún incluyendo a los pintores artesanos, venidos del extranjero, del Madrid de los Borbones. Con la aparición de la Academia asistiremos también a la destrucción del viejo sistema de aprendizaje de los talleres artesanales, buscándose ante todo una mayor tecnificación y conocimientos teóricos-científicos para el futuro artista a través de su enseñanza metódica y oficial en las Escuelas de Bellas Artes (7). Sin embargo, frente a este ambiente de cambio que se produce en Madrid con la creación de la Academia de San Fernando, el resto de las provincias españolas, sobre todo las más distanciadas de la capital de España, continuarán encaramadas en una dirección de manifiesto barroquismo, no llegando a ellas el espíritu refinado del Neoclasicismo hasta bien entrado el siglo - XIX.

Málaga, ciudad de segundo orden en el ambiente histórico-artístico de Andalucía tras Sevilla y Granada, va a constituir un ejemplo claro de la persistencia - del barroco a lo largo del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. La ciudad va a experimentar visiblemente un proceso de desarrollo económico y urbanístico que tendrá su máximo reflejo en la realización de la última etapa constructiva de la Catedral (1719-1782), aportando así suficiente trabajo a los artistas locales, entre los que se encontraban un buen número de pintores-artesanos que ejecutarán todo tipo de trabajo dependiente de su profesión, que irán desde el manejo del pincel hasta el empleo de la brocha (cuadros devocionales de santos, labores de dorado y estofado, pinturas de puertas y ventanas, restauraciones y barnizados, blanqueos de muros y fachadas, etc.). Así considerados, queda apreciablemente disminuido el criterio de *artistas* que podría emitirse sobre ellos, por lo que en una gran mayoría no

se les puede llamar otra cosa que simples *artesanos* (8). No olvidemos al mismo tiempo, según nos recuerda con acierto Julián Gállego, que *durante el siglo XVIII el trabajo físico está considerado como meritorio y digno de lauros sociales, y el pintor, si quiere ser admitido en la sociedad, ha de asemejarse a un artesano* (9). Indiscutiblemente, la implantación de la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando, en tiempos de Fernando VI, para la formación integral de los artistas y su posterior repercusión docente en el resto de las provincias españolas, va a suponer el poder pasar de los oscuros e intimistas gremios artesanales del Barroco a la noble dignidad de los denominados *profesores de la Pintura*, con el orgullo personal de poder añadir a su nombre el título de *Académico*. Es lo que el citado crítico Gállego describe con afinado criterio como *de ser un encargo, escrupulosamente contratado de antemano, en medidas, tema, técnica, colores y tiempo (época del Barroco), a ser una obra realizada cómo, dónde y cuándo el 'artista académico' quiere, pudiendo a partir de entonces decir que la Pintura ha conseguido, al fin, ser Arte Liberal, o de hombres completamente libres* (10). Planteadas estas nociones generales en torno a la época que nos ocupa, es momento de adentrarnos en la exposición cronológica de los pintores y académicos que más sobresalieron en el ya de por sí modesto ambiente pictórico de la ciudad de Málaga de los siglos XVIII y primera mitad del XIX, siguiendo para ello básicamente las aportaciones documentales de Llordén, a las que se unen algunas novedades, preferentemente de artistas olvidados con obras firmadas, proporcionadas por nuestra personal investigación.

FRANCISCO MANUEL CARRASQUILLA.

Casi todas las notas recogidas por el mencionado paleógrafo agustino sobre este pintor (11) tratan de contratos entre el maestro y aprendices del oficio, aunque, por fortuna, existen otras que se refieren a una parte de su actividad artística. Así, la de mayor antigüedad, redactada el 31 de enero de 1691, nos señala los proyectos ideados por tres artistas malagueños para la conmemoración solemne de la festividad del Corpus Christi. Figuran, de una parte, Francisco Manuel Carrasquilla y Bernardo de Santa Cruz, vecinos de ella, maestros pintores, y de otra don José de Ayala, persona a cuyo cargo está la fiesta del Corpus de este año, así de lienzo como de pinturas y todo lo demás que se ofreciere para la dicha celebración..., otorgan que se obligan de pintura, así de cuadros grandes como pequeños, al óleo y al temple y la tarasca y los gigantes, todo ello a contento y satisfacción de don Ignacio Florián y don Fernando de Cárdenas, caballeros regidores de esta dicha ciudad y comisarios oficiales nombrados para la dicha fiesta por el Ayuntamiento de ella. En la escritura del 7 de abril de 1691 aparecen, de un lado, el maestro pintor, y del otro, Juan de Santa Cruz Zurita, como curador ad lites de los hijos menores de Antonio Sedano quien quiere poner por aprendiz de pintor a Francisco Sedano para que le enseñe el arte de la pintura por tiempo de 5 años, dentro de los cuales le ha de dar enseñado el dicho oficio de forma que pueda trabajar por oficial en cualquier obrador. De otro contrato semejante informa la escritura notarial del día 23 de marzo de 1693 en la que Juan de Torres, vecino de Málaga, padre de Juan de Torres, su hijo de doce años, lo pone al oficio y arte de

La pintura, por tiempo y espacio de 6 años, durante los cuales ha de ser obligado a enseñarle el dicho arte de la pintura de forma que pueda trabajar por oficial con otro cualquier maestro... El 3 de agosto de 1694 aparece un nuevo contrato realizado por el procurador Gaspar de Pera Herrera, curador de Juan Pablo de edad de 15 años, hijo de la iglesia, quien lo pone a oficio y por aprendiz con el maestro Carrasquilla para que en tiempo de 3 años le enseñe el oficio de pintor, sin obligación de darle de comer, vestir ni otra cosa alguna. De nuevo la solemnidad de la fiesta del Corpus Christi obliga a un nuevo contrato con el pintor. Así, en la escritura del 8 de enero de 1703 los regidores perpetuos de la ciudad de Málaga, don Antonio Quintana y el capitán don Luis Fernández de Córdoba, ajustan y conciertan con el dicho Francisco Manuel Carrasquilla la hechura en la Plaza de la Ciudad de un altar pitipié y coronación, cuya planta ha mostrado el suso dicho a los Caballeros y Diputados... El 21 de octubre de 1704 el maestro pintor fue nombrado por los herederos de Marcos Garcés para apreciar las pinturas que quedaron por su muerte. - Hasta 1714 no se vuelve a registrar su nombre, obligándose a dar y pagar a Juan Pérez Lozano, vecino de Málaga, 533 reales y medio que importaron diferentes lienzos y otros adherentes de la fiesta del Corpus. El 6 de diciembre de 1717 recibe en arrendamiento una casa propiedad de doña Catalina Gertrudis en la calle de la Imagen de los Zurradores, por tiempo de 6 años y en precio de 58 ducados de vellón por cada uno. El 14 de marzo de 1718 nuevamente el maestro pintor don Francisco Carrasquilla se vuelve a encargar de los adornos de la Plaza Mayor para la celebración de la fiesta del Corpus Christi, obligándose a formar y hacer en la dicha plaza pública de esta ciudad el adorno y altar que contiene la planta y pitipié, más las buenas pinturas que han sido ordenadas por el M.R.P. Lector de teología Fr. Francisco Montañés de la Real Orden de Ntra. Sra. de las Mercedes. También al año siguiente fue encargado nuestro pintor de las obras y adornos de dicha Plaza Mayor mediante escritura del 2 de abril de 1719, ajustándose la pintura de la siguiente forma: El altar de enmedio de las fachadas con puntas de diamantes, primer cuerpo cerrado de seis varas de alto, y el segundo, calado, de seis y media con la cornisa, con cuatro columnas una en cada esquina y encalado, cinco gradas con el Santísimo Sacramento dorado con cuatro ángeles de pie subido, y el tercero media naranja con su banquillo de cuatro varas y media de alto y cuatro ángeles en las cuatro esquinas y en el banquillo de encima la media naranja, su pirámide y en lo alto de ella el Arcángel San Miguel al natural y el demás adorno a la plaza cuatro fachadas en cuatro figuras de 8 lienzos grandes en cada fachada, sus bancos, pilastras, cornisas, coronación necesaria para su adorno, su alto de cinco varas en los remates de la coronación y demás de esto el lado de la fuente adornado con 10 lienzos grandes, pilastras y coronación de forma que en toda la dicha plaza se han de ocupar 46 cuadros grandes, 90 machones al temple con sus nichos calados y 90 láminas de a vara sobre dichos machones, 28 arcos con láminas, 56 respecto a ser de dos haces, láminas y lienzos grandes al óleo según y en la forma de la planta y pitipié que están firmados de dichos señores diputados y el otorgante se obliga a que todo esté puesto y ajustado para el día víspera del Señor a las dos de la tarde en toda la forma y los colores, por lo que toca al temple, han de ser rosados, así el blanco y dorado, y -

demás de lo referido se obliga a poner el aderezo de las cuatro boca calles, que son la de la Compañía, Santo Cristo, la de Granada y Calle de Santa María, seis gigantes y tarasca... Nuevas notas referentes a apreciaciones de obras de arte completan su corta biografía documental. Así el 8 de marzo de 1723 fue nombrado apreciador de los bienes de pintura que dejó por muerte don Francisco de Porras, declarando que tenía 61 años. El 12 de agosto de 1723 fue también el apreciador de diferentes bienes de pintura que por muerte de doña María de Morales quedaron en la casa de su morada. El 19 de mayo de 1725, por fallecimiento de don Pedro de Morales, sus herederos le nombraron tasador de los bienes de pinturas que se hallaron en las casas del difunto. Finalmente, el 23 de noviembre de 1725, valuó diferentes bienes de pinturas que dejó por su muerte don Marcos de Ávila, señalando que tenía 62 años.

