

ARS IBERICA
ET AMERICANA

*Luisa Elena Alcalá
Benito Navarrete Prieto (eds.)*



América en Madrid
Cultura material, arte e imágenes

IBEROAMERICANA/VERVUERT

Editado por Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete Prieto (eds.)

América en Madrid: cultura material, arte e imágenes



ARS IBERICA ET AMERICANA

Vol. 23

Estudios de Historia del Arte de la Asociación
Carl Justi

Editado por Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete Prieto (eds.)

América en Madrid: cultura material, arte e imágenes

IBEROAMERICANA · VERVUERT · 2023



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 / 93 272 04 47).

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana 2023
Amor de Dios, 1, E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

© Vervuert Verlag 2023
Elisabethenstr. 3-9, D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-395-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-511-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-512-9 (e-book)
Dep. legal: M-32374-2023

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Ilustración de cubierta: *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia*, Pedro Pablo Rubens y Frans Snyders, 1615-1617, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, Madrid.
Maquetación: ERAI Producción Gráfica

Impreso en España

ÍNDICE

Prólogo	
<i>James Amelang</i>	7
Introducción	
<i>Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete Prieto</i>	9
I	
<i>MADRID URBS REGIA: RECEPCIÓN E IRRADIACIÓN</i>	
¿El Nuevo Mundo en el Viejo? La ausencia de imperio en el Madrid moderno	
<i>James S. Amelang</i>	35
Erudición, devoción y exotismo suntuario en el Madrid de Felipe IV: algunas aportaciones sobre la cultura in/material extra-europea de los embajadores	
<i>Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas</i>	57
Recepción y difusión de la imaginería ligera novohispana en los reinados de Felipe II y Felipe III. Resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana	
<i>Pablo Francisco Amador Marrero y Ramón Pérez de Castro</i>	83
“Cosas estupendas contra nuestra fe”: noticias impresas en Madrid sobre idolatría e Inquisición en el virreinato peruano	
<i>Marta Ortiz Canseco</i>	117
Imaginando América: Algunas lecturas y objetos americanos en las colecciones de pintores en Madrid	
<i>Marta Cacho Casal</i>	131
Haciendo presente lo lejano. La Alameda de México en Madrid, ejemplo de los diálogos atlánticos de ida y vuelta	
<i>Concepción Lopezosa Aparicio</i>	151

El cacique don Mariano del Águila, primer pensionado mexicano en Madrid. Entre lo liminar, libidinal y subliminal <i>Jaime Cuadriello</i>	173
--	-----

II

OBRAS AMERICANAS EN LA METRÓPOLIS: FAMILIAS, REDES SOCIALES Y DEVOCIÓN

Familia, casa y paisanaje. A propósito del retrato de Francisco Antonio de Larrea y sus hijos, pintado por José de Páez <i>Juan Luis Blanco Mozo</i>	201
Testigos del ingenio: maques de Michoacán para la virreina de Nueva España <i>Ronda Kasl</i>	223
Linajes transatlánticos. La casa de Cerralbo como testimonio de la vinculación entre territorios a través de la legitimación del poder <i>Berenice Pardo Hernández y Luis Javier Cuesta</i>	245
Entre tiaras, calles y plumas: Santo Toribio de Mogrovejo en el Madrid del siglo XVIII <i>Rosario Granados</i>	263
De Portobelo al Madrid de los Austrias: la capilla de la Virgen de los Remedios y el lagarto de la parroquia de San Ginés <i>Ángel Aterido</i>	285

III

AMÉRICA EN MADRID EN EL SIGLO XXI: COLECCIONISMO, INVESTIGACIÓN Y ACERCAMIENTO A LOS PÚBLICOS

La práctica del colorido al óleo en Miguel Cabrera. Estudio material de la serie de <i>La Vida de la Virgen</i> del Museo de América <i>Rocío Bruquetas Galán y Andrés Sánchez Ledesma</i>	309
El museo y las jerarquías de la mirada. <i>Olvido y fama de una pintura americana</i> <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	335
Sobre los autores	353

PRÓLOGO

James S. Amelang

Auguro una cálida recepción a este libro por varias razones. Ante todo, por su temática: el impacto de América (o ausencia del mismo) en el imperio español en la Edad Moderna, y especialmente en su centro, la metrópoli de Madrid. Mucho se ha escrito sobre lo primero, pero menos sobre lo segundo. Esta colección de textos ofrece una importante contribución para rectificar este desequilibrio, resaltando la visibilidad de Madrid, no sólo como centro político del más poblado y rico de los imperios europeos anteriores a la nueva etapa de imperialismo de los siglos XIX y XX, sino también por la dimensión cultural y en particular artística de estos intercambios. Al mismo tiempo, el volumen explora el creciente protagonismo de los dos centros de dominación colonial más grandes y prósperos: Perú y sobre todo Nueva España, evidenciando la creciente conciencia que se tenía de la interdependencia entre ambos lados del Atlántico.

Más aún, el libro recoge los hallazgos de una nueva generación de jóvenes investigadores, empeñada en llamar la atención sobre un campo de estudio importante pero largamente ignorado. Plantea además nuevas preguntas y análisis, apuntando a las muchas oportunidades que se abren para estudios culturales innovadores. Especialmente bienvenido es el enfoque en imágenes, término que usamos en el sentido más amplio para incluir un extenso rango de elementos visuales. Se sugiere que la creciente circulación y organización de la información sobre el “Nuevo Mundo” y sus imágenes, en la que España desempeñó un papel predominante en la Europa anterior al siglo XVIII, fue mayoritariamente un ejercicio de aprendizaje y comprensión de un mundo muy distinto al que estaban acostumbrados los europeos. Esto requirió una experiencia lenta y minuciosa de recolectar y asimilar conocimiento de un contexto geográfico y social literalmente desconocido para los europeos. Uno de los aspectos más relevantes –un verdadero reto– de esta empresa en pos de la adquisición de conocimiento transatlántico fue la práctica generalizada de adquirir objetos y de procesar y difundir información sobre ellos en su centro, la ciudad y corte de Madrid. Al alcanzar el siglo XVIII, esta actitud había evolucionado desde un interés básicamente centrado en lo exótico, característico de las primeras fases de expansión imperial, hacia un programa y unos proyectos más sistemáticos de estudio. Desafortunadamente el Estado, más entregado a la explotación que a la exploración, impidió el desarrollo sistemático del conocimiento de las riquezas naturales y humanas del Nuevo Mundo. Solo en ocasiones excepcionales se permitió que los avances científicos o artísticos primaran sobre la extracción de recursos –humanos además de naturales– que marcaron un sistema colonial altamente explotador.

Impresiona el elenco de fuentes visuales y escritas que manejan los autores de este volumen en su afán por reconstruir tanto la realidad del coleccionismo de objetos artísticos y religiosos como su impacto en la representación textual y visual, tanto en sus emplazamientos de origen como en la metrópoli. Sus estudios no sólo exploran e iluminan facetas interesantes de la presencia de América en Madrid; ofrecen también valiosas sugerencias para trabajos futuros desde diversas aproximaciones y disciplinas sobre una de las más significativos y persistentes experiencias imperiales a escala global de la Edad Moderna. Entre los más prometedores –y evidentes– pasos para la siguiente fase de investigación estaría aproximarse comparativamente a la experiencia histórica de Madrid en relación con otras capitales europeas de imperios ultramarinos, especialmente Londres, París y Ámsterdam. Contrastar la experiencia del imperio español con, digamos, el inglés –que se confrontó con poblaciones indígenas muy distintas, sobre las que además ejerció mucho menos control del ejercido por los españoles– sería un punto de partida especialmente interesante. Más contribuciones del mismo tipo de alcance amplio y ambicioso que anima este volumen tienen mucho que ofrecer a presentes y futuros lectores interesados en la que fue la mayor y más duradera red de contactos culturales entre Europa y América del pasado.

PRESENCIA DE AMÉRICA EN MADRID

Luisa Elena Alcalá / Benito Navarrete Prieto

Hace más de una década, en 2008, el historiador James Amelang escribió un artículo titulado “The New World in the Old? The Absence of Empire in Early Modern History”¹, el cual incluimos en este volumen en su primera traducción al castellano. Este texto se adentraba en uno de los grandes problemas del estudio de las relaciones culturales entre España y sus territorios americanos: la cuestión de cómo era posible que, siendo el “descubrimiento” de aquel continente uno de los acontecimientos que más cambió el mundo y el porvenir de la Monarquía, con sus consecuentes procesos de colonización, cristianización y explotación a lo largo de más de tres siglos, el impacto de América en la corte fuera tan poco perceptible y visible en la vida pública de la Monarquía y la ciudad.

La presencia de lo americano en Madrid era (y es) un tema incómodo dónde parece primar una realidad ambivalente. Por una parte, lo americano cobró mucha popularidad desde la óptica de lo exótico y de la riqueza asociada a ciertos productos del Nuevo Mundo: la plata y el oro, las esmeraldas y las perlas, los productos autóctonos como el chocolate o la cochinilla, las maderas nobles y los materiales preciosos o curiosos (como los famosos barros de Tonalá, uno de los cuales se encuentra en el centro de *Las meninas*, Fig. 1). Con el tiempo, estos y otros muchos objetos de la cultura material se transformaron en elementos constitutivos de la historia social, alimenticia, cultural y económica de España, a menudo naturalizándose su presencia en la metrópoli: testimonio de ello es la presencia del continente en la literatura del Siglo de Oro, en muchas ocasiones desde una óptica satírica². América, como territorio de la Monarquía estuvo presente en el plano alegórico político, sobre todo a través de la literatura mencionada y el arte efímero. En las fiestas solía aparecer como una personificación de las posesiones y los territorios de la Monarquía, bien sola o bien emparejada con Castilla, o con los otros continentes. Este tipo de manifestación se fue generalizando en la segunda mitad del siglo xvii y, sobre todo, durante el reinado de los Borbones de manera más permanente en la pintura de las bóvedas en los palacios y en otras instituciones. Pese a ello –señala Amelang en su texto–, se echa en falta una presencia más específica de América, con su propia historia, personajes y eventos, apenas presente en la imagen pública que generó la monarquía de sí misma; de hecho, no hubo grandes programas iconográficos en los palacios españoles dedicados exclusivamente al tema americano. Y, como es bien sabido, tampoco se transformó en un asunto para la pintura de caballete en el Siglo de Oro español. El caso es que no abunda la temática americanista

¹ Amelang (2008): 147-164 y en este volumen.

² Urzáiz, (2001): 199-223.



Fig. 1. Diego Velázquez, *Las meninas* (detalle), 1656, óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 (P001174).
Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

en las colecciones nobiliarias de pintura, a pesar de cierta presencia en las colecciones reales, tema al que volveremos. Al final de su artículo, y tras ofrecer unos lineamientos para pensar la cuestión desde las categorías de la presencia, el prestigio y la publicidad, Amelang invitaba a investigar más para explicar esta peculiar paradoja.

Este volumen y el congreso que le precedió³ rinden homenaje al profesor Amelang y sus sabias preguntas. Su planteamiento de la cuestión, metodológicamente impecable, así como su característico cuidado al no generalizar y, por el contrario, explicitar fuentes, criterios, definiciones y condicionantes –un ejemplo es, como nos recuerda, que otros palacios en Europa tampoco presentaron a sus “colonias” hasta entrado el siglo XIX– ha inspirado a nuevas generaciones de historiadores y, en esta ocasión de historiadores del arte, a lidiar con esta espinosa cuestión. Algunos de los asuntos que Amelang identifica como faltos de mayor estudio para ahondar en esta cuestión se abordan en ensayos de este volumen: los cultos americanos y las congregaciones religiosas de las iglesias madrileñas (Rosario Granados y Ángel Aterido) o los inventarios de las bibliotecas madrileñas, más necesitadas de estudio para saber hasta qué punto se leía “América” en Madrid (Marta Cacho). Son dos ejemplos –veremos más– del potencial que tienen los estudios de caso para contribuir a enriquecer la discusión sobre esta invisibilidad-visibility y, sobre todo, para entender sus circuitos, algunos más públicos que otros, pero todos ellos relevantes.

Por lo demás, creemos que la historia del arte ofrece una ventana especial a esta cuestión de la visibilidad o invisibilidad de América, entre otras razones porque las imágenes y los objetos tienen sus propias vidas (y presencia) y, por lo tanto, son un campo para explorar múltiples opciones de significado a lo largo del tiempo. Hasta el punto de que, en no pocas ocasiones, la desaparición o destrucción de la materialidad de los objetos ha eliminado los rastros de su presencia, como ocurrió con la piel del caimán repleto de heno traído por Alonso de Montalbán de América y la imagen de la Virgen de los Remedios que tenía su capilla en la iglesia de San Ginés y que estudia Aterido. Gracias a los textos literarios que dan cuenta de la devoción y milagros, se recupera cómo se constituyó en una auténtica seña de identidad de la parroquia por las metáforas que se lanzaban en las comedias del siglo XVII como testimonio de la permanencia en el ideario colectivo madrileño del “lagarto de mar” y sus guiños cómplices.

Este volumen ofrece una colección de relatos novedosos y diversos sobre la presencia de América en Madrid a través de su patrimonio artístico, material y humano durante la Edad Moderna, y lo hace con la convicción de que los objetos siempre invitan a nuevas miradas y pueden abrir una puerta muy rica a la historia de estas relaciones. No se trata, sin embargo, de un compendio o catálogo del patrimonio americano en la Comunidad de Madrid, tarea sin duda pendiente y necesitada de mayor estudio, sobre todo el relativo a los conventos⁴. Tampoco se trata de adoptar una postura celebratoria de la “primera globalización”, expresión que a veces se evoca para caracterizar las conexiones entre los virreinos americanos y la metrópoli, como si su complejidad se pudiera reducir y encapsular en esa etiqueta. Se trata, más bien, de examinar algunos

³ “Presencia de América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes en tránsito”, 3 y 4 de febrero, 2022, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Museo de América.

⁴ En comparación con otras geografías regionales y autonómicas en España, en Madrid ha habido menos esfuerzos de catalogar y visibilizar su patrimonio hispanoamericano. Muchos de esos proyectos de catalogación se impulsaron en el marco del Quinto Centenario del Descubrimiento en 1992 y Madrid está presente en el catálogo de la exposición comisariada por Andrés Ordax (1992).

de los circuitos por los que llegaron artefactos, obras, ideas e incluso personas desde América, por qué, para qué sirvieron y cómo se asimilaron localmente. El interés de estos relatos es, en parte, que revierten la más extendida tradición historiográfica que ha pensado casi siempre la relación transatlántica en términos de lo que se envió desde España y Europa al otro lado del Atlántico, y de cómo ese arte español y europeo influyó y se adaptó en el Nuevo Mundo. Si bien la historia de esa direccionalidad sigue ofreciendo interesantísimos casos de estudio, en los últimos años se ha consolidado la corriente inversa, la de las historias de tornaviaje, y este libro se inscribe en ella⁵.

América fue relevante para la “villa y corte” de maneras tangibles y visibles. Aunque todavía no está claro en qué medida o cuál fue exactamente el alcance del fenómeno, es evidente que hay historias que han quedado invisibilizadas, cuando no ocultadas, por la pérdida del patrimonio o por desconocimiento (o a veces por contaminaciones hagiográficas, como ocurrió con el “lagarto de San Ginés”). Nuestro objetivo es, por lo tanto, recuperar y explorar algunas de esas presencias, examinar su naturaleza y contribuir a este creciente campo de estudio desde unas coordenadas concretas. Es decir, se trata no solo de registrar esas vueltas, sino de analizarlas críticamente, con lo que queremos decir muchas cosas, pero principalmente que falta hacerle más preguntas a ese patrimonio americano en Madrid, más allá de documentarlo.

Más concretamente, la colección de ensayos propone una mirada hacia América en Madrid desde la definición de este espacio como corte y urbe, esa peculiar combinación de realidades sociales, institucionales y comerciales que dieron un carácter único a esta ciudad. Dentro de ese binomio, y para el tema que nos ocupa, es evidente que la historiografía se ha concentrado en la corte y su recepción de lo americano a través de los estudios de los inventarios y de piezas procedentes de las colecciones reales. Más allá de la corte, sin embargo, Madrid era el punto de encuentro de muchas personas (comerciantes, miembros de las órdenes religiosas, congregaciones y cofradías, escritores y artesanos) en muchos contextos (la calle, el teatro, los colegios, las iglesias, los palacios de los nobles y, más adelante, las academias, incluyendo por su particular interés para nuestro enfoque, la Real Academia de San Fernando fundada en 1752 donde estuvo el Real Gabinete). ¿De qué maneras estaban presentes las imágenes, el arte y la cultura material americana en estos ambientes? ¿Y de qué maneras se conectan estos espacios con los de la corte? Es importante tener en cuenta que, hasta cierto punto, la frontera entre urbe y corte era permeable y estos ámbitos se entrecruzaban de muchas maneras⁶. Aquí nos limitaremos a ofrecer un muestrario de casos que nos acercan a un mejor entendimiento de esa circulación y de la presencia de América en Madrid.

Los estudios recogidos son heterogéneos en su temática y sus metodologías, ofreciendo una mirada tanto desde la historia del arte como la historia cultural. En conjunto, sin embargo, surge una serie de conclusiones comunes que, en cierta medida, contribuyen a redefinir al propio Madrid. A través de estos episodios la ciudad que emerge es novedosa y se presenta de una manera distinta a como estamos acostumbrados a verla y contarla (casi siempre, sin América). El *otro* Madrid que nos ofrece, por ejemplo, el estudio de Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas es el de un centro de

⁵ Entre otras aportaciones a esta corriente, destacamos las más recientes de López Guzmán (2021) y Quiles García, Amador Marrero y Fernández (2020).

⁶ Sobre las múltiples identidades de Madrid, véase Río Barredo (2000); Carrió-Invernizzi (2016) y recientemente Fernández-Santos Ortiz-Iribas y Colomer (2020); Carrió-Invernizzi, Gómez y Aterido (2022) y González Heras (2023).

sociabilidad internacional y cosmopolita en su mercado de “objetos de Indias”, aspecto (el de la presencia de estos objetos en la ciudad) que también se demostró a través del estudio de los bienes muebles que se conservaban en las casas⁷. Como punto de encuentro de embajadores con intereses particulares, Madrid fue un sitio de comerciantes especializados en satisfacer su curiosidad y sus ansias por adquirir exótica. Más acostumbrados a ubicar el comercio de Indias únicamente en Sevilla, puerta y puerto de América, el enfoque de Fernández-Santos matiza el sentido de las geografías de circulación, posicionando a Madrid como un centro de distribución hacia Europa. Algo parecido plantean Pablo Amador Marrero y Ramón Pérez de Castro en su ensayo, donde el rastreo y ubicación de los cristos novohispanos, algunos todavía conservados en iglesias, demuestra que bastantes llegaron por mediación de la corte y que hubo una irradiación de estas imágenes en Castilla. Estos cristos, y su importante papel devocional, pero también social por su asociación a unas redes cortesanas, por ejemplo, en torno al duque de Lerma, apenas habían tenido presencia en la narrativa sobre escultura en Madrid y su entorno. Recuperar la historia del origen de las obras tiene, además, el importante efecto de alterar su percepción, sacándolas de la categoría de “arte popular” con la que la historiografía anterior solía etiquetarlas.

A estos ejemplos se pueden añadir los temas tratados por Marta Cacho y Marta Ortiz Canseco, que demuestran cómo llegaban las noticias desde América, cuáles se publicaban y cuáles no, y qué tipo de bibliotecas con títulos americanos podían encontrarse, algunas de famosos artistas como Vicente Carducho y Velázquez. Sin duda, las bibliotecas abren un fértil campo de estudio, pues, aunque el legado americano no abundase en la iconografía de pinturas y esculturas realizadas por artistas españoles, el “Nuevo Mundo” era observado y mirado en muchos libros ilustrados que circularon en la Edad Moderna.

Más allá de la historia del conocimiento, las metodologías americanistas renovadas de las últimas décadas han demostrado ampliamente que es importante pensar en las dobles direcciones, y cuánto falta hacer en este sentido. La investigación de Jaime Cuadriello plantea cómo veía Madrid alguien procedente de América, concretamente un pensionado indígena de la Academia de San Fernando. Se trata de un tema, la presencia de indígenas, pero también de muchos indios en la ciudad, que está falto de mayor estudio y cuya ausencia ha contribuido fuertemente a esa sensación de invisibilidad frente a otros colectivos humanos extranjeros en la urbe, asunto sobre el que trata Amelang⁸. Considerar España desde la experiencia de este joven que, además, se vio envuelto en problemas debido a su homosexualidad, contribuye a construir ese otro Madrid. Se trata de historias que rara vez cuenta la historia del arte, por lo general más preocupada por cómo Europa y España veían a América con un enfoque *desde arriba*, desde el ámbito de las élites y las redes de poder.

Las personas y sus biografías, y no solo las obras, centran otros estudios del volumen, que inciden en un elemento intangible, pero ciertamente importante a la hora de situar América en Madrid: lo afectivo. Luis Javier Cuesta con Berenice Pardo Hernández, así como Ronda Kasl y Juan Luis Blanco Mozo, se preguntan por las procedencias de las obras, sus propietarios y las relaciones que debieron de tener con ellas, que en algunos casos se pueden inferir o incluso documentar. Son buenos ejemplos de

⁷ Aguiló (1990): 107-149.

