

Los murales de Manuel Maldonado

The mural paintings of Manuel Maldonado

Valiñas López, Francisco Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2006.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2007.

BIBLID [0210-962-X(2007); 38; 249-268]

RESUMEN

En 1955 Manuel Maldonado acomete la decoración de la sala de recreo del balneario de Lanjarón. Desde entonces y hasta 1973, en que concluye el mosaico que estuvo en la sala de llegadas del aeropuerto de Granada, el pintor lleva a cabo una intensa actividad muralista repartida por templos, edificios públicos, sedes de empresa y fincas particulares. Las líneas que siguen tratan de evidenciar las claves estéticas de su original elaboración mural, en un intento de volver la atención de la crítica hacia la figura de un artista que tanto lo merece.

Palabras clave: Pintura mural; Pintura contemporánea; Pintura granadina; Mosaico; Estética; Arte contemporáneo.

Identificadores: Maldonado Rodríguez, Manuel.

Topónimos: Granada; Úbeda (Jaén); Pizarra (Málaga).

Periodo: Siglo 20.

ABSTRACT

In 1955 Manuel Maldonado begins to work on the decoration of the entertainment room of the Spa in Lanjarón, Granada. From then on until 1973, the year in which he completes the mosaic for the arrivals hall at Granada airport, the painter produced a great deal of murals in churches, public buildings, business offices and private houses. In the following pages we will try to clarify the aesthetic clues to his original paintings, in an attempt to encourage renewed critical attention to this artist, who deserves it so much.

Key words: Mural painting; Contemporary painting; Granada painting; Mosaic; Aesthetics; Contemporary art.

Identifiers: Maldonado Rodríguez, Manuel.

Place names: Granada; Úbeda (Jaén); Pizarra (Málaga).

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. E-mail: fvalinas@ugr.es

El 2 de noviembre de 1984, al poco de cumplir sesenta y nueve años, moría en Granada Manuel Maldonado. El infarto le sorprendía en plena calle, ahogando el latir de un corazón maltrecho desde hacía años¹. Pasados diez días, uno de sus amigos más entrañables, don Manuel Orozco, alzaría una voz cáustica y acusadora para reprochar a todos los paisanos su frialdad ante la muerte del artista². Deploraba la ausencia en el velatorio, en aquel ático de la calle Navas, de tantos que se decían sus amigos y que no le acompañaron más que al entierro, en la iglesia de San Matías. Luego, con el mismo ardor, planteaba la urgente necesidad de un homenaje que reparase la deuda cultural que la ciudad tenía contraída con el pintor. Pero sus palabras habían de tardar en surtir efecto. Aquella indiferencia enemiga del genio, aquella pasividad endémica devoradora de ilusiones, a la que con tintes casi legendarios se refiriera al alba del novecientos Francisco de Paula Valladar, otra vez se hizo fuerte en estos solares, obligando al amigo a volver a lamentar, ya en el otoño de 1986, que, con dos años bien cumplidos de ausencia del maestro, aún no se pudiera reseñar más actuación que la individual emprendida por la viuda, Carmela Ruiz, afanada en concretar el catálogo de tan extenso hacer³.

El reconocimiento de Granada todavía se demoró un año más, e incluso requirió verse forzado por un hecho de singular importancia: la mejor colección de obras de Maldonado, la que él mismo preservara de la venta y conservara consigo, fue donada en su mayor parte por su esposa a la ciudad. En respuesta, el 6 de noviembre de 1987, se inauguraba en el Centro Cultural de Gran Capitán una magnífica exposición antológica patrocinada por la Junta de Andalucía. De ella se desprendió una monografía con dos estudios originales, una reseña biográfica y una emotiva recopilación de textos, muchos de ellos anteriores y algunos impresos ya en vida del pintor; como principales aportaciones presentaba un buen caudal de imágenes y un catálogo exhaustivo, por más que algo confuso, de su producción. Un empeño pionero que, por desgracia, se quedaba a medias, dadas su corta tirada y deficiente distribución⁴. Siete años más tarde, la Fundación Rodríguez-Acosta, depositaria de otro importante legado de Carmela, acomete la publicación de un nuevo libro dedicado al artista, empresa de muy cuidada y hasta lujosa edición: un agudo estudio crítico de Antonio Aróstegui, enriquecido con excelentes fotografías y encabezado por un bello prólogo-semblanza de la pluma de Antonio Gallego Morell⁵. Y, en fin, a esto se reduce, prácticamente, lo hecho en Granada por la memoria del pintor, agotándose con los homenajes también la bibliografía. Sin contar con los recortes de prensa, hoy de tan débil recuerdo, apenas hay que añadir a lo dicho la sentida biografía que le dedica Aróstegui⁶ y la salutación académica de don Emilio Orozco, hasta ahora, la mejor síntesis del arte y la vida de Maldonado⁷. Junto a ello, varias notas en obras de carácter más general debidas a profesores como Ignacio Henares⁸, Juan Manuel Gómez Segade⁹ o el propio Antonio Aróstegui, en su clásico estudio sobre el arte granadino actual¹⁰.

No obstante esa tibieza, que con el tiempo se torna olvido, Manuel Maldonado es una figura de singular interés en el panorama del arte contemporáneo español, muy por encima de la estrecha fama provinciana a que la apatía de dentro y fuera le ha ido condenando. Una vez más nos hallamos, como en el caso de Luis Seoane o Ángeles Santos, frente a un artista de talla excepcional eclipsado por circunstancias ajenas al neto hecho creativo. Maldonado fue un pintor consciente y entregado, sin más servidumbre humana que las

que trae el propio ejercicio físico y moral del arte, en pos del cual se mantuvo siempre al margen de convicciones políticas y cargos oficiales. Un artista de singular fuerza creadora y absoluta individualidad estilística, forjador de una gramática vigorosa y plural en donde lo tangible y lo intelectual, lo real y lo puramente estético, se funden en un compuesto único y asumen una nueva entidad. El idioma que hablan sus pinceles no encuentra precedente ni consecuente, y, por supuesto, mucho menos paralelismo, granadino o español. Es la lengua de quien sólo supo mirar la existencia, cualquiera que fuese su dimensión, con ojos de pintor y paleta de paisajista, de quien movido por la curiosidad y guiado por la intuición acertó a definir una poética en la que sólo son categorías inamovibles la vida, el color y la luz, ante todo la luz. Todo el oficio artístico de Maldonado, fluctuando por las múltiples facetas de la representación bidimensional –pintura de caballete, pintura mural, mosaico, grabado, ilustración, cartelismo, diseño gráfico...– se cifra en eso, en una investigación permanente sobre la luz, en la búsqueda de una luz interior, *cromática*, como él la llamaba, capaz de profundizar en el ser de la mera realidad visible, capaz de arribar a la esencia suprasensible del color y la forma por medio la limitada objetividad de la imagen aprehendida por el ojo.

