

Una serie inédita de Miguel Cabrera en Sevilla: la de la vida de la virgen de la iglesia del ex-convento de Ntra. Sra. de la Paz

Lázaro Gila Medina
Universidad de Granada

A newly discovered series by Miguel Cabrera in Seville: the life of the virgin Mary in the church of the former convent of Ntra. Sra. de la Paz

Resumen

El presente trabajo tiene como fin dar a conocer una serie de lienzos dedicada a narrar los momentos más importantes de la Vida de la Virgen. Conservada en la iglesia del antiguo convento de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla y constituida por doce pinturas, más otra consagrada a la Virgen de Guadalupe, desde el primer momento –la serie mariana–, sin duda alguna la atribuimos al gran pintor novohispano del siglo XVIII Miguel Cabrera y a su taller. Singular, versátil y prolífico artista, de su extensa producción sobresalen algunas series marianas como la del Museo del exconvento de Guadalupe-Zacatecas y la de la sacristía de la Parroquia de Santa Prisca de Taxco, con la que ésta de Sevilla presenta numerosas coincidencias. Su descubrimiento y estudio adquieren aún una mayor significación, pues la única colección de este tipo y artista conocida hasta ahora en España, hoy, lamentablemente, se encuentra repartida entre diversos museos y colecciones nacionales e internacionales.

Palabras clave: Pintura barroca, Siglo XVIII, escuela novohispana, Miguel Cabrera, serie mariana inédita en Sevilla.

Abstract

The aim of the present study is to analyze a series of to date unidentified paintings representing the highlights of the life of the Virgin Mary. This series, conserved in the church of the former Nuestra Señora de la Paz Convent at Seville, consists of

twelve paintings, plus one of the Virgen of Guadalupe, attributed to Miguel Cabrera, acknowledged to be the greatest seventeenth-century painter in all of New Spain, and his school. Unique, versatile and prolific, Cabrera's production is particularly renowned for a number of series depicting the life of the Virgin Mary. These include the paintings preserved in the museum of the former convent of Guadalupe-Zacatecas or in the Parish of Santa Prisca sacristy at Taxco, which are similar to the Seville series in many ways. The discovery and study of this important series is of enormous significance today because, unfortunately, the other series of Spanish paintings known to have been painted by Miguel Cabrera is scattered across collections and museums around the world.

Key words: Baroque painting, 17th century, new Spanish School, Miguel Cabrera, newly identified series of paintings depicting the life of the Virgin Mary in Seville.

I. Introducción

En 2004, en esta misma revista, dábamos a conocer un cuadro, de excepcionales dimensiones, dedicado al Cristo de Burgos entre Santa Teresa de Jesús y Santo Tomás de Aquino existente en una de las capillas de la iglesia del antiguo convento del Carmen de México D.F. Si en un principio nos interesó por su iconografía, el hecho de hallarlo firmado por Miguel Cabrera y fechado, en 1764, fue el complemento ideal y gratificante para su estudio¹.

Igualmente nos causó en su día una enorme alegría el localizar, casualmente, esta interesante serie de doce lienzos, consagrados a narrar los momentos más importantes de la Vida de la Virgen –hay también una Virgen de Guadalupe, publicada aunque sin estudio previo–. Lenzos, hermosamente enmarcados², que adornan, conformando un discurso mariano completísimo, los muros perimetrales de la iglesia del antiguo convento de agustinas calzadas de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla, hoy sede de la conocida, popularmente, como Hermandad de la Sagrada Mortaja³, y que, desde el primer momento, atribuimos sin dudarlo a Miguel Cabrera –la Virgen de Guadalupe ofrece más dudas– y a su amplio, extenso y polifacético taller. Ya que son tantas las coincidencias iconográficas que presentan algunos de ellos con los de otras series conocidas del maestro oaxaqueño⁴, especialmente con la que, por encargo de D. José de la Borda, hiciera, a partir, de 1755, para la sacristía de la iglesia parroquial Taxco, en México –algunos de ellos son idénticos–, que en algunos momentos pensábamos estar en esa hermosa ciudad mexicana del estado de Guerrero.

Mas si esta serie es, probablemente, la más conocida y estudiada de cuántas pintara Cabrera, la de Sevilla, en cambio, está inmersa en el más absoluto de los anonimatos historiográficos. Y no sólo los lienzos en sí, sino, también en gran medida, la iglesia que los acoge y, en última instancia, la institución conventual, desaparecida en 1837 con la desamortización de Mendizábal, que fue su legítima poseedora. Así, a modo de ejemplo, ni la historiografía tradicional y clásica en el campo histórico-artístico, tan abundante, por fortuna en Sevilla, le han prestado especial atención, ni, lo que es aún mucho más lamentable, la más reciente, donde necesariamente, se tenía que haber incluido, al menos, un breve estudio de la iglesia, pues tanto su fábrica como su mobiliario en algunos casos presenta bastante interés y dignidad⁵. De ahí que, a modo de preámbulo, y antes de estudiar detalladamente los lienzos en cuestión y sus relaciones con otras series del mismo tema y autor, creemos sumamente necesario y esclarecedor dedicar unas líneas a este antiguo monasterio, a su templo y a sus bienes muebles más emblemáticos.

Por último, y como valor añadido, su localización e identificación adquiere aún un mayor aliciente y atractivo, dado que la única serie de Cabrera de este tipo

conocida hasta ahora en España: la que perteneció a una ilustre familia murciana⁶, firmada y fechada, en 1751, por desgracia, hoy ya se encuentra dispersa en diversas colecciones y museos. Igualmente, aquí también nos encontramos que en la plasmación de algunos temas marianos hay una enorme similitud entre ambas series.

II. Resumen histórico del convento y breve estudio del templo

En pleno centro del que fuera antaño histórico barrio sevillano, a saber la collación de San Marcos, lindando con la calle Bustos Tavera, se encuentran las pocas dependencias conservadas de este antiguo monasterio. Precisamente, un sencillo muro encalado, donde únicamente sobresale la puerta de acceso y un gran ventanal rectangular, con un hermoso enmarque arquitectónico del Seiscientos, que en origen iluminaría el camarín del retablo donde recibía culto la Virgen de la Paz, titular del convento, nos dan paso a un sencillo y recatado compás o atrio, tan normal en las clausuras femeninas sevillanas –recordemos el vecino monasterio de Santa Paula, de monjas jerónimas–.

En su entorno se levantan una serie de sencillas dependencias, tal vez pobres restos de lo que antaño fuera el convento en sí, excepto el sector izquierdo ocupado por la iglesia, precisamente, su gran fachada, con su excepcional portada, se corresponde con el crucero del templo.

Fue su fundador D. Andrés de Segura, racionero de la catedral de Sevilla, quien en 1571, previa licencia del Cardenal D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda, encomendó a doña María de Sotomayor la puesta en marcha de la vida conventual bajo la regla de San Agustín. A partir de este momento, se iniciaría la construcción de las distintas partes del monasterio, contando para ello con la ayuda de los patronos –los herederos del fundador– y el interés y celo de las religiosas, así como de familias bienhechoras que escogieron este templo para enterramiento –aún subsisten en su suelo algunas lápidas sepulcrales–. Ellas fundarían diversas memorias, capellanías y costearían, en contrapartida, diversos bienes muebles, como retablos, rejas, lámparas, pinturas, etc., de los que aún subsisten algunos ejemplos significativos, como puede ser el conjunto pictórico que nos ocupa y el retablo del crucero⁷.