⁸ Aunque estaba prohibido traer indígenas a la metrópoli durante gran parte de la época virreinal, hay evidencias que llegaron por diversas vías.

cómo la óptica de las redes se enriquece a través del estudio de las emociones, planteando y poniendo en valor el papel de los afectos, un término que se puede relacionar, pero no es igual, que el concepto de gusto.

Como se viene indicando y es bien sabido, en las últimas décadas se ha problematizado la lente a través de la cual se miran las conexiones entre América y España. Superados los modelos imperialistas y la mirada dominante de la influencia unidireccional, surgen historias compartidas, comparadas y entrecruzadas. El estudio que hace Concepción Lopezosa Aparicio de los desarrollos urbanísticos para dotar a ciudades de alamedas y paseos es un ejercicio en historia descentralizada, donde bajo una óptica de paralelismos se descubren caminos de ida y vuelta, con Sevilla, Madrid y México como protagonistas, y procesos de irradiación hacia otras geografías de la monarquía hispánica. Otro ejemplo de estudio que confronta escenarios históricos, en este caso en torno a la santidad de Toribio de Mogrovejo, es el de Rosario Granados. Centrado en Madrid, pero sin perder de vista las actuaciones desde Lima y Roma, su investigación sobre los intereses de los promotores permite, entre otros asuntos, problematizar la iconografía estereotipada del indígena con faldellín de plumas que acompaña al santo en diversas representaciones en Madrid. A través de un pormenorizado análisis histórico se infiere que hubo elecciones iconográficas y, consecuentemente, diferencias en cómo se representó el santo en un sitio u otro, lo que se antoja una explicación mucho más satisfactoria para la imagen alegórica de América en la metrópoli que las recurrentes etiquetas sobre el tema del estereotipo, las cuales a menudo describen e identifican, pero no profundizan en los contextos particulares de creación y sus intenciones.

Si las primeras dos secciones del libro se centran exclusivamente en miradas históricas, la tercera nos trae a la actualidad a través de dos estudios que invitan a reflexionar sobre el presente y el futuro del patrimonio americano en Madrid de maneras directas e indirectas. Como se verá más adelante en esta introducción, una parte importante de ese patrimonio que nos ha llegado tiene una clara procedencia en las colecciones reales, pero son muchísimas las obras de las que no se conoce nada hasta bien entrado el siglo xx cuando aparecen en el mercado artístico. (Muchos autores en el volumen mencionan este problema, incluyendo Granados arriba mencionada.) ¿Cuándo llegaron a España las pinturas de la Vida de la Virgen del pintor novohispano Miguel Cabrera que custodia el Museo de América, o el retrato de Francisco Antonio de Lareta y sus hijos de otro pintor de México, José de Páez, tratado en la segunda sección del libro? Sobre estas obras versan los estudios, respectivamente, de Rocío Bruquetas Galán y Andrés Sánchez Ledesma, y el de Juan Luis Blanco Mozo. Como tantas veces en el campo de la historia del arte virreinal, la falta de documentación obliga a hacerse otras preguntas que abarcan desde la técnica artística a la cultura material y su simbolismo y poder de representación. Cada autor a su manera proporciona así nuevas interpretaciones y relatos para estas obras. En ambos casos, la investigación sugiere que estas pinturas llegaron a la metrópoli siglos atrás, una procedencia que se confirma en no pocos casos de la reciente eclosión del comercio de obras virreinales en España. Es decir, no son pocas las obras de origen americano en las instituciones madrileñas y en sus colecciones particulares, pero incluso en las más conocidas (como el Museo de América), se guardan muchas piezas aún silentes, cuyas historias faltan por contar.

Dado que este volumen surge de un proyecto preocupado por generar una mayor conciencia de lo americano en Madrid, el sentido más apremiante de la actualidad y del papel de las instituciones no podía faltar y se aborda plenamente en el último

ensayo a través de la mirada crítica de Olga Acosta Luna. A ella le preocupa si se está invisibilizando el patrimonio americano en Madrid y si está presente en nuestras instituciones de manera activa. Implícitamente, desde Colombia, nos pide que optemos por este patrimonio, que lo activemos y que decidamos hacerlo más visible de maneras concretas y responsables con la historia y sus complejidades.

En definitiva, trabajar más en todas estas direcciones permitiría redefinir a Madrid y, cuánto menos, descubrir el papel de muchos miembros de su sociedad en la plasmación de imágenes relacionadas con América en la metrópoli. Al mismo tiempo, lo que se evidencia en este tipo de estudios es que los nuevos relatos tienen el potencial de impactar sobre cómo vemos y definimos a los objetos en sí. Quizás esta sea otra de las grandes lecciones a extraer del esfuerzo acumulativo de los autores de este volumen, por cuyo trabajo, como editores, estamos muy agradecidos, además del apoyo de los proyectos AmerMad y Cirima sin los que no hubiera sido posible esta publicación⁹.

LAS COLECCIONES REALES: VOLVER A LEER, VOLVER A MIRAR

No siempre se ha sabido cómo etiquetar el patrimonio americano en Madrid, ni en España en general. En el caso de las colecciones inventariadas en el pasado, es evidente que debido a su particularidad documental se procedía de una manera que sin duda ha contribuido a invisibilizar obras con algún rasgo americano. Esto se evidencia en los escuetos descriptores que se usaban, así como a la tendencia a usar la etiqueta de “Indias”, la cual puede referenciar tanto las orientales como las occidentales. Por otra parte, la formación del canon de arte español (y/o arte en España) del Siglo de Oro y la tendencia hasta muy recientemente de separar arte culto de arte popular también ha jugado un papel en la prolongación de su invisibilidad. Buen ejemplo de los confusos devenires de este patrimonio en el ámbito nacional surge en el ensayo de Luis Javier Cuesta y Berenice Pardo en este volumen al rastrear cómo se ha ido catalogando un pequeño baúl del Museo Cerralbo: primero como “popular español”, después “americano” pero de “mala calidad”, y solo recientemente resurge bajo una óptica más neutral y apropiada científicamente, como lo qué es: una pieza de Michoacán del siglo XVII.

Y es que, si hay una lección universal de la historia del arte y su historiografía, esa es que volver a mirar –tanto los documentos como los objetos– suele dar nuevos frutos. Esto se debe no solo al postulado (evocado al principio de esta introducción) que sostiene que las obras tienen múltiples vidas y que generan sucesivas historias, con cada generación de historiadores encontrando en ellas cuestiones relevantes para su tiempo. A veces también se debe a que no se ha visto lo que estaba delante de nuestros ojos. En algunos casos, la invisibilidad de América puede ser resultado de lo que uno mira o elige ver, a menudo inconscientemente. Como se mencionó al principio de este texto, en la actualidad es bien sabido que el búcaro de barro que se le acerca a la infanta Margarita en *Las meninas* es, con toda probabilidad, una cerámica novohispana de Tonalá, procedencia que sin duda conocían sus usuarios, pero este descubrimiento,

⁹ “América en Madrid. Patrimonios interconectados e impacto turístico en la Comunidad de Madrid” H2019/HUM-5694 AmerMad-CM y “Circulación de la imagen en la geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna”. Ministerio de Ciencia e Innovación. CIRIMA: PID2020-112808GB-I00. Agradecemos a Melania Ruiz Sanz de Bremond por su trabajo como coordinadora editorial, así como a Antonio Álvarez-Ossorio Alvarino por su apoyo.



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens y Frans Snyder, *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia*, hacia 1615-1617, óleo sobre lienzo, 224,5 x 166 cm. Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

que se debe a Natacha Seseña, es relativamente reciente en la larga historiografía del arte del Siglo de Oro español¹⁰. Solo es necesario que alguien se fije en un detalle para que la obra cobre otra capa de significación.

Hay más ejemplos de esto en la colección del Museo del Prado y uno de los más elocuentes es *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia* de Pedro Pablo Rubens y Frans Snyder (Fig. 2) que orna la portada de este volumen. La figura femenina principal, sentada a la izquierda, sostiene sobre el manto azul que cubre parcialmente sus piernas un par de mazorcas de maíz secas y amarillentas. Hasta hace poco este detalle apenas había llamado la atención de la historiografía, salvo para argumentar que era un símbolo apropiado a Ceres, con la que antiguamente se identificaba la figura central. Es decir, el maíz interesaba como atributo de la figura, pero no por sí mismo, como algo merecedor de estudio en la pintura o incluso como una clave para profundizar en la capacidad de Rubens para estar atento a los contextos cortesanos e imperiales que sirvió. Que tantos se hayan dedicado a estudiar esta obra sin pensar seriamente en el Nuevo Mundo demuestra que la invisibilidad que puede tener América en nuestro sentido de la historia y de la historia del arte es, en parte, el resultado de cómo miramos y de qué preguntas nos hacemos¹¹.

Pintada hacia 1615-1617, esta obra es parte de un conjunto de pinturas que Rubens trajo a España en su segundo viaje a la corte en 1628, posiblemente como un encargo o regalo de Isabel Clara Eugenia para Felipe IV. Las ocho obras de temática mitológica colgaron en el Salón Nuevo del Alcázar, estancia de alta representación política. El tema está basado en un episodio de la *Metamorfosis* de Ovidio: en una de sus batallas con Hércules, el dios del río Aqueloo pierde uno de sus cuernos. Hércules se lo arranca y las ninfas lo recogen y llenan de frutas y flores. La lectura política de la pintura ha sido señalada repetidamente pues, desde la Antigüedad, la cornucopia se asoció a la abundancia y la buena fortuna y, ya en el Renacimiento, estaba consolidada como metáfora de buen gobierno¹².

En el contexto que nos ocupa, lo que es particularmente notable es que el maíz no estaba en los estudios preparatorios que se han relacionado con el cuadro, como tampoco los animales, el mono y los loros. A través del boceto y de otros dibujos se puede recuperar el proceso creativo y cómo Rubens fue cambiando la postura de la figura principal (que es lo que normalmente se estudia al hacer estas comparaciones)¹³. Más allá de su habitual habilidad para la representación del desnudo femenino y la sensualidad de las figuras, a nosotros nos preocupa la ausencia inicial de los elementos que asociarían la composición con otros continentes y concretamente con América. ¿Cuándo y por qué se incorporaron? Se ha sugerido que Rubens introdujo cambios en algunas de estas obras en Madrid o antes, pero cuando ya sabía que se iban a destinar a Felipe IV. La inclusión de los animales parece obedecer a modelos previos y se puede interpretar desde una voluntad por introducir elementos exóticos y coloridos del gusto de la corte. La pintura se encontraba en la misma estancia que un bufete que tenía “un papagayo en medio de diferentes corales que está picando una guinda” por lo que el coleccionismo ecléctico asignaba a la obra un carácter diferenciado, probablemente

¹⁰ Seseña (1991) y (2009).

¹¹ Sobre este caso y la cuestión más grande de la visibilidad de lo americano, véase la conferencia de Luisa Elena Alcalá, “*Americana*. Naturalezas del Nuevo Mundo”, Museo del Prado, 15 octubre 2022, disponible en la página web del museo.

¹² El estado de la cuestión sobre la obra en Vergara (2018): 100-103. Véase, además, la ficha de la obra en el portal del Museo del Prado. La identificación del maíz en Quintanar Cabello, Vanessa (2020): 600-601.

¹³ Vergara (2018): 102.

conscientes implícitamente de que, entre otros significados, el Rubens podía armonizar con el ambiente exótico que generaban varios objetos y muebles en la estancia¹⁴.

La asociación de monos y loros con América no es, sin embargo, tan concreta ni explícita (podían proceder de otros continentes), ni tan cargada simbólicamente en el terreno político como en el caso del maíz. El maíz, por el contrario, es inequívocamente una referencia a América. Además, para estas fechas ya no era considerado algo tan novedoso ni exótico a ojos europeos, habiéndose descubierto en los primeros viajes de Cristóbal Colón y habiéndose, hasta cierto punto, domesticado a lo largo del siglo XVI a través de su uso comestible en diversas partes de Europa. Tampoco es un elemento abundante (en comparación con los simios y las aves) en la pintura europea si bien hay casos interesantes¹⁵. Por todo ello, se ha de pensar en su presencia en este lienzo como algo muy deliberado en un sentido político, ya que ancla el mensaje de la temática dentro de la especificidad de la monarquía hispánica. Si la obra tiene como finalidad –dado su emplazamiento y tema– ser una alegoría del buen gobierno, recordar, a través del maíz, a las Indias y a América, podría complacer al rey, como referencia a su buen gobierno de esa parte del mundo¹⁶.

Que América fue siempre relevante en la corte es más que evidente si se revisan los inventarios de la colección real. Sin embargo, interpretar y, sobre todo, rastrear las entradas es un trabajo complejo que requiere de leer fina e intuitivamente, así como con atención a la detección de los movimientos de las obras dentro del propio territorio español dadas las incontables vicisitudes de su pasado: construcción de nuevos palacios y reordenación de las colecciones, incendios y destrucción, guerras, expolios y más. En ese proceso de investigación, América emerge de diversas maneras y en el contexto de un libro como este parece necesario recordar algunos capítulos de esa historia, empezando con el siglo XVI.

Es bien conocido el deseo de Francisco Álvarez de Toledo (1516-1582), virrey de Perú, de que Felipe II creara en el Real Alcázar un museo con manufacturas indígenas. Fue precisamente él quien trajo los diecisiete lienzos de los “Ingas” (Incas) del Perú con otros objetos, algunos de los cuales habían llegado maltratados, según se detalla en los inventarios reales de Felipe II entre 1598 y 1607¹⁷. Los testimonios materiales de las primeras manifestaciones artísticas de aztecas y otras comunidades indígenas llegaron a las colecciones reales¹⁸ y probablemente algunos de estos objetos serían los que aparecen

¹⁴ Sáenz de Miera (1994): 276.

¹⁵ Sobre la historia del maíz, su descubrimiento y recepción en Europa, incluyendo su plasmación en pinturas, véanse Janick y Caneva (2005): 71-80; De Paz Sánchez (2013): 142-174.

¹⁶ No fue la única vez que Rubens incorporó el maíz en obras destinadas a la Casa Real y sus fundaciones. Aparece en la guirnalda superior del boceto de la pintura que representa el tapiz *Encuentro entre Abraham y Melquisedec* para las Descalzas Reales, así como en otros de la serie. Ahí tiene un claro simbolismo eucarístico, ya que, desde el siglo XVI, se hablaba del maíz como el trigo o el pan de las Indias. Quintanar Cabello (2020): 604.

¹⁷ Checa (2018): 492 (p. 1545 del inventario de Felipe II). Se especifica en la primera entrada que los “entrego Pedro Romero portero del Consejo Real de las Indias por mandado del dicho Consejo que trajo del Piru el virrey don Francisco de Toledo. Los seis dellos grandes de un tamaño bien tratados y los honze restantes rotos y maltratados”. En la entrada siguiente se especifican otros “Quatro lienzos grandes en que esta pintada en el uno la descendencia de los yngas (sic. Incas) que gouernaron el Piru y en los otros tres los retratos de los doce yngas hasta Guacayna que fue el ultimo en cuyo tiempo se tomo posesión por su Magestad de aquellas prouincias, que el uno tiene de largo quatro baras y una tercia y el otro tres baras y tres quartas y de largo quatro baras y tres quartas y el otro una bara y cinco sesmas nº 131. Tasados a cinquenta reales cada uno”.

¹⁸ Cabello (2018): 977-996.



Fig. 3. *La ermita de San Antonio de los Portugueses*, dibujo en el diario del conde de Sandwich, 1666-1667, vol. III, fol. 120. Mapperton House (Dorset, Gran Bretaña).

en los inventarios reales de Carlos V. Lo que más interesó en los primeros momentos eran los objetos que mostraban las destrezas, materiales y técnicas indígenas que se diferenciaban notablemente de los europeos por su carácter exótico: esa es la razón por la que ejemplos notables de plumaria llegaron en esos momentos y fueron distribuidos por España gracias a la *Memoria de obras de plumería, joyas y penachos que envió Hernán Cortés a autoridades de la metrópoli y a algunos monasterios de España* en 1523¹⁹. Pero el testimonio más importante y sin duda el más citado que demuestra un coleccionismo de objetos americanos es el de la colección que reunió Felipe IV en la ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro²⁰ (Fig. 3), cuyo edificio dibujó el conde de Sandwich²¹ y describió el francés Muret entre 1666 y 1667 en una carta hablando del estanque del Retiro, los jardines y las alegorías del continente americano gracias al diseño y las canalizaciones que dejaban una especie de isla donde se ubicaba este museo. Se constituía en una verdadera metáfora de América con la ermita descrita entre las canalizaciones como un auténtico gabinete extraordinario de maravillas que se han querido relacionar con algunas de estas primitivas colecciones en las que se podía admirar:

Un tesoro de todo lo que las Indias producen de más precioso. Quiero decir tapices de corteza de árbol, vestidos de Moctezuma y de los Ingas del Perú, gabinetes de forma extraña, espejos de piedra, cortinas de lecho de plumas y miles de otros muebles cuyo uso y nombre desconozco. La confusión es tan grande que haría falta un día si se quisiera ver todo con detalle²².

Es probable que alguno de estos objetos como los tapices de corteza de árbol puedan vincularse con los tesoros que trajo el clérigo Benito Martín y que presentó al rey y fueron rescatados por el capitán Juan de Grijalva con el señor Tabasco en 1518 y recientemente documentados²³. También los objetos de los “Ingas” pueden relacionarse con los que se encontraban en el Alcázar a finales del siglo XVI y había traído el virrey Francisco de Toledo.

Tenemos constancia de que al Alcázar continuaron llegando pinturas y objetos de procedencia americana que debieron haber sido enviados durante los siglos XVI y XVII, y que decoraban algunas de sus estancias, como demuestran los inventarios y descripciones de visitantes referenciados por Sáenz de Miera y los testimonios de viajeros recogidos por Amelang en su clásico artículo²⁴. La descripción de estas pinturas sugiere que eran consecuencia del deseo de conocimiento de la nueva geografía, como evidencia la mención a “Un lienzo al olio de pinçel en que esta pintado el bulcan de Nicaragua con un escudo de armas reales en el medio que tiene de largo tres baras y de alto bara y quarta en su marco de madera. Tasado en doze ducados” u “Otro lienzo al olio en que esta la prouincia de Potossi con el çerro y en lo alto de él un águila ymperial con un letrero y por la orla del dicho lienço muchos retratos de los conquistadores que

¹⁹ Citado por Montes (2009): 205-223.

²⁰ Cabello (2017): 164-166. El contenido de este texto se repite en Cabello (2018).

²¹ Brown y Elliott (2003): 82-84.

²² Muret (1874): 97-128; 193-238. Citado previamente por Cabello (1989): 26; García Saiz y Jiménez Villalba (2009): 83-118. Posteriormente, véase Cabello (2017): 165 y Cabello (2018): 983.

²³ Escutia (2020): 111-134. Véase especialmente el anexo con la documentación: 133-134.

²⁴ Sáenz de Miera (1994): 264-287; Amelang (2008): 147-164. Sorprendentemente, ninguna de estas dos aportaciones anteriores, han sido citadas por Prieto Ustio (2020): 96-116.



Fig. 4 Andrés Sánchez Galque, *Los mulatos de Esmeraldas*, 1599, óleo sobre lienzo, 92 x 175 cm. (P004778) Museo Nacional del Prado depositado en el Museo de América © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

tiene de alto dos varas y cinco sesmas y de ancho otro tanto”, entre los bienes de Felipe II²⁵. Este mismo deseo de conocimiento se deduce de las entradas correspondientes al inventario del Alcázar de 1636²⁶ en el que se describen los cuadros y cosas que tiene su majestad Felipe IV donde se anota con el número 161 “Un lienço al olio en que esta pintado un bolcán y algunos lugares de las Yndias y en lo alto un escudo de armas reales”, que debe ser el mismo mencionado más arriba, así como el 193, que representaba “el reino de Mexico en un dibujo iluminado a colores con un San Francisco con dos escudos de armas del Papa y de su Majestad y dos indios en las dos esquinas altas”. Estas obras se encontraban en la conocida como pieza sexta angosta sobre el panadero, donde también se encontraba con el número 198 el retrato de los tres mulatos de Esmeraldas del pintor quiteño Andrés Sánchez Galque, obra que se identifica tan solo como los retratos de tres negros de medio cuerpo con sus nombres don Pedro, don Francisco y don Domingo (Fig. 4). La trazabilidad del lienzo desde que fuera encargado por el oidor de la Real Audiencia de Quito Juan del Barrio de Sepúlveda en 1599 y enviado al rey Felipe III y su sucesivo paso por los inventarios reales y testamentarias con sus respectivos cambios de ubicación, ha sido rigurosamente reconstruida por Andrés Gutiérrez Usillos y es abordada desde la racialización de las miradas del pasado en el ensayo de Olga Acosta en este volumen²⁷. El caso se convierte en ejemplo para apreciar la problemática que tuvieron las obras americanas virreinales en los inventarios de las colecciones reales. En primer lugar, a menudo no se identificaban como americanas, y en este caso concreto tampoco se sabía el origen de los protagonistas, además de ignorarse su autoría, a pesar de estar firmado de forma ostentosa, declarando en la inscripción el origen de la pintura; incluso se llegó a consignar en la testamentaria de Carlos II con una anotación en la que se indicaba que “no se tasaron por no tener valor alguno”. El que la pintura estuviera en la misma pieza que otro lienzo, el 202, donde estaban pintados unos troncos de árboles que llevan por fruta unos colmillos de elefantes, sugiere que entonces estas obras se consideraban como exóticas.

