

## ■ Ornamentaciones pintadas del Barroco en la Iglesia Conventual de los Capuchinos de Antequera

*Juan Antonio Sánchez López*

A la vista de la proliferación de estudios interdisciplinares aplicados al conocimiento y difusión del Patrimonio Histórico, a nadie escapa cómo en el momento actual la investigación y las intervenciones de conservación avanzan al unísono, cada vez con mayor intensidad y profundidad, hacia la consecución de resultados científicos que se nos revelan tremendamente "útiles". No sólo para un mejor conocimiento de las huellas del pasado con vistas a estimular su más que deseable protección, sino también en pro de la reconstrucción de la memoria de las sociedades y sus testimonios históricos. En consecuencia, cada incursión en un bien patrimonial se desvela plena de expectativas ante la posibilidad de "descubrir" y sacar a la luz insólitos vestigios de los muchos que jalonan las secuencias de un ayer. Tales testigos, en definitiva, no hacen sino evidenciar la condición "orgánica" de la obra de arte como ser vivo que se comporta, actúa y se transforma "biológicamente", acorde a los impulsos de los agentes determinantes de su existencia en cada momento histórico sucesivo, y qué duda cabe que la investigación de las ornamentaciones pintadas cada vez cuentan más en la ratificación de las hipótesis de trabajo propuestas sobre tales procesos.<sup>1</sup> En este sentido, y prosiguiendo la tarea iniciada en la difusión y análisis de testimonios de la memoria pintada en el contexto del Patrimonio Histórico de Málaga, el presente trabajo aborda el estudio de las decoraciones pictóricas descubiertas en los años noventa del siglo XX en la iglesia del Convento de los Capuchinos de Antequera, a tenor de unas obras de reparación y mejora, las cuales ya fueron objeto de una escueta referencia por nuestra parte en otro trabajo publicado en 1999.<sup>2</sup>

En 1613, y gracias a la cuantiosa dotación particular verificada un año antes por Jerónimo Matías de Rojas, tenía lugar la fundación que permitiría el establecimiento en Antequera de la Orden Franciscana Capuchina, acogándose su instituto a la advocación de la Concepción de Nuestra Señora. Fray Severo de Lucena y Fray José de Linares solicitaban entonces del Consistorio la pertinente asignación de terrenos para emplazar el cenobio, siendo correspondidos con la Ermita de la Virgen de la Cabeza, sita en un pequeño promontorio orientado hacia el entonces camino de Málaga. Apenas había transcurrido un año, cuando las deficiencias del

---

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "Ornamentaciones pintadas del Barroco en la Iglesia Conventual de los Capuchinos de Antequera", en *Boletín de Arte*, nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 637-651.

enclave, debidas a la humedad y naturaleza arcillosa del terreno, forzaron la mudanza de la comunidad. Este otro lugar tampoco satisfizo las condiciones de salubridad y acomodo de los frailes, por cuanto en 1633 la amenaza de ruina se cernía sobre la fábrica conventual, obligándoles por segunda vez a su abandono.<sup>3</sup> La enajenación de los antiguos terrenos permitió a la comunidad capuchina embarcarse en la aventura de promover la construcción de un nuevo convento, cuyo patronato se confería, en 1656, a Alonso Bilbao Arroyo y a su mujer, María de Torres Guerrero, por mano del Definidor y Vicario Provincial, Fray Leandro de Antequera.<sup>4</sup> Aceptada por los flamantes patronos la obligación de levantar a su costa la Capilla Mayor y el resto del templo, el coro y sacristía, labrar la librería ubicada sobre esta última, cercar el claustro y perfeccionar la sacristía que hasta entonces hacía las veces de iglesia provisional, por fin en 1658 se asistía a la consagración solemne del templo, con los fastos litúrgicos y regocijos públicos característicos del momento.<sup>5</sup>