En esta sucinta ambientación histórica, solamente nos vamos a fijar en la iglesia

y el retablo mayor (fig. 1), dado que las restantes dependencias señaladas del entorno al compás, arquitectónicamente ofrecen escaso interés. Construido exteriormente en ladrillo, excepto la portada, su planta es una proporcionada cruz latina, si bien el brazo de poniente queda cortado para albergar originariamente los dos coros –el alto y el bajo–, por lo que algunos autores afirman ser una planta de cruz griega⁸. La portada, de una evidente majestuosidad e interés arquitectónico presenta dos cuerpos: el inferior lo centra un gran vano adintelado, entre pilastras toscanas pareadas con hornacinas vacías. El superior las pilastras son compuestas, si bien las tres estrías que las recorren las convierten en estípites⁹, ocupando su eje dos hornacinas superpuestas. La primera, hoy con una pintura moderna –1977– alusiva al descubrimiento por un huido de la Justicia de la Virgen de la Piedad¹⁰, origen de la cofradía de la Sagrada Mortaja, y la segunda una gran ventana desarrollada entre los frontones curvo y triangular superpuestos y partidos. Por último, y por encima ya de la línea del tejado, una sencilla espadaña completa este monumental conjunto, de clara ascendencia serliana.

En su interior, los muros perimetrales se estructuran igualmente con proporcionadas pilastras, ahora acéfalas, pues su capitel se reduce a un simple bocel. Una amplia y voluminosa cornisa y a partir de ahí el arranque de las bóvedas de medio

cañón en los brazos de la cruz, fragmentadas mediante arcos fajones, y con lunetos en algunos tramos, ofreciendo un cierto atractivo el conjunto de motivos decorativos, de tipo geométrico y vegetal, igualmente de ascendencia serliana, que adornan su intradós. El crucero, finalmente, se cubre con una sencilla media naranja gallonada y rematada en su cenit por una linterna octogonal, exteriormente de una compleja estructuración.

Si estilísticamente el templo, aunque influido por el clasicismo renacentista, está ya dentro del primer barroco, propio de la primera mitad del siglo XVII¹¹, con el retablo mayor, construido en 1752 por José Fernando de Medinilla, podemos dar por finalizado el barroco en esta hermosa iglesia conventual –existen otros tres retablos en el crucero: dos más pequeños y otro más grande¹², siendo el mayor o principal el mejor estudiado¹³–. Compuesto de un alto banco, un gran cuerpo central con tres calles delimitadas por columnas compuestas y un hermoso ático, originariamente debió ser un buen ejemplo de retablo rococó, si bien a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, sufrió una severa intervención a fin de adaptarlo a los ideales neoclásicos imperantes¹⁴.

Por fin, el 11 de mayo de 1837, a consecuencia de las leyes desamortizadoras de Mendizábal, las agustinas calzadas tuvieron que abandonar el convento¹⁵. Hasta 1868, en que se cerró, la iglesia



Figura 1. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz. Sevilla, (Vista parcial del crucero).

estuvo abierta al culto. En noviembre de 1936, al haber ardido por los sucesos revolucionarios la capilla que la Hermandad de la Sagrada Mortaja poseía en la Parroquia de Santa Marina, donde tenían su sede canónica, se trasladaron aquí. Finalmente, a finales de 1967, el entonces arzobispo de Sevilla, Cardenal Bueno Monreal, le cede a la Cofradía este antiguo templo conventual a cambio de su capilla en Santa Marina –medida acertadísima, por el cariño y cuidado puesto por la citada cofradía tanto en la conservación del inmueble como de su patrimonio mueble–.

III. Estudio de las pinturas

Si, como vimos, la historiografía histórico-artística ha sido bastante esquiva con el convento y su iglesia, mucho más lo ha sido aún con esta serie de doce lienzos, ya que sólo en dos ocasiones la hallamos mencionada y, además, en ambas, de forma muy somera. En primer lugar por los ya citados, P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo, quienes afirman ser *obra de escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII*⁶, advirtiendo previamente que *siguiendo una estética murillesca*. Esta última apreciación nos parece oportuna, pues las coincidencias con la pintura murillesca¹⁷ están presentes en estas pinturas, si bien, con respecto a las dos primeras observaciones, a primera vista, queda patente que ni pueden ser del siglo XVII ni tampoco encajan con el barroco sevillano. Algo más acertado es el breve comentario que le dedica J. Martínez Alcalde, quien aparte de relacionar los temas, hace una valoración muy positiva tanto de las pinturas en sí como de sus marcos, fijando su cronología en el siglo XVIII¹⁸.

Con un aceptable estado de conservación –se restauraron en 1978 por el ya citado artista-cofrade Francisco Maireles Vela–, aunque sí necesitados de una buena limpieza, los doce lienzos, de 141cms x 103, excluidos sus excelentes marcos –de 14cms de ancho–, dignifican y ennoblecen todo el interior del templo, mostrándonos un excepcional y elocuente discurso mariano-cristológico, tanto didáctico-pedagógico, como cultural y especialmente devocional. Así pues, siguiendo en su ubicación una secuencia cronológica en la Vida de la Virgen, y partiendo del lado del evangelio tenemos: la Inmaculada y el Nacimiento de la Virgen en el presbiterio; la Presentación

de la Virgen en el crucero y los Desposorios a los pies. Mientras en el lado opuesto, o lado de la epístola: la Anunciación en el brazo de poniente, en el crucero: la Visitación, la Adoración de los Pastores, la Presentación del Niño en el templo, la Adoración de los Reyes Magos y la Circuncisión –éstos cuatro últimos en torno al retablo del Santo Nombre de Jesús–, y, por fin ya en la cabecera la Huida a Egipto –más concretamente Descanso en la huida a Egipto– y el Triunfo de María en su Asunción a los Cielos.

Aún sin poder confirmarlo documentalmente, con toda seguridad, esta serie debió formar parte del patrimonio de bienes muebles del convento, cuyo templo, pese a la exclaustación de las religiosas, no sufrió menoscabo alguno en este aspecto¹⁹. Igualmente, debemos suponer que este conjunto de lienzos debió llegar al cenobio en el tercer cuarto del Setecientos, probablemente, y como es tan normal en la España del momento, por donación o legado de algún familiar de alguna religiosa, profesa en el mismo, o de algún bienhechor, fundador de alguna memoria o capellanía en su iglesia. Sería este desconocido personaje quien le haría el encargo a Miguel Cabrera durante su estancia en ciudad de México.

Sin duda el hipotético comitente, tal vez algún cargo significativo del aparato administrativo del virreinato, conocía muy bien el panorama artístico novohispano del momento. Pues Miguel Cabrera, sin ser un gran genio, fue, y por derecho propio, un magnífico pintor, además de un gran diseñador de retablos, catafalcos, etc. En definitiva, el artista más valorado y cotizado de su época, especialmente por la alta jerarquía eclesiástica –el arzobispo Rubio y Salinas, a quien retrató en muchas veces, fue su amigo y protector–, por las grandes órdenes religiosas –en especial de los jesuitas y de los dominicos– y de los más conspicuos representantes de la administración española y de la enriquecida población criolla, que le confiaban sus retratos. Especialmente, de este importante sector social, que paulatinamente se sentía más lejos de la metrópoli y no solamente en lo físico, que era una realidad evidente, sino lo que es aún más importante en la idiosincrasia. De ahí que Cabrera, un mulato, de anónima infancia, pero que con su laboriosidad y por sus excepcionales cualidades personales y artísticas pudo lograr un alto estatus social y laboral –examinador con otros artistas en 1751 de la Virgen de

Guadalupe, cuyo dictamen, junto con el de otros compañeros, publicó en 1756 con el expresivo nombre de *la Maravilla Americana...*; autor, en 1752, de la copia de la Virgen de Guadalupe que ofrendada al Papa Benedicto XIV le haría exclaimar *Non fecit taliter omni nationi*²⁰, siendo declarada, a continuación –en 1754–, *Patrona No-vae Hispaniae*, mediante el breve pontificio *Non est equidem*; hombre de una gran cultura; forjador de un importante patrimonio personal, como lo muestra su inventario post mortem²¹–, era el modelo ideal de hombre y de artista de ese singular momento histórico, que había que promocionar e imitar como algo ya genuinamente novohispano.