MANUEL DE ESCOBAR.

La referencia más antigua que encuentra Llordén en torno a este pintor malagueño se encuentra en el testamento del arquitecto don José Fernández de Ayala. Así, el 15 de abril de 1692, en una de sus cláusulas en que declara que había recibido diferentes cantidades de los diputados y regidores de Málaga para las fiestas del Corpus de aquel año, añade que por encontrarse enfermo, encarga, así de lienzos, maderas, pinturas, colas y herramientas, como de todo lo demás, al pintor Manuel de Escobar para que continúe en lo que falta hasta que feneciére la obra, por la mucha satisfacción que de él tiene (12). La experiencia adquirida en la ocasión precedente facultaba a este artífice para emprender en años sucesivos los trabajos decorativos que se acostumbraban a realizar en la Plaza Mayor con motivo de las fiestas eucarísticas, y como buen técnico en el arte de la pintura, el año 1696 los Caballeros Diputados de la ciudad contrataron con él los adornos y aderezos, cuya puntual descripción nos la especifica el siguiente documento notarial: *En la ciudad de Málaga, a 6 de febrero de 1696, Manuel de Escobar, maestro del arte de la pintura, y Alonso de Escobar, escribano de Su Majestad, su hijo, vecinos de esta ciudad..., dijeron que tienen tratados con los Sres. Simón Ponce de León y Tomás de Alvela y Prado, regidores de esta ciudad y caballeros diputados para la fiesta del Corpus de este presente año que será el día 21 del mes de junio, en la forma y manera siguiente: Que el dicho Manuel de Escobar ha de dar, a lo cual se obliga, compuesta la plaza de esta ciudad para la dicha fiesta y con cuatro altares en las cuatro fachadas y lienzo de pared de una cara cada uno, el de la planta del águila por remate y coronación y el compañero han de tener de alto 26 varas y de ancho y lámina 23, de vara y cuarta cada una, y los tres cuerpos de enmedio con perspectiva adentro, y doce ramos de flores contra hechas, y las columnas han de ser de los colores que tuvieren por bien dichos señores comisarios; el altar de la Custodia por remate y su compañero, según su planta, han de tener de alto 24 varas y el cuerpo último calado con las figuras que le pertenecieren y ramos de que necesitaren y con 37 láminas de a vara y cuarta de largo y vara de ancho, con las columnas en las misma forma, y el altar de enmedio ha de ser según su figura y planta que remata por coronación con figura de bulto y las demás que le pertenecieren*

para remates y han de ser también de bulto y ha de tener de alto 26 varas y de ancho el principal en cuadro por cada fachada doce varas con riscos e invención de agua y figuras que se menseen y por todos los cuatro lados ha de tener 72 láminas, de vara y cuarta y vara de ancho, y asimismo han de caer por las bocas calles de la dicha plaza, y asimismo el poner para la procesión 6 gigantes y tarasca y todo como dicho es de buena pintura, lo han de dar compuesto, acabado y adornado los otorgantes -y sin excusa alguna- para el día 20 de junio a las dos de la tarde que es la víspera de la celebridad de la dicha fiesta del Corpus Christi...

PEDRO DE TORRES.

Se poseen varias notas de su actividad, casi todas ellas referidas a tasaciones y aprecio de bienes propios de su oficio de *maestro pintor*, junto con su testamento en el que se facilita algunos datos biográficos de interés (13). Así, se sabe que era natural de Málaga, hijo legítimo de Pedro de Torres Narváez y doña Teresa de la Canal. Casó de primeras nupcias con Quiteria Teresa de Vargas y después de segunda vez con doña Manuela de Cameros Obregón, en 1696. Figura por primera vez en la escritura del 6 de enero de 1698 como tasador de los bienes de pintura del difunto don Antonio María Guerrero en compañía del también pintor Pedro Gallo. Después, el 12 de febrero del mismo año, ambos artifices, maestros de pintores, fueron quienes apreciaron otros bienes del dicho señor. En esta escritura confiesan que Torres tenía 40 años y Gallo, 34. El 1 de septiembre de 1703, Pedro de Torres y Canal, *maestro del arte de la pintura*, fue nombrado tasador para el aprecio de las cosas tocantes a su arte, de las diferentes láminas y lienzos en las casas de don Juan de Avelda Marín, declarando que tenía 44 años. El 11 de enero de 1708 fue nombrado apreciador de la pintura que quedo por muerte de don Carlos Suárez, indicando que tenía 50 años. El 1 de agosto del año 1709, en las casas mortuorias de don Baltasar Guerrero y Chavarino, él con su compañero Pedro Gallo, maestros de pintores, fueron nombrados apreciadores de la pintura que quedó por su muerte, siendo su valor de 10.268 reales. Por otra escritura del 25 de noviembre de 1709, Pedro de Medina, maestro de carpintero, y Pedro de Torres y Canal, maestro de pintor, fueron nombrados para apreciar y tasar los bienes de pintura y madera fina que dejó a su muerte don Gaspar de Medina. Al año siguiente, el día 8 de octubre, el mismo artífice apreció las obras de pintura que don Francisco Correa dejó en las casas de su morada, declarando que tenía 52 años. El 23 de noviembre del año 1711, por muerte de doña Isabel de Lara, mujer de don Juan de Perea y Ahumada, reconoció y tasó las pinturas cuyo valor fue de 7.980 reales. También apreció el 12 de octubre de 1712 las obras de arte que quedaron en las casas de la difunta doña Francisca Jiménez, indicando que era de 60 años. Finalmente, otorgó su testamento el 14 de abril de 1717, en el que señala, entre otras cosas, lo siguiente: manda ser enterrado en la parroquia del Sagrario como hermano de la Hermandad de Animas de dicha iglesia, declara que por no tener caudal conocido y hallarme de presente pobre no dejó número de misas y sólo suplico a doña Manuela Cameros Obregón, mi mujer, me mande decir las que pudiere y fuere de su voluntad, refiere que es administrador y tesorero actual del Hospital de Convalecientes de esta ciudad y que hará 30 años aproximadamente casó en la feligresía de los Santos Mártires, de

primeras nupcias, con Quiteria Teresa de Bargas, teniendo de este matrimonio dos - hijos Pedro y Juan Torres que viven, muriendo mi mujer hard tiempo de 24 años; declara que casó en segundo matrimonio, en 1696, con doña Manuela de Cameros Obregón, habiéndose consumido la mayor parte de su dote en la manutención del gasto ordinario de nuestra casa y familia, junto con lo que he trabajado en el ejercicio de la pintura, porque el salario que gozo por la administración del dicho Hospital que - son 100 ducados, no puede haber suplido los gastos de la familia, por cuya razón - suplico a dicha mujer me remita y perdone el menoscabo de la dicha su dote, porque la calamidad de los tiempos y la que yo he padecido ha dado lugar a ello y de dicho matrimonio no hemos tenido hijos.

PEDRO DE ROJAS.

Existen noticias de este pintor desde el año 1704 a 1739. En su mayoría - versan acerca de aprecio y tasaciones, sin que se halle la más leve referencia - biográfica. Como apunta Llordén, *si hemos de juzgar la importancia de este maestro por el número de escrituras en que interviene como perito tasador de obras pictóricas, podemos afirmar que se trata de un artífice con seguridad de los más competentes de su tiempo* (14). Por orden cronológico, aparece la primera nota fechada el 7 de febrero de 1704, en la que declara que es vecino de Málaga, maestro de pintor, y que en cumplimiento del auto y nombramiento de apreciador que le ha sido notificado, ha estado en las casas de la morada de don Francisco del Corral para la realización del referido aprecio de las pinturas, indicando que es de edad de 36 años. El 7 de mayo de 1705 interviene en la tasación de las obras pictóricas que dejó - por su muerte don Andrés de Cruces, declarando tenía 36 años de edad. En el testamento otorgado el 20 de agosto de 1705 por doña María González, afirma que le entregó a Pedro de Rojas, maestro de pintor, 54 reales para un lienzo de pintura que *no ha hecho*, y manda que se cobre. El 3 de julio de 1706 el citado maestro de pintor, tomó parte en la tasación de la pintura, practicada en las casas mortuorias - de don Enrique Meine, afirmando que tenía 40 años. Un año después, el 6 de junio - de 1707, fue nombrado apreciador de las obras de pintura de Juan Camilo, maestro - platero, que había fallecido en sus casas de Calle Nueva. Aparece años después, el 26 de septiembre de 1712, al frente de una escritura, en el aprecio de tasador de los bienes de pintura que quedaron por muerte de don Juan Ternero. Hasta el 30 de agosto de 1725 no se vuelve a registrar el nombre de este maestro pintor. En esta fecha refiere el propio artífice *había sido nombrado para el aprecio de las pinturas y demás cosas tocantes a su oficio* por los herederos del Sr. don Luis Emilio - Pérez de Renedo, canónigo dignidad de Chantre en esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, provisor y vicario general que había sido de este Obispado. Interviene el 5 de junio de 1730 para apreciar los bienes tocantes a su arte, que dejó por su muerte doña Ana de Ávila. Por fallecimiento de doña María Ramírez fue nombrado el 11 - de julio de 1731 apreciador de los cuadros de pintura el maestro Pedro de Rojas, - quien afirmó era de 55 años de edad. Todavía en este mes (21 de julio de 1731) se encuentra tasando los bienes referentes al arte de la pintura pertenecientes a la difunta Juana Martel, declarando aquí que tenía 52 años. El 22 de abril de 1732 *fi*

