

**PRESENCIA DEL ARTE NOVOHISPANO EN LA BAJA EXTREMADURA:
NUEVAS OBRAS DE PLATERIA Y PINTURA**

POR mi condición de americanista, deseo sumarme al homenaje que el VIII Congreso de Estudios Extremeños rinde a la figura de Hernán Cortés con una comunicación referida al arte americano. Con ella pretendo, además, alcanzar otros importantes objetivos, como incrementar el patrimonio artístico bajo-extremeño con piezas inéditas procedentes del legado novohispano y rescatar para el arte de México ejemplares valiosos.

Hace ya algunos años me propuse la tarea de investigar en ese capítulo inédito que constituye el reflujo de la obra americana en España —del que he dado cumplida cuenta en distintas publicaciones— y en esta ocasión hubiera deseado poder ofrecer piezas mexicanas de la época cortesiana o, al menos, del siglo XVI, pero diferentes factores que ahora no vienen al caso impidieron su conservación y, por tanto, su estudio. Así, pues, de 'las doce obras que se analizan, diez corresponden al siglo XVIII y tan sólo dos al XVII.

Comenzaré con el estudio de la platería y, dentro de este apartado, con el ejemplar más antiguo: la *lámpara* votiva de la ermita de Fuentes de León. De mediano tamaño (mide 64 cros. de altura total y 44,5 cros. de diámetro del plato), respode estructuralmente al tipo

tradicional de la primera mitad del siglo XVII, al diseñar el plato circular con labio plano, cuerpo profundo y remate aovado, con una delimitación perfecta de cada una de las partes. Y si en el modelo sigue pautas manieristas, en el lenguaje decorativo también acude a las fórmulas de este estilo: gallones planos en grupos de cinco que alternan con tres cartelas ovales enmarcadas por cees de raíz vegetal.

El tipo se difundió con éxito tanto en España como en tierras de América, y encontrar ejemplares análogos con los que establecer paralelos estilísticos resulta tarea sencilla. Y sólo por citar algunos ejemplos, mencionaré las lámparas de la parroquia de San Lorenzo, de Sevilla, de la colección Manrique de Lara, en Las Palmas —fecha da en 1638— y de la parroquia de Ronda —de 1684—¹.

Nuestra pieza, pese a ser una obra novohispana, donde los anacronismos eran frecuentes, presenta en esta ocasión una estilística acorde con su cronología (1635), que conocemos gracias a una inscripción grabada en el friso bajo del cuerpo central. Reza así: A ESTA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE GUYA AÑO 1635 + DYOLA EL CAPYTAN JOAN DE ONTYVEROS BARERA BEÇYNO DE MEXYCO.

La ausencia de las marcas reglamentarias impide conocer el nombre del artífice y la localidad exacta donde se labró, aunque es lógico pensar en algún maestro de México, ciudad de residencia del donante. Este, el licenciado y capitán Juan de Ontiveros —nacido en Fuentes de León—, se trasladó a la capital del virreinato, donde muere en 1652, desde donde, sin olvidar a su parroquia natal, instituyó una importante capellanía ².

Le sigue en cronología la *custodia* de Alange. Realizada en plata sobredorada mediante la técnica mixta del fundido y cincelado, mide 80 cros. de altura por 26 de base (fig. 1). El pie, de plata circular, se sustenta sobre ocho patitas transformadas en querubos, y el basamento de perfil convexo se adorna con tetrafolias y cartelas vege-

1 Cfr. M.^a Jesús Sanz: *Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, I, fig. 51; Jesús Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, fig. 87; Juan Temboury: *Orfebrería religiosa en Málaga*, 1948, p. 203.

