

AMÉRICA EN EL CENTRO

CIRCULACIÓN DE IMÁGENES EN EL MUNDO IBÉRICO

Pablo F. Amador Marrero

Paula Mues Orts

(eds.)



AMÉRICA EN EL CENTRO
CIRCULACIÓN DE IMÁGENES EN EL MUNDO IBÉRICO

Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts
(eds.)



«Circulación de la Imagen en la Geografía Artística del Mundo Hispánico en la Edad Moderna»
Proyecto PID2020-112808GB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033

Proyecto PID2020-112808GB-I00 financiado por Agencia Estatal de Investigación



DEL TEXTO:

© PABLO F. AMADOR MARRERO (ED.), 2025

© PAULA MUES ORTS (ED.), 2025

© EL RESTO DE LOS AUTORES, 2025

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Imagen de cubierta: Pieter de Ring (1615-1666)
Naturaleza muerta con instrumentos musicales, (detalle), 1650
Óleo sobre lienzo, 105,6 x 81,7 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 979-13-87694-48-7
Depósito Legal: M-16426-2025
Colección: SÍLEX MAGNUN ARTE

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
<i>Benito Navarrete Prieto</i>	
INTRODUCCIÓN.....	13
<i>Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts</i>	
AGENCIA, CIRCULACIÓN DE IMÁGENES Y BIENES Suntuarios EN LA ANDADURA VITAL DE ARGOTE DE MOLINA (ANDALUCÍA, CANARIAS Y AMÉRICA)	31
<i>Francisco Javier Herrera García</i>	
EXPORTACIÓN ARTÍSTICA AL NUEVO MUNDO: CIRCULACIÓN, ESTATUS Y TRANSFERENCIA CULTURAL.....	65
<i>Benito Navarrete Prieto</i> <i>Roberto Alonso Moral</i>	
UNA ICONOGRAFÍA DE ORACIÓN: LOS VERDADEROS RETRATOS EN LOS CONVENTOS CUSQUEÑOS (SIGLO XVII)	105
<i>Katherine Mills</i>	
EL CULTO DE SAN JENARO EN AREQUIPA: MIGRACIÓN, APROPIACIÓN, OLVIDO.....	135
<i>Fernando Loffredo</i>	
LA VIRGEN DE LA MISERICORDIA DE EL CALLAO Y LA COPIA PICTÓRICA EN LIMA (1662-1675)	163
<i>Escardiel González Estévez</i>	
EN CLAVE ANGELOPOLITANA: APROPIARSE DE LA IMAGEN COMO PARTE DE LA GESTACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE OTROS DISCURSOS LEGITIMADORES ASOCIADOS A LA DEVOCIÓN A JESÚS NAZARENO EN PUEBLA, MÉXICO	187
<i>Pablo F. Amador Marrero</i>	

CONFLICTO, CONCORDIA E IDENTIDAD:

EL LIENZO DE *LA DEDICACIÓN Y ERECCIÓN DE ESTA SANTA IGLESIA*
DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE PUEBLA..... 217
Alejandro Julián Andrade Campos

LA LUZ QUE MERECE. EL CÍRCULO DE PINTORES Y GRABADORES
EN MÉXICO 1720-1780..... 241
Kelly Donahue-Wallace

EL CENTRO DE UN MUNDO EN LA CUENCA DE MÉXICO DEL SIGLO XVII
NOVOHISPANO. SAN LUCAS PINTOR: MADERA, PAPEL, LIENZO Y COLOR..... 265
Paula Mues Orts

APAREJOS DE CERNADA EN LA PINTURA NOVOHISPANA:

ASIMILACIÓN DE UNA PRÁCTICA PICTÓRICA MADRILEÑA..... 293
Elsa M. Arroyo Lemus

PRESENTACIÓN

A Elisa Vargaslugo Rangel (1923-2020)

El proyecto de investigación *CIRIMA: Circulación de la Imagen en la Geografía Artística del Mundo Hispánico en la Edad Moderna*¹ tiene como uno de sus principales objetivos redefinir el concepto de apropiación y reivindicar el estatus de la originalidad en ese fascinante viaje de las imágenes. Una de las más influyentes historiadoras de nuestra área de estudio, Luisa Elena Alcalá, ha contribuido notablemente no solo a subrayar la independencia y estatus propio de la imagen en el mundo americano virreinal, sino a algo mucho más importante: hacernos ver lo mucho que el estudio de las imágenes del otro lado del Atlántico puede ayudar a los estudios de historia del arte del mundo hispánico. En esa concepción generativa y no derivativa se fundamenta asimismo el juicio del profesor Jaime Cuadriello al defender que “la supuesta asimetría entre la pintura española y americana es un falso problema”.² Estos parámetros han abierto un novel universo metodológico que no solo contribuye al mejor estudio de la imagen sino también a situar en la justa medida su poder para generar nuevos significados y, sobre todo, para manifestar su valor generativo.

Ese poder poliédrico en el proceso de transformación de la obra de arte gracias a la escala, el color y la potencia vernácula de cada área geográfica suministra una cascada de nuevas formas de mirar. Precisamente para ello ha sido y es de vital importancia el acopio y la catalogación de obras, un enorme caudal de imágenes que gracias a los archivos fotográficos y a la labor de varias generaciones de investigadores que nos han precedido, se ha mantenido como un auténtico tesoro susceptible de ser interpretado.

En este campo la historiadora Elisa Vargaslugo hizo un enorme trabajo. Desde su juventud y junto a otros investigadores de su generación, consideró la imagen un elemento insustituible y no solo documental sino interpretativo, un aspecto que merece la pena ser recordado. Gracias a esos materiales generados la historia del arte, la conservación, la restauración y el rescate patrimonial cuentan hoy con elementos que son esenciales para todos. Al respecto, es de obligada mención su trabajo monográfico sobre el templo de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero (tesis doctoral de 1972 y primera edición en 1974,

¹ «Circulación de la Imagen en la Geografía Artística del Mundo Hispánico en la Edad Moderna» (PID2020-112808GB-I00), Agencia Estatal de Investigación, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Jaime Cuadriello, *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*, Abada Editores, Madrid, 2022, p. 7 (Cátedra Museo del Prado).

reeditado en varias ocasiones). No menos importante es su notable contribución al estudio de la imagen de los naturales en el arte de la Nueva España y, ante todo, su reivindicación de la importancia del indio como donante y mecenas de obras pías. Así lo expresó en la llamada de atención que fue su discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Historia (sillón 10, 22 de febrero de 1999).³ Su dedicación al estudio de la pintura novohispana dio también frutos tan importantes y sólidos, como su monumental catálogo razonado dedicado a la obra del pintor novohispano Juan Correa.

Por tanto, dedicar este volumen a su labor investigadora es un honor tan merecido como necesario. Un mérito que se fundamenta, también, en el valor de sus años de magisterio y trabajo, a lo que han sido sensibles nuestros editores, fundamentales para desarrollar uno de los objetivos principales del presente proyecto de investigación, dentro del equipo de trabajo de CIRIMA. Tanto Paula Mues como Pablo F. Amador han conseguido situar a América en el centro y plantear desde un enfoque metodológico renovador la autodeterminación del mundo americano y su relación con Europa. Del mismo modo que Peter Burke ha expresado los mecanismos de la recepción de las formas culturales sirviéndose de nociones como la apropiación, se plantea aquí un mismo método a la hora de investigar, en diferentes ejemplos, esa forma de asimilación y recepción de las imágenes. Ello nos ayudará a dibujar ese atlas que incide en la construcción de la geografía de las imágenes, siguiendo también la línea de investigación de Thomas DaCosta Kaufmann.

Fernand Braudel se lamentaba en su influyente trabajo *La Méditerranée et monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de que “nosotros tenemos catálogos de museos, pero no atlas artísticos”.⁴ La apropiación de los modelos europeos, a través de grabados, libros ilustrados, pinturas, esculturas, telas, plumaria, tapices o cualquier otro soporte, es una clara forma de circulación artística, además de constituirse en un modelo para reinterpretar pautas de la metrópolis por cuestión de estatus o de gusto. Pero este proceso de transferencia cultural también contribuye a redefinir la imagen con elementos que son propios desde el punto de vista de cada identidad o personalidad artística, y aquí es donde el canon, el color o las tradiciones vernáculas cobran un especial protagonismo dentro del mundo Atlántico y de la expansión de las imágenes en las diferentes áreas culturales de América. En este sentido resulta sumamente interesante analizar cuáles son los elementos que son susceptibles de ser asimilados o hibridados, y también los que son manipulados, dentro de un intercambio de ideas; o cuál es la intencionalidad que hay detrás de esa apropiación-manipulación, comparando similares procesos en el mundo ibérico con respecto a una misma imagen. Con este propósito planteamos el protagonismo que tiene la imagen para visualizar determinados tipos iconográficos dentro de un universo

³ E. Vargaslugo, *El indio como donante de obras pías*, Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Historia, consultable en: https://acadmexhistoria.org.mx/wp/wp-content/uploads/2022/10/SILLON_10_ELI-SA_VARGASLUGO.pdf

⁴ F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, vol. II, Einaudi, Turín, 1986, p. 885.

global, y al mismo tiempo cuestionamos la dependencia de los modelos virreinales con respecto a los hispánicos.

Es innegable que Italia y Flandes se erigieron en motores creadores y difusores de formas que serán apropiadas a un lado y otro del Atlántico con una diferente sensibilidad, lo que contribuye a definir la originalidad y la personalidad de esos territorios en los que la imagen es interpretada en un análisis horizontal y no vertical. En este sentido, ¿no estarían también los artistas españoles dependiendo a su vez de tipos y formas europeas? Estudiar el expolio de las imágenes como una alternativa a la imitación, resaltando su identidad propia e idiosincrasia, conduce a relativizar aún más el concepto de originalidad y a replantear una historia basada en el modelo centro y periferia. De esta forma, se estudiará el proceso de apropiación de la imagen con el único objeto de reproducir unas señas de identidad con las que se identifica a toda una sociedad.

Pablo Amador y Paula Mues han hecho un excelente esfuerzo en este volumen para intentar construir un cambio de paradigma, pero sobre todo para intentar situar a América en el centro. Ahondar en el complejo viaje y metamorfosis de las imágenes y en su capacidad de transformar, alterar y resignificar el objeto es una tarea tan interesante como necesaria, todo depende y dependerá siempre de nuestra forma de mirar.

Benito Navarrete Prieto
Investigador principal del proyecto
Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid



Dra. Elisa Vargaslugo Rangel (14 de agosto de 2020).
Fotografía: Pablo F. Amador Marrero

EXPORTACIÓN ARTÍSTICA AL NUEVO MUNDO: CIRCULACIÓN, ESTATUS Y TRANSFERENCIA CULTURAL

Benito Navarrete Prieto

Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0002-7966-9166>

Roberto Alonso Moral

Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0003-0963-0319>

Uno de los razonamientos más utilizados para constatar el modelo difusionista y la influencia de los patrones europeos en América, ha estado fundamentado en el indiscutible tránsito de artistas, bienes culturales, grabados e imágenes hacia el Nuevo Mundo. Estos constituyeron referentes indiscutibles y fueron copiados, reinterpretados y, en definitiva, apropiados, como consecuencia de ese fenómeno de circulación artística e intercambio cultural. Por esta razón es tan importante atender tanto a los objetos exportados como a los canales de remisión de estos bienes culturales y, en consecuencia, a las circunstancias que rodearon al objeto en todo el proceso de circulación, desde su salida del centro de creación hasta su llegada a los distintos virreinos, incluido el tránsito por el Pacífico gracias al Galeón de Manila.¹

Desde esta óptica, no nos podemos conformar tampoco con el movimiento de los objetos en sí, sino que es necesario analizar el proceso de modificación, transformación, incluso de mutilación, alteración o reparación mientras estos circulaban y en el momento de su recepción.² Y para entender y poder calibrar realmente todos estos procesos hay que tener bien claras las nociones de mediación, circulación y difusión, todas ellas asociadas a la exportación de bienes culturales. No estamos aludiendo a las influencias, aspecto que evidentemente nos retorna al modelo centro-periferia y a las jerarquías, sino a la transferencia cultural, a la asimilación o apropiación, y a todas las dinámicas que rodearon estos procesos en un ejercicio de “alteridad”, aspecto en el que fue pionera la metodología de Warburg y su supervivencia de las imágenes.³

¹ Carlos Martínez-Shaw y Marina Alfonso Mola (dirs.), *La ruta española a China*, El Viso, Madrid, 2007 y Donna Pierce y Ronald Otsuka (eds.), *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850, Papers from the 2006 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, Denver Art Museum, Denver, 2009.

² Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin y Béatrice Joyeux-Prunel, “Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History”, en *Circulations in the Global History of Art*, Ashgate, Burlington, 2015, p. 16.

³ Quizás quien mejor ha explicado esta cuestión es Georges Didi-Huberman, “Prefacio: Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)”, en Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Libros Una, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017, p. 21: “Inventar un

Como decíamos han sido las teorías difusionistas basadas en el concepto centro-periferia las que han basado buena parte de su justificación en términos de influencia⁴. Este modelo gira en torno a la idea de una metrópoli cultural, definida por Burke como una ciudad que funciona como punto central de un gran territorio, y que ha ejercido como tal en la cultura de una región en su conjunto. Una metrópoli cultural se define en definitiva como un lugar que encarna lo que es significativo de una cultura.⁵ Sin embargo, también aquí podemos y debemos invertir la carga de la prueba y utilizar los envíos de productos y artefactos culturales desde las metrópolis europeas al Nuevo Mundo como un elemento que confirma el intercambio cultural, pero también como una práctica que produjo reflujos, lo que comúnmente se denomina el tornaviaje, resultante de esos intercambios culturales.⁶

La aportación y enriquecimiento que desde el punto de vista metodológico han supuesto estos enfoques de reciprocidad para una correcta valoración del arte europeo, sobre todo el desarrollado en determinados territorios como los que abarcan las actuales Italia, España, Portugal o Flandes y los Países Bajos –principales áreas culturales exportadoras de bienes culturales–, es evidente. En primer lugar, debemos considerar que todos estos bienes culturales exportados tienen la misma capacidad de transmitir ideas que las estampas y los libros ilustrados; todo ello sin contar con la aportación de los propios artistas emigrados o viajeros.

Otro aspecto importante a tener en cuenta es que muchos de estos objetos fueron fabricados o creados con la intencionalidad original de ser exportados, y en esta voluntad mercantil hay ya un sesgo que en el ámbito de la pintura se advierte tanto en la iconografía como en el proceso de trabajo.⁷ Por ejemplo, esto es evidente en el lienzo de *Los Cinco Señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indígenas*, localizado por Escardiel González en el Museo del Carmen de Maipú de Santiago de Chile, firmado y fechado en 1684 por el pintor sevillano Jerónimo de Bobadilla, que incluye a criollos e indígenas

saber-montaje, tratándose de la historia del arte, era renunciar de un golpe a los esquemas evolutivos –y teleológicos– en vigor desde Vasari: Warburg pudo “montar”, y de manera tajante, a Giotto con Ghirlandaio; nunca trata de hacernos la novela de las “influencias” y del “progreso” artístico de uno a otro”.