gura el nombre de este maestro en la escritura de tasación otorgada por los herederos del difunto d. Juan Rachov, juntamente con d. Salvador de Gálvez, maestro de carpintero y Andrés de Casas fiel marcador del arte de la platería. A la muerte de don Juan Salvador Faura fue también elegido el pintor Pedro de Rojas, el 10 de febrero de 1737, apreciador de los objetos de arte referentes a la pintura. Finalmente, el 17 de noviembre de 1739 tasó y apreció todo lo perteneciente a la pintura que había en las casas del difunto don Antonio Gualterio Rex, declarando que era de más de 60 años.

PEDRO DE HERMOSILLA.

Aparecen de este pintor varias referencias de obras pictóricas a principios del siglo XVIII, aunque no se poseen datos biográficos. Es muy posible que tuviera gran aprecio y popularidad, a juzgar por las corporaciones y célebres personalidades que le encomendaron sus cuadros. La primera nota que encontramos nos la facilita en este caso Temboury, señalando que en 1716 se hicieron otros 'siete lienzos de Nuestro Señor' con sus molduras doradas, pinturas de don Pedro de Hermosilla, quien llevó por cada lienzo seis escudos (15). Después, el 6 de marzo de 1719, se registra en el inventario de los bienes que dejó a su muerte el capitán don Blas de Zea Merino, del Consejo de Su Majestad y su secretario, hecho por sus familiares, los cuadros siguientes:

- Una lámina de la *Encarnación*, con marco negro, de mano de Pedro de Hermosilla, valuado en 150 reales de vellón.
- Un cuadro de *San Francisco de Sales*, con marco dorado, también del mismo autor, apreciado en 200 reales de vellón.
- Un cuadro con el retrato de *Don Melchor de Zea*, con marco dorado, del propio Hermosilla, tasado en 200 reales de vellón.
- Un cuadro grande de *Santa Ana*, con marco negro y dorado, de la misma mano, valorado en 600 reales de vellón.
- Tres cuadritos de tamaño mediano con *diversos paisajes*, del mismo autor, con marcos dorados, valuados en 150 reales de vellón cada uno.
- Dos cuadritos, ambos de la *Pura y Limpia Concepción*, uno de Hermosilla y otro de Murillo, con marcos dorados, apreciados en 100 reales de vellón cada uno.
- Cuatro láminas, con diversos temas del *Antiguo Testamento*, las tres de mano de Murillo y la otra de Hermosilla, a 100 reales de vellón cada una (16).

CRISTÓBAL VÁZQUEZ.

Era profesor del arte de la pintura, apareciendo en Málaga por primera vez en el año 1731. Se conocen algunas notas de este pintor por dos testamentos redactados en los años postreros de su vida, y según los datos que nos facilita, era natural de esta ciudad, hijo de Antonio Vázquez, natural de la villa de Coín, y de Antonia de Chávez Mendoza, su mujer, natural de la villa de Mijas. Hacia 1730 contrajo matrimonio con Luisa del Corral, hija de Juan del Corral y Josefa Valverde, ambos naturales de Málaga. El 3 de octubre de 1731 fue nombrado apreciador de los bienes tocantes a su oficio de pintor que doña Cristobalina Muñoz dejó a su muerte

en las casas de su morada, declarando que tenía 24 años de edad. Intervino también como tasador el 8 de octubre del año 1731 de las obras de pintura que poseyó en vida don Miguel de Valencia. El 24 de abril de 1733 don Rafael de Sosa, hermano mayor de la Hermandad de las Benditas Almas de la parroquia de San Juan, da en arrendamiento a Cristóbal Vázquez una casa propiedad de la Hermandad, situada junto a la misma iglesia, por tiempo de tres años en precio y renta cada uno de 660 reales. Al año siguiente, con fecha de 3 de marzo, se le pagan 796 reales que importó el aprecio de la pintura, practicado por Cristóbal Vázquez, nombrado por doña Francisca Picón y don José de los Reyes. Para tasar los bienes de pintura que quedaron por muerte de don Manuel Pomes fue nombrado este pintor y para la plata lo fue Andrés de Casas, maestro platero. El 9 de enero de 1742 Cristóbal Vázquez valuó las obras de pintura que por muerte de don Manuel del Camino se hallaron en las casas de su morada. El 18 de enero de 1752, en unión de Manuel Berviet, interviene en el aprecio de los bienes de pinturas y esculturas, de los que eran uno y otro maestros, propiedad de la difunta doña Leonarda García, señalando que tenía 44 años y Berviet, 31. El 17 de marzo de 1752 fue designado para apreciar los bienes de su oficio, pertenecientes al difunto José Gálvez. Del Sr. Conde de Miranda recibe Cristóbal Vázquez, el 17 de enero de 1754, una casa en calle Nueva, por tiempo de cuatro años, en precio de 50 ducados. Poseía el pintor una heredad de viña, casa, lagar y vasijas, situada en el Barranco de la Cordera, la cual, el 25 de octubre de 1755, arrienda la mitad a Luis Martín durante un periodo de cuatro años. El 10 de marzo de 1757 aprecia diferentes bienes concernientes a su facultad, que pertenecían a los herederos de Juana de los Vélez, difunta, señalando que era de 40 años. Aparte del nuevo arrendamiento el 27 de julio de 1758 de la casa antes citada, propiedad del Conde de Miranda, el 16 de octubre de este mismo año tasa, como profesor del arte de la pintura, los bienes tocantes a su oficio que poseía el difunto don Gabriel de la Cámara, indicando que era de 50 años. El 28 de noviembre de 1759, hallándose enfermo de gravedad, redactó su primer testamento en el que afirma entre otras cosas, que era feligrés de la parroquia de San Juan, en la que ordena que se de sepultura a su cuerpo, habiendo contraído matrimonio con Luisa del Corral, su mujer, quien trajo en dote 200 ducados, mientras que él no aportó cosa alguna. Todavía, el 13 de mayo de 1763, interviene en otro aprecio de los bienes artísticos de su oficio que dejó por su muerte José Bonifacio del Castillo. Finalmente, el 23 de noviembre de 1778, hallándose de nuevo enfermo y postrado en cama, otorga otro testamento en el que manda vaya vestido su cuerpo con el hábito de la Orden Tercera de San Pedro de Alcántara y sepultado en la iglesia de San Juan en la bóveda de la Hermandad de las Benditas Almas del Purgatorio. Declara que de los hijos que tuvo en su matrimonio viven Blas, Antonio, Jorge, Antonio María y Manuela Vázquez y Corral, cuyos tres primeros están en su casa y compañía sin haber tomado estado y la última se halla casada con Pedro Superviela, dándole en dote 4.200 reales, confesando también que la viña de su propiedad se encuentra con una memoria de misas cantadas que se paga al convento de la Trinidad de la villa de Coín por 800 reales, procedente de la toma de hábito de su tío Fr. Diego (17).

MANUEL MURIEL.

Aparecen abundantes noticias biográficas y artísticas de este maestro pintor. Era natural de la villa de Cabra (Córdoba), e hijo de don Rafael Muriel y de doña María de Tarifa, ambos de la mencionada población cordobesa. En el año de 1759 ejercía ya el oficio en Málaga, pues la escritura del día 30 de mayo de ese año nos refiere que *don Manuel Muriel, maestro de pintor, recibe de Juan López Mercier 30 reales que importó el pintar al fresco el escudo de la meseta de la escalera, el del Ave María de la entrada de la puerta y el Alabado del portal de la casa que se ha edificado el Sr. Marqués de Pejas en la calle de la Alcazabilla de esta ciudad de Málaga* (18). Una importante labor de restauración llevó a cabo en la Catedral, a juzgar por las noticias extraídas de los libros de cuenta del Cabildo catedralicio. Así el 3 de septiembre del año 1773 se despachó libranza de 750 reales a favor de Manuel Muriel, maestro de la pintura por haber limpiado y compuesto los cuadros grandes de la 'Calle de la Amargura' y 'El Descendimiento de la Cruz', que están en la Capilla del Santo Cristo del Amparo, el lienzo de 'San Francisco', el de 'Santa Agueda' y el de 'San Pablo', primer ermitaño (19). Otras partidas se consiguan en los libros catedralicios, como la del 10 de abril de 1774, por la cual se le pagan 600 reales por la obra de renovación y limpieza practicada en las pinturas de la Asunción y Encarnación de la Sacristía Mayor, así como la del 18 de noviembre de este año, librándose 750 reales por haber compuesto las dos pinturas que están en la Capilla del Santo Cristo, la de 'San Francisco', 'Santa Agueda' y 'San Pablo', primer ermitaño (20); por último, el 20 de abril de 1775, aparece nueva libranza a su favor, en cantidad de 550 reales, con los cuales, más 200 que tenía recibido a su cuenta, suman 750 que costó el retoque del lienzo de la 'Aparición de la Virgen a San Julián' y los demás cuadros que adornan su altar (21).

