

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS GANDOLFO-SEVILLA

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008 / TOMO XCI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 276-278 / AÑO 2008

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
GUILLERMINA NAVARRO PECO Diputada del Área de Cultura e Identidad	CARMEN MENA GARCÍA Universidad Pablo de Olavide
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Área de Cultura e Identidad. Servicio de Archivo y Publicaciones

Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)

Teléfono: 95 455.00.29. Fax: 95 455.00.50

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

ARTÍCULOS

PÁGS.

HISTORIA

- MARÍA ISABEL CINTAS GUILLÉN
Manuel de Brioude Pardo, médico, político, músico y teósofo (1885-1932) 11
- ANTONIO GONZÁLEZ POLVILLO
Política concejil y coyuntura adversa en la decadencia de una Villa del Aljarafe sevillano en el siglo XVII: el caso de Salteras, *Guarda y Collación* de Sevilla 49
- JOAQUÍN HERRERA DÁVILA
Apología sevillana del aceite de Aparicio 77
- JOAQUÍN HERRERA DÁVILA Y JOSÉ JOAQUÍN JADRAQUE SÁNCHEZ
El *Tractatus de curatione* (1606) de Juan de Sosa Sotomayor 93
- CONCHA LANGA NUÑO
La cultura en armas: una aproximación al teatro que se vio en la Sevilla de la Guerra Civil 131

LITERATURA

- JUAN MANUEL DAZA SOMOANO
Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina 157
- ROCÍO FERNÁNDEZ BERROCAL
La prosa de Juan Ramón Jiménez 169
- DANIEL PINEDA NOVO
Visión de los hermanos Cuevas 187
- RAFAEL ROBLAS CARIDE
Humor y literatura en la posguerra española: sobre un homenaje “póstumo” a Rafael Montesinos 207

ARTE

- RAFAEL CÓMEZ RAMOS
La Torre del Oro de Sevilla, revisitada 237
- MAGDALENA ILLÁN MARTÍN, LINA MALO LARA Y ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Noticias de platería sevillana. Plateros entre 1780 Y 1800 267
- PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Epistolario del organero José Antonio Morón (1780-1785) 289

ANA MARÍA MARÍN FIDALGO Más datos sobre el colegio de San Hermenegildo de Sevilla	303
ANTONIO MARTÍN PRADAS Sillería, facistol y órgano del coro de la Iglesia Parroquial de San Pedro de Sevilla	327
JUAN MANUEL MARTÍN ROBLES Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana (1956-1965) del escultor religioso José María Aguilar Collados	341
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones	359
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Treinta años de conservación de la lonja de mercaderes de Sevilla (1755-1784)	391
ROCÍO PLAZA ORELLANA El teatro de Ana Sciomeri en Sevilla durante el Trienio Constitucional	409
MANUEL ANTONIO RAMOS SUÁREZ Pedro Duque Cornejo y los ángeles lampararios de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla	429
MANUEL VARAS RIVERO El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII	441
RESEÑAS	
MENÉNDEZ ROBLES, MARÍA LUISA. <i>El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	460
RAYEGO GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. <i>Narraciones anecdóticas de don Francisco Rodríguez Marín</i> POR ANTONIO CASTRO DÍAZ	462
ESPINOSA, PEDRO. <i>Primera parte de Flores de Poetas Ilustres de España</i> POR ORIOL MIRÓ MARTÍ	467
HERNÁNDEZ, SALVADOR Y MAYO, JULIO. <i>Una nao de oro para Consolación de Utrera (1579)</i> POR CLARA MACÍAS SÁNCHEZ	473
SANTOS MÁRQUEZ, ANTONIO JOAQUÍN. <i>Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos</i> POR MARÍA JESÚS SANZ SERRANO	476
RAMOS SUÁREZ, MANUEL ANTONIO. <i>El Colegio de la Encarnación de Marchena. De la Compañía de Jesús al Colegio de Santa Isabel</i> POR JOSÉ JAIME GARCÍA BERNAL	478
ROMERO TALLAFIGO, MANUEL. <i>De libros, archivos y bibliotecas. Venturas y desventuras de la escritura</i> POR RAFAEL CÓMEZ RAMOS	480
GARCÍA DINI, ENCARNACIÓN. <i>Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)</i> POR MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MOSQUERA	482

Arte
~

Pintura virreinal americana en Sevilla. Contextos, historiografía y nuevas aportaciones



FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

RESUMEN: En el intercambio artístico que existió entre la metrópoli y el Nuevo Mundo, la pintura hispanoamericana tuvo un lugar secundario en relación a otro tipo de ajueres, resultado del “menosprecio” estético y de otras valoraciones hacia dichas muestras. En Sevilla, el protagonismo de la escuela barroca local y el desconocimiento hacia esta materia han impedido que se avance en el estudio de algunas manifestaciones artísticas confundiendo erróneamente sus facturas y autorías. Aunque la presencia de numerosas guadalupanas repartidas por toda la ciudad haya eclipsado la existencia de otros tipos iconográficos, este estudio pone de manifiesto que en dichas relaciones existieron también variantes de carácter devocional y profano traídas por indianos a modo de recuerdos y obsequios para familiares e instituciones.

PALABRAS CLAVE: Sevilla, pintura hispanoamericana, coleccionismo, historiografía, catálogo, mercado.

ABSTRACT: In artistic exchange that existed between the city and the New World, Latin-American painting had a secondary place in relation to other kind of trousseaus, a result of the aesthetic "underrating" and other assessments to said samples. In Seville, both the prominence of the local baroque school and the ignorance in this field have prevented from progress in the survey of some artistic demonstrations, confusing erroneously their bills and authorships. Although the presence of numerous "Guadalupanas" distributed all around the city have eclipsed the existence of other iconographic models, this survey shows that -in such relations-, variants of profane and devotional character existed, which were brought by "indianos" as souvenirs and gifts for families and institutions.

KEY WORDS: Seville, colonial paintings, collections, historiography, catalogue, auction.

La existencia de numerosos objetos artísticos de procedencia americana repartidos por la Península Ibérica evidencia el estrecho contacto cultural que existió entre ambos territorios durante los más de cuatro siglos de presencia española en las Indias. El origen de estos envíos procedentes de ultramar debe ser analizado tanto en función de los agentes indianos que lo propiciaron como en las intencionalidades perseguidas, ya fuesen de índole propagandística, piadosa o simplemente sentimental. La mayoría de estas piezas formarían parte del ajuar del tornaviaje, donde se incluían sobre todo artículos exóticos fabricados con valiosos materiales, que acababan convirtiéndose en

obsequios para familiares o en donaciones para algún recinto religioso.¹ Este “arte viajero”, como lo denominó García Sáiz, no se establecería dentro de los parámetros del comercio libre normalizado, sino que formaría parte de un acto piadoso y de ostentación del indiano frente a sus vecinos.² Alrededor de esta variedad, el género pictórico no ocupó un lugar preeminente, si se compara con el intercambio artístico existente con los virreinos italianos durante la misma época, ya que las escuelas americanas no gozaron del mismo afecto de la metrópoli, ni aún cuando éstas sucumbieron al academicismo dieciochesco. Tal y como refiere Ruiz Gomar, las representaciones pictóricas americanas no fueron “entendidas ni justipreciadas en el Viejo Mundo”, por lo que habría que cuestionar que su importación se hubiese fundamentado en el reconocimiento a los artistas autóctonos.³ De hecho, la mayoría de los envíos registrados en el Archivo de Indias omite la nómina de pintores, sobre todo cuando se trata de un cargamento notable, como es el caso de las cuantiosas “caxas con láminas de Nuestra Señora de Guadalupe de México”. Si algún valor se dio a los cuadros traídos desde la Nueva España o de las diferentes provincias del virreinato del Perú, se debió principalmente a su contenido o al soporte en que estaban realizados. En la mayoría de estos predominaba el sentido devocional de los iconos representados, siempre asociados con leyendas aparicionistas o propiedades taumatúrgicas, mientras que un menor número de obras contenían descripciones del paisaje, escenas de la vida cotidiana o narraciones alegóricas, que el viajero traía a su tierra de origen a modo de “souvenir”. Solamente las pinturas de castas, tan reclamadas por la sociedad ilustrada, alcanzarían un éxito igualable a los lienzos de temática religiosa, encontrándose documentadas la mayoría de estas series fuera de las fronteras americanas.⁴

Tras los convulsos períodos independentistas y la crisis colonial decimonónica, no sería hasta la segunda mitad del siglo XX cuando realmente se tuviera conciencia de este patrimonio y se iniciasen algunos estudios destinados a la catalogación de pinturas virreinales como parte de otras donaciones indianas repartidas por toda la geogra-

1. Acerca del alcance de este fenómeno véase el completo estudio sobre el linaje de mercaderes onubense de los Rivero en PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2005): *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Diputación de Huelva.

2. GARCÍA SÁIZ, Concepción: “Arte viajero. De objeto de consumo a pieza de colección”, en catálogo de la exposición España y América. *Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de Contratación 1503-2003*, Sevilla, 2003, pp.203-208. Otro estudio de la misma autora que relata de forma historiada la circulación de estas piezas por un indiano desde sus talleres hasta sus lugares de recepción en “Itinerario virreinal”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm.2, 2006, pp. 168-181.

3. RUIZ GOMAR, Rogelio: “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII”, en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España I*, Azabache, México, 1994, pp. 215. Es de suponer que el indiano sí se familiarizase con los talleres locales, sabiendo acudir, según el valor del encargo, a los intérpretes más afamados, tales como Correa, Cabrera o Páez, para que así éste tuviese cierta categoría artística al traerlo a sus lugares de origen.

4. Véase el primer estudio específico sobre el tema en GARCÍA SÁIZ, Concepción (1989): *La pintura de castas. Un género pictórico americano*, Olivetti, Madrid.

ña nacional.⁵ Sin embargo, la verdadera labor de profundización científica en este género ha sido posible gracias a las numerosas aportaciones de García Sáiz, algunas de trascendencia internacional acerca del coleccionismo hispanoamericano en España.⁶ Con motivo de la Exposición Universal de 1992 la muestra del pabellón de la Santa Sede ofreció al público un variado repertorio de imágenes hispanoamericanas para enfatizar el papel cultural y evangelizador de la Iglesia al otro lado del Atlántico.⁷ Aunque sin duda alguna, la verdadera apuesta historiográfica española sobre el estudio de estas manifestaciones, teniendo en cuenta muchas piezas presentes en los acervos peninsulares, llegó con las exposiciones conmemorativas de los centenarios de Carlos V y Felipe II, donde se ofreció una renovada visión de conjunto en torno a diferentes enfoques de la cultura virreinal.⁸ Recientemente, Barea se ha encargado de sistematizar dichos hallazgos para aportar una perspectiva generalizada acerca de la presencia de la pintura novohispana, principalmente en los legados a instituciones religiosas.⁹

Sevilla, como cabecera del comercio transatlántico durante los siglos XVI y XVII se convirtió en receptora de la mayoría de estas obras, incluso en la época de decadencia de la ciudad tras la pérdida del monopolio comercial, cuando llegarían a través de donaciones particulares y en el ajuar de muchos emigrados procedentes de las Indias. Desgraciadamente, los primeros viajeros e historiadores ilustrados no se percataron de la existencia de estos lienzos, en la mayoría de los casos confundidos por sus similitudes estéticas con otros de las escuelas locales, siendo únicamente las imágenes de

5. Cítense entre otros LÓPEZ Y JIMÉNEZ, José Crisanto: "Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm.32, México, 1963, pp. 59-65; URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "Pintura mejicana en Castilla", *Miscelánea de arte. Homenaje a don Diego Angulo*, CSIC, Madrid, 1982, pp. 35-53; CLAVIJO GARCÍA, Agustín: "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, tomo II, CSIC, Sevilla, 1985; VV.AA.: Catálogo de la exposición *Arte americanista en Castilla y León*, Valladolid, 1992; VV.AA.: Catálogo de la exposición *Arte Hispanoamericano en Canarias*, La Laguna-Santa Cruz, 1992; VV.AA.: *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, 1992.