Evidentemente, y es un aspecto que se ha tratado en numerosas ocasiones, esa importante nómina de clientes-amigos, unido a la gran versatilidad del artista, potenciado por sus humanas inquietudes comerciales, abrieron su taller a todos los campos posibles de las artes plásticas, hasta el punto que su obrador hubo de ser uno de los más complejos de todo el periodo virreinal, si bien destacando, como es lógico, la pintura. Mas, en cuanto a la calidad hay una gran disparidad, pues la necesidad de cumplir con los contratos, que, por cierto cada vez eran más frecuentes y numerosos en obras, en los plazos pactados, le obligó a una mayor participación del taller.

Aunque es normal el hacerlo, en el caso que nos ocupa, deliberadamente, no vamos a intentar calibrar la participación del maestro y la del taller, ya que, tras examinar detenidamente cada una de las pinturas, no observamos grandes disparidades entre una parte y otra de cada uno de ellos, ni tampoco entre ellos. Sí en cambio, cuando llegue el momento, intentaremos relacionar cada cuadro de la serie que nos ocupa con el correspondiente de las otras series marianas conocidas de Cabrera. En concreto son cuatro: una, que hasta hace poco estuvo en poder de una ilustre familia murciana, cuyos lienzos están firmados y fechados en 1751, y tres en México: La de la sacristía de la Parroquia de Santa Prisca y San Sebastián de Taxco²², en el estado de Guerrero, comenzada hacia 1756, sin duda la mejor de todas; la que se exhibe en el Museo del antiguo colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas y una tercera, localizada recientemente en Guadalajara, Jalisco.

Así pues, y en líneas generales, los doce cuadros sevillanos, óleo sobre lienzo, son de aceptable calidad. Con un cuidado y

aceptable dibujo, aunque en algunos casos concretos como ángeles, personajes secundarios y elementos accesorios palidece, y con un atinado tratamiento del color. Ciertamente, dentro de una gama bastante limitada, aunque, eso sí, de una gran brillantez, intensidad y limpieza –pese a estar necesitados, se ha dicho de una buena limpieza–. Cualidades y calidades que Cabrera aprendería de José de Ibarra, su maestro, autor también de otras varias series de la Vida de la Virgen, como la del Museo de la Basílica de Guadalupe o la del Museo Nacional²³, así como de otros artistas, más o menos coetáneos, cuyas obra pudo contemplar, tal como el mismo Juan Rodríguez Xuárez, muy vinculado a su maestro.

Capítulo sumamente importante es el de las fuentes gráficas que le pudieron servir de base para sus composiciones pictóricas. Especialmente que en aquellos territorios allende los mares donde ni había grandes coleccionistas ni colecciones privadas, –una excepción serían las catedrales, conventos, parroquias, aunque con un total predominio, reiterativo en exceso, de la temática religiosa–. En el inventario post mortem de sus bienes se dedica un apartado a su nutrida biblioteca, donde existían bastantes libros de pintura, que fueron inventariados y tasados por el pintor Juan Patricio Morlete. De entre ellos los hay específicamente de estampas, como aquel que se describe así *un libro en pasta de a cuarto con ciento y cincuenta estampas...* o aquel *otro forrado en pergamino con treinta y ocho estampas*, junto a otros de lectura piadosa, cuyas ricas ilustraciones, en algún momento le podrían ser de gran utilidad, tal como *una Biblia de a folio, en pasta blanca, con doscientas diez fojas y en cada una cuatro estampas*²⁴. Son muchos más los ejemplos, la pena es que Morlete, ni señale los títulos, ni los autores, salvo la referencia expresa que hace a la obra –libro– de Palomino, el Padre Pozo y Bandique –se trata de Van Dick, de quien, además, de entre las ciento cincuenta pinturas que se inventarían, en ese momento, aparece también como suya una Santísima Trinidad, otro lienzo con un juego de naipes David Teniers y otro de Teniers, sin especificar si se trata del padre o del hijo–.

Evidentemente, este gran material gráfico sería fundamental a la hora de componer sus temas iconográficos, destacando en primer lugar, tras una primera observación, el círculo de grabadores y pintores que giraron en torno a la ciudad de Amberes,

tales como Egidio Sadeler II y Schelte Adams Bolswert –el más fecundo y quizás el mejor grabador de la obra de P. P. Rubens–, el alemán Enrique Goltzius, y ya, muy en segundo lugar, los italianos Rafael Schiaminossi y Horacio Samma-cchini.

Esto no significa, en manera alguna, falta de capacidad creadora del maestro, pues era algo muy normal hasta en los más consagrados artistas del momento, como muy bien puso de manifiesto Palomino en su *Museo Pictórico...* [en su biblioteca Cabrera tenía un ejemplar] con relación a Alonso Cano, cuando afirmaba: *no era melindroso... en valerse de las estampillas más inútiles... porque quitando y añadiendo, tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos*²⁵. Si esto lo hacía el Racionero que diariamente tenía a su contemplación una de las colecciones pictóricas de la Europa del momento: la del viaje alcázar de los Austrias en Madrid, cuánto más está justificado para nuestro artista. Es más, podemos decir que en ningún momento Cabrera sigue literalmente el/os modelo/os de referencia, lo que sí ocurre a veces en Cano, pensemos en La primera labor de Adán y Eva²⁶. Así pues, desde el punto de vista iconográfico, es evidente que la incidencia de las pinturas y los grabados de autores flamencos, alemanes e italianos²⁷, la misma importación de telas españolas, etc. es fundamental. A partir de ellos elaboraría, como es normal en todos los artistas, un modelo-muestra, que tendría en el taller para enseñar a los posibles clientes, comprometiéndose con ellos a introducir algunas variantes a fin de dotar al trabajo final de alguna originalidad e individualidad. Aspectos estos últimos, así como el grado de participación del artista en la elaboración de la obra, que estarían en función del rango social del cliente y del montante económico del contrato.

Incluso, en algunas ocasiones, si el modelo creado le satisfacía plenamente, lo vuelva a repetir literalmente en futuros encargos. Tal sucede por ejemplo con el Nacimiento de la Virgen, los Desposorios y la Visitación de María a Santa Isabel de la serie sevillana y los de la sacristía de la parroquia de Taxco, que son prácticamente idénticos. Sin salir de estos mismos ámbitos y series, en otros cinco ejemplos: la Inmaculada, la Circuncisión, la Epifanía, la Presentación del Niño en el templo y la Asunción, el motivo principal es, igualmente, en ambos casos muy similar, introduciendo en lo accesorio leves detalles que los singularizan.

Eso no va en menoscabo del trabajo final, pues su pintura en general y la religiosa en particular, de la que esta serie forma parte, posee enormes cualidades, altamente positivas. En primer lugar, como es propio del momento, en sus composiciones, envueltas en un agradable ambiente idealizado a lo que contribuye la belleza de sus figuras en aras a potenciar los valores devocionales del cuadro, se recrea en los temas amables y poco tétricos y dramáticos, hasta el punto que, llegado el caso, él los humaniza y suaviza. Igualmente su riqueza cromática, bien dispuesta, está aplicada con sumo gusto y limpieza, a la par que sustentada en un magnífico dibujo, sutil y muy expresivo.