2 Badajoz. Archivo Diocesano. Fuentes de León. Leg. 9, n.º 2.

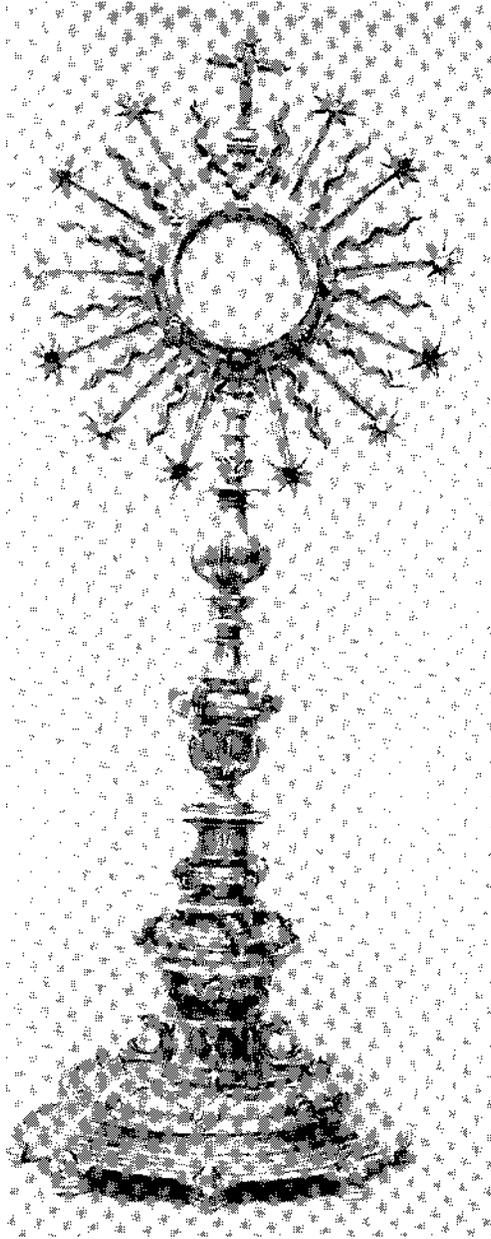


Fig. 1. BERNABE CERVANTES: Custodi^a (1635). Parroquia. Alange.

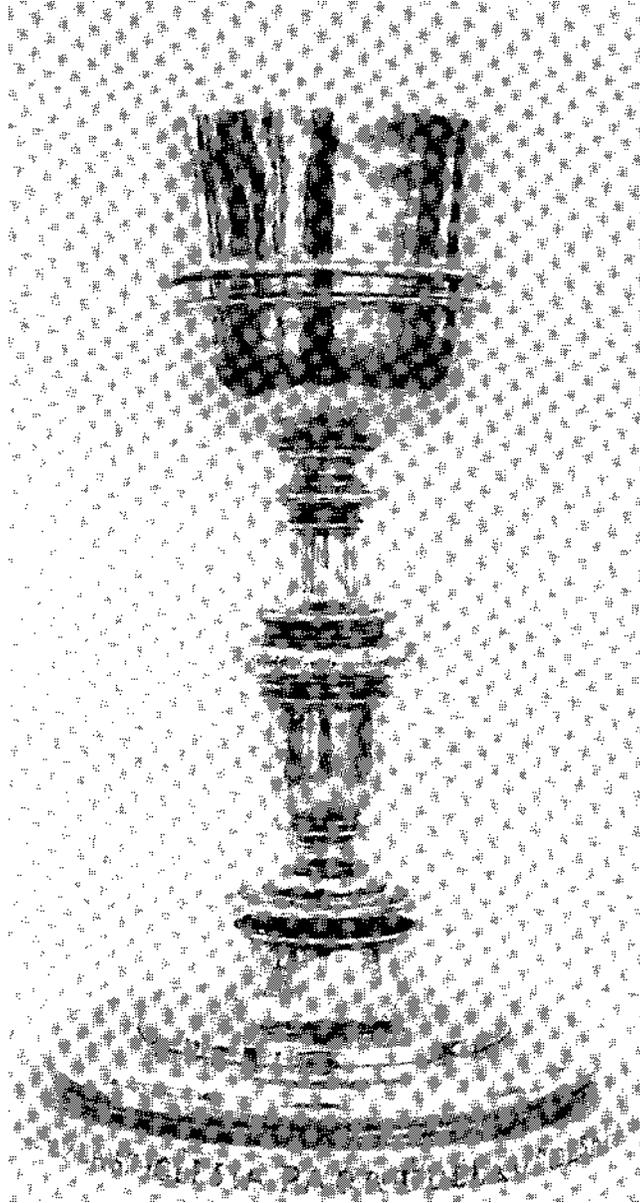


Fig. 4. Cáliz. Parroquia de Ntra. Sra. de los Milagros. Zalamea.

tales cinceladas, que resaltan de la superficie por estar matizada con tallos punteados. El astil, muy esbelto por la superposición de cuerpos, mantiene el esquema balaustral, pero ahora pierde importancia el jarrón central al reducir su tamaño, y gana, por el contrario, desarrollo el pedestal. En el adorno mantiene la temática del basamento adicionándole nervios y tornapuntos, además de asas-cariátides, como elementos a medio camino entre lo estructural y decorativo. El sol, de sencilla caja convexa, se convierte en un resplandor de rayos flameantes y lisos, terminados éstos en estrellas con pedrería. La cruz del colofón, de sección rectangular.

Una vez más, una leyenda grabada en el borde del pie vendrá a subsanar la falta de documentación y carencia de marcas de contrastía. En ella leemos: SE LABRO EN MEXICO POR MANO DE BERNARDO SERBANTES + LA DIO EL INDIGNO ESCLAVO DEL SSNTISSIMO SACRAMENTO DON FERNANDO DE LA RIBA, AGERO PARA LA VILLA DE ALHANXE, AÑO DE 1685.