6. Entre su bibliografía cabe destacar GARCÍA SÁIZ, Concepción (1980): *La pintura colonial en el Museo de América*, 2 vols., Patronato Nacional de Museos, Madrid; "Arte colonial mexicano en España" y "Pintura mexicana en España", *Tesoro de México en España. Artes de México*, núm.22, 1993-1994; "El coleccionismo en España", en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España II*, México, 1994, pp. 301-306; así como numerosos artículos científicos, aportaciones a catálogos y congresos especializados en la materia.

7. VV.AA.: Catálogo de la exposición *La Iglesia en América: Evangelización y Cultura*, Pabellón de la Santa Sede, Sevilla, 1992.

8. Este volumen es de imprescindible referencia, además del interés de sus estudios, para profundizar en el contexto de muchas piezas anteriormente inventariadas por otros autores. VV.AA.: Catálogo de la exposición *Los siglos de oro de los virreinos americanos*, SEACEX, Madrid, 1999.

9. BAREA AZCÓN, Patricia: "Los legados de pintura novohispana a instituciones religiosas españolas", *Tiempos de América*, núm.13, Universitat Jaume I, Castellón, 2006, pp.29-40; "Localización de pinturas novohispanas en España", *Revista complutense de historia de América*, núm.32, Madrid, 2006, pp. 251-268; "Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento", *Anuario de estudios americanos*, vol. LIV, núm.2, Sevilla, 2007, pp.171-208.

la Virgen de Guadalupe de México las que recabaron algún tipo de atención. La Exposición Iberoamericana de 1929 serviría para que la ciudad abriera sus puertas a un nuevo público de “turistas”, curiosos y especialistas capaces de reconocer en algunos de estos objetos su factura extraordinaria y el valor que tenía dicha procedencia. Este paulatino resurgimiento del interés por lo “colonial” mostró su cara más perjudicial al abrir el camino a la especulación y al mercado del arte que desde mediados del siglo XX hasta la actualidad son los causantes, frente a la ignorancia de muchos propietarios particulares, de la pérdida de numerosos objetos virreinales en la ciudad. De esta manera, estos inician un nuevo tornaviaje, no a bordo de la flota de Indias, sino esta vez de vuelta hacia sus lugares de origen en manos de acaudalados coleccionistas americanos.¹⁰

ICONOGRAFÍA DEVOCIONAL. UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

En su *Historia de Nuestra Señora Guadalupe de México* el padre Florencia hablaba de la rápida difusión alcanzada por la efigie mariana en la metrópoli, afirmando que “en Cádiz, en Sevilla, en Madrid, y en todas partes de Católicos que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada, tan aplaudida esta Santa Imagen, que apenas hay casa donde no la tengan”.¹¹ De esta información, que a simple vista pudiera parecer exagerada, son prueba suficiente los cientos de lienzos de la guadalupana repartidos por toda la ciudad, compilados, como se reseñará posteriormente, a mediados del siglo pasado por el historiador local González Moreno. Sin embargo, sería interesante destacar algunas notas documentales que pusieran de relieve el valor adquirido por estos iconos milagrosos y su funcionalidad dentro de las dinámicas sociales de la época. En primer lugar, gracias a la publicación de una serie de inventarios artísticos, ya citados por otros investigadores, puede comprobarse cómo la presencia de esta imágenes era casi obligatoria en la galerías pictóricas de destacados personajes, que bien las encargaban previamente a algún vecino que partía a las Indias, las adquirían en el mercado artístico o las recibían como regalo o herencia de algún antepasado. Así, en el estudio de Sanz y Dabrio, no solo existe constancia de este fenómeno a principios del siglo XVIII, sino que se observa la variedad de diseños existentes, desde el mismo soporte, señalando el lienzo al tratar de cuadro y en lámina o laminata para hablar de cobre o estampas, hasta la manera en que se encontraban enmar-

10. “Quizás no abundan en las subastas y porque son el legado de una civilización marcada por el cruce de culturas y de su mestizaje, las piezas de arte colonial son sumamente valoradas hoy en un mercado, que se las llevan, en su mayoría, rumbo a México”. MARTÍNEZ, Olga: “Arte colonial. Viaje de ida y vuelta al Nuevo Mundo”, *Siglo XXI. Subastas*, año 9, núm. 89, Madrid, 2007, pp. 72-76.

11. FLORENCIA, Francisco de (1688): *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe de México*: En la imprenta de Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera, México, p.181.

cados.¹² En la relación de don Domingo de Urbizu, caballero de la orden de Calatrava, miembro del Consejo Real de Hacienda, Alguacil mayor de la Casa de la Contratación, aparece “un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de Mejico con sus apariciones, sin molduras”, en la de Alejandro Carlos de Litch “una laminita de Nuestra Señora de Guadalupe, de una tercia de alto, con moldura de carey y los perfiles de marfil”; de don Juan de Soto Nogueras “una lámina de Nuestra Señora de Guadalupe de México sobre cobre, con moldura dorada, de tres cuartas de alto y siete cuartas de ancho”; y en la de doña Raphaela de la Vega Celis “un lienzo de Nuestra Señora de Guadalupe de Indias de a más de dos varas con marco grande dorado y azul, bien tratado”.¹³ Del mismo modo, a finales de dicha centuria, y a través de la publicación de Falcón del testamento del I marqués de Loreto fechado en octubre de 1772, se mencionan tasados por el pintor Lorenzo Quirós dos modelos de extraordinaria factura entre sus bienes: “un cuadro de la Virgen de Guadalupe, de dos varas de alto y cinco cuartas de ancho, con moldura dorada y campo de concha, en ciento y veinte reales” y otro “cuadro de la Virgen de Méjico, de tres cuartas de alto y media vara de ancho, con marco embutido en nácar, en treinta reales”.¹⁴

Sin duda alguna la feligresía popular, principalmente los devotos que regresaban de las Indias, fue la encargada de arraigar el culto a la guadalupana, no solo con el envío de las imágenes, sino costeando la impresión de estampas, como las realizadas por el célebre Matías de Arteaga para la tercera edición del volumen apologético del erudito mexicano Becerra Tanco en 1685, o donando sus lienzos a diferentes recintos religiosos para que allí fuesen venerados.¹⁵ Sobre este fenómeno aparece en las *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín* de Montero de Espinosa, cómo en la capilla del Nacimiento “se colocó en 1724 a nuestra señora de Guadalupe, siendo su patrono el veinticuatro don Juan Bautista Cavaleri”.¹⁶ También gracias al estudio de Cano sobre la clausura de San José del Carmen, se conoce la entrega que hizo el 3 noviembre de 1804 doña Ana White de un “quadro de la Imagen de N. Sra. de

12. SANZ SERRANO, M^a Jesús y DABRIO, Teresa: “Inventarios artísticos sevillanos del siglo XVII. Relación de obras artísticas”, *Archivo hispalense*, núm. 176, Diputación de Sevilla, 1974. pp. 89-150.

13. En los inventarios no son las guadalupanas las únicas piezas de origen americano, pues se habla de otras de diversa índole como “muebles de mechoacan” o “Cristos de caña”.

14. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “El patrimonio artístico del I marqués de Loreto (1687-1772) y de la familia del Cam po”, *Laboratorio de Arte*, núm.19, Universidad de Sevilla, 2006, p.298.

15. BECERRA TANCO, Luis: *Felicidad de México en el principio y milagroso origen...* Con licencia: En Sevilla. Por Thomas López de Haro. Año de 1685. La edición impresa por Tomas López de Haro fue la tercera que se hizo tras las dos ediciones mexicanas de 1666 y 1675. El primer investigador que se percató de la existencia de dichas estampas será Jaime Cuadriello en su *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Patrimonio cultural de Occidente, México, 1989. Para un estudio más detallado de las mismas véase CUADRIELLO, Jaime: “Visiones de Guadalupe”, *Artes de México*, núm. 29, México, 1995, p. 27.

16. MONTERO DE ESPINOSA, José (1817): *Antigüedades del Convento Casa Grande de San Agustín de Sevilla*, Sevilla, p.132.

Guadalupe, con Moldura dorada”, imagen de la que posteriormente se tratará por el reciente hallazgo de la firma de Juan Correa.¹⁷ En último lugar, existieron casos relacionados con parroquias, oratorios privados y cofradías, como el que remite Moreno del archivo de la Hermandad de los Negros en el que en 1798, doña María Josefa Roldán “hizo donación a la hermandad de una pintura grande de una Señora de Guadalupe con cargo de que a su fallecimiento le asista según lo tiene de costumbre con los Hermanos y bienhechores”.¹⁸

Aunque no solamente la Virgen de Guadalupe fue la protagonista en la introducción de nuevos cultos americanos dentro del devocionario de la ciudad, entre cuyos responsables habría que destacar a los frailes de las distintas órdenes que veneraban en sus casas americanas dichos iconos y que a su vuelta traían una reproducción para que aquí también fuesen reconocidos.¹⁹ En este sentido, se encuentra en la iglesia de San Alberto, sede de la congregación del Oratorio de San Felipe Neri, un cuadro que representa a la Virgen de Chiquinquirá, iconografía surgida en Colombia a mediados del siglo XVI tras la restauración milagrosa de un lienzo y que representa a la Virgen bajo la advocación del Rosario acompañada a ambos lados por San Andrés y San Antonio [FIG.1].²⁰ El mal estado de conservación del mismo no impide que pueda relacionarse claramente su factura con la escuela barroca sevillana del último cuarto del siglo XVII, cercana al estilo de Francisco Meneses Osorio y Juan Simón Gutiérrez. Este hecho no es de extrañar, pues ante la falta de reconocidos artistas en las provincias del Perú y como solución más económica, el devoto prefería traer o enviar las estampas para que fuese copiado el icono original por un artista local y finalmente colocado el cuadro en el lugar de la donación.²¹ Siguiendo este cauce han sido recientemente documentados por García Torralbo y Dobado Fernández, al atribuir al pincel del afamado Domingo Martínez, los lienzos de la Virgen de Chiquinquirá y de la Virgen de los Remedios existentes en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas de Baeza, adonde un devoto dejó las mandas y probablemente los modelos para que fuesen lle-

17. Archivo del convento de San José del Carmen, Carpeta de donaciones, foja suelta. Cit. por CANO NAVAS, M^a Luisa (1984): *El Convento de San José del Carmen de Sevilla: estudio histórico-artístico*, Universidad de Sevilla, pp. 144-145.

18. Aunque en su origen formó parte de un altar particular, actualmente se encuentra colgada en el muro de la Epístola de la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles. MORENO NAVARRO, Isidoro (1997): *La anti-gua hermandad de los Negros de Sevilla. Etnicidad, Poder y Sociedad en 600 años de historia*, Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, p.239

19. Véase un enfoque histórico de este tema en MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Cultos y devociones americanas en la religiosidad andaluza de los siglos XVII y XVIII”, en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Antequera, 2007. (en prensa)

20. MARTÍNEZ ALCALDE, Juan (1997): *Sevilla Mariana. Repertorio iconográfico*, Guadalquivir, Sevilla, p.133. Cit. por MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José (2004): *El Oratorio de San Neri de Sevilla. Historia y patrimonio artístico*, Cajasur, Sevilla, p.534.