Anteriormente, la escritura del 8 de diciembre de 1773, otorgada por Manuel Muriel de Tarifa, es la carta de dote de su casamiento, donde declara que hoy día de la fecha he de contraer matrimonio con doña María Banderas y Navarro, hija de D. Francisco Banderas y de Francisca Navarro, sus padres, difuntos, naturales y vecinos que fueron de esta ciudad de Málaga (22). Más tarde interviene como maestro de pintor, el 8 de mayo de 1775, en la apreciación de las obras pictóricas que habían sido propiedad del difunto don Miguel de Monsalve y Pabón. El documento del 27 de julio de 1778 informa de la muerte de su nieta doña María Ana Banderas, así como de todos los cuidados que recibió por parte de su abuelo (alimentos, medicinas, asistencia de médicos, etc.) durante los 9 meses que estuvo en cama hasta su fallecimiento, costeándole también su entierro, lo que demuestra el corazón noble y generoso del artista. Por el año de 1782 se trató de hacer nuevo retablo y altar al Arcángel San Miguel en una de las capillas de la Catedral. Obtenida licencia del Cabildo por don Juan Rufino Cuenca el 25 de octubre de ese año, que por entonces era Arcediano de Ronda y Dignidad de esta Santa Iglesia, encomendó su diseño al artífice don Manuel Muriel y bajo su dirección se levantó el retablo de madera imitando a piedra, con los perfiles dorados y la mesa frontal con mármoles de la cantera de Mijas, colocándose en el centro el gran cuadro del Arcángel San Miguel

de Juan Niño de Guevara, que se había quitado de la Capilla de la Encarnación para fijar en su lugar el sepulcro del Ilmo. Sr. don José Molina, que fue el reformador de esta capilla. Sin embargo, la magnitud del arco donde debía colocarse no permitía acoplar el cuadro, a pesar de su gran tamaño, por lo que fue necesario añadir en la parte inferior, a modo de sotabanco, otros lienzos (*San Pedro, Virgen de Regalo y San Antonio de Padua*, los tres de Juan Niño de Guevara (23).

Juntamente con Sebastián Valderrama y Cobos, Miguel de Arrabal, Cristóbal Rodríguez, José Martínez y Juan Juliani, vecinos de Málaga y profesores de las tres nobles artes de esculturas, pintura y arquitectura, otorgaron el 17 de febrero de 1783 todo su poder a don Miguel Bernal y a don Juan Miguel Represa, vecinos de la corte y villa de Madrid, para que solicitasen del tribunal que le corresponde real despacho para que se le guarden a los otorgantes y demás individuos de dichas tres nobles artes todas las gracias, preeminencias y demás exenciones que están concedidas en la Real Ejecutoria que a este fin les tienen remitidas, practicando en su razón cuantas diligencias sean conducentes para tal fin (24). Aunque no se puede afirmar, por falta de documentos que lo especifiquen, que ostentara el título de pintor oficial del Cabildo eclesiástico, su intervención como restaurador de los cuadros de la Catedral, da pie para sostener que disfrutaba del citado título. Así, según notas de Llordén, el 11 de noviembre de 1784 se le entregan otras partidas que dan la suma de 750 reales por componer y limpiar y retocar los lienzos de '*Nuestra Señora del Rosario*', '*Adoración de los Reyes*' y otro de '*Santa María Magdalena*' (25). Nuevos datos biográficos del pintor Muriel se señalan en la escritura del día 7 de abril de 1787. Se encuentran contenidos en el testamento de doña María de Tarifa, madre del artífice. Declara que era natural de la villa de Cabra, contrayendo matrimonio con don Rafael Muriel, natural de Carcabuey, y tuvieron por hijos a Manuel Muriel, casado con doña María Banderas y a Pedro Muriel que contrajo matrimonio en 1750 con Ana Gertrudis Marca. Prosigue diciendo que su hijo Manuel Muriel, desde el año 1750 nos ha mantenido a mí y a su padre hasta que éste murió, y le costó su entierro... y actualmente me está manteniendo y también a su hermano Pedro, recién casado, y a su mujer. Declara que su hijo Manuel Muriel, a través de su propia persona, sin el auxilio de sus padres ni otro alguno, por no haberle dado ni tenido que darle, se ingenió en el arte de la pintura y con él ha adquirido varios bienes y caudal con que mantenerse con honor y estimación (26). Como maestro de pintor intervino en 1795 en la apreciación de las alhajas y objetos de pintura, dorado y madera que dejó a su muerte don Juan de Velasco y Dueña. Como nota final Llordén consigna en extracto los datos más importantes que ofrece su testamento, redactado el 7 de octubre de 1803. Declara don Manuel Muriel y Tarifa que era vecino de Málaga en la parroquia de Santiago, calle de los Frailes; natural de Cabra e hijo de Rafael Muriel y María de Tarifa, difuntos, naturales que fueron de la misma villa. Manda ser amortajado con el hábito de San Agustín y sepultado en su convento. Declara que hará treinta años casó en Santiago con María de Banderas, natural de Málaga, y trajo por bienes los que constan de la escritura que pasó ante Manuel de Torres. No tuvieron hijos y nombra por albaceas al P. Car-

Los Vázquez, religioso agustino, declarando por su universal heredera a su mujer. Falleció el día 11 de octubre de 1803, quizá no tanto por la edad como por la traición y tenaz epidemia que asoló esta ciudad de Málaga en el precitado año (27).

ALONSO DE RIBERA.

Es uno de los más destacados doradores y pintores de la segunda mitad del siglo XVIII. Durante un periodo de cinco años, al menos, se encuentra trabajando para el Cabildo eclesiástico en la Catedral de Málaga. Su labor principal fue la restauración de la pintura y dorado de la Capilla Mayor, que había ejecutado el italiano César Arbasia a finales del siglo XVI. Llordén nos facilita con enorme detalle las cuentas particulares de Don Alonso de Ribera, maestro del dorado de la Capilla Mayor, que tuvo principio en 1 de agosto de 1769 hasta el 9 de abril de 1770 (28). En efecto, desde la época de César Arbasia, no se había vuelto a restaurar el dorado de las pilastras, cornisas, molduras, etc. En varias ocasiones había intentado el Cabildo eclesiástico su restauración, pero los gastos extraordinarios que requería excedían a los pocos fondos de las arcas y mesa capitular. El decoro de la Santa Iglesia, por otra parte, reclamaba con insistencia poner manos a la obra, por lo que se trató de facilitar en esta época los medios para ejecutarla. En efecto, ya el 13 de marzo de 1769 se discutió el asunto que dejaron sobre la mesa para su detenido estudio, aunque aceptado en principio. De nuevo, el 5 de junio de ese año se propuso y acordó el Cabildo echar golpes de oro en los chapiteles y basas de columnas... poniendo todas las estatuas y nichos como de alabastro, y dejando la magnificencia del ornato a los Sres. Diputados quienes concertaron con el maestro dorador la forma y condiciones, según se especifica con gran detalle en el libro de Actas Capitulares del día 29 de julio de 1769 (29). Según las cuentas que aparecen en el Archivo catedralicio gastó Alonso de Ribera en la restauración de dicha Capilla Mayor 3.614 libras de oro, que se trajeron expresamente de Córdoba y Sevilla, obligándose a realizar toda la obra en el precio global de 49.000 reales de vellón (30). Finalmente, Llordén refiere que este artífice fue el autor del tabernáculo del Santísimo de la iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación de Vélez Málaga, ejecutado en 1772 a expensas del Obispo de Málaga don José Franquís Lasso de Castilla y el párroco de dicha iglesia (31).

JOSÉ PROLONGO.