Tras un espléndido pórtico de tres vanos elevado sobre columnas pareadas que sostiene arcos de medio punto, la iglesia revela una extrema sencillez planimétrica. El espacio se articula mediante un sobrio esquema de cruz latina y alzado de nave única resguardada con bóveda de medio cañón provista de fajones y lunetos, reservándose idéntica cubrición a la cabecera plana que aloja la Capilla Mayor y los brazos del crucero. En la zona presbiterial marcada por este último se dispone una bóveda semiesférica con ocho nervios,alzada sobre pechinas y robusta decoración a base de toscos atlantes que sostienen vistosas cimbras con los blasones heráldicos de los patronos de la fundación. Las transformaciones y reformas, algunas no demasiado afortunadas, experimentadas por el inmueble, particularmente a raíz de los destrozos causados por la Guerra Civil en 1936, han motivado que, hasta fechas relativamente recientes, la Iglesia Conventual de los Capuchinos no mereciera el alto grado de estimación que la historiografía artística suele dispensar al Patrimonio Histórico de Antequera en general, hasta el punto de ser incluso "olvidada" en alguna de las monografías señeras sobre la cuestión.<sup>6</sup> No obstante, las últimas restauraciones y la puesta en valor de algunos de sus bienes

<sup>1</sup> Este trabajo se integra en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D+I nº BHA 2000-1033 "Pintura mural y Patrimonio Histórico en Málaga y Melilla: Configuración urbana e imagen simbólica", del que es investigadora principal la Dra. Rosario Camacho Martínez.

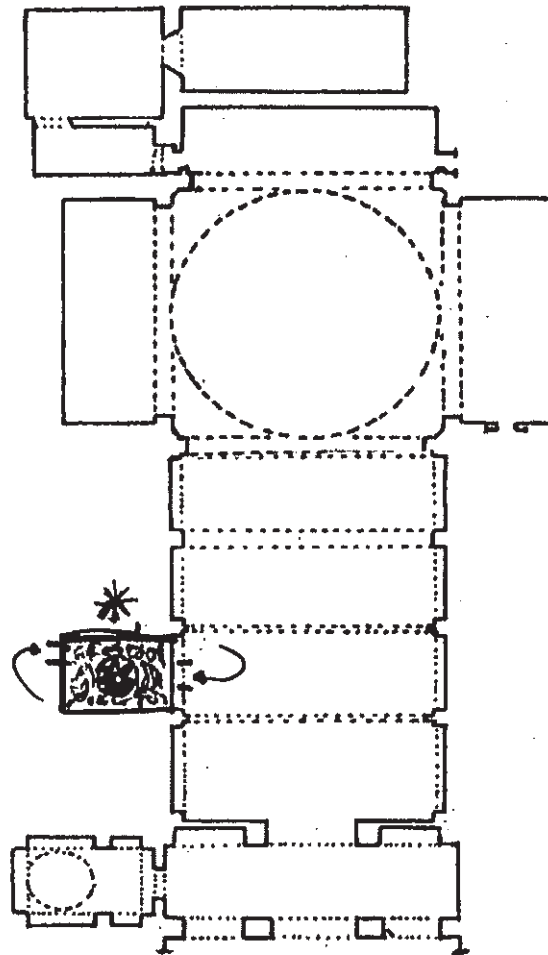
<sup>2</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Francisco de Asís, centro de un microcosmos seráfico. Iconografía de la Iglesia del antiguo Convento de los Ángeles, en Málaga", en PELÁEZ DEL ROSAL, M.(dir): *III Curso de verano sobre el Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte andaluz*, Córdoba, Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos-Cajasur, 1999, págs. 237-270.

<sup>3</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad-Diputación Provincial-Colegio de Arquitectos, 1981, pág. 314.

<sup>4</sup> Archivo Municipal de Antequera (A.M.A.), Fondo de Protocolos Notariales, Leg. 1869, Oficio 13, Escr. 153: *Escribanía de Alonso Monterroso* (1656), fols. 192r.-205r.

<sup>5</sup> ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera*, Antequera, Gráficas San Rafael, 1989, pág. 250.

1. Planta de la Iglesia de la Concepción, Convento de Capuchinos, Antequera. Bajo el asterisco se sitúa la capilla objeto del presente trabajo