Es el momento de presentar, aunque con brevedad, cada una de las pinturas²⁸, así como vislumbrar las concomitancias que ofrecen con los que componen las otras series conocidas y ya citadas. En el primer cuadro, consagrado a la *Inmaculada Concepción* (fig. 2), María, sobre un luminoso fondo crepuscular, levemente iluminado por los rayos solares –en clara alusión a Cristo, Sol que ilumina el mundo–, centra y preside la composición. Erguida, con la cabeza alta y ligeramente girada a la izquierda, hacia este lado lo hacen las extremidades inferiores mientras el torso con las manos unidas lo hace al lado opuesto, estableciendo así un agradable contrapposto. Como es lo canónico, viste túnica blanca y manto azul, que le deja libre el torso y que el viento agita hacia la izquierda. Por último, en la base una nube de angelitos con atributos lauretanos, sin duda lo más flojo del cuadro, enaltecen a María, introducen un cierto dinamismo a la composición y potencian con sus cuerpos infantiles la gracia y dulzura del conjunto.

Este modelo, el más usual en Cabrera, tiene un claro precedente iconográfico: se trata, en concreto, de la estampa que hiciera a comienzos del siglo XVIII el grabador Juan Bernabé Palomino (fig. 3), sobrino del pintor del mismo apellido, ya citado. Lámina que su tío –Palomino y Velasco–, utilizó en varias ocasiones. Un ejemplo de ello sería la Inmaculada, que propiedad del Museo del Prado, se encuentra depositada en el Museo de Bellas de Arte de Granada²⁹. Aunque debemos pensar que tal vez fuera al revés, es decir que Bernabé Palomino elaborara sus estampas a partir de las pinturas de su tío³⁰. Sea como fuere, en ambos casos –Sevilla y Granada–, la composición aparece muy simplificada, mien-



Figura 2. La Inmaculada. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

Figura 3. La Inmaculada. Juan Bernabé Palomino [Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Goya, carpeta de la Inmaculada].



Figura 4. La Inmaculada. Parroquia de Santa Prisca, Taxco, México.

tras en los otros es mucho más completa y compleja, al incorporar otros personajes. Así acaece, una vez más, en Taxco, donde en un soberbio y logrado escorzo el Padre Eterno abre los brazos para amparar a María, mientras el Espíritu Santo le envía sus rayos divinos protectores³¹ (fig. 4).

En el segundo cuadro, dedicado al *Nacimiento de la Virgen* (fig. 5), el momento representado no es aquel en que unas jóvenes sirvientas lavan el cuerpecito de la Niña y se disponen a vestirla, como es lo más usual y tradicional, sino que, una vez realizadas estas labores, la Virgen, ya vestida, es ofrecida por una sirvienta a San Joaquín, su padre, quien, con enorme ternura y cariño, extiende los brazos para cogerla, mirándose complacidamente el uno al otro. A la derecha y al fondo, y esto sí es normal en esta escena, Santa Ana, acostada en una cama con dosel, da gracias a Dios por el buen desarrollo del parto, mientras una joven sirvienta le ofrece una taza de caldo reconstituyente. Por último, a la izquierda, y ahora en primer plano, unas muchachas se disponen a retirar el canasto con la ropa usada para lavar a la Niña tras su nacimiento.

Esta composición, que está imbuida de un enorme atractivo y encanto, por reflejar una tierna estampa hogareña, debió ser de especial agrado para Cabrera, pues, sin variar ni un solo ápice la encontramos tanto en Taxco (fig. 6) como en la serie murciana, sólo que aquí hay varias filacterias con textos evangélicos, además va firmada y fechada, en 1751³².

El tercero, dedicado a la *Presentación de la Virgen en el templo* (fig. 7), es, junto con el undécimo, uno de los más originales del conjunto, pues en ninguna de las otras series conocidas este momento aparece representado de forma similar. Normalmente, de dos modos expone Cabrera este tema: o bien María, una encantadora Niña sube las escaleras del templo con gran respeto, incluso con algo de miedo como es propio de la infancia, mientras el sacerdote-celebrante sale al pórtico a recibirla, inclinándose y extendiendo sus brazos para acogerla con sus manos e infundirle confianza –tal sucede en el óvalo correspondiente de la serie de Guadalupe, Zacatecas–, mientras en el segundo propuesto, la Virgen, ya en el interior del templo, se postra de rodillas e inclina su rostro humildemente ante el sacerdote, que, sentado en su sede y con toda solemnidad, igualmente dobla su cabeza y extiende las manos para reci-



Figura 5. El Nacimiento de la Virgen. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

birla –así figura en el lienzo de la serie murciana y en Taxco, ambos totalmente idénticos³³, mientras que en Guadalajara, aún siguiendo esta segunda tipología, Cabrera introduce leves variantes, como varios personajes, por lo que resulta más compleja y dinámica.

En cambio, la originalidad del cuadro sevillano estriba en que Cabrera ha plasmado un momento anecdótico y profundamente infantil, aquel en que la Niña, una vez ya en el atrio del templo y quizás ante el respeto y posible miedo que le impone la presencia del sacerdote, se vuelve para abrazar a Santa Ana, su madre, en busca de amparo y seguridad, mientras el sacerdote establece un diálogo con San Joaquín, ambos dos monumentales figuras al igual que las imprecisas arquitecturas que sirven de fondo (fig. 8).

En el cuarto, dedicado a *los Desposorios de la Virgen* (fig. 9), de nuevo coincide en todo con el cuadro del mismo tema de Taxco (fig. 10), tan sólo cambia el dibujo de la alfombra y el que San José, aquí en Sevilla, va desprovisto de la vara florida. Igualmente, una vez más, la fuente de inspiración en un grabado de Schelte A. Bolswert sobre original de Rubens, hoy perdido, pero que estuvo en la iglesia de Santa Isabel de Sión de Bruselas. En ambos casos, Cabrera, quizás conocedor de la esencia jurídica del rito del matrimonio³⁴, donde los contrayentes son a la vez los celebrantes y el sacerdote el principal testigo, ha colocado en el centro de la composición a los jóvenes esposos que estrechan su mano derecha, inclinándose San José en señal de respeto para reverenciar a su joven esposa. De entre los



Figura 6. El Nacimiento de la Virgen. Parroquia de Santa Prisca, Taxco, México.



Figura 7. Presentación de la Virgen. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 8. Los Desposorios. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 9. Los Desposorios. Parroquia de Santa Prisca, Taxco, México.

asistentes al acto, la noble figura del sacerdote, a la izquierda, quien, totalmente ajeno a lo que sucede, abre sus manos y eleva su mirada al Espíritu Santo, que corona la escena, implorando la protección para la joven pareja.

El quinto, consagrado a *la Anunciación del arcángel San Gabriel a María* (fig. 11), es también sumamente interesante y original con relación al de las otras series, con los que no ofrece muchas coincidencias. Una vez más, Cabrera sigue muy de cerca una estampa del ya citado Schelte A. Bolswert a partir de una composición de Rubens existente en la Catedral de Amberes de 1628, si bien girando muy hábilmente la composición. Aquí María, situada a la izquierda y arrodillada ante una pequeña mesa sobre la que hay un libro de oraciones, vuelve su rostro sorprendida para contemplar y oír al arcángel San Gabriel, que, a la derecha y sobre una amplia nube, extiende las alas y el brazo para señalarle con su mano al Espíritu Santo [Lucas 1, 28-37], que en un rompimiento de gloria, aureolada por pequeños rostros angélicos, corona y preside la composición.