Se tienen abundantes noticias biográficas de este maestro pintor y tallista, pero escasean aquellas otras que se refieren a su producción artística. Así, sabemos por el tantas veces citado Llordén que era natural de Málaga, hijo de Bartolomé Prolongo y Josefa Iscardo, que fueron de la ribera de Génova. Contrajo matrimonio hacia 1776 en primeras nupcias con Paula de Luque, natural de también de esta ciudad, y después en 1805 con María Magdalena de Lerva y Calvi, viuda de Gómez (32). La primera noticia que manifiesta su intervención en el aprecio de obras pertenecientes a su arte data del 20 de junio de 1780, en la que tasa los objetos de pintura y talla que por muerte de don Juan Hermoso se hallaron en las casas que habitaba. El 25 de junio de 1789 se le nombró apreciador de varias piezas de pinturas y molduras que se inventariaron en las casas de la difunta doña María Mu-

fioz, declarando que tenía más de 30 años. Las notas restantes pertenecen casi en su totalidad a su vida y genealogía, cuya resumida exposición cronológica damos a conocer. El 2 de agosto de 1799, juntamente con su esposa Paula de Luque, actúa de padrino en el bautizo de uno de sus nietos, llamado Joaquín. El 8 de enero de 1805 apreció en 312 reales un adorno de sala que dejó el difunto don José Gómez. En el testamento otorgado el 14 de mayo de 1816 por don José Prolongo aparecen datos de interés. Afirma que nació en Málaga y tuvo por progenitores a Bartolomé Prolongo y Josefa Iscardo, naturales de la ribera de Génova; declara que hará más o menos 40 años casó con Paula de Luque, natural de Málaga, de cuyo matrimonio tuvieron por sus hijos legítimos a María Dolores, Ana María, Josefa y José Prolongo; informa que contrajo segundo matrimonio con María Magdalena de Lerva y Calvi, viuda de José Gómez, que trajo por su hija a María de los Dolores. Falleció el 28 de octubre de 1817, y, según las disposiciones testamentarias, se hizo el 6 de mayo de 1818 partición de los bienes que quedaron por su fallecimiento, consistiendo todos ellos en la cantidad total de 250.472 reales de vellón (33).

JOSE RIBERA.

Otro de los muchos artifices que trabajaron en la Catedral de Málaga fue don José Ribera, maestro de pintura y dorado. Las notas publicadas por Llordén son todas extraídas de los Libros de Cuentas del Archivo catedralicio. Son las siguientes: *el 19 de enero de 1789 se pagaron a José de Ribera, maestro de pintura y dorado, 220 reales de vellón por haber retocado el color de encarnado del trono de Nuestra Señora de los Reyes y sus andas, haberle puesto algún oro en los desconchados, puéstole manos a los reyes del trono, bandas a los ángeles, alas a los ángeles y estofarlas, dedos al Niño de la Virgen y a otros angelitos y encarnar dos de ellos, pintar una tabla de sacras y dos evangelios y epístola. El 3 de agosto de 1789 se pagaron a José de Ribera por pintar las cinco puertas principales de la Catedral. El 12 de noviembre de 1789 se pagaron 150 reales al maestro José de Ribera por haber dado otro movimiento a la cabeza del angelote que está en la coronación de la capilla de Nuestra Señora de los Reyes, hacerle nuevos brazos y alas, pintar el ramo de azucena y ponerlo en el retablo. Por trabajos de poca monta se consiguan pequeñas partidas el 13 de enero de 1790, el 11 de agosto, el 23 de octubre y el 24 de diciembre de ese mismo año. El 9 de junio de 1791 se le pagaron 150 reales por dar de blanco al tabernáculo y retocado el jaspeado de su pie. El 18 de enero de 1793 se le abonaron 130 reales por haber pintado de color de piedra de lanzarón el nuevo atril o facistol hecho para celebrar las misas y oficios en las capillas de la Santa Iglesia Catedral. El 18 de abril de 1793 se pagaron al pintor 75 reales por pintar de encarnado y con barniz de espíritu las andas de Nuestra Señora de los Reyes y compuesto las alas y una mano a dos niños del trono. El 25 de junio de 1794 se le pagan 120 reales por haber dado de blanco al tabernáculo y pegado a los ángeles del mismo algunas alas y brazos. El 10 de septiembre de ese mismo año se le abonaron 25 reales por haber dado tres manos de blanco con albayalde al tabernáculo, tapado sus rajadas con lienzo, limpiarlo y poner a los niños las alas que le faltaban. Por último, el 1 de junio de 1796 se le pagaron 120 reales por ha*

ber blanqueado de albayalde el tabernáculo de la Santa Iglesia Catedral (34).

JOSÉ RAMOS Y GUILLÉN.

Entre los más significados artistas que sobresalen durante la segunda mitad del siglo XVIII en el impreciso y modesto marco de la pintura malagueña, es, - sin duda alguna, el rondeño José Ramos y Guillén (+ 1802). Son, sin embargo, por - el momento muy escasas e indefinidas las noticias que hemos podido recopilar sobre este pintor, aunque en parte se ve compensada su parca biografía por la aportación de un reducido número de obras encontradas que, al estar firmadas, disipan lógicamente toda posible duda de autoría, al mismo tiempo que nos sirven en gran manera para definir su estilo. El primer historiador que nos da cierta información sobre Ramos es su paisano don Juan José Moreti, quien en su *Historia de la ciudad de Ronda*, publicada en 1867, escribe lo siguiente: *D. JOSE RAMOS, artista distinguido, - académico de la de Bellas Artes y uno de los pintores cuyos cuadros no dejan de - ser notables, como se observa en los muchos que dejó hechos, así en esta ciudad de Ronda como en la de Málaga, donde falleció en el año 1802. Como muestras de sus - trabajos puede verse el gran cuadro de 'San Cristóbal' que existe en la iglesia de Santa María la Mayor de esta ciudad* (35). Años más tarde el historiador malagueño Guillén Robles volvería a repetir lo ya publicado por Moreti en torno a Ramos (36). Por otra parte, un aspecto importante para el mejor conocimiento del pintor rondeño lo ofrecen las citas de obras documentadas y no localizadas en la actualidad, - de la que hacen mención Ildefonso Marzo y el padre Llordén, lo que es indicativo - en cierta manera de su reconocida fama en épocas pasadas. El primero nos refiere - en su conocida *Historia de Málaga y su Provincia*, *Un 'San Juan' pintado por Ramos en 1802, cuyo tamaño es de 2 varas de alto y 1 y 1/3 de ancho. Es buena pintura - perteneciente a la casa de la señora doña María del Rosario Ortega de Málaga* (37). El segundo nos informa que *entre los muchos cuadros de pintura que aportó al matrimonio doña Bernarda Suárez Guerrero con don Joaquín Arcila, figuran, entre otros, uno pintado sobre lienzo al natural que representa a 'San José', con marco dorado, del que era su autor don José Ramos, valuado en 300 reales, y otro pintado en cobre representando a 'El Salvador', de medio cuerpo al natural, con marco dorado y cristal, obra igualmente de este artífice, apreciado en 350 reales. El documento - del capital inventariado de dicha señora lleva fecha del 15 de agosto de 1788, época en que vivía don José Ramos, por lo que no ofrece duda alguna de que tales lienzos sean de su mano* (38). Más adelante, y aunque ya no se refiera a obras concretas del pintor, el citado erudito agustino nos menciona dos notas pertenecientes a su actividad como tasador de obras de arte. Dice así: *Por muerte del cónsul de Dinamarca en esta ciudad de Málaga, don Federico Hoppe, todos los bienes de pintura que se hallaron en las casas de su morada, fueron apreciados por el maestro de pintor don José Ramos y Guillén el día 10 de junio de 1795. La otra pertenece al 6 de octubre de 1802, en la que interviene como maestro de dibujo del Real Colegio de - San Telmo de Málaga, en el aprecio de las pinturas de la casa que habitó Felipe Jiménez, valuadas en 2.185 reales de vellón* (39). Hasta aquí las escuetas noticias - documentales sobre este pintor rondeño.

Sin lugar a dudas, lo más sobresaliente de su biografía, por su repercu-

sión en su trayectoria artística, fue el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, hecho que debió ocurrir aproximadamente por los años 1780-85 (40), pues ya en el año 1787 firma el cuadro de la *Inmaculada* de la Catedral de Málaga con la arrogante inscripción en lengua latina: *Josefus Ramos, Academicus Matrizen⁸ in Sancti/ Ferdinandi Pensionatus, et Muniratus, f. anno 1787.* (41). Posiblemente su primera formación debió iniciarse junto a un viejo maestro del barroco tardío de tendencia devocional, bien en su tierra natal de Ronda o bien en la ciudad de Málaga, barroquismo que se aprecia en parte en las composiciones de su reducida obra conocida. No obstante su estilo lógicamente tuvo que evolucionar en gran manera con su entrada en la Academia de San Fernando, primer centro oficial de la España borbónica que, como es sabido y a semejanza de la de Florencia, París y Roma, impulsó la enseñanza de las bellas artes, sometiendo a principios fijos e inmutables las diversas manifestaciones de la creación artística. En efecto, inspiradas, en un principio, sus enseñanzas en un pseudoclasicismo no exento de grandilocuentes reminiscencias barrocas de origen italiano o francés, pronto, sin embargo, los preceptos y normas estéticas preconizadas por Winckelmann en sus escritos y entusiásticamente defendidas por Antonio Rafael Meng, despóticamente influyeron en la formación de futuras generaciones de artistas, al desterrar, con su ferviente admiración por la escultura griega y su platónico concepto de la belleza ideal como noción intelectual de perfección, la deslumbrante brillantez del colorido de Tiepólo u ña espontánea fogosidad de Corrado Giaquinto, sustituyéndolas por un gélido neoclasicismo que, inspirado en falsos conceptos intelectuales y metafísicos, propugnaba el retorno a la Antigüedad. Convertido el arte, a partir de entonces, en enseñanza oficial, con prefijados modelos que imitar y preceptos pedagógicos que seguir ciegamente, se lanzaron tras las huellas del arte de Meng, *ganando como certeramente advirtiera don Marcelino Menéndez Pelayo- alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad, toda franqueza, miserablemente ahogadas por aquel frío convencionalismo, del que no llegó a librar se ningún pintor de la época, excepción hecha del nombre inmortal de Goya* (42).

