

La iconografía guadalupana en Málaga

Patricia Barea Azcón
Universidad de Granada

RESUMEN

La presencia en Málaga de varias pinturas de la Virgen de Guadalupe mexicana realizadas en los siglos XVII y XVIII distribuidas en iglesias, museos y domicilios particulares, da fe de los vínculos mantenidos con el virreinato de Nueva España, que derivaron en un interesante proceso de intercambio cultural en el que intervinieron factores religiosos, artísticos y sociales.

PALABRAS CLAVE: Iconografía mariana/ Arte Hispanoamericano/ Pintura s. XVII-XVIII/ México/ España.

Iconography of Our Lady of Guadalupe in Málaga.

ABSTRACT

The presence in Malaga of several paintings of the Mexican Guadalupe's Virgin made in the XVIIth and XVIIIth centuries distributed in churches, museums and private adresses, proves the relationships kept with the New Spain viceroyalty, that resulted in an interesting cultural interchanging process in which took part religious, artistic and social factors.

KEY WORDS: Virgin's Iconography/ Spanish American Art/ Painting XVII-XVIII th/ México/ Spain.

La existencia en Málaga y su provincia de varias representaciones pictóricas de la mexicana Virgen de Guadalupe posee un profundo trasfondo, pues implica la pervivencia de unos vínculos con el mundo americano y plantea una serie de incógnitas: ¿cómo y cuando llegaron?, ¿quién y con qué objeto las trajo?, ¿qué características formales presentan que permiten enclavarlas en el contexto de la escuela mexicana? A mi parecer estas y otras cuestiones merecen un estudio detenido que permita documentar su presencia y conocer los entresijos de un enriquecedor proceso de intercambio cultural entre España y el virreinato de la Nueva España que tuvo lugar entre los siglos XVII y XVIII.

La historiografía del arte hispanoamericano en España es relativamente reciente. El arte español en territorio americano está bien documentado: la existencia de obras, sus características e influencias, han sido estudiadas y recogidas en múltiples publicaciones. En cambio el arte americano en España es un tema bastante desconocido, aunque en los últimos años diversos estudios revelan que su presencia e importancia son mayores de lo que tradicionalmente se había creído. Autores como Genaro Estrada, Joaquín González Moreno o María Concepción García Sáiz han contribuido a ampliar la escasa información de la que se disponía y a abrir una

* BAREA AZCÓN, Patricia.: "La iconografía guadalupana en Málaga", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 69-84.

línea de investigación acerca de las relaciones artísticas entre España e Hispanoamérica. La localización de un buen número de pinturas de la Virgen de Guadalupe en varias localidades españolas, especialmente en las andaluzas, da fe de un complejo fenómeno de ida y vuelta en el que intervinieron factores políticos, religiosos, artísticos y puramente humanos.

Los vínculos entre Andalucía y América fueron estrechos y de diversa índole. Su condición de puerto de Indias dio lugar a un contacto fluido que produjo una interacción cultural de gran relevancia. Un buen número de andaluces embarcaron hacia el Nuevo Mundo trasladando con ellos sus usos y costumbres. Uno de los enclaves donde las influencias andaluzas estuvieron más presentes fue el virreinato de la Nueva España, donde dejaron una huella en casi todos los ámbitos.

La creación artística del virreinato estaba a la llegada de los españoles a cargo de los indígenas. Fueron las distintas órdenes religiosas quienes, por medio de estampas y grabados europeos, introdujeron el arte español con un fin evangelizador y como mecanismo de dominación. En una primera fase la pintura se circunscribió a los muros conventuales, y eran los propios frailes los que en escuelas situadas en los recintos conventuales enseñaron sus técnicas a los indios. El cronista de la Conquista Motolinía, escribió: "...han salido grandes pintores, después que vinieron las muestras de Flandes e Italia que los españoles han traído... No hay retablo ni imagen por prima que sea que no saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que de Castilla a esta tierra viene"¹.

El arte indígena constituyó una dura competencia para los pintores europeos, provocando la necesidad de agremiarse. La vida artística de las ciudades comenzó a organizarse en el siglo XVI, en base a unas ordenanzas se inspiraban en las españolas. Con ellas que velaban por sus intereses y se aseguran el monopolio artístico². Uno de los principales problemas con los que se encontraron los gremios fue el de la excesiva tutela de la Iglesia. Pintores españoles introdujeron en Nueva España las iconografías religiosas más representadas en la Península, supervisadas por la Inquisición. Estas composiciones poseían un sentido puramente devocional, y se ajustaban a estrictos cánones representativos. Sus autores, que en muchos casos pasaron al virreinato como parte del séquito de personajes influyentes, trabajaron para las principales órdenes religiosas y crearon los primeros talleres de pintura en la Nueva España³.

¹ BENAVENTE, Fr. T. de (Motolinía): *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Porrúa (Edición de Edmundo O'Gorman), 1969, págs. 172-173.

² RODRÍGUEZ TEMBLEQUE, C.: "El papel desempeñado por escuelas, gremios y academias en la enseñanza artística". *México colonial. Salas de Exposiciones. Alicante, Marzo-Abril 1989. Murcia, Mayo-Junio 1989*, págs. 73-84. El historiador Juan Miguel Serrera apuntaba que las primeras ordenanzas de pintura del virreinato, promulgadas en 1557, eran una copia casi literal de las de Sevilla. SERRERA, J. M.: "Zurbarán y América", en AA.VV. Zurbarán. *Catálogo de la exposición celebrada en Madrid en 1988*, pág. 75.

³ Andrés de Concha, por ejemplo, desembarcó en el virreinato acompañando a fray Agustín de Campuzano y su grupo de frailes dominicos, abriendo su taller de pintura en la ciudad de Oaxaca. RUIZ GÓMAR, R.: "Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 53. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, págs. 65-73.