De su autor, Bernardo Cervantes, nada se conoce, pues su nombre no figura, que se sepa, entre la nómina de los plateros mexicanos de la segunda mitad del siglo XVII, y en cuanto a su donante — don Fernando de la Riva Agüero—, también son muy escasas las noticias ³. Del mismo modo, ignoramos las razones por las que la pieza tardó cuatro años en arribar al puerto de Cádiz, ya que es en 1689 cuando se libran cien reales a Jerónimo Cortés por desplazarse a esta ciudad para hacerse cargo de su custodia ⁴.

La obra, pese a la fecha ya avanzada de su realización, mantiene un esquema manierista en el astil al yuxtaponer cuerpos independientes y adoptar ciertos elementos ornamentales: costillas planiformes, nervios y asas en su doble formato de cariátides y cees. Sin

³ El profesor Juan de la Vega, autor de un libro todavía inédito: *Alange: Historia, Salud y Arte*, me facilitó amablemente algunos datos de este personaje extraídos de su trabajo. Documenta el alférez don Fernando de la Riba Agüero y su esposa doña María de Ocampo y Alvarado a través de los libros bautismales, entre 1620 y 1630, años en los que bautizan a sus hijos. Sin embargo, la distancia entre estas fechas y la de donación de la custodia me llevan a suponer que no se trata del donante, sino, posiblemente, de su padre.

⁴ *Ibidem*. Manuscrito de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, 1689.

embargo, la corriente barroca se patentiza ya mediante ese lenguaje naturalista que cubre las superficies con finas labores punteadas, cincela tetrafolias y enmarca los viejos espejos puristas con tornapuntas vegetales.

Así, pues, si analizamos de manera aislada lo formal y lo decorativo, veremos que todavía no han surgido las peculiaridades propias de la platería novohispana, aunque, no obstante, la sensibilidad indígena se percibe ya en la manera de combinar los elementos, seleccionar las decoraciones y en ese mismo arraigo por las formulaciones manieristas comentadas. Además, otra impronta definidora de estos talleres será esa manera tan particular de tratar el cabello de los querubines transformándolos en mechones-roleos y de adaptar las facciones de sus rostros a los rasgos indígenas. En general, es una pieza bien resuelta —técnica y ornamentalmente— y acorde con los gustos mexicanos imperantes en la época.

Y dentro de la línea manierista del barroco neohispano, se debe clasificar la *lámpara* de la parroquia de la Consolación, de Azuaga, suspendida entre el primer y segundo tramo de la bóveda central del templo. Es de plata en su color, no lleva marcas ni tampoco inscripciones, pero su origen mexicano está perfectamente avalado por su tipología, conseguida a base de un perfil quebrado de formas curvas y rectas que sólo se adoptarán entre los plateros novohispanos (figura 2). Es también muy característica la cruz del remate con banderola; en esta ocasión, parcialmente desaparecida.

Ejemplares análogos con los que establecer paralelos estilísticos que apoyen mi argumentación, pueden encontrarse en la catedral de Albarracín (obra veracruzana de 1706), en el templo de Santo Domingo, de Antequera; en las iglesias de Tejina y San Agustín, de Tacoronte (trabajadas en Puebla), y en las también poblanas de Salvatierra de los Barros (1724 y 1725)⁵. Todas ellas tienen una cronología centrada en la primera mitad del siglo XVIII; pero, una vez más, la decoración manierista de nuestra pieza me lleva a datarla en los

⁵ Consúltese Cristina Esteras: "Orfebrería en la catedral de Albarracín". *Teruel*, núm. 43 (1970), figs. 11-14 y 15; J. Temboury, ob. cit., p. 248; y J. Hernández Petera, ob. cit. p. 184.

comienzos de esta centuria ⁶, aunque bien es verdad que, conociendo el apego de estos talleres a los tradicionalismos ornamentales —y formales—, podría haberse realizado, incluso, con posterioridad al inicio del siglo.

En el ornato predominan en los cuerpos principales gallones y cartelas, mientras que en los de menor desarrollo se prefieren el follaje carnosos, indicador este último del triunfo de la corriente barroca dieciochesca, lo que, sumado a la propuesta formal, nos aproximará a la cronología antes citada.

En la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros, de Zalamea, se conservan dos *cálices* de plata sobredorada de igual tamaño (23 x 14,5 cros.) que, estimo, puedan pertenecer a la generosa donación de don Pedro Nogales Dávila, obispo que fue de Puebla de los Angeles entre 1708 y 1721. Este prelado, como recientemente publiqué, hizo importantísimas dádivas de platería a los templos de Quintana de la Serena, La Haba, Zalamea y otros lugares cercanos a esta su villa natal ⁷.

Responden en lo formal ambas piezas a modelos españoles manieristas de la primera mitad del siglo XVII, si bien el ornato de uno de los ejemplares (fig. 3) es ya barroco, con capullos y hojas serpenteantes en repujado medio y cabezas de serafines cinceladas. Esta decoración naturalista del basamento y subcopa se complementa con otra de tallos y cees finamente burilada en los cuerpos que integran el astil balaustral.