⁴ Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en G. Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, Einaudi, Turín, 1979 y Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Arthaud, París, 1989.

⁵ Peter Burke, *Antwerp: A Metropolis in Comparative Perspective*, Martial & Snoech Edition, Gante, 1993, p. 9. Citado por T. DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2004, p. 164.

⁶ Véase al respecto la exposición coordinada por Rafael López Guzmán: *Tornaviaje: arte iberoamericano en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2021 y el simposio internacional dirigido por Ilona Katzew y Fernando Quiles: *Tornaviaje. Siglos XVI-XX. España-Nueva España*, 7-8 de marzo, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2019.

⁷ Sobre la naturaleza mercantil de una parte de la producción artística enviada a América y las dinámicas de trabajo, véanse las reflexiones de José María Sánchez, “Los obradores sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxv, 103 (2013), pp. 186-195.

tal y como los imaginaba el artista pensando en los receptores de esta obra, resultado de uno de estos envíos americanos.⁸

Lo mismo podemos decir de la escultura y de los mecanismos de seriación de los modelos iconográficos mediante moldes que, con una clara intencionalidad mercantil, permitían hacer múltiples versiones en materiales como el barro, el yeso, la pasta de madera, la cera o el plomo. En relación con estos procedimientos es bien conocido un contrato de aprendizaje firmado en Sevilla entre el artista Francisco Ramos y el vecino de Lima Cristóbal Gómez Saravia, quien en 1574 pagó cuarenta ducados para que el primero le pudiera descubrir todos “los secretos del arte” de la técnica del “vaciado de medio relieve y bulto entero y pasta y yeso y tierra y pintarlo al temple y barnizarlo conforme yo lo uso en mi casa y lo sé”. El maestro sevillano se comprometía a darle “un modelo de cada suerte para sacar hembras e de ayudarlos a sacarlas poniendo vos los materiales para las dichas hembras excepto el yeso”. Por su parte, el aprendiz se obligaba a no revelar los secretos de este arte a otro artífice “en esta ciudad ni en España ni en Portugal ni Islas Canarias bajo la pena que en esta escritura será contenida”.⁹ Lo más llamativo para nosotros es que el proceso de aprendizaje tuvo como finalidad llevar esos saberes al Nuevo Mundo, constituyendo un fenómeno palpable de transmisión de conocimientos e ideas pues allí sí los podía transferir. Se trata, por tanto, de otro elemento de mediación clarísimo en el procedimiento de circulación artística, ya que esta práctica podía desarrollarla en América donde no competía con los maestros españoles.

El negocio de la seriación de imágenes debió de ser bastante lucrativo durante la Edad Moderna.¹⁰ Eso explica la aparición en Sevilla de otros artistas diestros en estas técnicas como el flamenco Diego de Oliver, quien se califica asimismo como “maestro vaciador de niños de plomo y otras figuras de metal en relieve” documentado en la ciudad hispalense en 1612, cuando llevaba ejerciendo esta actividad por más de diez años.¹¹ El caso de este escultor es realmente singular por las claves que ofrece acerca de las prácticas -no siempre honestas- de algunos artífices que se lucraron con el negocio artístico americano. Así ocurrió en paralelo con los pintores que copiaron modelos de estampas o los prototipos ideados por Zurbarán. En febrero de 1615, Oliver sobornó al criado de un noble para que le prestara durante todo el mes de marzo “un Niño Jesús de madera de tres cuartos de vara de largo, hecho por mano de Juan Martínez Montañés,

⁸ Escardiel González Estévez, “Los cinco señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indígenas, un lienzo de Jerónimo de Bobadilla en Chile”, *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), pp. 281-296.

⁹ Celestino López Martínez, *Notas para la Historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Rodríguez, Giménez y C^a, Sevilla, 1929, 195-196. Citado por Miguel Ángel Marcos Villán, “Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española”, en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, p. 65.

¹⁰ Para el caso andaluz véase Roberto Alonso Moral, “La producción de escultura en barro del manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García”, en Lázaro Gila Medina (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, Arco Libros, Madrid, 2010, pp. 333-356.

¹¹ Jesús Palomero Páramo, “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”, en *Escultura*, Museo Nacional del Virreinato, México, 2007, pp. 110-111.

escultor vecino de esta ciudad, para que yo saque el debuxo y tallado del dicho niño de relieve”. No contento con este proceder y muy probablemente por los buenos resultados obtenidos en el negocio de la venta de imágenes de plomo, se aplicó a la realización de vaciados de esculturas de mayor tamaño. En esta ocasión utilizó como intermediario a uno de los capitanes de la Carrera de Indias, el trianero Francisco López, a quien utilizó como testaferro para conseguir otro modelo de mayores dimensiones. El 14 de julio de 1618 pactaron que este encargaría de forma interpuesta a Juan de Mesa la realización de un Niño modelado en barro de una vara de altura en el plazo de 34 días para que después Oliver lo pudiera reproducir en metal. Lógicamente el capitán se prestó a este negocio porque iba a obtener un buen beneficio de ello. En efecto, los Niños Jesús resultantes de la fabricación y seriación a partir de los modelos sacados del original de Juan de Mesa se consignaron en 1619 para salir del puerto de Cádiz en su navío sumando un total de “Veinteseis Niños Jesús para que los lleve a Tierra Firme de las Yndias y me truxese el procedido de ellos”.¹² El documento es muy revelador porque deja entrever dos circunstancias claves: en primer lugar, que era una actividad eminentemente lucrativa y, en segundo lugar, que la copia en este caso podía considerarse fraudulenta pues Oliver estaba violando el derecho de autoría de Montañés y Mesa de forma intencionada, es decir su *copyright*. No obstante, cabría introducir un matiz, pues no podemos excluir que llegara a pactar acuerdos de compensación con dichos escultores, de otra forma no resultaría lógico que un mes después de hacerse con el modelo de Juan de Mesa, este mismo escultor resultara fiador de un pintor y estofador, Mateo Xuares, entonces asumido para trabajar al servicio del flamenco.¹³

Aunque, realmente, la calidad artística de esos *Niños Jesús Triunfantes* de plomo es bastante irregular, no es cierto que la producción más mediocre tuviera siempre como destino América, como acreditan la amplia variedad de calidades, formatos y tipos de las obras enviadas a México, recientemente analizadas en un amplio contexto¹⁴ (figura 1). Lo que parece evidente es la argucia del artista flamenco afinado en Sevilla, estando implícito en su actuación el deseo de enriquecimiento y el desprecio al concepto de originalidad y autoría, consciente del diferente estatus que podría tener la imagen en el Nuevo Mundo, ya que estos Niños Jesús de plomo se utilizaban generalmente para el consumo privado y alcanzaron una gran demanda, ayudando precisamente en la difusión de devociones y pautas de comportamiento religioso importadas desde la metrópoli. Creemos importante subrayar esta idea, pues cuando estas imágenes se copian, apropian, mutilan o transforman en el Nuevo Mundo no están vigentes exactamente esas mismas nociones de creatividad que sí tenían efecto en Sevilla, y que explican la actuación del

¹² *Ibidem*, p. 111.

¹³ Antonio Muro Orejón, *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Laboratorio de Arte/Universidad de Sevilla, Sevilla, 1932, p. 78 (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, IV). Corresponde a M.A. Marcos Villán, “Modelos compartidos...”, p. 71, nota 38, una interesante reflexión a este respecto.

¹⁴ Ramón Avendaño Esquivel, “El Niño Jesús de plomo en la imaginaria sevillana”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.



Figura 1. Vaciado según modelo de Juan Martínez Montañés, *Niño Jesús*, peltre policromado, c. 1618.
(Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México)

maestro sobornando a un tercero para conseguir la imagen y copiarla. Son, por tanto, dos prácticas de actuación diferenciadas y no menores para entender el estatus de la imagen a uno y otro lado del Atlántico.

Desde una óptica peninsular, los Niños Jesús intentaban repetir e imitar modelos concretos tanto de Juan Martínez Montañés como de su discípulo Juan de Mesa, aspecto que podía llevar emparejado también la cuestión del prestigio del modelo. Por su parte, al otro lado del océano, la seriación a través de moldes de plomo favorecería la expansión devocional de estas imágenes entre la población indígena, un modo de proceder que nos recuerda lo ocurrido en Granada en el siglo XVI con la producción seriada y en corto espacio de tiempo del maestro Huberto Alemán, para replicar Vírgenes de distintos tamaños con destino al consumo creciente de los moriscos.¹⁵ Que este tipo de prácticas se mantuvo en el tiempo lo demuestra además la importación por parte del misionero fray Lope de la Vega, en 1756, de un importante grupo de Niños Jesús vaciados en cera con el fin de adoctrinar a los indígenas de la región de Popayán.¹⁶

¹⁵ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2007, pp. 305-313.

¹⁶ Adrián Contreras Guerrero, "Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana", *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 2 (2018), pp. 140-141.



Figura 2. Anónimo peruano, *Niño Jesús de Huanca con la corona imperial inca y la túnica sacerdotal*, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, 86 x 75 cm. (Colección privada)

El resultado directo del envío de estas obras a América fue la interconexión de esculturas y pinturas en un proceso de apropiación de evidente originalidad. Así se aprecia en la pintura del *Niño Jesús de Huanca bendiciendo con la corona imperial inca y con la túnica sacerdotal*¹⁷ (figura 2) que fue ideada en el siglo XVIII en el virreinato del Perú reinterpretando esos Niños Jesús seriados, pero en una evidente clave mestiza. Cómo ha estudiado Juan Carlos Estenssoro, este tipo de devociones siguen claramente la política de integración de las élites indígenas locales en las celebraciones religiosas católicas, haciendo visibles los símbolos incaicos con una intencionalidad de apropiación que permitiese identificar al rey de los Incas como Cristo-Inca.¹⁸ Se trata de un proceso de

¹⁷ Véase el estudio de esta obra por Ramón Mujica Pinilla en J.J. Rishel y S. Stratton-Pruitt (eds.), *The Arts in Latin America 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 2006, pp. 460-461.

¹⁸ La iconografía del Niño Jesús de Huanca tuvo un gran desarrollo gracias a los jesuitas, siendo promovida durante las fiestas dedicadas al beato Ignacio celebradas en el Cusco en 1610 por mediación de la cofradía de los indios del niño Jesús de Huanca que sacaba al Niño Jesús en hábito de Inga. Cfr. Juan Carlos Estenssoro Fuchs,

apropiación con un enorme peso retroactivo y anacrónico que dejaba todo el potencial a la imagen y a su valor simbólico en una evidente estrategia de integración. En este tipo de imágenes se aprecia claramente el proceso de la hibridación, pudiéndose ver también como el retrato de una imagen y, por tanto, identificarse con lo que Pérez Sánchez denominó “trampantojo a lo divino”,¹⁹ en el intento de representar una ausencia en clave identitaria y de sustitución afectiva.²⁰ En este caso, existe una clara vocación de actualizar un antiguo ídolo incaico identificado con el *Punchao*, haciendo partícipe al espectador al que iba dirigida la imagen que encuentra una reconciliación empática sobre lo que ve. Algo similar ocurre en otra representación del Niño Jesús, pero adaptada en clave cusqueña, conservada en el Brookling Museum of Art de Nueva York.²¹

Otro interesante ejemplo de asimilación de estos modelos escultóricos en América vino determinado por la producción en serie de un Niño Jesús dormido sobre la cruz vaciado en peltre (figura 3), relacionado con la producción temprana de Martínez Montañés,²² aunque el modelo parece depender de un maestro de la generación precedente como Jerónimo Hernández, dada su evidente relación con el Niño que sostiene en sus brazos la Virgen de la parroquia de la O en Ubrique (Cádiz) (figura 4). El prototipo alcanzó una enorme difusión a juzgar por el número de ejemplares conservados en España, Portugal y el continente americano.²³ En México recaló algún ejemplar como demuestra el hecho de que el pintor Nicolás Enríquez lo interpretara en una composición pictórica firmada y fechada en 1772 conservada en el Museo de la Crèche de Chaumont (Francia) (figura 5).²⁴ Lo interesante de esta relación es la respuesta del pintor, uno de los fundadores de la academia de México, apropiándose de un modelo manierista para transformarlo con una sensibilidad nueva, en un ejercicio nuevamente anacrónico. Así, el Niño Jesús se integra en una escena más amplia, dormido plácidamente sobre su cuna mientras San Juan Bautista vela su sueño, introduciéndose

“Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II” en T. Cummins et al., *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005, pp. 137-140.

¹⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, “Trampantojos a lo divino”, *Lecturas de Historia del Arte*, 3 (1992), pp. 139-155.

²⁰ Sergi Doménech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los «verdaderos retratos» marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, 18 (2001), pp. 77-93.

²¹ Estudiada por Eduardo Wuffarden en Joaquín Berchez (dir.), *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 346-347.

²² M.A. Marcos Villán, “Niños Jesús dormido sobre cruz”, en Jesús Urrea Fernández (dir.), *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida VI*, Ministerio de Cultura, Valladolid, 2008, pp. 24-25. Ídem, “Modelos comparados...”, pp. 74-75.

²³ Ángel Peña Martín, “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la monarquía hispánica: El Niño Jesús dormido sobre la cruz y la calavera del taller de Martínez Montañés”, en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, pp. 297-311.

²⁴ A. Peña Martín, “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica”, *Trim: Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar*, 3 (2011), p. 84. Sobre la pintura véase también Raphaële Carreau, *Dévotion baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique latine, Espagne et Italie. XVII – XVIII siècle*, Somogy éditions d’art, París, 2009, pp. 26-27.

Figura 3. Vaciado según modelo de
¿Jerónimo Hernández?,
Niño Jesús dormido sobre la cruz,
peltre policromado,
último tercio siglo XVI, 14 x 41 x 20 cm.
(Museo Nacional de Escultura,
Valladolid, España).



Fig. 4. Jerónimo Hernández,
Virgen de la O, 1575-1576,
escultura policromada. Ubrique,
parroquia de Nuestra Señora de la O.
© SGI Fototeca Laboratorio de Arte,
Universidad de Sevilla. Foto José María
González-Nandín y Paúl, 1938



además caracteres propios de la tradición local como el gusto por detalles bordados en el paño de pureza que lo cubre.