La principal fuente de inspiración en esta época fueron las pinturas europeas, curiosamente remitidas al por mayor y tratadas como simples mercaderías: “Se pintaba con rapidez, sin mucho cuidado, cuadros de un mismo tamaño que, enrollados y sin bastidor eran exportados a las Indias... en lo pintado no imperaba la calidad ni la originalidad del tema”⁴. Sevilla controlaba este mercado artístico con las Indias. En el siglo XVII, prácticamente todos los pintores afincados en esa ciudad comerciaron con América. Artistas consagrados como Murillo o Zurbarán enviaron obras que sirvieron para instaurar unos parámetros de representación que rompían absolutamente con el arte indígena. Lo que más se valoraba en las pinturas enviadas, más allá de la calidad, era que reprodujeran el ambiente y los modos de vida españoles.

En el siglo XVII, vigentes ya los principios estéticos de la Contrarreforma, la pintura del virreinato adquirió una personalidad propiamente novohispana⁵. Empezaron a evidenciarse algunas peculiaridades producto de las especiales circunstancias de la sociedad virreinal que dieron lugar a la formación de una escuela mexicana constituida por artistas como Luis Juárez, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando.

La cuestión iconográfica adquirió una especial importancia. En una sociedad multiétnica en la que convivían diversas castas era necesario establecer un lenguaje común y de fácil comprensión. La Iglesia hizo uso de las imágenes para llevar a cabo sus estrategias evangelizadoras, por lo que en los siglos XVII y XVIII el virreinato se llenó de ellas: “Leyendo las crónicas y diarios del siglo XVII, la historia de Nueva España parece organizarse en torno a una trama de acontecimientos cuyo núcleo está ocupado por la imagen religiosa”⁶.

Aunque en las temáticas representadas derivaban sobretodo de la pintura española, pronto se hicieron patentes ciertas particularidades. Uno de los fenómenos de mayor repercusión ocurrió a finales del siglo XVI, cuando apareció un tipo de imagen que explotaba los milagros y las nuevas advocaciones que estos generaban. La capacidad milagrosa de una imagen se convirtió en un poderoso aliciente para captar devotos. Estos milagros eran interpretados por la población como señales divinas que dotaban de gracia a esos territorios, lo que alentaba la devoción. Los criollos, que cada vez eran más, encontraron en ellas un mecanismo ideal para reivindicar su identidad cultural. El jesuita Francisco de Florencia promovió el culto a varias devociones propiamente novohispanas como San Miguel del Milagro, la

⁴ MORALES PADRÓN, F.: *Andalucía y América*. Málaga, Arguval, 1992. pág. 180.

⁵ Según la investigadora Juana Gutiérrez, para definir la pintura virreinal no se puede hablar de mestizaje ni de eclecticismo, sino de una evolución propia a partir de la pintura española. En todo caso podríamos emplear el término “criollización” para referirnos a la formación de un lenguaje pictórico propiamente novohispano. GUTIÉRREZ HACES, J.: “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº. 80. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, págs. 47-99.

⁶ GRUZINSKI, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pág. 134.



1. *Virgen de Guadalupe. Iglesia de San Sebastián de Antequera (Málaga). ANDRÉS DE BARRAGÁN, 1721. Óleo sobre lienzo.*

Virgen de los Remedios o el Cristo de Chalma, incidiendo en la importancia de los testimonios visuales para legitimarlas⁷. A lo largo del siglo XVII, las imágenes novohispanas fueron arraigando en el ámbito religioso novohispano. “Los indios se volvieron cristianos: la divinidad cristiana y sus vírgenes y santos se indianizaron”⁸.

Entre todas estas advocaciones, la Virgen de Guadalupe alcanzó una dimensión especial. Aunque tomó el nombre de su homónima extremeña, puede considerarse netamente novohispana. Una antigua leyenda narra que en 1531 se le apareció a un indio recién bautizado llamado Juan Diego, en las afueras de la ciudad de México. Cuando le pidió que fuera a ver al arzobispo fray Juan de Zumárraga y le pidiera la construcción de un santuario en su honor, el arzobispo desoyó su ruego. La Virgen le pidió entonces al indio que recogiera rosas con su ayate (túnica) y se las llevara. Al desplegarlo en su presencia, había obrado el milagro de dejar impresa su imagen en él. Este hecho, conocido como el Milagro de las Rosas, dio lugar al culto guadalupano en Nueva España⁹.

⁷ ALCALÁ, L. E.: “¿Para qué son los papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*. Castellón, Universidad Jaume I, 1997, pág. 43.

⁸ PAZ, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, 1982, pág. 52.

⁹ Richard Nebel analizó en profundidad este texto, considerado el documento clave del acontecimiento gua-

La Virgen de Guadalupe tenía orígenes tanto españoles como americanos, así que con ella se identificaba la mayor parte de la heterogénea población del virreinato. Su carácter milagroso le había granjeado gran número de adeptos, y el que hubiera escogido a un humilde indio como intermediario enfatizaba su condición popular y era considerado como un signo de distinción hacia la tierra novohispana¹⁰. Gracias al nuevo fervor hacia las vírgenes “indias” y tras el consenso alcanzado por las órdenes religiosas, la Guadalupana triunfó sobre el resto de las advocaciones.

La devoción guadalupana no tardó en propagarse a todos los rincones del virreinato. El templo erigido en su honor en 1609 fue llenándose de grandes exvotos murales en los que se narraban algunos de sus milagros. En el siglo XVIII su devoción se incrementó. En el interrogatorio de las *Segundas Informaciones de 1723*, una de las preguntas que se hizo a los testigos fue si era verdad “que no hay casa de noble y plebeyo, español e indio y otras muchas castas en las que no se hallen una o muchas imágenes de Ntra. Sra. de Guadalupe de México en lo dilatado de estos reinos, y con la particular o peculiar veneración de tal suerte, que si alguna casa se hallara sin tenerla, juzgárase al dueño por impío o sospechoso”¹¹.