Una inscripción en el pie nos indica quiénes fueron sus antiguas propietarias: **ES DE LAS RELIGAS. DE ZALAMEA**, haciendo referencia al convento de las Concepcionistas.

⁶ García Mogollón en su librito *La plata en las parroquias de Extremadura. I. Azuaga* (Cáceres, 1984, p. 114) la clasifica erróneamente dentro de la primera mitad del siglo XVII y como un "ejemplar propio del Bajo Renacimiento purista". Evidentemente, está pensando que se trata de una obra española —aunque no se compromete a señalar su procedencia—, pues de otro modo nunca la hubiera *fechado* ni *calificado* de esa manera. El argumento esgrimido de que no la pudo "descolgar" y, por tanto, reconocer, no impide de manera alguna poder apreciar su línea estructural e inclusive la decoración naturalista de la pieza, de modo que lo que se desprende de tal catalogación es un desconocimiento de la platería novohispana y, por ende, de la española en lo que se refiere a la formulación de estos ejemplares.

⁷ Cfr. Cristina Esteras: *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Badajoz, 1984, pp. 39-42.

En cuanto al cáliz perteneciente a la parroquia (fig. 4) ⁸ es de línea purista y contenida ornamentación, pues reduce los adornos a un tímido punteado de tallos en roleo. Esta pérdida del barroquismo frente al cáliz anterior se ve compensada con la adopción de la pieza troncocónica del arranque del astil, propia de los ejemplares de transición del XVII al XVIII.

Ambas obras carecen de marcas, pero dicha anomalía se explica tratándose de piezas realizadas —como creo— en los talleres de Puebla, pues en esta ciudad no existió Oficina de Ensayado. Ciertamente, la ausencia de marcaje y también de documentación entorpece la tarea de su exacta clasificación, aunque aplicando criterios comparativos con otros tipos análogos pude fijar su taller y cronología. Y en este sentido, el período de gobierno episcopal del donante (1708-1721) es correcto para la datación de los cálices, lo mismo que su estilística encaja con los trabajos novohispanos del momento ⁹.

De sus respectivos artífices nada sabemos, pero es fácil suponer que el obispo Nogales hiciera recaer en alguno de aquellos maestros que trabajaron para la catedral durante su mandato. Y cabe pensar en Roque Benítez (1693), Juan María de Arista (1721), Diego Martín de Larios (1721) o José de Aguilar (1724).

Y dentro del mismo esquema formal de este último cáliz tenemos el de la parroquia de La Codosera, aunque sin ornato. De plata en su color, viene a medir como los anteriores (23 x 14,3 cms.), pero

⁸ Una leyenda en el borde del pie nos lo confirma: Svo. EN LA Sta. IGLESIA PARROQUIA DE LA V.a DE SALAMEA.

⁹ Por ejemplo, con el de la parroquia de Arróniz (Navarra), publicado por la profesora Carmen Heredia en "Aportaciones para un estudio de la orfebrería hispanoamericana en España", *Revista de Arte Sevillano*. Sevilla, núm. 3 (1983), figs. 3 y 9. Lo clasifica como posible obra poblana, pero su marca (una P coronada y entre columnas) me hace pensar en otro origen: San Luis Potosí. Se atribuyó correctamente esta marca de localidad en mi trabajo "Orfebrería religiosa y civil", en *Imagen de México*. Santillana del Mar, 1984, núm. 124, p. 29, posteriormente se recogió en otra publicación (A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, núms. 1689 y 1690).

se diferencia de ellos en que en el borde interior de la base aparecen las siguientes marcas:



La primera de ellas corresponde a la ciudad de México y es indicativa del *origen* de la pieza. Consiste en recoger dentro de un troquel de perfil rectangular las columnas de Hércules timbradas por una corona con la M surmontada por una cabeza de gran tamaño vista del lado izquierdo. En la marca, aunque de impronta imperfecta, se aprecian bien todos estos elementos, y como rasgo diferenciador de otros punzones de la localidad mexicana, advierto la ausencia de la O que, en los siglos precedentes, se colocaba sobre la inicial de México y que desaparecerá del troquel durante el siglo XVIII, convirtiéndose así en un dato para la cronología ¹⁰.

Como garantía de la *ley* de la pieza aparece un águila posada sobre el nopal en actitud de vuelo, cuyo uso se generalizó a lo largo del siglo XVIII.

Y en la tercera de las marcas sólo se alcanza a leer las tres últimas letras del apellido GONZALEZ inscritas en un incompleto rectángulo apaisado de esquinas matadas, cuyo perfil vendría a ser un ochavo irregular. El tamaño del troquel me hace suponer que el apellido estaría dispuesto en dos líneas, quedando fuera de la impronta la superior, por coincidir la estampación justo con el borde del cáliz.