Más frecuente en el propio inventario de Felipe IV del Alcázar era la presencia de vistas de algunas de las ciudades de las “Indias”, como Maluco, con el número 340, o con el 356 la descripción de “un pedaço de las Indias hecha por los mismos indios iluminada de colores sobre papel y en la mar hay un pájaro que parece un pavo real sobre una peña”. Con el número 568 se inventaría “una vista de Malaca de Indias y una batalla que tuvieron dos galeones portugueses con una armada grande de la tierra”, y con el número 780 otra “vista de la ciudad de los Reyes con las armas de su majestad”. Se constata igualmente la presencia de las nuevas devociones americanas, como la entrada 967, con “Nuestra Señora de Guadalupe de iluminación”, que se encontraba en el Oratorio de su majestad del cuarto bajo de verano, y que vuelve a aparecer en la pieza primera que arrima a la cámara del cuarto del rey en la testamentaria de Carlos II con el número 13²⁸.

Es precisamente en la testamentaria de Carlos II donde se localizan, entre las denominadas pinturas desmontadas, con el número 397, “Ytem Un retrato de Nuestra Señora de Mejico en una tabla de Charol embutido de nacar de vara y tres quartas de alto y vara y media de ancho que se tasa en 150 doblones”; con el 398, “Ytem doce

²⁵ Checa (2018): 483 (página 1514 de los inventarios de Felipe II) y 596 (página 1880).

²⁶ Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo (2007): 71-127.

²⁷ Gutiérrez Usillos (2012): 7-64.

²⁸ *Inventarios Reales. Testamentaria del Rey Carlos II 1700-1703*, 1985, nº 13.

tablas de Charol embutidos de nacares en que ay misterios de la vida de Nuestra Señora de vara y quarta de alto y vara de ancho tasadas por el dicho Alejandro Dubo a cinquenta doblones cada una hacen 600 reales”; y, con el número 399, “Yttem Veinte y Quattro tablas pequeñas que pueden servir de respaldo o biombo bajo de estrado de charol embutido de nacares tasadas a veinte y cinco doblones cada una, hacen 600 reales”. Las tres entradas obedecen a conjuntos diferentes de enconchados pintados en obradores novohispanos. Tradicionalmente se habían identificado de forma correcta la última serie con los enconchados de la conquista de México cuando se encontraban en el Alcázar, en la denominada “Bóveda de Tiziano”. No deja de ser interesante que estas pinturas estuvieran en este espacio que desde Felipe IV se le había dado un carácter coleccionista donde había obras de un alto nivel de calidad y donde convivían pinturas con vaciados que había traído Velázquez de Italia²⁹. Los enconchados luego se inventarían en 1766 en la testamentaria de Isabel de Farnesio en el Palacio de la Granja de San Ildefonso, donde los describe el pintor Domingo María Sani valorándolos en 7.200 reales de vellón representando la conquista de México por Hernán Cortés “guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madreperla”³⁰. Es interesante subrayar que los enconchados estuvieron conservados en la Granja en la denominada Galería de los Ídolos, que, según descripción de fray Fernando Zevallos, era un conjunto de “innumerables monumentos de grosería, miseria y superstición de las naciones”, lo que, como recientemente se ha señalado³¹, subrayaba que en ese momento los enconchados no fueron entendidos ni desde el punto de vista de su materialidad, función y carácter ni tampoco como obras de arte, pues realmente se les cancelaba su carácter de pinturas de historia y su espíritu épico. De la descripción de la testamentaria de Carlos II se deduce que los enconchados habían servido para ser tableros de un biombo, ya que en la descripción dentro del apartado de las pinturas desmontadas sin marco se indica que habían “podido servir de respaldo o biombo bajo de estrado”³². Como ocurre con la pintura de Sánchez Galque, en este caso se tiene completamente reconstruida la procedencia de la obra a través de los inventarios.

Como bien señaló Gutiérrez Usillos, a pesar de que *Los mulatos de Esmeraldas* y los enconchados de la conquista de México están documentados en las colecciones reales, siguieron caminos diferentes, pues la pintura se documenta, después del incendio del Alcázar, en el Buen Retiro, traslado que debió de ocurrir después de 1747 y antes de 1772, probablemente como consecuencia de cambios en los programas iconográficos y decorativos³³. De hecho, el Buen Retiro parece ser un lugar privilegiado para obras con temática americana: allí se registra la pintura de la *Conquista y reducción de los indios infieles de las montañas* y *Pantasma de Paraca* del Museo del

²⁹ Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo (2015): 109-22 y Portús (2018): 24.

³⁰ Alfonso Mola y Martínez Shaw (2003): 88-89. La procedencia de la información se debe a la tesis doctoral de Teresa Lavalle Cobo, *El mecenazgo de Isabel de Farnesio, reina de España (1714-1766)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1994.

³¹ Zevallos, *La falsa filosofía o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas*. Madrid: Antonio Sancha, 1774, vol. III, p. 163. Citado por Zabía de la Mata (2022): 55.

³² Sobre este asunto, véase García Saiz (1999): 108-141 y, recientemente, Zabía de la Mata (2023): 45-46. Para mayor información sobre las evidencias materiales y técnicas que indican que la serie estaba pensada para armar un biombo, véase la presentación de Rocío Bruquetas (Museo de América) en el Encuentro Profesional “A la luz del nácar”, primera sesión (27/04/2023): https://www.youtube.com/watch?v=sSdVeei2_BY.

³³ Gutiérrez Usillos (2012): 52.

Prado (P004780) que también se rastrea desde la testamentaria de Carlos II³⁴ y que, sin embargo, en el inventario del Museo Real de 1857 se consideraba pintura española. El palacio sería además el lugar en donde posteriormente se irían almacenando los envíos de piezas americanas de cerámica, como el que hizo el virrey del Perú en 1765³⁵, lo que indudablemente asocia una función americanista a este espacio áulico gracias a la colección que se había reunido en la vecina ermita antes citada. Tanto *Los mulatos de Esmeraldas* como *Conquista y reducción* pasaron del Buen Retiro a formar parte de las colecciones del Museo Real de Pintura, donde aparecen inventariadas. La primera sería trasladada en depósito al Museo Arqueológico Nacional en 1874. En cambio, los enconchados fueron trasladados directamente desde el Palacio de la Granja al Real Gabinete de Historia Natural, donde se expusieron en la denominada Galería de los Ídolos que, curiosamente, mantuvo el mismo nombre que ya tenía ese espacio en el Palacio de la Granja. Esta suposición podemos confirmarla gracias a la carta que le envía el marqués de Grimaldi el 2 de septiembre de 1776 a Franco Dávila como director del Gabinete, en la que le informaba del deseo del rey de trasladar desde el Palacio de la Granja al Gabinete de Historia Natural una serie de objetos, alhajas, vasos de ágata, los cristales del tesoro del Delfín y los citados enconchados³⁶. En el inventario del Gabinete se describen con el número 138, entre las únicas pinturas, “veinte y quatro tableros de tres pies y medio de largo y dos de ancho que representa la conquista de Mexico, hecha por Hernán Cortes, expresando en cada uno los sucesos con sus rótulos encima guarnecidas las figuras y adornos de varios colores y madre de perla, valen 70.200 reales”³⁷. En el documento de recepción de las piezas firmado por el director del gabinete, Pedro Franco Dávila, en 1776, se hace constar la entrega de 39 artículos entre vasos y cristales (tesoro del Delfín) para que fueran custodiados en el Real Gabinete. Posteriormente en otro documento, el 29 de septiembre de 1839, se hace inventario de los mismos objetos del Gabinete para que sean entregados al director del Real Museo de Pintura y Escultura de S.M., don José de Madrazo³⁸. Años después, en 1874, pasarían también en depósito al Museo Arqueológico Nacional e integrarían parte de la Sección Etnográfica Americana y Filipina. Tanto *Los tres mulatos de Esmeraldas* como los enconchados serían depositados en el Museo de América tras la creación e inauguración del mismo. Es interesante subrayar, como reflexionaba Gutiérrez Usillos, que después de todo este periplo *Los tres mulatos de Esmeraldas* no hubieran recuperado su origen, estatus, autoría y visibilidad hasta 1928, momento en el que José Gabriel Navarro los redescubre en una visita al Museo Arqueológico y da noticia correcta de su autor en la revista *La Esfera*, número 799, 27 de abril de 1929. Algo similar ocurrió con los enconchados, que se inventarían por vez primera con el

³⁴ Fernández Bayton (1985): “nº 604 Ottra [pintura] de Dos Uaras y tercia de largo y Uara y media de alto de la Conquista y reduçion de los Yndios con marco negro tasada en cinco Doblones ... 300”. Véase Alcalá (2012): 594-617.

³⁵ Calatayud (1985): 116 y Robledo (2021): 251-252.

³⁶ Calatayud (1988): 132. Citado por Robledo (2021): 257.

³⁷ Inventarios Gabinete de Historia Natural. Copia del inventario de vasos preciosos y demas efectos remitidos a dicho Gabinete en 8 de setiembre de 1776. Certificado original del mismo. Archivo General de Palacio, AG765 exp. 38. Citado por Robledo (2021): 257 nota 49 por la copia existente en el archivo del Museo de América.

³⁸ Archivo de Palacio, AG765 exp. 36 (microfilmado). Documento citado por Gutiérrez Usillos (2012): 54: nota 92.



Fig. 5. Anónimo novohispano, *Virgen de Guadalupe*, siglos xvii-xviii, enconchado, 105 x 92 cm. (P005381) Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

nombre de Miguel González y la fecha de autoría de 1698 en el catálogo de 1857 del Real Museo de Pinturas, siendo descritos con su asunto “La conquista de Méjico por Hernán Cortés”³⁹.

Pero, volviendo a la descripción de los otros enconchados en el inventario de la testamentaria de Carlos II, creemos que no se han vinculado nunca esas otras dos entradas, la de la Virgen de Guadalupe y la de la serie de los misterios de la Vida de Nuestra Señora, con los enconchados que fueron adscritos al Museo del Prado con procedencia del Museo de la Trinidad⁴⁰. La presencia de estos enconchados como procedentes de los fondos de algún convento desamortizado no puede impedir que estos hubieran sido una donación real anterior al inventario de la Trinidad y que hubieran llegado a su convento de origen después de 1700. Decimos esto porque las medidas del enconchado de la *Virgen de Guadalupe* (P005381) 105 x 92 cm (Fig. 5) coinciden con la vara y tres cuartas de alto y vara y media de ancho. Más difícil es relacionar la otra entrada de inventario con la serie de seis escenas de la Vida de la Virgen que también proceden de la Trinidad, ya que la serie de doce con los mismos asuntos del inventario de Carlos II medían vara y cuarta de alto y vara de ancho, dimensiones que no casan exactamente con las medidas de 61 x 86 cm⁴¹.

Lo que tampoco está tan claro es el número de pinturas que formaron parte del Gabinete de Historia Natural y si este contuvo alguna de las piezas que se expusieron en la ermita del Buen Retiro como ha supuesto Cabello Carro o incluso algunas de las piezas que se registran en la testamentaria de Isabel de Farnesio⁴². Decimos esto porque, en el inventario de 1766 de la Granja, aparece con el número 936 “Otro quadro de dos pies y medio de alto, por dos de ancho, marco dorado, y tallado, con tres ordenes, representa nra señora sentada con el Niño en brazos, hecho de Pluma, vale doscientos rrs”⁴³. Años antes, en 1746, en el inventario de pinturas de la Granja⁴⁴ se había registrado con el número 496 un mapa de la Alameda precisando que era el paseo de la Ciudad de México, con la inscripción de haberlo mandado hacer el marqués de Valero de dos varas y media de alto y siete cuartas de ancho, que demuestra lo que sostiene Concepción Lopezosa en su ensayo de este volumen acerca de lo importante que fue esta alameda para lo que sería nuestro paseo del Prado. En el Gabinete hubo algunas piezas de plumaria, además de otros objetos exóticos en los que la materialidad primó por su carácter diferenciado, siendo este uno de los fines del propio gabinete, aunque hay testimonios de que algunas de las obras de plumaria no se llegaron a exponer dete-

³⁹ Zabía de la Mata (2022): 58.

⁴⁰ Inventario Museo de la Trinidad, Pintura. Núm. 1723. / Tabla. Ntra. Señora de Guadalupe de méjico. Fig^a como de tres cuartas y cuerpo ent^o / Autor / Alto 0,76 Ancho 0,62 / [Al margen izdo.] Galofre 3^a / N 34 cuad^o [Debajo, en letras rojas] Sotaniillo patio

⁴¹ Se trata de la serie de enconchados del Museo del Prado representando *La Virgen y San José pidiendo posada* P004781, *La Presentación de la Virgen en el templo* P004783, *La Asunción de la Virgen* P004784, *El abrazo ante la puerta dorada* P004785, *Los Desposorios de la Virgen* P004786.

⁴² No es fácil llegar a descifrar la procedencia de los objetos del Real Gabinete en el inventario de Florencio Janer (1860) que resulta confuso en muchas ocasiones.

⁴³ Aterido, Martínez Cuesta y Pérez Preciado (2004) vol. II: 320. Esta descripción coincide con la *Virgen con el Niño* de plumaria del siglo XVI que se conserva en el Museo Etnológico de Berlín. Véase Russo (2015): 28, fig. 14. También en el mismo inventario se describe con el número 496 “Otro de la misma medida (siete pies y medio de alto por cinco de largo) que representa una Capilla de Mejico, vale ochenta reales”. Russo (2015): 316.

⁴⁴ Russo (2015): 59.

riorándose en el desván donde se hallaron tras la muerte de Franco Dávila⁴⁵. Sabemos que la mitra de plumaria que fue de las primeras piezas que se enviaron desde Nueva España se salvó del incendio del Alcázar porque había sido trasladada al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El acopio de objetos exóticos se vio además alentado por la Memoria redactada por el marino y naturalista Antonio Ulloa, que fue el primer director del Gabinete de Historia Natural, para que se recogieran objetos curiosos como se pedía en una primera Real Orden en 1752, instalándose el primitivo gabinete en la “Casa de la Geografía” en la madrileña calle de la Magdalena y que desgraciadamente quedó olvidado y en cajas a la muerte de Fernando VI⁴⁶. Del mismo carácter fue la famosa *Instrucción* aparecida en el *Mercurio Histórico y Político* de mayo de 1776 redactada por Pedro Franco Dávila, nuevo director del Gabinete en una ubicación diferente, para que los “Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores e Intendentes de provincias en todos los dominios de S.M. puedan hacer, escoger, preparar y enviar a Madrid todas las producciones curiosas de la naturaleza” para que fueran colocadas en el definitivo Gabinete de Historia Natural que posiblemente reuniera algunos objetos del anterior⁴⁷. En esas indicaciones se especificaba que también se atendería a las “curiosidades del arte” que comprendían a los vestidos, armas, instrumentos, muebles, máquinas, ídolos y otras cosas que usaron los antiguos indios. El contexto más amplio del Gabinete como espacio para representar la otredad explica que se expusieron los enconchados o una serie de castas de dieciséis obras del mexicano José Joaquín Magón de la segunda mitad del siglo XVIII y otra de veinte que fue encargada en 1771 en Perú por el virrey Manuel Amat y Junyent (1761-1776) o seis pequeños cuadros de devoción hechos con plumas. Todas ellas se reunieron allí en su calidad de obras que singularizaban las diferencias con la metrópoli, o bien por motivos iconográficos o bien por sus materialidades y técnicas⁴⁸. Los enconchados es claro que se llevaron por contener conchas y nácar lo que los encuadraba en el campo de la historia natural y, además, en la mencionada *Instrucción* donde se hacía mención expresa a estos materiales de concha como algo coleccionable en el Gabinete. Por su parte, hoy sabemos que la serie encargada por el virrey Amat se hizo expresamente para destinarla al Gabinete del Príncipe de Asturias, como reza la carta del envío de 1770 “por ser uno de los ramos principales de raras producciones que ofrecen estos Dominios la notable mutación de aspectos, figuras, y color que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de indios y negros”⁴⁹.

Sería con Carlos III cuando se creara el Real Gabinete por la necesidad que había en España de fomentar los estudios de mineralogía, botánica y zoología, así como de la formación de colecciones de objetos relevantes, tanto para la historia de la ciencia natural como para la historia del arte y las antigüedades⁵⁰. El núcleo primero se cons-

⁴⁵ Calatayud (1988): 231 apéndice III donde se indica que algunas de las obras de plumaria estaban apolilladas: “un cajón con diez cuadritos de plumas comidos de la polilla”. Forma parte de la “Noticia de los efectos pertenecientes al Rey N.S. que se han hallado en la avitacion del Difunto Director del Real Gavinete de Historia Natural Dn Pedro Franco Davila”.

⁴⁶ Beni (2017): 20-46 y Robledo (2021): 246.

⁴⁷ El texto de la instrucción en Calatayud (1988): 95-96 y en Villena *et al.* (2009): 847-860.

⁴⁸ Cabello (1993): 13; Verde (1996): 338-340 y Romero de Tejada (2003): 17-23.

⁴⁹ Robledo (2021): 252-253: nota 34.

⁵⁰ Arias (2003): 241-247.

tituye en la casa del conde de la Saceda de la calle de Alcalá, aneja a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, gracias a los objetos resultantes de las primeras excavaciones arqueológicas promovidas con metodología científica⁵¹ y las expediciones, además de los envíos de virreyes, y se funda bajo el nombre de Museo de Ciencias Naturales un establecimiento formado por tres sedes: el Real Gabinete de Historia Natural, el Jardín Botánico y el Observatorio Meteorológico. Mientras se terminaba el edificio del paseo del Prado que diseñó Juan de Villanueva –que luego albergaría el Museo Real de Pinturas– las colecciones se instalaron provisionalmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque algunos primeros fondos, como los que se compraron a Franco Dávila, habían sido depositados en cajas en el Palacio del Buen Retiro antes de 1775⁵². Los fondos estuvieron formados por los restos del antiguo gabinete de época de Fernando VI dirigido por Ulloa, por los de la colección particular de Franco Dávila y por el acopio que se fue haciendo en función de la mencionada *Instrucción* y lo que enviaron desde las diferentes provincias y virreinos, como lo hizo el mencionado virrey Amat un año antes de inaugurarse el Real Gabinete.

Llegados a este periodo de la Ilustración, y a modo de conclusión, es interesante subrayar cómo desde entonces y en progresión hasta la primera mitad del siglo xx, se fueron organizando las colecciones y separando los objetos (una y otra vez) según, por una parte, la creación de nuevas instituciones con identidades diferenciadas que requerían de la división de las mismas y, por otro, de los procesos de definición y apropiación de las áreas de conocimiento y de las disciplinas académicas que se consolidaban en paralelo. En estos procesos, las obras fueron cambiando de nombre, autoría, apreciación e incluso procedencia, a veces confundándose lo español y lo americano. Además, fueron y son los contextos institucionales y de exposición los que determinaron, y a menudo continúan determinando, cómo verlas y a qué aspectos prestar atención. Como se ha comentado, durante mucho tiempo pinturas con temática americana en las colecciones reales se consideraron más propias de una mirada antropológica o etnográfica⁵³, sobre todo las que llegaban a las colecciones reales producto de expediciones científicas o envíos con intereses económicos y políticos, como las famosas vistas de ciudades o las pinturas de castas. Y, sin embargo, a finales del siglo xx ambas fueron resignificadas como ejemplos sobresalientes de la originalidad artística de los artífices americanos. Nuevamente, constatamos cuán cambiante ha sido el modo como contemplamos el arte virreinal, mucho más que el arte de la propia metrópoli, lo cual nos obliga a un trabajo mayor de recuperación y comprensión.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Diego Velázquez, *Las meninas* (detalle), 1656, óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5. (P001174) Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

⁵¹ Cabello (1984): 27-50; Cabello (1992): 37-44 y Luque (2016): 155-171.

⁵² Calatayud (1988): 87.

⁵³ Pimentel (2020): 51-95.

Fig. 2. Pedro Pablo Rubens y Frans Snyder, *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia* (detalle), hacia 1615-1617, óleo sobre lienzo, 224,5 x 166 cm. Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 3. *La ermita de San Antonio de los Portugueses*, dibujo en el diario del conde de Sandwich, 1666-1667, vol. III, fol. 120. Mapperton House (Dorset, Gran Bretaña).