La Guadalupana no tardó en convertirse en el tema más representado en los talleres virreinales. La imagen de la Virgen quedó fijada según un modelo invariable: sin niño, suspendida en el aire, con corona, túnica rosa, manto azul de estrellas, y rodeada de una aureola de rayos solares. Algunos atributos típicos de su iconografía como la luna sobre la que se apoya, las manos en actitud de oración, la corona o los rayos tienen un origen apocalíptico. En *Imagen de la Virgen María, Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, opúsculo escrito por Miguel Sánchez en 1648, se la identificaba con la visión apocalíptica de San Juan.

Muchos teólogos vincularon a la Virgen de Guadalupe con la Inmaculada Concepción. El indio Antonio Valeriano se refería a ella como una Inmaculada india, y Servando Teresa de Mier contaba que el taller dirigido por fray Pedro de Gante en la escuela de San José de los Naturales había producido en masa imágenes de la Virgen que Juan Diego había visto bajo el aspecto de una Inmaculada Concepción¹². El culto a la Inmaculada estaba implícito en la Virgen de Guadalupe. Para el historiador Antonio Moreno, la Virgen de Guadalupe es la mejor muestra de lo que la Inmaculada fue para América¹³. “...Y poniendo los ojos en la Santa Imagen (la

dalupano. NEBEL, R.: *Santa María de Tonantzin, Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, págs. 167-262. Otros muchos autores como Francisco Ansón han escrito sobre este suceso. ANSÓN, F.: *Guadalupe, lo que dicen sus ojos*. Madrid, Rialp, 1988, págs. 56-87.

¹⁰ Según el investigador Charles Gibson, el éxito de su devoción radica en que se trata de un “fenómeno indígena”. GIBSON, Ch.: *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México, Siglo XXI, 1967, pág. 135.

¹¹ CONDE, J. I. y CERVANTES DE CONDE, M^a T.: “Ntra. Sra. de Guadalupe en el arte”. *Álbum del 450 aniversario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe*. México, Buenanueva, 1981, pág. 133.

¹² TERESA DE MIER, S.: *Memorias*. México, 1946 (1822).

¹³ MORENO GARRIDO, A.: “Tipos iconográficos concepcionistas andaluces en el siglo XVIII”, en MORENO GARRIDO, A.: *Algunas consideraciones entorno a la iconografía concepcionista en Andalucía y el Nuevo*

Virgen de Guadalupe), ¿quién no ve que sus señas todas son de la Concepción?¹⁴. El nimbo vaporoso que rodea su figura aparecía en grabados inmaculistas flamencos. Aunque el tipo iconográfico de la Virgen de Guadalupe deriva del de la Inmaculada Concepción, posee un rasgo diferenciador: la tez oscura como la de los indios. El criollo Luis Becerra Tanco, fue el primero en apuntar, en 1666, que este rasgo era una clara referencia al pueblo indígena.

Aunque la iconografía de la virgen mexicana no guarde parecido con la extremeña, sí se parece a la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se conserva en el coro de la iglesia de su santuario. Es una imagen gótica apocalíptica, con el niño en brazos, apoyada sobre la luna sostenida por un querubín y rodeada de rayos solares. Varios historiadores han apuntado su posible influencia en la Guadalupe mexicana: “Aquella ciudad de Nueva España, de aquella que es la principal del orbe, conserva una santa imagen de la Guadalupe. ¿Buscas en ella el modelo exacto del arquetipo? Te lo muestra esta talla cincelada”¹⁵.

La literatura dedicada a exaltar la condición divina y nativa de la Virgen de Guadalupe fue muy abundante. Diversos criollos novohispanos trataron de promover su devoción. Se considera al teólogo Miguel Sánchez como el creador de la tradición guadalupana. Uno de los argumentos más utilizados para exaltar la naturaleza milagrosa de la imagen estampada en el ayate fue el del pintor Miguel Cabrera en su obra *Maravilla americana*, publicada en 1752 como resultado de la observación directa del lienzo original.

Se representaba a la Virgen de Guadalupe principalmente de dos formas: sola, tal y como había quedado estampada en la túnica del indio Juan Diego, o acompañada de cuatro escenas que narraban las apariciones y el Milagro de las Rosas. En su primera representación conocida, el grabado realizado por Samuel Stradanus entre 1615 y 1620, la Virgen estaba rodeada por sus ocho milagros más célebres. Esta iconografía solía incluir también decoración de flores o angelitos.

En la iconografía guadalupana había implícitos gran cantidad de elementos: políticos, teológicos, sociales... En el siglo XVIII se pintaron las más ricas alegorías: la Virgen aparece acompañada de San Joaquín y Santa Ana, de San Miguel Arcángel, como descendiente del rey David, con los Reyes Magos o flanqueada por las imágenes de la Asunción y la Inmaculada.

La Virgen de Guadalupe fue durante la época virreinal un elemento integrador que encarnó la búsqueda de la identidad cultural novohispana, y actualmente continúa siendo la figura más emblemática de México. La historiografía acerca de la pintura guadalupana se ha visto enriquecida en los últimos años. Historiadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de México como Jaime Cuadriello o Elisa Vargas Lugo han publicado sus investigaciones.

Mundo. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 183-189.

¹⁴ CRUZ, M. de la: *Relación de la milagrosa aparición de la Santa Imagen de la Virgen de Guadalupe de México, sacada de la historia que compuso el bachiller Miguel Sánchez*. México, Tercera edición, 1738 (1600), pág. 22.