Así pues, la obra conocida de José Ramos está impregnada de este academismo dieciochesco, más perceptible en la limpia gama de tonos claros y puros, azules y verdosos principalmente, que en las composiciones religiosas donde aún asoman recuerdos del barroco devocional. Son, por el momento, cinco pinturas y un grabado lo que conocemos de su producción artística, en espera que irá aumentando con el tiempo, pues de seguro se producirán nuevos hallazgos, sobre todo, entre las colecciones particulares, una vez que se divulge y conozca convenientemente su personalidad artística. La pintura más antigua es el *retrato de Don Diego de Cañas Silva y Portugal* (L. 0'95 x 0'77 m., firmado: *José Ramos, f. a. 1785*) perteneciente a una colección particular rondeña (43). Se trata, sin duda alguna, de un notable re

José Ramos. f. a. 1785.

trato aristocrático que muestra a las claras su formación academicista, tanto por lo meticuloso del dibujo como, sobre todo, por la nobleza y arrogante actitud gestual del personaje, donde se acusa evidentemente la influencia de Antonio Rafael Meng (1728-1779), el artista dictador de la época, que llegó a imponer en la Academia fernandina la estética clásica, si bien sus pinturas en realidad pertenecen a un delicado rococó dieciochesco, con su dibujo perfeccionista y su acabado excesivo, con el virtuosismo de su factura y el brillo aporcelanado que les da una curiosa calidad de esmalte (44). Se representa de algo más de medio cuerpo, visto de tres cuartos hacia la derecha, con traje militar de vistoso y contrastado colorido (rojo, dorado y blanco), portando en su mano izquierda un pergamino enrollado. Al fondo aparece dos motivos iconográficos que hacen alusión a su actividad profesional: un navío sobre un mar tempestuoso a la derecha, y la vista del famoso puente del Tajo sobre el río Guadalevín a la izquierda. Junto al célebre personaje se halla una cartela explicativa que resume su biografía (45). No cabe duda que se trata de un excelente retrato al natural acusando el notorio influjo del pintor bohemio, aunque se advierte una mayor dureza de pincelada que en los de Antonio Rafael Meng, al mismo tiempo que una intencionada preocupación por las cualidades cromáticas de firme contraste que obligan a destacar las calidades corpóreas del retratado.

Obra de considerable calidad cromática y dibujística, aunque con el sello del amaneramiento compositivo de la época, es la *Inmaculada* (L. 2'04 x 1'45 m., - firmado y fechado: *Josefus Ramos, Academicus Matriten^s. in Sancti/ Ferdinandi Pensionatus, et Muniratus, f. anno 1787*), perteneciente a la Catedral de Málaga (46). Se representa con elegante dibujo y criterio simplificador dentro de una natural - belleza, a la Virgen Inmaculada, de cuerpo entero, vista frontalmente, con las ma-

*Josefus Ramos, Academicus Matriten^s
in Sancti/ Ferdinandi Pensionatus,
et Muniratus, f. anno 1787.*

nos unidas a la altura del pecho y la mirada dirigida hacia lo alto, vistiendo túnica blanca y manto azul oscuro, con la serpiente del demonio a sus pies. Grupos - de angelitos y querubines rodean su figura portando atributos marianos (azucenas, lirios, rama de olivo, etc.), sobre un gran fondo atmosférico de espesas nubes doradas y blancas. Iconográficamente el tipo de Inmaculada responde a los gustos de

la época, en la que ya se había abandonado las composiciones movidas y exaltadas - del barroco seiscentista, adoptándose formas más breves y sólidas dentro de una excesiva erudición y convencional idealismo no exento de teatralidad y decadente sentimiento religioso, aunque con notoria corrección y prolija minuciosidad dibujística. El rostro responde a un ideal femenino de corte neoclásico, envuelto en una expresión espiritual de afectada ternura y recogimiento abiertamente sensiblero. Los pliegues de la túnica y el manto engendran una serie continuada de ritmos amplios y armoniosos mediante un juego cromático de blancos grisáceos y azules intensos. - Finalmente, la ejecución de los angelillos y querubines están resueltos con espon-tanea y nacarada corporeidad en base a un excelente dibujo, su principal cualidad fruto de la formación academicista del pintor rondeño. Desde el punto de vista técnico el artista utiliza, como es norma en los ambientes academicistas, una pincelada corta y certera plena de jugosidad cromática, donde la matización es elemental y muy fundida a la línea, con una ausencia total del claroscuro tradicional por la presencia de tonos claros y luminosos *bien razonados* (47).

Una variante de esta pintura es la *Inmaculada* (L. 2'25 x 1'90 m.), del - Ayuntamiento de Ronda. Se sabe que, junto al *San Cristóbal* también de José Ramos, fueron colocadas en la parte superior de la escalera principal del municipio rondeño, tras la finalización de la guerra civil. Ambas procedían de un desaparecido - convento de la *ciudad del Tajo*, habiendo sufrido pésimas restauraciones por lo que el color en la actualidad queda muy distante del primitivo (48). Según se nos ha - informado de viva voz, el pintor rondeño *quiso representar la primitiva patrona de Ronda: La Virgen de la Cabeza, escogiendo para ello la representación de la Inmacu*lada (49). Al margen de esta anécdota iconográfica la composición es similar a la anterior, aunque más amanerada en su tipología y más recargada en sus elementos secundarios (indumentaria y ángeles portadores de atributos marianos), apareciendo - en la parte superior el Padre Eterno. Viste la Virgen túnica blanca y manto azul - con rebordes dorados, mientras que el ángel mancebo de la derecha, el más destaca-do de todos ellos, se representa con túnica blanca y manto rojo intenso. El resto del cuadro se resuelve a base de ocres y pardos muy apagados por los repintes. En general, toda la composición ofrece perfiles y líneas muy duras producidas por las toscas restauraciones, siendo lo primitivo conservado lo más cualificado de la pintura (rostro de la Virgen y Padre Eterno).

La pintura de mayor dimensión es el *San Cristóbal* (Temple: 6 x 4 m. aprox., firmado: *Josefv Ramos Pict, Annvd, E 1798*) existente a la entrada de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Ronda. Es obra de composición tradicional dentro de los esquemas devocionales conocidos del barroco popular, en la que se representa a San - Cristóbal sumergido de pies en el agua de un ancho río, con el bastón nudoso en la diestra rematado en un tallo de palmera, y el Niño Jesús sobre el hombro, al que - se dispone amorosamente a trasladar a la otra orilla, donde se encuentra un monje ante una ermita, que le guía con la luz de un farol. La escena religiosa se completa con una paisaje de atardecer en el que se recortan picudas montañas desprovistas de vegetación. La composición del legendario Santo *portador de Cristo* eviden-



cia indiscutiblemente copia de estampa popular, siendo las versiones de Durero las más reproducidas y conocidas dentro de los ambientes artísticos españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII (50). Por otra parte, la costumbre iconográfica de colocar la figura de San Cristóbal a la entrada de las iglesias a partir de la Contrarreforma Católica, trajo consigo la popularización de su figura dentro de los esquemas conocidos sin apenas variantes, buscándose ante todo su función cultural que su novedad artística. José Ramos, pues, sigue el esquema compositivo habitual del Santo, ejecutándolo al temple en unas dimensiones monumentales, lo que no es obstáculo para crear una pintura de notable apreciación artística, tanto por su correcto dibujo como por su atrayente colorido, destacando como tono predominante el rojo intenso de la capa del Santo. Su popularidad devocional tuvo que ser grande desde su misma creación, siendo la única obra de José Ramos y Guillén que recogen los historiadores locales del siglo pasado, entre ellos, el rondeño Moreti (51) y el malagueño Guillén Robles (52). Su conservación actual es buena, a pesar de algunos desprendimientos que se observan en los límites de la pintura.

Finalmente, y como réplica a la anterior, está el *San Cristóbal* (L. 2'25 x 1'90 m), del Ayuntamiento de Ronda (53). Es obra que forma pareja con la *Inmaculada* ya descrita existente igualmente en el municipio rondeño. Viste el Santo túnica blanca grisacea y manto rojo, siendo el colorido bastante apagado debido a las pésimas restauraciones y torpes repintes sufridos (54). Se enmarca la figura por un amplio fondo de atardecer y un paisaje montañoso de gran simpleza formal. Es obra, sin embargo, de académica corrección dibujística, cuya composición manifiesta evidentes recuerdos de estampas populares, según ya se dijo anteriormente. Procede, al igual que su compañera, de un desaparecido convento de Ronda tras la puesta en práctica de las medidas desamortizadoras de mediados del siglo XIX (55).