Fig. 4. Andrés Sánchez Galque, *Los mulatos de Esmeraldas*, 1599, óleo sobre lienzo, 92 x 175 cm. (P004778) Museo Nacional del Prado depositado en el Museo de América © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

Fig. 5. Anónimo novohispano, *Virgen de Guadalupe*, siglos xvii-xviii, enconchado, 105 x 92 cm. (P005381) Museo Nacional del Prado. © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ ALONSO, María Paz (1990): “El coleccionismo americano de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos xvi y xvii”, en *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 107-149.
- ALCALÁ, Luisa Elena (2012): “‘A Call to Action’: Visual Persuasion in a Spanish American Painting”, en *The Art Bulletin*, 4, pp. 594-617.
- ALFONSO MOLA, Marina y MARTÍNEZ SHAW, Carlos (2003): “El Galeón de Manila y los Orígenes de un Mestizaje artístico”, en *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las Colecciones Reales Españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 87-91.
- AMELANG, James (2008): “The New World in the Old?: The Absence of Empire in Early Modern Madrid”, en *Cuadernos de Historia de España*, 82, pp. 147-164.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador (1992): *Arte americanista en Castilla y León*, catálogo de exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ARIAS ESTÉVEZ, Matilde (2003): “El gabinete de Historia Natural”, en *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales Españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 241-247.
- ATERIDO, Ángel, MARTÍNEZ CUESTA, Juan y PÉREZ PRECIADO, José Juan (2004): *Inventarios reales. Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, vols. I y II.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John (2003): *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*. New Haven/London: Yale University Press.
- CABELLO CARRO, María Paz (1984): “Excavaciones científicas, museología y coleccionismo americanista en la España del xviii”, en Mariano Hormigón Blánquez (ed.), *Actas II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias*. Madrid: Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, vol. III, pp. 27-50.
- CABELLO CARRO, María Paz (1989): *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo xviii*. Madrid: Editorial Cultura Hispánica.
- CABELLO CARRO, María Paz (1992): “La corona y el coleccionismo americano”, en *Reales Sitios*, año XXIX, nº 112, pp. 37-44.
- CABELLO CARRO, María Paz (1993): “El Museo de América”, en *Anales del Museo de América*, 1, pp. 11-21.

- CABELLO CARRO, María Paz (2017): “Políticas de estado, regalos y expolios. Historia de las desaparecidas colecciones americanas de la corona”, en *Patrimonio Cultural y Derecho*, 21, pp. 147-182.
- CABELLO CARRO, María Paz (2018): “Las colecciones perdidas de Cortés y Pizarro. Descubriendo un museo real desaparecido”, en Andrés Carretero Pérez, Concha Papi Rodés y Gonzalo Ruiz Zapatero (eds.), *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología/IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN. Arqueología de los museos: 150 años de la creación del Museo Arqueológico Nacional*, 21-23 de marzo de 2017. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 977-996.
- CALATAYUD ARINERO, María de los Ángeles (1988): *Pedro Franco Dávila y el Real Gabinete de Historia Natural*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CARRÍO-INVERNIZZI, Diana (2016): *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CARRÍO-INVERNIZZI, Diana, GÓMEZ, Consuelo y ATERIDO GONZÁLEZ, Ángel (coords.) (2022): “Madrid as an Urban Nexus for Seventeenth-century Diplomacy”, *Culture and History Digital Journal* 11(1), junio, pp. 1-8.
- CHECA CREMADES, Fernando (dir.) (2018): *Inventarios de Felipe II. Inventario post mortem, almoneda y libro de remates, inventario de tapices*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- DE BENI, Matteo (2017): “Los textos relacionados con el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid. Documentos para la historia de la lengua de la ciencia”, en *Revista de Investigación Lingüística*, nº 20, pp. 20-46.
- ESCUTIA, Erika (2020): “Antes de Cortés: la historia de los primeros objetos preciosos de Motecuzoma que llegaron al rey Carlos I de España”, en Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Sevilla: Andavira Editora/Universidad Pablo de Olavide, pp. 111-134.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, y COLOMER, José Luis (2020): *Ambassadors in Golden-Age Madrid: the Court of Philip IV through Foreign Eyes*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción (1999): “La conquista militar y los enconchados: las peculiaridades de un patrocinio indiano”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 108-141.
- GARCÍA SAIZ, María Concepción y JIMÉNEZ VILLALBA, Félix (2009): “Museo de América, mucho más que un museo”, en *Artigrama*, 24, pp. 83-118.
- GONZÁLEZ HERAS, Natalia (2023): *Habitar en el Madrid del siglo XVIII. Formas de residencia y cultura material entre los servidores de la monarquía*. Gijón: Trea.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2012): “Nuevas aportaciones en torno al lienzo titulado *Los mulatos de Esmeraldas*. Estudio técnico, radiográfico e histórico”, en *Anales del Museo de América*, XX, pp. 7-64.
- FERNÁNDEZ BAYTON, Gloria (ed.) (1985): *Inventarios Reales. Testamentaria del rey Carlos II 1700-1703*, edición preparada por Gloria Fernández Bayton. Madrid: Museo del Prado.
- JANER Y GRAELLS, Florencio (1860): *Historia, descripción y catálogo de las colecciones histórico etnográficas, curiosidades diversas y antigüedades conservadas en el Museo*

- de Ciencias Naturales de Madrid*. Madrid, manuscrito conservado en el Museo de América.
- JANICK, Jules y CANEVA, Giulia (2005): “The First Images of Maize in Europe”, en *Maydica*, 50, pp. 71-80.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (ed.) (2021): *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado (5 de octubre de 2021 a 13 de febrero de 2022).
- LUQUE TALAVÁN, Miguel (2016): “Las expediciones marítimas y terrestres ultramarinas en el reinado de Carlos III entre el conocimiento y la política”, en Manuel Luque Talaván (coord.), *Carlos III: proyección exterior y científica de un reinado ilustrado*. Madrid: Acción Cultural Española/Museo Arqueológico Nacional, pp. 155-171.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (eds.) (2007): *Quadros y otras cosas que tiene su Magestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*: documentación, transcripción y estudio por Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2015): *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2009): “Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España”, en *Artigrama*, 24, pp. 205-223.
- MURET, Jean (1874): “Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667”, en A. Morel-Fatio, “Lettres écrites de Madrid en 1666 et 1667 par Muret, attaché à l’ambassade de George d’Aubusson, archevêque d’Embrun”, *Le Cabinet Historique*, 25e année, 2e Série, T. 3, Paris, pp. 97-128; 193-238.
- PAZ SÁNCHEZ, Manuel del (2013): “El trigo de los pobres. La recepción del maíz en el Viejo Mundo”, *Batey. Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, vol. V, n.º 5, pp. 142-174.
- PIMENTEL, Juan (2020): *Fantasmas de la ciencia española*. Madrid: Marcial Pons.
- PORTÚS, Javier (2018): “Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria”, en Javier Portús (ed.), *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo del Prado.
- PRIETO USTIO, Ester (2020): “El imaginario americano en Palacio en tiempos de Felipe IV y Carlos II”, en Erika B. González León, *Con la casa auestas. Migración y patrimonio cultural en el mundo hispano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide (colección AcerVos, vol. 8), pp. 96-116.
- QUILES GARCÍA, Fernando, AMADOR MARRERO, Pablo y FERNÁNDEZ, Martha (dirs.) (2020): *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Sevilla: Andavira/Universidad Pablo de Olavide.
- QUINTANAR CABELLO, Vanessa (2020): “Comida para pobres, atributo para dioses: la representación del maíz en las colecciones reales de los Austrias españoles”, en Antonio Holguera Cabrera, Ester Prieto Ustio y María Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico. Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 594-608.
- RÍO BARREDO, María José de (2000): *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la monarquía católica*. Madrid: Marcial Pons.

- ROBLEDO, Beatriz (2021): “Las colecciones americanas en el Real Gabinete de Historia Natural”, en Jorge Maier Allende y Leonardo López Luján (coords.), *La arqueología ilustrada americana. La universalidad de una disciplina*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 243-272.
- ROMERO DE TEJADA, Pilar (2003): “Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat”, en *Frutas y castas ilustradas*. Madrid: Museo Nacional de Antropología/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 17-23.
- RUSO, Alessandra (2015): “A Contemporary Art from New Spain”, en Alessandra Russo, Gerhard Wolf y Diana Fane (eds.), *Images Take flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*. Hirmer: Kunsthistorisches Institut in Florenz.
- SÁENZ DE MIERA, Jesús (1994): “Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid”, en Fernando Checa (dir.), *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid: Nerea, pp. 264-287.
- SESEÑA, Natacha (1991): “El búcaro de *Las meninas*”, en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 39-48.
- SESEÑA, Natacha (2009): *El vicio del barro*. Madrid: El Viso.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2001): “La imagen de las Indias en el teatro breve del Siglo de Oro”, en *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, nº 15, pp. 199-223.
- VERDE CASANOVA, Ana María (1996): “La sección de América del Museo Nacional de Antropología”, en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 3, pp. 335-354.
- VERGARA, Alejandro (2018): “Tres ninfas con el cuerno de la abundancia”, en *Rubens. Pintor de bocetos*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- VILLENA, Miguel, SÁNCHEZ ALMAZÁN, Javier Ignacio, MUÑOZ FERNÁNDEZ, Jesús y YAGÜE SÁNCHEZ, Francisco (2009): *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del Siglo de las Luces. Un recorrido por la ciencia de la ilustración a través de las “producciones marinas” del Real Gabinete (1745-1815)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ZABÍA DE LA MATA, Ana (ed.) (2022): *La luz del nácar. Reflejos de Oriente en México*. Catálogo de la exposición, Museo de América. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- ZIVALLOS, Fernando (1774): *La falsa filosofía o el ateísmo, deísmo, materialismo y demás nuevas sectas*. Madrid: Antonio Sancha, vol. III.

I. *MADRID URBS REGIA*: RECEPCIÓN E IRRADIACIÓN

RECEPCIÓN Y DIFUSIÓN DE LA IMAGINERÍA LIGERA
NOVOHISPANA EN LOS REINADOS
DE FELIPE II Y FELIPE III
RESIGNIFICACIONES DE UN PATRIMONIO
ESCULTÓRICO EN CLAVE CORTESANA*

Pablo Francisco Amador Marrero
(Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-México)
Ramón Pérez de Castro
(Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid)

INTRODUCCIÓN. AVANCES Y FOSILIZACIONES HISTORIOGRÁFICAS

Este trabajo tiene como finalidad el estudio de algunos casos inéditos de escultura ligera novohispana presentes en el entorno madrileño de la corte. Con ello, no pretendemos únicamente aportar nuevas obras a un catálogo en construcción que ha ido creciendo de forma importante en los últimos años, sino –y sobre todo– presentarlos como *exempli* (ejemplos), para extraer de ellos una serie de ideas que permitan reevaluar la importancia plurisimbólica que estos *devotos simulacros* tuvieron en los ámbitos de poder durante los reinados de Felipe II y Felipe III, coincidiendo con –y en cierto modo justificando– el momento de mayor número de arribos a este lado del Atlántico. Como veremos, Madrid y el ambiente cortesano que se derrama desde esa ciudad se perfilan como un contexto clave para entender una parte importante (aunque no la única) de la recepción, el aprecio y la difusión en España de estas piezas ejecutadas con caña de maíz, papel y madera ligera. Por eso, el texto debe leerse como continuación y complemento del trabajo presentado en *El Madrid americano*¹. Hablamos de imágenes religiosas que poseían una atracción y un significado caleidoscópico, que ejemplifican un arte en tránsito, no sólo por el viaje de las propias obras entre América y España, sino por ser cristalización de ideas, referencias simbólicas e incluso estéticas concretas que viajaban y que se entrecruzaban entre otros muchos territorios.

Los avances que en los últimos años se han realizado sobre la presencia de escultura virreinal americana en la península ibérica, así como el estudio de esta tipología es-

* Trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación: “CIRIMA. Circulación de la imagen en la Geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna” del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, PID2020-112808GB-I00, al que pertenece el primero de los autores; y “En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León”, PID2019-111459GB-I00 al que pertenece el segundo.

¹ Amador y Pérez (en prensa).



Figs. 1a y 1b. Vista general de la capilla dotada por el doctor Juan de la Cruz y Meneses, en Meneses de Campos (Palencia). Imagen del cristo de caña que la preside. Fotografías: Ramón Pérez de Castro.

cultórica concreta en sus ámbitos de origen², nos ahorra tener que trazar una extensa introducción al respecto. Centrándonos en la bibliografía española, partíamos de un casi absoluto desconocimiento hasta fechas recientes, lo que explica que muchas veces fueran catalogadas –y eso con un poco de suerte– como obras autóctonas, de papelón y de cronología y estética difícilmente encajables en la construida y armoniosa secuencia de la sucesión de estilos. Sin haber caracterizado su materialidad y sin reconocer su origen, la epidermis estilística de estas esculturas –mayoritariamente crucificados– eran percibidas como notas disonantes y ello las condenaba al rincón historiográfico de los repudiados (negándoseles incluso la condición de obras de arte y por tanto de ser estudiadas por esta disciplina), reproduciendo algunos de los problemas metodológicos que señalan Freedberg³ y otros autores. Piezas extrañas dentro del arte moderno peninsular, no lo eran tanto desde la visión española del arte hispanoamericano: aún recordamos cómo hace un par de décadas se les daba hueco en las clases de licenciatura y se perfilaban como ejemplos de escultura popular, de poca calidad, artesanal, de inmediatez, asequibles para el pueblo llano, realista y *para clases sociales poco cultas*.

Frente a ello y mirando desde el ámbito castellano⁴ –para el que lo americano no ha sido suficientemente asumido a diferencia de otras regiones como Andalucía o Canarias–, eran las propias obras y comitentes los que reclamaban nuestra atención. Valga un único ejemplo ilustrativo: el gran crucificado que preside la capilla que en Meneses de Campos (Palencia) dotó el doctor Juan de la Cruz y Meneses⁵ (Figs. 1a y 1b). Su *cursus honorum* le llevó desde la judicatura de grados en la Audiencia de Sevilla a ser oidor de la Real Chancillería de Valladolid, la Audiencia de la Contaduría Mayor de Hacienda y, finalmente, al Consejo de Castilla, falleciendo como obispo electo de Ciudad Rodrigo. Este hombre culto, de leyes y altas responsabilidades hasta llegar al más alto consejo de la corona –gracias a la influencia del duque de Lerma–, colocó, presidiendo aquel espacio del templo de su villa natal que condensaba sus logros y los de su linaje, un magnífico crucificado mexicano alrededor del cual Esteban Jordán, el más prolífico e importante escultor vallisoletano, nombrado incluso escultor de Felipe II, desplegó un retablo y sepulcro de prestigioso y prestigiante alabastro hacia 1596. Qué no podríamos decir de los varios crucificados ligeros que poseyó el duque de Lerma y su familia, o de los que siguiendo al anterior y entre cuadros de Rubens, Orazio Borgianni y mármoles genoveses tenía Rodrigo Calderón, factótum de la política lerreña a comienzos del siglo XVII. La acumulación de casos y la atención a sus circunstancias nos hacían poner en cuarentena aquel enfoque de artesanía popular y para clases es-

² Como parte de la bibliografía mexicana más reciente que consideramos destacada y que aglutina las publicaciones anteriores, están: Zárate Ramírez (2010); Ávila Figueroa (2011); Amador Marrero (2019); Romero Bejarano (2019); Quintero Balbás, Sánchez-Rodríguez y Zárate Ramírez (2020). En cuanto a la española, tras Amador Marrero (2012), que igualmente recopila lo dicho hasta el momento, contamos con Amador Marrero (2017) y (2018); Amador Marrero y Díaz Cayeros (2018); Amador Marrero y Pérez de Castro (2020); Pérez de Castro (2021a): 131-156; a las que añadiremos en otros apartados diferentes textos centrados principalmente en dar a conocer algunas piezas nuevas. Por su carácter internacional fuera de los ámbitos señalados, están Amador Marrero *et al.* (2018) y Amador Marrero (2020).

³ Freedberg (2011): 12-14.

⁴ Merecen destacarse obras como Andrés Ordax (1992); Navarro Talegón (2007); Valero Collantes (2010); Álvarez Vicente (2011); Vasallo y Pérez (2012): 507-510; Casaseca García (2012); Hoyos Alonso (2020). Más allá de lo castellano tenemos, por ejemplo, López y Escobedo (2010).

⁵ Pérez de Castro (en prensa).

casamente cultivadas al que nos referíamos, al tiempo que abría otras preguntas sobre los verdaderos contextos de recepción y el aprecio real que tuvieron tales obras, las fórmulas de llegada de las imágenes, su auténtico significado para la élite castellana del momento –no solo para los indios– o las posibles influencias que tuvieron en este entorno, por citar solo algunas.

La defensa y publicación digital de la tesis *Escultura ligera novohispana en el arte español. Siglos XVI-XVII*⁶ permitió identificar y comenzar a debatir con sólidos argumentos la importancia de este patrimonio en España –así como su eco en otras regiones europeas⁷–, de ahí su inmediato eco en varias publicaciones. De estos trabajos diremos, *grosso modo*, que una parte se limitan a versionar el texto original⁸, otros aportan hallazgos puntuales tanto de obras como de documentos y fuentes que incrementan y ofrecen más luz sobre la nómina existente⁹. Merecen destacarse aquellos que proceden de la conservación y restauración patrimonial, pues suelen incluir análisis científicos que confirman modos y caracterizaciones materiales¹⁰. Por desgracia, muchas veces sus resultados no ofrecen reflexiones más profundas, quizás por una interesada falta de colaboración interdisciplinar y la necesaria omisión de lecturas y diálogos con la historia del arte y otras disciplinas humanísticas.

Igualmente, resulta paradójico que sigan manteniéndose de manera reiterada en muchos trabajos académicos algunos de los arquetipos y lecturas distorsionadas que pensábamos ya superados, tales como seguir calificando –y minusvalorando– esta tipología escultórica como artesanías americanas nacidas del choque entre dos culturas¹¹ o *arte popular* procedente de los indígenas tarascos de Michoacán caracterizado por un dramatismo exagerado como reflejo de creencias ancestrales y el eco de los sacrificios humanos, sanguinolentos y cargados de postizos, *estilísticamente poco relevantes* e imperfectos que limitan su interés a lo antropológico, en nada innovadores, únicamente pensados para estimular una devoción *en la periferia del poder*... Y, por último, “desproporcionados, modelados en un material tan inusual, son extraños a nuestra sensibilidad y sucumben ante nuestras exigencias estéticas”¹². Además de volverse a plantear un vetusto debate y parangón entre el arte virreinal versus lo europeo quizás lo más desalentador es la justificación de su menosprecio a partir de un juicio estético desde planteamientos actuales que se hacen diacrónicos¹³. Son las luces y sombras de un balance historiográfico español. Una vez más, y como veremos, son las propias obras y sus contextos de recepción los que se bastan por sí solos para derribar tales arquetipos. De hecho, no deben ser tan extraños a nosotros cuando algunos ejemplos han pasado por obras andaluzas o castellanas, llegando a proponerse como quintaesencia de lo castizo por el regeneracionismo del 98. Es lo que ocurrió con el

⁶ Amador Marrero (2012).

⁷ Amador *et al.* (2018).

⁸ Por ejemplo, Prado-Campos (2016); Alemán y Calderín (2020).

⁹ Clemente y Bernal (2020); Hernández Nieves (2021).

¹⁰ Valverde y Martín (2015); Valverde (2020). Estos y otros trabajos se enmarcan en el denominado Proyecto Amate, pendiente de ofrecer los resultados globales. Uno de los más novedosos en cuanto a la aportación relacionada con los sistemas constructivos es Román Garrido (2019-2020) y los trabajos pendientes de publicación sobre el Crucificado de Crevillent.

¹¹ Alemán y Calderín (2020).

¹² Sánchez-Ruiz y Durán (2016): 1-2 *passim*.

¹³ Moxey (2015).

Crucificado de la Santa Cueva de Segovia que Zuloaga incorporó a su *Los flagelantes* (1908, Hispanic Society of America, Nueva York)¹⁴. Las obras y sus múltiples contextos, su poder e influencia y las propias fuentes históricas son las que verdaderamente nos alientan y permiten superar enfoques pseudoantropológicos sobre su materialidad y simbolismo, lo prehispánico y lo artesanal. Además de ser el hilo conductor de este libro, el considerar los ámbitos madrileño y cortesano como espacios privilegiados en la recepción y difusión de los crucificados ligeros novohispanos entre los siglos XVI y XVII nos permitirá aportar algunas piezas y reflexiones bien sugerentes al debate, aun reconociendo lo mucho que falta por aprender y seguir trabajando.

Si a estas alturas ya parece claro el aprecio del que gozaron los crucificados ligeros novohispanos durante el reinado de Felipe III¹⁵, que se tradujo en un importante número de obras vinculadas a la más alta nobleza de aquel tiempo, parte de nuestros esfuerzos se orientan ahora al periodo justamente anterior. Debemos conocer si en tiempos del Rey Prudente se produjo un arribo similar, y qué diferencias o semejanzas, pueden establecerse respecto a otros contextos motivacionales o de recepción mejor conocidos como son el del regalo devoto e identitario de indianos a sus lugares de origen o el procesional.