¹⁵ SAN JOSÉ, Fr. F. de: *Historia universal de la primitiva imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*. Madrid, Imprenta de Antonio Marín, 1743, pág. 146.



2. *Virgen de Guadalupe. Museo conventual de las Descalzas de Antequera (Málaga). ANTONIO DE TORRES. 1709. Óleo sobre lienzo.*

La existencia de cientos de pinturas novohispanas en España da fe de la presencia de muchos españoles en el virreinato. La mayoría de ellas tienen por tema a la Guadalupeana, consecuencia de la multidifusión de esta iconografía en la Nueva España. A esto hay que añadirle el componente de originalidad y exotismo que implicaba la Virgen mexicana en el panorama artístico español.

La mayoría de estas pinturas se ubican en Andalucía, la zona que mantuvo una relación más estrecha con la Nueva España. Si en los primeros momentos de la colonización gran cantidad de pinturas andaluzas embarcaron hacia el virreinato, un tiempo después tuvo lugar este fenómeno en el otro sentido, aunque su fin y sus implicados eran muy diferentes de los primeros. Las pinturas españolas habían sido enviadas con un sentido evangelizador por parte de los frailes y comercial por parte de los artistas. En el segundo caso fueron los españoles (especialmente los andaluces) afincados en el virreinato, quienes a su regreso solían traer consigo alguna de estas pinturas entre su ajuar personal.

Esta situación deriva sobretodo del valor devocional que habían alcanzado algunas imágenes religiosas. No se trataba de una actividad organizada, pues en casi todos los casos estas pinturas tenían un sentido puramente espiritual y pertenecían al ámbito privado. Con frecuencia se trataba funcionarios del gobierno o personas que habían hecho fortuna en las Indias, que pretendían instalarlas en sus domicilios particulares o donarlas a alguna institución religiosa de su localidad natal, y clé-

rigos con la intención de situar una devoción indiana junto a una española y propagar su culto en la comunidad.

Gran cantidad de pinturas guadalupanas llegaron a puertos españoles. Se trataba de una iconografía exótica, desconocida en nuestro país, de raíces y fisonomía profundamente americanista. Por ello muchos andaluces, a su vuelta del virreinato, quisieron incluirla entre sus devociones y portar alguna imagen de la Virgen de Guadalupe a su ciudad o pueblo natal, a veces con un propósito de reconocimiento social.

El origen de este proceso fue la multitud de españoles establecidos en el virreinato, que a menudo dejaban a su familia en sus lugares de origen. Los de mayor poder adquisitivo eran los principales poseedores de obras de arte. En el equipaje de virreyes, militares o altos cargos eclesiásticos se incluía con frecuencia alguna pintura guadalupana. A veces, una inscripción informaba de su procedencia. La que se conserva en el antiguo convento de los Padres Mínimos de Puerto Real (Cádiz), por ejemplo, tiene una que revela que fue pintada: "A devoción del Cap. D. Juan de Reina".

Junto con personas de alto nivel social, muchos comerciantes, artesanos, marineros... quisieron traer una imagen de la Virgen de Guadalupe al regresar a España: "Debemos llegar a finales del siglo XVII cuando en un estamento social diferente a la nobleza aparece un mayor número de piezas, no de coleccionistas como los ídolos de oro, sino pertenecientes ya al ámbito cotidiano"¹⁶. A menudo las donaciones estaban motivadas por el propósito de dar a conocer en su tierra natal a la Virgen o al santo al que se habían encomendado en su viaje o estancia en el Nuevo Mundo y al que a menudo atribuían la fortuna adquirida en esas tierras. A veces, al morir el propietario, las obras eran enviadas a través de intermediarios, por lo general paisanos suyos, y a en España eran encomendadas a un representante. Los expedientes de Bienes de Difuntos han aportado interesantes datos a este respecto.

Sevilla y Cádiz fueron sucesivamente puerto de Indias, y consecuentemente las principales depositarias de pinturas novohispanas. Debido a esto, la presencia de pintura virreinal mexicana es mucho mayor en la Andalucía Occidental que en la Oriental. Existen bastantes testimonios: Sor Isabel Moreno Caballero, fundadora del Beaterio de la Santísima Trinidad de Sevilla, tras su paso por el virreinato, donó al mismo en 1750 dos pinturas de la Virgen de Guadalupe¹⁷. En el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla se custodian varios inventarios de bienes de sevillanos del siglo XVIII entre los que figuran pinturas de la Virgen mexicana.

La devoción guadalupana se introdujo en Andalucía así como el culto a ciertas advocaciones españolas se había extendido por el virreinato. En una carta enviada a Cádiz por el Virrey Bucarelli al almirante don Antonio Ulloa, fechada en México el 27 de Marzo de 1778, le decía: "... así lo he pedido hoy a Ntra. Patrona de

¹⁶ AGUILÓ ALONSO, M^a P.: "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", en AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pág. 117.

¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y MORILLAS ALCÁZAR, J. M.: *Un ejemplo del mecenazgo americano en Sevilla: el Beaterio de la Santísima Trinidad*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, pág. 25.



3. *Los Desposorios de la Virgen.* Museo Municipal de Antequera (Procede de la Iglesia de San Pedro y forma parte de una serie de doce cuadros). JUAN CORREA, Último cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo.

Guadalupe de cuyo Santuario vengo y donde he dejado la limosna para que se haga un Novenario de Misas, que conduzca a Vd. a Cádiz como lo condujo el antecedente a la Habana”. En la carta que le remitió poco después don Antonio Ulloa al Virrey Bucarelli, fechada en Cádiz el 17 de Julio de 1778, contestaba: “... y particularmente invocando la protección de la Milagrosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe, la particular protectora de todos los que la invocan con verdadera fe; mediante la cual se han vencido con acierto las dificultades; acá se le ha hecho un novenario en acción de gracias; y siempre confesare que su intercesión ha sido medio para que se logre una felicidad tan completa”¹⁸.