La correcta lectura de cada una de las marcas será imprescindible para la clasificación de la obra; pero la clave de la interpretación está en esta última; es decir, en la correspondiente al *ensayador*, pues al carecer de la de autor, se convierte en el único elemento para la datación. De forma generalizada, se han venido atribuyen-

¹⁰ Observé este punto en mi trabajo "México en la Baja Extremadura. Su platería), *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, vol. I, Trujillo, 1983, p. ²²³.

do todas las marcas con el apellido González (en sus diferentes variantes) al contraste Diego González de la Cueva, pero ahora debe rectificarse tal error. En esta ocasión actuó como ensayador Nicolás González de la Cueva, y apoyo mi hipótesis en que la tipología de su punzón personal es idéntica a la que presenta varias piezas inéditas del Museo Diocesano de Santillana del Mar (Cantabria) ¹¹, que están fechadas en 1712 y 1714, años en los que Diego no era contraste (1733-1778) y *sí Nicolás* (1701-1713). Además, estas piezas se acompañan —para más coincidencia— de las mismas de localidad y ley descritas anteriormente ¹².

Así, pues, este hallazgo me ha dado la posibilidad de datar el cáliz entre 1701 y 1713, período en que desempeñó el cargo de fiel contraste Nicolás González de la Cueva, y confirmar mi tesis ya expuesta en 1983 ¹³, de que los ensayadores de la platería de México utilizaron con anterioridad a 1733 marcas personales para contrastar la plata.

Sin duda, la pieza más espectacular de las estudiadas en esta comunicación es la *custodia* de plata sobredorada del templo de Corobilla de Lácara (70 x 23,5 cros.) , que reproduce el tipo de ostensorio de astil con figura tan difundido en los talleres novohispanos del Barroco. Sin embargo, como seguidamente veremos, su tipología y ornato responden a un origen poblano y *no* al de otro centro del Virreinato (fig. 5).

Con un esquema flexible por la movilidad de los contornos, la pieza se resuelve con un basamento circular —y no poligonal o mix-

¹¹ Se trata de una salvilla (1712), un cáliz y una pareja de bandejitas (1714) que proceden de Comillas (Santander) y fueron obsequiadas por don José Ibáñez de la Madrid y Bustamante. Estas obras y otras muchas de Cantabria las clasifiqué y estudié con ocasión del montaje y redacción del catálogo de la exposición *Imagen de México*, julio de 1984.

¹² He podido comprobar que estos punzones de *localidad y ley* son muy similares a los de la custodia de Jerez de los Caballeros (Badajoz), los portapaces de Alocén y salvilla de Almoguera, en la provincia de Guadalajara (cfr. Cristina Esteras: "México en la Baja. Extremadura...", ob. cit., y en una salvilla inédita de una colección particular de Caracas. Estas piezas están contrastadas por Felipe de Rivas y Angulo (1723-1724) y Domingo de Mendiola (1729), de manera que viene a confirmarnos que los ensayadores mexicanos se intercambiaron los punzones, lo que evidentemente provocará confusión a la hora de clasificar esta platería si no se conocen bien cada una de sus marcas.

¹³ Véase nota núm. 10.

tilíneo, como se habría hecho en la capital de México—, un vástago esbelto con jarrones superpuestos y la figura de San Miguel que actúa como un atlante soportando el viril, convertido en esta ocasión en un sol de rayos flameantes. La iconografía del Arcángel da a la obra un contenido eucarístico y contrarreformista de exaltación del Sacramento, por el sentido triunfalista de San Miguel como vencedor de Lucifer.¹⁴

La ornamentación repujada de la base es muy tupida, recubriendo por completo la superficie, donde se mezclan los temas vegetales con cabezas de angelitos. Frente a este barroquismo decorativo hay que reseñar el resabio manierista de las asas del astil, lo que pone de manifiesto que el lenguaje del platero fluctuaba entre la reiteración de estructuras arcaizantes y ensayos de nuevas formulaciones.

Por el formato de la base, solución del astil y los rayos terminando en cabecitas de querubines alados —que cortan el movimiento y marcan la circunferencia exterior—, la obra es indiscutiblemente un trabajo de los talleres de Puebla de los Angeles. Bastará cotejarla, por ejemplo, con la custodia de Salvatierra de los Barros (1724)¹⁵ o con la del Santuario de Ocotlán, en Puebla¹⁶, para reconocer la total semejanza entre ellas.

Y por si el estilo de la pieza no fuera lo suficientemente elocuente para su clasificación, conocemos a su donante: don Benito Crespo de Solís, natural de Cordobilla de Lácara y obispo de Puebla de

14 Ch. Carmen Heredia: "Unas piezas de orfebrería hispanoamericana en Navarra", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, núm. 51 (1983), p. 69.

15 Me ocupé de este ejemplar en varios trabajos, pero el más actualizado es el ya citado en la nota núm. 7 (cat. núm. 14).