La ensoñación lumínico-cromática que inspira su arte, unida a la pasión por la vida que siempre determina sus gestos, llevan al artista a no abandonar nunca los cauces de la figuración, a no romper el vaso de la corporeidad en favor del puro esteticismo del colorido y las formas o de la expresión desbordante. La realidad es de continuo el punto de partida de su ingenio, pero por mor de esa luz espiritual que indaga más allá de lo perceptible, siempre aparece transfigurada y llena de vida, desbordada más allá de su contorno óptico. El pincel barre las líneas y difumina los perfiles para ofrecernos una realidad distinta, poética, viva y siempre pronta a la comunicación con el espectador, así se trate de las cerámicas de un bodegón, del cielo y las casas de un paisaje o de los ojos de un personaje retratado. Y es que Maldonado no supo ni quiso hacer distinciones a la hora de pintar, su especial concepción estética, su interés por esa luz subjetiva que todo lo traspasa, le conducía a ahondar lo mismo en la naturaleza plástica de los objetos que en la conciencia de las personas. La discriminación de los géneros pictóricos era para él efecto de un concepto académico trasnochado que había que desterrar, porque, como nos aleccionó una vez, «pintar es pintura ... pintar es llevar al lienzo lo que a uno le exprese lo que tiene delante de los ojos»¹¹.

La obra de Maldonado, tan cercana y vigorosa como él mismo, no pasó inadvertida en su tiempo. Tras alcanzar desde muy joven significativos logros en su ciudad, como la medalla de plata de la muestra de *Artistas Noveles* del Centro Artístico (1932) o la beca del Ayuntamiento, para pintar en Castilla y Galicia (1943), obtiene tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid, 1943) y medalla de plata en la Nacional de Barcelona (1944). En 1947, en su primera convocatoria después de la Guerra, consigue de la Academia de San Fernando, junto a Eduardo Vicente y Pedro Bueno, la beca *Conde de Cartagena*, que le permitirá una larga estancia en Italia; luego, en el 52, será uno de los artistas invitados a la XXVI Bienal de Venecia, donde cosecha un éxito rotundo. Contó con el favor de críticos tan encumbrados como José Francés y José Prados López y, sobre todo, alcanzó a vivir de su pintura, pudiendo renunciar sin ambages a cargos como

el de profesor ayudante meritorio de nuestra Escuela de Artes y Oficios (1945) o los de inspector de Bellas Artes en Marruecos y director de la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán (1957). Pero obviando todo ello y, lo que es más grave, desatendiendo el valor de su obra, la crítica contemporánea lo desplaza a la parda condición de pintor local. En su deliberado alejamiento de lo oficial y, más aún, en su apego a Granada concretó Antonio Aróstegui las causas de este abandono¹². Pero no es suficiente. Maldonado amó esta tierra porque era la suya, pero nunca le concedió un papel determinante en su pintura, en la que ni es fácil descubrir la tradición de sus maestros, Capulino, Carazo y Morcillo, ni predominan los temas locales, eclipsados por la fascinación de Italia, Marruecos, París o Castilla. Quizá haya que tener en cuenta además otros factores, en especial su fidelidad al arte figurativo y sus frecuentes incursiones en el de temática religiosa. El snobismo de nuestro tiempo, tan estrecho como el de los neoclásicos, no reconoce fácilmente la modernidad al margen de la vanguardia ni perdona al artista que no se acoge a sus manifiestos, al que busca novedades y materializa inquietudes por vías distintas de las que salvaron ante la crítica a tantos otros maestros, algunos de ellos granadinos, como Manuel Ángeles Ortiz, José Guerrero o Manuel Rivera.

MALDONADO MURALISTA

Aunque el reducido número de las piezas conservadas pudiera hacer creer lo contrario, lo cierto es que la decoración mural ha desempeñado un papel considerable en el proceso de autodefinición de nuestra pintura contemporánea. Agotada la edad moderna con la experiencia de los sucesores de Palomino, Tomás Ferrer y Diego Sánchez Sarabia, el siglo XIX nos trajo, de la mano de Luis Muriel padre, una prestigiosa escuela de escenografía y perspectiva que esparcirá su labor por los principales teatros de España; una tradición decorativa poco dada a la obra de composición, en la que se inscriben los nombres de Francisco Aranda y Delgado, Luis Muriel hijo, Antonio Lanzuela o Eduardo García Guerra, más afecto ya a lo narrativo, buen dibujante y pintor de gran empeño¹³. Sobre este cimiento y prestando desigual atención a las tendencias más audaces, la práctica muralista granadina alcanzará con brío la segunda mitad del siglo XX, de la mano de pintores como Ángel y Francisco Carretero, sobre todo el mayor, formado con Bacarisse en el seno de la vanguardia parisina de los años veinte; Manuel Rivera, antes de su adhesión al grupo *El Paso* y posterior continuidad renovadora; Miguel Rodríguez-Acosta, autor de mosaicos y grandes lienzos adaptados al muro, de hondo contenido simbólico e intrincada lectura, y, por supuesto, Manolo Maldonado, el más prolífico, innovador y variado en su registro.

Con estos maestros y las obras que nos fueron dejando, Granada se adhiere al tímido y desigual reverdecimiento de la pintura mural que se observa en la España del Siglo XX, jalonado en su primera etapa de nombres tan sobresalientes como los del barcelonés Xavier Nogués o el bilbaíno Aurelio de Arteta y Errasti; junto a ellos, Daniel Vázquez Díaz, con sus frescos en el monasterio de La Rábida, y, sobre todo, José María Sert, decorador de excelentes dotes, artífice de prestigio internacional y personalísimo lenguaje, aunque de técnica falsamente muraria. Luego, terminada la Guerra, el impulso se revestirá de un

mayor sentido de lo oficial y una más abierta preferencia por la temática religiosa. Recordemos de nuevo al opulento Sert, que por segunda vez hermosea ahora el presbiterio y las capillas de la catedral de Vich, rematando la empresa en octubre del 44, un año antes de su muerte¹⁴. Y junto a él, a Ramón Stolz Viciano, restaurador de los frescos de Goya, Bayeu y González Velázquez de la basílica del Pilar y los de Palomino en la capilla de los Desamparados de Valencia; el sevillano José Romero Escassi; los asturianos Joaquín Vaquero y su hijo, Joaquín Vaquero Turcios; el onubense José Caballero, discípulo de Vázquez Díaz, o los madrileños Francisco Arias y el mencionado Eduardo Vicente, con los que este arte va resistiendo, para vivir un nuevo renacer, de más vuelo y personalidad, a la vuelta del exilio de Hipólito Hidalgo de Caviedes y José Vela Zanetti, llegados en 1960 y 1961, después de una larga y fructífera carrera americana.