21. Sírvanse algunos modelos grabados, aunque dieciochescos, publicados por GIRALDO JARAMILLO, Gabriel (1959): *El grabado en Colombia*, ABC, Bogotá, pp. 178-179

vados al óleo en sendos altares colaterales.²² También proliferó la devoción al arcángel San Miguel, cuya leyenda aparicionista al indio Diego Lázaro fue escrita por el citado Padre Florencia e impresa en Sevilla con un grabado que reproducía de forma un tanto “occidental” al original venerado en México.²³ De esta efigie se custodia en el convento de Santa Paula una pintura novohispana sobre cuero, de pequeño formato, donde aparece San Miguel, vestido con coraza y yelmo con penacho, de pie sobre una nube de querubines. Por último, habría que añadir al repertorio de grabados de imágenes realizados en Sevilla, como eco del fervor de aquellas tierras, el de la Virgen Peregrina de Quito, que costearía una acaudalada devota de la talla original. La estampa titulada *Copia de la Milagrosa Imagen de María Santísima de la Merced, la Peregrina de Quito, que se venera en su Convento de Padres Mercedarios Descalzos de la Ciudad de Cádiz* fue impresa en la casa sevillana de Diego de San Román y Codina en 1768.²⁴

Curiosamente, la península no solo fue receptora de modelos autóctonos realizados por pintores americanos, principalmente la Virgen de Guadalupe, sino que también estos se encargaron de transformar iconos y devociones metropolitanas, principalmente originarias de Andalucía, formando parte estos objetos de culto del ajuar de aquellos que regresaban a sus tierras tras la estancia americana. La fama que adquirieron las esculturas de pequeños “Niños Jesús” de estética montañesina en ambos virreynatos, hechos en un primer momento de plomo, haría que se convirtieran en objetos de rápida veneración.²⁵ Prueba de este alcance es el cuadro del Niño Jesús bendiciendo, con incrustaciones de pedrería, relacionado con la escuela peruana, perteneciente a la hermandad de Montserrat.²⁶ La imagen se presenta como una respuesta devocional al culto que habían alcanzado estas tallas en toda América, que como indica Sosa “fueron encargadas con frecuencia a imagineros hispalenses”, pues su pequeño formato y bajo

22. GARCÍA TORRALBO, María del Carmen y DOBADO FERNÁNDEZ, Juan (2004): *Historia y patrimonio artístico de las Carmelitas Descalzas*, Baeza, pp.254-256.

23. FLORENCIA, Francisco de (1688): *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel...* En Sevilla; en la Imprenta de las Siete Revuelta.

24. En Cádiz se realizó una copia de la original que llegó hasta allí hacia 1760 en peregrinaje durante la campaña de limosnas de los mercedarios quiteños para erigir un nuevo templo. Extrañamente no se conoce ningún lienzo sacado de modelo por algún artista local CARRETE PARRONDO, J., “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada”, en *Summa Artis*, vol. XXXI, Madrid, 1982, pp. 412-413.

25. López Martínez (1928) aporta entre otros el envío de cincuenta “Niños” de plomo en la flota de 1610 y el acuerdo entre el escultor Leonardo Jorge y el pintor Juan Mejías de Torres en 1637 por el que el primero daba al segundo dos tallas del Niño Jesús que debía policromar, dotar de peanas, encajonar y embarcar en la nao que debía a Nueva España en 1637, para que allí fuesen vendidas al mejor precio posible. Cit.por MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: “Notas sobre el comercio artístico entre España y América”, en SAZATORNIL RUIZ, Luis (ed.): *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe*, Trea, Gijón, 2007, pp.67-88.

26. RAMOS SOSA, Rafael: “Niño Jesús bendiciendo”, en Catálogo de la exposición *Signos de Evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla, 1999, p.218-219. La obra supuso uno de los hallazgos inéditos con motivo de dicha muestra.

coste las hacían fácilmente transportable. La composición recoge la tipología de trampantojo a lo divino, pues el icono aparece en su contexto original, colocado sobre una peana tallada con dos jarrones florales y enmarcado por un cortinaje bordado. El objetivo de estas pinturas era trasladar al fiel lo más directamente posible al espacio sagrado donde se encontraba la imagen, para de esta forma recrear el ambiente espiritual, y al transportarlas hacer más evidente el contacto con la realidad americana.

Sin embargo, la devoción peninsular, en este caso sevillana, que adquirió un mayor arraigo en todo el continente americano durante el siglo XVIII fue la relativa a la Divina Pastora. La leyenda aparicionista del origen de la imagen a través del sueño de fray Isidoro de Sevilla fue predicada rápidamente por los religiosos capuchinos que acudían a las misiones americanas, en especial a las fundadas en la provincia de Venezuela. Fue tal el grado de fervor que alcanzó esta nueva iconografía mariana que su propio inventor referiría en uno de sus célebres sermones: “En otras remotísimas partes de las Indias, así de Tierra Firme como Nueva España, hay innumerables estampas y muchas pinturas de la Divina Pastora, oyendoles cantar por sus calles y plazas, como me lo han asegurado personas fidedignas, las mismas coplas que en Sevilla se le cantan. Y esto todo en el corto espacio que media desde el año 1704 hasta el año 1720 que es una maravilla que en tanto corto tiempo haya crecido tanto y tanto aumentando esta utilísima devoción bendita sea mil veces pastora soberana”.²⁷ No solo los frailes y fieles peninsulares llevaron numerosos lienzos y estampas de la imagen mariana, sino que también se recibieron otros ejemplares realizados por los más célebres artistas americanos, rápidamente familiarizados con el icono e impulsores de la pareja conformada por ésta y el Buen Pastor. En la exposición celebrada en 1981 sobre la figura de Alonso Miguel de Tovar se mostraron por primera vez dos lienzos mexicanos pertenecientes a la colección del convento de Padres Capuchinos de Sevilla.²⁸ Ambos se encuentran firmados por Pedro López Calderón en 1723 y por José de Páez en el segundo tercio del siglo XVIII. La primera de ellas se considera una de las más antiguas imágenes realizadas en el Nuevo Mundo y presenta, dentro de un esquema arcaico y fiel al original, una cartela donde el cardenal Arias, arzobispo de Sevilla, concedía cien días de indulgencias “a todo fiel cristiano que rece un ave maria delante de esta SSma. Ymagen”. Sin duda alguna, el auténtico creador del prototipo de las “Divinas Pastoras” realizadas en México fue Miguel Cabrera, que dotó a la imagen del cromatismo y los detalles típicos de la pintura novohispana.²⁹ Del principal discípulo

27. SEVILLA, fray Isidoro de (1723): *La fuente de todas las pastoras, primera pastora del mundo (...)*: en Sevilla, por Francisco Sánchez Reciente, p.43.

28. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (1981): *Catálogo de la exposición antológica sobre el Pintor Alonso Miguel de Tovar y la Divina Pastora*, Huelva.

29. Véanse entre otras las apreciaciones de CUADRIELLO, Jaime: “Divina Pastora”, en *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España II*, INBA-IE, México, 1999, pp. 67-69. Otro lienzo perteneciente a la misma institución puede verse en el tomo II (2004) de la misma serie, pp. 144-148.

de éste, José de Páez, se conserva en el museo de los Capuchinos un magnífico lienzo de gran formato, donde resaltan la ingenuidad en el trato de la figura de la Virgen y de los ángeles que la acompañan, así como un contundente jardín rebosante de flores recreando el Paraíso Terrenal [FIG. 2]. La maestría de Páez en las realizaciones de este icono queda demostrada en la multitud de ejemplares procedentes de su taller, destacando uno idéntico al modelo anterior en el Museo Virreinal de Acolman en México y otros en el Museo de América de Madrid, donde dos alegorías de la orden carmelita acompañan a la Divina Pastora y al Buen Pastor.³⁰

ENTRE EL OLVIDO Y LA DECADENCIA COLONIAL

El traslado de la Casa de Contratación a Cádiz (1717) y la aprobación del Reglamento de Libre Comercio (1778), impulsado por el malagueño José de Gálvez, ministro plenipotenciario de Indias bajo el gobierno de Carlos III, haría que ambas ciudades se enriquecieran considerablemente de las relaciones culturales con las tierras americanas. Al igual que en la capital hispalense a estas ciudades llegaron pinturas mediante donaciones de los cargadores portuarios o religiosos y también como regalos para familiares y destacados funcionarios.³¹ Tres de las muestras más relevantes de este intercambio artístico son los lienzos de la Inmaculada Apocalíptica y la Virgen del Rosario, firmados por Miguel Cabrera en 1760 y 1765 respectivamente, que se encuentran en la catedral nueva de Cádiz, y la serie de la vida de la Virgen de Juan Correa y el Mudo Arellano, que procedente de la parroquia de San Pedro de Antequera, donde la legaron los condes del Colchado, se puede contemplar en el museo de dicha localidad.³² En esta ciudad, una de las más prósperas del siglo XVIII en Andalucía, se conservan bastantes lienzos americanos, a parte de las referidas guadalupanas que seguirán estando presente en iglesias y palacios, como el de la Virgen del Consuelo de la iglesia del convento de Belén fechado en 1775 o los de Nuestra Señora de los

30. GARCÍA SÁIZ, Concepción: "Obras de José de Páez en el Museo de América de Madrid", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 308, AECI, Madrid, 1976, p.69.

31. Un ejemplo de ello queda recogido en una carta del almirante Ulloa al virrey Bucarelli con fecha 17 de julio de 1778 donde le da cuenta de haber recibido "otra laminita de N^o S^a de Guadalupe con medias cañas" para su sobrina, hija del gobernador de Cádiz y conde de Gerena, don Nicolás Bucareli. DÍAZ-TRECHUELO SPÍNOLA, M^a Lourdes: "Antonio María Bucareli y Ursúa. Virrey de Nueva España", en *Los virreyes de Nueva España en tiempos de Carlos III*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1967, p. 656. También Solano recogería por otra misiva que Ulloa fue el encargado de llevar de parte del virrey a la condesa de Gerena una "serie de Castas de gentes del Reino". SOLANO, Francisco (1979): *Antonio de Ulloa y la Nueva España*, p. 370.

32. ANTÓN SOLÉ, Pablo: "Miguel Cabrera en la catedral de Cádiz", *Goya: Revista de Arte*, nº244, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1995, pp. 194-197.

Los primeros datos sobre su procedencia de esta serie fueron dados por ROMERO BENÍTEZ, Jesús (1981): *Guía artística de Antequera*, pp. 44-45. También ha sido estudiada por VICTORIA, José G. Y VARGASLUGO, Elisa (1985): *Juan Correa. Su vida y obra*, vol. 2.1., UNAM, México, pp. 76-77; VV.AA.: Catálogo de la exposición *Tota Pulcra. El arte de la Iglesia en Málaga*, Málaga, 2004, pp. 86-87, 202-203.