Los lienzos llegaban por lo general sin marco y enrollados para su mejor resguardo, embalados en cajones. El de la Virgen de Guadalupe que se ubica en la Iglesia de Santa Ana de Durango (Vizcaya), se lo enviaron a don José Joaquín de Arguinzóniz unos familiares desde Veracruz, “enrollado, en un tubular de fina caña mejicana que estaba forrado con una lámina de cinc en la que se leían, grabadas, estas cuatro palabras: José Joaquín de Arguinzóniz, España”¹⁹. En la carta enviada por el Almirante Ulloa al Virrey Bucarelli en 1778 consta también que estos lienzos,

¹⁸ Archivo General de Indias de Sevilla. Indiferente General, 1632 B.

¹⁹ ZORROZÚA SANTISTEBAN, J.: “Representaciones de la Virgen de Guadalupe en Vizcaya”, en *Revista*

tablas y cobres venían sin marco, y era en su destino donde se les daba la forma definitiva: "... la laminita de nuestra Sra. de Guadalupe con medias cañas la tomo la niña *grandesita* para ponerla a la cabecera de su cama;... se les están poniendo medias cañas, y cristales, y lo mismo a las laminas de las distintas castas de gentes del Reyno"²⁰.

Junto con las de Sevilla y Cádiz, la de Málaga es una de las provincias españolas donde residen más cantidad de pinturas novohispanas. Su puerto mantuvo un importante contacto con el virreinato de la Nueva España, especialmente en relación a los de Granada o Almería. El caso de Málaga constituye una excepción en cuanto a la tónica general de Andalucía Oriental. Además de su cercanía geográfica, su carácter portuario y el buen número de pinturas novohispanas que alberga, la acercan mucho más al fenómeno ocurrido en el área occidental andaluza. Su privilegiada situación estratégica permitió un gran desarrollo de su puerto, del que partieron muchos productos que embarcaron en Sevilla hacia las Indias.

Al incorporarse a la corona de Castilla el puerto malagueño experimentó un significativo auge, pero no gozaba de la suficiente infraestructura. Por eso, cuando en 1529 una cédula real lo autorizó a comerciar con América, Málaga solicitó a la corona la construcción de un nuevo muelle. Pedro Vázquez, procurador de Málaga, presentó una petición para evitar su eliminación, alegando que se habían conseguido grandes beneficios, el crecimiento de la ciudad, y un enriquecimiento gracias al comercio americano. De este documento se deduce que el comercio entre el puerto de Málaga y las Indias era fluido por ese entonces, además de que la ciudad de Málaga luchó por obtener los mismos privilegios que la de Sevilla o la de Cádiz.

En 1778 Málaga se vio altamente beneficiada con el Decreto de Libre Comercio. Gracias a la llegada de los productos del Nuevo Mundo la ciudad vivió tal prosperidad que su puerto llegó a ser el más importante de España tras los de Cádiz y Barcelona. Algunas de sus ventajas eran la cercanía al Estrecho de Gibraltar y sus buenas comunicaciones con Sevilla, aunque la travesía desde Málaga hasta América se hacía sin necesidad de pasar por Sevilla a registrar las mercancías. Edificios como el Colegio de San Telmo o el Consulado Marítimo dan fe de su vinculación americanista.

En algunos pueblos de su provincia las evocaciones indianas son abundantes. Hubo importantes familias como la de los Gálvez, de Macharaviaya, cuyos miembros detentaron importantes cargos políticos en los virreinos americanos. Ninguno de los malagueños afincados en América logró los méritos de José de Gálvez, Comandante General de las Provincias Internas de Nueva España y responsable de la inclusión del puerto de Málaga en la real concesión de libre comercio con América²¹. Nuño de Guzmán, natural de Antequera, fue presidente de la Audiencia

Letras de Deusto, 73, vol. 26. Bilbao, Universidad de Deusto, 1996, págs. 139-152.

²⁰ Archivo General de Indias de Sevilla. *Ibidem*.

²¹ MOLINA, M.: "La saga de los Gálvez", en *Reino de Granada. V Centenario. Tomo III. La aventura americana*. Granada, Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la junta de Andalucía, Hipercor, Sevillana de

de México²². Ilustres malagueños como los condes de Colchado y marqueses de Villadarias de Antequera, los marqueses de Salvatierra de Ronda desempeñaron relevantes funciones en el virreinato y a su regreso trajeron consigo pinturas para ornamentar sus propios domicilios, regalar a sus allegados o donar a instituciones religiosas. También hay que tener en cuenta la tradicional afición al coleccionismo de la ciudad de Málaga. El obispo de Málaga, fray Alonso de Santo Tomás o el conde de Villalcázar de Sirga, entre otros, poseyeron importantes colecciones.

Fruto de la intensa relación mantenida con la Nueva España, la provincia de Málaga conserva un buen número de pinturas virreinales. El historiador Agustín Clavijo publicó una investigación acerca de la pintura virreinal conservada en Málaga y su provincia, tanto en lugares públicos (museos, iglesias, conventos...) como en colecciones privadas²³. La mayoría de las obras corresponden a un periodo de transición de la pintura virreinal novohispana: finales del siglo XVII y principios del XVIII. La conclusión

a la que ha llegado es que estas son más abundantes y de mejor calidad de lo que se creía. Esta magnífica representación nos permite ampliar los datos existentes sobre algunos artistas poco conocidos como Andrés de Barragán o Salvador Fernández de Salazar y Montiel.