Es necesario recordar que muchas de las obras importadas de las que venimos hablando, tanto esculturas como pinturas, fueron “fabricadas” con destino a América sin que

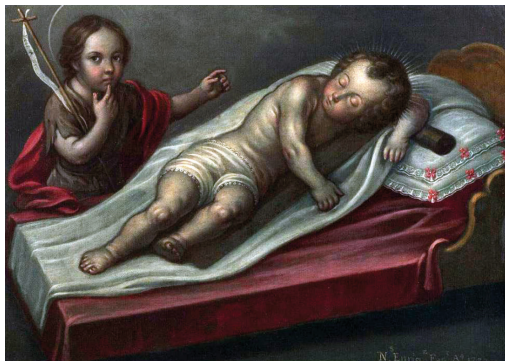


Fig. 5. Nicolás Enríquez, *Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista*, firmado y fechado en 1772, óleo sobre cobre, 29 x 21, 1 cm. Chaumont (Francia), Musée de la Crèche.

realmente mediará un contrato, guiándose los obradores según las necesidades litúrgicas y de gusto en el Nuevo Mundo, y en ese sentido nuevamente el color y su sentido alegórico y festivo cobran un gran protagonismo. Las principales temáticas pictóricas que se exportaba fueron series de apostolados, fundadores de órdenes, patriarcas, vírgenes mártires, sibilas, ángeles, hombres de la fama, personajes del Antiguo Testamento y cesáres romanos a caballo. Una confirmación de la recepción de este tipo de obras y su función en la decoración y configuración iconográfica de los templos la tenemos en la *Historia de la Orden de los Dominicos en el Perú* de Juan Meléndez de 1681, donde se describe la decoración de la nave de la iglesia de los dominicos de Lima. Gracias a ella sabemos que las bóvedas de las capillas de la familia de Agüero y Aliaga, el presbiterio y el crucero fueron decorados con “celestes Parainfos” (ángeles) y la longitud de la nave del coro con profetas, sibilas, personificaciones de virtudes y vírgenes y santos enviados desde Sevilla.²⁵ Es en este contexto donde hay que situar dos pinturas inéditas de los arcángeles *Baraquiel* y *Oziel* (figuras 6 y 7), conservados en una colección particular de Lima, procedentes probablemente de una serie, y cuyas características estilísticas corresponden a Ignacio de Ries,²⁶ uno de los más destacados colaboradores del obrador de Zurbarán. Seguramente también se deba a Ries la serie de ángeles del convento de la Concepción de Lima, tradicionalmente vinculada con Zurbarán, que constituye un ejemplo más de exportación de pinturas al Nuevo Mundo desde Sevilla.²⁷

Existen casos documentados de encargos de pinturas y esculturas promovidos por alguna orden religiosa o convento para destinarlos a los diferentes virreinos, como

²⁵ Cita de Suzanne Stratton-Pruitt, “From Spain to the Viceroyalty of Peru. Paintings by the Dozen”, en D. Pierce y R. Otsuka (eds.), *At the Crossroads. The Arts of Spanish America and Early Global Trade 1492-1850, Papers from the 2010 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, Denver Art Museum, 2012, pp. 71-90.

²⁶ Para este artista véase Benito Navarrete Prieto, *Ignacio de Ries*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2001.

²⁷ Para su atribución a Zurbarán véase Francisco Stastny, “Zurbarán en América Latina”, en Nydia Gutiérrez (coord.), *Presencia de Zurbarán*, Banco de la República, Bogotá, 1988, pp. 25-28. Jorge Bernal Ballesteros los había considerado anteriormente como de un seguidor de Zurbarán, Cfr. *El Siglo de Oro de la pintura Sevillana*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985, pp. 134-147, n.º 49-55 y Enrique Valdivieso, “Ángeles sevillanos en Lima”, *Buenavista de Indias*, 6 (1992), pp. 35-45.

ocurrió con Zurbarán o Juan Martínez Montañés,²⁸ pero no fue esta la mecánica habitual, pues lo normal era que el destino final de las mismas fuera desconocido por los artistas. También tenemos constancia de que algunos artistas se trasladaron por petición de comitentes requeridos para desempeñar su arte, como fue el caso del pintor Juan de Uceda, que según testimonio propio marchó a Lima en 1608 “a dehar asentado ciertos negocios que tengo tratado y comunicado por cartas que enviado y me an respondido ciertas personas vecinas de la dicha ciudad, sobre la fábrica de retablos de pinturas, que es mi arte, para el seruijio de ygleçias perrochiales y monasterios y conventos de frayles y monjas de la dicha ciudad”.²⁹

Zurbarán había mantenido contacto con América desde su segundo matrimonio con Beatriz de Morales, ya que tres hermanos de esta vivían en América y su anterior esposo había fallecido en Cartagena de Indias. Esta circunstancia personal ayuda a entender su práctica habitual en el comercio con Indias, para el que las redes clientelares familiares fueron fundamentales.³⁰ Sabemos, además, que desde 1630 Zurbarán había contactado con los cargadores de Indias pues pintó para ellos el *Pentecostés* que hoy conserva el Museo de Cádiz,³¹ y en 1636 envió pinturas a Portobelo, siendo objeto de un importante pleito con el capitán al que consignó una mercancía nunca arribada a su destino, que nos ofrece una información crucial sobre el funcionamiento de su obrador y quienes eran sus oficiales.³² Sabemos, además, que Lima fue el destino de la mayor parte de sus envíos, aunque el único contrato donde figura la parte contratante es el fechado el 22 de mayo de 1647, donde la abadesa del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación de la ciudad de los Reyes concertó con Zurbarán la ejecución de diez cuadros de asuntos de la vida de la Virgen y veinticuatro lienzos de vírgenes de cuerpo entero, entregándosele por ello 2000 pesos y dándole de plazo hasta Pascua de Flores de 1648.³³

El pintor de Fuente de Cantos también exportó a Buenos Aires en 1649 “quince vírgenes de cuerpo entero, quince pinturas de cuerpo entero de Reyes y onbres insignes,

²⁸ Cfr. al respecto B. Navarrete Prieto (dir.), *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*, Museo Nacional de San Carlos/Generalitat Valenciana, México, 1999, pp. 31 y ss. y Rafael Ramos Sosa, “La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica”, en I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero y M. del V. Muñoz Rubio (eds.), *Montañés, maestro de maestros*, Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2019, pp. 47-61.

²⁹ B. Navarrete Prieto, “El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima”, *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp. 331-332 y posteriormente para su actividad de comercio con Indias: Fátima Halcón, “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”, *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), pp. 373-381.

³⁰ Bartolomé Yun Casalilla, *Las redes del Imperio. Élités sociales en la articulación de la monarquía hispánica, 1492-1714*, Marcial Pons Historia, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2009.

³¹ Juan Miguel Serrera, “Datos para la historia de la Pentecostés de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Su vinculación americanista”, *Archivo Hispalense*, 203 (1983), pp. 179-187.

³² Jesús Palomero Páramo, “Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636”, en S. García O.F.M. (ed.), *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Turner, Madrid, 1990, pp. 313-330.

³³ Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte: desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 224. La mayor parte de la documentación relativa al comercio de Zurbarán con América, incluido este documento, ha sido posteriormente recopilado en: Lori Kata, “«With the Most Diligence Possible»: Francisco de Zurbarán and the Overseas Art Trade in the Seventeenth Century”, *Hispanic Research Journal*, vol. XII, 5 (octubre 2011), pp. 387-396.



Figs. 6 y 7. Ignacio de Ríos (aquí atribuido), *Arcángeles Baraquel y Oziel*, c. 1660, óleo sobre lienzo.
Lima, colección privada

veynte y quatro Santos y patriarcas de cuerpo entero algunos con aberia mas nueve pay-ses de Flandes”.³⁴ Es frecuente encontrar en la documentación los reclamos del dinero debido a Zurbarán por los capitanes respecto a los cuadros a ellos consignados junto a comentarios sobre las pinturas que llegaban con desperfectos o “avería”, abriendo indudablemente la posibilidad a la intervención y restauración de esas pinturas y, por consiguiente, a su manipulación y alteración a manos de pintores nativos.³⁵ De hecho, el

³⁴ María Luisa Caturla, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4 (1951), pp. 27-30.

³⁵ Kata, “With the Most Diligence...” pp. 394-395. La autora, cita (pp. 389-390) un interesante ejemplo para comparar estas circunstancias de envío y deterioro de pinturas que tuvo como protagonista al propio Rubens, quién con motivo de un envío de pinturas suyas desde el puerto de Alicante a Italia, en 1603, envió una carta a Annibale Chieppio, diciendo que las pinturas que él había embalado con sumo cuidado con sus propias manos,

Fig. 8. Obrador de Zurbarán,
Emperador Vitelio a caballo, óleo sobre
lienzo. Sevilla, colección privada



origen del pleito anteriormente mencionado radicaba en el maltrato dado a las pinturas consignadas y la razón por la que algunos lienzos llegaron deteriorados; esta fue una de las causas habituales por las que se reclamaba el dinero de la mercancía. Por ejemplo, el 23 de septiembre de 1647, Zurbarán demanda el dinero que se le debía en Lima solicitando que se cobrara al capitán Andrés Martínez todos los “marabedises procedidos de doze lienzos de pintura de doze sesares romanos a caballo de tres baras menos quarta de alto que yo le entregue en esta ciudad de Sevilla para que los llevase a las indias y los bendiese por mi cuenta y me acudiesse con su balor... y en caso que no los aya vendido los rresiba y benda a las personas y por los mejores presios que pudiere aver y hallar y otorgue cartas de pago”. En la exposición *Zurbarán y su obrador* ya dimos a conocer una serie de *Césares romanos a caballo* procedentes del castillo de Marcilla en Navarra que fueron propiedad de Francisco Leandro de Viana, conde de Tèpa y oidor de la Real Audiencia de México y del Consejo y Cámara de Indias en 1776, retornada de América a su regreso a España. Este conjunto de lienzos es un claro testimonio del tipo de obras que realizaba el obrador del pintor con destino al Nuevo Mundo, utilizando siempre

habían llegado completamente dañadas, los lienzos podridos con los colores perdidos por la incesante lluvia durante la travesía, y que la única solución era raspar los colores con el cuchillo en algunas zonas del lienzo y pintarlas de nuevo.



Fig. 9. Antonio Tempesta, *Emperador Vitelio a caballo*, 1596, grabado calcográfico, 30,2 x 22,6 cm. Amsterdam, Rijksmuseum [RP-P-OB-37.718]

muy vivos colores.³⁶ Se conocen bastantes ejemplos en diferentes colecciones, tanto del obrador de Zurbarán como de sus seguidores que copiaban siempre las estampas o de Tempesta o de Stradanus, como es el caso de un Vitelio a caballo inédito conservado en colección particular sevillana (figuras 8 y 9).

En los obradores como el de Zurbarán, que trabajaron con mucha intensidad para América, el principal propósito era el beneficio económico, constituyéndose en verdaderas empresas y, en consecuencia, los artistas en auténticos empresarios. Además, como se ha puesto de relieve recientemente,³⁷ cuando decae la actividad mercantil desde Sevilla el comercio de obras de arte se trasladó a Cádiz. Esta circunstancia se implementó en especial con el traslado a esta última ciudad de la Tabla y Juzgado de Indias y el Tercio de Toneladas en 1679, autorizándose el 4 de julio de 1680 la entrada y salida de galeones y las flotas desde su puerto.³⁸

En todos estos envíos la estampa funcionaba como un “molde” trasladado a escala que ahorra trabajo, tiempo y dinero, y en muchas ocasiones las empleadas por los diferentes obradores sevillanos de Juan de Luzón, Juan López Carrasco, Juan Fajardo,

³⁶ Navarrete, *Zurbarán y su obrador...* pp. 77-79 y 182-187. Las primeras noticias para otras series de Césares en César Pemán, “Miscelánea zurbaranesca. Dos césares romanos a caballo”, *Archivo Español de Arte*, 146-147 (1964), pp. 93-98 y M.L. Caturla, “Otros dos Césares a caballo zurbaranescos”, *Archivo Español de Arte*, 150 (1965), pp. 197-201.

³⁷ Eduardo Lamas-Delgado, “El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala y su círculo”, en F. Quiles García y M.P. López (eds.), *Barroco vivo, Barroco continuo*, Enredars, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2019, pp. 90-109 (Universo Barroco Iberoamericano, vol. 5).

³⁸ Manuel Bustos Rodríguez, “Los siglos decisivos”, en *Historia de Cádiz*, Sílex, Madrid, 2005, p. 415.

Miguel Güelles, Bernabé de Ayala,³⁹ o el propio taller de Zurbarán, eran las mismas que inspiraban a los pintores americanos o las que siguieron usando para los envíos desde Cádiz los diferentes obradores gaditanos. Pero no siempre las pinturas eran de calidad deficiente o mediocre. En el caso de Zurbarán, que hemos estudiado con mayor profundidad, se constata en sus series algunas de mayor calidad. Así ocurre, por ejemplo, con la serie de fundadores de órdenes hoy conservada el convento de la Buena Muerte de Lima, sobre todo si la comparamos con otra íntegramente realizada por su obrador localizada en la iglesia del convento de las capuchinas de Castellón. También en alguna pintura que ha llegado hasta nosotros desmembrada, se advierte un estatus de calidad superior, como el *San Elías* del Philadelphia Museum of Art, obra enteramente autógrafa⁴⁰ si se confronta con la copia de obrador de las capuchinas de Castellón. Esto confirma las palabras de Pérez Sánchez⁴¹ cuando afirmaba que en ocasiones las series que han llegado íntegras evidencian una mayor desigualdad de calidad, mientras algunas pinturas aisladas sorprenden por su carácter autógrafo. Lo mismo podemos decir del apostolado de la iglesia de San Francisco de Lima en el que debió de participar el propio Zurbarán a juzgar por su calidad, o de la serie de *Jacob y sus hijos*, hoy en el Obispado de Durham y en el castillo de Grimsthorpe Castle en Burne Lincolnshire, donde son mayores las desigualdades de calidad entre las pinturas que la conforman.⁴²

El envío de pinturas y esculturas a América fue un lucrativo negocio que se documenta desde el siglo XVI y en el que participaron mercaderes sevillanos, franceses y flamencos.⁴³ En 1586 en el espacio de tres meses y medio un total de 637 pinturas fueron enviadas a América, junto a trece cajas de Niños Jesús, siete retablos de alabastro o tres docenas de figuras de azabache, y en estos envíos no solo se mandaban pinturas o esculturas, sino que en casi todos los cargazones de Indias, las estampas de asuntos tanto históricos como

³⁹ La actividad mercantil con América de Bernabé de Ayala y su actividad tanto en Sevilla como Cádiz ha sido estudiada por E. Lamas-Delgado, "Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix", *Annales d'Histoire de l'Art, et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 36, (2014), pp. 71-94 y del mismo autor, "El comercio artístico...", pp. 90-109.

⁴⁰ Dada a conocer recientemente en B. Navarrete Prieto, "Die Werkstatt Zurbaráns und ihr Schaffensprozess: Originale, Repliken und Kopien", en B. Wismer, O. Delenda y M. Borobia (eds.), *Zurbarán*, Museum Kunstpalast/Hirmer, Düsseldorf, 2016, pp. 35-43, fig. 2.

⁴¹ A.E. Pérez Sánchez, *Zurbarán*, Historia 16, Madrid, 1996, pp. 89 y 92 (col. El arte y sus creadores, vol. 17). Sobre este aspecto véase también Odile Delenda, *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, vol. II, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2010, 2 vols.