Remedios y el Cristo con la cruz a cuestas de Antonio de Torres en el convento de Carmelitas Descalzas.³³ También, en diferentes ciudades gaditanas se han ido localizando otras pinturas, resultado de la estrecha vinculación atlántica de esta zona costera con el Nuevo Mundo. En Sanlúcar de Barrameda se conserva una Virgen de la Ternura de escuela cuzqueña en la iglesia de Santo Domingo y un curioso cuadro de factura poblana con la iconografía de la “Ierarchaia Angelorum” en la de San Nicolás, en Jerez de la Frontera la iglesia de San Lucas custodia una pintura con la Virgen de Altagracia, cuya inscripción señala “N^a SEÑORA DE ALTAGRACIA QUE SE VENERA EN EL LUGAR DE AGÜEY EN LA ISLA DE SANTO DOMINGO”, y finalmente en la ermita de la Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera, dos lienzos con San José y el Niño y San Juan Bautista firmados por Juan Correa.³⁴

En 1776, en su *Viage de España*, Antonio Ponz no reparará en la existencia de pinturas y objetos americanos repartidos tanto en recintos religiosos como en colecciones particulares sevillanas.³⁵ Sin embargo, gracias a la correspondencia entre Ponz y el conde del Águila publicada por Carriazo se tiene constancia del interés de este erudito por los documentos referentes a la historia de la conquista y gobierno de las Indias: “Me han informado que ay en la Librería del Cabildo de Sevilla muchos papeles originales de Cortez y otros relativos a la conquista de la América: otros me dicen que estos papeles se llevaron a Cádiz y que estan depositados en la Casa de Contratación. Tambien me aseguran que en la Librería de Sevilla ay un manuscrito de Acosta escrito por los años de 1521 dando una descripción de la América; y otros manuscritos de las expediciones de Vasco Nuñez de Bilbao [sic] en Panamá por esos años. Igualmente me informan de un manuscrito en folio intitulado la Historia del Cura de los Palacios escrito por un amigo de Colón dando una narración de sus varias pretensiones desde el año 1478 a 1511 y se halla en manos de los literatos de Sevilla”.³⁶

33. En el lienzo, del que existe una copia idéntica en la iglesia de San Zoilo, aparece la Dolorosa arrodillada y rodeada de cartelas con los pasajes de la Pasión y guirnaldas florales. ROMERO BENÍTEZ, Jesús (1981): Op. cit. pp. 67-68. Del icono de Nuestra Señora de los Remedios devoción muy venerada en el Santuario de Santa María de la Redonda de México, se conserva otro con similares características en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, y uno firmado por Nicolás Rodríguez Juárez en la parroquia de San Pedro de Córdoba. CLAVIJO, Agustín (1985): Op. cit. pp. 97-99.

34. GÓMEZ DÍAZ-FRANZÓN, Ana M^a (2003): *Guía histórica artística de Sanlúcar*, A.S.E.H.A., Sanlúcar de Barrameda, 3^a ed., pp. 182, 193; ROMERO DE TORRES, Enrique (1934): *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz (1908-1909)*, Madrid. El autor cofunde el apellido de Correa con el de “Conca”. Según reza una inscripción fueron donados a la citada ermita “A DEBOSION DE D. JUAN DE VARGAS GONZALES, Y DE DOÑA ANGELA PARIS RAMIRES SV MUGER, AÑO DE 1685”, apareciendo en la parte inferior la firma “Juan Corre Ft Mexco año 1684”. Cit. por QUILES, Fernando: “Sevilla, lugar de encuentro artístico entre la Vieja y la Nueva España”, en *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México. Siglos XVI-XVIII*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2006, p. 222.

35. PONZ, Antonio (1786): *Viage de España (...)*, tomo IX, Madrid.

36. CARRIAZO, Juan de Mata: “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. V, 1929, p. 179.

La invasión de las tropas napoleónicas supuso entre otros desastres el expolio del patrimonio artístico peninsular. La consideración hacia los artistas de la escuela barroca sevillana, principalmente Murillo, conllevó el desmantelamiento de numerosos programas iconográficos con destino a la Galería Imperial de París. Gracias a la relación de los cuadros sustraídos para el gobierno intruso por el Mariscal Soult se conocen las piezas que fueron clasificadas en los depósitos temporales del Real Alcázar de Sevilla. En esta relación destacarían los artistas locales sobre otros anónimos y de escuelas extranjeras donde no tendría cabida ningún artífice americano u otro lienzo con una iconografía propia de aquel territorio.³⁷ A mediados del siglo XIX, tras las revueltas independentistas, las relaciones con el continente americano se habían roto completamente, por lo que el contacto cultural sufrió un considerable olvido. Esta pérdida provocó la desconsideración hacia todo lo colonial a favor de un rescate del pasado clásico y oriental propio de la Europa romántica, llegando el punto culminante de esta crisis con la pérdida en 1898 de las últimas posesiones en Cuba y Filipinas. Un dato curioso que contextualiza esta situación se refiere a la decoración de la residencia de los duques de Montpensier en Castilleja de la Cuesta (Sevilla), en cuyo solar según la leyenda murió el conquistador Hernán Cortés, donde no aparece ningún repertorio de pintura virreinal y ni siquiera una imagen de la Virgen de Guadalupe. Sin embargo, en el catálogo de recuerdos que se encontraban en la casa se enumeraban numerosas copias de retratos del ilustre extremeño y varias lienzos y litografías con vistas de lugares de México realizadas por artistas extranjeros como Blanchard.³⁸ El desconocimiento de la realidad virreinal americana había quedado reservado a los fondos del Archivo General de Indias, del que aparecerían las primeras investigaciones con motivo de la celebración del cuarto centenario de la conquista de América.

Las primeras descripciones que hacen numerosos eruditos sobre los monumentos, iglesias, conventos y galerías pictóricas sevillanas durante la segunda mitad del siglo XIX, no ofrecen ni una sola alusión a la existencia de algún objeto de procedencia hispanoamericana, ni extrañamente al icono guadalupano, que debía formar parte seguramente de la cotidianeidad religiosa del momento.³⁹ Únicamente, en el manuscrito titulado *Catálogo de los Cuadros de la Galería de Antonio y Aniceto Bravo*, escrito en 1837 el autor refiere que el lienzo de la Virgen de Guadalupe procedente de la colec-

37. GÓMEZ IMAZ, M. (1917): *Inventario de los Cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*, Sevilla.

38. *Catálogo de la colección de recuerdos que se encuentran en el palacio de SS.AA.RR. de Castilleja de la Cuesta donde falleció Hernán Cortés*, Sevilla, 1866. Un estudio detallado acerca de este patrimonio nobiliario en RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2005): *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

39. En este sentido cabría citar GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix (1844): *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos...*, Sevilla; RÍOS, José Amador de los (1844): *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos...*, Sevilla; GESTOSO Y PÉREZ, José (1899-1908): *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los...*, Sevilla.

ción Cavaleri “era de lo mejor que se ve en su clase, de más de dos varas de alta y una y media de ancho”.⁴⁰ En cambio, las noticias que permiten un acercamiento a los artistas de la escuela virreinal carecen de rigor científico y están inmersas en confusiones y equivocaciones. Por ejemplo, en su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, Gestoso comentaría acerca del pintor novohispano Antonio de Torres: “En un lienzo con la Virgen de Guadalupe, que está en la capilla del cementerio de San Sebastián, no en la iglesia sino en el patio principal de enterramientos, hay la firma Anttº, de Torres f 1724. Es obra endeble, y su autor manejaba mejor el género de flores que el de figuras, como puede apreciarse en dicha obra. Del mismo autor conozco otro lienzo más pequeño con la misma Virgen, fechado en 1754, que actualmente posee el Sr. D. Enrique Romero y Rojas, capellán de la iglesia de la Misericordia”.⁴¹ Posteriormente, esta equivocación ha conducido al error a algunos investigadores que han planteado una posible estancia de Torres en Sevilla, tanto por la ingente producción guadalupana existente como por estar firmado con este nombre un retrato de un religioso en la colegiata de Olivares en 1775.⁴² A pesar de que el propio Toussaint recalque en las pocas noticias biográficas sobre el autor, habría que desestimar dicho viaje en fechas tan tardías, pues aparte de no existir constancia documental se conoce su nacimiento en 1666 y la factura de sus obras autografiadas abarca hasta el segundo tercio del siglo XVIII.⁴³ Gestoso no solo llegó a plantear una intervención local en un icono sobradamente conocido como original americano, sino que de otros artista novohispano confundiría su identidad, como es el caso de Nicolás Rodríguez Juárez: “D. Elías Méndez, vecino de Mairena del Alcor, tiene un lienzo como de una vara de alto por tres cuartas de ancho, con la Magdalena penitente. En un rompimiento, vense dos ángeles con la cruz y otros símbolos de la Pasión. Está firmado “Nicolás Rodríguez Xuarez fac.” Sin año. A juzgar por sus caracteres artísticos puede atribuirse al siglo XVII. Es bueno de color, pero endeble de dibujo”.⁴⁴ El lienzo fue

40. *Catálogo de los Cuadros de la Galería de Antonio y Aniceto Bravo*, Sevilla, 1837, p. 107. Cit. por GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1991): Op. cit. p. 45.

41. GESTOSO Y PÉREZ, José (1900): *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, tomo II, Sevilla, ed. facs. 2001, Analecta Pamplona, p. 108. Actualmente el primer lienzo se encuentra a los pies de la parroquia de San Sebastián colgado en el muro del Evangelio.

42. VALDIVIESO, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*, Guadalquivir, p. 582; ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “Una nueva pintura del artista mejicano Antonio de Torres”, *Laboratorio de Arte*, núm. 20, Universidad de Sevilla, 2007, p. 274.

43. Al recoger la cita de Gestoso, Toussaint indica que debió transcribir mal la fecha de 1754 escrita en la guadalupana del propietario particular, pues resulta extraña en los datos tenidos sobre el artífice. TOUSSAINT, Manuel (ed.1973): *Pintura colonial en México*, UNAM, México, pp. 154-155. Como ocurriese en el caso de Cabrera, puede que el éxito mercantil alcanzado por su taller llevase a otros autores a “profanar” su firma en estos cuadros.

44. Id., tomo III, p. 387. Don Elías Méndez nació en 1863 en el seno de una acomodada familiar de Mairena del Alcor. Fue un ilustre ciudadano que se hizo célebre por su profundidad religiosidad y espíritu caritativo. A lo largo de toda su vida se dedicó a dar limosna y recoger pobres, empeñando hasta tal punto su patri-

donado a la parroquia mayor de Santa María de la Asunción junto a otras piezas de su oratorio particular, algunas de las cuales debió empeñar ante las cuantiosas deudas adquiridas por sus obras de caridad. Probablemente, el cuadro fue destruido el 19 de julio de 1936 durante el asalto que sufrió el templo, de cuyas lamentables pérdidas artísticas dejaron constancia Sancho Corbacho y Hernández Díaz.⁴⁵

Finalmente, en otros diccionarios de autores como el de Ceán Bermúdez, se repetiría el caso de Palomino en su *Parnaso Español*, donde habría pintores arraigados a Sevilla y relacionados con las Indias de los que directamente se obviaría su trayectoria, se confundiría su estancia de ultramar o simplemente ni se citarían.⁴⁶ Este sería el caso de Alonso Vázquez, de quien ni siquiera se mencionaría su ingente tarea en aquel virreinato como introductor de algunos prototipos iconográficos occidentales o del sevillano Sebastián López de Arteaga, embarcado a mediados del siglo XVII hacia Nueva España y precursor del naturalismo tenebrista en la escuela novohispana. Del que sí se tendrían noticias es de Mateo Pérez de Alesio, al que Ceán cuestionaría su paso por los territorios del Perú, recogiendo las crónicas del Padre Calancha en la que decía haber pintado “el arco toral de la iglesia de su convento en Lima”, concluyendo que “si este lienzo es de la mano de Alesio, le pintaría en Sevilla, donde se ejecutaban muchas obras para la América, pues no hay noticia de que haya pasado á aquel reyno, sino de que volvió (desde Sevilla) á Roma, donde falleció el año de 1600”.⁴⁷

REDESCUBRIMIENTO, MERCADO Y ESPECIALIZACIÓN

Transcurridos casi una década desde los apuntes biográficos de Gestoso y Ceán, doña Regla Manjón, condesa de Lebrija y principal coleccionista de antigüedades y objetos artísticos de la ciudad por aquel entonces, apuntaría en la descripción manuscrita que escribió sobre su casa palacio: “Entre ambos patios existe el precioso y original biombo que procede de mi antepasada doña Eduarda Gil de Ledesma, en cuya casa estuvo muchos años. Este biombo, graciosamente pintado sobre un rojo que parece laca, está coronado por una crestería dorada, tallada y calada, debajo de la cual campean, volando en variadas y graciosas actitudes, unos pájaros lindísimos, de vivos plumajes, que

monio que lo llevaron a vender todas sus haciendas y posesiones hasta el punto de tener que ser costeados su entierro por suscripción popular en 1929. Donó numerosos cuadros y objetos artísticos a la iglesia parroquial de Mairena, así como la desaparecida talla original de la Virgen de la Ancilla, titular de la Hermandad de la Veracruz. CUBERO MADROÑAL, Emilia: “Elías Méndez Carrión (1863-1929)”, en <http://www.mairena.com/Historia/Historia.html>

45. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio (1937): *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Imprenta de la Gaviria, Sevilla, pp.146-152.