16 Cfr. Frai Carlos Céspedes Aznar: "La plata labrada del Santuario de (corlan". *Revista Ocotlán*. Puebla, s. a.

Otras piezas poblanas con las que guarda gran paralelismo son las custodias del Museo del Virreinato de Tepotzotlán (México) y La Victoria de Acentejo (Tenerife) (1739) (consúltese F. de la Maza y otros: *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte colonial*. México, 1970, fig. 188; y J. Hernández Perera, ob. cit., fig. 58).

los Angeles entre 1734 y 1737 ¹⁷, fechas que encajan con la cronología de la custodia.

Pero este prelado no se limitó a enviar únicamente el ostensorio, sino un importante lote de piezas de las que todavía se conserva un cáliz y seis *blandones* ¹⁸

El cáliz de plata sobredorada (mide 23,5 x 14 cms.), de modelo y ornato barrocos —a base de girasoles y ángeles principalmente—, reproduce un tipo muy difundido entre los plateros poblanos (fig. 6), y ejemplos análogos los encontramos en los cálices de Moguer (Huelva), Icod de los Vinos (Tenerife) y Loyola (Guipúzcoa) (1722) ¹⁹. La obra es de igual factura que la custodia, lo que me hace pensar en el mismo artífice, un platero todavía no identificado.

Respecto a los blandones —iguales tres a tres—, son piezas sin ornamentar, de estructura seiscentista, cuya calidad —técnica y compositivamente— difiere mucho del cáliz y la custodia, de manera que debió de ser un trabajo del taller o tal vez realizados por un maestro diferente. El sello novohispano se aprecia en el formato de las patas: cuatro garras-bolas transformadas en penachos foliáceos.

Este grupo de obras poblanas viene de nuevo a corroborar la tesis de la ausencia de marcaje oficial en la ciudad angelopolitana, pues ninguna de ellas presenta marcas de contrastía.

En cuanto al capítulo de pintura, apporto dos lienzos inéditos dedicados ambos a la Virgen de Guadalupe, representada con la iconografía tradicional.

* * *

¹⁷ Fue, además, deán de la catedral de Antequera (Oaxaca) en 1721, y obispo de Durango (México) entre 1723 y 1734, en que es promovido para la silla de Puebla. Para su biografía, consultar *Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*. México, 1970; y Tomás Ramírez: "Un prócer extremeño desconocido: el ilustrísimo señor don Benito Crespo de Solís, obispo de Puebla de los Angeles (México)", *Revista de Estudios Extremeños*, T. XXX-1 (1974).

¹⁸ En el artículo arriba citado de Tomás Ramírez se transcribe un *Inventario* de 1743, cuyos objetos se atribuyen a la donación de don Benito Crespo. Sin embargo, son tantos esos objetos que dudo se deban en su totalidad a la sola munificencia de este obispo.

¹⁹ Los reproduce C. Heredia: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, I, fig. 334; J. Hernández Petera, ob. cit., fig. 59; y A. Fernández, R. Munoa y J. Rasco, ob. cit., núm. 1743.

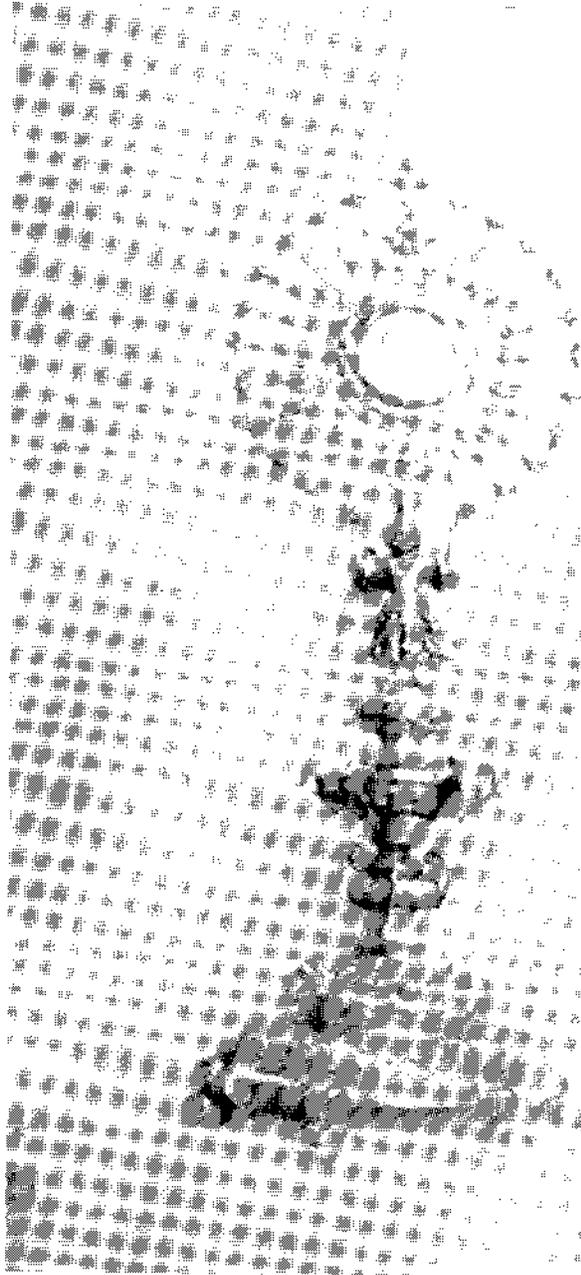


Fig. 5. Custodia. Parroquia. Cordobilla de Lácara.