⁴² Esta serie la estudiamos en Gabriele Finaldi y Benito Navarrete, *Zurbarán: las doce tribus de Israel: Jacobo y sus hijos*, Museo del Prado, Madrid, 1995. Buena parte de lo ahí recogido se repitió en el reciente catálogo de la exposición del Meadows Museum de Dallas y en la Frick Collection de Nueva York, sin citar siempre las aportaciones previas: cfr. S.G. Galassi, E. Payne y M.A. Roglán (eds.) *Zurbarán. Jacob and His Twelve Sons. Paintings from Auckland Castle*, Meadows Museum/Centro de Estudios Europa Hispánica, Dallas, 2017. Este último proyecto ha propiciado el estudio técnico de los lienzos, aunque no su restauración, algo que sería urgente e imprescindible para indagar en el proceso creativo y analizar mejor la participación del obrador, dadas las desigualdades de la serie, a pesar de que la considero la serie príncipe. De todos los estudios de este catálogo, el más interesante es el de Akemi Luisa Herráez Vossbrink, "Zurbaranesque Tribes of Israel in the New World", pp. 75-86.

⁴³ Eberhard Craillshheim, *The Spanish Connection: French and Flemish merchants networks in Seville (1570-1650)*, Böhlau Verlag, Colonia, 2016.

devocionales, estaban presentes en cantidades ciertamente importantes.⁴⁴ En el caso de las pinturas, las cifras son realmente sorprendentes porque, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XVII fueron enviadas más de 24.000 pinturas de Sevilla a América.⁴⁵ Según Kinkead, los flujos fueron irregulares en función de la situación de la economía española, que resintió el mercado americano en la década de 1680, respecto a la anterior de 1670 y a la posterior de 1690.⁴⁶ La mayoría se enviaron a Tierra Firme, Nueva España, así como a Honduras y Maracaibo, según datos proporcionados por García Fuentes.⁴⁷

Es preciso tener muy en cuenta que la ambición económica que rodeó en muchos casos el interés por la exportación de obras de arte partía de una premisa más importante: la urgencia de cubrir unas necesidades devocionales, sobre todo al principio del proceso de conquista, evangelización y transculturación.⁴⁸ Esto lo demuestran tempranos encargos de una serie de imágenes expresamente realizados por la Casa de la Contratación a los pintores sevillanos Alejo Fernández y Antón Sánchez de Guadalupe en 1519 para enviarlas a América,⁴⁹ o la compra de seis esculturas que ese mismo año la corporación hizo a Jorge Fernández Alemán, seguramente con el mismo destino.⁵⁰ Bastantes años más tarde, en 1600, algo parecido ocurrió cuando por la ausencia de pintores locales en Guatemala la Casa de Contratación –a instancias del Consejo de Indias– compró 50 pinturas para decorar su catedral.⁵¹ No hay que olvidar que esta institución jugó un papel fundamental en el control, autorización y supervisión de todas las mercancías que se mandaban al Nuevo Mundo, incluidos los productos culturales.⁵²

Siguiendo estas dinámicas, los propios artistas montaron sus propias compañías, y aquí fue donde destacó el desconocido Juan de Luzón que constituyó una auténtica empresa enviando la mayor parte de las mercancías por su cuenta, según la misma estrategia utilizada por Zurbarán, consignándolas a capitanes de la Carrera de Indias, tal como documentó Kinkead.⁵³ Que esta fue una mecánica extendida nos lo demuestra el poder otorgado en Sevilla por el pintor Matías de Arteaga y Juan Joseph, veedores del

⁴⁴ Iván A. Quintana Echevarría, “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América”, *Anales del Museo de América*, 8 (2000), pp. 103-110. Véase también Lutgardo García Fuentes, *El comercio español con América 1650-1700*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980.

⁴⁵ Duncan T. Kinkead, “Juan de Luzón and the Sevillian painting Trade with the New World in the Second half of the Seventeenth Century”, *The Art Bulletin*, vol. LXVI, 2 (1984), pp. 303-310.

⁴⁶ Kinkead, “Juan de Luzón...”, p. 307.

⁴⁷ García Fuentes, *El comercio español...*, p. 324.

⁴⁸ Miguel Falomir, “Artist’s Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, ca. 1600”, en N. De Marchi y H. J. Van Miegroet (eds.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, Brepols, Turnhout, 2006, p. 118.

⁴⁹ José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de artífices*, vol. II, Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, p. 118, 3 vols.

⁵⁰ Gestoso, *Ensayo de un diccionario...*, vol. I, p. 394.

⁵¹ Jorge Luján Muñoz, “Ejemplos de comercio de obras de arte entre España y el Reino de Guatemala en la colonia”, *Archivo Español de Arte*, 202 (1978), pp. 157-158.

⁵² Carlos Alberto González Sánchez, “La Casa de la Contratación y la Historia Cultural”, en A. Acosta Rodríguez, A. González Rodríguez y E. Vila Vilar (eds.), *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 543-566.

⁵³ Kinkead, “Juan de Luzón and the Sevillian painting...”, pp. 303-310.

arte de la pintura, a Juan Antonio del Castillo, vecino de Madrid y agente de los Reales Consejos, para que prosiguiesen hasta su conclusión el pleito que en grado de apelación sostenían los pintores con el arrendador del Almojarifazgo, quien pretendía cobrar “derechos de salida a las pinturas de devoción que *fabrican* en esta ciudad los maestros del dicho arte en sus casas y obradores”⁵⁴ por su cuenta y con destino a la venta a los puertos de mar y de Indias. Este litigio prueba que las obras religiosas pagaban menos alcabalas o impuestos que las civiles, profanas o mitológicas. Ello favorecía indudablemente el envío de pinturas con temáticas sagradas e incluso la estandarización de formatos, según se aprecia perfectamente en las consignaciones de los lienzos, enviados por rollos o cajas. Por otra parte, el documento redunda en la idea de que la mayoría de las veces los artistas no conocían el destino final de las obras y es bastante importante pues muy probablemente su recepción en el Nuevo Mundo tampoco estaría acompañada de un conocimiento del artista que las había pintado. Las coordenadas histórico-artísticas se diluían y la distancia física real podía descontextualizar el marco creativo de las obras.⁵⁵ La motivación principal era que cumplieran con las funciones evangélicas, que alhajaran los templos o decoraran las casas particulares.

Acudiendo al contexto americano, tenemos constancia de que la venta de obras de algunos pintores se resentían en períodos en los que había saqueos de ciudades, como le ocurrió al pintor sevillano Juan Simón Gutiérrez cuyo agente se excusaba desde Caracas el 13 de Junio de 1681 pues “a la fecha desta no he vendido más que 3 lienzos la causa en venir tan avispados con la saqueo de la Guayra que no hay quien se acuerde de adornar su casa sino es de tener en ello las menos alhajas que pudieran y todo lo demás tienen en los momentos en sus haciendas”.⁵⁶ El procedimiento siempre era el mismo, el artista interesado en enviar su producción o los tratantes que se ocupaban de revender pinturas ajenas –no hay que olvidar que de Sevilla salió mucha pintura flamenca e italiana con destino a América–, entraban en contacto con un encomendero, factor o comisionista, coincidente en muchas ocasiones con el capitán del galeón o cargador de la Carrera de Indias.⁵⁷ Este era el responsable de enviar los lienzos generalmente encajonados en rollos por docenas y forrados por arpilleras, con una memoria donde se indicaba el número de

⁵⁴ Gestoso, *Ensayo de un diccionario...*, vol. III, p. 271. La cursiva es nuestra y se resalta porque esa es la palabra que aparece en el documento original a pesar de que Gestoso la cambiara por “hacer”, tal como ya advirtió Kinkead, “Juan de Luzón and the Sevillian painting...”, p. 307.

⁵⁵ Sobre estos aspectos véase el estudio del caso del *San Miguel* de Martín de Vos: Aaron M. Hyman, “Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa and New Spain’s Transatlantic Canon”, *Art Bulletin* 99, 2 (2017), pp. 103-135, y sobre todo las bases teóricas de la importante contribución de Luisa Elena Alcalá, “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”, *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3 (2021), pp. 87-98.

⁵⁶ D.T. Kinkead, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Authorhouse, Bloomington, 2007, pp. 219-220.

⁵⁷ Todo el funcionamiento de la Carrera de Indias fue explicado por José Veitia Linaje, *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*, Juan Francisco de Blas, Sevilla, 1672. Véase luego L. García Fuentes, *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pp. 80 y ss. y también Enriqueta Vila Vilar, *Los Corzo y los Mañara. Tipos y arquetipos del mercader con América*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991 y Guillermo Céspedes del Castillo, “La Casa de la Contratación y el comercio con Indias en el siglo XVI”, en *Sevilla en la Edad Moderna: nobleza y cultura*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 1997, p. 29.

lienzos, a veces los asuntos de forma bastante vaga y general, y su precio en Sevilla. El pintor cobraba siempre al regreso del galeón, descontada la comisión del intermediario o factor que vivía del tráfico de este tipo de obras, así como de otras mercaderías: cobres que se consignan como láminas, colores, lienzos, pinceles, estampas, etc.

A este respecto, es interesante señalar el caso del intermediario o tratante Manuel Santos de Saldaña, recientemente estudiado por María Cristina Pérez Pérez.⁵⁸ Originario de Carrión de los Condes (Palencia), se estableció en la ciudad de los Reyes en compañía de su hijo y de su hermano Lorenzo, desplazándose regularmente a Sevilla entre 1608 y 1622 para comprar mercancía y llevarla a vender a las ferias de Portobelo. Posteriormente sería su familia la que se ocuparía de redistribuir toda la mercancía, y entre ella “polvos azules para pintores, doce lienzos pintados de devoción, dieciocho rosarios de Francia, cincuenta lienzos pequeños del apostolado y veintiocho docenas de pinturas de Flandes y boscajes”. En otra ocasión enviaba estampas iluminadas de Francia y cuadros de vírgenes y apostolados de talleres sevillanos que previamente compraba en la capital hispalense y también a través de factores en el puerto de Amberes y la ciudad de Lyon.⁵⁹ El negocio, por supuesto, tenía sus riesgos, desde el pirateo, a las tempestades y naufragios, así como a las irresponsabilidades, como le ocurrió a Zurbarán con el capitán Diego de Mirafuentes,⁶⁰ con quién tuvo que pleitear ante la Casa de la Contratación por no haberle devuelto ni la mercancía ni el dinero por la venta de unas pinturas enviadas a Portobelo. Según testificó un antiguo aprendiz del taller de Zurbarán, Diego Muñoz Naranjo, estas se habían maltratado en el viaje con motivo de una fiesta que celebró el capitán en el barco.⁶¹ Como en el caso de Zurbarán, los artistas a veces tenían que esperar varios años para cobrar. Sus obras generalmente se vendían en las ferias de Portobelo y nunca se indicaba un precio fijo para la venta sino “por los precios maiores que pudiere” teniendo atención al coste de producción en España y confiando en obtener mayor ganancia que en el mercado local.⁶²

Enriqueta Vila⁶³ ha estudiado el funcionamiento de estas ferias donde se vendían las obras, la principal era la de San Felipe de Portobelo en Panamá, aunque también destacaban la de Cartagena de Indias y la de Vera Cruz, cuya duración solía ser de un mes. Es importante subrayar su importancia porque eran uno de los procedimientos principales para la circulación de las obras. Las mercancías se encaminaban en mula por el istmo de Panamá hasta Portobelo y luego los peruleros las trasportaban por el Pacífico

⁵⁸ María Cristina Pérez Pérez, *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada*, Universidad de los Andes, Bogotá, 2016, pp. 46-47.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁶⁰ Véase la nota 32.

⁶¹ Todo este asunto lo estudiamos en Navarrete, *Zurbarán y su obrador...*, pp. 23-25.

⁶² Palomero, “Notas sobre el taller de Zurbarán...”, pp. 323-324.

⁶³ E. Vila Vilar, “Las ferias de Portobelo: apariencia y realidad del comercio con Indias”, en *Anuario de Estudios Americanos*, 39 (1992), pp. 275-340. Véase también Pérez Pérez, *Circulación y apropiación...*, pp. 7 y ss.

hasta el puerto de Callao, distribuyéndolas por el virreinato del Perú.⁶⁴ Con la llegada de las mercancías las ciudades se convertían literalmente en un polo de atracción de comerciantes españoles e indianos que acudían desde diferentes puntos, compraban las pinturas y las trasladaban hasta otros lugares como Lima o México, alcanzando su punto final de destino donde probablemente eran revendidas de nuevo.

Casi todos los obradores trabajaban con la misma mecánica. En uno de los contratos, fechado en 1665,⁶⁵ el pintor Luis Carlos Muñoz se comprometía a pintar en cuatro meses un total de 112 lienzos, entre los que se encontraban series de ángeles, apóstoles, vírgenes y “hombres de la fama”, todos con destino al mercado americano. Este ejemplo evidencia que realmente en muchos casos no importaba la calidad de las obras y que la estampa y plantillas –utilizadas como un medio de trabajo preindustrial– solucionaban los encargos. La vocación de estas pinturas era, casi siempre, repetir pautas peninsulares, y su estatus y prestigio derivaba del simple hecho de ser un producto de importación. De este modo interesaba poco si esas pinturas eran de Zurbarán, de Juan de Luzón o del desconocido Luis Carlos Muñoz.⁶⁶ Es más, es probable que los modelos entre estos obradores sevillanos fueran incluso intercambiables, o bien copiaran los modelos ideados por Zurbarán a partir de los prototipos, lo que explica que haya tantas obras de imitadores o seguidores en los diferentes virreinos.

Ahora bien, ¿esto justifica una influencia de Zurbarán en estas áreas geográficas? En este sentido, compartimos en gran medida las palabras de Juan Miguel Serrera: “Si no hubiera existido Zurbarán los resultados hubieran sido, salvo casos muy concretos, muy similares a los obtenidos”.⁶⁷ Lo que se produjo fue una apropiación de la misma intensidad, pues los artistas novohispanos como José Juárez (1617-1661/1662)⁶⁸ están usando incluso las mismas estampas que utilizaron tanto Zurbarán como Murillo en Sevilla. Por tanto, es la fuente común, interpretada con diferente sensibilidad a un lado y otro del Atlántico, la que produce ese “aire de familia”, pero en absoluto justifica el abuso con el que se ha hablado de zurbaranismo en Nueva España o en el Virreinato del Perú. En 1936 Angulo escribía: “No creo que pueda hacerse un estudio completo del pintor de Fuente de Cantos y de su escuela sin incluir a los principales

⁶⁴ Véase Carlos Álvarez, “Mercado o redes de mercaderes: el funcionamiento de la feria de Portobelo”, en N. Böttcher, B. Hausberger y A. Ibarra (eds.), *Redes y negocios globales en el mundo Ibérico, siglos XVI-XVIII*, Polifemo, Madrid, 2011, pp. 185-205.

⁶⁵ Kinkead, “Juan de Luzón and the Sevillian painting...”, p. 309, doc. 6.

⁶⁶ Véase el importante análisis en este sentido que hizo J.M. Serrera, “Zurbarán y América”, en *Zurbarán*, Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 63-84.

⁶⁷ Serrera, “Zurbarán y América...”, p. 64.