Un buen número de pinturas con la iconografía de la Virgen de Guadalupe testimonian el contacto de la provincia malagueña con el virreinato. Una Guadalupeana firmada por el prestigioso artista Antonio de Torres se conserva en la Catedral de Málaga. Responde al modelo iconográfico más común, el que muestra a la Virgen rodeada por cuatro escenas que narran sus apariciones al indio Juan Diego y el milagro de su estampación en la túnica del indio. Presenta las escenas de las apariciones en marcos octogonales unidos con orlas florales de vivos colores



4. *Inmaculada. Museo Municipal de Antequera (Procede de la Iglesia de San Pedro. Forma parte de una serie de doce cuadros). JUAN CORREA. Último cuarto del S. XVII. Óleo sobre lienzo.*

Electricidad, págs. 145-152.

²² AA.VV.: *Andalucía-América*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, págs. 103-113.

²³ CLAVIJO GARCÍA, A.: "Pintura colonial en Málaga y su provincia". AA.VV. *Andalucía y América en el siglo XVIII*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, págs. 89-117.

como era habitual en las representaciones guadalupanas de este artista.

En la Iglesia de San Sebastián de Antequera se encuentra otra representación de la Virgen mexicana que data de 1721 y está firmada por Andrés de Barragán. Como la anterior, incluye las escenas de las apariciones en las esquinas, en marcos ovalados. El resto del lienzo está cubierto con decoración de flores. El mayor interés de esta obra radica en que su autor es muy poco conocido.

Agustín Clavijo informó de la existencia de algunas pinturas pertenecientes a colecciones particulares malagueñas. Una de ellas es una curiosa composición realizada por el artista Juan de San Pedro Flores, también escasamente conocido. Una obra cuya prácticamente idéntica a ésta se conserva en el Museo de América de Madrid. La iconografía que presenta es bastante original: sobre la Virgen aparecen los brazos abiertos de Dios Padre, y a sus pies un angelito que le sostiene el manto y la túnica. Está rodeada por un coro de ángeles con versículos de la letanía del Santo Rosario. A su izquierda se sitúa Santa Ana arrodillada, y a su derecha San Pedro de Alcántara. En la parte inferior dos angelitos sostienen un rosario abierto. El aspecto más innovador que ofrece esta pintura es la identificación de la Virgen de Guadalupe con la Virgen del Rosario.

En otra colección particular malagueña se encuentra un enconchado (pintura con incrustaciones de concha de nácar, una técnica que alcanzó una gran difusión en Nueva España y de la que se conocen muy pocos autores) que representa a la Virgen de Guadalupe rodeada de santos y está firmado por Miguel González: "Miguel Gonses f.1692". Es una copia, en menor tamaño, del que se conserva en el Museo de América. En la parte inferior aparece el rey David y las ramas del árbol de Jesé, de las que salen óvalos que enmarcan a los santos (San Juan Bautista, San Juan Evangelista, San Francisco, San Buenaventura, San Joaquín y Santa Ana). Sobre la Virgen se sitúan Dios Padre y el Espíritu Santo.

En cuanto a pinturas novohispanas de otras iconografías, la de Málaga es una de las provincias que albergan mayor número de obras novohispanas de temática europea. En la Iglesia de la Encarnación de Marbella se encontraba una pintura del siglo XVIII que actualmente se exhibe en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga: "Cristo recogiendo sus vestiduras", del pintor mexicano Basilio Fernández de Salazar. Se trata de un óleo realizado sobre lámina de cobre que data de 1636 y fue donado en 1970. Es por tanto una de las pinturas novohispanas más antiguas conservadas en España. Cristo aparece de medio cuerpo, girado, recogiendo sus ropas tras haber sido azotado como indica la presencia de la columna. La escena está encuadrada en un marco de arquitectura interior típicamente barroco, y su función es devocional. En la parte inferior del cuadro se puede leer la firma del autor y una inscripción en latín alusiva al arrepentimiento.

En la iglesia del Convento de Carmelitas Descalzas de San José de Antequera se hallan dos obras firmadas por Antonio de Torres (autor de la Guadalupana de la Catedral de Málaga) y fechadas en 1716. Una de ellas es, "Nuestra Señora de la Asunción o de los Remedios", una de las advocaciones religiosas más representadas

en la Nueva España, introducida por la orden franciscana. La Virgen aparece de frente, de cuerpo entero, mirando al cielo y con las manos unidas en gesto de oración. Viste la túnica y el manto característicos, y sus pies reposan sobre cabezas de querubines al modo de la Inmaculada. A ambos lados, junto a dos jarrones con flores, se observan más querubines. La composición, que presente cierta impronta *zurbaranesca*, está enmarcada por unos gruesos cortinajes que acentúan su barroquismo.

La otra pintura es “Cristo con la cruz auestas”, que constituye una muestra más del repertorio temático tan del gusto de la época. Cristo está semiarrodillado, apoyando una mano en el suelo y llevando la cruz sobre su hombro. El suelo está cubierto por una alfombra, y como en la Virgen de la Asunción un cortinaje enmarca la composición. El historiador Jesús Romero informa de que en la iglesia de este convento se conserva también una “bella Guadalupana”²⁴. Data de 1709 y fue pintada por Antonio de Torres. Según Jesús Romero, estos cuadros debieron llegar a España en fecha muy posterior a su realización²⁵.

En el desaparecido Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga se encontraba otra pintura de “Nuestra Señora de la Asunción” atribuida a Antonio de Torres. Es un modelo iconográfico muy similar al de la pintura conservada en el Convento de San José y también revela cierto influjo *zurbaranesco*. La Virgen, ricamente ataviada, lleva corona, una palma de martirio en la mano, y está rodeada por varios grupos de querubines. Al fondo se observan unas placas decorativas, y sus pies una leyenda. Fue donada a la Iglesia de San Juan de Málaga por una familia mexicana, y de ahí pasó a su actual paradero en 1977.