En el sexto, que nos presenta la *Visitación de María a su prima Santa Isabel* (fig. 12), de nuevo las composiciones de Sevilla y Taxco (fig. 13) son muy similares³⁵. Así en el centro de un amplio portal, abierto al exterior, y sobre una pequeña escalinata, la joven María se inclina para abrazar a la anciana Isabel, a sus pies un perrito jugueteón pone una nota simpática y popular. Completan la escena, a la izquierda San José estrechando la mano de Zacarías mientras al lado opuesto dos jóvenes muchachas cotillean al respecto [Lucas 1, 39-43]. Obra muy estudiada y sin un claro precedente gráfico, quizás, de nuevo, una estampa del citado E. Sadeler II pudo ser una de las posibles fuentes del artista.

En el séptimo, dedicado a *la Adoración de los pastores* (fig. 14), las similitudes con Taxco Guadalupe, Zacatecas y Guadalajara no son ahora tan evidentes. Incluso, si el taxqueño, un hermoso lienzo que preside la sacristía, es probablemente el más grandiosos y logrado de toda la serie, del sevillano no podemos decir lo mismo. El momento representado es aquel en el que María abre un blanquísimo pañal, que se convierte en punto lumínico esencial y único, para mostrar el Niño Jesús a un pastor que se inclina a venerarlo a la par que le ofrece un cesto de huevos. A sus espaldas aparecen otros

pastores y tras María, su esposo José. En la parte superior, dos angelitos, de amorfas y pobres anatomías, sostienen entre sus manos una filacteria con la leyenda *gloria in excelsis Deo* [Lucas 2, 14]. Necesitado, como ningún otro, de una profunda limpieza, que saque a flote sus ocultos valores cromáticos así como algunos personajes ocultos, tampoco existe en este caso un precedente gráfico claro y nítido, si bien para el grupo central señalaremos, una vez más, la posible incidencia de una estampa de E. Sadeler II.

En el octavo, *la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos* [Mateo 2, 1-13] (fig. 15), la escena se desarrolla sobre un amplio estrado situado en un abrupto paisaje con restos arquitectónicos y envuelto por un intenso azul cerúleo, tan propio de Cabrera. La Virgen sentada, con San José de pie y a sus espaldas, observa como Melchor, un venerable anciano, se arrodilla para recibir la bendición del Niño, que lleva sentado en su regazo. Delante de él y de espaldas un niño sostiene la corona del rey-mago, mientras en un segundo plano, y de forma escalonada, el resto de la comitiva, destacando otro encantador niño, regordete y mofletudo, que sobre su cabeza lleva la urna con el regalo del rey Gaspar.

Tampoco ahora las similitudes con Taxco, Guadalupe, Zacatecas y Murcia son muy numerosas y evidentes. Pues si en estos tres últimos ejemplos Cabrera ha seguido muy de cerca una estampa de Schelte a Bolswert sobre la composición de Rubens que conserva el Museo del Louvre de 1626-1627, en el caso de Sevilla se ha inspirado en ésta y en otra que hiciera Nicolás Lawers, a partir también de composición de Rubens, de 1620-21, conservada en el Museo de Bruselas³⁶.

El noveno, consagrado a la *Presentación del Niño en el templo* (fig. 16), como apuntamos, pudo ser un ejemplo más de cómo el artista una vez obtenido un primer modelo a partir de distintas fuentes gráficas, con el tiempo y los encargos lo irá modificando a fin de imprimir al nuevo trabajo alguna originalidad. Ahora, una de esas posibles fuentes pudo ser una estampa del italiano Horacio Sannacchini, sobre composición de Agustín Carracci. Cuatro son los protagonistas fundamentales en el caso de Sevilla: el anciano Simeón, que de pie, sobre un estrado y vestido con los ornamentos sacerdotales de las grandes solemnidades, levanta al Niño que lleva en sus brazos a la par que eleva su rostro al cielo, gozoso y feliz, por haberse cum-



Figura 10. La Anunciación. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 11. La Visitación. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 12. La Visitación. Parroquia de Santa Prisca, Taxco, México.



Figura 13. Adoración de los pastores. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 14. Adoración de los Reyes Magos. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 15. La Presentación del Niño. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 16. La Circuncisión. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 17. La Circuncisión. Egidio Sadeler [*The Illustrated Bartsch*, T. 72, p. 143]

plido la profecía [Lucas 1. 25-32] Tras él la profetisa Ana extiende sus brazos alabando a Yahvé, delante de ella María, de rodillas en el momento también de su purificación, ora en recogida actitud, mientras en el lado opuesto San José asiste gozoso al acto y ofrece el par de pichones que marcaba la ley mosaica para las familias humildes³⁷.

Un día después de la Purificación de la madre, como establecía el Levítico 12, 1-3, [tercer libro del Pentateuco] tendría lugar la *Circuncisión del Niño* (fig. 17), de lo que se ocupa el décimo cuadro. En este caso estamos ante uno de los más logrados y completos, tanto en calidad, colorido y agraciada composición de todo el conjunto, cuya fuente iconográfica de nuevo vuelve a ser un grabado de Egidio Sadeler II³⁸ (fig. 18). Cabrera coloca en el centro a un venerable sacerdote sentado, sosteniendo a Jesús en su regazo para facilitarle la práctica de la circuncisión, que realiza otro sacerdote situado a sus pies y a la derecha. En el lado opuesto un joven coloca una bandeja para recoger las posibles gotas de sangre que pueda generar de la pequeña incisión del prepucio. En un segundo plano María, a la izquierda, levanta la cabeza para no contemplar el dolor que se le está causando a su hijo –detalle profundamente maternal–, mientras en el lado opuesto, un muchacho alza un candelero con su vela encendida –en clara alusión a Cristo *Lux mundi*– y sigue atentamente el desarrollo del rito. Por último, en un rompimiento de gloria, aureolado por agradables rostros angélicos, el anagrama de Cristo o Jesús Hombre Salvador, no en balde era en la ceremonia

de la circuncisión cuando se le imponía el nombre al niño judío³⁹.

Por los mismos motivos que este último cuadro, nos sorprende, muy gratamente, el undécimo, donde se recoge no *la Huída a Egipto* [Mateo 2, 13-17] (fig. 19) sino un descanso en esa precipitada salida de la Sagrada Familia de Belén a Egipto a fin de evitar que Jesús cayera en manos de la soldadesca del rey Herodes que buscaba matarlo. Mas, lo que debería ser una escena llena de zozobra e inquietud por la delicada situación en que se encuentra la Familia, Cabrera, como es tan propio de él y de toda la pintura novohispana del Setecientos, ha cambiado ese gran dolor y preocupación que para los padres supondría dejar su habitual lugar de residencia para deleitarnos con una escena profundamente distendida, humana y tierna. Así, ante un frondoso árbol, María sentada y con el Niño en su regazo, al que mira complacidamente, le da a beber un tazón de leche, que él con simpático gesto ayuda a sostener. A su derecha, su esposo, de pie, lo mira feliz a la par que abre su manto donde lleva unas manzanas. Un hermoso paisaje envuelve toda la escena, sobresaliendo especialmente en la derecha unas suaves y verdes colinas que nos dejan entrever una pequeña ciudad, con varias torres de tejados muy inclinados, lo que nos lleva a pensar que las posibles fuentes gráficas que le sirvieron de base a Cabrera debieron ser de nuevo flamencas.

Por fin, el duodécimo está dedicado al *Triunfo de María en su Asunción a los cielos* (fig. 20). En este caso, como en los de las otras series, la fuente gráfica es de nuevo un grabado del mencionado Schelte A. Bolswert, sobre composición de Rubens de 1620, conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena⁴⁰, aunque ahora muy simplificada en la parte inferior o terrenal, pues ha suprimido el apostolado. El núcleo básico de la composición es la grandiosa figura de María que, con hermosa túnica blanca y brillante manto azul, está siendo elevada a los cielos por una nube de ángeles, algunos incluso lauretanos. Totalmente ajena a lo que sucede, y en un logrado rompimiento de gloria, gira y eleva suavemente el rostro al cielo, mientras un encantador angelito sale a su encuentro llevando entre sus manos la corona del triunfo. Por último en el plano inferior –el terrenal–, y de una forma muy sutil, en un difuminado paisaje arbóreo se nos presenta el sepulcro ya vacío, del que pende una sábana con abundantes rosas⁴¹.