⁶⁸ Precisamente fue Angulo, vol. II, *Murillo*, Espasa Calpe, Madrid, 1981, vol. II, pp. 172-173, cat. 189, 3 vols. quien puso en común el rompimiento de gloria de los *Santos Justo y Pastor* de José Juárez con el de Murillo en la *Trinidad en la Tierra* del Museo Nacional de Estocolmo. Sobre este aspecto y las fuentes comunes en los ángeles de Goltzius empleadas por Zurbarán y Juárez en esta pintura véase Nelly Sigaut, *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 2002, p. 179 y para las fuentes de Lucas Vosterman I sobre composición de Seghers: B. Navarrete Prieto, “The Reception of Images in the Hispanic World: Processes of Selection, Hybridization, and Transformation”, en M.A. Brown (ed.), *Art & Empire. The Golden Age of Spain*, The San Diego Museum of Art, San Diego, 2019, pp. 96-98.

representantes de la pintura de México durante la primera mitad del siglo XVII”.⁶⁹ Esta afirmación, fruto de un modelo historiográfico eurocéntrico, entonces imperante, fue acentuándose décadas después en sentido prejuicioso como demuestra la llamativa sentencia del marqués de Lozoya en 1964 al definir a Zurbarán “como el padre de la pintura americana de los siglos XVII y XVIII, como Juan Martínez Montañés lo es de la escultura”.⁷⁰ A pesar de la larga duración de estas ideas, no podemos seguir aceptando que fuera así, porque las fuentes fueron múltiples como hemos indicado y de Sevilla no solo partían pinturas, esculturas y modelos de los obradores locales, sino también pinturas italianas y flamencas –masivamente–. Que hubo un importante mercado de pintura flamenca en Sevilla nos lo confirman no solo los inventarios de bienes y testamentos estudiados en la ciudad,⁷¹ sino también la instalación en ella de algunos tratantes y pintores flamencos. Por ejemplo, Salomon Paradis de Bruselas⁷² estableció una tienda en Sevilla en 1610 cerca de la catedral y décadas más tarde, el 7 de febrero de 1671, fijaba su residencia en Cádiz el comerciante Justo Forchondt (1647-1709) con el objeto de crear una filial para el envío de cobres dependiente de la que tenía abierta su padre el pintor Guiliam Forchondt I (1698-1678) en Amberes.⁷³ Gracias a las investigaciones de Van Ginhoven también se ha documentado el avcindamiento en Sevilla de su hermano Andreas Forchondt (1650-1675) donde había llegado con 176 pinturas con el fin de colaborar en la exportación.⁷⁴ Nos consta, además, que aún hoy existen cobres de Guiliam Forchondt I en el museo de la catedral de Sucre en Bolivia, pudiendo confirmar que grandes cantidades de pinturas fueron embarcadas desde Bruselas a Sevilla, luego redistribuidas en diferentes áreas geográficas de los virreinos. Eso nos permite hablar de circulaciones desde diferentes puntos potenciadas por esta familia de artistas y tratantes.⁷⁵

De igual modo, los puertos de Sevilla y Cádiz, además de obras escultóricas locales, vieron salir con destino a América también otras procedentes de centros productores italianos, ampliamente experimentados en las dinámicas de exportación. Fundamentales

⁶⁹ Diego Angulo Íñiguez, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1935, p. 54 (Arte en América y Filipinas, I). Citado por Serrera, “Zurbarán y América...”, p. 63.

⁷⁰ Marqués de Lozoya, “Presencia e influencia en Hispanoamérica”, *Mundo Hispánico*, 197 (1964), p. 63.

⁷¹ Francisco Manuel Martín Morales, “Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670”, *Archivo Hispalense*, 210 (1986), pp. 137-160 y D.T. Kinkead, “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, 17 (1989), pp. 119-177; ídem, “El mercado de la pintura en Sevilla 1650-1699”, en *Congreso Internacional Andalucía Barroca I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 89-98.

⁷² Eddy Stols, “La colonia flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos españoles en la primera mitad del siglo XVII”, *Anuario de Historia Económica y Social*, 2 (1969), pp. 365-381.

⁷³ Sandra Van Ginhoven, “Exports of Flemish imagery to the New World: Guiliam Forchondt and his commercial network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2011), pp. 119-144.

⁷⁴ S. Van Ginhoven, *Connecting Art Markets: Guiliam Forchoudt's Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Painting Trade*, Brill, Leiden/Boston, 2016, p. 109.

⁷⁵ Véase para este punto: Neil De Marchi y Hans J. Van Miegroet, “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”, *Kunst voor Market/Art for the Market 1500-1700*, vol. L (1999), p. 87 y el trabajo de Van Ginhoven, *Connecting Art Markets...*

en estas acciones fueron los comisarios y procuradores de las órdenes religiosas que servían de enlace con Europa, y en especial los de la Compañía de Jesús, tal y como ha estudiado Luisa Elena Alcalá.⁷⁶ Algunos documentos demuestran envíos muy tempranos. Por ejemplo, recientemente ha visto la luz el pago en 1620 de un Cristo Crucificado de boj al escultor napolitano Aniello Stellato (doc. 1593-1648) por parte del jesuita Stefano Citarella con objeto de enviarle “per le Indie” al padre Fabián López,⁷⁷ a quién debemos identificar con el procurador general de todas las Indias de Nueva España y residente en Sevilla, aunque natural de Lerín (Navarra).⁷⁸ Este fenómeno de circulación de esculturas napolitanas a territorios atlánticos de la monarquía hispánica se mantuvo hasta bien entrado el siglo XVIII, incluso una vez finalizado el dominio español del *Mezzogiorno*, alcanzando una amplia extensión territorial americana que en el momento actual de la investigación se ha podido constatar en varias ciudades de los virreinos de Nueva España, del Perú y de Nueva Granada.⁷⁹

Las intensas relaciones comerciales entre Génova y Cádiz también favorecieron la llegada de esculturas genovesas a América. Aunque es un tema que aún precisa ser investigado en profundidad, Carlo Giuseppe Ratti, biógrafo de los artistas genoveses, ya aludía de forma genérica en 1769 al envío de obras de Anton Maria Maragliano “fino in ambedue le Americhe”.⁸⁰ Esta información señalada por las fuentes genovesas parece confirmarse por otras evidencias documentales, como la constancia de la adquisición en Cádiz en 1717 de una Inmaculada y una Asunción de la Virgen del mismo escultor por parte del sacerdote Dionisio de Torres Briceño con destino al monasterio de las Catalinas

⁷⁶ L.E. Alcalá, “De compras por Europa». Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España”, *Goya. Revista de Arte*, 318 (2007), pp. 141-158; ídem, “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”, *Librosdelacorte.es*, monográfico 5 (2017), pp. 163-184.

⁷⁷ Pierluigi Leone de Castris, *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo seicento*, Artém, Nápoles, 2021, p. 214, doc. 141.

⁷⁸ José Miguel Aramburo Zudaire, *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias, siglos XVI y XVII*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1999, p. 235.

⁷⁹ Alcalá, “De compras por Europa...”; R. Ramos Sosa, “Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes”, en P. Leone de Castris (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Artstudiopaparo, Nápoles, 2015, pp. 211-220; Alcalá, “Fatiga, y cuidados...”, pp. 164-81; Adrián Contreras-Guerreo y Francesco De Nicolo, “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i veceregni spagnoli”, *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, 19-20 (2017), pp. 54-70; Francesco De Nicolo, “Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821”, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023, pp. 446-465; ídem, *Uno scultore per le Nuove Terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicerego del Perù*, Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2024. Un balance reciente sobre el alcance de esta circulación en R. Alonso Moral, “Neapolitan Sculpture in the Hispanic World: Circulation and Reception”, en C. T. Gallori y B. Navarrete Prieto (eds.), *The Creation, Diffusion, and Reception of Italian Art in the Early Modern Iberian World*, Routledge, Nueva York/Londres, 2025, pp. 161-183.

⁸⁰ Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' Pittori, scultori, ed architetti genovesi*, Stamperia Casamara, Génova, 1769, tomo II, p. 171.

de Buenos Aires.⁸¹ Así como evidencias materiales debidas a la reciente localización por Pablo Amador de varias esculturas de ámbito maraglianescas en México y Puebla.⁸²

Todas estas pruebas vienen a demostrar que no se puede hablar de un modelo difusionista en una única dirección ni atenerse a un solo punto de origen, sino de diferentes centros de producción que exportan, aspectos que podrán ser mejor ponderados cuando tengamos un mapa completo de la actividad de los diferentes puertos. Esto implica profundizar en el comercio desde Sevilla y Cádiz –que centralizaron las exportaciones por el monopolio otorgado para comerciar con las Indias– pero también en el del resto de los puertos europeos, y por extensión en los americanos también.

Así como no es posible generalizar acerca de la primacía del modelo italiano que propuso Braudel, tampoco podemos hacer lo mismo con el modelo flamenco o el español. Lo que sí es evidente es que la monarquía hispánica se expandió en un campo cultural de considerable extensión donde convergieron todos estos flujos, apropiándose los artistas nativos de cada uno de los elementos de variadas formas y en diversas intensidades. En sentido inverso, esta confluencia también se produjo en la propia península Ibérica, tanto en España como en Portugal, porque el propio Imperio español constituye en sí mismo un caso de globalización en la historia del arte.⁸³ Desde esta óptica, como planteaba DaCosta Kaufmann, podemos señalar que un paradigma policéntrico puede ser propuesto como desarrollo metodológico válido respecto a las circulaciones, sobre todo si realmente queremos hacer un examen horizontal y no vertical de estos flujos.⁸⁴

Que hubo diferentes movimientos y circulaciones en ese proceso de mediación que venimos presentando lo tenemos demostrado por la redistribución de las obras de arte desde las ferias, como las anteriormente mencionadas. Además, dentro de los propios virreinos también se conformaron flujos artísticos propios⁸⁵ que en buena medida reproducían la mecánica de los obradores sevillanos de forma pseudoindustrial. Así, sabemos que los obradores del Cusco produjeron ingentes cantidades de pinturas que luego se redistribuyeron a otros puntos americanos. Un contrato publicado por Thomas Cummins

⁸¹ Enrique Udaondo, *Reseña histórica del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires*, Talleres Gráficos “San Pablo”, Buenos Aires, 1945, p. 129. Cit. en Alcalá, “Fatiga, y cuidados...”, p. 167.

⁸² Pablo Amador Marrero “Entre virreinos. Múltiples miradas hacia la escultura reflejo de las relaciones artísticas Génova-Nueva España”, en la jornada internacional La escultura virreinal desde la restauración a la historia del arte: otras aproximaciones, otras historias, Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 12 de abril de 2019, donde expuso resultados procedentes de una investigación previa enmarcada en la organización de la exposición *Intercesores ante la Divinidad. Imágenes de Santos de la Basílica Catedral de Puebla* celebrada en agosto de 2017. Un magnífico Calvario próximo a Maragliano presente en esta exposición ha sido objeto de atención en Raffaele Casciaro, “Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche. Intagliatori, doratori e pittori tra Napoli e Spagna”, en D. Sanguineti (dir.), *Le tecniche di Maragliano*, Sagep, Génova, 2019, pp. 41-43.

⁸³ Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

⁸⁴ T. DaCosta Kaufmann, “The ‘Netherlandish model’? Netherlandish art history as/and global art history”, en T. Wetsteijn, E. Jorink y F. Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global context. De mondiale context van Nederlandse Kunst*, Brill, Leiden/Boston, 2016, p. 283.

⁸⁵ Véase F. Stastny, “Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo”, en S. O’phelan Godoy y C. Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2005, pp. 817-842.

nos informa cómo en 1704 el pintor “Philippe de Mesa, principal de la parroquia de San Cristóbal del Allyu Ingaconas libres en presencia del protector de naturales e intérprete se compromete con Philippe Sicos, alcalde mayor de las ocho parroquias para pintar todos lienzos chicos e grandes conforme a las estampas se le diere con todo el material necesario. Del monto en que se vendieron los cuadros se repartirán por partes iguales”.⁸⁶ Y en otro contrato de 1663 se especifica un conjunto de 12 pequeños lienzos de una vara y un tercio de ancho que una vez acabados se debían vender “en las provincias de arriba”.⁸⁷ Como ha estudiado Stratton-Pruitt, esto puede explicar la existencia de pinturas del Cusco en Chile y Argentina, como las series de profetas, reyes de Israel y series de santas vírgenes en la iglesia de Humahuca y otras series de ángeles en las iglesias de Casabindo y Uquía, todas ellas en la provincia de Jujuy en Argentina.⁸⁸

Es igualmente conocida la proyección que alcanzó la pintura y escultura producida en la Audiencia de Quito hacia el sur de la actual Colombia y el norte de Perú, y a lo largo de la costa del Pacífico y el Caribe, sobre todo a partir del siglo XVIII;⁸⁹ por no mencionar otros productos de México, como las lacas de Michoacán, la cerámica de Tonalá y los azulejos de Puebla, o incluso la escultura de Guatemala, que fueron fundamentales para la configuración de circuitos de circulación artística interna.⁹⁰ Gracias a estos ejemplos, se comprueba que se reprodujeron las pautas mercantiles de los obradores hispalenses, lo que confirma claramente que también el modelo empresarial se había trasladado: un indicador igualmente interesante de transferencia cultural.

La circulación de conjuntos y series pictóricas en algunos casos fue seguida de la reproducción de los mismos criterios de disposición y alhajamiento adoptados en los templos sevillanos. Una comparación entre el interior de la iglesia del convento de clarisas de Carmona (Sevilla) y el de la iglesia de San Agustín de Bogotá ya nos permitió advertir una relación evidente en la secuencia procesional del cortejo de santas, cuya explicación está precisamente en la repetición de patrones.⁹¹ Además, muchos de los modelos de las santas que se ven en la nave de la iglesia de San Agustín, son producto de esa apropiación de la imagen derivada de las vírgenes mártires que enviaron el obrador de Zurbarán y otros artistas sevillanos al Nuevo Mundo, aunque se reinterpretan ya de una forma completamente nueva. Así se aprecia en el anónimo limeño de *Santa Casilda* que conserva

⁸⁶ Thomas B.F. Cummins, “La imagen indulgente: Los grabados en el Nuevo Mundo”, en I. Katzew (ed.), *Miradas comparadas en los virreinos de América*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2012, p. 203.

⁸⁷ Jorge Cornejo Bouroncle, “Arte cuzqueño (Segunda mitad del siglo XVII)”, *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, 3 (1952), p. 94. Cit. en Stratton-Pruitt, “From Spain to the Viceroyalty of Peru...”, pp. 88 y 90, nota 63.

⁸⁸ Stratton-Pruitt, “From Spain to the Viceroyalty of Peru...”, p. 88. Para los ángeles andinos véase Liliana Madrid de Zito Fontán, *El camino de los ángeles andinos: Argentina, Bolivia, Perú*, Gofica, Salta, 2001, p. 12.

⁸⁹ Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos (eds.), *Arte quiteño más allá de Quito: Memorias del Seminario Internacional, agosto del 2007*, Fonsal, Quito, 2010 y Alexandra Kennedy, “Arte y artistas quiteños de exportación”, en A. Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*, Nerea, San Sebastián, 2015, pp. 185-203.