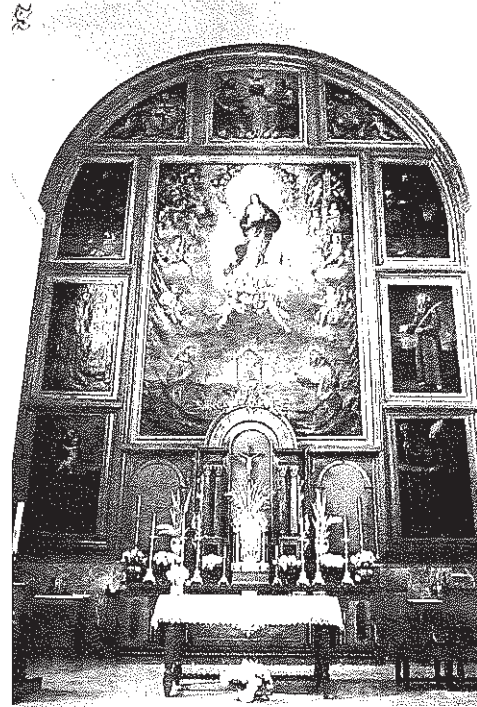


muebles, singularmente del paradigmático retablo mayor, han contribuido a aquilatar su discreta consideración artística, un propósito al cual también contribuye el conocimiento de las pinturas murales aquí estudiadas.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Especialmente, y sobre todo, en la obra del erudito J.M<sup>a</sup>. FERNÁNDEZ: *Las iglesias de Antequera*, Antequera, Caja de Ahorros de Antequera, 1971. Otro tanto sucede con la primera edición de ROMERO BENÍTEZ, J.: *op. cit.*, 1981.

<sup>7</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Inventario artístico de Málaga y su provincia, vol. II: Partidos judiciales de Antequera, Marbella y Ronda*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 60-62 y ROMERO BENÍTEZ, J.: *op. cit.*, págs. 252-253.

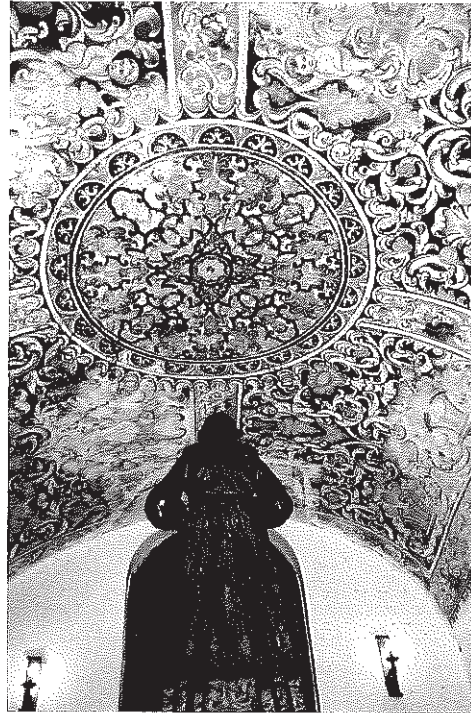
2. *Iglesia de Capuchinos.*  
*Retablo Mayor. Juan Ramírez*  
*de la Fuente. El programa*  
*iconográfico desarrolla una*  
*apología de la Orden con*  
*santos franciscanos y*  
*capuchinos en torno al*  
*gran lienzo central de la*  
*Inmaculada entre*  
*San Francisco y*  
*San Buenaventura*



Si, a un primer golpe de vista, la planimetría del templo capuchino revela una estricta uniformidad que conlleva la aparente inexistencia de organismos espaciales autónomos, aunque integrados en la fábrica del conjunto, el estudio detenido de la misma revela una impresión bien distinta. En este sentido, los muros laterales del templo configuran a lo largo de la nave una ilación regular a base de distintos retablos correlativos, compuestos de discretas ensambladuras y dotados de sus respectivas hornacinas con la profundidad justa para albergar la representación escultórica titular en cada caso. La tónica se rompe a tenor de la entidad arquitectónica adquirida por el entorno físico que aloja las decoraciones citadas, cuya entidad corresponde en realidad a la de una verdadera capilla. En un momento incierto del siglo XX, dicho recinto, abierto en el segundo tramo de la nave al lado del Evangelio, provisto en principio de doble acceso, desde el claustro y desde la iglesia, pequeño cubículo a modo de sacristía o pasillo y orientado en sentido transversal al eje principal, se vería transformado en un camarín al haberse cegado parcialmente el vano de comunicación con el templo. Tal modificación se verificaba con vistas a ajustarlo al arco de embocadura del retablo adosado luego a lo que fuera primitivamente muro frontero de la capilla. Su estructura se reduce a una pequeña nave cubierta con bóveda de medio cañón, en cuyos arranques figuran caracteres pintados con la inscripción dedicatoria que documenta el conjunto: *SIENDO MINISTRO EL HERMANO FRANCISCO DE MONTEALEGRE / ACABÓ ESTA CAPILLA, RETABLO I PINTURA DE ELLA, AÑO DE 1746.*<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Agradecemos a la Comunidad de Padres Capuchinos de Antequera la información facilitada para este trabajo, reconocimiento sincero que hacemos extensivo a José Escalante Jiménez y Miguel Ángel Fuentes Torres por su siempre amable y generosa colaboración.