46. PALOMINO, Antonio (1708-1724): *Vidas*, edición de Nina Ayala, Madrid, 1986; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, tomo IV, Akal, Madrid, ed. 2001, pp. 76-78.

47. Id., p. 76-77.

según me dicen son el Quetzal, pájaro sagrado de Méjico. Debajo se ven, divididos en dos zonas, edificios que aún en Méjico subsisten, y asuntos completamente propios del país representados por infinitas personas debidamente clasificadas (...). Todas estas vistas y personas, y algunas más, están perfectamente pintadas y caracterizadas, y con mucha gracia desenvueltas, acreditando al pintor. Este biombo, además del interés que encierra, es sumamente decorativo y lindísimo”.⁴⁸ En las notas de la ilustre dama se percibe un cierto conocimiento y aprecio de la realidad descrita, de la cual y como afirma ella misma se había asesorado previamente. El primer investigador encargado de estudiar dicha pieza fue Marco Dorta, quien consciente de su incalculable valor artístico dedicó un extenso análisis sobre su originalidad y las particularidades iconográficas que contenía.⁴⁹ Debieron transcurrir quince años hasta que durante una visita a la casa de los entonces propietarios, los condes de Bustillos, el historiador mexicano Salvador Moreno, aparte de apreciar la pieza anterior en el umbral de la entrada, descubriera sorprendentemente otro biombo idéntico, del que según su dueño en carta dirigida el 16 de noviembre de 1957 le aseguraba “no haber escrito nadie”, pues su tía, la célebre condesa de Lebrija lo tenía en una habitación con objetos no clasificados. La disposición de las vistas de las calzadas de México en seis tablas sobre un fondo de laca roja sería idéntica al primer ejemplar.⁵⁰ Las últimas referencias sobre estos objetos en su contexto original la harían en los años setenta Castelló y Martínez en su estudio sobre este género de mobiliario, adelantando que los dos biombos llegaron a Sevilla a través de un gobernador de Filipinas que los compró de vuelta a su paso por México, sin saber de qué forma pasaron a Roberto Mergelina quien a su muerte dejó sus bienes en subasta para la beneficencia, comprándolos doña Eduarda Gil de Ledesma, la antepasada referida por la condesa.⁵¹ En esta descripción las autoras mexicanas no mencionan la vinculación de la condesa de Lebrija con una familia de ilustres cargadores y relevantes funcionarios de ultramar asentados en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, de donde con toda probabilidad y aportando una hipótesis distinta a la anterior debieron ser trasladados a la residencia sevillana.⁵²

48. ARMERO MANJÓN, Pedro: “Descripción de la casa de Sevilla, calle Cuna nº18, que dejó escrita su dueña y señora doña Regla Manjón y Mergelina”, en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría por el Excmo. Sr. D. Pedro Armero Manjón (...)*, Sevilla, 1947, p. 7.

49. MARCO DORTA, Enrique: “Un biombo mexicano del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo XVII, Madrid, 1944, pp. 70-76.

50. MORENO, Salvador: “Un biombo mexicano del siglo XVIII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VII, núm. 28, México, 1959, pp. 29-31.

51. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, María Josefa (1970): *Biombos mexicanos*, INAH, México, p. 86.

52. Prueba de ello es el retrato un pariente conservado en una de las galerías del museo donde reza: “DN. FRANCO. MAXON DEL CONSEJO DE SU Magestad CAVALLERO DEL ORDEN DE CALATRAVA. PRESIDENTE DE LA RL. AUDA. Y CASA DE CONTRATON. A LAS INDS. Sobre esta vinculación véase también el estudio de la residencia familiar de la condesa: ARMERO MANJÓN, Pedro (1964): *La casa de Moreda en Sanlúcar de Barrameda, 1569-1963*, Jerez Industrial.

Desgraciadamente, ambos biombos fueron vendidos por la familia a un coleccionista mexicano, no sin previamente haber permitido que de estos hubiese costado una copia una de las anteriores investigadoras, que seguramente al mostrarlo a su regreso levantó el interés por su adquisición.⁵³ Además de estas piezas, la colección posee otra serie de objetos de procedencia americana, entre los que se encuentran otros dos biombos de tres hojas pintados en rojo con similares características [FIG. 4]. En este caso se reparten a lo largo de dos franjas una serie de elegantes personajes, ataviados a la moda francesa, paseando y en actitudes ociosas, sobre un paisaje con ruinas clásicas cargado de cierto bucolismo. Al igual que en los casos anteriores, ambos muebles van coronados por una crestería dorada, destacando en los medios puntos superiores unas pequeñas guirnaldales florales y aves del paraíso sobrevolando las escenas. Estas piezas repartidas en distintas estancias de la casa han sido clasificadas como españolas del siglo XVIII, pero indudablemente las evidencias estilísticas, materiales y descriptivas demuestran que debieron proceder del mismo ajuar indiano.⁵⁴

La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 supuso la reapertura de la ciudad a la órbita internacional y la recuperación del prestigio que parecía haber perdido desde hacía dos siglos con el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz. Este acontecimiento permitió la llegada de numerosos extranjeros, como organizadores y visitantes del evento, y en última instancia algunos emigrantes que aprovecharon la coyuntura de las críticas etapas postrevolucionarias que se vivían en algunos puntos de América. En la muestra prevaleció un enaltecimiento de las culturas prehispánicas, enfocadas por un auge nacionalista que los países participantes debían disimular diplomáticamente, ante una España en la que aún coleaban las consecuencias de la crisis colonial. Es por ello que todo lo relacionado con la época virreinal pasó desapercibido e incluso pabellones como el de México prefirió ocultar su período de esplendor novohispano con numerosos puestos de productos promocionales destinados a ofrecer una imagen modernizadora del país.⁵⁵ Las manifestaciones artísticas quedaron reducidas a tres campos: el arte español, la arqueología precolombina y la plástica americana contemporánea. Sin embargo, en otros casos como el de Chile, dicha ausencia quedaría perfectamente justificada en las notas introductorias del catálogo de su muestra ante la falta de una escuela artística de relevancia: “Durante el período colonial no florecieron las bellas artes en Chile, las telas que adornaban las Iglesias y las pocas pinturas pertenecientes a particulares eran obras de temas místicos, proce-

53. Recientemente las piezas formaron parte de la exposición *Pintura y vida cotidiana en México* desvelándose en la colección de don Rodrigo Rivero Lake. CURIEL, Gustavo...et alt.: *Catálogo de la exposición Pintura y vida cotidiana en México*, Banamex, Caixa Girona, El Monte, 2002, pp. 56-57.

54. BANDA Y VARGAS, Antonio de la, LLEÓ CAÑAL, Vicente y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2002): *Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija*, Sevilla, p. 56.

55. BRAJOS GARRIDO, Alfonso; GRACIANI GARCIA, Amparo (1998): *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*, Universidad de Sevilla.

dentes de la vieja escuela española e italiana de Quito y de Lima. La escasa producción de obras pictóricas nacionales se limitó a copiar estas obras o a composiciones de carácter religioso”.⁵⁶

Descendientes sevillanos de aquellos que pasaron a las Indias en siglos pasados poseen en sus colecciones particulares algunos objetos artísticos transportados entre los bienes de aquellos retornos inesperados. En uno de los casos localizados procedentes de Puebla de los Ángeles se conservan, aparte de casi una decena de estampas guadalupanas y piezas decorativas, un par de lienzos inéditos muy llamativos por sus particularidades iconográficas. En el primero de ellos una Inmaculada Concepción sobre la media luna y el globo celeste que se adelanta [FIG. 1] al perfil de un gran sol anaranjado emergente de su costado, mientras aparece rodeada de algunos símbolos de las letanías lauretanas algo desvirtuados [FIG. 3]. El estilo pictórico se acerca a la escuela poblana de principios del siglo XVII, en concreto al pincel de Luis Berruenco, cuya impronta particular en la ejecución de rostros con narices puntiagudas y formas voluminosas es patente.⁵⁷ Asimismo, como aluden Bello y Ariza, las facciones de Berruenco adquieren “una belleza blanda y almibarada”, y el contenido alcanza un “estado quietista” donde se pierde originalidad y vigor.⁵⁸ Por lo tanto, siguiendo el pensamiento de los autores, esta Inmaculada significaría el resultado de las vibraciones sentimentales de un autor y no de la habilidad de un artista. La otra pintura, más afín al barroco popular americano, de la que no se conoce otra muestra en las colecciones peninsulares, reproduce dentro del género de trampantojo a lo divino un altar donde se sitúan en diferentes niveles los santos devotos de la familia [FIG. 5]. En un primer estante aparecen San Francisco de Asís y Santa Bárbara enmarcando un lienzo de la Inmaculada, en un segundo nivel San Antonio y Santa Mónica a ambos lados de una Santa Faz, y finalmente dos ángeles incensarios adorando un ostensorio donde se halla expuesto el cuerpo de Cristo. El conjunto se remata con multitud de adornos en forma de encajes y telas brocadas forrando el mueble, recogido bajo un arcosolio donde asoman dos pequeños candelabros. La pieza debió figurar a modo de altar en la capilla privada de algún hacendado novohispano, trayéndola sus descendientes al emigrar junto a otros enseres a modo de recordatorio.

Si el anterior fue un fenómeno que conllevó el enriquecimiento del patrimonio virreinal en Sevilla, no sería hasta mediados del siglo XX cuando se descubriera la otra cara de la moneda al aparecer las primeras ventas de algunos de estos objetos. Se abri-

56. *Pabellón de Chile. Catálogo de pinturas y esculturas presentadas a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930*. Sevilla, Imp. de la Exposición, 1930, p. 2.

57. Este argumento cobra aún mayor solidez al documentar la pieza procedente de una finca de Puebla de los Ángeles. Véanse algunos modelos similares en PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): *Historia de la pintura en Puebla*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, cat. 37.

58. ARIZA, Gustavo y BELLO, José Luis (1945): *Pinturas Poblanas. Siglos XVII-XIX*, México, p. 56.

ría una doble vía tanto en subastas para el público interesado del otro continente o mediante adquisiciones de instituciones oficiales, aprovechando sobre todo la creación del Museo de América en 1941, que también se sirvió de algunos donativos y depósitos particulares.⁵⁹ En esta época salieron a la luz numerosas piezas que formaban parte de ajuares domésticos de familias nobiliarias sevillanas descendientes de relevantes indianos, como la célebre vista de la Plaza Mayor de Lima en 1680, perteneciente a la colección de los Marqueses de Almunia y que actualmente se encuentra en paradero desconocido.⁶⁰ Igualmente, el desconocimiento y la falta de valoración existente entre los propietarios llevó a mal vender algunos lienzos de los que ahora se ha tenido constancia en sus lugares de recepción, como es el caso de la serie de castas adquiridas por el Instituto de Cultura de Puerto Rico a mediados del siglo pasado de una colección particular sevillana.⁶¹ Uno de estos objetos comprados por el gobierno para dicha institución estatal en 1944 fue el biombo de estrado con una interesante vista del palacio virreinal de México a mediados del siglo XVII, procedente de la colección del Barón de Sabasona, el cual serviría de soporte a Angulo para realizar su estudio sobre el estado de esta residencia antes del tumulto de 1692 en que se incendió.⁶² También en 1954 fue adquirido para el museo el llamativo biombo con escenas del juego del palo volador que poseía el Hospital de la Santa Caridad, probablemente regalado por algún miembro de la Hermandad a la corporación tras su regreso de las Indias.⁶³ La última de las piezas americanas relevantes que estuvo hasta hace poco en posesión de los descendientes de sus propietarios originales, vendida en 1983 al célebre coleccionista Franz Mayer, fue el magnífico biombo con las artes liberas y los cuatros elementos realizado por el afamado Juan Correa. A pesar de no haber encontra-

59. Sobre la historia de las colecciones americanas españolas y su musealización véase CABELLO CARRO, Paz y MARTÍNEZ DE LA TORRE, Cruz: *Museo de América*, Ibercaja, pp.6-63.