⁹⁰ Ramón Gutiérrez, “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”, en R. Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 73.

⁹¹ Cfr. B. Navarrete Prieto (dir.), *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión*, Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 22-23.



Figura 10. Anónimo novohispano,
El taller de Nazaret, óleo sobre lienzo,
c. 1760, 253 x 150 cm.
Siglo XVIII, Cholula,
iglesia de San Miguelito

la Tercera Orden Franciscana Seglar de Lima, ahora atribuido al círculo de Francisco de Escobar.⁹² Por consiguiente, lo mismo funcionaba un Zurbarán, que un zurbaranesco o un imitador que había conseguido apropiarse del espíritu de la imagen, asociando forma y contenido a la función. Podríamos poner tantos ejemplos como series de pinturas de su obrador se documentan tanto en Nueva España como en Perú: apóstolados, patriarcas, santas, césares romanos, o infantes de Lara. En todos los casos encontramos la respuesta de imitadores novohispanos o peruanos que se han apropiado de la imagen a nivel local.

⁹² Luis Eduardo Wuffarden, “Mirar sin envidia: emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del Virreinato del Perú”, en J. Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVII*, vol. II, Fomento Cultural Banamex, México, 2009, pp. 666-667, 4 vols.

Esta circunstancia se ve, por ejemplo, en el pintor poblano Juan Tinoco o en la pintora peruana Juana de Valera y Escobar. En ambos casos fueron los hijos de Jacob los modelos seleccionados para ser modificados, copiados o reinterpretados.⁹³

También las versiones, copias o variaciones sobre originales de Zurbarán nos sirven para conocer el impacto de determinadas composiciones suyas en diferentes áreas de América y hacer una geografía de las imágenes que allí circularon y tuvieron su recepción. Es lo que ocurre, por ejemplo, tanto en la iglesia de San Miguelito de Cholula (México)⁹⁴ (figura 10) como en el Seminario Arquidiocesano de Chihuahua⁹⁵ (figura 11), donde encontramos el impacto de su *Taller de Nazareth* (figura 12), siendo ambas versiones de pintores locales ya del siglo XVIII. Esto confirma que en determinadas zonas sus obras se convirtieron en fuente para iconografías que gozaron de predicamento en la sensibilidad novohispana, y que además se mantuvieron largamente en el tiempo. Desde luego, la iconografía del Taller de Nazareth fue una de ellas porque era fácilmente entendible y llegaba a todos los hogares, lo que hizo que estas composiciones fueran reinterpretadas en clave local.

Algo similar podemos extrapolar al ámbito escultórico gracias a un caso de estudio recientemente planteado por Manuel García Luque, quién ha demostrado el impacto en Colombia de una escultura de san Joaquín del sevillano Pedro Duque Cornejo enviada a la iglesia del Carmen de Popayán, copiada y adaptada a los gustos polícromos locales hasta en otros tres centros religiosos de la misma ciudad.⁹⁶ Probablemente, la relación laboral continuada del escultor con Cádiz, convertida entonces en el principal puerto con América, pudo favorecer este envío durante la segunda etapa sevillana del artista, alcanzando a ser referente local a su llegada a Popayán.

No solo Sevilla y Cádiz eran centros productores de obras con destino a América, tenemos constancia de artistas que trabajaron desde el reino de Castilla para el comercio americano que obtuvieron igualmente una respuesta al otro lado del Atlántico. Madrid, por ejemplo, fue un centro exportador no menor de pinturas y esculturas, como acredita en este último sentido el *San Francisco de Paula* de Juan Alonso de Villabrille y Ron (1663-c. 1728) localizado por Santiago Sebastián en la ciudad colombiana de Santiago de Cali y cuya recepción en tierras colombianas hemos tomado recientemente en consideración.⁹⁷

Mejor conocido es el envío de obras pictóricas, como las del propio Vicente Carducho quién mandó a un cuñado suyo “unas pinturas a la ciudad de Lima para que me

⁹³ B. Navarrete Prieto, “Genesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas”, en G. Finaldi y B. Navarrete Prieto, *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*; ídem, *Zurbarán y su obrador...*, y recientemente: Herráez, “Zurbaranesque Tribes of Israel in the New World...” pp. 75-86 e Isabel Fraile Martín, “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”, *Quiroga*, 12 (2017), pp. 32-44.

⁹⁴ Serrera, “Zurbarán y América...”, p. 78.

⁹⁵ Clara Bargellini, “Anónimo novohispano. El Taller de Nazaret”, en C. Bargellini y M. K. Komanecky (eds.), *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España 1600-1821*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, 2009, p. 281.

⁹⁶ Manuel García Luque, “Duque Cornejo en Colombia: el San Joaquín de Popayán y sus copias”, *Philostrato*, 10 (2021), pp. 53-75.

⁹⁷ Santiago Sebastián, “Una escultura de Juan Alonso de Villabrille en Colombia”, *Cuadernos de Arte Colonial*, 2 (1987), pp. 85-87; Roberto Alonso Moral, “Neapolitan Sculpture in...”, pp. 169-172.



Figura 11. Anónimo novohispano, *El taller de Nazaret*,
c. 1760, óleo sobre lienzo, 253 x 150 cm. Chihuahua, Seminario Arquidiocesano

las ferias”,⁹⁸ y en relación con Antonio Arias consta que en 1662 aún esperaba recibir el producto de venta de “un caxon de diferentes pinturas que embió a las Yndias con el capitán don Baltasar de Caso Ponçe de León, en los galeones del año de 1652” que según tasación montaron 19.310 reales.⁹⁹ También Francisco Rizi envió obras suyas al continente americano como ocurrió con una copia de *La Virgen del Sagrario* de Toledo en su trono de plata con destino a Puebla.¹⁰⁰ En particular, la presencia material de sus obras queda constatada por una *Inmaculada*, firmada por el artista en 1652, y asiduamente

⁹⁸ Véase el análisis que hace A.E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España 1600-1750*, ed. por B. Navarrete Prieto, Cátedra, Madrid, 2010, pp. 29-31.

⁹⁹ Mercedes Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981, p. 21.

¹⁰⁰ D. Angulo Íñiguez, “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, 138 (1962), p. 95.

copiada en el Nuevo Mundo,¹⁰¹ que fue dada a conocer por Toussaint, y hoy se haya en paradero desconocido.¹⁰² Aunque no sabemos el momento exacto de la llegada de esta pintura de Rizi, lo que sí es seguro es que pronto se convirtió en un modelo recurrente en el ámbito poblano y esta circunstancia debió suceder siempre antes de que el pintor Pedro Ramírez (1638-1679) reflejara por vez primera su impacto en una *Inmaculada* enviada a la Catedral de Guatemala en 1673.¹⁰³ En las copias poblanas es evidente que la imagen representaba una iconografía de prestigio, aunque probablemente el difusor más importante de la misma fuese Diego Borgraf y su versión firmada en 1685 hoy en el Museo Universitario de la BUAP, de gran fama en la ciudad, más que directamente el original de Rizi. Así se explica que, como ocurre con las estampas, debido a la difusión de los modelos a través de copias y versiones de otros artistas, la composición original se preste a la reinterpretación, variación y desvirtuación. Esta pasa a tener realmente una importancia secundaria, porque una vez perdidas las referencias, se altera el orden de la secuencia, al desconocerse que la invención del original era de un pintor madrileño.

También los modelos de Juan Carreño tuvieron un impacto inmediato como se constata en la *Inmaculada* conservada en la rectoría de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, firmada por el pintor novohispano Baltasar de Echave Rioja (1632-1682), y que se ha pensado podría ser, en realidad, una pintura del pintor asturiano enviada a Nueva España, luego restaurada o modificada por Echave.¹⁰⁴ Esta interpretación, en cambio no nos convence, y nada excluye que pueda ser otro ejemplo más de apropiación justificada a partir de la presencia de otro original de Carreño en Nueva España. Tal podría ser el caso de su *Inmaculada* ahora en la Hispanic Society de Nueva York, procedente de una colección mexicana, donde se rastrea su presencia al menos desde el siglo XIX.¹⁰⁵ Que los modelos de Carreño gozaron de prestigio lo sabemos por el documento publicado por Elisa Vargaslugo en relación con la versión de la Purísima Concepción pintada en 1683 por Juan Correa siguiendo el mismo modelo de Carreño de la Hispanic Society, hoy conservada en las oficinas de la curia metropolitana de Ciudad de México.¹⁰⁶

Indisociablemente unido a la visibilidad –y consiguiente impacto– de las imágenes enviadas al Nuevo Mundo, está la función que desempeñaron algunas de ellas en la fiesta

¹⁰¹ Así lo demuestran las obras de Pedro Ramírez en Guatemala, y las de Cristóbal Villalpando y Diego Borgraf en Puebla. Cfr. Rogelio Ruiz Gomar, “Purísima Concepción”, en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*, Azabache, México, 1994, p. 223; el estudio de Pedro Ángeles en J. Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, Fomento Cultural Banamex, México, 1997, p. 192 y Fernando E. Rodríguez Miaja, *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*, Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001, pp. 548-565.

¹⁰² Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1986, p. 121. Cuando publicó la pintura se encontraba en Morelia y perteneció al licenciado Esteban Méndez.

¹⁰³ Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando...*, pp. 37 y 41.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 40-42.

¹⁰⁵ Markus Burke, “The parallel course of Latin American and European art in the Viceregal era”, en J.J. Rishel y S. Stratton-Pruitt (dirs.), *The arts in Latin America 1492-1820*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 2006, p. 77, nota 32.

¹⁰⁶ Véase Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo II, primera parte*, UNAM, México, 1985, p. 58, 2 vols.

sagrada, decorando los elementos de arquitectura efímera y las colgaduras, ayudando a desplegar así una gran magnificencia. Aquí es donde se localiza otro de los patrones peninsulares que se pretenden actualizar, ya que muchas de estas imágenes sagradas no pueden estudiarse sin tener en cuenta su papel como elemento de “atrezzo” en estas fiestas, reinterpretándose además esquemas importados tanto en Nueva España como en el Perú. El seguimiento de estas pautas se constata tanto en la celebración de las exequias reales como en las entradas triunfales o en las procesiones y fiestas del Corpus Christi.¹⁰⁷

Tanto en Sevilla, como en el Cusco, o en la propia Bolivia, tenemos fuentes visuales que explican el sentido de la fiesta y la repetición de patrones adaptados a cada área geográfica. Son, también, testimonio de las redes del poder local conectadas con la monarquía, sin duda la clave para mantener el control entre el imperio y los súbditos.¹⁰⁸ Así lo comprobamos con las pinturas realizadas hacia 1675-1680 por el círculo de Basilio Santa Cruz Pomacallao en el Cusco, documentando los autos sacramentales montados con ocasión de la fiesta del Corpus Christi o en la pintura de Melchor Pérez Holguín, *La entrada del Virrey Arzobispo Morcillo en Potosí* de 1716-1721 conservada en el Museo de América. En estas obras advertimos la presencia de pinturas similares a las exportadas desde Sevilla –ya fuesen realizadas en obradores locales o flamenco–, decorando las escenografías y colgaduras e insertas en todo el discurso de la fiesta, el teatro sagrado y las arquitecturas efímeras, o las obras resultantes de la recepción y apropiación de las santas zurbaranescas.

En el caso concreto de los lienzos del Cusco que describen la procesión del Corpus, se advierte claramente una intencionalidad de sincretizar las tradiciones prehispánicas, dando un gran protagonismo a la población local indígena con los desfiles de los Incas armados, del mismo modo que lo hacían en sus propias celebraciones. Ese despliegue y desfile militar teatralizado llegaba a ser tan espectacular que incluso a veces se mostraba de forma explícita la lealtad a la monarquía con escenas de subyugación a las autoridades españolas. Lo mismo se percibe en el lienzo de Pérez de Holguín que describe la celebración y bienvenida al arzobispo Morcillo al gran centro minero de Potosí en Bolivia en 1716. Este acontecimiento, previo a la entrada del arzobispo en la ciudad de Lima, fue narrado de forma cuidadosa en una crónica de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela (1676-1736). En este caso también se detecta esa amalgama entre las formas prehispánicas y los patrones hispánicos. Por ejemplo, el cronista del Potosí colonial describe los desfiles en los que había trajes de figuras legendarias como El Cid, sibilas, ninfas, turcos, otomanos y etíopes, así como una arquitectura triunfal en la forma del Monte Potosí, fuente del mineral de plata aparentemente interminable. Al final de la procesión desfiló

¹⁰⁷ Víctor Mínguez (dir.), *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*, Universitat Jaume I/Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Castelló de la Plana/ Las Palmas, 2012 (Serie Triunfos Barrocos, vol. II).

¹⁰⁸ Pedro Pérez Herrero, “La ‘Corte’ como simbología del poder en Indias (siglos XVI y XVII)”, *Reales Sitios*, 151 (2002), pp. 28-41 y más recientemente Rubén González Cuerva, “Los Virreinos Americanos: imagen, cortes y gestión de la distancia”, *Librosdelacorte.es*, monográfico 5 (2017), pp. 9-26.



Fig. 12. Francisco de Zurbarán, *El taller de Nazaret*, c. 1640, óleo sobre lienzo, 165 x 218.2 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art [Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1960.117]

un indígena inca, probablemente descendiente de algún cacique local, que en el lienzo se aprecia en la escena de la mascarada nocturna, probablemente subido en la carroza.¹⁰⁹

Algo similar ocurrió en una serie de dieciséis lienzos procedentes de la iglesia de Santa Ana de Cuzco y hoy distribuidos entre el palacio Arzobispal de esa misma ciudad y una colección privada de Chile. Todos ellos describen las procesiones del Corpus Christi en el Cuzco y debieron realizarse como consecuencia de la llegada a la ciudad de Manuel de Mollinedo y Angulo Ortiz de Luenga, nombrado obispo del Cuzco en 1671. En uno de

¹⁰⁹ Para todas estas descripciones véase Carolyn Dean, “Juegos Bélicos: Teatro militar indígena en el Perú Colonial”, en I. Katzew (ed.), *Miradas comparadas en los Virreinos de América*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Los Ángeles County Museum of Art, México/Los Ángeles, 2012, pp. 133-150 y su tesis doctoral: “Painted Images of Cuzco’s Corpus Christi: Social Conflict and Cultural Strategy in Vicerregal Peru”, University of California, 1990. Véase también el catálogo de la exposición *La procesión del Corpus en el Cuzco*, Unión Latina/Fundación El Monte, París/Sevilla, 1996. Un fenómeno similar a la hora de mostrar la lealtad en las procesiones y fiestas ocurrió en el caso de la visualización del poder en las colonias portuguesas: Urte Krass, “Loyalty Made Visible: Pyrotechnics and Processions for King John IV in Macao in 1642”, en U. Krass (ed.), *Visualizing Portuguese Power. The Political Use of Images in Portugal and its Overseas Empire (16th-18th Century)*, Diaphanes, Zurich/Berlín, 2017, pp. 141-171.