Maldonado arriba a la pintura mural en 1955, cuando tiene cuarenta años y se halla en plena madurez creativa. Salvando su empleo como dibujante del diario *Patria* y sus escapadas al ámbito del cartel y el diseño gráfico, con motivo de las fiestas del Corpus de 1934, 1941, 42 y 44¹⁵, su quehacer pictórico había estado centrado siempre por el cuadro de caballete al óleo. La flamante expectativa de trabajo, por tanto, lo sitúa ante una serie de condicionamientos técnicos antes desconocidos, que, dada la especial naturaleza del soporte, el muro, tanto afectaban al modo de concebir la composición como a los procedimientos idóneos que debían ser seguidos. La resolución de estos nuevos problemas se sistematiza en la adopción por parte del pintor de un código visual asimismo inédito, en el que se mantienen, si bien transmutados por las actuales circunstancias, los elementos constitutivos esenciales de su personal lenguaje pictórico. Así, continúa con su particular especulación lumínica, pero guiándola en una nueva dirección. Si sobre el lienzo y con la untuosidad del óleo, la acción de la luz interior, de esa luz «cromática» o subjetiva que diferencia su arte, se sintetizaba en la disolución de los perfiles, en la supeditación de la línea a los efectos del empaste, la luz y el color, ahora, frente a una técnica necesariamente mucho menos matérica, la pesquisa se encamina hacia la esencia tectónica de los cuerpos, al descubrimiento de la estructura íntima y vital de la realidad sensible. La lucha con la resistencia física del material es superada sin engaño gracias al hallazgo de unos recursos expresivos distintos pero del todo consecuentes con los afanes y la trayectoria del artista; ambos caminos, el del caballete o el del muro, le abocan a la misma meta, de una u otra manera ahonda en lo visible hasta penetrar en la sustancia ultrasensorial, hasta sentir el goce estético, abstracto y puro, del color y las formas.

Todo esto se reduce, en líneas generales, a una mayor modernidad en el sentido ortodoxo de la vanguardia, a una aceptación de las corrientes internacionales que el pintor conoció en sus viajes y que por entonces hacían mella en la ciudad¹⁶. La elaboración mural de Maldonado, lejos del vacío y frívolo decorativismo, se rige por un principio de análisis y recomposición geométrica de la verdad, por una norma constructiva de clara filiación cubista, aunque dulcificada por el cálido vigor de la paleta y el respeto nunca menguado hacia el arte figurativo. Es la maduración de una experiencia que, sin llegar a prender nunca con firmeza en sus lienzos, ya se intuye en la *Santa Catalina de Siena*, de 1951, o en la *Virgen de la Cometa*, de 1952, y que va ganando fuerza con el *Arlequín pelirrojo* de 1955 y las distintas *vistas de Xauen* del 57, para alcanzar, finalmente, el culmen en

ese ensayo raro y fugaz que supone el *Paisaje cubista* de 1959. Esa obra recoge, quizá sin querer, los principios básicos de sus creaciones murarias más personales. Las siluetas se simplifican y los volúmenes se descomponen en planos de alta eficacia tectónica, en una suerte de teoría reticular, casi geológica, que sobrecoge por su solidez y monumentalidad. La superficie pictórica se concibe como un todo unitario y coherente, un tapiz continuo y abigarrado en el que no hay lugar para el silencio, en el que las masas y los temas se distribuyen por toda su extensión con independencia de los sistemas ópticos y representativos habituales y en donde las zonas en blanco, los planos monocromos por naturaleza, se quiebran y articulan en fragmentos de realidad geométrica y viva, concesión a un esteticismo cromático que de forma excepcional introduce lo abstracto en la poética de Maldonado. Consecuencia de esa manera de componer, tan ajena a las viejas leyes del espacio pictórico, es la abolición de la perspectiva convencional, sustituida por otra múltiple, plural, que independiza, sin menoscabo del efecto de conjunto, distintos momentos dentro de la misma unidad. De igual manera, los fondos de arquitectura y paisaje desaparecen o se desmaterializan, adquiriendo una entidad imprecisa, simbólica e instrumental, al servicio del mensaje y la expresión. Las figuras, grandes e hieráticas, recogen la lección de Ángel Carretero en obras como los murales de la iglesia de Montefrío¹⁷, pero se ofrecen más robustas y menos espiritualizadas, más sólidas y depuradas en sus perfiles, sometidas, en definitiva a la misma ley de construcción que se aplica a toda la obra y que determina un cierto primitivismo en los rostros y una rigidez metálica en el plegado de los paños, de ritmo amplio y fluyente. La luz, por último, intensa, blanca y fría, como casi siempre en la obra de Maldonado, revela los volúmenes con perseguida dureza, produciendo sombras claras, pero netas y bien definidas, que subrayan la voluntad constructiva del maestro. Lo hemos visto ya: la ausencia de una materia pictórica densa impide al pintor hacer sus habituales barridos de pincel y le obliga a ceder una nueva hegemonía a los valores lineales; un condicionamiento material que aún será más rígido en sus mosaicos, dada la dureza aristosa de la piedra.

En todas sus creaciones destacan la facilidad del diseño y el equilibrio de la composición. El pintor se enfrenta al muro sin la ayuda intermedia del dibujo a gran tamaño, saltando directamente desde el boceto, solucionado casi siempre al óleo, como uno más de sus cuadros, con pocas líneas y mucho color. De ello emana una incógnita que se va resolviendo en cada jornada, con la progresiva adecuación de esa idea primera a la exigencia técnica y estética del medio mural. El colorido, claro y fresco, es el habitual de su paleta, pero sustituyendo el óleo por los acrílicos; plástico, duco y arquil con los que el pintor aparca la rancia tradición fresquista y se lanza a un procedimiento, por entonces, todavía en experiencia. En la temática, dictada o sugerida siempre desde fuera, se aprecia un claro predominio de lo religioso, que el artista resuelve con eficacia y sincero respeto, pero sin disfrazar su ánimo, de natural bastante tibio para las cuestiones de fe.

El mismo empuje renovador se aprecia en su peculiar manera de entender y embestir el mosaico. Para empezar, Maldonado abraza esta técnica desarmado de una formación previa; actúa como un perfecto autodidacta, sin otro docente reconocible que la propia experiencia. Desde el principio rechazará las pequeñas teselas seriadas, despejando el camino a la naturaleza y la casualidad. El montón de trozos irregulares de mármol se torna

paleta sin dejar que sean corregidas sus imperfecciones; la piedra viva, en un estado casi natural, es la materia colorante elegida ahora por el artista, su limitación y su reto. Las manos, ásperas y polvorientas, serán los pinceles. Se entabla así una nueva lid que el pintor vence aportando un punto más de esquematismo, desarrollando una interpretación de la realidad más concisa y menos fragmentada, construida en facetas más amplias, pero de superficie igualmente quebrada, por el peso de esa voluntad creativa que no concibe el plano monocromo. Y, paradójicamente, a esta visión más simple y clara, corresponde una rotura más menuda de esos planos, una división granulosa, infinita, propiciada, no como antes, por el trazo del pintor, sino por la calidad informe de las falsas teselas. Con las imperfecciones de la piedra virgen, el mosaico adquiere una cualidad plástica nueva, un deleite en las texturas hasta ahora desconocido; el tacto rugoso de las esquirlas de mármol se convierte en vehículo activo de la expresión. La superficie se torna hispida, ruda, y los motivos, por la acción de la luz que incide sobre ellos, se atomizan en un grado superior al propio de la técnica, de lo que resulta un dejo primitivo, un punto salvaje que evoca el talante hirsuto del material, de la piedra originaria, tan noble y dura.