Figura 18. Descanso en la Huida a Egipto. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 19. La Asunción de María. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.



Figura 20. La Asunción. Schelte Adams Bolswert, sobre composición de P. P. Rubens.

I. La virgen de Guadalupe (fig. 21)

Aunque el objetivo fundamental de este trabajo es presentar la serie mariana, sin embargo quedaría incompleto si no ofreciésemos un breve estudio del cuadro dedicado a la Virgen de Guadalupe, pues sin duda estamos ante una copia –mejor recreación– de excepcional calidad del tema, además de por sus notables dimensiones, no muy frecuentes, y su magnífico marco –una capaz media caña de madera tallada, imitando jaspe y con hermosos golpes ornamentales de tipo vegetal en las esquinas y en el centro de sus cuatro lados.

En consecuencia, presidiendo el que fuera antaño coro alto de la iglesia, hoy reconvertido en sala de juntas de la Hermandad de la Sagrada Mortaja, se encuentra este impresionante cuadro⁴². Con 219cms x 164, sin incluir el marco, tampoco ha tenido gran fortuna historiográfica, pues las pocas noticias que tenemos a veces son contradictorias. Así J. González Moreno⁴³ la sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, mientras lo ya citados P. F. García Gutiérrez y A. F. Martínez Carbajo⁴⁴ la fijan en la siguiente centuria al igual que J. Martínez Alcalde, a quien, sin duda, le debemos un acertado y riguroso comentario, lamentablemente muy sucinto⁴⁵.

Sin duda, dentro de las pocas licencias que esta representación iconográfica permite; dos son las maneras más frecuentes de presentar el tema: o bien de una forma más sencilla, por lo que el artista

se limita a realizar sólo una copia, más o menos afortunada en función de sus dotes personales, del icono original de la Virgen de Guadalupe, o, en segundo lugar, la enriquece iconográficamente introduciendo en cada uno de los ángulos de la tela, uno de los episodios más emblemáticos de las apariciones marianas al indio San Juan Diego, normalmente dentro de un óvalo o círculo. Así a los valores estrictamente devocionales, que en este caso son sin duda los más importantes, hay que sumar los catequéticos o doctrinales, pues de este modo tan gráfico se ayuda a recordar tan singular acontecimiento a los que ya lo conocen o se facilita su explicación a los que aún lo ignoran. Incluso, en el centro inferior, y dentro de un óvalo horizontal, el pintor nos ofrece el entorno paisajístico del Monte de Tepeyac, incluida la basilica consagrada en 1709.

Precisamente este cuadro responde fielmente a esta segunda modalidad, mucho más completa y gráfica. Así, como es lo canónico, en un rompimiento de gloria la Virgen de Guadalupe centra la composición, que culmina con la presencia del Espíritu Santo, que extiende las alas para protegerla, detalle este último no es muy frecuente. Mientras en sus cuatro ángulos, comenzando por la parte superior y de izquierda a derecha tenemos sucesivamente: la primera aparición de la Virgen a San Juan Diego, un ángel lo consuela tras la segunda aparición mariana, la tercera aparición en que le pide a la Virgen una señal para que lo crean y finalmente Juan Diego mostrando al arzobispo Zumárraga la tilma con la imagen de la Virgen. Estas cuatro escenas auxiliares, que se inscriben dentro de hermosos óvalos adornados con veneras, cueros recortados y delicadas rocallas, son realmente un trabajo minucioso y de exquisita ejecución, es decir el pintor ha puesto también gran empeño en su concreción, al igual que en el atento paisaje del entorno de la basilica, que dentro de un óvalo horizontal, se desarrolla a los pies de la Virgen.

Por último, una sorprendente guirnalda de flores, fundamentalmente de rosas blancas y rojas, unifica y enlaza el rompimiento de gloria y todos los óvalos auxiliares. Precisamente, este último detalle, junto con los elementos decorativos descritos que orlan los óvalos angulares, son los que nos permiten fijar su cronología a partir del segundo tercio del siglo XVIII. Si de su cronología no hay duda, respecto de su autoría se impone la prudencia,



Figura 21. Virgen de Guadalupe. Iglesia de Ntra. Sra. de la Paz, Sevilla.

si bien, como lógica conclusión no sería muy descabellado pensar que el anónimo comitente-donante de la serie de la vida de la Virgen para completar de la forma más hermosa posible su donación, también fuera él quien encargara esta hermosa tela guadalupana para remitirla al convento sevillano. Ahora bien, ¿de nuevo a

Miguel Cabrera?, solamente una buena y cuidada limpieza del cuadro, por manos muy expertas al ser una obra de gran calidad, podrá arrojar luz al respecto. Pues si algo destaca a primera vista en la obra de Cabrera es su paleta brillante y esplendorosa, lo que aquí no se vislumbra al estar la tela muy ennegrecida.

Bibliografía

- AA. VV. (1990): *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I. La Colección Real*. Espasa Calpe, p. 153, Madrid.
- AA. VV. (2000): *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. Museo Nacional, pp. 109-115, México.
- AA. VV. (2004): *Rubens*. Catálogo de la exposición. Ministère Culture et de la Communication/Palais des Beaux-Arts, marzo-junio, pp. 212-213, Lille.
- AA. VV. (2006): *Magos y Pastores. Vida y Arte en la América Virreinal*. Catálogo de la exposición, Madrid, Museo de América- Ministerio de Cultura, 2006, pp. 164 y 198.
- ARENILLAS, J. A. (2005): *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Diputación, 396 páginas, Sevilla.
- CARRETE PARRONDO, J. y otros. (1987): *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*. Summa Artis, vol. XXXI, Espasa Calpe, pp. 397-402, Madrid.
- FRAGA IRIBARNE, M. L. (1993): *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*. Ediciones Guadalquivir, pp. 63-75, Sevilla.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1984): *Sevilla monumental y artística*. Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Tomo III, pp. 310-311 [1ª edición, 1892], Sevilla.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, P. F. & MARTÍNEZ CARBAJO, A. F. (1994): *Iglesias de Sevilla*. Avapiés, pp. 282-289, Madrid.
- GARCÍA SÁIZ, C. (1980): *Pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, Ministerio de Cultura, p. 54, lámina 15, Madrid.
- GILA MEDINA, L. (2002): "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: el del Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del Exconvento de San Ángel, en México, D.F." en *Anales del Museo de América*, 12, Ministerio de Cultura, pp. 205-215, Madrid.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1973): *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Gráficas del Sur, [1ª. Edición, 1844], p. 454, Sevilla.
- LLORDEN SIMÓN, A. (1944): *Apuntes históricos de los Conventos sevillanos de Religiosas Agustinas*. Imprenta del Monasterio, pp. 17-27, El Escorial.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1991): *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Junta de Andalucía, p. 20, Sevilla.
- HALCÓN, F. y otros. (2000): *El retablo barroco sevillano*. Universidad y Fundación El Monte, pp. 302-303, Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, F. J. (2001): *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Diputación, pp. 525-526, Sevilla.
- MARCO DORTA, E. y otros. (1974): *Arte Hispano-mexicano del siglo XVIII*. Instituto de Cultura Hispánica, 18 páginas, Madrid.
- MARTÍNEZ ALCALDE, J. (1997): *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*. Ediciones Guadalquivir, p. 515, Sevilla.
- MORALES, A. y otros. (1981): *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Diputación Provincial [Reimpresión 1991]. Y (2004): Fundación José Manuel Lara, 2 volúmenes, Sevilla.
- MUES ORTS, P. (2001): *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 21, Sevilla.
- NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 389 páginas, Madrid.
- PALOMERO PÁRAMO, J. M. (1983): *El retablo sevillano del Renacimiento*. Diputación Provincial, pp. 468-469, Sevilla.
- PALOMINO, A. (1986): *Vidas*. Alianza Forma, p. 249. [Edición Nina Ayala Mayori], Madrid.
- PASTOR TORRES, A. (1977): "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra del retablista dieciochesco José Fernando de Medinilla", en *Laboratorio de Arte*, núm. 10. Universidad, pp. 451-466, Sevilla.
- PLEGUEZUELO, A. (1994): *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Colección "Arte Hispalense" núm. 64. Diputación Provincial, Sevilla.
- SANCHO CORBACHO, A. (1952): *Arquitectura Barroca Sevilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), [1ª. Edición 1952], p. 23, Madrid.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1974): "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 43, pp. 71-73, México.
- TOVAR DE TERESA, G. (1995): *Miguel Cabrera. Pintor de Cámara de la Reina Celestial*. Grupo Financiero Inver-México, pp. 269-294, México.
- VARGAS LUGO, E. (1977): *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma, México.