Fig. 13. Círculo de Basilio Santa Cruz Pomacallao, *Frailes agustinos procesionando frente al Santísimo Sacramento*, c. 1675-1680, óleo sobre lienzo. Chile, colección familia Larraín Cruzat

los lienzos de esta serie, conservado en la colección de la familia Larraín Cruzat (figura 13), correspondiente a la escena en la que los frailes agustinos procesionan frente al Santísimo Sacramento, se ve en una colgadura un cuadro con la efigie del rey Carlos II niño frente a una arquitectura efímera dedicada a san José. Esa imagen venía a simbolizar la presencia del rey ausente, subrayando su poder en la distancia. En muchas ocasiones los cronistas describían incluso ese tipo de imágenes, como ocurrió en Lima en 1622 con la proclamación de Felipe IV, refiriéndose el cronista al retrato con su imagen como un “trasunto vivo del Rey”.¹¹⁰ Pero la cuestión interesante es que sabemos que cuando Mollinedo entró en Lima con arzobispo entre diciembre de 1672 y comienzos de 1673 trajo consigo una serie de pinturas que conocemos gracias a un inventario y entre las cuales aparecían: “Una pintura grande del Rey, que Dios lo guarde y otra de la Reina Nuestra Señora ambas por Don Sebastián de Herrera”.¹¹¹ Así pues, la imagen que aparece en esta pintura es probablemente la efigie que Mollinedo después trasladaría a Lima y

¹¹⁰ V. Mínguez Cornelles, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Diputació de Castelló, Castelló, 1995. Véase también Alejandra B. Osorio, “The copy as original: the presence of the absent Spanish Habsburg king and colonial hybridity”, *Renaissance Studies*, vol. XXXIV, 4 (2020), pp. 704-721.

¹¹¹ S.L. Stratton-Pruitt, “The King in Cuzco: Bishop Mollinedo’s Portraits of Charles II”, en S. Schroth (ed.), *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*, Paul Holberton/Center for Spain in America, Londres, 2010, pp. 304-321.



Fig. 14. Sebastián de Herrera Barnuevo, *Carlos II*, 1667, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado [P008201]

que se trataría de una de las versiones que hizo Sebastián de Herrera Barnuevo en Madrid mostrando la efigie del rey de edad de ocho o nueve años. Una excelente versión de ese prototipo adquirida en 2014 por el Museo Nacional del Prado (figura 14), presenta una composición directamente relacionada con la imagen representada en la pintura del Cusco, aunque aquí, el joven monarca va vestido de negro. Existen asimismo evidencias



Fig. 15. Anónimo cusqueño, *Carlos II*, después de 1667, óleo sobre lienzo, 165 x 108,5 cm. Santa Fe, Collection of Carl & Marilyn Thoma © Public domain, courtesy of the Carl & Marilyn Thoma Foundation, Saverio Truglia, photo by Saverio Truglia

del impacto de esta iconografía, sobre todo de una de las versiones oficiales, tal y como refleja la pintura conservada en The Carl & Marilyn Thoma Foundation (figura 15). Aquí se trata claramente de una copia realizada por un anónimo artista cusqueño que nuevamente testimonia la recepción de los modelos con la intención de servir de imagen evocativa del poder sustitutivo, y de rendir con él lealtad al monarca.

En otro de los lienzos que hoy se conservan en el palacio Arzobispal del Cusco, que representa al carro procesional de la Hermandad de Santa Rosa de Lima y el culto a la imagen denominada “La Linda”, encontramos otra representación de Carlos II niño, probablemente también derivada del lienzo de Herrera Barnuevo, en la que el monarca saca su espada coronando la arquitectura efímera del Santísimo Sacramento junto a una representación de la herejía personificada en un sarraceno con turbante. Esta iconografía fue bastante habitual para representar la defensa de la Eucaristía y estaba fundamentada en sermones y tratados políticos, instituyéndose en otras obras de forma aislada como una iconografía en sí misma que alcanzó gran fortuna en América.¹¹² Muy probablemente el programa iconográfico de este conjunto de lienzos fue inspirado por Mollinedo, quién estaba bastante acostumbrado a este tipo de simulacros pues había sido párroco en el Santuario de la Almudena de Madrid, actividad que, como ha estudiado Stratton, podría servir de precedente en la traslación de los ceremoniales de la corte.¹¹³

Pero quizás, lo más importante en toda esta serie de lienzos es la intencionada voluntad por parte de los soldados indígenas incas de rendir pleitesía con sus danzas, acompañando tanto al Santísimo Sacramento como al monarca de los Habsburgo, el gran defensor del catolicismo y representante de la *pietas austriaca*. Algunos indígenas incluso se disfrazaban de europeos con máscaras carnalescas, por lo que adoptaron códigos representativos prestados, no ocultando en la pintura que eran indios vestidos a la europea con máscaras italianas.¹¹⁴

En otras de las obras de este conjunto se aprecia la importancia de las colgaduras decorando las escenografías para los altares de los autos sacramentales y las carrozas que procesionan. En esas colgaduras se aprecian desde paisajes flamencos a cuadros de eremitas, ángeles, santos y santas, en definitiva, los temas que principalmente solían exportarse con destino al Nuevo Mundo, tal como antes hemos referido. Los carros que aparecen en esas pinturas se podrían poner incluso en paralelo con los modelos españoles correspondientes a los grabados valencianos que ilustraron el libro de Valda, *Solemnes fiestas que celebró*

¹¹² Para los antecedentes, fundamentos e influencias de esta iconografía véase el trabajo de Álvaro Pascual Chenel, “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica”, *Hipogrifo*, vol. I, 1 (2013), pp. 68-69.

¹¹³ Stratton, “The King in Cuzco...” pp. 309-313.

¹¹⁴ Dean, “Juegos bélicos...” pp. 140-149 y L.E. Wuffarden, “La serie del corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII” en *La Procesión del Corpus en el Cuzco...* pp. 27-65; ídem, “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”, en T. Cummins *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito, Lima, 2005, pp. 175-251 (Colección Arte y Tesoros del Perú).

Valencia a la Inmaculada Concepción en 1663 a través de los grabados de José Caudí.¹¹⁵ Así se aprecia en el carro de la Virgen de la Candelaria que sigue literalmente uno de esos grabados, lo que nuevamente nos explica el modo de trabajar del pintor cusqueño. Esto nos hace preguntarnos si la construcción escenográfica es real, si se trata de una recreación pictórica en función de fuentes ajenas venidas de España, como el libro de Valva, o si los carros del Cusco fueron construidos *in situ* para esas fiestas tomando como modelo los que aparecían en el libro valenciano, algo que también es perfectamente posible.

Los problemas y casos de estudio aquí abordados sugieren que no se puede menospreciar las respuestas locales a los estímulos foráneos, y que la recepción de pinturas, esculturas e imágenes importadas desde Europa se adaptó selectivamente a circunstancias, geografías y condicionamientos distintos, lo que nos obliga también a ser cautos a la hora de buscar identidades, fuentes y patrones de propagación. Profundizar en las dinámicas de producción para la exportación, en la naturaleza y origen de las mercancías artísticas comercializadas, en las rutas y canales de transmisión, y en el estatus de la imagen en América, puede ayudarnos a ofrecer un marco metodológico más amplio y a configurar un mapa de las circulaciones artísticas más flexible y global, y en consecuencia menos unidireccional en relación con el canon europeo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981.
- Alcalá, Luisa Elena. “«De compras por Europa». Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España”. *Goya. Revista de Arte*, 318 (2007), pp. 141-158.
- , “...Fatiga, y cuidados, y gastos, y regalos...”. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”. *Librosdelacorte.es*, monográfico 5 (2017), pp. 163-184.
- , “El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal”. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 3 (2021), pp. 87-98.
- Alonso Moral, Roberto. “La producción de escultura en barro del manierismo al primer naturalismo: Gaspar Núñez Delgado y los Hermanos García”. En Lázaro Gila Medina (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Arco Libros, Madrid, 2010, pp. 333-356.
- , “Neapolitan Sculpture in the Hispanic World: Circulation and Reception”. En Corina Tania Gallori y Benito Navarrete Prieto (eds.), *The Creation, Diffusion, and Reception of Italian Art in the Early Modern Iberian World*. Routledge, Nueva York/Londres, 2025, pp. 161-183.

¹¹⁵ Tuvimos ocasión de señalarlo en Navarrete, “Genesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel...” p. 61. Posteriormente lo refiere C. Dean, “Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings”, *The Art Bulletin*, vol. LXVIII, 1 (marzo 1996), pp. 98-110.

- Álvarez, Carlos. “Mercado o redes de mercaderes: el funcionamiento de la feria de Portobelo”. En Nikolaus Böttcher, Bernd Hausberger y Antonio Ibarra (eds.), *Redes y negocios globales en el mundo Ibérico, siglos XVI–XVIII*, Polifemo, Madrid, 2011, pp. 185-205.
- Angulo Íñiguez, Diego. *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, 1935. Universidad de Sevilla, Sevilla. (Arte en América y Filipinas, I).
- , “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”. *Archivo Español de Arte*, 138 (1962), pp. 95-122.
- , *Murillo*, vol. II. Espasa Calpe, Madrid, 1981, 3 vols.
- Aramburo Zudaire, José Miguel. *Vida y fortuna del emigrante navarro a Indias, siglos XVI y XVII*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 1999.
- Avendaño Esquivel, Ramón. “El Niño Jesús de plomo en la imaginería sevillana”, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- Bargellini, Clara. “Anónimo novohispano. El Taller de Nazaret”. En C. Bargellini y Michael K. Komanecky (eds.), *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España 1600-1821*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México, 2009.
- Berchez, Joaquín (dir.). *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999.
- Braudel, Fernand. *Le modèle italien*. Arthaud, París, 1989.
- Burke, Markus. “The parallel course of Latin American and European art in the Viceregal era”. En Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (dirs.), *The arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 2006, pp. 71-85.
- Burke, Peter. *Antwerp: A Metropolis in Comparative Perspective*. Martial & Snoech Edition, Gante, 1993.
- Bustos Rodríguez, Manuel. “Los siglos decisivos”. En *Historia de Cádiz*, Sílex, Madrid, 2005.
- Carreau, Raphaële. *Dévotion baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique latine, Espagne et Italie. XVII^e – XVIII^e siècle*. Somogy éditions d’art, París, 2009.
- Casciaro, Raffaele. “Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche. Intagliatori, doratori e pittori tra Napoli e Spagna”. En Daniele Sanguineti (dir.), *Le tecniche di Maragliano*, Sagep, Génova, 2019, pp. 33-46.
- Castelnuovo, Enrico y Ginzburg, Carlo. “Centro e periferia”. En Giovanni Previtali (ed.), *Storia dell’arte italiana, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*. Einaudi, Turín, 1979.
- Caturla, María Luisa. “Zurbarán exporta a Buenos Aires”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4 (1951), pp. 27-30.
- , “Otros dos Césares a caballo zurbaranesco”. *Archivo Español de Arte*, 150 (1965), pp. 197-202.
- Céspedes del Castillo, Guillermo. “La Casa de la Contratación y el comercio con Indias en el siglo XVI”. En *Sevilla en la Edad Moderna: nobleza y cultura*. Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 1997.
- Contreras Guerrero, Adrián. “Técnicas de modelado y fundición en la escultura colonial colombiana”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 2 (2018), pp. 127-157.
- Contreras-Guerreo, Adrián y De Nicolo, Francesco. “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i veceregni spagnoli”. *Esperide. Cultura artistica in Calabria*, 19-20 (2017), pp. 54-70.
- Cornejo Bouroncle, Jorge. “Arte cuzqueño (Segunda mitad del siglo XVII)”. *Revista del Archivo Histórico del Cuzco*, 3 (1952), pp. 66-139.

- Craillsheim, Eberhard. *The Spanish Connection: French and Flemish merchants networks in Seville (1570-1650)*. Böhlau Verlag, Colonia, 2016.
- Cummins, Thomas B.F. “La imagen indulgente: Los grabados en el Nuevo Mundo”. En Ilona Katzew (ed.), *Miradas comparadas en los virreinos de América*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2012, pp. 203-226.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. *Toward a Geography of Art*. The University of Chicago Press, Chicago/Londres, 2004.
- , “The ‘Netherlandish model’? Netherlandish art history as/and global art history”. En T. Wetsteijn, E. Jorink y F. Scholten (eds.), *Netherlandish Art in its Global context. De mondiale context van Nederlandse Kunst*. Brill, Leiden/Boston, 2016, pp. 272-295.
- DaCosta Kaufmann, Thomas, Dossin, Catherine y Joyeux-Prunel, Béatrice. “Introduction: Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History”. En *Circulations in the Global History of Art*. Ashgate, Burlington, 2015, pp. 1-22.
- De Marchi, Neil y Van Miegroet, Hans J. “Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España”. *Kunst voor Market/Art for the Market 1500-1700*, vol. L (1999), pp. 80-111.
- De Nicolo, Francesco. “Italia nel Perù viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate 1542-1821”, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2023.
- , *Uno scultore per le Nuove Terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicereame del Perù*. Claudio Grenzi Editore, Foggia, 2024.
- Dean, Carolyn. “Painted Images of Cuzco’s Corpus Christi: Social Conflict and Cultural Strategy in Vice-regal Peru”, tesis doctoral, University of California, 1990.
- , “Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings”. *The Art Bulletin*, vol. LXVIII, 1 (marzo 1996), pp. 98-110.
- , “Juegos Bélicos: Teatro militar indígena en el Perú Colonial”. En Ilona Katzew (ed.), *Miradas comparadas en los Virreinos de América*. Instituto Nacional de Antropología e Historia/Los Angeles County Museum of Art, México/Los Angeles, 2012, pp. 133-150.
- Delenda, Odile. *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*, vol. II. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2010, 2 vols.
- Didi-Huberman, Georges. “Prefacio: Saber-movimiento (el hombre que le hablaba a las mariposas)”. En Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Libros Una, Universidad Nacional de las Artes, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017.
- Doménech García, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los “verdaderos retratos” marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América*, 18 (2001), pp. 77-93. *El Siglo de Oro de la pintura Sevillana*. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1985.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. “Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II”. En Thomas Cummins et al., *Los incas, reyes del Perú*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 2005, pp. 92-173.
- Falimir, Miguel. “Artist’s Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, ca. 1600”. En Neil De Marchi y Hans Van Miegroet (eds.), *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*. Brepols, Turnhout, 2006.