No queremos dejar pasar por alto, como última referencia al desconocido pintor rondeño José Ramos y Guillén (+ 1802), su faceta como grabador tal y como se aprecia en el que realizó representando a su paisano *Vicente Espinel Gómez Adorno*, poeta lírico y excelente músico (1551-1641), copiando la figura que anteriormente había dibujado el valenciano José Maea (1760-1826) (56), aunque los motivos decorativos (enmarcamiento arquitectónico e instrumentos musicales) son de su propia invención. Se encuentra firmado en lengua latina: *Joseph Ramos Guillén Arunden sis pinx.* (57).

NOTAS

- (1) Fue inaugurada el 20 de enero de 1851 con un discurso del marqués de la Paniega, su primer director, ocupando la Escuela parte del edificio de San Telmo.
- (2) Pintores y Doradores malagueños, Ávila, 1959.
- (3) Los pintores malagueños en el siglo XIX, Málaga, 1964, pág. 15.
- (4) PEÑA, Op. cit., pág. 15. La Escuela Provincial de Bellas Artes de Málaga, - creada a consecuencia del real decreto de 31 de octubre de 1849, fue clasificada en segunda clase, o sea, de estudios menores, siendo una más de las creadas en provincias a instancia de la política cultural isabelina con el fin de ejercer un control artístico por medio de las normas disciplinarias impuestas por la de San Fernando de Madrid. Sus asignaturas conforme al mencionado decreto, eran cinco: Aritmética y Geometría propia del dibujante, Dibujo de Figuras, Dibujo lineal y de adorno, Dibujo aplicado a las artes y a la fabricación y Modelado y Vaciado de adornos. En definitiva, su finalidad atendía más al contenido formalista que a la libre y espontánea expresión del artista. - Teoría que se apoyaba en una técnica en la que la corrección del dibujo constituía la finalidad en sí de la obra, lo que suponía la superioridad de la línea sobre el color, llegándose a justificar la falta de inspiración por un no ble y correcto contorno. Según SAURET GUERRERO, María Teresa ("Panorámica de la pintura malagueña en el nacimiento de un genio", en El centenario de Picasso, Madrid, 1981, t. II, pág. 56), En la práctica, sin embargo, estos principios no llegaron a llevarse con escrupulosidad. En primer lugar porque los profesores que se hicieron cargo de sus enseñanzas, de muy mediocre calidad, eran practicantes de géneros menores, como los bodegones y floreros, de directa tradición barroca, en los que el color jugaba un papel esencial, o escenas costumbristas de trazo inquieto, más vinculadas en su técnica a la herencia goyesca que a la académica. Todo lo más recomendaban la copia de los clásicos del barroco, como Murillo, Veldáquez o Cano, y siempre dentro de la temática religiosa.
- (5) Citada tomada del libro de Julián GÁLLEGO, El pintor de artesano a artista, - Granada, 1976, págs. 202-203. (Es de gran interés el capítulo XII, "Artes y - Oficios del siglo XVIII", de la mencionada obra para la mejor comprensión de lo referido).
- (6) Op. cit., págs. 204-205.
- (7) Para mayor profundización en el tema, cfr. Ignacio HENARES CUELLAR, La teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII, Granada 1977.
- (8) El carácter de artesanía viene ratificado, una vez más, por un documento oficial que hemos encontrado en el Archivo Histórico de la Catedral de Málaga, - cuya impresión fue realizada en el Año 1784. EN MALAGA: En la Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal de la Santa Iglesia, y de esta M.I. Ciudad, - en la Plaza. Su título aclara el contenido del documento. Dice así: Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo/ 'por la qual se declara que así como/ a los artesanos y menestrales se les han de abonar los/ intereses mercantiles del - seis por ciento desde el día de/ la interpelación judicial que previene la - Real Cédula que/ se refiere; en la propia forma ha de correr a beneficio/ de los criados el tres por ciento de la cantidad que demandasen de sus beneficios'. Se trata, pues, de una medida fiscal para proteger y favorecer los intereses mercantiles de los artesanos (en donde se incluyen a los pintores) y demás menestrales. Documento 7-IV.
- (9) GÁLLEGO, Op. cit., pág. 208.
- (10) GÁLLEGO, Op. cit., pág. 209.
- (11) LLORDEN, Pintores malagueños, pág. 269-275. La relación se ha comenzado por - aquellos pintores que, aunque nacidos en el siglo XVII, realizaron preferentemente su actividad artística en la centuria siguiente.
- (12) LLORDEN, Op. cit., pág. 275.
- (13) LLORDEN, Op. cit., págs. 280-281.

- (14) LLORDEN, Op. cit., págs. 282-284.
- (15) Historia de la Compañía de Jesús en Málaga, ejemplar manuscrito, fol. 395 (pa peleta tomada del "Archivo Temboursy").
- (16) *Además de lo inventariado se hallaron también cinco láminas de Juan Niño, con marco dorado, apreciadas en 1.500 reales; otros dos cuadros de tamaño mediano, obra de Murillo, tasado en 300 reales; un cuadro de 'Ntra. Sra. del Rosario', pintado por Juan Niño, valuado en 600 reales y, finalmente, un 'Eoce Homo' de mano de Murillo, apreciado en 240 reales* (LLORDEN, Op. cit., pág. 293).
- (17) LLORDEN, Op. cit., págs. 305-308.
- (18) LLORDEN, Op. cit., pág. 316.
- (19) Archivo de la Catedral de Málaga. Inventario de los libros, carpeta nº 34, li bro nº 117. Libro en que se toma razón de las Libranzas que se despachan en la Fábrica Mayor desde primero de Julio de 1769 hasta fin de Abril de 1774.
- (20) Se refiere al día de pago, pues la libranza ya se había efectuado anteriormen te.
- (21) A.H.C.M. Inventario de los libros, carpeta nº 34, libro 117, s/f.
- (22) LLORDEN, Op. cit., pág. 317.
- (23) BOLEA Y SINTAS, Descripción histórica de la Catedral de Málaga, pág. 235.
- (24) LLORDEN, Op. cit., pág. 318.
- (25) LLORDEN, Op. cit., pág. 319.
- (26) LLORDEN, Op. cit., pág. 319.
- (27) LLORDEN, Op. cit., pág. 321.
- (28) LLORDEN, Op. cit., pág. 325.
- (29) Archivo de la Catedral de Málaga. Actas Capitulares, nº 51, fols. 58-61.
- (30) BOLEA Y SINTAS, Descripción histórica de la Catedral de Málaga, pág. 302. La transcripción completa del documento nos lo facilita LLORDEN (Op. cit., págs. 326-330).
- (31) LLORDEN, Op. cit., pág. 330.
- (32) LLORDEN, Op. cit., pág. 337.
- (33) LLORDEN, Op. cit., pág. 340.
- (34) LLORDEN, Op. cit., pág. 343-344.
- (35) MORETI, Juan José, Historia de la ciudad de Ronda, Ronda, 1867, pág. 849.
- (36) GUILLEN ROBLES, Francisco, Historia de Málaga y su Provincia, Málaga, 1874, - pág. 582.
- (37) MARZO, Ildelfonso, Historia de Málaga y su Provincia, Málaga, 1851, pág. 151.
- (38) LLORDEN, Op. cit., pág. 346.
- (39) LLORDEN, Op. cit., pág. 347.
- (40) Pensamos que su formación académica tuvo que ser por estos años ya que en la obra de Enrique PARDO CANALIS (Los registros de matrícula de la Academia de - San Fernando de 1752 a 1815, Madrid, 1967) no aparece su nombre entre los - alumnos matriculados en dicho centro, teniendo en cuenta que se han perdido - lastimosamente las inscripciones desde los años 1779 a 1783, ambos inclusive.
- (41) Lámina V.
- (42) Cita tomada a su vez del libro de Valentín de SAMBRICIO, Francisco Bayeu - (C.S.I.C., Colección "Artes y Artistas", Madrid, 1955, pág. 9).
- (43) Láminas I, II, III y IV.
- (44) LAFUENTE FERRARI, Breve historia de la Pintura Española, pág. 275.
- (45) Dice así: Dⁿ DIEGO DE/ CAÑAS, SILVA, Y POR-/TUGAL, CAPITAN DE NA-/VIO DE LA - R¹. ARM^{da}. DE/ S.M.C. Y THEN^{te}. DE HEER^o/ MA^{or} DE LA MAEST^{za} DE RONDA/ Y GEN-