En la Iglesia de las Religiosas Franciscanas de Ronda se halla una obra del pintor mexicano menos conocido Antonio Sánchez que representa a “San José con el Niño”. A los pies aparece la firma: “Ant.o Sánchez, Fect.”. Tiene una función claramente religiosa y visibles resabios *murillescos*. San José, de medio cuerpo, rodea un pedestal en el que reposa el Niño. Entre los dos sostienen una cruz.

En la sacristía de la Iglesia de Santa Cecilia de Ronda se conserva un “San Francisco Javier expirante” realizado por Salvador Fernández de Salazar y Montiel en el siglo XVIII. Se trata de un artista poco conocido, aunque una pintura suya de grandes dimensiones, “Adoración de los Magos” pertenece a un coleccionista sevillano. La obra, que fue donada en 1970 por una familia mexicana, recurre a un tema típico de la iconografía sacra barroca. El santo jesuita yace en su lecho de muerto dentro de una cabaña de madera, lleva un crucifijo en las manos y viste el hábito de la orden. En la parte superior hay un angelito, y al fondo un paisaje marino. La composición se estructura en diagonal y se inspira probablemente en algún grabado o estampa de la época. Este fue un tema muy común en la pintura virreinal americana, representado siempre siguiendo el mismo esquema compositivo.

²⁴ ROMERO BENÍTEZ, J.: *Guía artística de Antequera*. Antequera (Málaga), Caja de Ahorros de Antequera, 1981, pág. 56.

²⁵ ROMERO BENÍTEZ, J.: “El museo conventual de las Descalzas”. *Revista de Estudios Antequeranos*, nº. 11. Antequera (Málaga), Biblioteca Antequerana de Unicaja, 2001, pág. 168.

En la Iglesia del Espíritu Santo de Ronda encontramos una “Dolorosa” de Miguel Jerónimo Zendejas. Lleva la firma “Zendejas Pinx” y representa a la Virgen de los Dolores, un tema de devoción y carácter popular. La Virgen está de medio cuerpo, con las manos juntas y mirando hacia el cielo. Viste túnica rosa y manto azul. En la parte inferior se lee una inscripción: “MATER DOLOROSA Orap.s”. La pintura presenta en general ciertas semejanzas con la obra de Murillo.

Otro cuadro de la “Dolorosa”, también de Zendejas, se sitúa en esta iglesia. En este caso la Virgen aparece en posición sedente y de cuerpo entero, con la mirada baja y un paisaje arquitectónico de fondo. Su calidad es inferior que la primera.

En el Palacio de Nájera de Antequera, actual Museo de Bellas Artes, se exhibe una serie de doce cuadros de los artistas Juan Correa (autor de diez de ellos) y “el Mudo” Arellano (autor de los otros dos) procedente de la Parroquia de San Pedro, que tiene como tema la Vida de la Virgen. Es el conjunto más completo de arte religioso novohispano situado en nuestro país. Acerca de su origen hay varias hipótesis. Agustín Clavijo apunta que fue donada, probablemente a finales del siglo XVIII o principios del XIX por los Condes de Colchado, uno de cuyos miembros ostentó un importante cargo político en el virreinato. Tanto este historiador como Elisa Vargas Lugo señalan que se debe doña Cecilia Blázquez de Lora, Condesa de Colchado, quien la había heredado de sus antepasados. En la *Guía artística de Antequera* se hace referencia a esta serie, y se sugiere que quizás sea una donación de los Marqueses de Villadarias puesto que en la escalera del palacio que perteneció a esta familia existe una Virgen de Guadalupe en un retablo, firmada por Juan Correa²⁶.

A Correa le gustaban las composiciones amplias y recargadas, con paisaje de fondo y profusión de elementos decorativos, y estas obras dan fe de ello. Es la serie más amplia que se conserva de este artista. Entre las obras que la integran se encuentran: el “Nacimiento de la Virgen”, en la que Santa Ana yace en un lujoso lecho con dosel y ampuloso cortinaje. Esta escena no aparecía descrita ni en la Biblia ni en los evangelios apócrifos, y para realizarla Correa siguió en parte las indicaciones de Pacheco²⁷. Llama la atención la juventud de las figuras femeninas y el aire zurbaranesco de las figuras que ocupan el primer término. Probablemente la escena se inspire en un grabado.

Otra es la “Presentación de la Virgen en el templo”, con una inmensa arquitectura interior. Este tema es referido en los evangelios apócrifos, pero Correa debió haberse inspirado en algún grabado, pues difiere bastante del texto. Del tratado de Pacheco parece haber sacado las pautas para representar al sacerdote Zacarías. Esta iconografía fue considerada desde el siglo XVII una alegoría de la vocación sacerdotal.

En los “Desposorios de la Virgen”, el tema tiene su origen también en los evangelios apócrifos, y está perfectamente descrito en *La Leyenda Dorada* de Jacopo de la Vorágine. La escena se desarrolla dentro de un templo. Es una composición tradicional que evoca la pintura sevillana, con un esquema piramidal: la Virgen, San José, y el

²⁶ Cfr. *Ibidem*, págs. 44-45.

²⁷ VARGAS LUGO, E. y VICTORIA, J. G.: *Juan Correa, su vida y su obra. Catálogo. Tomo II. 1ª parte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pág. 68.

sacerdote en el centro. San José está representado como un hombre joven de cabellos largos y oscuros, tal y como fue habitual en Nueva España. Algunos elementos como las flores sobre la alfombra, la presencia del Espíritu Santo y los angelitos del plano superior son típicamente novohispanos. Los angelitos, añadidos por Correa, portan azucenas y una vara florida respectivamente. La paloma que representa al Espíritu Santo contribuye a lograr el equilibrio compositivo. La obra muestra cierta influencia flamenca. Uno de sus rasgos más destacables es el tratamiento de los tejidos.