LA OBRA MURAL DE MALDONADO EN SIETE HITOS

En 1955 Manuel Maldonado acomete la decoración del salón de recreo del nuevo balneario de Lanjarón. Desde entonces y hasta la terminación del gran mural que estuvo en la antigua sala de llegadas del aeropuerto de Granada, en febrero de 1973, el pintor lleva a cabo una intensa actividad muralista repartida por templos, edificios públicos, sedes de empresa y fincas particulares. Algunas de estas creaciones han desaparecido y otras se mantienen en precario estado. Las líneas que siguen tratan de evidenciar, sobre el ejemplo de un escogido grupo de obras, las claves estéticas de su original creación mural. Ojalá ayuden a su conservación y sirvan de base para ese estudio más amplio que tanto urge realizar.

Los murales de la estafeta de correos de la Alhambra.— Concluye el pintor la decoración del recoleto recinto en el verano de 1961. Es un año de fecundidad sorprendente: poco después serán terminados los murales de las parroquias de Santa Micaela y el Corpus Christi, en Granada, y los de la iglesia de Balerna, en Almería. El conjunto de la estafeta se reparte entre el muro de ingreso y el que en otro tiempo quedaba tras el mostrador. Aparece en el primero un grupo de cinco moriscos, un hombre y cuatro mujeres, inspirado en las estampas granadinas del siglo XVI; sobre sus cabezas, una bandada de palomas transporta misivas selladas con cinco puntos de lacre. La articulación de los volúmenes en planos nítidos, unida al efecto de esa luz blanca que acentúa los matices de una paleta breve y argentina, nos trae una reminiscencia actualizada del arte de Vázquez Díaz, maestro que despertó en el autor una singular admiración¹⁸. En la otra pared, la natural vocación paisajista del pintor se reelabora a la luz de su propia dicción mural, para ofrecernos una vista encantadora de la colina de la Alhambra. Es uno de sus fragmentos más bellos y personales. La realidad aflora envuelta en un halo de extraña ingenuidad, abreviada por



1. Detalle de las pinturas de la estafeta de correos de la Alhambra. Granada, 1961.

una visión poética que depura lo superfluo al tiempo que no lo puede excluir. Todo se reduce y geometriza, pero bajo un prurito orgánico que valora la vida por encima del concepto. Es un pedazo de mundo construido, sintetizado a base de prismas y, al mismo tiempo, fresco, sensual, lleno de gracia y de vida, henchido de un vigor que se derrama tanto de la estilizada lozanía de las pitas y los cipreses como del vibrante colorido de la arquitectura, de las rojas murallas que serpentean por la quebrada peña o las torres que se alzan bizarras en la cima. La paleta es intensa, clara y fría, de una transparencia que presenta los cuerpos como etéreos y traspasados de luz; el propio soporte, el muro, entra a formar parte de ella aportando la blancura azulada del estuco que, esgrafiado, emerge definiendo perfiles de un plasticismo figurado, poético, fruto de la especial concepción lumínica del artista¹⁹.

El presbiterio y la fachada de la iglesia de Santa Micaela.— Abierta el 15 de octubre de 1961, ésta fue la primera parroquia del barrio de La Chana, nacido en 1953 a partir de la iniciativa social del arzobispo García y García de Castro, segador de la mies que no llegó a germinar con don Balbino Santos Olivera. El templo, el primero que se levantó en Granada de acuerdo con los principios de la arquitectura contemporánea, fue proyectado



2. Mural del presbiterio de la iglesia de Santa Micaela. Granada, 1960-1961.

por el arquitecto Ambrosio del Valle Saens, el mismo que planea el primer grupo de viviendas en la zona, y estuvo supervisado por una comisión de la que formó parte don Emilio Orozco, de lo que se infiere la voluntad diocesana de fraguar una obra de mérito: una iglesia grande, moderna, de exquisito diseño y cuidada factura²⁰. De igual manera, para la dedicación se adoptó una advocación actual, una santa de la edad contemporánea, española y abanderada de los principios más ancestrales de la fe: la Eucaristía, la caridad y el magisterio. La elegida, Santa María Micaela Desmaisières y López Dicastillo (1809-1865), la Madre Sacramento, madrileña, vizcondesa de Jorbalán, fundadora en 1858 del Instituto de las Señoras Adoratrices, Esclavas del Santísimo y de la Caridad.

La decoración del gran ábside, con una superficie de 200 m², fue encomendada a Miguel Rodríguez-Acosta, quien, tras elaborar un boceto, renunciará al encargo en favor de Manuel Maldonado. El mural configura un espacio nuevo, un escenario de arquitectura recia y desnuda, fría, primitiva, evocadora de la catacumba matriz; un espacio metafórico que se diluye en sus periferias para dar cabida a escenas secundarias. En medio del ábside, una gran exedra elevada del suelo sirve de hornacina a un grupo de ocho monjas reunido en torno a la Virgen; frente a Ella la Santa ondea un estandarte con el emblema de la fundación; más atrás, otra que conduce a una niña, nos recuerda el ministerio activo de la orden. Arriba, un coro de ángeles desciende extendiendo un albo paño que sirve de lecho al Cordero Místico, dormido sobre el libro de los siete sellos. Encima, el Espíritu Santo,



3. Mosaicos de la fachada de la iglesia de Santa Micaela. Granada, 1961-1963.

triumfal, nimbado de luz. A ambos lados de esta calle central, en la parte alta, se abren cuatro hornacinas, rotuladas en latín, con rústicas capitales, desde las que grupos de ángeles enseñorean distintas prefiguraciones de Cristo: en la calle del Evangelio, el fuego, la teofanía del Viejo Testamento, y el pelicano, satisfaciendo con sus vísceras el hambre de sus crías; del lado de la Epístola, el maná, pan providencial en el destierro, y la miel, riqueza prometida de la tierra de Canaán. Debajo, las figuras imponentes de la Virgen y el arcángel Gabriel, dan vida a una monumental anunciación y, a ras de suelo, destacan potentes las historias evangélicas de la multiplicación

de los panes y los peces y el perdón de la mujer adúltera. Completan el mensaje símbolos como el trigo y la vid, las barcas del pescador, la Ciudad de Dios o la rueda, alusión al trabajo, camino redentor de la mujer en el pensamiento y la obra de Santa Micaela.

El esquema inicial de Rodríguez-Acosta pesa mucho en la composición. El reparto equilibrado de las masas por un escenario con amplias zonas en silencio y la retórica complejidad del mensaje, tan propios de obras como el gran lienzo-mural de *La Fe, la Esperanza y la Caridad*, de la Caja de Ahorros de Granada, poco tienen que ver con la naturaleza humilde y vital de Maldonado. La ejecución, por el contrario, fresca y colorista, geométrica y traslúcida, es del todo suya. Su proceder constructivo, en planos traspasados de luz, alcanza aquí su expresión más alta. Las veladuras son más sutiles que nunca y la paleta, cálida y dorada por encima de lo habitual, con alguna estridencia de sabor manierista, demuestra bien aprendida la larga lección de Italia. Asimismo, llama la atención la presencia de figuras vueltas de espaldas al espectador, entre ellas la de la propia Santa titular; un recurso muy de Maldonado, que volveremos a ver, por ejemplo, en el gran mural de los carmelitas de Úbeda. Una táctica figurativa recuperada del bajo renacimiento que sirve al pintor para aumentar la sensación de profundidad, mediante la creación de planos intermedios de lejanía.