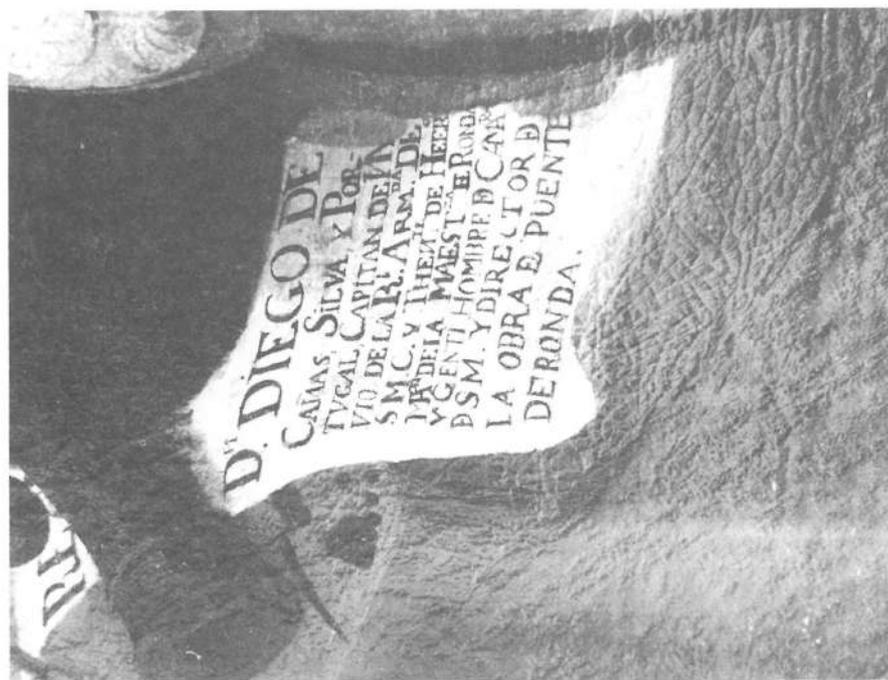
- (46) Se encuentra en el Museo Catedralicio. Lámina V.
- (47) Acerca de esta pintura nos informa BOLEA Y SINTAS lo siguiente: *En el testero del lado de la Epístola de la Capilla de San Rafael se representa la 'Inmaculada Concepción'. No tiene firma del autor, no faltando quien crea que es del famoso Claudio Coello, pero mientras unos suponen que es de indiscutible mérito, otros afirman al contrario que es muy mediano. Fue donado a esta Iglesia Catedral por el rico comerciante Don José Gorría, dándolo sólo en depósito, - según se refiere en el Acta Capitular del 14 de Octubre de 1856 (Descripción histórica de la Catedral de Málaga, págs. 288-289). Documento 8.I-XV.*
- (48) Testimonio de esta pésima restauración con groseros repintes y general embarnamiento es la cartela que aparece en el ángulo inferior izquierdo en la - que se lee: *Restaurado E. Franco-Romero/ Mackenng/ Ronda 1915*. Posteriormente fue restaurado tras la guerra civil una vez que se colocó en su sitio actual del Ayuntamiento.
- (49) Dejemos aclarado que la actual patrona de la ciudad de Ronda es la Virgen de la Paz venerada en la iglesia del mismo nombre.
- (50) Sirva de ejemplo el *San Cristóbal* de Alonso Vázquez existente en la parroquia sevillana de Santa Ana en el que se mezclan elementos compositivos de Durero, junto a otros tomados de la obra de Martín de Vos, según ya se estudió. Lámina I-CV.
- (51) Op. cit., pág. 849.
- (52) Op. cit., pág. 582.
- (53) Lámina VI.
- (54) Presenta la misma cartela en el ángulo inferior izquierdo que la *Inmaculada*, en la que se lee: *Restaurado E. Franco-Romero/ Mackenng/ Ronda, 1915*.
- (55) Se nos ha informado de viva voz que ambos lienzos fueron recogidos del desaparecido convento de los Padres Dominicos, cuya iglesia, aunque cerrada al culto en la actualidad, se encuentra en buena conservación, siendo restaurada en nuestros días para la celebración de actividades culturales. El convento se hallaba situado junto al lado de la epístola de la referida iglesia. No hay, por el momento, documentación que respalde esta notificación del primitivo lugar de estos lienzos.
- (56) GÁLLEGO; Antonio, Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional, Madrid, 1978, pág. 136, cat. nº 130. ¿Es anterior o posterior al grabado de Ramos?.
- (57) Grabado reproducido en la revista Gibralfaro, Málaga, 1952, Año II, nº 2, pág. 151. (Es curioso que a pesar de estar firmado en caracteres latinos, el autor del comentario al pie de la fotografía lo da como *dibujo anónimo del siglo - XVIII*).



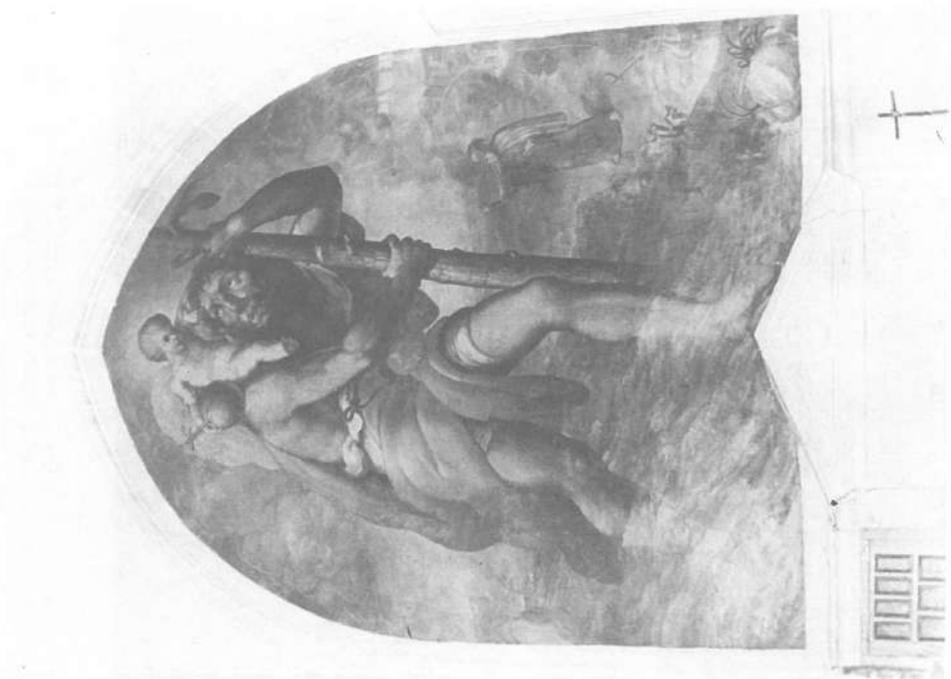
Lám. 1.— INMACULADA. José Ramos y Guillén († 1802). Catedral de Málaga



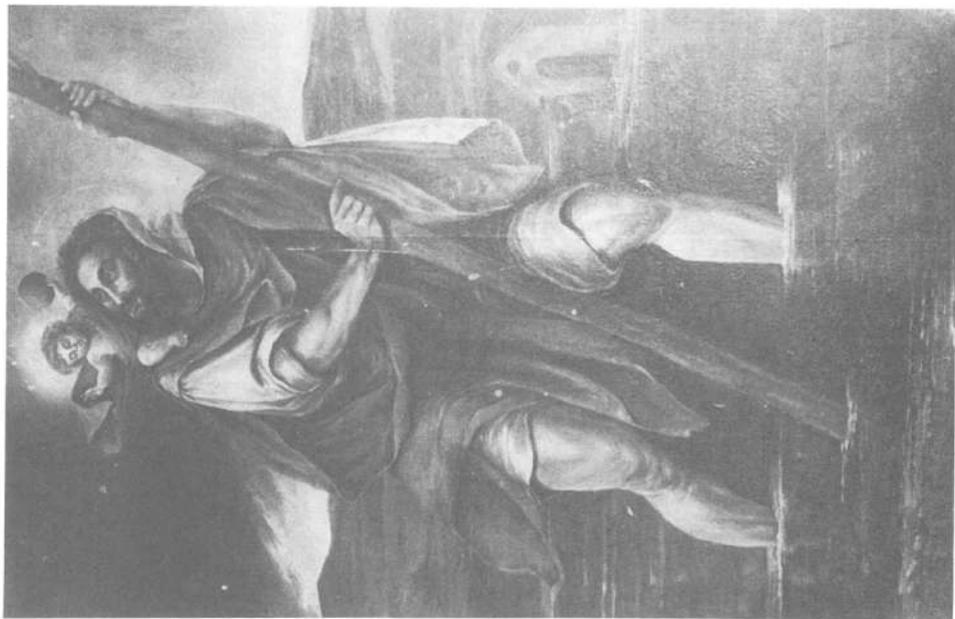
Lám. 2.— DON DIEGO DE CAÑAS SILVA Y PORTUGAL,
José Ramos y Guillén († 1802) (Colección particular de Ronda)



Lám. 3.— Detalle de la anterior



Lám. 3.- SAN CRISTOBAL, José Ramos y Guillén († 1802),
Iglesia de Santa María la Mayor (Ronda)



Lám. 4.- SAN CRISTOBAL, José Ramos y Guillén († 1802),
Excmo. Ayuntamiento (Ronda)



Lám. 5.— INMACULADA. José Ramos y Guillén († 1802).
Excmo. Ayuntamiento (Ronda)



Lám. 6.— VIGENTE ESPINEL. (Grabado). José Ramos y
Guillén († 1802). Biblioteca Nacional (Madrid).