EN LAS PROXIMIDADES: EL CRISTO DEL MISERERE DE MARTÍN MUÑOZ DE LAS POSADAS (SEGOVIA)

A escasos kilómetros de los límites actuales de la Comunidad de Madrid, pero directamente vinculado con el marco geográfico e histórico que nos interesa, iniciamos nuestra andadura en la pequeña localidad segoviana de Martín Muñoz de las Posadas. Lo hacemos sin salir del mismo contexto cortesano de la villa y corte y de El Escorial en tiempos de Felipe II gracias a la destacada figura de su hijo más conocido, el cardenal Diego de Espinosa (1513-1572). No hace falta insistir mucho en el estrecho vínculo entre este prelado con aquel monarca y con el entramado del más alto poder tejido en su entorno. Baste recordar que don Diego fue oidor en la Contratación de Sevilla (hasta 1556), prohijado por el patriarca de Indias y obispo de Sigüenza (Fernando Niño de Guevara), y pasó por los consejos de Navarra, Castilla e Inquisición, como parte de una carrera meteórica que le llevó hasta la presidencia del Consejo de Castilla (1565), con todo lo que suponía de estricta confianza del monarca. A ello sumó su nombramiento como inquisidor general (1566), obispo de Sigüenza y cardenal (1568, promovido por Pío V). En esos años, el cardenal Espinosa fue “el hombre de toda España de quien el rey hace más confianza y con quien más negocios trata asy de España como de fuera della”, “ante quien los grandes temblaban”, “casi monarca del mundo”, un segoviano que “monopolizó la privanza de Felipe II entre 1565 y 1572” –incluyendo el consejo de Indias, en el que “ejercía un completo patronazgo a través del presidente Juan de Ovando”¹⁶–, en suma, figura clave para entender la implantación de las reformas de gran calado político y religioso¹⁷.

¹⁴ Pérez y Amador (2020): 659 y ss.

¹⁵ Pérez y Amador (2020); Pérez de Castro (en prensa).

¹⁶ Martínez Millán (1993): 300.

¹⁷ Borgognoni, (2017): 169. La amplia bibliografía que aborda los perfiles políticos y humanos de Diego de Espinosa aparecen recogidas en estos trabajos, que seleccionamos para no extendernos excesivamente. Además, Escudero (2001) y últimamente, Gonzalo Sánchez Molero (2021).



Fig. 2. Cristo del Miserere, escultura ligera con caña de maíz, atribuido al taller del Cristo de San José, Martín Muñoz de las Posadas (Segovia). Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

Su patrocinio artístico¹⁸ vuelve a ser un aspecto referencial para entender una serie de relaciones fruto de una red clientelar¹⁹ que antecede en cierto modo lo señalado para el duque de Lerma. Los elementos más significativos, que basta con enumerar por ser de sobra conocidos, son su palacio de Martín Muñoz –vinculado tradicionalmente con el ambiente cortesano de Juan Bautista de Toledo y sobre todo con Gaspar de Vega, maestro mayor de las obras de su majestad, cubierto con la misma pizarra que se sacaba para El Escorial– o la iglesia parroquial²⁰, donde se encuentra el sepulcro obra de Pompeo Leoni y otros colaboradores (Marogia, Grasete y Giudetti) –una vez más Italia/corte/materialidad *excelsa*– a los que se sumaron ricos ajueres litúrgicos enviados desde Roma y Madrid, hoy muy mermados, pero que conocemos sobre todo gracias a los inventarios²¹.

En este contexto, hijuela de la corte del Rey Prudente, hallamos un interesante e inédito Cristo de caña novohispano²² de gran formato (200 x 177 x 45 cm) ubicado en un retablo-marco de comienzos del XVIII, momento en el que se reformó la capilla lateral del templo parroquial (Fig. 2). La imagen se nos presenta totalmente repintada –algunos estratos deben corresponder a fechas no muy lejanas–, con el paño de pureza bastante embotado y con otras intervenciones que dificultan su lectura. No obstante, el examen detenido de la obra ha confirmado esta técnica escultórica. Algunos elementos como el tratamiento de las amplias y recamadas barbas, abiertas a modo de palma, ya nos sitúan en una fecha temprana dentro de los arribos que se produjeron a partir de mediados del siglo XVI, tales como el Cristo de Carrión de los Condes y, sobre todo, el de Telde. Teniendo en cuenta a este último, aun cuando pueden señalarse algunos elementos comunes, encontramos toda una serie de diferencias estéticas que pudieran deberse a una cronología ligeramente posterior.

En el de Martín Muñoz, la suave anatomía evoluciona ligeramente hacia una creciente potencia muscular y las diferencias se evidencian en algunos elementos concretos tales como la mayor amplitud del paño de pureza o una concepción de la cabeza más voluminosa y rotunda, menos lírica. Un grueso mechón cae sobre el hombro derecho, dejando desnudo el lado izquierdo del cuello al recogerse el cabello tras la oreja. Tanto estos elementos concretos como la concepción general de la imagen sirven para emparentarla con el Cristo del Amor del convento de San José de Ávila, una pieza bien significativa entre otras cosas por su procedencia y vinculación a uno de los hitos de la reforma conventual²³. Cabe recordar que fue propiedad de Álvaro de Mendoza, obispo de aquella ciudad (1560-1577) y luego de Palencia (1577-1586), quien lo cedió

¹⁸ A los clásicos trabajos de Cervera Vera (1977), añadimos los más específicos de Cano de Gardoqui (2007 y 2008). Sobre su relación con la publicación del *Quilatador* de Juan de Arfe, Andrés González (2009).

¹⁹ Martínez Millán (1994): 197. El autor señala algunos de los rasgos esenciales de su papel en la política reformadora de Felipe II y sirve como apretada aproximación a su época, destacando su papel crucial en una serie de cambios a gran escala ligados a la idea de confesionalización centralista, la implantación de los acuerdos tridentinos o la reforma de las órdenes religiosas.

²⁰ López y Cueto (1992); Santos y Sáez (2006); Serrano García (2017).

²¹ Archivo Diocesano de Segovia [en adelante ADSg], Martín Muñoz de las Posadas, cj. 18, 1590-1665, 1719-1789. Sobre la reliquia de San Bartolomé, santo de especial veneración del cardenal, García Oviedo, (2013): 472; otras enviadas por Pío V en Gómez Rivas (1994): 143.

²² No lo citan ni Gómez Moreno ni el Conde de Cedillo y en la bibliografía más reciente suele indicarse únicamente su existencia, sin aportar datos históricos o procedencia.

²³ Sobre su catalogación como escultura ligera novohispana y su vínculo al indicado prelado véase Amador Marrero (2002): 36-37; (2012): 221-225.

inicialmente a Santa Teresa y a la primera fundación de carmelitas descalzas en fecha desconocida en torno a 1570 hasta que, con diversas triquiñuelas, el prelado se vio obligado a entregarlo definitivamente a la comunidad. Por desgracia, no sabemos las vías por las que el Crucificado llegó a manos de este prelado de la Reforma y miembro de la alta nobleza. Recordemos que era hijo de los condes de Rivadavia y hermano de María de Mendoza, mujer del poderoso secretario de Carlos V, Francisco de los Cobos. Por supuesto, no faltan puntos de contacto entre el obispo Mendoza y el cardenal Espinosa en esos mismos años²⁴. Nos encontramos por tanto ante dos esculturas hermanas, realizadas en fechas muy próximas, seguramente en la parte final de la década de los sesenta del siglo XVI.

Vincular la efigie que nos atañe con el ejemplo abulense nos lleva necesariamente a una escueta digresión que, siguiendo la metodología empleada para obras igualmente próximas en lo formal y en lo material, han quedado agrupadas bajo la particular denominación de un taller u obrador. Al respecto, debemos volver a matizar que, esta herramienta propia de nuestra disciplina no discute que en un futuro y a la espera principalmente del encuentro de fuentes documentales que ayuden a ello, sean en realidad productos de un mismo núcleo de creación, así como también defendemos que de esos obradores pudieran haber salido imágenes de otras iconografías como las más conocidas de los grandes santiagos a caballo localizados en México. Mientras tanto, y sin olvidar la proximidad formal que ya se ha esgrimido para el crucificado del convento de carmelitas con otros como el de Telde²⁵, nos decantamos aquí por agruparlos bajo la denominación provisional de Taller del Cristo del Amor.

Volviendo a la escultura de Martín Muñoz de las Posadas, si bien la escasa documentación parroquial conservada del siglo XVI nos impide esclarecer con exactitud las causas y personas que están detrás de su viaje hasta tierras castellanas, contamos al menos con una serie de indicios que permiten apuntalar una hipótesis bastante veraz. Su presencia está acreditada en el primer inventario parroquial de 1590 y los posteriores lo denominan como Cristo del Miserere, advocación que sigue poseyendo²⁶. De ahí que haya que descartar su procedencia de otros lugares como el extinto convento franciscano del Corpus Christi fundado en 1573²⁷, y como subrayan el retablo y decoración de su capilla, anterior a la desamortización de mediados del siglo XIX. El favor y

²⁴ Cabe recordar que Martín Muñoz de las Posadas dependió del obispado de Ávila hasta 1955. Fue el propio obispo Mendoza quien dio licencia para exhumar en 1569 los restos de los antepasados del cardenal y trasladarlos temporalmente hasta la finalización de su capilla mayor, Escudero (2001): 14; Cano de Gardoqui (2007): 127-128.

²⁵ Amador Marrero (2012): 223.

²⁶ ADSg, Martín Muñoz de las Posadas, cj. 18 (*Libro de visitas de capellanías. Inventarios de los bienes y alhajas de la iglesia*, 1590-1665), s. fol. En el inventario de 1590 –como es normal en esta tipología documental– no se mencionan expresamente las esculturas y otros bienes muebles de la parroquia, pero al inventariar los frontales se indica que existían dos viejos de seda colocados “en los dos altares de las capillas colaterales de las capillas que nunca se quitan y otro frontal de res en la credencia y debajo del un pedaço de bocací viejo que no se quita y en el altar de el crucifijo y de San Bartolomé otros dos frontales viejos de guadamecí que tampoco se quitan”; además de “cinco frontales de guadamecí nuevos para los dos altares de la capilla mayor de las capillas colaterales otro para el altar de el Crucifijo otro para San Bartolomé y otro para San Miguel y en cada frontal la figura de su advocación”. Poseemos referencias similares de 1593 o 1601, donde se especifica que los altares “del crucifijo”, San Bartolomé y San Miguel contaban con frontales de guadamecí.

²⁷ Al respecto, últimamente, Marqués Martín (2020).

respeto a la imagen del cristo hizo que a lo largo del siglo xvii aumentara su devoción, velándose como fue habitual en las imágenes de mayor prestigio²⁸ e iluminándose con una lámpara de plata²⁹.

Para el siglo xvi no tenemos ningún dato de patrocinio parroquial de emigrantes a Indias significativo³⁰ y toma fuerza la sugerente hipótesis de que fuera el cardenal Espinosa –o sus parientes y deudos más próximos entre los que no hay que olvidar a Mateo Vázquez de Leca o a su sobrino el aposentador Diego de Espinosa Alonso como patrono de la capilla y capellanías de Martín Muñoz– los que estén detrás del envío³¹. Desde luego, la cronología de la escultura concuerda con las fechas que le proponemos (c. 1570 o ligeramente anterior), lo emparentan más aún con el Cristo del Amor de Ávila y coinciden con el culmen del poder del cardenal Espinosa en la corte. Por ello, de poderse confirmar este supuesto, bastante plausible, supondría un precedente significativo para el arribo masivo de piezas ligeras novohispanas que se produjo en los años a caballo entre los siglos xvi y xvii en otro contexto del más alto poder político como fue el del duque de Lerma.

Conocer la existencia de esta efigie novohispana en un entorno tan significativo, analizar su tipología y plantear la sombra del cardenal, nos lleva a considerar otra pista, otro elemento sustancial del ejemplo de Martín Muñoz. A los pies del Crucificado y tras una reja de metal, oculta por una cortina del siglo xviii³², aparece una cajita encorada –hoy vacía– que antaño guardaba una réplica de la Sábana Santa de Turín. Rastreamos la existencia de esta reliquia en la documentación parroquial desde 1620,

²⁸ ADSg, ídem, s. fol.: en 1652 poseía dos velos y luego se concreta “Item una cortina de tafetán sencillo encarnada que sirve para el Santo Cristo del Miserere y es nueva”.

²⁹ ADSg, ídem, fol. 5 (1657): “Item otra lámpara con su sombrero y cadenas de plata, más pequeña, que sirve a el Santo Cristo del Miserere”.

³⁰ Un repaso de estos personajes en Santos y Sáez (2006): 242-248. Para las fechas que nos ocupan conocemos la presencia en México de Francisco Hernández (1539-1558): 159.

³¹ En cuanto a las relaciones con América que quedaron recogidas en la documentación consultada tenemos la de “una lámpara de plata grande con sus cadenas y sombrero de lo mismo que está puesta con su cadena de hierro que sirve al Santísimo Sacramento, diola el licenciado Antonio de Anzunas, que murió en México, que pesó según el inventario anterior, diecisiete marcos, cinco onzas y dos adames”, como así consta en el Inventario de 1619, fol. 5r. Aunque Santos y Sáez (2006): 244-244, señalan que Francisco Ximénez Caro, canónigo penitenciario de la catedral mexicana era natural de Martín Muñoz de las Posadas y pasó a América hacia 1539, desde donde envió un trono de plata para el sagrario y una custodia, realmente este personaje vivió mucho más tarde, ya en el siglo xviii. El *Libro de visitas de capellanías. Inventarios de los bienes y alhajas de la iglesia* (1719-1789, cj. 18), deja constancia de su generosidad con el envío de un importante terno y “un trono que está en el altar mayor, que se compone de un sagrario con su llave a la puerta, dos ángeles sueltos pertenecientes al adorno de dicho sagrario, una grada principal que es el pie de un trono, tres piezas medianas de su adorno y en todas son ocho piezas de chapa de plata quintada embutidas en madera. Item tres piezas las dos tocantes al respaldo de dicho trono y otra es el remate de él, también de plata de chapa quintada. Item segunda grada de dicho trono, y otra pieza con un sol perteneciente al expresado respaldo así mismo de plata de chapa quintada de todas las cuales supra expresadas piezas se compone el referido trono, y en este inventario van puestas según que vieron en sus respectivos cajones y consta de memoria. A todo lo cual dio a esta iglesia por don gratuito don Francisco Ximénez Cano, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia Metropolitana de México, y natural de esta Villa, cuyas alhajas entregaron, el señor don Juan Ximénez de Muñana arcediano y dignidad en la Santa Catedral iglesia de Ávila y don Esteban Ximénez Cano canónigo en ella, en el día dieciséis del mes de septiembre del año de mis setecientos y cincuenta y tres”, s/p.

³² En la que está bordado sobre un tejido al que fue transferido y fijo sobre un bastidor: “SABANA EN QVE FUE EMBUELTO EL CUERPO DE XPO”.

año a partir del cual suele encabezar los inventarios de la parroquia formando un tándem con el Crucificado de caña³³ que clarifica los discursos devotos y los contextos privilegiados en los que la imaginería ligera novohispana tuvo un papel protagonista, bien lejos de la concepción *artesanal* y popular con las que se ha enfocado el tema historiográficamente.

De este modo, el Cristo de Martín Muñoz quedó vinculado a la devoción del lugar, a la modernidad devota pero también al verdadero retrato por excelencia, y de manera especial al mundo de las reliquias y a la idea de regalo cortesano/nobiliario tan exclusivo que caracterizan las tempranas copias de la Síndone que llegaron a España en estos años. Los vínculos entre la casa Saboya y el monarca/coleccionista Felipe II hicieron que desde al menos 1567 poseyera una en El Escorial gracias a la mediación del duque de Alba, a las que seguirán otras en los años siguientes.

Entre esas tempranas, muy escasas y exclusivas copias de la Síndone sabemos que al menos una estaba en posesión del cardenal Espinosa³⁴. Esta ha de ser la reliquia que terminó a los pies del Cristo americano³⁵. Sea como fuere, ambas obras “anónimas” (italiana y novohispana) en diálogo marcaban un punto focal privilegiado que hacía sobresalir a la parroquia de Martín Muñoz respecto a otras del entorno, y que solo puede entenderse a través una figura tan destacada como la del cardenal Espinosa, tan empeñado como estuvo en fijar y acrecentar

la memoria familiar bajo el signo inequívoco de la articulación piedad-ostentación-arte-gusto, materializada en la fundación, construcción y dotación de instituciones religiosas –iglesias, capillas familiares, colegios, etc.–, adornadas en consonancia con las creencias y gustos de los patronos, con el añadido de mausoleos conmemorativos de la piedad de los difuntos, al servicio de la defensa y difusión de la fe católica³⁶.

A ello añadimos la importancia de la escultura novohispana como reflejo material del gran proyecto político de la confesionalización de la Monarquía³⁷ que llevó a una serie de importantes reformas en la administración de aquellos territorios en lo político, social y espiritual tal y como expresa el *Código ovantino* o *Libro de la Gobernación espiritual de las Indias*³⁸, y que pasaba por robustecer el dominio del rey sobre la tierra ya conquistada y extenderlo a nuevas poblaciones, favorecer a la hacienda real, afianzar y ampliar los derechos patronazgo e implantar las conclusiones de Trento³⁹. Para lograrlo el cardenal contó con una amplia red clientelar en la que participaron los virreyes Francisco de Toledo y Martín Enríquez de Almanza, buena parte de los prelados americanos (y especialmente el de México) o el control del Consejo de Indias

³³ ADSg, Martín Muñoz de las Posadas, cj. 18, s. fol. (inventario 1620): “primeramente se inventario una reliquia es una sábana tocada a la sábana en que Cristo fue envuelto la qual está en una caja aforrada por de fuera en terciopelo negro y en las esquinas unas planchas de plata delgadas y esta caja está metida en otra caja aforrada en cordobán y ambas a dos tienen sus llaves la una de plata y la otra de hierro”.

³⁴ Pérez de Tudela (2019): 332.

³⁵ En el testamento del cardenal se menciona la voluntad de erigir un importante relicario en Martín Muñoz, “ovo e hizo traer de muchas partes con intento de las poner en la capilla mayor de la dicha iglesia”, López y Cueto (1992): 150.

³⁶ Cano de Gardoqui (2007): 121.

³⁷ Martínez Millán (1999); Borgognoni (2017).

³⁸ Pérez Puente (2014).

³⁹ Gómez Rivas (1990); Martínez Millán (1994).

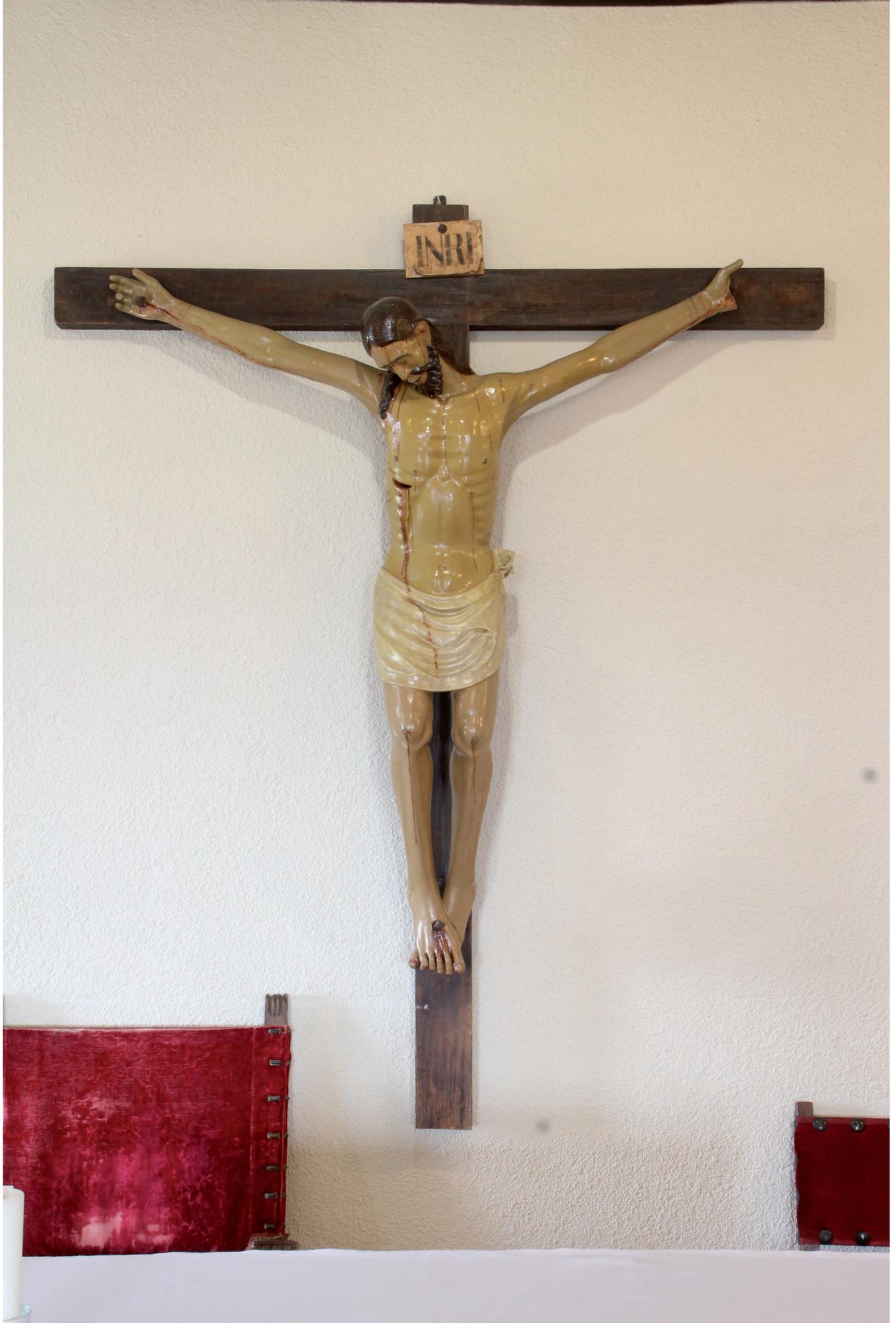


Fig. 3. Cristo de la capilla del Noviciado, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid.
Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

a través de Juan de Ovando. Esta vinculación global habrá de tenerse en cuenta para profundizar en las vías concretas a través de las cuales el bulto sagrado de caña de maíz llegó a tierras segovianas, siempre teniendo en cuenta a aquel “ministro cortado a la medida de mi deseo y provecho universal de mis súbditos” que en palabras de Felipe II fue el cardenal Diego de Espinosa. A través de él, nos introducimos en el más estricto ambiente cortesano y en el monasterio de El Escorial.