**3.** *Bóveda de la Capilla ¿del Reservado Sacramental? del Convento de Capuchinos de Antequera. Obsérvese el muro del fondo que ciega actualmente la entrada al recinto*



A la vista de la información reportada por dicha leyenda, cabría interrogarse en primer lugar acerca de la función cumplida por tan exiguo "templo" dentro del templo, pudiendo barajarse al menos sendas hipótesis al respecto. Una de ellas invitaría a reconocer, presumiblemente, en esta capilla el típico

recinto reservado en las iglesias conventuales franciscanas observantes y capuchinas a la Orden Tercera secular, como es sabido una fórmula eficaz de estimular la participación e implicación activas del asociacionismo laico en las iniciativas marcadas por las premisas ideológicas de la espiritualidad seráfica. No obstante, lo reducido del lugar, que incomoda y limita de modo extraordinario la concurrencia del número de personas allí reunidas para las funciones religiosas y ejercicios de meditación prescritos para este género de instituciones, parece invitar a descartar esta posibilidad. A nuestro entender, sería más coherente identificar tal espacio con una Capilla Sacramental, contemplando en ella el característico enclave simbólico para la reserva y adoración eucarística. La carga misteriosa e intimista, y en este caso también recoleta, de tales hitos sagrados no requiere necesariamente de aglomeraciones de público, por cuanto la filosofía que inspira este tipo de organismos espaciales tiende a reconocer en el propio Cristo el único "habitante" de los mismos. Por esta causa, y a diferencia del comportamiento habitual dentro de un espacio congregacional, los fieles actúan allí como ocasionales visitantes que acuden al santuario a tributar el debido homenaje de pleitesía a la manifestación teofánica de la Divinidad encarnada y "visible" en la presencia terrena del sacramento eucarístico allí custodiado. La consideración de este espacio como Sagrario se vería refrendada, igualmente, a tenor del evidente afán de cuidar en todos sus detalles el programa decorativo, acompañándolo de la pertinente dotación de mobiliario litúrgico, así





4. Perspectiva de la bóveda pintada

como en el manifiesto interés de la comitencia por dejar constancia de ello creando un conjunto perfectamente acorde a la magnificencia del culto sacramental, aunque quizás "demasiado" suntuoso para una Orden Tercera.

Desaparecido el retablo y enfocada la práctica totalidad de las decoraciones de los muros laterales, la ornamentación al templo de la presunta Capilla Sacramental o del Reservado de la iglesia conventual de los Capuchinos de Antequera se reduce hoy a lo que es la bóveda de medio cañón, si bien no es descartable que un futuro tratamiento de restauración integral del conjunto pueda lograr recuperar parte de la ornamentación pictórica de las paredes, según se infiere de los testigos que varias catas han sacado a la luz. En cualquier caso, se percibe una inequívoca intención de establecer diferencias jerárquicas y conceptuales en la decoración de la capilla, a tenor de los dos criterios estéticos tenidos en cuenta básicamente en la configuración y lenguaje plástico de las pinturas, ya sean sugeridos o impuestos por las diferentes "funciones" asignadas a cada grupo de ellas. De esta manera, si la ornamentación de la bóveda suscribe el propósito de emular una superficie de yeserías policromadas semejantes a tantas y tantas existentes en el ámbito de la arquitectura andaluza del Barroco, las decoraciones laterales a base de ángeles niños y rompimientos de gloria no traicionan su propia esencia "pictórica", al tratarse de pinturas de carácter historiado y alegórico, cuya misión es servir de complemento narrativo al *leit-motiv* principal y que, precisamente por tal motivo, no quieren dejar



5. Perspectiva de la nave y bóveda pintada

de serlo para fingir efectos escultóricos y aspirar con ello al ilusionismo arquitectónico. En otras palabras, se pone en práctica una dialéctica ornamental fundamentada en el tándem "discurso *versus* ornato", aplicado al empleo ingenioso y "especializado" de ambos conceptos de pintura en el común espacio a decorar, si bien sin impedir a uno participar en menor grado del carácter predominante en el otro.