Notas

1. "Un cuadro inédito de Miguel Cabrera: el del Cristo de Burgos de la iglesia del Carmen del Exconvento de San Ángel, en México, D.F." en *Anales del Museo de América*, 12, (2004), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 205-215. Por un olvido entonces no hicimos constar que fue el Dr. Terán Bonilla y su esposa, D^a. Luz de Lourdes, quienes nos informaron de la existencia de tal lienzo, no así de su autor y cronología. A ellos ahora mi agradecimiento. Igualmente queremos expresar nuestro más sincera gratitud por la ayuda recibida a la Hermandad de la Sagrada Mortaja, en las personas de D. Manuel Delgado y de D. Emilio Serrano. Y por otras varias razones mi reconocimiento a Fray Javier Campos y Fernández de Sevilla, a D. Emilio Caro Rodríguez, a D. Miguel Fernández Gallego, a D^a. Concepción García Sáiz, a D. Benito Navarrete Prieto, a D. Paula Mues Orts, a D. Mariano Ortega Gámez, a D. José Requena y Bravo de Laguna y a D. José Roda Peña. Y de un modo muy a D. Carlos Madero López, licenciado en Historia del Arte, maestro de la fotografía y del diseño de libros, quien nos acompañó, cuantas veces fue menester, a este convento sevillano, realizando todas las fotografías que ilustran este trabajo.
2. De madera totalmente dorada, los ángulos superiores van resaltados por otras amplias molduras externas, de las que penden delicadas guirnaldas, mientras en la parte inferior las guirnaldas se convierten en amplias bandas.
3. Su título exacto es Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de Su Sagrada Mortaja y María Santísima de la Piedad.
4. En total son tres series. Dos en México: Un el Museo del antiguo Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas formada por catorce óvalos y otra, con el mismo número de óvalos, localizada recientemente en Guadalajara, Jalisco. Y la tercera en España —hasta hace poco en poder de una familia Murciana, si bien de esta conocemos solamente ocho cuadros, dos de ellos la Anunciación y la Circuncisión, en el Museo de América—. Para más información sobre estos últimos véase el catálogo de la exposición *Magos y Pastores. Vida y Arte en la América Virreinal*. Madrid, Museo de América-Ministerio de Cultura, 2006, pp. 164 y 198.
5. Sólo mencionaremos aquellas publicaciones que se han ocupado de este conjunto conventual, no siempre con la misma fortuna y rigor científico.
 - En primer lugar, aunque de forma muy sucinta y general, tenemos a F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticias artísticas de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, Sevilla, Gráficas del Sur, 1973 [1^a. Edición, 1844], p. 454. Más explícito fue J. GESTOSO Y PÉREZ, *Sevilla monumental y artística*. Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984, Tomo III, pp. 310-311 [1^a. edición, 1892]. Una de las aportaciones más completas, punto de referencia para la mayor parte de los estudios posteriores, es el capítulo que le dedica el agustino A. LLORDEN SIMÓN en su obra *Apuntes históricos de los Conventos sevillanos de Religiosas Agustinas*. El Escorial, Imprenta del Monasterio, 1944, pp. 17-27. En esta misma línea, partiendo del Padre Llorden y aportando algunas noticias nuevas, tenemos a Ma. L. FRAGA IRIBARNE, *Conventos femeninos desaparecidos. Arquitectura religiosa perdida durante el siglo XIX en Sevilla*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1993, pp. 63-75. Un estudio muy exhaustivo de la iglesia puede verse en P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A. F. MARTÍNEZ CARBAJO, *Iglesias de Sevilla*, Madrid, Avapiés, 1994, pp. 282-289. En 1981 los profesores A. MORALES, Ma. J. SANZ, J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO daban a la luz su *Guía artística de Sevilla y su Provincia*, Sevilla, Diputación Provincial. Obra realmente pionera para la época, sin embargo la iglesia que nos ocupa no figura. Lo misma suerte corrió, como es lógico al ser simplemente una reimpresión, ocho años más tarde. Finalmente, en el 2004 se ha vuelto a editar de nuevo por la Fundación José Manuel Lara, dividida ahora en dos volúmenes —el primero para la ciudad y el segundo para la provincia— en sus créditos se señala que es una *segunda edición aumentada y revisada*. Mas de nuevo ha sido olvidada tanto el templo como su mobiliario. Finalmente, la misma suerte ha corrido en la obra de J. A. ARENILLAS, *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación, 2005, 396 páginas. El hecho es aún más de lamentar, pues en origen esta fue su tesis doctoral y, sin duda estamos ante un ejemplar bastante interesante del primer barroco sevillano.
 6. Figuraron en una exposición que organizó en 1974 el Instituto de Cultura Hispánica, en su sala de exposiciones de Madrid, corriendo la presentación de los lienzos a cargo de Enrique Marco Dorta.
 7. En este apartado, seguimos fundamentalmente al Padre LLORDEN, *Ob. cit.* pp. 18-25 y a M. C. FRAGA IRIBARNE, *ob. cit.*, 65-69.
 8. P. F. GARCÍA GUTIÉRREZ y A. F. MARTÍNEZ CARBAJO. *Ob. cit.* p. 285.
 9. A. SANCHO CORBACHO, en *Arquitectura Barroca Sevilla*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC], 1984 [1^a. Edición 1952], p. 23, afirma que construidos hacia 1630, se seguirían empleando en la segunda mitad de esa misma centuria.
 10. Se realizó en 1978, por el artista-cofrade Francisco Maireles Vela, recogándose el origen mítico de la Hermandad. A saber, el momento en que, según la tradición, después de la reconquista de de Sevilla, huyendo un delincuente de la Justicia se refugió en la iglesia de Santa Marina y, buscando un escondite, agrandó un hueco de la torre donde halló una imagen de la Virgen con Cristo muerto en sus brazos. Tal leyenda aparece desarrollada en un hermoso azulejo del atrio conventual.
 11. Como simple hipótesis de trabajo, y tras cotejar la iglesia con otras obras documentadas, no sería muy descabellado pensar que el polifacético Diego López Bueno tuviera alguna participación en la misma. Para más información sobre esta figura véase A. PLEGUEZUELO. *Diego López Bueno: Ensamblador, escultor y arquitecto*. Colección "Arte Hispalense" volumen, 64. Sevilla, Diputación Provincial, 1994.
 12. Dedicado al Santo Nombre de Jesús, fue un encargo de un particular a Diego López Bueno, en 1613. Si bien, muy posteriormente como el mayor o principal se modificó su apariencia externa para darle un aspecto neoclásico. Para más información véase J. M. PALOMERO PÁRAMO. *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 468-469.
 13. Ya a mediados del siglo XIX, F. GONZÁLEZ DE LEÓN, *ob. cit.* p. 454 se refirió a él en términos elogiosos. Más reciente es el documentado estudio de A. PASTOR TORRES. "Nuevas aportaciones sobre la vida y obra del retablista dieciochesco José Fernando de Medinilla", en *Laboratorio de Arte*, núm. 10. Sevilla, Universidad, 1997, pp. 451-466. Con posterioridad sobresale el muy acertado estudio de F. J. HERRERA GARCÍA. *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla, Diputación, 2001, pp. 525-526. Y entre medias tenemos a F. HALCÓN, F. HERRERA y A. RECIO. *El retablo barroco sevillano*. Sevilla, Universidad y Fundación El Monte, 2000, pp. 302-303.