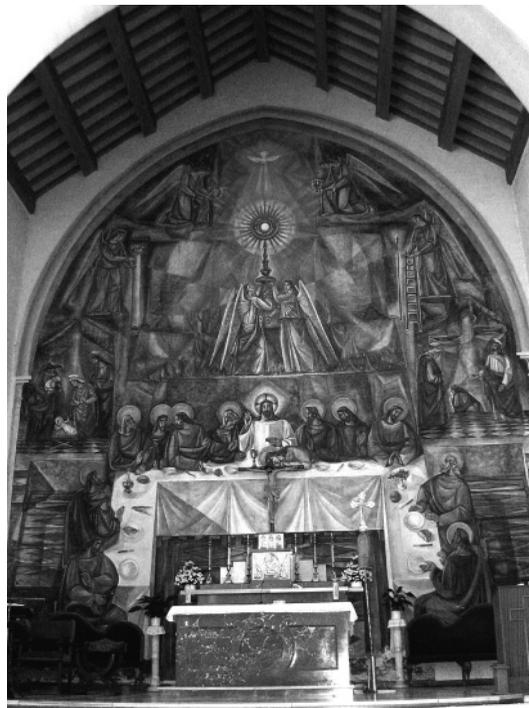
Completará el pintor su labor en el templo con la factura de los tres grandes paños de mosaico de la fachada, rematados en diciembre de 1963. Es su primera incursión en este campo y también la de mayor empeño. Con la piedra en estado bruto, concibe un inmenso cuadro alegórico de los afanes sociales de la Santa, de su consagración a rescatar mucha-

chas del baldón y la miseria. En el centro, la de Jorbalán aparece en hábito blanco bajo la mirada del Padre. La iconografía ideada por el maestro no puede ser más original: en una mano lleva la maqueta de una iglesia, atributo de fundadora; en la otra, un remo que, junto a sus pies descalzos y la barca que tiene detrás, le da un aspecto de pescadora, de recolectora de almas perdidas. La barca, enlazando en una sola escena los tres paneles, avanza hacia la luz; tras la popa queda la oscuridad, la noche, la orfandad de unas jóvenes que caminan al albur de una fortuna volandera, como el viento que mueve la veleta de la parte alta. Frente a la popa, en cambio, brilla el día, la luz del trabajo y de la fe, la escalera por la que ascender al ejemplo supremo de María, representada en su hora de mayor acatamiento, ante el ángel de la Anunciación. La santa Micaela, sólida y andariega, se relaciona con la poética religiosa del escultor salmantino Venancio Blanco; el resto de la composición, de un figurativismo más esquemático y poetizado, presenta cierta afinidad con la escuela de Vallecas, en especial con la obra de Carlos Pascual de Lara.

Un conjunto abigarrado y vibrante, de trazos firmes y fuertes contrastes de color, de una textura rugosa que testifica con ostentación la pugna del artista con la piedra.

La capilla mayor de la iglesia del Corpus Christi.— Fue constituida esta parroquia, la primera del por entonces naciente barrio del Zaidín, en la octava del Corpus de 1957. El templo que, tras dos años de obras, se inauguraba el 12 de diciembre de 1961, se erigió conforme a los planos del arquitecto Juan de Dios Wilhelmi Castro, que repitió, con escasas variantes, el proyecto historicista de la iglesia de San Agustín, concluida en 1958²¹. Nos situamos, por tanto, en las antípodas de Santa Micaela. Si allí se persiguieron un plan innovador y una fábrica exquisita, aquí se recupera a destiempo la línea del mudéjar granadino, con igual humildad de materiales y hasta con referencia exacta a templos del siglo XVI, imitando las cubiertas de San José y San Cecilio o la fachada y la torre de San Matías.

En el mural, Maldonado nos ofrece una de sus creaciones más granadas, con una ligazón perfecta de contenido, forma y función. Una pintura efectista y monumental, unitaria, equilibrada, imbuida de una enseñanza que llega a todos con voz alta y clara. La composición, enmarcada en una enorme ojiva, se divide en dos alturas bien diferenciadas, una



4. Mural de la capilla mayor de la iglesia del Corpus Christi. Granada, 1961.

celeste y otra terrenal, a la manera del primer barroco sevillano, el de Roelas, Herrera y Mohedano, o de acuerdo con la lección de Dominico Greco en *El entierro del conde Orgaz*, que tan hondamente admiró el granadino²². Se sitúa en el nivel inferior la Santa Cena, con la mesa en forma de U invertida, dispuesta en el sentido de la profundidad, con una perspectiva forzada y rudimentaria, pero de gran eficacia expresiva, que permite al pintor levantar un simbólico arcosolio en torno al altar. Hierático, severo, envuelto en alba túnica, con una dignidad que excede lo humano, Cristo se representa al instituir la Eucaristía, con el discípulo amado dormitando en su regazo. En la mesa, redondos panes, acompañados ora por una redoma de vino, ora por racimos de uvas, subrayan el valor sacramental de la historia; junto a ello, el detalle cotidiano de los rábanos y el salero, que, alternando con la blanca vajilla, liberan el impulso bodegonista del pintor. Sobre la línea de impostas, un gran rompimiento de gloria llena la luz del arco. Dos ángeles alzan una gran custodia manierista con el ostensorio en forma de sol, bañados por el raudal de luz en que desciende el Espíritu Santo. Alrededor, cuatro ángeles adorantes exhiben los instrumentos de la Pasión: la columna; el flagelo y la corona de espinas; el martillo, las tenazas y los clavos y, por último, la lanza y las escaleras. Invadiendo ambos niveles, dos escenas completan el sentido eucarístico del mural; en el lado del Evangelio, la Adoración de los pastores, la primera exposición del cuerpo de Cristo; y en el de la Epístola, la aparición de Cristo a los Apóstoles en el mar de Tiberíades, la última antes de la Ascensión, la que narra el epílogo del Evangelio de San Juan.

El conjunto es imponente, de una fuerza que desborda la escala humana del templo. La perspectiva de la mesa pascual, acentuada por el espacio fingido que la rodea, nos sitúa en un plano sobre el que el rompimiento se desploma como un alud. En un impulso abstracto inusitado, el pintor llega a construir la luz, a penetrar en la estructura geométrica del éter luminoso que rodea la custodia, brindando una visión actualizada de la representación de la gloria, tan habitual en la historia de nuestra pintura. A la vez, con una determinación opuesta por aferrarse a la realidad vista, se recreará en detalles como las patas de la mesa que, asomando por debajo del mantel, ligan la historia a la tierra y nos la ofrecen más vívida y cercana.

El presbiterio de los carmelitas de Úbeda.— «Preparo ... un itinerario de San Juan de la Cruz en bocetos para un mural»²³. Lo dice el pintor a finales de noviembre de 1964. Había aceptado el encargo y realizado los primeros apuntes, en abril de 1962. Los trabajos concluyeron en el 65. Se trataba de revestir la amplia cabecera de la iglesia de los carmelitas descalzos de Úbeda, edificada durante el ochocientos en estilo neoclásico, en relevo de un templo anterior obrado en el siglo XVII. El convento, puesto bajo la protección de San Miguel, fue fundado en 1587 en el seno de la reforma descalza, contando, como principal efeméride, el haber sido, tan sólo cuatro años después, escenario de la muerte de San Juan de la Cruz. La reforma teresiana y el tránsito del Doctor Místico se imponían, por tanto, como ejes narrativos del nuevo conjunto mural de Maldonado.