Haciendo suya una tendencia generalizada desde la segunda mitad del siglo XVII, los promotores de esta capilla de los Capuchinos de Antequera apostaban, una vez más, por plantear la faceta decorativa recurriendo a una solución, de éxito sobradamente consagrado por la experiencia, que ofrecía las ventajas escenográficas y plásticas de la yesería, satisfaciendo plenamente cualquier expectativa de efectismo deslumbrante con una inversión económica sensiblemente inferior al costo de aquella. La organización del repertorio decorativo arranca del gran plafón circular ribeteado con crestería de rayos situado en el centro de la composición a modo de clave de bóveda, cuya morfología y profusa decoración interna, por lo demás resuelta siguiendo una disposición radial, evocan ¿sin proponérselo? la imagen de una fabulosa estrella solar de "sospechosas" connotaciones eucarísticas. En torno a un vistoso florón de hojarasca inscrito en un tondo, se esparce un hermoso repertorio decorativo a base de tallos de acanto y finos cartílagos, combinados con diversos temas antropomórficos como cabezas de querubín, niños *putti* y





6. Pormenor de la clave con el gran rosetón calado. Obsérvanse los telamones y querubines alternados con rejillas

telamones. El diseño, de estirpe neomanierista y de efecto similar al de los paños calados tan habituales en labores de platería y metalistería en general, describe formas estrelladas entrelazadas que se alternan entre sí a la par que van desarrollando una yuxtaposición rítmica ascendente de los motivos hacia la circunferencia exterior, vertebrándolos en anillos concéntricos. Además de introducir un brillante acabado, la diversidad cromática desempeña un papel decisivo en la consecución de los logros ilusionistas. De esta manera, los tonos dorados subrayan el rol "estructural" que la delicada rejilla de cartílagos ejerce en la composición a modo de un "rígido" esqueletaje o emparrado que permitiera a las "elásticas" floraciones de acanto, perfiladas y matizadas con variedad de rojos, verdes y azules, enroscarse, curvarse y ceder a las sinuosidades de su propia naturaleza vegetal. No menos sugestivo se revela el contraste entre las hieráticas cabezas de querubín, los niños que juguetonamente intentan hacerse ver por el espectador apartando las frondosas ramas que los ocultan y los híbridos telamones adolescentes enjaezados con peto y llamativo tocado de acantos. La presencia de estos seres mitad humanos y fitomorfos demuestra la pervivencia de los enigmáticos motivos híbridos desarrollados desde el Renacimiento por el repertorio ornamental del grutesco y la especulación manierista de corte vitruviano-serliana sobre los órdenes antropomórficos, si bien ya desprovistos de su significado emblemático y/o simbólico y reducidos ahora a una mera cita o capricho formal, cuya reiteración obedece, sin duda, a la vigencia de una cul-





7. Detalle del florón central





8. Panel ornamental con racimos sujetos por putti



9. Panel ornamental con penachos de plumas

**10.** *Panel ornamental próximo a la clave*

tura libresca habituada a reproducir incesantemente su imagen grabada en tratados y frontispicios, convirtiéndolos por tanto en algo "popular".