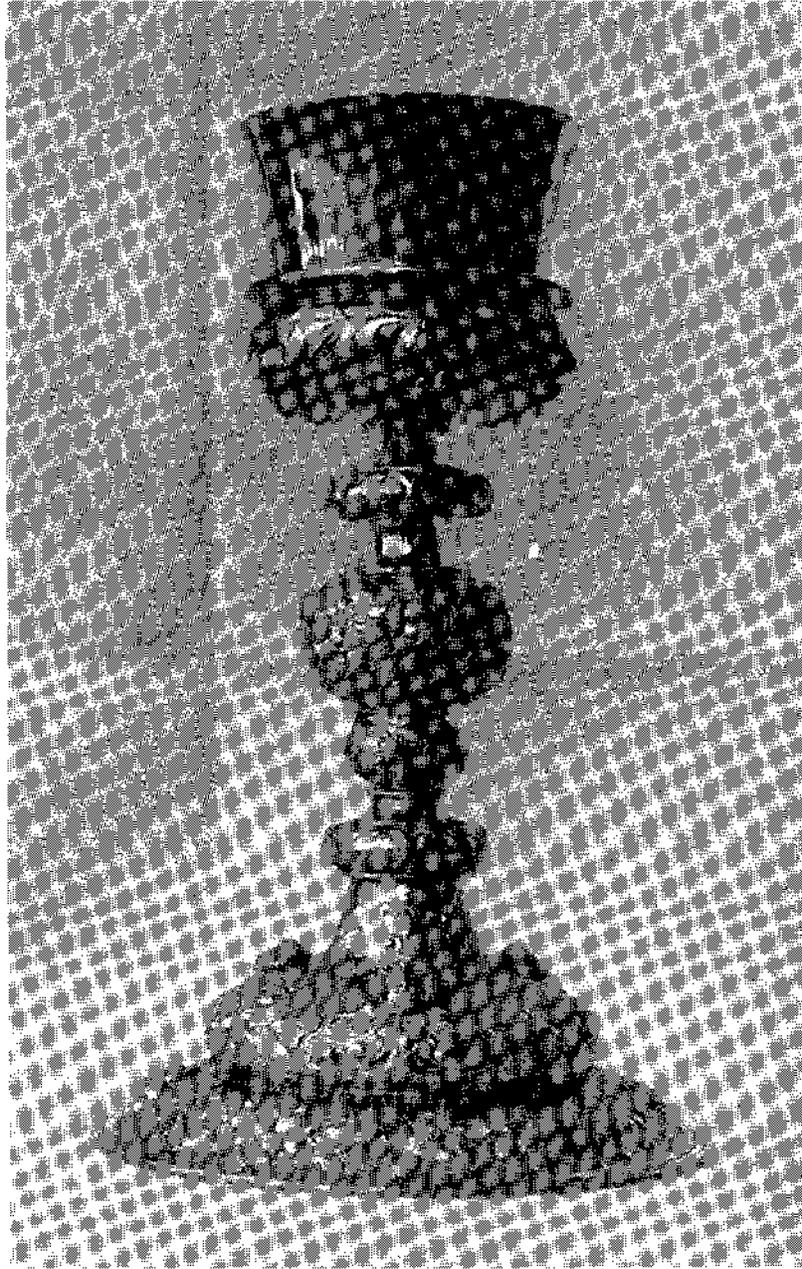


Fig. 6. Cáliz. Parroquia. Cordobilla de Lácara.



Fig. 7. Virgen de Guadalupe. Iglesia de la Granada. Llerena.



Fig. 8. FRANCISCO ANTONIO VALLEJO: Virgen de Guadalupe (1782). Parroquia.

El más antiguo se encuentra en la sacristía de la iglesia parroquial de La Granada, de Llerena. Mide 160 x 104 cms. y no presenta inscripciones ni firma por el anverso ²⁰.

La Virgen, que sigue el modelo original de la guadalupana, se hace rodear de una guirnalda de rosas y acompañar de las cuatro apariciones al indio Juan Diego, dispuestas en los ángulos del lienzo. Estas se inscriben en cartelas ochavadas, mientras que una medalla oval recoge a los pies de la Madre una deliciosa panorámica de la villa de Guadalupe (fig. 7).