“EN EL ARCA DE NOÉ” DE UN IMPERIO. EL CRISTO DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Podemos por fin señalar una vinculación directa entre los crucificados de caña novohispanos y el propio Felipe II a través de una escultura conservada en el monasterio de El Escorial. De nuevo se trata de una obra inédita, inventariada como escultura anónima de madera y tal vez caña del XVII⁴⁰. El estudio directo de la pieza (181 x 152 cm) nos permite confirmar este último aspecto de su materialidad y –a pesar de su estado– adelantar su ejecución hacia los años sesenta o muy comienzos de los setenta del siglo XVI, en paralelo con otras esculturas de esa temprana cronología (Fig. 3). En cuanto a su morfología, algunos de sus elementos más singulares como el amplio perizoma, la rigidez de brazos en V abierta o su particular barba con mechones en palmera y puntas caracoladas, además de otros puntos en la anatomía y facciones, no son tan frecuentes de encontrar entre los varios centenares de obras que tenemos catalogadas tanto en México como en España. Pese a ello, nos parece oportuno señalar que varias de las anotaciones apuntadas para el Crucificado escurialense no están lejos de las que encontramos en fotografías antiguas del Cristo que en su momento perteneció al convento de Santa Isabel de Toledo, destruido en su mayor parte durante la Guerra Civil, y del que se conserva la cabeza en el Museo Frederic Marés de Barcelona⁴¹ (Fig. 4).

El Cristo se ubica en la clausura –lo que también ha favorecido su escasa visibilidad– concretamente en la capilla del Noviciado –“un mundo aparte”⁴²–, lugar al que está ligado desde que tenemos noticias de su existencia. La primera vez que parece citarse es en fechas bastante tardías, concretamente en la *Descripción breve* que escribió el padre Francisco de los Santos, ubicado en esa capilla retirada, donde

suelen recogerse à tener oracion, y à hazer algunas penitencias –los novicios–, como lo dan bien à entender las salpicaduras de la sangre. Aquí ay un altar con un Santo Christo en la Cruz, de bulto, poco menos que el natural, muy devoto y que se compadecen los coraçones al mirarle⁴³.

Las siguientes reimpresiones del libro del padre De los Santos, primera gran guía histórico-artística del monasterio, repiten los mismos términos⁴⁴. En todas se señala la

⁴⁰ N° inv. 10035201/n° cat.: ES-35201P. Conocemos su existencia gracias a Almudena Pérez de Tudela, conservadora del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A ella, a Patrimonio Nacional y a la comunidad de PP. agustinos les agradecemos las facilidades para su estudio.

⁴¹ Amador Marrero (2012): 320-322.

⁴² Vega Loeches (2016): 115.

⁴³ Santos (1657): 74.

⁴⁴ Por ejemplo, Santos (1681): 74v-75; (1698): 89v-90v, etc.



Fig. 4. Cristo de la capilla del Noviciado (detalle), monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

presencia de dos capillas en aquella sección del monasterio, una dedicada a la Virgen del Noviciado (en la torre prioral, sobre la celda prioral alta) y otra a este Crucificado. Por tanto, la escultura se vinculaba a un espacio dedicado a la formación de los religiosos y a la práctica de la disciplina, algo que recuerda esos otros contextos simbólicos a los que arribaron muchos otros cristos ligeros novohispanos en el tercer cuarto del siglo XVI como los de la Vera Cruz de Toledo, Toro o Carrión de los Condes, por citar algunos.

Avanzando algo más en el tiempo, el mismo De los Santos pasó de puntillas al respecto en su relato sobre el pavoroso incendio que sufrió el monasterio de San Lorenzo en 1671 y del que fue testigo⁴⁵. Afortunadamente contamos con otra relación escrita supuestamente por el embajador austriaco Francisco Eusebio Pötting. Esta crónica ofrece una visión del incendio descrito casi como un acontecimiento sobrenatural, con signos que solo parecían justificarse o bien por la intervención del Maligno, o bien como milagros gracias a la intervención divina que hicieron que se salvaran determinados elementos sagrados. En palabras del padre Juan de Toledo, “todo lo sagrado que pertenecía al culto divino se reservó por el favor divino”⁴⁶. Entre ellos, se nos informa que

El Santo Cristo de la capilla del noviciado es de bulto, su materia es de pasta de cartón, fue combatido del fuego por dos horas, quedó ahumado y no consumido sino muy entero. El prior le llevó con lágrimas a la Compañía y es tenido en suma veneración; tampoco se borraron los vestigios de las paredes de esta capilla, salpicadas de la sangre de los siervos de Dios que hacían allí sus ejercicios y penitencias con disciplinas⁴⁷.

A pesar de todo la escultura sufrió daños significativos y hubo de intervenir en ella en 1678 –coincidiendo seguramente con su recolocación en el mismo espacio original una vez rehabilitado–, momento en el que el dorador Pedro Pablo del Hoyo levantó la maltratada policromía existente, volvió a encarnarlo y completó aquellas partes perdidas⁴⁸.

Gregorio de Andrés planteó que este Crucificado repolicromado tal vez fuese el que se encontraba –escribe en 1970– en la capilla de la enfermería⁴⁹. Sin embargo,

⁴⁵ Santos (1680): II, 258 al menos sí hace referencia a las obras de restauración de aquella parte afectada por el fuego: en 1676 se adelantó mucho la obra y acabaron y empizarraron las cubiertas de ese sector y también muchas bóvedas en su interior, escalera principal y aposentos de la parte norte y occidental. Al hablar de las celdas y el noviciado “que corre en lo más alto de la fachada del Mediodía desde la Torre Prioral hasta la de la Botica”, dividiéndose en celdas “y en capillas donde exercitan en la oración y disciplinas y otras aplicaciones religiosas y santas”, una de las cuales era la capilla del Cristo. El noviciado comenzó a habitarse en 1677 según la misma fuente, Santos (1680): II, 262.

⁴⁶ Andrés (1976): 101.

⁴⁷ Andrés (1970): 82; también Amo Horga (2002): 602. Distintas noticias sobre el incendio en Andrés (1965): 69-81 (*Relación de los incendios del monasterio de El Escorial*) y una revisión de la bibliografía existente en Vega Loeches (2009): 191-192 y (2016): 311 y ss. (incluyendo la cita de Santos y la de la crónica del incendio en p. 791).

⁴⁸ “Assimismo el dicho maestro reformo el Santo Xpto de la Capilla del nouiziado que del ynzendio quedo tan mal parado que fue nezesario dexencarnarle a poder de lejias y echarle en manos y pies algunos dedos enteros y añadirle otros junto con algunos pedazos que de diferentes partes de su Sagrado Cuerpo estaban descompuestos y le encarno todo de nuebo y segun su tamaño vale a toda costa lo que obro en el quatrocientos y quarenta Reales”, informe del aparejador Cristóbal Rodríguez de Jarama (24-XI-1678), cit. en Vega Loeches (2016): 792.

⁴⁹ Andrés (1970): 82, n. 8.

todo apunta a que aquel antiguo Cristo del noviciado es el que sigue existiendo en el mismo lugar y que ambos han de identificarse como la misma obra. Las fuentes documentales así lo indican, pero también las distintas descripciones de los siglos XVIII y XIX, que repiten lo que indicara el padre Santos antes del incendio⁵⁰, todo sin olvidar la concordancia respecto a su materialidad ligera de ambas esculturas. Este aspecto y el propio estado de conservación de la obra, profundamente alterada, o las informaciones orales que hemos recogido también apuntan en la misma dirección.

Si el Crucificado indiano fue recibido en ese contexto vinculado a la formación espiritual y a la práctica de la disciplina de los jóvenes religiosos –“para tomar aliento en el viage del desierto, por donde estas almas hazen su jornada à la tierra de promission”⁵¹–, los hechos de 1671 lo colocan en un plano donde lo milagroso y lo sobrenatural son los valores dominantes, el mismo al que progresivamente fueron engarzándose –a golpe de milagro– muchos de los cristos de caña españoles, al menos en el área castellana. Curiosamente, hasta ahora no encontramos referencia alguna sobre su origen ultramarino, algo que es habitual entre piezas de gran devoción⁵²: tender una bruma sobre su origen exacto y sobre los hechos concretos de su propia realización.

Pero ello no quiere decir que tan exótico origen se hubiera olvidado. Solo la memoria transmitida entre los religiosos, generación tras generación, o algún documento que no hemos localizado parecen poder justificar el comentario que le dedicó fray Damián Bermejo en fechas tan tardías como el siglo XIX: “En otra capilla de este noviciado se venera un Santo Cristo, que aunque su escultura no es de mérito, tiene, según tradición de esta casa, la particularidad de haber sido hecho y regalado al rey fundador por los primeros cristianos de las islas Filipinas”⁵³.

El cambio en la apreciación resulta significativo como reflejo de un ambiente racional y académico propio del ochocientos en el campo de la escultura: se silenció su carácter milagroso o penitencial, se emitió un juicio estético despreciativo ante su falta de clasicismo y su pobreza material y, al tiempo, se impuso como valor dominante el histórico. La relación con Filipinas es reflejo de esa tradición y de la percepción de su exotismo en aquel ambiente artístico caracterizado por lo canónico como es El Escorial.

Parecidos términos –“crucifijo de pasta, de malísima escultura” en un pobre altar– utilizó José Quevedo en su *Historia* del monasterio⁵⁴, si bien existe una ligera diferencia entre las dos ediciones que manejamos pues en la segunda⁵⁵ añadió que “tiene la particularidad de ser una de las primeras imágenes que fabricaron los americanos después del descubrimiento de aquellos países”, algo que se ajusta más a la verdad

⁵⁰ Por ejemplo, Ximénez (1764): I, cap. IX, 133: “una capilla retirada, donde suelen recogerse a tener oración, y a hacer algunas penitencias; en la que hay un altar con un Santo Christo en la Cruz, de bulto, poco menos del natural, muy devoto, y que se compadecen los corazones al mirarle”.

⁵¹ Santos (1657): 74.

⁵² Por ejemplo, en 1747 el nuncio don Enrique Enríquez comunicó la concesión de indulgencias a los que rezasen ante las imágenes de Cristo y la Virgen María del oratorio del noviciado, a petición del maestro de novicios del monasterio, padre fray Manuel de Femosel, Mediavilla Martín (2005): 180.

⁵³ Bermejo (1820): 254.

⁵⁴ Quevedo (1849): 321.

⁵⁵ Quevedo (1854): 321.

de la escultura⁵⁶. A partir de entonces no volvemos a encontrar ninguna referencia significativa.

El Crucificado de El Escorial resume buena parte de las lecturas, aprecios iniciales y menosprecios posteriores que este tipo de piezas ha recibido a lo largo del tiempo. Lo cierto es que la obra sigue cumpliendo su función en el Noviciado después de más de cuatro siglos, a pesar de incendios, repintes y comentarios negativos a su estética. Tomando en parte ideas del padre Santos de mediados del xvii, en ese microcosmos que era El Escorial el crucificado de maíz se sumó a otras obras que (re)presentaban lo americano, entre códices prehispánicos y descripciones como la de Francisco Hernández⁵⁷, en conjunción con otras realidades y logros del imperio. El Escorial, entendido como “índice de la piedad y potencia de sus catholicos reyes”, “única maravilla del Mundo”, cuenta por tanto con un Crucificado ligero novohispano que apuntala esta relación de la escultura ligera con la esfera más alta del poder y con este tipo de presentes o regalos cortesanos, al tiempo que subraya la carga devota y la sucesión de hechos milagrosos que protagonizaron muchos de ellos y que creció a lo largo del tiempo. De origen incierto, brumoso, pero en todo caso perfilado como símbolo de un imperio ultramarino y católico en expansión, habrá que profundizar mucho más para reconstruir su historia exacta y el cauce por el que llegó a manos del monarca. En todo caso, es un precedente muy significativo del valor que los crucificados de maíz sabemos que poseyeron en el ambiente cortesano de Felipe III.

Reconociendo lo mucho que aún falta por saber, resulta muy tentadora (y plausible) una referencia documental de diciembre de 1574 que pudiera estar en relación con el maltrecho Crucificado del Noviciado. Nos referimos al pago al pintor Rodrigo de Holanda de diversos trabajos realizados ese año y el anterior entre los que está el gasto de 250 panes de oro “por pintar la cruz del Crucifijo grande de Indias”⁵⁸. Nada impide que se refiera a la misma obra y, en caso contrario, hablaríamos de otra pieza americana más en El Escorial, “microcosmos cristiano de las maravillas del mundo”, como dijo el padre Santos.

EL CRISTO INDIANO DE LAS BERNARDAS DE ALCALÁ DE HENARES Y SU CONTEXTO LERMEÑO

Vistos y atendidos someramente los precedentes anteriores –a los que podemos sumar otros cuantos más llegados a este contexto cortesano durante el reinado de Felipe II, imposibles de abordar por falta de espacio– podremos entender mejor la importancia que los cristos de caña tuvieron entre la alta nobleza ya en la época de Felipe III. Pongamos como ejemplo el que se conserva en el Palacio Real de Valladolid, centro del imperio durante el lustro que la corte se instaló en la ciudad a comienzos del siglo xvii⁵⁹. Totalmente desprovistos de datos documentales, la posible procedencia del

⁵⁶ No obstante, Rotondo (1862): 259 volvió a hablar de “un Crucifijo de poco mérito en cuanto toca al arte, pero digno de consideración por haber sido hecho y regalado al rey fundador por los primeros cristianos de la isla que, tomando el nombre de dicho monarca, se llaman Filipinas”.

⁵⁷ Por ejemplo, Antei (2017).

⁵⁸ Zarco Cuevas (1932): 237. Lo recoge también Andrés (1974): 36-37. El documento original en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, III-65.

⁵⁹ Álvarez Vicente (2011): 66; Amador (2012): 355-356.



Fig. 5. Cristo de caña de maíz, atribuido al taller de los Grandes Cristos, perteneciente en origen al convento de San Bernardo de Alcalá de Henares, hoy se conserva en el monasterio cisterciense de San Miguel de las Dueñas, León. Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

anexo convento de San Diego, que hacía las veces de capilla palatina y estaba bajo el patronato del duque de Lerma, parece la más razonable.

Como ya hemos indicado en alguna otra ocasión⁶⁰ y no está de más insistir, el progresivo incremento de arribos de crucificados mexicanos al centro peninsular que observamos en la segunda mitad del xvi llegó a su culmen en las dos primeras décadas del xvii, coincidiendo con el valimiento del duque de Lerma. Ello no es solo una casualidad, sino que en buena manera existe una relación de causalidad: el entorno cortesano –y por ende el lermeno– demandó, fue receptor, acumuló y transfirió a otros lugares muchas de estas esculturas, exóticos simulacros piadosos que reflejaban la expansión de un imperio católico global y estaban cargados de significación política y taumatúrgica.

Por no salirnos de la geografía madrileña que guía y delimita este trabajo, ejemplificamos este proceso con otro caso inédito (Fig. 5). Conservado en el monasterio cisterciense de San Miguel de las Dueñas (León)⁶¹, procede de la sala capitular del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares, fundado en la segunda década del xvii por el cardenal y arzobispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618) –anteriormente obispo de Ciudad Rodrigo, Pamplona y Jaén–, inquisidor general, tío segundo del duque de Lerma y miembro destacado de su linaje. La marcha de la comunidad complutense en el año 2000 hacia este otro cenobio leonés provocó su salida de Alcalá después de casi cuatro siglos⁶².

Sin llegar a descartar otras posibles vías de llegada de la imagen, teniendo en cuenta que la fundación se realizó en 1618 y en atención a la cronología algo anterior que ahora propondremos para la pieza indiana, todo apunta a su más que probable vínculo con el fundador del recinto, el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas. El patrocinio y mecenazgo de este importante prelado ha sido estudiado con detenimiento por Cavero de Carondelet⁶³, poniéndole en relación con otros miembros del linaje. De hecho, en las constituciones del monasterio alcalaíno redactadas en julio de 1618, el cardenal establecía que los patronos perpetuos fuesen el duque de Lerma –recientemente creado cardenal, justo en el momento de su definitiva caída del valimiento y la pérdida del favor real– y el arzobispo de Toledo, y sus futuros sucesores. Esta investigadora ha subrayado la necesidad de entender el mecenazgo de algunos de los Sandoval, más que como una acción individual “como proyectos colectivos cuya finalidad esencial era la de fortalecer el linaje compartido”, un cambio de enfoque que permite entender mejor las complejas dinámicas familiares, las tensiones y adhesiones al cabeza del

⁶⁰ Pérez y Amador (2020): 638-643 y, más ampliamente, Pérez de Castro (en prensa).

⁶¹ Una aproximación a la historia y patrimonio artístico de este vetusto cenobio berciano en Cavero Domínguez (1994); Cavero y González (2000) o González y Cavero (2003). Queremos agradecer la total disposición mostrada por la comunidad en la realización de esta investigación, personificadas en su madre abadesa y en la madre M^a Jesús Robles Abad –una de las últimas bernardas madrileñas–, quien nos confirmó la ubicación concreta de la escultura en la sala capitular de Alcalá.

⁶² El convento de Alcalá y su rico patrimonio artístico cuenta con una amplia bibliografía. Señalamos únicamente algunas obras generales como Castillo Oreja (1986): 28 *passim*; Yáñez Neira (1990); Román Pastor (1994): 285-298, (2000) y (2019); Muñoz Santos (2004); González de la Peña (2018), donde se señalan otros trabajos anteriores de la autora sobre su fondo documental.

⁶³ Cavero de Carondelet (2016 y 2020). Igualmente, la importancia de su figura histórica ha sido ampliamente abordada. Como resumen bibliográfico, además de los trabajos señalados de Cavero de Carondelet destacamos Láinez Alcalá (1958); Goñi Gaztambide (1980) o, especialmente, Gómez Canseco (2017).



Fig. 6. Detalle del Cristo de caña de maíz atribuido al taller de los Grandes Cristos, procedente del convento de San Bernardo de Alcalá de Henares y actualmente en San Miguel de las Dueñas, León. Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

linaje –todavía ostentado por el I duque de Lerma– y por ende, también la repetición de determinados modelos de acción, enfoques e incluso la aceptación de determinadas estéticas, artistas y obras.

De esta manera, la fundación de las Bernardas de Alcalá se inserta en una dinámica familiar que encabezó el valido y que se despliega a lo largo de sus patrocinios y de los de otros miembros de su entramado familiar: erección de palacios, colegiadas, patronatos y fundaciones religiosas que sirvieron para enfatizar el privilegiado e histórico papel del linaje en el gobierno de los reinos hispánicos. Hacer mención puntual de cada uno de ellos resultaría agotador e innecesario, si bien destaca el intento de fundar una colegiada en el entorno madrileño –que Cavero define como “un proyecto imaginado”– o, casi en paralelo, la instauración de monasterios femeninos cistercienses. Si el duque de Uceda don Cristóbal Gómez de Sandoval promovió en Madrid el del Santo Espíritu, su pariente, el cardenal don Bernardo hizo lo mismo con el de Alcalá de Henares. Todo explica cómo se fue tejiendo esa proyección familiar lermeña, con Francisco Gómez de Sandoval y Rojas a la cabeza “seguido, si bien en menor medida, por miembros de su familia y por sus más cercanos aliados políticos”.