Actúa como elemento ordenador de la composición en el testero, el nicho con la imagen de bulto de la Virgen del Carmen, que el pintor integra en un fondo arquitectónico



5. Conjunto de los murales del presbiterio de la iglesia de los carmelitas descalzos de Úbeda. 1962-1965.

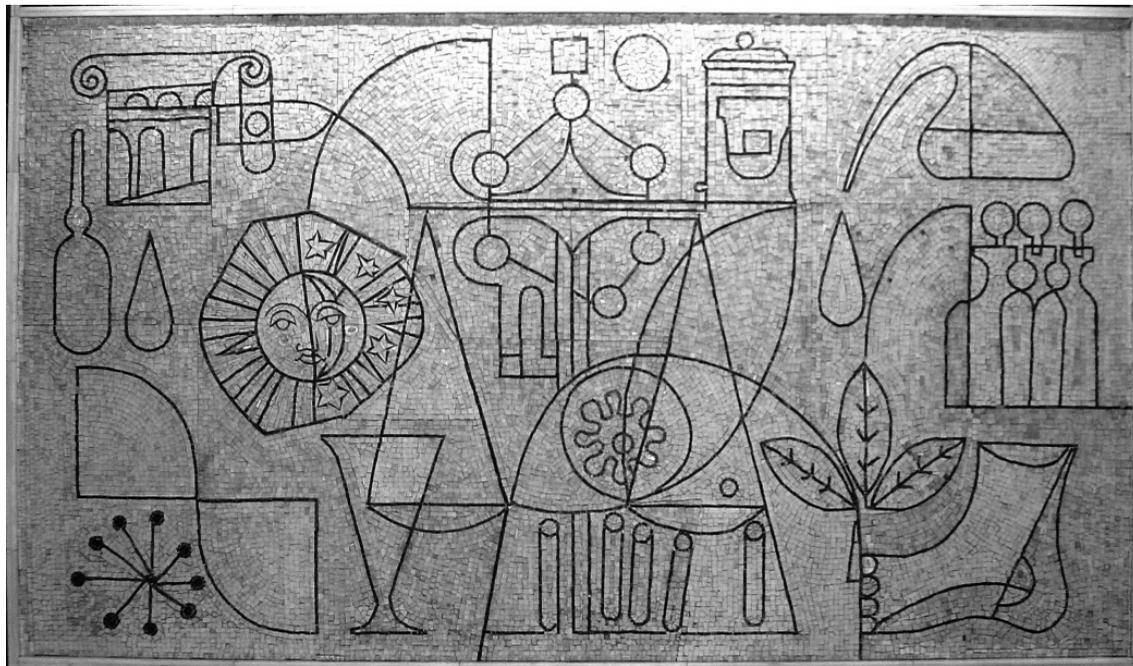
imposible, de ruinas blancas, contempladas en una perspectiva forzada y teatral, no falta de un cierto eco surrealista. A uno y otro lado, se alzan grandiosas las figuras extáticas de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, ella asiendo la pluma y él con un ejemplar de su *Llama de amor viva*. La solidez tectónica, el plasticismo neto y sucinto, convive en ellas con la más viva e intensa expresividad, aunando los impulsos activo y espiritual que gobernaron sus vidas. En el medio punto, la figura imponente de San Miguel, doblegando al maligno con su espada de fuego, discrimina dos momentos de la reconquista de Úbeda, en 1233: a la izquierda, el rey San Fernando III, implora desde el campamento el auxilio del Padre; enfrente, capitulada ya la rendición de la ciudad, el santo monarca toma posesión de sus llaves.

En el muro del Evangelio, dedicado a Santa Teresa, nos deleita uno de los conjuntos más afortunados del maestro. En la parte baja, un grupo de monjas y frailes descalzos se postra ante las reliquias de la Santa, expuestas en un altar sobre el que se leen las fechas *MDLXII-MCMLXII*, datas de la fundación del convento de San José de Ávila, inicio fehaciente de la descalcez carmelita, y de la restauración de la casa de Úbeda; es el ayer y el hoy de la reforma, el testimonio de la fortaleza de una empresa iniciada cuatro siglos atrás. Encima, diversas escenas yuxtapuestas dan cuenta del paso de la Santa por Andalucía; distinguimos una columna de la Alameda de Hércules y, más allá, la cordobesa Puerta del Puente. Hallamos a la Doctora orando; luego, bendiciendo la campana de una nueva fundación y, en una iconografía inédita, posando para fray Juan de la Miseria que, por orden del padre Gracián, «tan fea y legañosa» la retrató en 1576, en el convento de San José de Sevilla²⁴. Una alusión a su propio oficio de pintor que, en otros términos,

repetirá en el mosaico de Pizarra. Enfrente, el muro de la Epístola se dedica a las horas postreras de San Juan de la Cruz. Arriba, lo vemos ya enfermo en el desierto de La Peñuela²⁵, donde los frailes recogen aquellos garbanzos a que aludiera una vez²⁶. Debajo, en un cuadro lleno de emoción, con una luz que homenajea la experiencia barroca del claroscuro, agoniza en Úbeda la noche del 14 de diciembre de 1591, entre el llanto de sus hermanos y los cánticos de un pueblo que ya lo proclamaba santo.

De todo el conjunto trasciende un acento narrativo y un deleite en la descripción que avanzan un paso más con respecto a lo conseguido en la iglesia de La Chana. Maldonado logra, sobre todo en los muros laterales, una obra de lírico encanto y atinada expresión, penetrada de los distintos carismas de los Santos: si en la pared teresiana la variedad de los lugares y el andar pesado de las carretas nos hablan de un humor inquieto y militante, en la frontera, los callados paisajes de Sierra Morena, a la luz de la noche estrellada, sugieren un espíritu más dado a la contemplación. Es de notar, también en esos paños laterales, una progresión estilística hacia posiciones más ajustadas y menos construidas, más plásticas y corpóreas. No ocurre otro tanto en el testero, donde pervive con fuerza aquel impulso de base cubista, sobre todo en los paisajes y cielos del medio punto y en la representación de las armas, que permite el ensayo de inéditas impresiones de luz y texturas. La paleta, por fin, se vuelve más cálida y la factura se hace más opaca, valorando efectos de masa hasta ahora poco atendidos por los murales del artista.