La pintura, seguramente donada al templo por algún llerenense emigrado a México, es anónima, pero determinados compositivos como la guirnalda floral en torno a la imagen o las figuras geométricas octogonales con las clásicas apariciones me llevan a datarla en el primer tercio del siglo XVIII. Y pensando en la predilección que Antonio de Torres tuvo por los medallones ochavados, quizás podría pensarse en él —o en alguno de sus discípulos— como el artífice de este lienzo. Y puede servirnos de ejemplo comparativo su cuadro (firmado y fechado en 1723) de la colección Olavarrieta, de Sevilla

²¹

El segundo de los lienzos se conserva en la parroquia de Montemolín y se halla instalado en un retablo de 1787, construido a expensas del donante del cuadro: don José Navarro del Coro, vecino de México y oriundo de esta villa extremeña. La pintura, de grandes proporciones (200 x 126 cms.), recoge en el centro a la Virgen —interpretada como una mujer joven, de bellas y delicadas facciones—, y en los ángulos, las cuatro apariciones. A los pies de la imagen lleva la inscripción latina: *Franciscus Antonius Vallejo pinxit. Mexici, Julio 4. Anno 1782* (fig. 8).

²⁰ Está fijo a la pared y, por tanto, me ha sido imposible reconocer su reverso.

²¹ Cfr. Joaquín González Moreno: *Iconografía guadalupana*. México, 1959, fig. 12. En este libro se reseñan del pintor Torres diez obras dispersas entre Sevilla —capital y provincia— y Cádiz.

En la ermita de Bodonal de la Sierra (Badajoz) se conserva otra guadalupana, anónima, fechable en los comienzos del siglo XVIII y que guarda notables analogías compositivas y cromáticas con las del lienzo de Llerena. La existencia de la pintura de Bodonal la dio a conocer Francisco Tejada en "Arte y artistas bajo-extremeños (III). Bodonal de la Sierra", *Alminar*, núm. 51 (1984), pp. 28-29.

Así, pues, la autoría del pintor queda desvelada en la persona de Francisco Antonio Vallejo, prestigioso maestro del tercer cuarto del siglo XVIII en la ciudad de México. Discípulo del afamado Miguel de Cabrera (del que recibió notable influencia), fue director de la Academia de Pintura fundada en 1754, y más tarde, en 1781, profesor de la de San Carlos. Vallejo fue el más fecundo de los artistas de su tiempo, y su catálogo de obras es muy abundante ²².

No es casual que este pintor repitiera para el encargo de Montemolín el modelo tradicional de esta Virgen, cuando él mismo tuvo la oportunidad, en 1751 junto a Cabrera, de examinar el lienzo original guardado en la Colegiata de Guadalupe, de la ciudad de México. Y precisamente en la cartela inferior del cuadro el pintor insiste en que es copia del original. La leyenda dice así:

VERDADERO RETRATO, TOCADO AL

Original de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, que se venera en su Real Colegiata de México, aparecida a un Indio llamado Juan Diego, en doze de Diciembre de 1531, a los diez años de la Conquista de Nueva España.

Por la fecha de inscripción (1782), el lienzo es una obra de la época de madurez del pintor; pero al insistir en mantener la iconografía conocida nos impide evaluar y profundizar en su estilo. No obstante, la sensibilidad del último período del barroco se aprecia no en el tema central —que es la Virgen—, sino en los óvalos de rocalla de las apariciones. Su personalidad artística, bien definida en el manejo de los colores, queda una vez más rubricada en esta pintura con el uso del *azul*, que llegó a ser una invariante de su obra.

Y ya para terminar, debo añadir que con las obras ahora estudiadas no sólo he cubierto los objetivos propuestos al inicio de la comunicación (incrementar el patrimonio artístico extremeño y reunir

²² Para estudiar a Vallejo son imprescindibles los siguientes trabajos: Bernardo Cou• to: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, 1889; M. G. Revilla: *El arte en México*. México, 1923; J. Moysen: "La primera Academia de Pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 34 (1964) y "Una gran pintura mural de la Real y Pontificia Universidad", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 36 (1967); y M. Toussaint: *Pintura colonial en México*. México, UNAM, 1965.

PRESENCIA DEL ARTE NOVOHISPANO EN LA BAJA EXTREMADURA

las obras dispersas del arte mexicano), sino que, además, sirven —y en ello quiero insistir una vez más— para demostrar que la catalogación de las piezas americanas debe hacerse con un método en el que se apliquen criterios rigurosos de análisis de formas y decoraciones, haciendo abstracción de cronologías y tipos españoles y europeos, pues en casi ningún caso son válidos para el mundo americano y conducen invariablemente —sobre todo, cuando fallan las fuentes— a errores de estilo y cronología.

CRISTINA ESTERAS MARTIN
Universidad Complutense