La transferencia y emulación de intereses entre esta red clientelar tuvo su importante repercusión en la difusión de los cristos de caña novohispanos. En este sentido, sumamos el Crucificado indiano procedente de Alcalá de Henares a una nutrida serie de imágenes que con idéntico origen y construidas en el mismo taller novohispano –y esto es importante subrayarlo– hemos podido ir catalogando. Todas las obras se circunscriben en el mismo contexto de patrocinio artístico de los Sandoval, bien en el estricto ámbito del linaje de sangre o bien en el más amplio ámbito de la familia política, de satélites y deudos. La importancia de este concreto contexto de recepción de imaginería ligera novohispana no solo ejemplifica un gusto o una serie de ideas simbólicas concretas, sino que favoreció, por emulación y casi ósmosis, que el aprecio por esas imágenes americanas fuera compartido y replicado por otros linajes y altas personalidades cortesanas (Fig. 6). La importancia de la nobleza castellana en este reinado de Felipe III hizo que el centro peninsular acabara sembrándose de piezas mexicanas, muchas de ellas aún inéditas. Mucho más se ha estudiado el caso por ejemplo de los relicarios napolitanos, llegados en gran cantidad y casi repartidos entre estas casas nobles. Los crucificados novohispanos, en cierta manera, comparten algunos de los mismos procesos de aceptación y distribución que en todo caso resquebrajan las obsoletas ideas de esculturas vinculadas en exclusiva a la evangelización, obras baratas, de rápida ejecución, plenas de simbolismo prehispánico y tantas otras ideas preconcebidas.

Haciendo un rápido e incompleto repaso por las fundaciones y patronazgos de los Sandoval y Rojas encontramos el Crucificado de La Mudarra (Valladolid), obra procedente del antiguo convento de agustinas recoletas de la capital vallisoletana. Fue regalado en 1606 a la fundadora –la venerable Mariana de San José, tan próxima a los reyes Felipe III y IV– por el obispo Juan Bautista Acevedo, ayo y preceptor del duque de Uceda, cuya vertiginosa carrera sacerdotal y política fue fraguada a la sombra del duque de Lerma⁶⁴.

En esos mismos años el valido ya poseía el gran Crucificado que hoy muestra el retablo mayor de la colegiada de Lerma⁶⁵. Tiene la particularidad de haber sido realizado

⁶⁴ Pérez y Amador (2020): 627-640.

⁶⁵ La obra fue estudiada en Amador Marrero (2012): 295-297 y con importantes precisiones cronológicas en Pérez de Castro (en prensa).

exprofeso para portar peluca y cendal, en una suerte de remedo del conocido Cristo de Burgos⁶⁶. Su presencia en aquel presbiterio burgalés desde que llegó a España lo destaca como una imagen de referencia y representa el culmen de la valoración de esta tipología escultórica. La recién creada colegiata de Lerma actuó durante el reinado de Felipe III como importante *caput* simbólico de un imperio y como tal mostraba obras españolas, italianas, flamencas y, como no, americanas. Del mismo modo, también se debe leer como un símbolo de los logros personales de aquel que manejaba esos territorios, y por ello no debe extrañarnos que fuera emulado y que tal elección de crucificados virreinales se repitiera en su entorno familiar de sangre e influencias.

El crucificado de la parroquia de Santa María en Cea (León) puede rastrearse en la documentación de aquel templo en 1621⁶⁷, pero no debe de distar cronológicamente respecto a los anteriores. Cea fue un hito en la estrategia de consolidación y propaganda de los Sandoval y Rojas, junto a la antigua fortaleza y al antro funerario familiar de Trianos. La creación del título ducal –marquesado en 1599 y rápidamente ducado en 1604– en favor del hijo mayor y sucesor de don Francisco, suponía reverdecir las raíces del linaje, un asunto de particular desvelo para el titular de la casa.

No podemos olvidarnos del Cristo de la Paciencia de Madrid, imagen expiatoria que sustituyó a la ultrajada por sacrílegos judíos en 1632. Fue propiedad del duque de Lerma y llegó al convento de capuchinos de la villa y corte tras un proceso de selección que la eligió para tal fin “por lo que representa” y “por milagrosa”⁶⁸.

Si estos cuatro ejemplos son ilustrativos y clarificadores, lo mismo podemos hacer con otro conjunto de piezas semejantes que poseyeron importantes personalidades próximas al valido, constatando su predilección por las piezas indianas. Es lo que ocurre con el Cristo de la Caridad (conocido como el Vaquerito) de La Puebla de Montalbán (Toledo). Aunque se tiene por obra de la segunda mitad del siglo XVI, hay que retrasar su cronología hasta principios de la siguiente centuria y vincularla a un hombre fiel al valido como Andrés Pacheco (1550-1626), obispo de Segovia y Cuenca, inquisidor general, consejero de Estado y, al final de sus días, patriarca de las Indias. La directa intervención de Pacheco en la villa ducal (retablos mayores de las clarisas y de las carmelitas, regalo de la reliquia de San Pedro –titular de la colegiata– o el pectoral de San Julián, etc.) indica una confluencia en el patronazgo artístico con los Sandoval.

Lo mismo ocurre con García Mazo (o Garcimazo) de la Vega, otro de los nombres propios entre aquellos que orbitaron y medraron gracias al duque. Desde sus raíces en Paredes de Nava (Palencia) fue escalando en la administración –tesorero general, miembro del consejo de hacienda, contador mayor y secretario real y testamentario de la reina Margarita– y ennoblecándose con el hábito de Santiago. Él fue quien encargó a México expresamente el Cristo de caña del convento de carmelitas descalzas de Valladolid donde residía su hija; pero también está tras el envío del ejemplar de Paredes de Nava y, muy probablemente, del propio Crucificado de la colegiata de Lerma⁶⁹.

⁶⁶ Revisando la amplia nómina de crucificados ligeros novohispanos, estas características son muy infrecuentes. Ello sugiere una vez más que quizás estemos ante un encargo individualizado para el duque. Teniendo en cuenta lo señalado para la escultura de la Mudarra, “verdadero retrato del de Burgos”, el uso de peluca y paño de pureza de tela encolada en el caso lerneño no hace más que insistir en la parentela simbólica con el devoto Cristo de Burgos.

⁶⁷ Pérez de Castro (en prensa).

⁶⁸ De Anguiano (1709): 270; Pereda (2017: 244); Amador y Pérez (en prensa).

⁶⁹ Un resumen bibliográfico en Pérez de Castro (en prensa).

Por ir cerrando este repaso, no podíamos dejar de mencionar a Rodrigo Calderón (1576-1621), marqués de Siete Iglesias y conde de La Oliva, verdadero ‘valido del valido’. Lógico seguidor de este en sus múltiples facetas, también lo emuló en su cariz de devoto promotor y coleccionista de arte. Al menos poseyó dos esculturas ligeras novohispanas, dos crucificados que envió a su fundación de dominicas de Portaceli de Valladolid –donde se conservan, una de ellas entregada en 1616–, el mismo lugar al que llegarían sus restos mortales tras ser ajusticiado en 1621.

Todos estos personajes y muchos más se entrecruzan y suceden en la misma red de poder tejida por el duque de Lerma. Que el Crucificado de Alcalá de Henares se ubicara en un lugar de tanta significación para la vida conventual como la sala capitular es indicativo del aprecio y valor que poseía para la comunidad. Que este mismo emplazamiento se repita en muchos de los otros casos (sala capitular de Portaceli, o coros del mismo convento, del de carmelitas y del de agustinas recoletas de Valladolid) o en espacios análogos de gran relevancia manifiesta a las claras la importancia que llegó a alcanzar esta tipología escultórica en la España del primer tercio del XVII.

A las analogías en cuanto a datación, patronazgo o ubicación privilegiada de este grupo de esculturas cristíferas se añade el que todos comparten una serie de características formales, estéticas, pero también técnicas que delimitan un grupo bastante compacto y un mismo taller de la Ciudad de México. Este obrador fue denominado inicialmente por Amador Marrero como de los Grandes Cristos si bien vamos conociendo otros ejemplos de medio y pequeño formato que podrían matizar tal terminología.

Como vemos en cada uno de ellos y también en el Cristo de Alcalá, se caracterizan por su composición sencilla y armónica, de potente anatomía y ligera inclinación del torso a la derecha. La cadera izquierda se muestra algo más alta y con un leve giro de la pierna derecha hacia el interior. Son muy característicos los delgados brazos, muy largos y un tanto arqueados. Otro rasgo peculiar de este taller es el tratamiento del ondulado paño de pureza, pequeño y ajustado –algo más elevado en la izquierda, donde se ubica la lazada–, permitiendo que pueda recibir otro superpuesto de tela. Y lo mismo puede decirse del rostro, siempre sereno y enmarcando por un cabello muy particular: acanalado, el lado derecho oculta la oreja y termina en mechón en punta mientras que el lado izquierdo se recoge tras la oreja en suave ondulación hacia la espalda. Igualmente, característicos son el bigote y las barbas, condicionadas por el molde general de la cabeza en estas piezas seriadas (pero no idénticas).

En definitiva, se trata de crucificados de una presencia muy potente –anatómicamente y también dado su tamaño–, pero sin estridencias expresivas, vinculados a una corriente mucho más clásica y académica –incluso de un naturalismo lírico– que supone una importante diferencia respecto a la mayor parte de los existentes en el siglo XVI. Ello nos lleva a plantear nuevas preguntas.

LA IMAGEN DEVOTA: PROPUESTA DE UN MODELO IGUALMENTE DEVOTO, EL CRISTO DE GUGLIELMO DELLA PORTA

Las señaladas analogías formales y técnicas del conjunto de imágenes anteriores nos llevan a proponer y señalar un mismo taller, el denominado de los Grandes Cristos⁷⁰

⁷⁰ Amador Marrero (2012): 276-305.



Fig. 7. Uno de los crucificados en metal dorado atribuido a Guglielmo della Porta. Se conserva en el convento de Porta Coeli de Valladolid. Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

para casi todos estos crucificados del ámbito lermeyo, apuntado, a la vez, una vía abierta entre el centro productor de la Ciudad de México y aquel ámbito cortesano. Muchas otras consideraciones podrían hacerse, especialmente en lo tocante a la evolución estilística que este obrador impone en el quicial con el siglo xvii frente a los anteriores.

El tipo que todos ellos definen nos parece que se pueden correlacionar con un modelo concreto. Nos referimos a la plausible vinculación en las trazas generales y hasta en algunos detalles significativos de muchos de los crucificados del indicado taller con el modelo que realizara Guglielmo della Porta (1500-1577) a petición de papa san Pío V (1565-1572), cuya repercusión en la plástica hispánica fue crucial (Fig. 7). Gracias principalmente a los esclarecedores estudios de Estella, Coppel y a los más recientes de Extermann⁷¹, podemos resumir que en estas representaciones de cristos realizados en materiales lujosos salidos de los modelos de cera y llevados al bronce o metales se daba respuesta y representaba un modelo asociado a la renovación tridentina en lo estético (un decoroso “hecho conforme al parecer y juicio de buenos teólogos”) como en lo litúrgico (y especialmente con el Misal del dicho papa y la obligatoriedad de colocar crucificados de tamaño más reducido presidiendo los altares). Estos elementos se subrayaban por la estrecha relación con la victoria de Lepanto (1571), en la que saldría a relucir el conocido ejemplo en marfil que se conserva en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, Burgos. Todo ello conllevó que estos particulares simulacros comenzaran desde muy pronto a nutrir el tan valorado regalo diplomático.

Sobre la influencia de este modelo, que alcanzó gran proliferación –muchas veces a modo de reliquias–, vamos contando con algunos estudios que perfilan su eco en la escultura hispánica. Entre ellos están el caso de Pablo de Rojas, referido por García Luque⁷², o las más tempranas del entorno castellano de Francisco de Reinoso, quien fuera camarero secreto del propio Pío V y que potenció réplicas en madera ligadas a la reforma, muchas veces a la espiritualidad jesuítica y a un afán de atemporalidad externa a los códigos estéticos autóctonos: un arte sin tiempo que diría Zeri, atemporal⁷³.

Sin descartar otras posibles vías secundarias, caso de la llegada a Nueva España de esculturas españolas o andaluzas que siguieran ese modelo cada vez más recurrentemente empleado, contamos para el caso americano y novohispano de noticias que permiten hablar de una directa comunicación del modelo desde la Roma de la *contramania* reformista, encuadrada en el mismo flujo iconográfico abierto con otras iconografías como la Virgen del Rosario, del Pópulo, etc. Por ejemplo, sabemos de la llegada de una de estas emblemáticas piezas de metal a la catedral metropolitana en fechas muy tempranas, anteriores incluso a los ecos en la plástica escultórica andaluza. Se trataría del señalado como “insignia”, y referido luego como Cristo de la Cena o Santo Cristo de la Cena del que habla Sariñana Cuenca con motivo del fallecimiento del Felipe IV. Ese crucificado de bronce romano había sido enviado hacia algo menos de un siglo por Pío V:

Estando ya todas las Religiones juntas en Palacio, se avisó al Cabildo Eclesiástico, y salió a las tres y media, de la S. Iglesia Catedral, acompañándole la Ilustre Archico-

⁷¹ Estella (2015); Coppel (2012); Extermann (2013) y (2019).

⁷² García Luque (2015): 122-123.

⁷³ Pérez de Castro (2021a): 323-344 y (2021b): 140-148.

fradía del Santísimo Sacramento, (...). Llevaba su insignia, que es un Santo Cristo de bronce, encarnado, de poco más de una tercia (que envió la Santidad Pío Quinto a la Archicofradía en los principios de su fundación) en su Cruz de oro sobre asta de plata, con manguilla de tela negra bordada de oro, que cuelga desde los pies del Crucifijo hasta el tercio de el asta que es de tres varas⁷⁴.

La imagen⁷⁵ se adaptaba –con la salvedad de su policromado, algo nada frecuente–, perfectamente a la del papa y autor de la obra que ponemos como referencia. Es por ello que no sería de extrañar que la fama del Cristo, que la congregación siempre ostentó y al que incluso llegaron a dar lugar preferente en el retablo que tenía en la catedral metropolitana, asociada a su origen como por su protagonismo en la cofradía, se convirtiera en referencial y, como señala Ontiveros Valdés siguiendo a Portús⁷⁶, reflejo palpable del prestigio. Además, hemos de tener en cuenta que dicha cofradía, tal y como apunta Muriel, “fue la que alcanzó más alto y sólido prestigio, durante sus tres siglos de existencia, tanto por las personas que la formaron como por las obras que realizó”⁷⁷. Con todo, y si tenemos en cuenta la fecha que se indica para su llegada, 1572⁷⁸, el mismo año en que muere el pontífice –lo cual debió también influir en lo destacado de la obra–, nos lleva a fijar una no demasiado lejana a la del primero de los cristos ligeros documentados del taller de los Grandes Cristos, el conservado en Sanlúcar la Mayor, Sevilla (1580), si bien por sus circunstancias debe ser de por lo menos algunos años antes⁷⁹. Asimismo, no queremos dejar de apuntar cómo la propia calidad de la obra enviada a la catedral novohispana desde la emblemática Roma tuvo o al menos pudo haber influido en esos talleres novohispanos que vieron en él un modelo moderno, acreditado y cargado de todo el simbolismo que se le asocia y refiere Exter-mann. Esto explicaría tanto la fecha de su irrupción en el taller de escultura ligera de la ciudad, así como la constante repetición del modelo consagrado y su amplia vigencia por más de tres décadas.

El Santo Cristo de la Cena de México no fue un caso aislado. Antes de recalar en los jesuitas de Lima, por la capital novohispana pasó otro Crucificado, en este caso de marfil, ligado con Pío V y Lepanto. Se trataba de una de las reliquias más estimadas por el V conde de Monterrey, virrey de Nueva España entre 1595 y 1603 y luego de Perú hasta su fallecimiento en 1606. Al morir allí cedió a la Compañía de Lima un Crucificado de marfil regalo de Pío V a don Juan de Austria “antes de que partiera a la batalla de Lepanto”. La expulsión de los jesuitas hizo que la obra sufriera un periplo que le llevó de Lima a Cádiz y, por herencia a Cuba y finalmente Estados Unidos, donde le perdemos la pista ya a finales del siglo xx⁸⁰.

En la difusión de las réplicas romanas del taller de Della Porta habrá que considerar no solo su importancia simbólica y devota o el trasiego del regalo cortesano de alto nivel, sino también el papel que algunas órdenes como los jesuitas desempeñaron en su irradiación. Este es un aspecto que todavía no se ha desarrollado suficientemente

⁷⁴ Sariñana Cuenca (1666): 107.

⁷⁵ Estudiada principalmente por Estrada de Gerlero (1986).

⁷⁶ Ontiveros Valdés (2019): 126; Portús (2016): 23.

⁷⁷ Muriel (1970): 35.

⁷⁸ Estrada de Gerlero (1986).

⁷⁹ Amador Marrero (2012): 282-283.

⁸⁰ Guerra (1987). Véase también Rivas Albaladejo (2015): 48 y ss.

y sobre el que llamamos la atención. Precisamente muy próximo al esquema habitual del taller de los Grandes Cristos (al menos en su concepción anatómica y postura) está el que se conserva en el Oratorio de San Felipe Neri, conocido como La Profesa en la Ciudad de México, si bien recordemos que su origen fue el templo jesuita de San José el Real. Las diferencias que observamos se centran especialmente en la cabeza y forma de ejecutar la cabellera ¿tal vez explicables por ser una obra intersticial y de tránsito entre las antiguas formas y las nuevas?

Recordemos que en el Misal de Pío V obligaba a la colocación de la imagen del Crucificado en la mesa del altar, lo que lógicamente justifica el modelo de Della Porta. En este sentido es muy interesante que pertenezca al Taller de los Grandes Cristos novohispanos –y por tanto como consecuencia de la irradiación del modelo de Della Porta– algunos ejemplares de pequeño formato como el conservado en un convento de la Ciudad de México y que ahora damos a conocer gracias al trabajo de Claudia Garza, quien lo investigará como parte de su tesis doctoral⁸¹.

A MODO DE PRIMERAS CONCLUSIONES

Basten los ejemplos propuestos para representar algunas ideas esenciales. En primer lugar, constatar la presencia de crucificados ligeros novohispanos en espacios religiosos ligados directamente con la corona. El Escorial –con todo lo que representa simbólicamente y para el desarrollo de las artes de nuestro país– cuenta desde la época de su fundador con un Crucificado de maíz, como los de Guadalupe, Descalzas Reales, Cueva de Santo Domingo de Segovia o el Palacio Real de Valladolid. Del mismo modo, la nobleza y la jerarquía religiosa fue receptora y potenció la llegada de estas obras en ritmo creciente, en especial durante los años de valimiento del duque de Lerma, incluso encargándolos directamente a los talleres mexicanos. El éxito y difusión que entonces alcanzaron, integrados y favorecidos por una red y dinámica familiar de promoción y manifestación de poder, hunde sus raíces en el periodo cronológicamente anterior, como hemos demostrado. El maíz, el papel y la madera, los artesanos anónimos y las obras aparentemente seriadas competían o se mezclaban en esos ámbitos receptores sin disonancia con obras de artistas destacados y de materialidades exquisitas, desmontando muchos de los prejuicios de los que partíamos. Y lo hacían por la importancia de lo que representaban: la imagen devota y milagrosa, mezclada y confundida con hagiografías tan importantes como la del Cristo de Burgos o el de Lepanto; la imagen de un imperio (católico) en expansión, cohesionado y al tiempo en parte exótico; o la imagen que representaba los éxitos individuales, fuese grande de España o emigrante con fortuna. Su eficacia devocional y persuasiva hizo que se integrara entre reliquias de gran peso –caso de la Sábana Santa–, en íntimos oratorios, espacios representativos de las clausuras o en presbiterios palaciegos como los de Lerma. Y como imagen devota mutó y se transformó, asumiendo tempranamente nuevas formas procedentes ya no solo de Italia, caso de los cristos del taller de Della Porta, sino del corazón mismo de la reforma católica. Nada más lejos de esa idea preconcebida de crucificados retardatarios que la

⁸¹ Al respecto queremos agradecer a monseñor Carlos Enrique Samaniego, obispo auxiliar de la Arquidiócesis de México y a nuestra colega, la restauradora y maestra Claudia Alejandra Garza, el conocimiento sobre esta singular pieza que conjuntamente esperamos estudiar en su materialidad en fechas próximas.

de estos cristos de maíz que tempranamente emulan y reformulan los modelos romanos a escala y tono mayor. Bien fuesen pequeños crucificados de bronce dorado como los del artista citado o gigantescos cuerpos novohispanos de más de dos metros hechos con caña de maíz, la idea nuclear era semejante, pero no idéntica. La historia del arte solo ha comenzado a prestar atención a ello recientemente: los textos, los documentos, la materialidad, los relatos hagiográficos y las propias obras reclaman la atención perdida durante los últimos dos siglos. Es nuestra tarea darles una voz renovada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles y CALDERÍN OJEDA, Laura (2020): “Los cristos de caña en Canarias”, en *Revista de Historia Canaria*, 202, pp. 147-159.
- ÁLVAREZ VICENTE, Andrés (2011): *Imaginería ligera en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2002): *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde: Ayuntamiento de Telde.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2012): *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*. (tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en <https://acedacris.ulpgc.es/handle/10553/16872>.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2017): “Nuevas perspectivas para la escultura ligera novohispana desde la materialidad, la restauración y la historia del arte”, en Rosa María Román Garrido (coord.), *Actas de las I Jornadas Internacionales de Escultura Ligera*. Valencia: Ajuntament de València, pp. 25-36.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2018): “Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura”, en Miguel Ángel Marcos y Ana Gil (coords.), *Tejné. Hacia una historia material de la escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura/Ministerio de Cultura y Deporte/Amigos Museo Nacional de Escultura, pp. 127-150.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco *et al.* (2018): “The Crucified Christ of Lopud, Croatia. A Unique Early Import of Mexican Polychromed Sculpture Made of Maize Stalks”, en *Zeitschrift fuer Kunsttechnologie und Konservierung*, 32, 2, pp. 183-200.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2019): “Singulares aportaciones desde la restauración para el conocimiento de la escultura ligera novohispana. El caso del Señor de la Ascensión (Cristo Resucitado) de la Catedral de Tlalnepantla, México, y su adscripción al Taller de Cortés”, en *Intervención*, 19, pp. 15-24.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2020): “Materialidad y tecnología: la escultura virreinal a debate. El caso del Señor de los Temblores de Cuzco”, en Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero (eds.), *Materia americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (siglos XVI a mediados del XIX)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, pp. 213-239.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y DÍAZ CAYEROS, Patricia (2018): “Divina materia y material sacralizado. El caso del Cristo de Ixmiquilpa”, en Miguel Ángel Marcos y Ana Gil (coords.), *Tejné. Hacia una historia material de la escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura/Ministerio de Cultura y Deporte/Amigos Museo Nacional de Escultura, pp. 151-172.

- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2020): “La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León. Nuevos ejemplos y perspectivas”, en F. Quiles, P. F. Amador Marrero, M. Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la Metrópolis*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, pp. 623-668.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y PÉREZ DE CASTRO, Ramón (en prensa): “*Por lo que representa. Imaginería ligera novohispana con caña de maíz entre la corte y el convento*”.
- ANDRÉS, Gregorio de (1965): *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. VIII. San Lorenzo de El Escorial: Imprenta del Monasterio.
- ANDRÉS, Gregorio de (1970): “Relación anónima del incendio del Monasterio de El Escorial en 1671”, en *Anales del Instituto de estudios Madrileños*, 6, pp. 79-83
- ANDRÉS, Gregorio de (1974): *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ANDRÉS, Gregorio de (1976): “Relación historial del incendio y reconstrucción de El Escorial (1671-1677), por el padre Juan de Toledo”, en *Hispania Sacra*, 29, pp. 77-256.
- ANDRÉS, Gregorio de (1987): “El incendio del Monasterio de El Escorial en 1671 y sus consecuencias en las artes y las letras”, en *Cuadernos de Investigación Histórica*, 11, pp. 247-263.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia (2009): “Alegoría y emblemática en la platería renacentista: las portadas del Quilatador de Juan de Arfe”, en *BSAA Arte*, 75, pp. 127-138.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador (dir.) (1992): *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- ANGUIANO, Mateo de (1709): *La nueva Jerusalem, en que la perfidia hebraica reiteró con nuevos ultrages la Passion de Christo (...) en su sacrosanta imagen de la Paciencia en Madrid (...)*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- ANTEI, Giorgio (2017): *Historia verdadera de un tesoro malogrado. La expedición de Francisco Hernández a la Nueva España* (disponible en: https://www.academia.edu/38856636/HISTORIA_VERDADERA_DE_UN_TESORO_MALOGRADO_La_expedici%C3%B3n_de_Francisco_Hern%C3%A1ndez_a_la_Nueva_Espa%C3%B1a).
- AMO HORGA, Luz M^a del (2002): “El gran incendio de 1671 en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus repercusiones en la arquitectura”, en Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 595-620.
- ÁVILA FIGUEROA, Elizabeth (2011): *Técnicas y materiales de la escultura ligera novohispana con caña de maíz. Una aproximación historiográfica*. Tesis de maestría. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BERMEJO MONGE, F. Damián (1820): *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid: Imp. Rosa Sanz.
- BORGOGNONI, Ezequiel (2017): “Confesionalismo, gobierno y privanza. El Cardenal Diego de Espinosa (1565-1572)”, en *Chronica Nova*, 43, pp. 169-186.
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José L. (2007): “Memoria familiar del Cardenal Diego de Espinosa”, en *Estudios segovianos*, 50, n^o 107, pp. 115-141.

- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José L. (2008): “Patrocinio artístico segoviano del cardenal Diego de Espinosa”, en *Estudios Segovianos*, 51, nº 108, pp. 253-287.
- CASASECA GARCÍA, Francisco J. (2012): “El Santo Cristo del Humilladero de Peñaranda de Bracamonte: una imagen en caña de maíz”, en *Pasión en Salamanca*, 19, pp. 38-40.
- CASTILLO OREJA, Miguel Á. (1986): *Clausuras de Alcalá*. Madrid: Fundación Colegio del Rey.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe (2016): *Art, Piety and Conflict in Early Modern Spain: The Religious and Artistic Patronage of Cardinal Bernardo de Sandoval between Toledo and Rome (1599-1618)*. Tesis doctoral inédita. Firenze: European University Institute.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe (2020): “Proyectos compartidos. Las fundaciones del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas durante el valimiento del duque de Lerma”, en Bernardo J. García y Ángel Rodríguez (eds.), *Apariencia y razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Madrid: Doce Calles, pp. 67-92.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe (2021): “El viaje a Roma de Luis de Oviedo, agente y coleccionista a principios del siglo XVII”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 45 (1), pp. 55-79.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (1994): *Catálogo del fondo monástico de San Miguel de las Dueñas*. León: Universidad de León.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria y GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Á (2000): *El monasterio cisterciense de San Miguel de las Dueñas*. León: Universidad de León.
- CERVERA VERA, Luis (1977): “La construcción del palacio Espinosa en Martín Muñoz de las Posadas”, en *Academia*, 44, pp. 17-68.
- CLEMENTE FERNÁNDEZ, José Ignacio y BERNAL ESTÉVEZ, Ángel (2021): “Dos crucificados novohispanos en Los Santos de Maimona: Cristo de la Misericordia (1550-1574) y Cristo de la Sangre (atribución s. XVI)”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 76, n.º 2, pp. 577-590.
- COPPEL, Rosario et. al. (2012): *Guglielmo della Porta, A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés.
- ESCUADERO, José Antonio (2001): “Notas sobre la carrera del inquisidor general Diego de Espinosa”, en *Revista de la Inquisición*, 10, pp. 7-16.
- ESTELLA, Margarita (2015): “La huella de Guglielmo Della Porta en obras de marfil en España. Los talleres romano y del Buen Retiro de los Pozzo y un inciso sobre el de Saint Claude en el franco condado”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 351, julio-septiembre, pp. 243-262.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena (1986): “Capilla de la Virgen de los Dolores”, en *Patrimonio Artístico y Cultural, Catedral de México*, 1. Ciudad de México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecológico/Fomento Cultural Banamex.
- EXTERMANN, Grégoire (2013): “Copies anonymes et copies volées: la diffusion des modèles de Guglielmo della Porta (1510-1577) a Rome et en Europe”, en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, pp. 247-268.
- EXTERMANN, Grégoire (2019): “El ‘Crucificado’ de la catedral de Jaén. Origen y difusión de una obra clave de la Contrarreforma romana”, en Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella (coords.), *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*. Jaén: Universidad de Jaén, pp. 12-33.

- FREEDBERG, David (2011): *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra (4ª ed.).
- GARCÍA LUQUE, Manuel (2015): “En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa”, en Lázaro Gila Medina (coord.), *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 119-153.
- GARCÍA OVIEDO, Cristina (2013): “La Compañía de Jesús como difusora del culto de las reliquias en la corte de Felipe II”, en Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *El patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, pp. 461-472.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2017): *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*. Huelva: Universidad de Huelva.
- GÓMEZ RIVAS, León (1990): “El cardenal Espinosa, obispo de Sigüenza, y el gobierno indiano”, en *Actas del II Encuentro de historiadores del Valle del Henares*. Madrid: Institución de Estudios Complutenses, pp. 297-310.
- GÓMEZ RIVAS, León (1995): “Correspondencia del cardenal Espinosa con la Santa Sede (1565-1572)”, en Enrique Martínez Ruiz y Vicente Suárez Grimón (eds.), *Iglesia y sociedad en el Antiguo Régimen. III Reunión Científica de la Asociación española de Historia Moderna*, 1. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 141-148.
- GONZÁLEZ DE LA PEÑA, Mª del Val (2018): “Bernardo de Sandoval y Rojas, Arzobispo de Toledo y el convento de RR. MM. Bernardas de Alcalá de Henares (1617)”, en Manuel Casado y Carmen Roman (eds.), *Fundadores y patronos de colegios, colegios-convento y conventos incorporados a la Universidad de Alcalá de Henares (siglos XVII y XVIII)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 323-335.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel; CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (2003): *San Miguel de las Dueñas. Monasterio cisterciense del Bierzo*. León: Edilesa.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José L. (2021): “El cardenal Espinosa y Mateo Vázquez de Leca: su influencia en la actividad teatral de Miguel de Cervantes”, en Adrián J. Sáez (ed.), *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Venezia: Università Ca’Foscari di Venezia, pp. 123-184, (<https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-580-3/978-88-6969-580-3-ch-08.pdf>).
- GOÑI GAZTAMBIDE, José (1980): “El cardenal Bernardo de Rojas y Sandoval, protector de Cervantes”, en *Hispania Sacra*, 32, pp. 125-191
- GUERRA, Felicia (1987): “El Cristo de Lepanto americano”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 47, 16, pp. 1071-1080.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román (2021): “Otro crucificado novohispano: el Cristo de las Penas de Torre de Miguel Sesmero”, en *Revista de Estudios Extremeños*, 77, n.º 1, pp. 469-484
- HOYOS ALONSO, Julián (2020): “En torno a la presencia de objetos de La Nueva España entre los bienes de las élites palentinas a finales del siglo XVI”, en M. Parada y Laura Mª Palacios (eds.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, pp. 427-442.
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1958): *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes (1546-1618)*. Salamanca: Anaya.
- LÓPEZ MUÑOZ, Josué y ESCOBEDO SALAMANCA, Teresa (2010): “Una imagen mejicana de caña de maíz: el Cristo de la Caridad de Santa Olalla”, en *Alcalibe*, 10, pp. 283-288.

- LÓPEZ LANUSSE, José Á. y CUETO RUIZ, Ronald (1992): “Martín Muñoz de las Posadas: política, religión y arte en la Castilla de los Austrias”, en *Estudios Segovianos*, 33, n.º 89, pp. 111-160.
- MARQUÉS MARTÍN, Isabel (2020): “Nuevas aportaciones sobre el antiguo convento de Corpus Christi, en Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)”, en C. Pérez González, P. Arribas Lobo y O. Reyes Hernando (eds.), *Estudios y recuerdos in memoriam Prof. Emilio Illarregui Gómez*. Segovia: IE Universidad (Anejos de Oppidum, 7), pp. 429-440.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (1993): “Un curioso manuscrito: el libro de gobierno del Cardenal Diego de Espinosa (1512?-1572)”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, 183, pp. 299-44.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (1994): “En busca de la ortodoxia. El Inquisidor General Diego de Espinosa”, en José Martínez Millán (dir.), *La corte de Felipe II*. Madrid: Cátedra, pp. 189-228.
- MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (2005): *Inventario de documentos sobre el Real Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca (1631-1882)*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses.
- MOXEY, Keith (2015): *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, prólogo Miguel Ángel Hernández Navarro, traducción de Ander Gondra Aguirre. Barcelona/Buenos Aires: Sans Soleil.
- MUÑOZ SANTOS (2004): “Museo del Convento de San Bernardo (vulgo Bernardas) de Alcalá de Henares”, en Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *La clausura femenina en España, 2*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 779-812.
- MURIEL, Josefina (1970): “La capilla de la Cena en la Catedral de México”, en *Estudios de Historia Novohispana*, 3, pp. 35-58.
- NAVARRO TALEGÓN, José (2007): “La cofradía de la Vera Cruz de Toro: aspectos histórico-artísticos”, en José Andrés Casquero Fernández (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Santa Vera Cruz*. Zamora: Cofradía de la Santa Vera Cruz, pp. 233-281.
- ONTIVEROS VALDÉS, Constanza (2019): *Signos de distinción en la sociedad novohispana. Las cofradías de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis de doctorado. Ciudad de México: Posgrado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PEREDA, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón y AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2020): “La recepción de crucificados ligeros novohispanos en Castilla y León: nuevos ejemplos y perspectivas”, en Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. Sevilla/Santiago de Compostela: Andavira/Universidad Pablo de Olavide, pp. 623-668.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2021a): *Crisis y decadencia de un foco escultórico castellano: Palencia (1580-1620)*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2021b): “Acervo escultórico emigrado. Sobre algunas esculturas del Sagrario de Málaga y la obra de Juan Sáez de Torrecilla”, en *BSAA Arte*, 87, pp. 115-154.

- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (en prensa): “Imágenes de poder. La imaginería ligera novohispana y la nobleza castellana”, en *Encrucijada. Revista Digital del Seminario de Escultura Virreinal*.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2019): “Copies of the Holy Shroud for the Court of King Philip II of Spain (1527-1598)”, en Paolo Cozzo, Andrea Merlotti y Andrea Nicolotti (eds.), *The Shroud at Court. History, Usages, Places and Images of a Dinastic Relic*. Leiden/Boston: Brill, pp. 313-334.
- PÉREZ PUENTE, Leticia (2014): “La reforma regia para el gobierno eclesiástico de las Indias. El libro *De la gobernación espiritual* de Juan de Ovando”, en M^a del Pilar Martínez López-Cano y Francisco J. Cervantes Bello (coords.), *Reformas y resistencias en la Iglesia novohispana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 47-76.
- PORTÚS, Javier (2016): *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- PRADO-CAMPOS, Beatriz (2016): “Imaginería ligera. Un barroco al servicio de la colonización”, en Antonio R. Fernández Paradas (coord.), *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento, vol. 1. Entre el Barroco y el siglo XXI*. Sevilla: ExLibric, pp. 151-170.
- QUEVEDO, José (1849): *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848 (...)*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado.
- QUEVEDO, José (1854): *Historia del Real Monasterio (...) desde su origen y fundación hasta el presente (...)* Madrid: Eusebio Aguado.
- QUINTERO BALBÁS, Diego, SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, Esteban y ZÁRATE RAMÍREZ, Álvaro (2021): “Holy Corn. Interdisciplinary Study of a Mexican 16th-Century Polychrome Maize Stem, Paper, and Colorín Wood Sculpture”, en *Heritage*, 4, pp. 1538-1553.
- RIVAS ALBALADEJO, Ángel (2015): *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Montterrey y el gobierno de la Monarquía Hispánica (1621-1653)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/102369>.
- ROMÁN GARRIDO, Rosa M^a (2019-2020): “En Crevillent: una escultura ligera, realizada con pasta de caña. Investigación sobre su origen”, en *Crevillent, la Etnografía de un Pueblo*, 5, pp. 215-228.
- ROMÁN PASTOR, Carmen (1994): *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.
- ROMÁN PASTOR, Carmen (2000): “El Monasterio de san Bernardo en el clasicismo alcalaíno”, en *Anales Complutenses*, 12, pp. 55-70
- ROMÁN PASTOR, Carmen (2019): “Monasterio de San Bernardo / RR. Bernardas Cistercienses (Alcalá de Henares)”, en *Camino de perfección: conventos y monasterios de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura y Turismo, pp. 455-466.
- ROMERO BEJARANO, Manuel (2019): *Los orígenes de la Semana Santa de Jerez. Historia documentada de las primeras cofradías de Penitencia en Jerez de la Frontera. 1540-1589*. S. e.: Jerez de la Frontera.
- ROTONDO, Antonio (1862): *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial*. Madrid: Eusebio Aguado.
- SÁNCHEZ-RUIZ, Joaquín y DURÁN SUÁREZ, Jorge (2016): “La poética de las imágenes periféricas. Cristos del maíz en Granada”, en *Revista Electrónica Iberoamericana*, 10,

- n.º 2, pp. 1-16, (https://www.urjc.es/images/ceib/revista_electronica/vol_10_2016_2/REIB_10_02_Art6.pdf).
- SANTOS, fray Francisco de los (1657): *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial. Unica maravilla del Mundo (...)*. Madrid: Imprenta Real.
- SANTOS, fray Francisco de los (1680): *Quarta parte de la historia de la orden de San Gerónimo*. Madrid: Bernardo de Villadiego.
- SANTOS GARCÍA, Luis y SÁEZ LEÓN, Pedro (2006): *Un pueblo, un cardenal y un Greco*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.
- SARIÑANA Y CUENCA, Isidro de (1666): *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Fúnebres demostraciones que hizo pira real que erigió en las exequias del rey nuestro señor D. Felipe III, el Grande, el excelentísimo señor D. Antonio Sebastián de Toledo... con la Real Audiencia, en la S. Iglesia Metropolitana de México, Ciudad Imperial del Nuevo Mundo...* Ciudad de México: Viuda de Bernardo Calderón.
- SERRANO GARCÍA, Débora (2017): *Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia): análisis arquitectónico e histórico*. Segovia: Diputación Provincial de Segovia.
- VALERO COLLANTES, Ana C. (2010): “Cristos tarascos. Un ejemplo custodiado en el convento de carmelitas descalzas de santa Teresa de Valladolid”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium*. Sevilla: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 1071-1079.
- VALVERDE LARROSA, Consuelo y MARTÍN CEA, Juan C. (2015): “Estudios radiológicos de tres de los grandes Cristos de caña de maíz identificados en España: el Cristo crucificado de Lerma (Burgos), el Cristo de Santa María de Vitoria-Gasteiz (Álava) y el Cristo de la Buena Muerte de Gran Canaria (Gran Canaria)”, en *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 12, pp. 39-52.
- VALVERDE LARROSA, Consuelo y MARTÍN CEA, Juan C. (2018): “Imaginería novohispana: estudio y restauración del Cristo del Consuelo de la Catedral de Segovia”, en Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría (coords.), *El papel del Patrimonio en la construcción de la Europa de los Ciudadanos. Actas, XI Congreso Internacional AR&PA 2018*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 661-670.
- VALVERDE LARROSA, Consuelo (2017): “Intervenciones en escultura ligera en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Estudio y restauración del Crucificado de la Colegiata de Lerma (Burgos) y del Cristo del Consuelo (Segovia)”, en *Escultura ligera*, Valencia: Ajuntament de València, pp. 69-78.
- VALVERDE LARROSA, Consuelo (2020): “Esencia material de la imaginería novohispana en Castilla y León (Proyecto Amate. PNIC 2016/02)”, en *La Ciencia y el Arte VII. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 316-330.
- VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2012): “Los inicios de la escultura procesional castellana en los focos periféricos”, en J. Aranda Doncel (coord.), *Cofradías Penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, pp. 477-528.
- VEGA LOECHES, José Luis (2009): “Sobre la primera traducción al inglés de la *Descripción breve de El Escorial* de Francisco de los Santos. *Lately consumed by fire*

(1671), del entorno del conde de Sandwich”, en *Anales de Historia del Arte*, 19, pp. 181-194.

VEGA LOECHES, José Luis (2016): *Idea e imagen de El Escorial en el siglo xvii: Francisco de los Santos*. Madrid: Universidad Complutense (tesis doctoral disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38217/1/T37426.pdf>).

XIMÉNEZ, Fr. Andrés (1764): *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial su magnífico templo, panteón, y palacio (...)*. Madrid: Antonio Marín.

YÁÑEZ NEIRA, Damián (1990): *El monasterio de San Bernardo de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.

ZARCO CUEVAS, Julián (1931): *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566-1613)*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.

ZÁRATE RAMÍREZ, Álvaro (2010): *Tomografía axial computarizada. Su utilidad en el estudio de la escultura policromada. Caso de estudio: Cristo de pasta de caña del Museo Regional de Guadalajara*. Tesis de Licenciatura. Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Este libro tiene por objeto visibilizar la huella de la cultura material, el arte, las imágenes e incluso las lecturas americanas existente en Madrid. Ofrece así testimonios de una circulación global y de la capacidad de las imágenes, los objetos y las personas para generar relatos a un lado y otro del Atlántico. El ámbito de la religiosidad, las bibliotecas, el coleccionismo y el comercio, entre otros, testimonian que estas imágenes han estado presentes en Madrid de forma silente, a menudo imbricadas en la vida cotidiana como algo normal por el uso que se ha hecho de ellas y, sin embargo, han sido invisibles para buena parte de la historiografía.

Visibilizar la presencia del Nuevo Mundo en el Viejo Mundo es un ejercicio de análisis cultural que estrecha lazos entre ambos lados del Atlántico y, a la vez, ayuda a entender mejor Europa y la construcción de sus referentes y señas de identidad.

Luisa Elena Alcalá *doctora en Historia del Arte por el Institute of Fine Arts de University of Nueva York, es profesora en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones, destaca la coedición, con Jonathan Brown, de Pintura en Hispanoamérica 1550-1820 (2014) y su monografía Arte y localización de un culto global. La Virgen de Loreto en México (2022).*

Benito Navarrete Prieto *es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y lo ha sido también de la Universidad de Alcalá. Fue director de infraestructuras culturales y patrimonio del Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla. Entre sus publicaciones destaca I Segni nel Tempo. Dibujos españoles de los Uffizi (2016) o Murillo: Persuasion and Aura (2021). Ha comisariado la exposición Herrera el Mozo y el Barroco total (Museo del Prado, 2023).*

IBEROAMERICANA
VERVUERT