Del motivo de referencia nacen cuatro bandas ornamentales, prácticamente un trasunto de falsos arcos fajón y formero. Articuladas a lo largo y ancho de la superficie de la cubierta, siguen primero un esquema cruciforme para, acto seguido, expandirse hacia los márgenes perimetrales de la bóveda de cara a delimitar otras tantas áreas pintadas, cuya impronta queda subordinada al fuerte impacto plástico y visual del plafón descrito. En este caso, se trata de recrear un deslumbrante tapiz de estucos "ilusorios" donde se dan cita roleos, filacterias, tornapuntas mixtilíneas, vástagos, volutas, cintas, papeles y pergaminos con rebordes recortados, cuyas siluetas se integran, sin solución de continuidad, con tallos y turgentes floraciones de acanto, penachos de plumas y grandes canastos de mimbre de donde manan grandes rosas, tulípanes y otros elementos florales henchidos de savia que, en definitiva, proclaman el exaltado derroche vitalista, la exuberancia y la misma acción desbordante inherente a las decoraciones barrocas de yesería que la pintura aspira a mimetizar. Alzados graciosamente sobre las vistosas foliaciones de hojarasca, despuntan parejas de juguetones ángeles niños en ademán de sostener racimos de acantos. El pretendido contraste producido por los estucos ficticios, entonados en blanco, al recortarse contra el azul y el rojo intensos de los fondos potencia la simulación tridimensional y la corporeidad apetecidas. Semejante empeño se antoja, por lo demás, bastante difícil de lograr con rotundidad sin la complicidad de las entonaciones azules, negras y grises superpuestas a las primeras bases de pintura con la intención expresa de definir y proyectar sombras, enfatizar la volumetría de las figuras y motivos vegetales más llamativos e introducir una escala de gradaciones en pro del espectáculo visual. No menos sugestivo se percibe, por lo que esconde de propuesta de distinción y estratificación entre lo que supone ficticiamente "tectónico" y "atectónico" por la vía del color, el interés de disociar el rojo que sirve de fondo a las bandas perimetrales y las roscas de los "arcos" de la bóveda, del azul







11 y 12. Fragmentos de la decoración de las paredes de la Capilla

que hace lo propio en los "plementos", diferenciando ambos, a su vez, del blanco sobre el que despuntan los ornamentos calados de la clave.

Desde un punto de vista formal, en la capilla de los Capuchinos de Antequera prevalecen idénticos criterios en cuanto a técnica, composición y configuración plástico-iconográfica a los ya reconocidos y estudiados en otros conjuntos barrocos de pintura mural existentes en la provincia de Málaga y, fuera de ella, en el territorio de las de Sevilla, Córdoba y Granada. Como ya apostillamos en su día, este tipo de ornamentación pictórica sintoniza, en última instancia, con la tradición de la arquitectura andaluza de la primera mitad del Seiscientos en lo tocante al empleo de un vocabulario de raigambre italianizante que, como consecuencia de la crono-



13. Panel ornamental del arranque de la bóveda pintada

logía avanzada de ejemplos como el que nos ocupa, dieciochesca en su caso, se insmiscuye de lleno en el propósito de transformar el esquematismo y la interpretación abstractizante tardomanieristas en la explosión proliferante de signo barroco,<sup>9</sup> si bien dando entrada a esa *represtinación del Manierismo* con la que el XVIII configura, a su libre albedrío, una rebuscada mixtura formal aplicada al terreno de la formulación de lenguajes ornamentales particulares.<sup>10</sup> Sin embargo, no es menos cierto que las pinturas de los Capuchinos de Antequera implican la culminación de un itinerario hacia la progresión barroquizante de las decoraciones pintadas que, a nuestro juicio y a la espera de reunir una mayor información documental sobre el particular y de los resultados de las investigaciones en curso,<sup>11</sup> tendría una de sus "cabezas de serie" en la bóveda del presbiterio y pechinas de la iglesia del mala-

<sup>9</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Francisco de Asís, centro...", págs. 250-251.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: "Motivos ornamentales en las arquitecturas de la Península Ibérica entre el Manierismo y el Barroco", *Actas del XXIII C.I.H.A.: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. II, Granada, Universidad, 1973, págs. 553-559.

<sup>11</sup> ASENJO RUBIO, E.: *La memoria del olvido: la pintura mural de fachada. Análisis y valoración patrimonial de dos ciudades: Málaga y Roma*, Tesis Doctoral en fase de elaboración bajo la dirección de la Dra. Rosario Camacho Martínez.



14. Convento de los Ángeles.  
Málaga. Pinturas de la  
bóveda

gueño Convento de los Ángeles, datables en la segunda mitad del Seiscientos. A esta importante obra seguirían, sucesivamente, las decoraciones de la parroquia de la Encarnación de Álora, acabadas en 1699 a iniciativa del obispo Bartolomé Espejo y Cisneros según reza la inscripción sita en la arquivolta del arco triunfal,<sup>12</sup> la ornamentación de las tacas de la Sacristía Mayor de la Catedral de Málaga y los murales ocultos emplazados en los altares laterales de la Iglesia del Sagrario de la capital,<sup>13</sup> la segunda fase de la decoración del presbiterio del citado Convento franciscano de los Ángeles con la cuadratura ilusionista desplegada en el testero sobre el altar,<sup>14</sup> el claustro del antiguo Convento alcantarino de la Magdalena sito en el término municipal de Antequera<sup>15</sup> y, finalmente, las aquí analizadas fechadas en 1746, según se dijo. En este sentido, las intensas analogías detectadas entre los programas ornamentales referidos y las que estos mismos delatan a su vez con los con-



<sup>12</sup> MORENO FUENTES, F.: "La Escuela de Cristo. Un edificio entre la Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación y el Hospital de San Sebastián de Álora (Málaga)", en *Boletín de Arte*, 21, 2000, pág. 117.