60. La imagen fue publicada afortunadamente en el volumen de SERRERA CONTRERAS, Ramón M^a (1992): *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*, Ministerio del Interior, Madrid, pp. 306-307. Kagan afirmaría al respecto que en dicha vista la capital limeña “queda reflejada como emporio y lugar de orden y policía”. También la sitúa en una colección particular inglesa. KAGAN, Richard L. (1998): *Imágenes del mundo hispánico, 1493-1780*, El Viso, Madrid, pp. 271-273.

61. MORENO NAVARRO, Isidoro (1973): *Los Cuadros del Mestizaje Americano. Estudio Antropológico del Mestizaje*, Porrúa, Madrid, pp.93-99. La serie fue reproducida al completo en el volumen de GARCÍA SÁIZ, M^a Concepción (1989): *La pintura de castas. Un género pictórico americano*, Olivetti, Madrid, serie XXV, pp. 160-167.

62. Según el autor los escudos que aparecen en la pieza pertenecen a D. Francisco y D. José González de Villalba y Díez de Tejada, llegando hasta sus descendientes del mismo apellido que emparentaron posteriormente con los barones de Sabasona. ANGULO ÍNIGUEZ, Diego: “El palacio de los virreyes de México anterior a 1692”, *Arte en América y Filipinas*, núm.2, Laboratorio de Arte, Sevilla, pp.145-152. Véase uno de los últimos apuntes sobre la pieza en CURIEL, Gustavo: “El ajuar doméstico del tornavaje”, en *México en el mundo... Nueva España I*, Op. cit. p. 263.

63. FERNÁNDEZ VEGA, Pilar: *Guía del Museo de América*, Madrid, 1965, pp.90-91; CASTELLÓ YTURBE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, María Josefa (1970): Op. cit. 133-136. Un interesante estudio de la obra en VV.AA.: *Painting in a New World*, University of Texas, 2004, pp.150-153.

do el documento contractual, diferentes investigadores han relacionado al virrey arzobispo fray Payo Enríquez de Ribera como mecenas de esta obra, que traería a su regreso peninsular como obsequio a su hermano el duque de Alcalá, homenajearlo con ello el gusto por la antigüedad clásica que les infundiría el padre de ambos.⁶⁴ La pieza se halla incompleta por lo que el resto debe permanecer aún en propiedad de alguno de los dueños, que seguramente no quisieran deshacerse de ésta argumentando algún vínculo histórico con la misma.

En cuanto al estudio de los numerosos lienzos de la Virgen de Guadalupe repartidos en colecciones particulares y recintos religiosos de la ciudad, no sería hasta el año 1959, y en un segundo tomo quince años después, cuando el historiador local Joaquín González Moreno dedicara un completo estudio a la devoción y tipología de dicha iconografía.⁶⁵ La publicación de estos catálogos, donde se precisaba al completo la ubicación de las piezas conllevó una avalancha de compradores mexicanos que llegaron a Sevilla para adquirir alguno de estos lienzos. Tal es el caso de valiosa imagen firmada por “Echave”, probablemente el segundo de la generación de pintores novohispanos, que de localizarse en la actualidad supondría uno de los escasos ejemplos conservado de dicha autoría [FIG. 6]⁶⁶. La revisión de los volúmenes de González Moreno ha permitido la profundización en esta temática y el hallazgo de nuevas firmas y posibles atribuciones.⁶⁷ Por ejemplo, en los años ochenta Morales y Serrera hallaron el nombre del pintor Juan Correa en el excepcional lienzo de la capilla sacramental de la iglesia de San Nicolás fechado en 1704, que hasta el momento había estado en el anonimato

64. El primer estudio iconográfico de la pieza fue realizado por MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, María Josefa: “Iconología humanista en un biombo del siglo XVII”, en *Actas del XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, UNAM, México, 1987, pp. 125-139. VARGASLUGO, Elisa y VICTORIA, José G. (1985): t.2.2, op. cit., pp. 395-399. Los autores concretan que Jaime Medina lo heredó de su tía abuela casada con el duque de Tarifa, hermano del duque de Medinaceli, y que fue consignada por Ignacio Media, duque de Segorbe, a la primera autora de su estudio. La última ficha catalográfica con motivo de la exposición *The Arts in Latin American 1492-1820*, Los Ángeles, 2006, pp. 366-367.

65. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana*, tomo I, Jus, México, 1959; tomo II, 1974. Existe una edición actualizada que compendia ambos volúmenes: GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 1991. Además de estos volúmenes debe señalarse que el autor publicó una veintena de artículos sobre este tema en la prensa local sevillana, participó activamente en la restitución al culto entre las hermandades y organizó una muestra sobre la Virgen mexicana en diciembre de 1967 con motivo de la primera misa en la capilla del antiguo colegio de San Hermenegildo desde la excomunión.

66. Agradecemos la fotografía prestada por sus propietarios originales que permite reproducir por primera vez este lienzo.

67. Véase al respecto el estudio de MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Sevilla y la Virgen de Guadalupe. El camino de lo devocional y lo artístico”, en *Actas del IV Congreso Internacional del Centro de Investigaciones de América Latina. Itinerarios históricos, culturales y comerciales*, Universidad Jaime I, 2006. (En prensa).

sin percatarse ningún investigador de su excepcionalidad.⁶⁸ También del mismo autor ha sido posible identificar en la iglesia del convento de San José del Carmen la que iconográficamente sea su obra maestra, pues recoge en el diseño de las cartelas unos prototipos que nunca más volverán a repetirse dentro de su repertorio guadalupano.⁶⁹ Un ejemplo de los avances realizados en esta labor de investigación se refiere al lienzo de pequeño formato que se conserva en la sacristía de la parroquia de Mairena del Alcor, que probablemente formó parte de la donación hecha por “Don Ángel Carmona y un compañero”, tal y como reza la inscripción del cáliz de plata dorada decorado con rocalla que tras ser renovado en Manila en 1787 fue llevado al templo probablemente junto al cuadro.⁷⁰ Las características estéticas y la calidad de su factura, que queda certificada con una inscripción donde reza “Tocado a su original”, lo acercan a los modelos implantados por Ibarra, Morlete y Vallejo con guirnaldas florales a los lados, que proliferaron durante el último tercio del siglo XVIII.⁷¹ También, otro de los modelos analizados propone la autoría de Miguel Cabrera en el lienzo que González documentara perteneciente a la colección Lleó, donde además de presentar las características del artista en la ejecución de las cartelas y los pequeños querubines repartidos en los laterales de la imagen, se han documentado otras efigies idénticas aunque más evolucionadas firmadas por el pintor en la parroquia de la localidad guipuzcoana de Vidania y en una colección particular mexicana [FIG. 7]⁷². Esta tipología creada por Cabrera, que en palabras de Cuadriello se basa en la colocación de “querubes rubicundos y ensortijados confundidos entre la rocalla, los cintillos y los ramilletes de gusto

68. La firma fue descubierta por Serrera y Morales en 1981. MORALES, A.J.; SANZ, M.J.; SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Diputación de Sevilla, 1981, p.355. Posteriormente el lienzo fue incorporado al estudio sobre la vida y obra de Juan Correa de VARGASLUGO, E. y VICTORIA, J.G. (1985): t. 2.1., op. cit. p. 243. Del mismo modo ha formado parte de varias exposiciones a ambos lados del Atlántico. Catálogo de la exposición *Imágenes guadalupanas*, México, 1989, p. 16; Catálogo de la exposición *Los siglos de oro de los virreinos americanos*, Madrid, 1999, cat. 86. Algunas de estas estampas fueron publicadas por GIRALDO JARAMILLO, Gabriel: *El grabado en Colombia*, ABC, Bogotá, 1959.

69. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: “Una guadalupana inédita de Juan Correa en el convento de San José del Carmen de Sevilla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México (en prensa).

70. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, José (1937): Op. cit. p.150. Véase más información sobre las piezas en SANZ SERRANO, M^a Jesús (1995): *Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, El Monte, Sevilla, cat. 59.

71. GONZÁLEZ MORENO, Joaquín (1991): Op. cit. p. 85. En la sacristía existe otro lienzo de gran formato que parece ser una copia sevillana del siglo XIX. Id., p. 90.

72. El lienzo fue consignado por González Moreno en su primer volumen de 1959 y reproducido en el segundo perteneciente a la colección de doña Araceli Benjumea. (1959) Id. p. 120 / (1974) Id. Fig. 30. Un modelo similar aunque algo más tardío en la colección Tello (1991) Id. cat.241. ASTIAZARAIN, María Isabel: “La iconografía de la Virgen de Guadalupe. Dos cuadros de Miguel Cabrera”, *Cuadernos de arte colonial*, núm. 7, Museo de América, Madrid, 1991, pp. 139-149.

rococó”, responderá a los cambios estilísticos que estaba experimentando la pintura guadalupana a mediados del siglo XVIII.⁷³

Además de los devotos particulares de los recintos religiosos, otro ámbito receptor de este tipo de imágenes fue el de las hermandades y cofradías. En este caso la mayoría de los legados artísticos corresponden con ornamentos de plata labrada enviados por algún indiano para la capilla o el lucimiento de los titulares de la misma, aunque con motivo de la exposición *Signos de Evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, celebrada en Sevilla en 1999, salieron a luz algunas pinturas que también formaban parte de estos conjuntos. Es el caso de la pareja de lienzos pertenecientes a la hermandad de la Soledad de San Lorenzo firmados por el religioso agustino fray Agustín de Herrera, que fueron descubiertos por Morales durante su estudio del templo en la sacristía aneja a la capilla sacramental.⁷⁴ Con el mismo formato y dos molduras de rocallas idénticas recogen una pareja iconográfica extendida entre los círculos devocionales novohispanos a mediados del siglo XVIII: Cristo Salvador del Mundo y la Inmaculada Concepción. Gracias a la inscripción que se halla en la parte inferior de ambos lienzos se sabe que fueron hechos en México el año 1769 a devoción de don Manuel Prieto García, el primero, y de Doña Feliciana Rodríguez, el segundo, quienes lo donaron de regreso a la hermandad sacramental de San Lorenzo, fusionada en 1977 con la actual de la Soledad.⁷⁵

Documentados en fecha próxima a estos cuadros, se encuentran en una colección particular sevillana dos pequeños cobres con las mismas efigies, aunque variando el Cristo, que aparece mostrando su Sagrado Corazón al mismo tiempo que extiende el brazo derecho en actitud de ofrecimiento y servicio [FIG. 8]. Ambos formaban parte de una pieza en forma de medallón con dos vidrios soplados y un marco de cobre platingado, a modo de relicario devocional. Las características estilísticas de las piezas, donde la factura preciosista del Hijo sobresale a la de su Madre, permiten atribuir las al taller del afamado Miguel Cabrera, experto en la interpretación de estos temas religiosos. En ambos resalta con claridad el tratamiento de las carnaciones con colores

73. El cuadro puede datarse hacia 1750, pues los modelos posteriores exageran más las rocallas y el exorno floral de los marcos. El autor recoge en su estudio otro ejemplo localizado en la iglesia de San Juan Bautista de Murcia. CUADRIELLO, Jaime: “La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes”, en *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España II*, 1994, pp. 257-289.

74. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (1981): *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*, Sevilla, pp. 61-62.

75. Como motivo del estudio realizado para la muestra, Pastor halló la documentación de ingreso de don Manuel García en dicha corporación el 31 de marzo de 1774, así como otras notas referentes a la entrega de limosnas a la misma. PASTOR TORRES, Álvaro (1999): “Divino Salvador” e “Inmaculada Concepción”, en cat. de la exp *Signos de evangelización...*, Op. cit. pp. 222-225. Los lienzos han sido recientemente expuestos con motivo de la exposición conmemorativa del 450 aniversario fundacional de la hermandad de la Soledad. VV.AA.: Catálogo de la exposición Soledad. 450 aniversario. 1557-2007, Sevilla, pp. 177-179.

pasteles y las llamativas mejillas sonrosadas que marcarían el prototipo en sus seguidores, principalmente José de Páez. Según Martí, Cabrera empleaba los colores pastel en sus composiciones y combinaba colores fuertes y fríos como el azul y el verde sobre fondos de tonalidades amarillas lo que suscitaba en el espectador una sensación de calidez y tranquilidad.⁷⁶ Pueden encontrarse numerosas similitudes con otros iconos de Cabrera, tanto en las facciones de sus Cristos de la Santísima Trinidad del Museo de América de Madrid, y el del San Juan Nepomuceno del Museo Nacional del Virreinato, con los ojos algo saltones y la nariz perfilada, o en el lienzo del Sagrado Corazón de éste último acervo, donde resalta el detallismo en la forma de dibujar el órgano con sus cavidades, rodeado de una corona de espinas y rematado por una cruz, de forma idéntica al que sujeta en la mano izquierda el del modelo sevillano. También la Virgen, con la cara ovalada, el mentón pronunciado y el pelo extendido sobre los hombros, tiene un trazo vaporoso que guarda numerosas similitudes con las realizaciones de las advocaciones marianas encuadradas en el magnífico lienzo alegórico de la declaración pontificia del patronato guadalupano sobre el virreinato de la Nueva España en 1754, atribuido a Cabrera y que se conserva en el Museo Soumaya de México.⁷⁷

También en la citada exposición de las hermandades sevillanas y el patrimonio americano estuvo presente un género muy apreciado por la clientela peninsular, el enconchado o pintura con incrustaciones de nácar. Gracias al catálogo de García Sáiz se tiene constancia del alcance que adquirieron estas piezas en el mercado artístico transatlántico, ya fuese a través de pequeños cuadros devocionales o de grandes series históricas presentadas en forma de biombos.⁷⁸ Estas pinturas gozaron de una gran popularidad a finales del siglo XVII, principalmente debido al taller de los afamados hermanos Juan y Miguel González, que pusieron de moda estos objetos exóticos de gran valor material. En Sevilla, han sido localizados por diferentes investigadores algunos ejemplares pertenecientes a instituciones religiosas, donde llegarían como símbolo del afecto dirigido por algún hermano de la corporación. El primero de ellos es el cuadro de la Alegoría de la Encarnación custodiado por la Hermandad de la Quinta Angustia en su capilla de la iglesia de la Magdalena.⁷⁹ En la tabla puede verse la elaborada factura de estas piezas y el detallismo minucioso en la composición de la iconografía, donde resalta un complejo esquema procedente de un grabado en que la escena de la Anunciación es contemplada por los representantes de las doce tribus de

76. MARTÍ COTARELO, Mónica (2002): *Miguel Cabrera. Un pintor de su tiempo*, CONACULTA, México, p. 21.

77. CUADRIELLO, Jaime (ed.): Catálogo de la exposición *Zodiaco Mariano (...)*, Museo de la Basílica de Guadalupe, México, 2004, pp. 66-71.

78. GARCÍA SÁIZ, Concepción (1980): Op. cit. vol.2. *La pintura de enconchados*.

79. La obra fue consignada por primera vez en GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan M.: Catálogo de la exposición *Tesoros ocultos II de las Hermandades de Sevilla*, 1985, p. 9.

Israel. En sus aportaciones al catálogo de enconchados repartidos por la península, Serrera y García recogieron tres piezas con las efigies de cuerpo entero de san Agustín, San Gregorio y la Virgen Niña con sus padres, en la capilla sacramental de la iglesia de San Bartolomé.⁸⁰ En último lugar debe reseñarse una lámina de la Virgen de Guadalupe, como citan los inventarios aludidos anteriormente “sobre campo de concha”, dentro de la clausura del convento de Carmelitas Descalzas de San José del Carmen, cuyo esquema es comparable a otras piezas similares como la existente en el museo de Bellas Artes de Sevilla, de mayor complejidad compositiva, o en otras instituciones públicas [FIG. 9]⁸¹. El colorido de los motivos florales que adornan la orla se contraponen a la sobriedad del icono, copiado siempre del sagrado original, constituyendo el conjunto un exponente de la belleza correspondiente a esta tipología de objetos.⁸²

Como ha quedado constancia a lo largo de este repaso iconográfico de la pintura exportada a Sevilla desde los talleres virreinales, es evidente, frente a los repertorios existentes en el norte peninsular, la escasez de retratos civiles y eclesiásticos de relevantes personajes del gobierno de ultramar. Entre otros motivos habría que destacar el papel que jugaron los indios norteamericanos y castellanos en la administración borbónica, frente a la relevancia de la aristocracia andaluza durante la dinastía de los Austrias.⁸³ A pesar de ello se conservan en Sevilla algunos ejemplos interesantes, como el del obispo angelopolitano Juan de Palafox contemplando la aparición de la Virgen, en el museo del convento de Santa Paula [FIG. 10]⁸⁴. Como refiere Fernández Gracia en su completo estudio sobre la iconografía de este personaje, se trataría de la primer versión “indígena” del milagro de la aparición de la Virgen de Casamaloapa, llevada a Puebla en 1643.⁸⁵ Así quedó narrado el episodio en la célebre biografía de González Rosende, fuente de inspiración para el lienzo: “Y quedándose allí este declarante con el dicho su esclavo, vio que el dicho Señor Excelentísimo Obispo se levantó de su sitial

80. Desgraciadamente estos cuadros se encuentran en un estado de conservación lamentable que requerirían urgentemente una restauración. GARCÍA SÁIZ, Concepción y SERRERA, Juan M.: “Aportaciones al catálogo de enconchados”, *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 6, Museo de América, Madrid, Mayo 1990, pp. 84.

81. CANO NAVAS, M^a Luisa (1984): Op.cit., p. 188.

82. Pueden verse algunos modelos de esta tipología, entre ellos la sevillana, en el estudio de García y Serrera. Id., p.68-69.

83. Entre los pocos hallazgos destacan los retratos de don Juan de Villaluenga y Marfil y del Ilmo. Sr. D. José Carrión y Marfil en la sacristía de la iglesia conventual de carmelitas descalzas de Antequera. CLAVIJO GARCÍA, Agustín (1985): Op. cit. p. 117.

84. La imagen sirve de portada al libro de Sor Cristiana de Arteaga, *Una mitra entre dos mundos* (1985), en cuyo prólogo comienza aludiendo a la devoción familiar proferida al “santo varón”. ARTEAGA, Sor Cristiana de: *El Convento de Santa Paula*, Guadalquivir, Sevilla, 1990, p.14.

85. En 1734 Miguel Sorelló grabó, a partir de una pintura desaparecida de Carlos Maratta que recogía este episodio, una estampa que serviría de inspiración en Europa a multitud de composiciones sobre el tema. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2002): *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes para un hombre de Estado y de Iglesia*, Gobierno de Navarra, Pamplona, p.308-309.

y se llegó al dicho altar mayor, donde estaba colocada la dicha imagen sobre una peana de alto de poco más de una vara y, estando en pie, comenzó el dicho señor Excelentísimo Obispo a hacer muchos actos de humildad y reverencia (...) Y habiéndose levantado, se llegó otra vez al altar donde estaba la dicha imagen, y por un rato de rodillas hizo oración, con acciones de agradecimiento y rendimiento, teniendo el rostro resplandeciente en gran manera (...).⁸⁶ Como señala el texto, en esta obra novohispana de fines del siglo XVII, cercana al estilo de Cristóbal de Villalpando, el prelado se arrodilla frente a un altar presidido por una talla de la Inmaculada mientras se lleva las manos al pecho en actitud de sumisión a la Madre de Dios. La composición queda enmarcada por un espacio arquitectónico al fondo, mientras que el altar, a modo de trampantojo a lo divino, se decora con un colorido frontal de flores. La pieza formó parte de los objetos donados por la madre Cristina de Arteaga a la clausura y que pertenecieron a su familia, entre cuyos antepasados se encontraría un hipotético mecenas para la obra, el virrey conde de Galve, hermano del duque del Infantado y de Pastrana, don Manuel de Silva y de la Cerda, que dirigió la administración de la Nueva España entre 1685 y 1695. Puede ser que éste lo encargara a su “pintor de Cámara”, Cristóbal de Villalpando, para traerlo a la península como respuesta al momento de auge devocional y dentro del proceso de beatificación abierto a Palafox, en el que el gobernante participó enviando una serie de cartas postulatorias.⁸⁷ También en la celda de la Madre Cristina se conserva una copia de menor factura de un retrato oficial del prelado, en el que destaca una cartela con la siguiente inscripción: “EL YLLMO Y EXCMO Sr. Dn. JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA, Obpo. de la Puebla de los Anqs., Virey, Governador i Capitan General i Visitador de esta Nueva España.”

Otra imagen de un mitrado que ejerció su apostolado a mediados del siglo XVIII en las Indias, esta vez en el Yucatán y Guadalajara, es el fray Francisco de Buenaventura Martínez de Tejada, quien mediante el envió a su comunidad de origen en el monasterio de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas, junto a un valioso ajuar de plata y un lienzo de la Virgen de Guadalupe, quiso dejar constancia del afecto sentido hacia sus hermanos peninsulares.⁸⁸ En el mismo, el religioso figura vestido de pontifical, arro-

86. GONZÁLEZ ROSENDE, J.(1671): *Vida del Ilustrísimo y Excelentísimo señor don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, pp. 310.-311. Cit. por FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo: Op. cit. pp. 306-307.

87. Don Juan de Palafox y Mendoza pertenecía a la casa de Ariza, que posteriormente se fusionó a la del Infantado. Es por ello que entre otros, posean numerosos objetos del venerable así como del abundante material documental procedente del archivo familiar que sirviera a la madre Arteaga para su volumen. Una de las pruebas del mecenazgo del conde de Galve sobre Villalpando es la magnífica vista de la Plaza Mayor de México que actualmente se encuentra en una colección privada inglesa. Sobre este asunto consúltese un interesante aporte en ESCAMILLA, Iván y MUES, Paula: “Espacio real, espacio pictórico y poder: Vista de la Plaza Mayor de México”, en *Actas del XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La imagen política*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, pp.177-203.

88. PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Donaciones artísticas de obispos franciscanos de América a instituciones españolas: El legado del P.S. Buenaventura y Tejada”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre los franciscanos en el Nuevo Mundo*, Madrid, 1987, pp. 983-996.

dillado en actitud de plegaria mientras al fondo surge un rompimiento de gloria con la aparición iconográfica de la titular del cenobio sevillano. Aunque no está firmado probablemente fue realizado por José Rodríguez Carnero, autor de la guadalupana remitida junto al resto de los objetos. Por último, un caso similar se refiere al padre fray Lucas Ramírez y Galán, que salió del convento de San Antonio de Padua de Sevilla nombrado obispo de Chiapas en el año 1769, propuesto a los seis meses de este cargo para ocupar la mitra de Santa Fe de Bogotá. Villacampa apuntó en su monografía sobre este edificio que existió un retrato del fraile en la sacristía de la iglesia, probablemente enviado junto al ajuar americano que componen la magnífica custodia de plata y piedras preciosas y la impresionante cruz de nácar, documentada recientemente.⁸⁹

Con la ascensión al poder del linaje de los Gálvez llegarían a territorio andaluz algunas series de retratos relacionados con dicha familia, que hoy se encuentran en paradero desconocido.⁹⁰ Aunque no estuviesen directamente relacionados con este linaje, han sido descubiertos dos retratos inéditos de los I condes de Pérez Gálvez, miembros de la nobleza minera surgida en México a finales del siglo XVIII, en una colección particular sevillana.⁹¹ Las pinturas presentan sendas inscripciones en las que se recoge la distinción de los personajes, así como la autoría del pintor academicista José María Guerrero, el lugar, México, y la fecha de realización, el mes de agosto de 1792. Con ello puede concluirse que dichos retratos fueron remitidos a la península para que quedara constancia del rango adquirido por los personajes a modo de recordatorio entre sus familiares y vecinos.⁹²

Este último hallazgo pone de relieve la existencia de numerosos objetos de procedencia americana, sobre todo en colecciones particulares sevillanas, que aún quedan

89. VILLACAMPA, Carlos G. (1935): *El Convento de San Antonio de Padua de Sevilla (Estudio Histórico)*, Imprenta de San Antonio, Sevilla, p.32. Sobre las posibles donaciones del prelado véase CHILLÓN RAPOSO, David y LUENGO MARTÍNEZ, Pedro: "Una cruz de nácar en el convento de San Antonio de Padua de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, núm. 20, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 257-275.

90. Clavijo catalogó varios retratos en una colección particular malagueña que hoy se encuentran en paradero desconocido. CLAVIJO, Agustín (1985): Op. cit. p. 117. También en su monografía sobre este género Rodríguez alude al memorial escrito por el pintor Cosme de Acuña en 1795 donde se atribuye un "cuadro de familia historiado" con once retratos de cuerpo entero de la familia del virrey Matías de Gálvez, trasladado a España a la muerte de éste. RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2006): *El retrato en México 1790-1867. Héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, CSIC, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, Sevilla, p. 53

91. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: "Reflejos de una ambición novohispana. Los retratos de los I condes de Pérez Gálvez por el pintor José María Guerrero (1792)", *Anales del Museo de América*, núm.16, Madrid, 2008 (en prensa).

92. AMERLINCK DE CORSI, M^a Concepción (1994): "Pintura de retrato", en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Nueva España II, Azabache, México.

por documentar dentro de este contexto del intercambio artístico. A esta tarea han ido contribuyendo paulatinamente diferentes investigadores como Pérez Calero, que dio a conocer la existencia de un lienzo sobre el milagro de la multiplicación de los panes y los peces firmado por Nicolás Correa, actualmente en el Museo de América, y dos cobres con la Virgen y San José junto al niño Jesús [FIGS. 11-12] del afamado José de Ibarra.⁹³ Una mayor especialización y conocimiento en el campo de la pintura virreinal abriría el camino a la revisión de muchas atribuciones relacionadas estilísticamente de forma errónea con las escuelas peninsulares y a la identificación de nuevas aportaciones. Por ejemplo, cabría destacar entre otras la recogida por Cano en la clausura carmelita de Las Teresas sobre un lienzo de la Virgen de Guadalupe extremeña firmado por uno de los miembros de “inquietante” saga novohispana de los Arellano [FIG. 13]⁹⁴ y la pintura reseñada por Roda del Niño Jesús de José de Páez cubriendo la puerta del tabernáculo de una de las capillas colaterales de la iglesia de San Alberto [FIG. 14]. Éste aparece sentado sobre una roca, en un florido jardín, y sujetando una cadena extendida con ambas manos al tiempo que muestra su corazón infantil rematado por una cruz, ambos símbolos del vínculo al amor divino y en consonancia a la inscripción que remata la escena en la parte inferior con el versículo del Profeta Oseas: “Traham eos in vinculis Charitatis Oseas. c. 11. v. 4”⁹⁵ Además de esta pieza el autor reseñó un cobre anónimo en la parte posterior de dicha puerta con la escena del Noli me tangere, que junto a otro apreciado con motivo de este trabajo al fondo del mismo tabernáculo con la iconografía de la Mater Dolorosa están estrechamente relacionados con el estilo del mismo autor novohispano. [FIGS. 15-16]. El logro más reciente en este campo ha sido la catalogación de una serie sobre la vida de la Virgen del taller de Miguel Cabrera repartida en los muros de la iglesia del antiguo convento de la Paz de Sevilla, cuyas composiciones son idénticas a las del conjunto realizado por el artista para la sacristía de la iglesia de Santa Prisca de Taxco.⁹⁶ Aunque el autor hace hincapié en el paso desapercibido de estos lienzos a lo largo de la historiografía artística sevillana, no recae en que el conde del Águila, confiando en su ojo crítico y no como cono-

93. PÉREZ CALERO, Gerardo: “Aportación a la pintura mejicana del siglo XVII: Una obra inédita de Nicolás Correa”, *Historiografía y bibliografía americanistas*, vol. XXII, Escuela de Estudios Hispanoamericanos- CSIC, Sevilla, 1978, pp. 133-134; “Dos obras desconocidas del pintor mejicano José Ibarra”, *Gades*, núm. 9, Cádiz, 1982, pp. 267-270.

94. La Virgen, con los característicos rasgos morenos, aparece de medio cuerpo sosteniendo al Niño, mientras ambos están coronados por unas exageradas guirnaldas florales. CANO NAVAS, M^a Luisa (1984): Op. cit. p. 89. Siguiendo las notas de Toussaint sobre esta familia, de los tres pintores documentados, podría tratarse de Antonio de Arellano, pues siempre firmaba sus obras únicamente con el apellido paterno y ejerció su labor entre 1693 y 1711. TOUSSAINT, Manuel: Op. cit., p. 145.

95. MARTÍN RIEGO, Manuel y RODA PEÑA, José (2004): Op. cit. p. 613.

96. GILA MEDINA, Lázaro (2007): “Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la Virgen de la iglesia del exconvento de Nra. Sra. de la Paz”, *Anales del Museo de América*, núm.15, Madrid, 2007, pp. 103-121.

cedor de la materia, advirtió en su correspondencia con Ponz sobre las cualidades de dicha serie: “LA PAZ.— De Don Antonio Palomino: La imagen de Dolores en el altar del Santo Christo (y no se conoce en Sevilla otra pintura de su mano, sino el San Nicolás, que esta en los Menores).— Bernabé de Ayala: La Asumpcion en el altar del Sagrado, y *los lienzos de los pilares de la iglesia*”⁹⁷. Este descubrimiento resalta aún más otro tipo de mercado artístico alternativo al de los indianos, donde el protagonismo recaería en los religiosos, que tras pasar una estancia americana de apostolado, retornarían a sus casas de origen con estas series pictóricas y lienzos devocionales a modo de obsequio para la comunidad como signo de agradecimiento y recuerdo del viaje.

97. CARRIAZO, Juan de Mata: Op. cit. p. 179.



FIG.1. Anónimo sevillano. *Virgen de Chiquinquirá*. Iglesia de San Alberto. Sevilla.



FIG. 2. José de Páez. *Divina Pastora*. Convento de Padres Capuchinos. Sevilla.



FIG. 3. Luis Berrueco. *Inmaculada Concepción*. Colección particular. Sevilla.



FIG. 4. Anónimo novohispano. *Biombo*. Casa-museo de los condes de Lebrija. Sevilla.



FIG. 5. Anónimo poblano. *Trampantojo de altar devocional*. Colección particular. Sevilla.

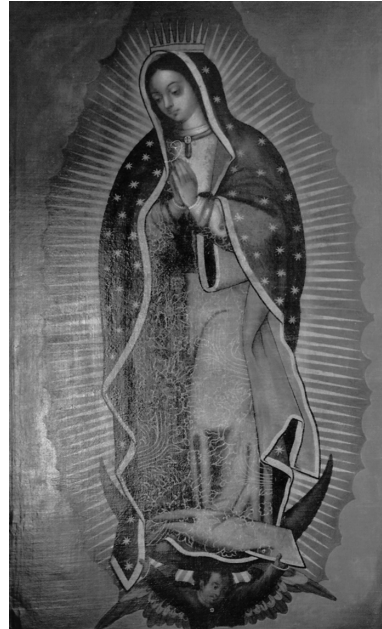


FIG. 6. Baltasar Echave. *Virgen de Guadalupe*. Paradero desconocido.



FIG. 7. Miguel Cabrera. *Virgen de Guadalupe*. Colección Lleó. Sevilla.



FIG. 8. Miguel Cabrera. *Sagrado Corazón de Jesús e Inmaculada Concepción*. Colección particular. Sevilla.

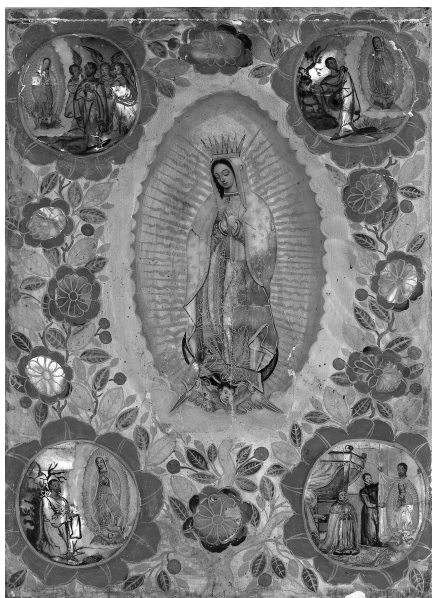


FIG. 9. Anónimo novohispano. *Virgen de Guadalupe (enconchado)*. Convento de San José del Carmen. Sevilla.

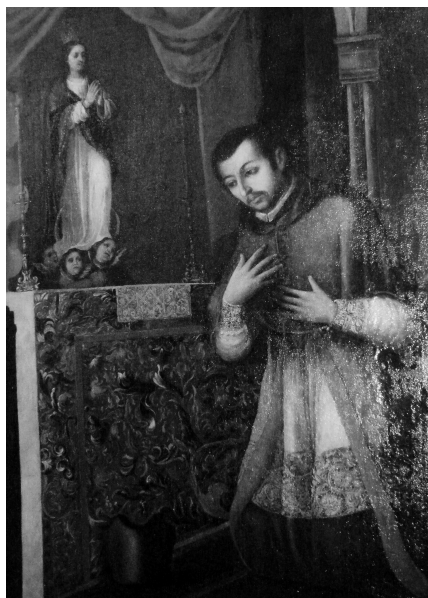


FIG. 10. ¿Cristóbal de Villalpando?. *Retrato del V. Juan de Palafox*. Convento de Santa Paula. Sevilla.



FIG. 11. José de Ibarra. *Virgen de Belén*. Colección particular. Sevilla.



FIG. 12. José de Ibarra. *San José con el niño*. Colección particular. Sevilla.



FIG. 13. Arellano. *Virgen de Guadalupe*. Convento de San José del Carmen. Sevilla.



FIG. 14. José de Páez. *Niño Jesús*. Iglesia de San Alberto. Sevilla.



FIG. 15. José de Páez. *Noli me tangere*. Iglesia de San Alberto. Sevilla.



FIG. 16. José de Páez. *Mater Dolorosa*. Iglesia de San Alberto. Sevilla.