El mosaico de la Hermandad Farmacéutica de Granada.— Una creación bellísima; un auténtico islote estilístico en la obra del maestro, concebido en 1964 para la nueva sede de esta empresa granadina, proyectada por el arquitecto Miguel Olmedo. Maldonado descubre y explota aquí los valores expresivos del dibujo más pulcro y lineal, el poder comunicativo, abstracto y esencial, de la línea negra sobre el fondo blanco desnudo. El mosaico se configura con la sola intervención de piezas de mármol blanco y negro, más pequeñas y menos irregulares que en la vecina fachada de Santa Micaela, dadas la menor escala y visión más cercana de este nuevo conjunto. Apoyado en las esquirlas oscuras, el pintor crea una maraña de elementos alusivos al oficio de la farmacia, reducidos al solo perfil y, aun éste, sometido a un alto grado de estilización. Se dibuja un pie amputado, rememorando el legendario milagro de los Santos taumaturgos Cosme y Damián, patronos de la profesión; también aparecen el día y la noche, metáfora del progreso científico opuesto a la superstición. En el centro se descubre una balanza y, alrededor, un átomo, un albarelo, vasos y probetas de laboratorio, hojas de plantas medicinales, gotas de anónimos elixires... y líneas de forma indeterminada que serpentean complicando la trama con el puro esteticismo de su discurrir. Maldonado se sumerge, sólo por esta vez, en una experiencia distinta de cuanto hizo antes y hará después, en una aventura que concede a la línea y a la ausencia de cromatismo el alcance expresivo que siempre les negó con anterioridad. Y, aún así, la pulsión del instinto se mostrará más fuerte que la voluntad, al dejar el pintor que penetren en el lienzo alegres fragmentos de cerámica vidriada, trozos del borde de un plato decorado con flores que, esparcidos con cautela por distintos puntos, esquivan la radical negación del color.



6. Mosaico de la Hermandad Farmacéutica de Granada. 1964.

La fachada de la iglesia de Santo Domingo.— Culmina el pintor esta obra en junio de 1966. De nuevo nos encontramos ante un ejercicio extraño y sin secuelas, consecuencia esta vez de un difícil equilibrio entre el respeto a lo histórico y la creación personal. La decoración mural de Santo Domingo, producto del barroco tardío, había sido restaurada con poco éxito ya en tiempos de la II República, por encargo del párroco, Francisco Rodríguez Tapia, al pintor Carlos Peinado. Ahora, mediados los sesenta, la Dirección General de Bellas de Artes embestía, al mando de Francisco Prieto Moreno, una intervención profunda sobre la fachada, dentro de la cual se integra la labor de Maldonado²⁷.

Tomando como base los restos existentes, el maestro idea un opulento telón arquitectónico, un retablo de jaspe rojo con grandes columnas de mármol blanco y capiteles de bronce. El conjunto se articula en tres calles de un solo cuerpo y ático. La central, que se finge bastante retranqueada, está presidida por la hornacina de la Virgen del Rosario, engalanada con su característico vestido de plata; en las laterales figuran medallones con el busto de los reyes católicos, benefactores de la casa, y, en los nichos inferiores, sendas imágenes de Santo Domingo de Guzmán en dos actitudes diversas: del lado del Evangelio, con sus atributos habituales, la vara de azucenas, el rosario y el perro con la tea; y en el de la Epístola, aludiendo a las máximas dominicas de estudio, oración y silencio. El conjunto, lamentablemente muy mal conservado, destaca por su nobleza y



7. Pinturas murales de la fachada de la iglesia de Santo Domingo. Granada, 1966.

adecuada integración con el rancio marco arquitectónico, no en balde Maldonado era desde hacía seis años pintor-restaurador de la Alhambra²⁸ y sabía como actuar sobre un edificio histórico. El mismo devoto respeto al monumento le lleva a evitar lo falso con notas de una actualidad plena, de ahí el abierto contraste entre un escenario al más puro estilo de las decoraciones ilusionistas de la edad moderna y el modo tan personal de resolver las figuras, en especial las dos imágenes del Santo Fundador, en el ápice de la estilización geométrica del artista.

El mosaico de la casa de Ignacio Soto Domecq.— La relación de oficio y amistad de Maldonado con la casa de Ignacio Soto Domecq arranca de los años cincuenta. En 1953 el pintor recibe el encargo de retratar a sus hijos, Ignacio, Mónica, Cristina y Valvanera Soto y Bertrán de Lis²⁹; al año siguiente retratará a su esposa, María Teresa Bertrán de Lis, duquesa de Albuquerque³⁰, y en los sucesivos llevará a cabo una importante serie de paisajes malagueños y bodegones con destino a su colección. El trabajo de mayor envergadura que realice para él será este gran mural, de 1968, *Santa María, Madre de la Iglesia*, un exquisito mosaico ideado para presidir la capilla de su cortijo, a unos cuatro kilómetros de Pizarra, en Málaga, airoso palacete campero trazado por Secundino Zuazo, en un tono entre racionalista y regional, no falto de reminiscencias del arte nazari³¹. El mismo Maldonado, años antes de rematar la empresa, se referirá a su obra en estos términos: «Estoy preparando un boceto para un gran mural. Es un Pentecostés compuesto



8. *Santa María, Madre de la Iglesia*. Mural de la capilla de la casa de Ignacio Soto Domecq, en Pizarra (Málaga), 1968.

por doce figuras rodeando a la Virgen. Y la novedad de esta composición radica en la novedad de distribución de las masas»³².

La composición lograda finalmente se presenta como un gran friso en el que siete monumentales figuras de Santos escoltan a la Virgen en majestad. Vemos en primer lugar a San Juan Bautista, de barba rubia y piel curtida, con la mirada fija en el espectador, derramando el agua de una concha y sosteniendo una cruz; le sigue San Matías, ya viejo, en una iconografía de la que no conozco precedentes: mostrando orgulloso una bola, curiosa interpretación del sorteo que le permitió acceder al colegio de los Apóstoles³³; viene, a continuación, San Juan Evangelista, con el libro de su experiencia en las manos; y, acto seguido, San Lucas, armado con un pincel y una paleta, nueva alusión santificadora al oficio de pintor. La Virgen, joven y hermosa, vestida de blanco, con las manos juntas en oración, mira con ojos bajos al espectador desde su mandorla dorada, de abierto sabor medieval. La portezuela del sagrario queda confundida en su seno, en un ademán funcional repleto de honda significación teológica: la teca se torna vientre y, como en el tiempo de la Encarnación, María se convierte en tabernáculo vivo del Cuerpo de Cristo. A sus pies vemos una mitra, metáfora de la Iglesia que se acoge a su amparo. Al lado, San Pedro, armado con las llaves del Cielo y un báculo episcopal, discute con San Pablo que, fiel a la tradición, se representa con la pluma y la espada, atributos de su ciencia y martirio; por último, Santiago el Mayor, que aparece echando sus redes al mar, abriendo al agua las mallas con las que un día se hiciera pescador de hombres.

El artista ha contado con una evidente libertad a la hora de concretar el programa, de ahí la introducción de santidades tan cargadas de connotaciones, tan vinculadas a su propia

biografía: no olvidemos que San Lucas es el santo patrono de los pintores y San Matías, el apóstol titular de su parroquia.

Es el mosaico más cuidado del artista, también el más apegado al procedimiento histórico. Las teselas, relativamente grandes, de finos mármoles multicolores, entre los que se reconocen el verde de Sierra Nevada, los rojos de Cabra y Antequera o los grises de Loja y Sierra Elvira, están cortadas con esmero y colocadas explotando las posibilidades estéticas de sus más hermosas vetas. El color es variado e intenso, con ejercicios de franco virtuosismo en el tratamiento de los blancos o en la transparencia de los resplandores. El dibujo se sitúa entre los más depurados y constructivos del maestro, con un deleite sensual en las formas netas que roza por momentos las limes de lo abstracto. Al mismo tiempo, adquiere una cierta dimensión primitiva para enlazar con los viejos mosaicos bizantinos que el pintor conoció en Venecia, murales de los que imita su impresión de riqueza y fino sentido decorativo. El propio ritmo secuencial de la escena, con su particular reparto de las masas, en moles verticales y paralelas entre sí, dispuestas en un mismo plano sin pretensiones de profundidad, tiene este origen. Por todas partes se advierte el deseo de ofrecer una obra mimada, atractiva y hasta lujosa, en la que, por una vez, el concepto y el mensaje no superen el peso de lo agradable y puramente ornamental.