<sup>13</sup> GONZÁLEZ SEGARRA, S.: *Pintura y pintores en Málaga durante el reinado de Felipe V*, Tesis Doctoral, vol. I, Madrid, UNED, 1999, págs. 478-480.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Francisco de Asís, centro...", págs. 250-253. y "Lo fingido verdadero: la decoración mural del antiguo Convento de los Ángeles y el ilusionismo arquitectónico y figurativo", en *Boletín de Arte*, 19, 1998, págs. 303-324.

<sup>15</sup> CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Patrimonio pictórico de Antequera. El claustro del Convento de la Magdalena", en *Boletín de Arte*, 20, 1999, págs. 471-492 y "Locus Eremus. El Convento alcantarino de la Magdalena, en Antequera, desierto de penitencia", en PELÁEZ DEL ROSAL, M. (dir.): *V y VI Curso de verano sobre el Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en la cultura y en la Historia del Arte español*, Córdoba, Cajasur, 2001, págs. 43-62.





servados en otras provincias limítrofes, por ejemplo las pinturas murales del Convento de Santa Clara de la localidad hispalense de Estepa datadas hacia 1725,<sup>16</sup> avalan la hipótesis de una interrelación entre tales conjuntos justificada por el empleo por parte de los pintores especializados de plantillas o cuartillas con dibujos, de manera semejante a lo sucedido con las trazas para yeserías.<sup>17</sup> Rentabilizando a pleno rendimiento las posibilidades brindadas por el manejo de semejante material, resulta del todo factible el establecimiento de unos patrones estandarizados y redundantes, aunque, desde luego susceptibles de variarse, rediseñarse, adaptarse, reinventarse, depurarse y/o enriquecerse con nuevos motivos y combinaciones cromáticas, conforme dictasen los gustos, sensibilidades, posibilidades y/o circunstancias particulares de cada trabajo, proyecto o empresa decorativa.<sup>18</sup>

Recapitulando sobre lo expuesto, parece claro cómo la principal conclusión a la que induce el análisis practicado a las pinturas de referencia insta a reconocer en ellas un conjunto muy completo donde, además de evidenciarse la versatilidad de los lenguajes pictóricos aplicados a la ornamentación mural, se alcanza un grado notable de sofisticación y complejidad en el empleo de los recursos habituales lo cual, junto al planteamiento más ambicioso e inteligente de sus objetivos artísticos, permiten considerarlo, sin temor a equívoco, uno de los más depurados y perfeccionistas exponentes del género. En este sentido, la puesta en valor de las pinturas de los Capuchinos de Antequera debería pasar, a partir de ahora, por un adecuado proyecto de recuperación y restauración integrales que acometiese, además, la recuperación de la apoteosis de ángeles que, enterrada bajo la cal, aguarda con impaciencia la oportunidad de admirar nuevamente al espectador contemporáneo con la gracilidad compositiva y el preciosismo dieciochesco de sus formas. Qué duda cabe que el objetivo final de semejante propuesta también debería perseguir la recuperación de la capilla como tal espacio, poniendo fin al indeseable ostracismo con que los avatares de la Historia clausuraron, y nunca mejor dicho, su personalidad como organismo arquitectónico, ritual y simbólico.

<sup>16</sup> QUILES GARCÍA, F: "Razón de las pinturas que hay en este Monasterio de Santa Clara de Jesús", en AA.VV.: *Clausura. Monasterio de Santa Clara de Jesús. Estepa 1599-1999*, Estepa, Ayuntamiento, 1999, págs. 170-174.

<sup>17</sup> QUILES GARCÍA, F: "Introducción al estudio de la yesería barroca", *Actas del Simposio Nacional "Pedro de Mena y su época"*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, págs. 565-575.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: "Francisco de Asís, centro...", pág. 253.