14. Básicamente que su arquitectura línea evocara ricos jaspes, mientras su imaginaria, básicamente agustiniana, simulase ser mármol.
15. Se unieron a las monjas de la Encarnación, que ya habitaban su nuevo convento de la plaza Virgen de los Reyes, de la misma regla. Precisamente será la abadesa de este monasterio la que nos informe, en 1815, que el Convento de la Paz, al que la autoridad eclesiástica pretendía que se unieran al haber quedado el suyo muy arruinado por la francesada que algunas dependencias conventuales ofrecían ruina. A. LLORDEN. *Ob. cit.* p. 25.
16. *Ob. cit.* p. 287 y 288.
17. Probablemente estemos ante lo que se ha dado en llamar el murillismo, que podemos comprender y justificar si tenemos presente que ambos usaron fuentes gráficas comunes para sus composiciones.
18. *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico.* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1997, p. 515.
19. Incluso antes de ser cedido a la Cofradía de la Sagrada Mortaja, el cura-párroco de San Julián trasladó a esta iglesia algunos retablos e imágenes. M^o. L. FRAGA IRIBARNE. *Ob. cit.* p. 73.
20. No hizo [Dios] tal [regalo] a ninguna otra nación [Salmo, 147, 20].
21. Fueron publicados en la gran monografía que a este artista le ha dedicado no hace muchos años G. TOVAR DE TERESA. *Miguel Cabrera. Pintor de Cámara de la Reina Celestial.* México, Grupo Financiero Inver-México, 1995, pp. 269-294.
22. Una gran monografía sobre este conjunto parroquial es la de E. VARGAS LUGO. *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
23. En este caso se trata de un gran cuadro, donde se desarrollan independientemente ocho pinturas —óleo sobre cobre—, dedicados también a la Vida de la Virgen. P. MUES ORTS. *José de Ibarra. Profesor de la nobilísima arte de la pintura.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, p. 21. Y AA. VV. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España.* Tomo I. México, Munal, 2000, pp. 109-115.
24. G. TOVAR DE TERESA. *Ob. cit.* pp. 272-273.
25. *Vidas.* Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 249. [Edición Nina Ayala Mayor].
26. Conservado en el Glasgow Museum, la fuente de inspiración está en la estampa de Jan Saenredam sobre composición de Bloemaert.
27. Una obra pionera donde se analiza detalladamente esta influencia con relación a Andalucía es la B. NAVARRETE PRIETO. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas.* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, 389 pp.
28. Queremos y debemos hacer constar de nuevo que el autor de todas las fotografías de la serie sevillana es D. Carlos Madero López.
29. AA. VV. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I: La Colección Real.* Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 153.
30. A este respecto véase J. CARRETE PARRONDO y otros. *El grabado en España (Siglos XV-XVIII).* Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 397-402.
31. Al primer modelo pertenecen también la que centra el gran lienzo de la escalera del antiguo convento de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas, consagrada a la Inmaculada Apocalíptica. Precisamente aquí, en la escena inferior, donde San Miguel blande su lanza contra el monstruo de las siete cabezas, Cabrera sigue muy de cerca al cuadro del mismo tema de Cristóbal de Villalpando de la sacristía de la catedral de México. Igualmente lo repite en el pequeño óvalo, que forma parte de la serie mariana, que se exhibe en el museo del mismo lugar e, incluso, en algunos escudos de monjas coronadas.
32. En óvalo del mismo tema del museo del exconvento de Guadalupe, Zacatecas, introduce ligeras variantes. Así San Joaquín, sentado en un sillón junto al lecho donde yace Santa Isabel, abraza a la Niña mientras en un primer plano una joven borda y otra calienta un pañal en un brasero.
33. En la serie mariana de José de Ibarra existente en Guadalajara, Jalisco, el maestro aborda este tema de la misma manera que su discípulo.
34. Evidentemente se trata del matrimonio católico que el lleva a momentos veterotestamentarios.
35. En Taxco el Espíritu Santo preside y corona la escena, lo que no sucede en Sevilla.
36. Para más información véase B. NAVARRETE PRIETO, *ob. cit.* pp. 194-195. También en el Museo de América de Madrid se guarda una Epifanía, firmado por Cabrera, aunque sin fechar, que sigue, una vez más, el primer ejemplo propuesto y que fue dada a conocer por S. SEBASTIÁN LÓPEZ: "El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens", en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, 43, México 1974, pp. 71-73. Y posteriormente por C. GARCÍA SÁIZ. *Pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 54, lámina 15.
37. Similar desarrollo ofrece el cuadro de la serie de Guadalajara, y el de Guadalupe, Zacatecas, mientras el de Taxco el momento representado es aquel en el que, una vez concluida la ceremonia, el sacerdote abraza con gran ternura al Niño mientras la madre extiende los brazos para recogerlo.
38. Existe también otra estampa de Enrique Goltzius que presenta bastantes similitudes con el cuadro sevillano de Cabrera, más, por estar más próximo en todos los sentidos nos inclinamos por el de Egidio Sadeler II. No obstante, sea lo que fuere lo realmente cierto es que ambos tienen un claro precedente en el grabado que del mismo tema hiciera Alberto Durero, en su obra *La Vida de la Virgen.*
39. Similar composición, aunque con ligeras variantes, emplea Cabrera para el cuadro correspondiente de la serie de Guadalajara, Jalisco, de Guadalupe, Zacatecas y para la que estuvo en Murcia —de 1751—, no así, en cambio, para el de Taxco, mucho más compleja y recargada de personajes.
40. Conocemos otros dos lienzos muy similares a este del Kunsthistorisches Museum de Viena: uno está en la Catedral de Amberes y el segundo en el Gemäldeammlung de Vaduz, capital del principado de Liechtensteins. Incluso, en La Albertina de Viena existe un dibujo —inventario número 8212— muy similar. Para más información véase AA. VV. *Rubens. Catálogo de la exposición.* Lille, palais des Beaux-Arts, marzo-junio de 2004, pp. 212-213.
41. Precisamente en el grabado de Schelte A. Bolswert los apóstoles rodean el sepulcro, quedan sorprendidos al comprobar que está vacío la sepultura y están atónitos al ver como es ascendida a los cielos por nube de ángeles. Precisamente, es, de nuevo en Taxco donde la escena se desarrolla con toda su complejidad y riqueza.
42. Esta ubicación es reciente, pues con anterioridad ocupó el hueco dejado por la reja del coro bajo. Una vez que, tras la excomunión ésta se suprimió y se cegó su hueco.
43. *Iconografía guadalupana en Andalucía.* Sevilla, Junta de Andalucía, 1991, p. 20.
44. *Ob. cit.* p. 287.
45. *Ob. cit.* p. 232.