La “Anunciación” es una escena más clásica. Desde el principio esta escena se representó dentro de una alcoba, según el texto de San Lucas, aunque se aprecia algún rastro del texto apócrifo como las labores de la Virgen. Aquí Correa siguió las indicaciones de Pacheco. Era habitual la presencia de Dios rodeado de angelitos, pero en esta ocasión viste de oscuro y no de rojo como solía. La paloma del Espíritu Santo en el eje central simboliza la importancia de la Santísima Trinidad. La azucena que lleva el arcángel San Gabriel alude a la pureza de la Virgen.

La “Encarnación” responde al modelo iconográfico de la mujer apocalíptica. La Virgen aparece sobre una peana de querubines, con la luna a sus pies, el sol a su espalda, y una corona de estrellas. Viste túnica y manto blancos alusivos a su pureza. El Espíritu Santo ocupa como es habitual la zona superior. En el ángulo superior derecho aparece Dios Padre, ataviado con túnica y manto rojos. En el izquierdo, un ángel se dispone a coronar a la Virgen. Los cinco angelitos que la rodean portan símbolos de la letanía lauretana relativos a la pureza de la Virgen. Poseen gran dinamismo y cierto influjo de Valdés Leal. La composición sigue esquemas tradicionales usados para representar a la Virgen del Apocalipsis y la Tota Pulchra. Se asemeja bastante a la que realizó Correa para el Convento de San Diego en Churubusco (México). Este cuadro ha sido también denominado “Coronación de la Virgen” o “Inmaculada”.

La “Visitación” es una escena menos lograda. Está enmarcada en una arquitectura convencional en la que llama la atención la falta de movimiento. La Virgen y Santa Isabel se abrazan, acompañadas por San José y San Zacarías. Aunque el perrito que aparece muestra influencia de la pintura flamenca, Correa se inspiró en grabados italianos para esta composición. En el Museo se conoce a este cuadro como “El compromiso de San José”.

La “Adoración de los pastores” muestra mucho más dinamismo y ciertos resabios tenebristas. Fue un tema muy popular y explotado tras el Concilio de Trento. La tradición popular añadió los obsequios de los pastores. Sorprende que Juan Correa, por lo general tan fiel a los temas sagrados y las recomendaciones de Pacheco, representara al niño desnudo.

La “Adoración de los Magos” presenta también gran barroquismo y revela la impronta de los grabados flamencos. Esta iconografía sintetiza algunos pasajes del evangelio de San Mateo. Se trata de una composición rica, pues acompañando a los reyes aparece un gran séquito. La cabeza del niño deja ver la influencia de los grabados y se asemeja a otras obras de este autor.

La "Huída a Egipto" es una escena llena de lirismo en la que Correa da fe de sus dotes como paisajista. Este tema combina el texto ortodoxo y el apócrifo. Aquí Correa modificó las indicaciones iconográficas de Pacheco, o copio de varios grabados. Las ruinas del fondo no aparecen en ningún texto, son una creación original del pintor.

En la "Asunción" se acerca más a la pintura italiana del siglo XVI, y en la "Inmaculada", tema representado ampliamente en la España de la Contrarreforma, Correa vuelve a crear una composición netamente barroca.

Los dos cuadros firmados por Arellano son el "Tránsito de la Virgen" y la "Circuncisión". Su estilo es bastante similar al de Correa. Las obras de ambos, de gran carácter narrativo, presentan deficiencias en aspectos como la expresión o el colorido.

Además de esta serie y las pinturas anteriormente mencionadas, encontramos en la provincia de Málaga varias obras novohispanas anónimas como la "Virgen del Consuelo", que se halla en la Iglesia de Belén de Antequera. Aparece arrodillada, con una corona y un puñal clavado en el pecho. La rodean siete pequeños círculos en los que se representan los siete dolores. Se pueden destacar su barroquismo, su expresión mística, y su evidente función devocional.

Dentro de este grupo de obras anónimas se encuentran también algunos enconchados. Uno de ellos, que forma parte de una colección particular malagueña según recoge Clavijo, está dedicado al arcángel San Miguel²⁸. Era el jefe de las milicias celestiales y el más acérrimo defensor de la fe cristiana que luchó contra el demonio para combatir la idolatría. Fue junto con la Guadalupana patrono del reino de Nueva España y una de las figuras más representadas en la pintura novohispana. Un sermón pronunciado en 1751 por Antonio Claudio de Villegas, lo señalaba como la figura que sustentaba a la Virgen de Guadalupe²⁹. Un grabado realizado hacia 1750 por Miguel Cabrera y Baltasar Troncoso titulado *Patrocinio de San Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe* lo mostraba sosteniendo la imagen con los brazos alzados. Porta una espada y se encuentra enmarcado en un óvalo. A pesar de su sencillez iconográfica posee un rico marco aderezado con fragmentos de nácar. Su finalidad en este caso es también promover el fervor religioso.

Este estudio revela los estrechos vínculos mantenidos entre la provincia de Málaga y el virreinato de Nueva España a lo largo de los siglos XVII y XVIII a través de la presencia de numerosas pinturas novohispanas en instituciones religiosas y colecciones tanto públicas como privadas. Entre las conclusiones que permite extraer está el particular protagonismo de la Virgen de Guadalupe, la existencia de firmas de algunos de los más prestigiosos artistas virreinales junto a otros menos conocidos pero no exentos de interés, y la intervención de una serie de personajes que movidos por diferentes causas, básicamente devocionales, trajeron consigo estas obras constituyendo un rico proceso cultural del que perduran diversos testimonios visuales.

²⁸ CLAVIJO GARCÍA, A.: *Op. cit.*, pág. 113.

²⁹ VILLEGAS, A. C. de: *Sermón panegyrico a la mayor gloria de los celestiales espíritus...* México, Viuda de Joseph de Hogal, 1751.