- Finaldi, Gabriele y Navarrete, Benito. *Zurbarán: las doce tribus de Israel: Jacobo y sus hijos*, Museo del Prado, Madrid, 1995.
- Fraile Martín, Isabel. “El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla”. *Quiroga*, 12 (2017), pp. 32-44.
- Galassi, Susan Grace, Payne, Edward y Roglán, Mark A. (eds.). *Zurbarán. Jacob and His Twelve Sons. Paintings from Auckland Castle*. Meadows Museum/Centro de Estudios Europa Hispánica, Dallas, 2017.
- García Fuentes, Lutgardo. *El comercio español con América 1650-1700*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1980.
- , *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997.
- García Luque, Manuel. “Duque Cornejo en Colombia: el San Joaquín de Popayán y sus copias”. *Philostrato*, 10 (2021), pp. 53-75.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de artífices*, vol. II. Andalucía Moderna, Sevilla, 1899, 3 vols.
- González Cuerva, Rubén. “Los Virreinos Americanos: imagen, cortes y gestión de la distancia”. *Librosdelacorte.es*, monográfico 5 (2017), pp. 9-26.
- González Estévez, Escardiel. “Los cinco señores recibiendo los corazones de donantes criollos e indígenas, un lienzo de Jerónimo de Bobadilla en Chile”. *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), pp. 281-296.
- González Sánchez, Carlos Alberto. “La Casa de la Contratación y la Historia Cultural”. En Antonio Acosta Rodríguez, Adolfo González Rodríguez y Enriqueta Vila Vilar (eds.), *La Casa de la Contratación y la navegación entre España y las Indias*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004, pp. 543-566.
- Gruzinski, Serge. *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- Gutiérrez Haces, Juana, et al. *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*. Fomento Cultural Banamex, México, 1997.
- Gutiérrez, Ramón. “Los circuitos de la obra de arte. Artistas, mecenas, comitentes, usuarios y comerciantes”. En R. Gutiérrez (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 51-82.
- Halcón, Fátima. “El pintor Juan de Uceda: sus relaciones artísticas con Sevilla y Lima”. *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), pp. 373-381.
- Hyman, Aaron M. “Inventing Painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa and New Spain’s Transatlantic Canon”. *Art Bulletin* 99, 2 (2017), pp. 103-135.
- Kata, Lori. “«With the Most Diligence Possible»: Francisco de Zurbarán and the Overseas Art Trade in the Seventeenth Century”. *Hispanic Research Journal*, vol. XII, 5 (octubre 2011), pp. 387-396.
- Kennedy, Alexandra. “Arte y artistas quiteños de exportación”. En A. Kennedy (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX*. Nerea, San Sebastián, 2015, pp. 185-203.
- Kinkead, Duncan T. “Juan de Luzón and the Sevillian painting Trade with the New World in the Second half of the Seventeenth Century”. *The Art Bulletin*, vol. LXVI, 2 (1984), pp. 303-310.
- , “Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699”. *Boletín de Bellas Artes*, 2ª época, 17 (1989), pp. 119-177.
- , *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*. Authorhouse, Bloomington, 2007.
- , “El mercado de la pintura en Sevilla 1650-1699”. En *Congreso Internacional Andalucía Barroca I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Actas*. Junta de Andalucía, Sevilla, 2009, pp. 89-98.

- Krass, Urte. "Loyalty Made Visible: Pyrotechnics and Processions for King John IV in Macao in 1642". En U. Krass (ed.), *Visualizing Portuguese Power. The Political Use of Images in Portugal and its Overseas Empire (16th-18th Century)*. Diaphanes, Zurich/Berlín, 2017, pp. 141-171.
- La Procesión del Corpus en el Cuzco*. Unión Latina/Fundación El Monte, París/Sevilla, 1996.
- Lamas-Delgado, Eduardo. "Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix". *Annales d'Histoire de l'Art, et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 36, (2014), pp. 71-94.
- , "El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala y su círculo". En Fernando Quiles García y María del Pilar López (eds.), *Barroco vivo, Barroco continuo*. Enredars, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2019, pp. 90-109. (Universo Barroco Iberoamericano, vol. 5).
- Leone de Castris, Pierluigi. *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo seicento*. Arte'm, Nápoles, 2021.
- López Martínez, Celestino. *Notas para la Historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Rodríguez, Giménez y C^a, Sevilla, 1929.
- , *Notas para la historia del arte: desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932.
- Luján Muñoz, Jorge. "Ejemplos de comercio de obras de arte entre España y el Reino de Guatemala en la colonia". *Archivo Español de Arte*, 202 (1978), pp. 155-164.
- Marcos Villán, Miguel Ángel. "Niños Jesús dormido sobre cruz". En Jesús Urrea Fernández (dir.), *Museo Nacional de Escultura. La escala reducida VI*. Ministerio de Cultura, Valladolid, 2008, pp. 24-25.
- , "Modelos compartidos: sobre el uso del plomo en la escultura barroca española". En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, pp. 63-86.
- Marqués de Lozoya. "Presencia e influencia en Hispanoamérica". *Mundo Hispánico*, 197 (1964), pp. 58-63.
- Martín Morales, Francisco Manuel. "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670". *Archivo Hispalense*, 210 (1986), pp. 137-160.
- Martínez-Shaw, Carlos y Alfonso Mola, Marina (dirs.). *La ruta española a China*. El Viso, Madrid, 2007.
- Mínguez Cornelles, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México Virreinal*. Diputació de Castelló, Castelló, 1995.
- (dir.). *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Universitat Jaume I/Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Castelló de la Plana/Las Palmas, 2012. (Serie Triunfos Barrocos, vol. II).
- Muro Orejón, Antonio. *Artífices sevillanos de los Siglos XVI y XVII*. Laboratorio de Arte/Universidad de Sevilla, Sevilla, 1932. (Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, IV).
- Navarrete Prieto, Benito. "Genesis y descendencia de las Doce Tribus de Israel y otras series zurbaranescas". En Gabriele Finaldi y B. Navarrete Prieto, *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*. Museo del Prado, Madrid, 1995, pp. 45-99.
- , "El viaje del pintor Juan de Uceda a Lima". *Archivo Español de Arte*, 279 (1997), pp. 331-332.
- , (dir.). *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Museo Nacional de San Carlos/Generalitat Valenciana, México, 1999.
- , *Ignacio de Ries*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2001.

- , (dir.). *Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión*. Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2013.
- , “Die Werkstatt Zurbaráns und ihr Schaffensprozess: Originale, Repliken und Kopien”. En Beat Wismer, Odile Delenda y Mar Borobia (eds.), *Zurbarán*. Museum Kunstpalast/Hirmer, Düsseldorf, 2016, pp. 35-43.
- , “The Reception of Images in the Hispanic World: Processes of Selection, Hybridization, and Transformation”. En Michael A. Brown (ed.), *Art & Empire. The Golden Age of Spain*. The San Diego Museum of Art, San Diego, 2019, pp. 91-98.
- Ortiz Crespo, Alfonso y Pacheco Bustillos, Adriana (eds.). *Arte quiteño más allá de Quito: Memorias del Seminario Internacional, agosto del 2007*. Fonsal, Quito, 2010.
- Osorio, Alejandra B. “The copy as original: the presence of the absent Spanish Habsburg king and colonial hybridity”. *Renaissance Studies*, vol. XXXIV, 4 (2020), pp. 704-721.
- Palomero Páramo, Jesús. “Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636”. En Sebastián García O.F.M. (ed.), *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*. Sociedad Estatal Quinto Centenario-Turner, Madrid, 1990, pp. 313-330.
- , “El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México”. En *Escultura. Museo Nacional de Virreinato*. Museo Nacional del Virreinato, México, 2007, pp. 110-111.
- Pascual Chenel, Álvaro. “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica”. *Hipogrifo*, vol. I, 1 (2013), pp. 57-86.
- Pemán, César. “Miscelánea zurbaranesca. Dos césares romanos a caballo”. *Archivo Español de Arte*, 146-147 (1964), pp. 93-98.
- Peña Martín, Ángel. “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica”. *Trim: Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar*, 3 (2011), p. 77-88.
- , “La circulación de modelos escultóricos en el territorio de la monarquía hispánica: El Niño Jesús dormido sobre la cruz y la calavera del taller de Martínez Montañés”. En *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, pp. 297-311.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons Historia, Madrid, 2007.
- Pérez Herrero, Pedro. “La ‘Corte’ como simbología del poder en Indias (siglos XVI y XVII)”. *Reales Sitios*, 151 (2002), pp. 28-41.
- Pérez Pérez, María Cristina. *Circulación y apropiación de imágenes religiosas en el Nuevo Reino de Granada*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2016.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. “Trampantojos a lo divino”. *Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), pp. 139-155.
- , *Zurbarán*. Historia 16, Madrid, 1996. (Col. El arte y sus creadores, vol. 17).
- , *Pintura Barroca en España 1600-1750*, edición actualizada por Benito Navarrete Prieto. Cátedra, Madrid, 2010.

- Pierce, Donna y Otsuka, Ronald (eds.). *Asia & Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500-1850, Papers from the 2006 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Denver Art Museum, Denver, 2009.
- Quintana Echevarría, Iván A. "Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América". *Anales del Museo de América*, 8 (2000), pp. 103-110.
- Ramos Sosa, Rafael. "Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes". En Pierluigi Leone de Castris (ed.), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Artstudiopaparo, Nápoles, 2015, pp. 211-220.
- , "La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica". En I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero y M. del V. Muñoz Rubio (eds.), *Montañés, maestro de maestros*. Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2019, pp. 47-61.
- Ratti, Carlo Giuseppe. *Delle vite de' Pittori, scultori, ed architetti genovesi*. Stamperia Casamara, Génova, 1769, tomo II.
- Rishel, J. J. y Stratton-Pruitt, S. (eds.). *The Arts in Latin America 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 2006.
- Rodríguez Miaja, Fernando E. *Diego de Borgraf. Un destello en la noche de los tiempos. Obra pictórica*. Patronato Editorial para la Cultura, Arte e Historia de Puebla, Puebla, 2001.
- Ruiz Gomar, Rogelio. "Purísima Concepción". En *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. Azabache, México, 1994.
- Sánchez, José María. "Los obradores sevillanos del siglo XVI: adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxxv, 103 (2013), pp. 186-195.
- Sebastián López, Santiago. "Una escultura de Juan Alonso de Villabrille en Colombia". *Cuadernos de Arte Colonial*, 2 (1987), pp. 85-87.
- Serrera, Juan Miguel. "Datos para la historia de la Pentecostés de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Su vinculación americanista". *Archivo Hispalense*, 203 (1983), pp. 179-187.
- , "Zurbarán y América". En *Zurbarán*. Museo del Prado, Madrid, 1988, pp. 63-84.
- Sigaut, Nelly. *José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar*. Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 2002.
- Stastny, Francisco. "Zurbarán en América Latina". En Nydia Gutiérrez (coord.), *Presencia de Zurbarán*. Banco de la República, Bogotá, 1988, pp. 25-28.
- , "Ulises y los mercaderes. Transmisión y comercio artístico en el Nuevo Mundo". En S. O'phelan Godoy y C. Salazar-Soler (eds.), *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo Ibérico, siglos XVI-XIX*. Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2005, pp. 817-842.
- Stols, Eddy. "La colonia flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos españoles en la primera mitad del siglo XVII". *Anuario de Historia Económica y Social*, 2 (1969), pp. 365-381.
- Stratton-Pruitt, Suzanne L. "The King in Cuzco: Bishop Mollinedo's Portraits of Charles II". En Sarah Schroth (ed.), *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in Honor of Jonathan Brown*. Paul Holberton/Center for Spain in America, Londres, 2010, pp. 304-321.

- , “From Spain to the Viceroyalty of Peru. Paintings by the Dozen”. En D. Pierce y R. Otsuka (eds.), *At the Crossroads. The Arts of Spanish America and Early Global Trade 1492-1850, Papers from the 2010 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Denver Art Museum, 2012, pp. 71-90.
- Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. Universidad Nacional Autónoma, México, 1986.
- Udaondo, Enrique. *Reseña histórica del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires*. Talleres Gráficos “San Pablo”, Buenos Aires, 1945.
- Valdivieso, Enrique. “Ángeles sevillanos en Lima”. *Buenavista de Indias*, 6 (1992), pp. 35-45.
- Van Ginhoven, Sandra. “Exports of Flemish imagery to the New World: Guilliam Forchondt and his commercial network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678”. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (2011), pp. 119-144.
- , *Connecting Art Markets: Guilliam Forchoudt’s Dealership in Antwerp (c. 1632-78) and the Overseas Painting Trade*. Brill, Leiden/Boston, 2016.
- Vargasluogo, Elisa y Victoria, José Guadalupe. *Juan Correa. Su vida y su obra. Catálogo II, primera parte*. UNAM, México, 1985, 2 vols.
- Veitia Linaje, José. *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Juan Francisco de Blas, Sevilla, 1672.
- Vila Vilar, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara. Tipos y arquetipos del mercader con América*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991.
- , “Las ferias de Portobelo: apariencia y realidad del comercio con Indias”. *Anuario de Estudios Americanos*, 39 (1992), pp. 275-340.
- Wuffarden, Luis Eduardo. “La serie del corpus: historia, pintura y ficción en el Cuzco del siglo XVIII”. En *La Procesión del Corpus en el Cuzco*. Unión Latina/Fundación El Monte, París/Sevilla, 1996, pp. 27-65.
- , “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”. En Thomas Cummins *et al.*, *Los incas, reyes del Perú*. Banco de Crédito, Lima, 2005, pp. 174-251.
- , “Mirar sin envidia: emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del Virreinato del Perú”. En J. Gutiérrez Haces (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico. Siglos XVI-XVII*, vol. II. Fomento Cultural Banamex, México, 2009, pp. 643-691, 4 vols.
- Yun Casalilla, Bartolomé. *Las redes del Imperio. Élite sociales en la articulación de la monarquía hispánica, 1492-1714*. Marcial Pons Historia, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2009.
- Zito Fontán, Liliana Madrid de. *El camino de los ángeles andinos: Argentina, Bolivia, Perú*. Gofica, Salta, 2001.

Este volumen es resultado del trabajo grupal del proyecto de investigación Circulación de la imagen en la Geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna (CIRIMA), y particularmente atiende dicho transitar situando a América y lo americano en el centro, tanto geográfica como temáticamente. Hemos tomado como detonante la pregunta de Keith Moxey “¿puede la disciplina [de la Historia del arte], por ejemplo, aceptar que las apropiaciones no occidentales de estilos occidentales no son un mero atraso? ¿aceptaría que las historias subalternas no son repeticiones de las que son dominantes y que el «centro» no es simplemente imitado cuando aparece en los «márgenes»?” (El tiempo de lo visual. La imagen en la historia, 2013).

Lo que aquí se refleja son respuestas que exploran el papel del arte en América, por mucho tiempo considerado al margen, dadas por un conjunto plural de investigadores internacionales. En sus 10 capítulos se exploran diversos conceptos como circulación, apropiación, adaptación, originalidad, autenticidad, agencia o centralidad del arte en el enorme territorio americano. Con acercamientos teóricos recientes, propuestas metodológicas propias y análisis de casos puntuales, se busca ampliar las miradas, preguntarse por la recepción artística y los usos de las imágenes, poniendo en duda la “historia del arte tradicional” centrada en Europa y sus cánones.

IBIC NH

68N 979 13 87694 48 7



9 791387 694487

CIRIMA
Circulación
de la Imagen
en la geografía artística del mundo
hispánico en la edad moderna



sílex universidad

S
Sílex
ARTE

www.silexediciones.com
facebook.com/ediciones.silex