* * *

Además de estos siete, ocho en realidad, y de algún otro que ha sido citado, hay que contar, por ejemplo, el mural de la Comisión de Monumentos, el del Parador de San Francisco, el de la Sociedad *La Peña*, los de la Sala *Sacromonte* de Madrid, el del Banco Español de Crédito de Motril o el magnífico mosaico de la residencia de las monjas de Cájar. En conjunto, un corpus que, por su amplitud y calidad, excede lo hecho nunca en Granada y que reclama la pronta atención de la crítica, aún con más urgencia que el resto de la producción del maestro, ya que esta parte, a pesar de lo crecido de sus dimensiones, o precisamente por ellas, es la que adolece una mayor fragilidad, la que está llamada, si no se pone remedio, a una inmortalidad más breve.

NOTAS

1. Había sufrido su primer infarto el 7 de enero de 1977.
2. OROZCO DÍAZ, Manuel. «Manuel Maldonado: historia de un retrato». *Ideal* (Granada), 12 de noviembre de 1984.
3. OROZCO DÍAZ, Manuel. «Manuel Maldonado en su aniversario». *Ideal* (Granada), 12 de noviembre de 1986.
4. FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania (directora). *Maldonado*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987.
5. ARÓSTEGUI MEJÍAS, Antonio. *Maldonado*. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta/ Caja de Ahorros de Granada, 1994.
6. ARÓSTEGUI MEJÍAS, Antonio. *Manuel Maldonado (Biografías granadinas, 9)*. Granada: Comares, 1999.
7. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Contestación a la salutación de Manuel Maldonado en el acto de su recepción académica*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1966.
8. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Arte». En: *Granada*. VV.AA. Granada: Diputación Provincial, 1981, t. IV, p. 1349. También: «La pintura granadina en la segunda mitad del siglo XX. Condiciones sociales, corrientes artísticas y maestros». En: *Granada, un siglo de pintura (1892-1992)*. Ed. Miguel Ángel REVILLA ÚCEDA. Granada: Caja General de Ahorros, 1992, s.p.
9. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. «Cien años en la pintura y escultura de Granada». En: *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*. Ed. Manuel TITOS. Granada: Caja de Ahorros, 1993, t. II, pp. 55-76.
10. ARÓSTEGUI MEJÍAS, Antonio; LÓPEZ RUIZ, Antonio. *Sesenta años de arte granadino. Arte granadino actual*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1974, pp. 152-157.
11. GIL CRAVIOTTO, F. J. «Maldonado habla de pintura». *Patria* (Granada), 13 de septiembre de 1959. La misma entrevista aparece reeditada en: ABEN HUMEYA. «Maldonado expondrá en junio en la Casa de los Tiros». *Granada gráfica* (Granada), 67 (1960), s. p.
12. ARÓSTEGUI, Antonio. *Maldonado*, pp. 35-37.
13. ANTEQUERA GARCÍA, Marino. *Pintores granadinos –III–*. Granada: Caja de Ahorros, 1974, s. p.; ARÓSTEGUI MEJÍAS, Antonio y LÓPEZ RUIZ, Antonio. *Sesenta años...*, pp. 254, 259 y 262-263.
14. Se recogen y comentan obras de ambas intervenciones en MONREAL Y TEJADA, Luis. *La catedral de Vich, su historia, su arte y su reconstrucción. Las pinturas murales de José María Sert*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1942.
15. En 1934 Manolo Maldonado y el dibujante accitano Lorenzo Martínez Dueñas presentan al concurso de carteles del Corpus un original que será seleccionado y reproducido como uno de los carteles oficiales de ese año. Más adelante, Maldonado será autor de los carteles para las fiestas de 1942 y 1956 y de la portada de los programas de mano de 1941 y 1944.
16. ARÓSTEGUI MEJÍAS, Antonio. «La revolución cultural granadina de los años cincuenta». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. De las Angustias* (Granada), 3 (1993), pp. 109-137.
17. Se comenta esta obra en GARZÓN PAREJA, Manuel. «Ángel Carretero, pintor de ángeles y de gitanos». *Forma* (Granada), 1943, p. 7.
18. XYR. «Manuel Maldonado en el primer plano de la pintura nacional, como excelente retratista». *Patria* (Granada), 8 de agosto de 1954; GIL CRAVIOTTO, F. J. «Maldonado...».
19. Cerrado durante años, hoy ocupa el local de la antigua estafeta de correos la librería de la Alhambra, cuyas estanterías ocultan parte de las pinturas. Su estado de conservación, en general, es bastante aceptable.
20. Acerca de esta iglesia: ANTEQUERA GARCÍA, Marino. «Ya tenemos en Granada un bello templo de estilo moderno». *Ideal* (Granada), 21 de septiembre de 1961; GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arquitectura religiosa contemporánea en Granada. 1958-1978*. Memoria de licenciatura, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Granada, 1979, pp. 46-54.
21. GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arquitectura religiosa...*, pp. 40-45.
22. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Contestación...*, p. 16.

23. G. LADRÓN DE GUEVARA, José. «Manuel Maldonado, pintor infatigable». *Patria* (Granada), 29 de noviembre de 1964.
24. Viendo el retrato acabado, narra el padre Gracián que dijo la Santa al pintor: «Dios le perdone, hermano Juan, que después de haberme hecho padecer lo que Dios sabe, me ha sacado tan fea y legañosa». Está recogida la anécdota en: ANÓNIMO. *La España Teresiana*. Gante: Librería de A. Siffer, 1898, lámina I.
25. En Jaén, donde luego se fundará La Carolina.
26. «Esta mañana hemos venido a coger garbanzos... otro día los trillaremos. Es lindo manosear estas criaturas mudas, mejor que no ser manoseado de las vivas» (carta de 19 de agosto de 1591).
27. ANTEQUERA GARCÍA, Marino. «La restauración de la portada de la iglesia de Santo Domingo». *Ideal* (Granada), 26 de junio de 1966.
28. Obtiene el nombramiento el 31 de agosto de 1960.
29. En 1954 el pintor concurre por última vez a la exposición nacional de Bellas Artes, en Madrid, presentando estos retratos, el de Ignacio Soto hijo y el doble de sus hermanas Cristina y Valvanera.
30. XYR. «Manuel Maldonado...».
31. GALLEGO MORELL, Manuel. «Bello mosaico en una casa del arquitecto Zuazo». En: *Maldonado*. Ed. Tania FERNÁNDEZ DE TOLEDO. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987, pp. 135-136.
32. G. LADRÓN DE GUEVARA, José. «Manuel Maldonado...».
33. *Hechos de los Apóstoles* 1, 15-26.